

بسم الله الرحمن الرحيم
جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا
كلية الدراسات العليا
كلية الموسيقى والدراما

منهج لتدريب الممثل على التعبير في السينما و التلفزيون
**A Proposed Method for Training Actors
in Cinema and Television Expression**

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الفلسفة في الدراما

إشراف :-
بروفيسور/ عثمان جمال الدين

إعداد الدارس :-
سيد أحمد سيد أحمد عبد الرحمن

1436هـ - 2015م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ
فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا ﴾ (29) قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ
آتَانِي الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا ﴿30﴾

صدق الله العظيم

سورة مريم الآيات (29-30)

شكر وعرّفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات ، ونشكر الله على فضله.

يتقدم الدارس بالشكر والعرّفان لكل من أعانه لإنجاز هذا الجهد العلمي ، ويخص بالشكر والعرّفان والتقدير للبروفيسور/ عثمان جمال الدين المشرف على الدراسة ، وتعجز الكلمات لإعطائه حقه على أكمل وجه، فقد أعان الدارس بكل صبر ، وكان لتوجيهه وإشرافه أكبر الأثر لإنجاز هذه الدراسة.

كما يتقدم الدارس بالشكر والتقدير لكل من :-

الأستاذ الراحل فتح الرحمن عبدالعزيز "رحمة الله عليه" الذي قدم لي الكثير ثم رحل، الدكتور محمد فتحي متولي ، البروفيسور سليمان يحيى ، البروفيسور حاج أبا آدم ، الأستاذ عادل حربي ، الدكتور فيصل أحمد سعد ، الدكتور شمس الدين يونس، الدكتور علاء الدين عبدالعاطي ، الأستاذ الطيب مهدي ، الدكتور صلاح الدين دفع الله، الدكتور طارق على ، الدكتور صالح عبدالقادر، الاستاذ أبوبكر الشيخ، الاستاذ كامل الرحيمة، الأستاذ زاهر الكمالي، الأستاذة ندى شارف،الأستاذ عوض المكي بمكتبة كلية الموسيقى والدراما، وإلى كلية الدراسات العليا بالجامعة ، إليهم جميعا كل الشكر والعرّفان بالجميل.

والحمد والشكر لله على كل حال ،،،

الإهداء

أهدي هذه الدراسة:-

- *إلى روح والدي الطاهرة ، فقد ظل يوصيني بخدمة الناس حتى وإن ظلموك.
- *والدتي العزيزة ، كم صبرت علينا أن نفهم معنى أن نعيش مرفوعي الهامة.
- * والإخوان والأخوات الأعزاء ، حفظهم الله جميعاً . *
- *إلى أسرتي الصغيرة ، الزوجة "إطاف حسن" ، والأبناء "مصطفى ومي ومحمد"
- * فلقد صبروا معي أجمل الصبر ، لعلي آتيهم بقبس *
- *إلى أجمل من عرفتُ نقاءاً وصفاءاً : العم حسن توتو، العم يوسف عمارة، الخالة مقبولة المنصور .

* فكثيراً ما يتمنون صادقين بأن أبلغ الأسباب *

*إلى روح الفقيد الراحل : " حسن عثمان محمدصالح" والد زوجتي.

* فكان في وجهه "تعبيراً" صادقاً بقبول الناس بمحبةٍ وفيرةٍ، رحمةً الله عليه *

* لهم جميعاً، أهدي هذا الجهد،، *

ملخص الدراسة

تتناول هذه الدراسة منهج التعبير الحركي والإيمائي للممثل في السينما والتلفزيون، حيث تنقسم إلى خمس فصول في كل فصل ثلاثة مباحث، الفصل الأول بعنوان " الأسس والمفاهيم " يحتوي المبحث الأول منه على المفاهيم اللغوية والإصطلاحية وكذلك مفهوم التعبير الحركي والإيمائي في علم النفس والأنثروبولوجيا، بينما يختص المبحث الثاني بتاريخ التعبير الحركي والإيمائي منذ نشأة الإنسان، والمبحث الثالث عن أسس وقواعد التعبير عن الإنفعالات عند الإنسان.

أما الفصل الثاني فهو بعنوان " عناصر التعبير الحركي والإيمائي والصوتي " ، حيث جاء المبحث الأول عن الإلقاء الصوتي ، والمبحث الثاني عن السيناريو والإخراج ، كذلك يشتمل المبحث الثالث من هذا الفصل على دراسة لعناصر الصورة المشهدية.

وجاء الفصل الثالث بعنوان " التعبير الحركي والإيمائي " ، يحتوي المبحث الأول على دراسة التعبير الحركي والإيمائي في الدراما ، وفي المبحث الثاني التعبير الحركي والإيمائي في فن الممثل ، أما المبحث الثالث إحتوى على التعبير الحركي والإيمائي للممثل في السينما والتلفزيون.

الفصل الرابع بعنوان " المنهج المقترح " ، وهو يمثل الجانب التطبيقي للدراسة ، حيث يدرس المبحث الأول إعداد الممثل للسينما والتلفزيون ، والمبحث الثاني عن التحضير وإعداد الشخصية ، أما المبحث الثالث كان عن تدريب التعبير عن الإنفعالات و نموذج تطبيقي.

وفي الفصل الخامس نتائج الدراسة ، يحتوي المبحث الأول على الملاحظة، وفي المبحث الثاني المقابلات أما المبحث الثالث فكان لمناقشة وتفسيرالفرضيات ومن ثم النتائج والتوصيات والخاتمة .

Abstract

This study tackles the method of Actor's movement and mime expression in television, and Cinema. The study, then divided into five chapters in each three sub chapters.

Chapter one under the title "of the principles and the concepts", the first subchapter deals with the linguistic concept and technical, and the concept of the movement and mime expression in terms of psychology and Anthropology, whereas subchapter two study the history of movement and mime expression since the early time. In subchapter three takes into consideration the principles and rules of emotional expression in the human beings.

Chapter two discusses "principles of movement and mime" , studied the vocal presentation and in subchapter two concerns with scenario and directing, whereas subchapter three takes the scenography.

In chapter three that takes the title of " the movements and mime expression", in three subchapters as well. In subchapter one the researcher studied the movement and mime expression in Drama, and in subchapter two the movement and mime in art of acting where as in subchapter three the movement and mime in cinema and television.

In Chapter four, which comes under the title "the suggestion method " ,where he tries to study the training of actor for Cinema and television, in subchapter one , and in the second subchapter the preparations and building character. Subchapter three, set for training of emotional expression, and the applied sample.

Chapter five, tackles the study results, in subchapter one the researcher notice , in subchapter two the interview , and the third subchapter, the study procedure, and then comes the conclusion, the results and recommendations.

الفهرس

الصفحة	الموضوع	م
(أ)	الآية	1
(ب)	الشكر والعرفان	2
(ج)	الإهداء	3
(د)	ملخص الدراسة في اللغة العربية	4
(هـ)	ملخص الدراسة في اللغة الإنجليزية	5
(و-ز)	الفهرس	6
5-1	المقدمة	7
الفصل الأول: الأسس والمفاهيم		
6	المبحث الأول: المفاهيم	9
20	المبحث الثاني: تاريخ التعبير الحركي والإيمائي عند الإنسان	10
30	المبحث الثالث: أسس وقواعد التعبير عن الإنفعالات	11
الفصل الثاني: عناصر التعبير الحركي والإيمائي والصوتي		
47	المبحث الأول: الإلقاء الصوتي	12
61	المبحث الثاني: السيناريو و الإخراج	13
81	المبحث الثالث: عناصر الصورة المشهدية	14

	الفصل الثالث: التعبير الحركي والإيمائي	
105	المبحث الأول: التعبير الحركي والإيمائي في الدراما	12
117	المبحث الثاني: التعبير الحركي والإيمائي في فن الممثل	13
134	المبحث الثالث: التعبير الحركي والإيمائي للممثل في السينما والتلفزيون	14
	الفصل الرابع: المنهج المقترح	
149	المبحث الأول : إعداد الممثل للسينما والتلفزيون	15
175	المبحث الثاني: التحضير وإعداد الشخصية	16
214	المبحث الثالث: تدريب التعبير عن الإنفعالات	17
	الفصل الخامس: نتائج الدراسة	
242	المبحث الأول : الملاحظة	18
248	المبحث الثاني: المقابلات	19
251	المبحث الثالث : مناقشة وتفسير الفرضيات	20
254-253	النتائج والتوصيات	21
255	الخاتمة	22
256	المراجع والمصادر	23
#	الملاحق	24

إجراءات الدراسة

المقدمة

إن تقنيات التمثيل أمام الكاميرا في السودان تواجهها عدة مشكلات متنوعة ومتشابكة ، وأهمها كما لاحظ الدارس هي عدم وجود منهج علمي لتدريب الممثل في السودان، على تقنيات التمثيل في السينما و التلفزيون.

وعليه فإن وجود منهج يجعل الممثل على معرفة بالأسس والقواعد الحرفية للتعبير الحركي والإيمائي للشخصية أمام الكاميرا يساهم بشكل كبير في رفع مستوى الإنتاج الدرامي لتلفزيوني والسينمائي ، من حيث القيمة الفنية و كذلك من حيث تأثيرها على المتلقي .
إن الإحساس بهذه المشكلة دفعت الدارس لإختيار موضوع هذه الدراسة ، ويحاول فيها الإستفادة من التجارب والمناهج والأساليب في المعاهد والمدارس والكليات العالمية ذات الصلة بإعداد وتدريب الممثل للسينما والتلفزيون ، لتصميم منهج لتدريب الممثل على التعبير ، واضعا في الإعتبار أن هذا المنهج يستفيد منه دارس الفنون التمثيلية في الكليات المتخصصة بهذا الشأن داخل السودان.

وتأتي أهمية هذه الدراسة بناءا على ملاحظة الدارس حول إمكانية إيجاد منهج علمي لدراسة تقنيات التمثيل للسينما والتلفزيون والذي أوصت به عدد من الدراسات العلمية المتخصصة في الدراما، وجاءت هذه التوصيات إثر نتائج لبحوث و سمونات ومنتديات وكذلك الورش المتعددة ، والتي كان موضوعها الرئيسي يتركز في: المشكلات التي تخص التعبير الحركي والإيمائي والصوتي المناسب للممثل والشخصية التي يؤديها أمام الكاميرا ."

إستفاد الدارس في تصميم منهج - يتناسب مع واقع الممثل في السودان من حيث خصوصيته الإجتماعية والثقافية - إستفاد من مناهج وأساليب متعددة ، وكذلك طرق تدريب حديثة ومبتكرة معمول بها في وقتنا الحاضر بعدد من الكليات والمعاهد العالمية المتخصصة، حيث توصل إلى نتائج تتناسب مع أهداف و فرضيات الدراسة.

أهداف الدراسة :-

تهدف الدراسة للاتي :-

- 1/ رصد وتحليل ظاهرة التعبير عن الإنفعالات عند الإنسان.
- 2/ دراسة التعبير في الدراما.
- 3/ التعرف على مناهج وأساليب التعبير الحركي والإيمائي والصوتي في السينما والتلفزيون.
- 4/ إخضاع أداء الممثل من حيث التعبير الحركي والإيمائي والصوتي في دراما السينما و التلفزيون للأسس والمناهج العلمية المعمول بها في المعاهد والكليات والمدارس العالمية.
- 5/ دراسة عناصر التعبير المكتملة لأداء الممثل أمام الكاميرا.
- 6/ إعداد منهج للتمثيل من خلال حرفة التعبير الحركي والإيمائي والصوتي، مع ما يتناسب مع واقع الممثل في السودان.
- 6/ المساهمة في إثراء المكتبة السودانية لندرة الدراسات المماثلة في مجال التمثيل لدراما السينما والتلفزيون.

فرضيات الدراسة :-

- 1/ لا يوجد منهج لإعداد وتدريب الممثل على التعبير للسينما والتلفزيون في السودان.
- 2/ إن وجود منهج لإعداد وتدريب الممثل على التعبير أمام الكاميرا في السودان من شأنه رفع مستوى الدراما في السينما والتلفزيون.
- 3/ من الممكن إيجاد منهج لإعداد وتدريب الممثل في السودان للتعبير الحركي والإيمائي والصوتي في السينما والتلفزيون بالإستفادة من المناهج والأساليب المعمول بها في المعاهد والكليات والمدارس العالمية.

منهج الدراسة :-

يستخدم الدارس المنهج الوصفي التطبيقي، لتحقيق متطلبات الدراسة.

أدوات الدراسة :-

يستخدم الدارس الأدوات الاتية :-

- 1/ الملاحظة .
- 2/ الخبرة الشخصية للدارس.

3/المقابلات.

4/ المراجع والمصادر والدوريات العربية والأجنبية .

حدود الدراسة :-

1/ حدود موضوعية: تصميم منهج لتدريب الممثل على التعبير في السينما والتلفزيون.

هيكل الدراسة :-

يستخدم الدراس نظام الفصول والمباحث في هذه الدراسة :

الفصل الأول :- (الأسس والمفاهيم)

المبحث الاول : المفاهيم.

المبحث الثاني: تأريخ التعبير عند الانسان.

المبحث الثالث: أسس وقواعد التعبير عن الإنفعالات.

الفصل الثاني :- (عناصر التعبير)

المبحث الأول : الإلقاء الصوتي .

المبحث الثاني: السيناريو والإخراج.

المبحث الثالث: عناصر الصورة المشهدية .

الفصل الثالث:- (التعبير الحركي و الإيمائي في الدراما)

المبحث الأول : التأريخ والنشأة.

المبحث الثاني: التعبير الحركي في فن الممثل.

المبحث الثالث: التعبير الحركي والإيمائي للممثل في السينما والتلفزيون.

الفصل الرابع:- (منهج التعبير الحركي والإيمائي والصوتي)

المبحث الأول: إعداد الممثل للسينما والتلفزيون.

المبحث الثاني: التحضير وإعداد الشخصية.

المبحث الثالث: تدريب التعبير عن الإنفعالات.

الفصل الخامس: (نتائج الدراسة)

المبحث الأول: الملاحظة.

المبحث الثاني: المقابلات.

المبحث الثالث: مناقشة الفروض.

الخاتمة - (النتائج والتوصيات)

الدراسات السابقة:-

من الدراسات السابقة والتي بحثت في موضوع التمثيل أمام الكاميرا في السودان:-
التمثيل في الدراما التلفزيونية السودانية ، تطبيقا على المسلسلات في الفترة من 1997م -
2000م. المقدمة من الدارس سيدأحمدأحمدسيدأحمد سنة 2007م ، لنيل درجة الماجستير
في الدراما ، حيث تناولت الدراسة التمثيل في الدراما التلفزيونية في السودان بالتطبيق على ما
أنتج من مسلسلات في التلفزيون السوداني في الفترة التي تبدأ من 1997 وحتى 2000م ،
وفيها تعرض الدارس لأوجه القصور فيها وحاول إكتشاف أسباب المشكلات التي تواجه الممثل
، حيث أنه أثبت فعليا بأن هناك مشكلات متعددة تخص خبرات الممثل للوقوف أمام الكاميرا ،
وكذلك مشكلات تؤثر على أداءه، مثل مشكلة الإخراج والسيناريو وعلاقات الإنتاج الأخرى.

وعليه توصل الدارس إلى نتائج مهمة تتمثل في:

1/ قلة الخبرة وانعدام المعرفة بخصائص التمثيل أمام الكاميرا من أسباب ضعف الأداء
التمثيلي في الدراما التلفزيونية في السودان.

2/ ضعف المخرج وقلة معرفته وتجربته ينعكس سلبا على أداء الممثل في دراما
التلفزيون في السودان.

3/ وجود مشكلات في سيناريو الدراما التلفزيونية في السودان تؤثر سلبا على أداء
الممثل.

4/ عدم تدريب الممثل على الإلقاء التمثيلي في التلفزيون يؤثر على أداءه.

ومن ضمن توصيات الدارس كانت أهمها هي :-

- إيجاد منهج علمي متكامل لتدريب وتأهيل الممثلين لأساليب وتقنيات الأداء التمثيلي في
التلفزيون وذلك من قبل الكليات المتخصصة.

الدراسة الثانية : العناصر المسرحية في الدراما التلفزيونية السودانية، دراسة مقدمة من الدارس
سعد يوسف عبيد - سنة 2002م، لنيل درجة الدكتوراه في الدراما .

تناولت الدراسة الآثار الإيجابية والسلبية للعناصر المسرحية في الدراما التلفزيونية السودانية ، المقدمة من التلفزيون السوداني خلال الفترة من 1963 وحتى 1999م ، وتكونت الدراسة من مقدمة وخاتمة وثلاثة أبواب ، بالإضافة إلى المراجع والمصادر والملاحق.

تناولت الدراسة مبحثاً عن التمثيل ، حيث إستعرض الدارس مراحل تطور الممثل خلال تاريخ الدراما التلفزيونية في السودان ، وتأثير تيارات المسرح السائدة " مثل الكوميديا " على أداء بعض الممثلين لأدوارهم في الدراما التي أنتجت في ذلك الوقت، وكان هذا الأثر يتمثل في عدم إلتزام الممثل بكلمات الدور ويستبدلها بكلمات من عنده مما يؤثر سلباً على أفكار السيناريو المكتوب ، وغالبا ما يكون إستبدال الكلمات بواسطة الممثل بغرض الإضحاك وهي من مؤثرات عناصر المسرح على أداء الممثل في التلفزيون.

كما أن هناك آثار إيجابية تتمثل في أن بعض الممثلين كانوا يحفظون حوار شخصياتهم بأسلوب المسرح ، وقد إعتبرها الدارس تأثيراً إيجابياً على دراما التلفزيون.

توصلت الدراسة إلى نتائج مقرونة بتوصيات ، ولكنها لم تصل إلى نتيجة محددة في ما يخص التمثيل في الدراما التلفزيونية في السودان، ولكن في توصيات الدارس وردت توصية تخص عقد دورات تدريبية للممثلين لترقية قدراتهم على التمثيل أمام كاميرا التلفزيون ، والتمكن من التعبير بواسطة الوجه والجسد.

كما أوصت الدراسة بتشجيع الدراسات العلمية في مجال الدراما التلفزيونية والدراسات المقارنة بين الفنون التلفزيونية والمسرحية والإذاعية والسينمائية والتشكيلية.

الفصل الأول الأسس والمفاهيم

تمهيد:

يسعى الدارس في المبحث الأول من هذا الفصل لدراسة المفاهيم التي تخص التعبير الحركي والإيمائي من حيث اللغة والإصطلاح ، وكذلك مفهومه في علم النفس والأنثروبولوجيا. حيث أن علم النفس يمكنه وصف الطريقة التي يتم من خلالها إنتقال الإنفعالات إلي المتلقين من خلال الأوضاع الخاصة بالجسم ، والتعبير الذي يرتسم علي الوجه ، وتعد دراسة المفاهيم السيكلوجية عظيمة الفائدة للممثل، ذلك لأن الدراما تحتوي على عنصر الصراع الذي يمثل جوهرها.

أما مفهوم التعبير الحركي والإيمائي في الأنثروبولوجيا، فيتعرض الدارس لتباين الثقافات والأعراق الإنسانية من حيث إستخدام اللغة الجسدية وتعابير الوجه، فضلا على دراسة الإشارات المشتركة بين الشعوب. كما يتعرف على ما توصل إليه العلماء في شأن مفهوم الشخصية الإنسانية في الثقافة الأنثروبولوجية.

المبحث الثاني الذي يحتوي على دراسة تأريخ التعبير الحركي والإيمائي عند الإنسان للتعرف على جذور هذه الظاهرة حتى يتم تحليلها والإستفادة منها في تأسيس منهج نظري يدعم إعداد وتدريب الممثل في تقنيات التعبير الحركي والإيمائي.

أما في المبحث الثالث يسعى الدارس إلى إبراز الأسس والقواعد الأساسية للتعبير عن الإنفعالات عند الإنسان، وذلك بدراسة جذور التعبير الإنفعالي والقواعد الإجتماعية للتعبير والتركيب الإنفعالي ومدى أهميته في إعداد وتدريب الممثل ، بالإضافة إلى التعرف على الإيماءات العالمية المعروفة. كذلك يتعرف الدارس على تصنيفات الإنفعالات الرئيسية ، وتصنيف التعبير الحركي والإيمائي وربطه بأداء الممثل.

المبحث الأول المفاهيم

عبارة منهج في اللغة والاصطلاح :-
في اللغة :

نَهَجَ - الطريق - نَهَجاً - و نَهوجاً - وضَحَ وإِسْتَبَانَ ويقال : نَهَجَ أمرُهُ . ومنه الفعل (إنْتَهَجَ الطريقَ) - إِسْتَبَانَهُ وسَلَكُهُ . و إِسْتَنْهَجَ الطريقَ - أي صار نَهَجاً و وسبيل .
أما المنهاج : الطريق الواضح ، و أيضاً يعنى المنهاج : الخطة المرسومة .
ومنه : منهاج الدراسة، ومنهاج التعليم ونحوهما المنهج ، المنهاج ، المناهج، ويقال : طريق ناهج - واضح وبين - وطريقة ناهجة : واضحة وبينه .
النهج : البين الواضح، يقال طريق نهج ، وأمر نهج - الطريق المستقيم الواضح، ويقال هذا نهجي لا أحمده¹.

في المصطلح : تُشتقُ كلمة " منهج " من نهج أي سلك طريقاً معيناً، وبالتالي فإن كلمة " المنهج " تعني الطريق والسبيل، ولذلك كثيراً ما يقال إن طرق البحث مرادف لمناهج البحث. إن ترجمة كلمة " منهج " باللغة الإنجليزية (method) ترجع إلى أصل يوناني وتعني البحث أو النظر أو المعرفة، والمعنى الإشتقاقي لها يدل على الطريقة أو المنهج الذي يؤدي إلى الغرض المطلوب. و يحدد المنهج حسب طبيعة الموضوع "البحث، أو الدراسة" وأهدافها التي تم تحديدها سابقاً، ويمكن القول إنها تخضع إلى ظروف خارجية أكثر منها إرادية ويعرف العلماء " المنهج " بأنه فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار العديدة، إما من أجل الكشف عن حقيقة مجهولة لدينا، أو من أجل البرهنة على حقيقة لا يعرفها الآخرون.²

التعبير:

في اللغة : عبر الرؤيا أي فسرها - وعبر عما في نفسه : بين وأعرب ، وعبر عن كذا أي : تكلم.³

المعجم الوسيط - المجمع اللغوي - القاهرة - مكتبة الشروق - الطبعة الرابعة 2003م - ص 957
عبدالرحمن بدوي- مناهج البحث العلمي - الكويت- وكالة المطبوعات -1977- ص 3 و ص 42
المنجد في اللغة والأعلام- دار المشرق- بيروت -الطبعة الثانية والعشرين 1975- ص 484³

فى المصطلح :

يعبر الممثل عن الشخصية بسلوكه وأفعاله ، بإعادة تجسيد سلوك الإنسان وخلق صورة معبرة ومتكاملة وتتوزع سلوك الإنسان الى حالتين فيزيائية ونفسية.¹

الحركى :

فى اللغة : حركَ - حركاً وحركةً : ضد سكنَ ، حرك فتحركَ: ضد سكنه ، فسكن . يقال " حركَ منى الأمر " أى اضطربت له، والحركة ضد السكون.² وجاء فى المعجم الوسيط : (حركَ) (حركاً) و (حركةً) : خرج عن سكونه، و (حركه) : أخرجه عن سكونه و (تحرك) : حرك فى قوة ، والحركة فى العرف العام : إنتقال الجسم من مكان إلى مكان آخر أو إنتقال أجزائه كما فى حركة الرحى.³

فى المصطلح :

هو النشاط الجسمانى الصادر من الممثل أو الممثلين ، سواء أكان ذلك النشاط عبارة عن وثبة ، أو همسة هادئة ، أو إلقاء حوارى.⁴

الإيمائى :

فى اللغة : نسبة الى (وماً) - وماً ، يماً ، وماً و (وماً) تومئةً ، و أوماً إيماءً (بحاجبه أو بيده) أو غير ذلك : أشار. وأما موامأةً الرجل : لغةً فى واعمه، والموماً إليه : المشار إليه.⁵

وفى المصطلح:

هى وسيلة ترجمة الكلمات بإستخدام الإيماءة ، وهى حركة لها مغزى مهنى تؤدى للتأكيد على اللغة والفكر.⁶

الصوتى :

الممثل فى اللغة :

يقال مثل ومثولاً . أى صار مثله ، تمثيلاً وتمثالاً . اي شبهه به وجعله مثله . المحدثون يقولون : مثل الرواية أى عرضها علي المسرح ، ومثل دورا فى الرواية أى لبس شخصية أحد

بوريس زاخوفا - فن الممثل - ترجمة عبدالهادى الراوى- وزارة الثقافة - المملكة الأردنية - 1996م - ص 17¹
المنجد فى اللغة والإعلام - مرجع سابق - ص 128²

المعجم الوسيط - مرجع سابق - ص 168³

إبراهيم حمادة - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - دار الشعب - القاهرة 1971م ص 208⁴

المعجم الوسيط- مرجع سابق - ص 919⁵

مارافين شبارد لوشكى- كل شئ عن التمثيل الصامت-ترجمة سامى صلاح - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة 2002م - ص 106⁶

أبطالها وتشبه به في حركاته وأحواله وأعماله ، والإسم في كلها : التمثيل : وهو إسم منقول عن المصدر (مائل) (مماثلة) أي : شابهه)¹.
وفي الإصطلاح :

التمثيل هو حرفة الممثل . وهي مهنة قديمة قدم أول إنسان شارك في تأدية الطقوس الدينية للتعبير عن ذاته بالايماء والرقص ثم بالحوار الدرامي)². **والممثل** : (الشخص الذي يؤدي دوراً في عرض تمثيلي)³.

مفهوم التعبير الحركي والإيمائي في علم النفس :-

إن علم النفس يمكنه وصف الطريقة التي يتم من خلالها إنتقال الإنفعالات الي المتلقين من خلال عمليات غير لفظية مثل : الأوضاع الخاصة بالجسم ، والتعبير الذي يرتسم علي الوجه ، وفي الوقت ذاته تعد دراسة الدراما عظيمة الفائدة لعلماء النفس ، فالإهتمامات والصراعات الانسانية الجوهرية تمثل في دراما المسرح ودراما السينما والتلفزيون والراديو ، وهي ليست للتسلية والمتعة فقط بل لإكتشاف الذات ، وتطهير الإنفعال ، وتوليد طاقة حافزة علي التغيير الاجتماعي⁴.

وبدراسة أشكال التعبير الإنفعالي للإنسان من ناحية علم النفس نجد أن هناك خمسة نماذج أساسية من أشكال التعبير الإنفعالي:-⁵

1-تعبير واضح وشديد عن الإنفعال.

2-تعبير هادئ ومنطقي عن الإنفعال.

3-هروب من التعبير الإنفعالي.

4-ضبط شديد للتعبير الإنفعالي ومظاهره.

5-تتصل من الإنفعالات.

في حالة التعبير عن الغضب نجد في المجموعة الأولى: بعضاً من الناس يرفع صوته أو يجادل الشخص الذي أغضبه بحدة . وفي الثانية: يحاول الشخص أن يوضح ويشرح أسباب غضبه بهدوء وروية أما الأشخاص في المجموعة الثالثة: فهم يحاولون أن لا يغضبوا لأنهم

المنجد في اللغة والإعلام – مرجع سابق ص 746¹

إبراهيم حمادة – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية- مرجع سابق – ص 112²

المرجع نفسه – ص 112³

جلين ويلسون- سيكولوجية فنون الأداء – ترجمة د.شاكر عبدالحميد- عالم المعرفة - الكويت يونيو 2000م- ص 114

حسان المالح- أساليب التعبير الإنفعالي والصحة النفسية – مقال من موقع حياتنا النفسية – الإنترنت بتاريخ 21\9\2006م⁵

يعتقدون أن ذلك خطأ أو غير مقبول أو مناسب. وفي المجموعة الرابعة: يقولون إن غضبهم غير مهم ولا يفصحون عنه ولا يظهره . وفي المجموعة الأخيرة الخامسة: يقول الإنسان لنفسه إنه ليس غاضباً أصلاً وهو يتصل من هذه الإنفعالات ويبرر ذلك بأنه لا يوجد هناك ما يستحق الغضب أو يستدعيه .

يذهب جمال الخطيب إختصاصى الطب النفسى- أن 7% فقط من الرسالة المراد إيصالها تصل عبر الكلمات فضلاً على أن 93% منها تصل بواسطة حركاتنا غير المحكية أو ما يسمى لغة الجسد، وأن 55% من التعابير غير المحكية تنقلها حركات الجسد وتعابير الوجه ونظرات العيون، في حين أن ال 38% الباقية تتكفل بها نبرة الصوت ونغمته، كما أن لغة الجسد تعتبر هي اللغة الأقدم والأكثر تلقائية و يقول الخبراء- والحديث لجمال الخطيب - إذا ماتعاضت الكلمات مع النبرة أو مع تعابير الوجه فعلينا أن نصدق النبرة وتعابير الوجه لأن التلاعب بالكلمات أسهل بكثير من التلاعب بالنبرة وتعابير الوجه والجسد.¹ وهذا يفسر ما ذهب إليه معظم علماء النفس بأن الكلمات تنقل المعلومة في حين تنقل النبرة والنظرات المشاعر.

تعابير الوجه :

تعابير الوجه هي حركة أو أكثر لعضلات أو جلد الوجه. هذه الحركات تقوم بالتعبير عن حالة المشاعر للفرد من قبل مراقب. تعتبر تعابير الوجه أحد أشكال التواصل غير اللفظي. و تعتبر أحد الوسائل الأساسية لإيصال المعلومات الإجتماعية بين البشر، و تختلف تعابير الوجه وكيفية تقبلها على حسب الثقافة والشخص المتلقي.

قد يقوم الإنسان عادة برسم تعابير الوجه بشكل إرادي، إلا أن تعابير الوجه عادةً ما تكون مرتبطةً بالمشاعر، لذلك تكون غير إرادية. على عكس ذلك فإنه يُعتقد بأن رسم تعبير معين على الوجه يؤدي إلى خلق الشعور المرافق لها.

تجمع الدراسات على أن هناك سبعة تعابير رئيسية للوجه تكاد تكون عامة لدى جميع الشعوب وفي جميع الثقافات وأن هذه التعبيرات هي على الأغلب تعبيرات فطرية وليست متعلمة و هي تتكرر بتكرار المواقف الموجبة لها على نحو نمطي. (أنظر الصور من 1- 7) .²

جمال الخطيب - لغة العيون وتعابير الوجه - مقال من موقع حياتنا النفسية - الإنترنت بتاريخ 30/9/2007م¹
جمال الخطيب - نفس المصدر السابق - بتاريخ 30/9/2007م²

مما يجدر معرفته أن هذه التعابير سريعة وتتم بلمحات زمنية قصيرة وتتغير خلال المحادثة أو مع تغيير المواقف.

كما أنه من الضروري معرفة أن هذه تعبيرات أساسية وأن تفاعلات الحياة اليومية تصدر العديد من التعابير المركبة التي تشتمل على أكثر من عاطفة وعلى الأغلب يكون التعبير عن هذه العواطف بأكثر من أداة من أدوات الجسم البشري.

	<p><u>1\ الغضب</u></p> <p>تنزيل الحواجب وضمها لبعض يبدأ كحالة إستغراب أو بداية تركيز قبل التحول لغضب وتنزيل الحواجب وشد الجفن في حالة الغضب المسيطر عليه.</p> <p>و الغضب المحتم الفك للأمام الشفاه شد. أما رفع الشفة للأعلى يرافق الغضب مع التصميم والعزم.</p> <p>كما يلاحظ أن الغضب يترافق مع الشد العضلي.</p>
	<p><u>2\ الإمتعاض</u></p> <p>التعبير الرئيسي عن الإمتعاض يكون برفع الشفة العليا من طرف واحد و شد الشفتين وضمهما لبعض من زاوية واحدة ، أما التحديق في هذه الحالة يكون في المنطقة من ما بين العينين إلى الأنف.</p>
	<p><u>3\الإشمئزاز</u></p> <p>شد الأنف وكمشه للأعلى</p> <p>الشفة العليا للأعلى والسفلى للأمام والاسفل.</p> <p>يلاحظ أيضا تصغير العينين وكأن الشخص يأنف أن يطيل النظر إلى ما يثير الإشمئزاز.</p>

١4 الخوف

رفع الجفن العلوي ورفع الحواجب وضمها لبعض، أما في حالة السيطرة - شد الشفة أفقياً.



١5 الحزن

هبوط الجفن الأعلى - نعاس - ملل - حزن
رفع الحواجب وضمها لبعض و زوايا الشفة للأسفل
رفع الشفة السفلى وثنيتها للأمام والخارج أما الشفة
المستقيمة تعكس محاولة للسيطرة على الحزن أو على
التعبير عنه.



١6 الابتسام

أطراف الشفة العليا للأعلى و شد العيون وتجعيد الأطراف
الخارجية - إرتخاء الفك و من الممكن التقريق بين
الابتسامة المتصنعة والحقيقية من خلال شئئين, الابتسامة
الحقيقية تشتمل على تجعد في أطراف العين الخارجية في
حين المصطنعة تقتصر على الشفاه فقط، كما أن
الابتسامة الطبيعية سريعة وقصيرة المدى.



١7 الدهشة

رفع الجفن العلوي إذا إستمر لفترة قصيرة - لمحة- تعني
الدهشة ، أما إذا طال فهو على الأغلب يعكس الخوف
أما رفع الحواجب فيعني دهشة +تعجب.
و إرتخاء الفك يفرق بين مشاعر الدهشة والخوف حيث
يكون في الخوف مشدودا.



مفهوم التعبير الحركي والإيمائي في الأنثروبولوجيا:-

ذكر تشارلز دارون في كتابه التعبير عن الإنفعالات في الإنسان والحيوان: (يعبر الشباب والعجائز من مختلف الأعراق من البشر والحيوانات عن حالة النفس باستخدام ذات الحركات)¹ و حتى منتصف القرن العشرين إعتقد الكثير من علماء الإنسان بأن تعابير الوجه هي أشياء يتم تعلمها بالكامل ولذلك فهي تختلف بين الثقافات المختلفة، إلا أن دراسات أجريت مؤخرا توصلت إلى أنه هناك بعض المشاعر قد تكون عمومية مشتركة بين مختلف الثقافات.² التواصل غير الكلامي أو غير اللفظي أو غير الملفوظ هو عملية التواصل من خلال إرسال و إستقبال رسائل بدون كلمات بين الأشخاص. قد يتم إرسال تلك الرسائل من خلال التعابير أو اللمس أو من خلال لغة الجسد أو تعابير الوجه أو إلتقاء العيون، كما يحتوي الكلام عادة على عناصر غير لفظية يطلق عليها إسم ما وراء الكلام، مثل جودة الصوت، التواتر، علو الصوت، وطريقة الكلام واللحن وطبقة الصوت.³

من الممكن رسم إشارات الجسد بواسطة الأيدي، الجسم، الرأس، الوجه، أو العيون. من أشهر إشارات الجسد هو التلويح باليد كإشارة للترحيب في الثقافات الغربية، وكذلك هناك ضم الأيدي وهما ملتصقتين ومرفوعة امام الوجه دليل على التحية والإحترام في الثقافة الشرقية في بلاد الهند تحديدا، فضلا على إستخدام الأيدي بشكل متكرر مع كل تعبير عن إنفعال، في معظم الثقافات الإفريقية، كما قد تأخذ إشارات الجسد معاني مختلفة على إختلاف الثقافة، وقد يؤدي إستخدام إشارة جسد ملائمة في ثقافة ما إلى نتيجة عكسية تماما في ثقافة أخرى.

الشخصية في الانثروبولوجيا النفسية :-

إحتلت الشخصية الإنسانية والعوامل المؤثرة في تكوينها، مكانة هامة في الدراسات النفسية والإجتماعية، وذلك بقصد التعرف إلى مكونات هذه الشخصية، وكيفية تكيفها وتفاعلها مع البيئة المحيطة، وبما يتيح نمو الشخصية وتطورها. وعلى الرغم من الإتفاق على وحدة هذه الشخصية وتكاملها كنتاج إجتماعي من جهة، وكمحرك لتصرفات الفرد ومواقفه الحياتية من جهة أخرى، فقد تعددت تعريفاتها تبعاً للنظر إليها من جوانب متعددة.

1 تشارلز دارون- التعبير عن الإنفعالات في الإنسان والحيوان - ترجمة مجدى محود المليجي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة 2005م - ص 299

ويكيبيديا - الموسوعة الحرة - شبكة الإنترنت- دراسة أنثروبولوجية 2. أنظر ويكيبيديا - الموسوعة الحرة - مصدر سابق.³

إنطلاقاً من أنّ الشخصية تعبر عن الجوهر الإجتماعي / الحقيقي للإنسان، فقد عرّفها رالف لينتون بأنها : (المجموعة المتكاملة من صفات الفرد العقلية والنفسية. أي المجموع الإجمالي لقدرات الفرد العقلية وإحساساته ومعتقداته وعاداته، واستجاباته العاطفية المشروطة).¹

ويرى غنيم أنّ الشخصية : هي إستجابات الفرد المميزة للمثيرات الإجتماعية، وكيفية توافقه مع المظاهر الإجتماعية المحيطة به.²

وهكذا يعبر مفهوم الشخصية عن الوصف الإجتماعي للإنسان، والذي يشمل الصفات التي تتكوّن عند الكائن البشري من خلال التفاعل مع المؤثرات البيئية، والتعامل مع أفراد المجتمع بصورة عامة. وهذا ما يعبر عنه بـ (الجوهر الإجتماعي للإنسان) . أي أنّها مجموعة الخصائص (الصفات) التي تميّز فرداً / إنساناً بذاته، من غيره في البنية الجسدية العامة، وفي الذكاء والطبع والسلوك العام .

فالعلاقات الفيزيولوجية لدى الإنسان، ترتبط بالأفعال السلوكية المصاحبة، وتتعدّل هذه الأفعال عن طريق الخبرة التي يكتسبها من المجتمع. فالطعام كإستجابة للحاجة الفيزيولوجية الغذائية، يصاحبها سلوك معيّن يتمثّل في طريقة تناول الطعام، بصورها المتعدّدة، فهي تتضمن كلّ أفعال الفرد ومناشطه الجسمانية والسيكولوجية، وأيضاً التعلّم والتفكير، وكلّ شيء يدخل في محتوى السلوك، حتى العمليات العقلية فهي تندرج تحت مفهوم هذا المصطلح.

وتتميّز نتائج السلوك بخاصتين أساسيتين : الأولى : العمليات المادية، والثانية : العمليات السيكولوجية. ويندرج تحت العمليات السيكولوجية، ما يعرف بأنساق القيم والمعرفة. ويشير تصنيف نتائج السلوك إلى تفاعل الفرد مع البيئة، فالفرد عندما يواجه نظاماً جديداً، يحدث لديه ردّ فعل، ليس فقط في موضوعيته، ولكن أيضاً في إتجاهاته وقيمه ومعارفه التي إكتسبها من خبراته الماضية. ولذلك يؤيدّ بعض العلماء الأنثروبولوجيين تأثير العناصر السيكولوجية في محتوى الصيغة الثقافية، في دراستهم للثقافة والشخصية، وذلك لإعتقادهم بأنّ الشخصية هي نتاج الصيغة الثقافية التي تسود مجتمعاً ما.³

إنّ الشخصية الإنسانية تتسم بالخصائص التالية كما ذكر محمود ميلاد:⁴

رالف لينتون - دراسة الإنسان-ترجمة عبدالملك الناشف-المكتبة العصرية - بيروت-1964ص644¹
سيد محمد غنيم - سيكولوجية الشخصية - دار النهضة العربية - القاهرة 1997- ص 442
أنظر - محمد حسن الغامري - المدخل الثقافي في دراسة الشخصية - المكتب الجامعي الحديث - الإسكندرية 1989- ص 423
محمود ميلاد - علم نفس الإجتماع - وزارة التعليم العالي - دمشق 1997- ص 304

1- النمو والتكامل : الشخصية تنمو وتتطور في وحدة متكاملة، من خلال تآزر سمات هذه الشخصية وقدراتها، وعملها بصورة مستمرة ومتفاعلة مع مواقف الحياة المختلفة، ولا سيما تفاعل الإنسان مع بيئته وأنماط التنشئة الإجتماعية المتعددة التي يتعرض لها، وبالتالي إستجابة هذه الشخصية بعناصرها الكاملة، في أثناء التعامل مع هذه المواقف المتنوعة.

2- الهوية الشخصية (الذاتية) : وتعني شعور الفرد بأنه هو ذاته، وإن حدثت له تغيرات جسدية ونفسية، عبر مراحل النماية. فمن طبيعة الإنسان أن يتغير ويتبدل من يوم إلى آخر، بحكم قانون التطور، والذي يشمل جوانب الشخصية كافة، من بداية الحياة وحتى نهايتها. غير أن هويته الأساسية تبقى هي ذاتها، على الرغم من التغيرات الجسدية أو الوجدانية، التي تحدث بفعل عاملي : (العمر والثقافة) .

3- الثبات والتغير : أي أن خاصية الثبات في الشخصية الإنسانية، مستمرة ما دام الشخص على قيد الحياة، وفي المقابل فهذه الشخصية تابعة لخاصية التغير والتطور، التي تحدث بفعل المؤثرات المحيطة بالشخص، والتي تتفاوت في شدة فاعليتها لإحداث التغيرات التطورية.

وهذا الثبات الذي يتجلى في : (الأعمال وأسلوب التعامل مع الآخرين، وفي البناء الداخلي والخارجي للشخص، بما في ذلك الدوافع والإهتمامات والإتجاهات، والخبرات) هو الذي يسمح - أحياناً - بالتنبؤ المستقبلي لهذه الشخصية.

والخلاصة، أن الشخصية تنمو وتتطور من خلال التفاعل المستمر مع ما يحيط بها. وكما أن الثبات سمة أساسية للشخصية، فالتغير والتطور أيضاً سمتان ملازمتان للشخصية. وإذا كان الإهتمام بدراسة الشخصية قليلاً في المجتمعات القديمة، نظراً لعدم النظر إلى الفرد كوحدة متكاملة، فإن تعقد المشكلات الإجتماعية / الإنسانية، وتطور النظرة إلى دور الإنسان فيها، أدى إلى زيادة الإهتمام بدراسة طبيعة الشخصية الإنسانية، لإكتشافها وإيجاد أفضل الطرائق للتعامل معها وتوظيف قدراتها.

مفهوم الثقافة الأنثروبولوجية:-

تعدّ الثقافة عاملاً هاماً في تصنيف المجتمعات والأمم، وتمييز بعضها عن البعض، وذلك بالنظر لما تحمله مضمونات الثقافة من خصائص ودلالات ذات أبعاد فردية وإجتماعية،

وانسانية أيضاً.

ولذلك، تعددت تعريفات الثقافة ومفهوماتها، وظهرت عشرات التعريفات ما بين (1871-1963) منها ما أخذ بالجوانب المعنوية / الفكرية، أو بالجوانب الموضوعية / المادية، أو بكليهما معاً، بإعتبار الثقافة- في إطارها العام- تمثل سيرورة المجتمع الإنساني وإبداعاته الفكرية والعلمية .

الثقافة :

ولعلّ أقدم تعريف للثقافة، وأكثرها شيوعاً، ذلك التعريف والذي يفيد بأنّ الثقافة : (هي ذلك الكلّ المركّب الذي يشتمل على المعرفة والعقائد، والفن والأخلاق والقانون، والعادات وغيرها من القدرات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع).¹

خصائص الثقافة :

تعدّ الحياة الاجتماعية في أي مجتمع، نسيجاً متكاملًا من الأفكار والنظم والسلوكيات التي لا يجوز الفصل فيما بينها، بإعتبارها تشكّل التركيبة الثقافية في المجتمع، وإلى درجة تحدّد مستوى تطوره الحضاري.

وهذا يؤكّد أنّ النموذج العام لأيّ ثقافة، يأتي منسجماً مع الإطار الاجتماعي الذي أنتجها، ويرسم بالتالي السمات والمظاهر الاجتماعية لدى الأفراد الذين يتشربون هذه الثقافة، ويعملون ما بوسعهم للحفاظ على هذا النموذج الثقافي وإستمراره وتطويره.

الثقافة والشخصية:

إنّ شخصية الفرد تنمو وتتطور، من جوانبها المختلفة، داخل الإطار الثقافي الذي تنشأ فيه وتعيش، وتتفاعل معه حتى تتكامل وتكتسب الأنماط الفكرية والسلوكية التي تسهّل تكيف الفرد، وعلاقاته بمحيطة الاجتماعي العام .

وليس ثمة شكّ في أنّ الثقافة مسؤولة عن الجزء الأكبر من محتوى أية شخصية، وكذلك عن جانب مهمّ من التنظيم السطحي للشخصيات، وذلك عن طريق تشديدها على إهتمامات أو أهداف معيّنة. ويكمن سرّ مشكلة العلاقة بين الثقافة والشخصية في السؤال التالي : ” إلى أي مدى يمكن إعتبار الثقافة مسؤولة عن التنظيم المركزي للشخصيات؟ أي عن الأنماط

إدوارد تايلور و مجموعة من الكتاب - نظرية الثقافة - ترجمة على الصاوي - عالم المعرفة - الكويت-1997 - ص 91

السيكولوجية؟ وبعبارة أخرى: هل يمكن للتأثيرات الثقافية أن تنفذ إلى لباب الشخصية وتعديلها؟

إنّ الجواب على هذا التساؤل، يكمن في أنّ عملية تكوين الشخصية هي عملية تربوية / تعليمية - تثقيفية، حيث يجري فيها إندماج خبرات الفرد التي يحصل عليها من البيئة المحيطة، مع صفاته التكوينية، لتشكل معاً وحدة وظيفية متكاملة تكيّفت عناصرها، بعضها مع بعض تكيّفاً متبادلاً، وإن كانت أكثر فاعلية في مراحل النمو الأولى من حياة الفرد.

حيث يؤكد (ميلفيل) : (يمكن أن نطلق اسم التثقيف أو المثاقفة **Enculturation**، على جوانب تجربة التعليم التي يميّز بها الإنسان عن غيره من المخلوقات، ويوصل بها إلى إتقان معرفة ثقافته. والتثقيف في جوهره، سياق تشريط شعوري أو لا شعوري، يجري ضمن الحدود التي تعيّنّها مجموعة من العادات. ولا ينجم عن هذه العملية التلاؤم مع الحياة الإجتماعية القائمة فحسب، بل ينجم أيضاً الرضى، وهو نفسه جزء من التجربة الإجتماعية).¹

و عليه فإذا كانت المفاهيم العلمية الأولى، تصف سلوك الإنسان وتربطه بعدد من الدوافع والسمات العامة، فإنّ العلم الحديث يؤكّد أهميّة العوامل النفسية والإجتماعية والقيم السائدة في المجتمع التي تظهر في هذا السلوك، فالثقافة إذن ترتبط بالشخصية، حيث تكون رافداً أساسياً من روافد هذه الشخصية وتحدّد سماتها. ولذلك فإنّ دراسة الثقافة والشخصية تمثل نقطة إلتقاء بين علم النفس وعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا). فلا يمكن فهم أي شخص فهماً جيّداً، من دون الأخذ في الإعتبارات الثقافية التي نشأ عليها. كما لا يمكن فهم أي ثقافة إلاّ بمعرفة الأفراد الذين ينتمون إليها ويشاركون فيها، وتتجلى بالتالي في سلوكياتهم الملحوظة، ويذهب (حسن الساعاتي) إلى أن الثقافة تؤثر على الفرد في النواحي التالية:-²

1- الناحية الجسمية: إنّ الثقافة السائدة لدى شعب من الشعوب، كثيراً ما تجبر الفرد - بما لها من قوّة جبرية وإلزام، وسيطرة مستمدّة من العادات والقيم والتقاليد- على أعمال وممارسات قد تضرّ بالناحية الجسمية ضرراً كبيراً. فعلى سبيل المثال: كانت العادات لدى بعض الطبقات المرفهة في الصين، أن تثني أصابع الطفلة الأنثى، وتطوى تحت القدم، وتلبس

ميلفيل ج. هرسكوفيتز- أسس الأنثروبولوجيا الثقافية-ترجمة رباح النفاخ - وزارة الثقافة سوريا -دمشق 1974ص 341
سامي حسن الساعاتي - الثقافة والشخصية - دار النهضة بيروت- 1983ص 213

حذاء يساعد في إيقاف نموّ قدمها ويجعلها تمشي مشية خاصة. فعلى الرغم من التشوّه الذي يحصل للقدم، فقد كانت تلك المشية بالإضافة إلى صغر القدم، من أهم دلائل الجمال.

2- الناحية العقلية : لا شكّ في أنّ الثقافة بأبعادها المادية والمعنوية، تؤثر تأثيراً فاعلاً في الناحية العقلية للشخصية، ولا سيّما من الجانب المعرفي / الفكري. فالفرد الذي يعيش في جماعة (مجتمع) تسود ثقافتها العقائد الدينية أو الأفكار السحرية، تنشأ عقليته وأفكاره متأثرة بذلك. فالمعتقدات التي تسود في المجتمع الهندي أو الصيني، غير تلك المعتقدات التي تسود في المجتمع الأمريكي أو العربي، وبالتالي فإنّه من الطبيعي أن يتأثر الفرد سواء في المجتمع البدائي، أو في المجتمع المتحضّر، بثقافة مجتمعه، ولا سيّما عن طريق الأسرة، بإعتبار أنّ من أهمّ وظائف الأسرة، مساندة التركيب الاجتماعي وتأييده .

3- الناحية الانفعالية : يتضمّن الجانب الانفعالي، ما لدى الشخص من الإستعدادات والدوافع الغريزية الثابتة نسبياً، والتي يزوّد بها منذ تكوينه وطفولته. وتعتمد على التكوين الكيميائي والغددي والدموي، وتتّصل إتصلاً وثيقاً بالنواحي الفيزيولوجية والعصبية. وتؤكد الدراسات الأنثروبولوجية، أنّ للثقافة دوراً كبيراً في تربية مزاج الشخص وتهذيب إنفعالاته، وإن لم يكن لها الدور الحاسم في ذلك. فكثيراً ما نجد شخصاً قد ورث في تكوينه البيولوجي، عوامل (إستعدادات) تثير لديه الغضب، لكنّ التنشئة الاجتماعية / الثقافية، ونبذ المجتمع لتلك الصفة، يجعله يعدّل من سلوكه.

4- الناحية الخُلقية : تستند إلى الناحيتين العقلية والانفعالية، باعتبارهما المواد الخام التي تبنى عليها الصفات الخُلقية. ولذا فإنّ الأخلاق السائدة في المجتمع، هي الحصيلة الناتجة من تفاعل القوى العقلية والانفعالية، مع عوامل البيئة. وعليه فإنّ السلوك الشاذ في ثقافة ما، قد يكون سلوكاً عادياً بالنسبة لمعايير وقيم ثقافة أخرى. فالسرقة مثلاً : تعدّ من الجرائم التي يستتكرها المجتمع والقوانين في المجتمعات الحديثة، ولكنها كانت مباحة عند كثير من الشعوب البدائية والقديمة، حتى أنّها كانت نوعاً من أنواع البطولة، ونذكر "مثلاً" " الهمباتة " * في الثقافة السودانية ، وشخصية " اللص الظريف " أرسين لوبين * في الثقافة الغربية.

ويتفق الأنثروبولوجيون النفسيون على حدوث تغيرات في الشخصية العامة للمجتمع عبر الزمان، ولكن معدلات تلك التغيرات تختلف تبعاً لتأثير عوامل متنوعة ومتشابهة، ومن أهمها التغيير الثقافي .. ويتجه الرأي العام إلى التعميم، بأنّ تغيير شخصية المجتمع يسير بمعدل أبطأ من معدل التغيير الثقافي.¹

كذلك يلاحظ أنّه عندما تختلف الثقافة يتبعها إختلاف في أنماط السلوك. فإنسان العصر الحجري القديم يختلف عن إنسان العصر الحجري الجديد، ويختلف أيضاً عن إنسان العصر البرونزي والعصر الحديدي.² ، بمعنى أن الإنسان الذي يستخدم الأدوات البدائية كالأحجار والعظام والخشب، ويأكل البذور والجذور والحشرات والطيور، ويخاف من النار، لا يتوافق ثقافياً مع الإنسان الذي يستخدم الكهرباء أو يتحكّم بالآلات عن بعد، ويأكل الطعام من المطبخ ويتفنّن في صنع الأنواع المختلفة منه، وغير ذلك. وحتى في هذا العصر، فالإنسان الذي يعيش في دولة متحضّرة وتختلف ثقافته عن ثقافة الإنسان الذي يعيش في دولة نامية، فإنّ سلوك الأول - ولا شكّ - يختلف عن سلوك الثاني، تبعاً للزاد الثقافي الذي تزوّدت به شخصيته.

وتأسيساً على ما تقدّم، نجد أنّ ثمة علاقة وثيقة وتفاعلية بين الثقافة وأبنائها، فهي التي توجّههم في جوانب حياتهم المختلفة، والأفراد في المقابل، يؤثرون في هذه الثقافة ويسهمون في تطويرها وإغنائها، من خلال نتاجاتهم وإبداعاتهم الفكرية والفنية والعلمية. ولذلك، نرى إهتمام علماء التربية والإجتماع والأنثروبولوجية، بدراسة الثقافة للتعرفّ إلى السمات العامة للفرد أو الجماعة (المجتمع) في إطار مكونات هذه الثقافة، والتعرفّ بالتالي إلى أنماط الحياة الإجتماعية للناس، وتفسيرها.

أنظر -سامي حسن الساعاتي - مرجع سابق من ص 213 الى 218¹
أنظر -مصطفى غالب - السلوك - دار الهلال بيروت 1991- ص 103²
*الهمباتة ظاهرة إجتماعية على غرار "الشعراء الصعاليك" التي عرفتها جزيرة العرب قبل الإسلام ، وانتشرت في السودان خلال العهود الإستعمارية، والهمباتة لا يعترفون للشباب ببلوغ قدر الرجال إذا لم يمارس الهمبته ، وهي تعني نهب وسلب الإبل، ويمتازون بالمروءة والنجدة، ويساعدون الفقير واليتيم والهمباتي لايسرق الإبل من قبيلته .- أنظر ،شرف الدين الأمين عبدالسلام،الهمبته في السودان،دار جامعة الخرطوم للنشر، 1973م
*أرسين لوبين ،أو اللص الظريف ،شخصية ابتكرها الكاتب الفرنسي "موريس لوبلان"، ولقد لاقت روايات أرسين لوبين إقبالا كبيرا ،وحولت إلى أفلام سينمائية ، حيث يتميز أرسين لوبين بالنبل والشرف والشهامة ، فهو لا يهدف من وراء مغامراته إلى الثراء أو كسب المال ، إنما يكرس حياته للكشف عن الجريمة وتعقب الجناة- أنظر ، الموسوعة الحرة ويكيبيديا ، شبكة الإنترنت.

المبحث الثاني

1 تاريخ التعبير عند الانسان :

الإنسان هو كائن حي يمشي على قدمين وهو من الثدييات الرئيسة. ينتمي الإنسان العاقل لجنس البشر، و يمتلك الإنسان خلافاً لبقية الكائنات الحية على الأرض دماغ عالي التطور، قادر على التفكير المجرد واستخدام اللغة والنطق والتفكير الداخلي الذاتي وإعطاء حلول للمشاكل التي يواجهها. ليس هذا فحسب بل أنه يمتلك جسماً منتصباً ذا أطراف مفصلية علوية وسفلية يسهل تحريكها، وتعمل بالتناسق التام مع الدماغ وهي خاصية تجعل منه الكائن الحي الوحيد على البسيطة الذي يستطيع توظيف قدراته العقلية والجسمية لصناعة الأدوات الدقيقة وغير الدقيقة التي يحتاجها.

إن الله سبحانه وتعالى قد خلق جسم الإنسان بكافة تفاصيله من الطين ثم قام بنفخ الروح فيه بإعتبار أن الإنسان حسب المنظور الديني يتكون من الجسد والروح، كذلك ورد ذكر الخلق في القرآن الكريم: (**وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ ۝ وَالْجَانَّ خَلَقْنَاهُ مِنْ قَبْلُ مِنْ نَارِ السَّمُومِ**).¹ (صدق الله العظيم).

الإنسان مثل معظم الثدييات العليا كائن إجتماعي بطبعه. ولكنه بشكل فريد بارع في استخدام نظم التواصل "للتعبير" عن الذات وتبادل الأفكار والتنظيم. كذلك يقوم الإنسان بتنظيم هياكل إجتماعية معقدة بالمشاركة مع مجموعات متعاونة ومتنافسة بدءاً من تأسيس العائلات وانتهاء بالأمم.

التفاعل الإجتماعي بين البشر أسفر عن ظهور عدد واسع ومتنوع من المعايير الاخلاقية والقيم الاجتماعية والطقوس الدينية التي تشكل عملياً أساس كل مجتمع إنساني، كذلك يتميز الإنسان بحسه الجمالي وتقديره وتذوقه للجمال وهو ما يبعث في الإنسان الحاجة "للتعبير" عن الذات والإبداع الثقافي في الفن والأدب والموسيقى. ومن المعروف عن البشر أيضاً رغبتهم في الفهم والتأثير على محيطهم البيئي وحاجتهم للبحث والاستفسار عن الظواهر الطبيعية ومحاولة فهمها ومعرفة القوانين التي تضبطها. و من هنا ظهرت العلوم والفلسفة والميثولوجيا والدين. وتميز الإنسان بالنظر للامور بنوع من الفضول والتبصر أدى به إلى إختراع الأدوات الدقيقة

سورة الحجر، الآيات (26)،(27).¹

وتطوير مهاراته ونقلها للآخرين عن طريق التبادل الثقافي. بالإضافة إلى ذلك يعتبر الإنسان الكائن الحي الوحيد الذي يقوم بإشعال النيران وطهي طعامه والكائن الحي الوحيد الذي يقوم بإرتداء الملابس وإعتماد عديد من التقنيات التي تساعده على زيادة فعالية ما يقوم به من أعمال.

يقدر عمر الأرض بحوالى (4500) مليون سنة ، والحياة ظهرت قبل حوالى (2000) مليون سنة ، والبرمائيات قبل (280) مليون سنة ، أما الإنسان قبل مليون سنة، ويعنى ذلك بأن الإنسان نتاج حديث جدا ، أنه الطبيعة بأحدث أشكالها ، غير أنه لم يظهر جهاز الصنع (كاملا) أبديا كى يكون شاهدا على هذا العالم ، أنه نما عبر تفاعل طويل الأمد مع ظواهر الطبيعة الأخرى¹.

ولقد صار الإنسان إنسانا بشكله الحالى بسبب شكل تعامله الفريد مع الطبيعة وممارسته ، وكان التطور نتاجا لهذه الممارسة الإنسانية على وجه الأرض.

ويتفاعل الإنسان مع الطبيعة كان غيرها وأيضا يغير نفسه فى وقت واحد ، وهكذا تصبح الممارسة مجال تطور الإنسان وإرتقائه الوحيد².

يتميز الوضع البشري بسمتين بارزتين تتجلى السمة الأولى فى كون الوضع البشري متعدد المكونات والأبعاد وبذلك فهو وضع فريد من نوعه لأنه يتميز بالتعدد والغنى فالحواس والعقل والوجدان كلها قوى جبارة تضيف دلالة خاصة على الوجود البشري، كما يعتبر الدماغ من أعقد أعضاء جسم الإنسان حيث به يفكر ويترجم الأفعال الصادرة عن جسمه. ولا بد من التفريق بين العقل والدماغ حيث أن الدماغ يوجد فى معظم الكائنات الحية بينما العقل يختص به الإنسان ولا أحد غيره يتميز به والدماغ هو المسئول عن حركة الإنسان المادية وتشمل السيطرة الكاملة على أعضاء الجسم الخارجية والداخلية بينما العقل هو المسئول عن حركة الإنسان اللامادية كالمشاعر والوجدان والاعتقاد، إذ أن العواطف الإنسانية من مشاعر وتعبيرات تتحكم بها عدة خلايا منها المسئولة عن الضحك والمسئولة عن البكاء والمسئولة عن كافة الإنفعالات التعبيرية الأخرى³.

محمود صبرى - الفن والإنسان - دون دار نشر - الطبعة 1980 - ص 166¹

أنظر المرجع السابق نفسه - ص 166²

أنظر ويكيبيديا - الموسوعة الحرة - شبكة الإنترنت³.

و ذكر الناقد والباحث الألماني (يوهان جوتفرد هيردر) فى وصفه لإنسان ما قبل التاريخ :
(جاء الإنسان الى العالم فألقى على الفور بحرا ذاخرا يتلاطم حوله ، وكم إحتاج من جهد
حتى يتعلم كيف يميز بين الأشياء وليعرف " إستخدام " حواسه المختلفة ، وليعتمد على هذه
الحواس وحدها).¹

بما أن التعبير الحركى والإيمائى بدأ مع بداية حياة الإنسان ، والحركة فى حد ذاتها ظهرت
فى الإنسان قبل الكلام ، بل قبل أشكال المعرفة ، لا سيما أن الإنسان وهو جنين فى رحم أمه
يتحرك قبل أن يولد - لذا فإن الإنسان قد فطر على الحركة والتحرك.
ولقد حقق الإنسان درجات من العلم تطورت عبر الأزمان وشأن الإنسان فى العلم هو شأنه فى
الفن فكلاهما مرتبط بالحياة ، ولكن الإنسان البدائى لم يكن يعرف من العلم إلا ما كان يحيط
به وبما حوله ، أى أن علمه كان محصورا فى الظواهر الطبيعية المحيطة به ، وقد كان
الهدف الأساسى لديه هو الحصول على قوته اليومى ، فكان يستعين بقوته العضلية على
قنص فريسته ، ومع التطور لجأ إلى إستخدام الأخشاب والأحجار فى مطاردة الحيوانات
وإفتراسها ، وهكذا تعلم الإنسان الصيد ، ومن النبات تعلم الزراعة ، ومن الزراعة تعلم الحصاد
، وهكذا تطورت أساليب حياته .

إن مشاعر الإنسان البدائى كانت فطرية ، يعرف الألم ويتوجع له ، ونتيجة الألم عرف نقيضه
وهو السعادة ، ومن معرفة الألم والسعادة عرف الإنسان كيف يصنع لنفسه. فخرج للصيد
ويحتفل بصيده ويعبر عن سعادته عبر الرقص ، ويحتاج شعوره بالفرح الى التعبير عنه ليس
بالكلمات ولكن بحركات الجسم التعبيرية وهذا أبسط أنواع التعبير الحركى للإنسان، فهو ليس
حركات لا تعنى شيئا ولكنها حركات تعبر عن الحزن وحركات مختلفة تعبر عن الفرح.²
ويرى الدارس أن هذا الرقص يمثل نوعا من التعبير الحركى الإيمائى الذى يعبر عن المشاعر
المختلفة مثل "فرحه" بالصيد و"حزنه" إذا ما إفترس الصيد أحد أفراد القبيلة.

إن نظرة الإنسان الأول الى الكون من حوله كانت نظرة الى شئ غير محدد المعالم فسعى
أن يتعلم التمييز بين الأشياء الأساسية التى يتعامل معها ، وبها - فى حياته اليومية من بين
الظواهر الكونية التى كانت تحدث من حوله ، ولا يستطيع أن يجد لها تفسيراً ، فلم يجد سوى

نقلا عن / أرنست فيشر - ضرورة الفن - ترجمة أسعد طليم- الهيئة المصرية العامة للكتاب-الفاخرة 1998-ص 371
مدحت الكاشف - اللغة الجسدية للممثل - أكاديمية الفنون- القاهرة 2006م- ص 262

أن يستخدم حواسه فى محاكاة الأشياء ومن ثم يأتى بكم هائل من الإشارات والإيماءات معبرا بها عن نفسه أحيانا ، أو مدافعا بها عن نفسه ضد الأخطار التى تواجهه أحيانا أخرى.¹ وكانت هذه الإشارات والإيماءات صورا ورموزا شكلت فى مجملها مفردات لغته الجسدية ، وهو ما يؤكد المستكشف الألماني " إلكسندر همبولت " (1769-1859) فى مفهومه للغة بشكل عام بأنها صورة ورمز فى الوقت نفسه ، وأن هذه الصورة وذلك الرمز يمنحان اللغة الجسدية تلك الطبيعة الثنائية التى تتمتع بها ، وهى كونها وسيلة للإتصال والتعبير.²

بما أن التعبير الحركى والإيمائى مرتبط بشكل أساسى بما تسمى لغة الجسد فلا بد من التعرف على هذا المصطلح المركب من كلمتين هما (لغة) و (جسد) ، وبالرجوع إلى المعاجم اللغوية نجد أن كلمة لغة تعنى : (أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)³ وكلمة جسد (تطلق على جسم الإنسان).⁴

ونظراً لأن مصطلح لغة الجسد من المصطلحات الحديثة نجد أن من عرفوا هذا المصطلح هم من المعاصرين وذلك فيما يلى :-

- (1) مصطلح لغة الجسد هو نوع من أنواع التواصل غير الشفهى.⁵
 - (2) هو نوع من الحوار النفسى الذى يجرى بين الاطراف المعنية والمعانى المنتقلة بينهم لا من خلال النطق بل من خلال الصمت والملاح العامة للإنسان الصامت كنظرات العيون وتعبيرات الوجه وحركات الجسم.⁶
 - (3) هو إشارات و إيماءات جسدية ترسل رسالات محددة فى مواقف وظروف مختلفة تظهر لك المشاعر الدفينة وتخرجها للسطح، فتصل من خلالها معلومات أو أفكار عن الشخص الآخر بحيث لا يستطيع إخفاء الأفكار التى تدور فى ذهنه.⁷
- من خلال هذه التعريفات للمصطلح يتبين للدارس أن جميع التعريفات تؤدى الى دلالة واحدة مفادها: أن لغة الجسد هى رسائل شعورية أو لا شعورية تنطلق من جسد الإنسان لإيصال مفاهيم أو رسائل معينة للآخر.

أنظر مدحت الكاشف - المرجع السابق نفسه - ص 261

نقلا عن/ أرنست فيشر - مرجع سابق - ص 402

الفيروز أبادى، محمد بن يعقوب- القاموس المحيط- دار الفكر- بيروت- 1983- ص 1715³

بن منظور ، محمد - لسان العرب - دار صادر بيروت - مج 15 جزء 3 ص 120⁴

بيتر كلينتون- لغة الجسد - ترجمة: دار الفاروق- مصر 2005م ص 60⁵

عودة عبدالله- الإتصال الصامت - مجلة المسلم المعاصر- دار الفاروق - مصر 2005- ص 201⁶

محمد بن يونس - سيكولوجيا الواقعية والإنفعالات - دار المسيرة عمان "الأردن" ط 1 2007م - ص 340⁷

وتمثل لغة الجسد جانب الإتصال الصامت أو الإتصال غير اللفظى الذى قد يتم بصورة منفصلة عن الكلام أو بصورة مصاحبة له، وهو رسائل تواصلية موجودة فى الكون الذى نعيشه وننلقاها عبر الحواس الخمس ، ويتم تداولها عبر قنوات متعددة.

وتشمل كل الرسائل التواصلية حتى تلك التى تتداخل مع اللغة اللفظية والتى تعتبر من ضمن بنيتها ، وتتجلى وسائل الإتصال غير اللفظى عبر سلوك العين وتعبيرات الوجه والإيماءات وحركات الجسد وهيئة الجسم وأوضاعه والشم واللمس والذوق والمسافة والمظهر والصوت. أثبتت الدراسات الحديثة أن مايقارب الـ 55% من الأهداف التى يطمح المرسل الى تحقيقها يصل إليها عن طريق الإيماءات والحركات ، بينما تتحقق باقى العناصر النسبة المتبقية 45%¹.

المتأمل لحياة الناس يكتشف أن الحياة بمجملها تقوم على التواصل ، إذ أن الإنسان مجبول على أن لا يحيا وحيداً ، وكما يقول بن خلدون فى المقدمة : (إن الإنسان مدنى بطبعه)²، و المصالح المشتركة التى تجمع بين الناس تكون كقيلة بخلق أنواع من التواصل لا بد منها لديمومة الحياة .

وقد شغل الجسد الإنسانى إهتمام كل المعتقدات وكافة العلوم بما له من تعبيرية و كلغة تواصل بين البشر ، حيث تكون لمفردات هذه اللغة دلالات ورموز لا حصر لها ، وقد تظهر ذلك بشكل واضح فى الرقصات البدائية ،والطقوس الدينية الاولى وفى فنون الرسم والنحت وما إلى ذلك من الفنون التى توصل بها الإنسان الاول ليحاكى الطبيعة بإيقاعها المتغير ومؤثرة فى إبداع صورة متعددة للتعبير بلغة الجسد ، حينما إتخذها الإنسان الأول كوسيلة يعبر بها عن طموحاته وآلامه ومخاوفه ، وفى علاقاته مع كل المظاهر الكونية التى لا يعرف كنهها ، فكانت هذه البدائية والتلقائية فى التعبير ، وقلة الحصيلة اللغوية التى تعتمد على الصوت إلى جانب ثراء الحركة الطبيعية . لذلك وجد الإنسان نفسه يحاكي كل شئ فى حياته مستخدماً جسده بطاقته التعبيرية اللانهائية فى بناء الدلالات والمعانى التى يرسلها للآخرين ، وفى هذا الصدد يؤكد "تشيلدون تشينى " (1886-1980) أن الحركة كانت وسيلة الإنسان البدائية للتعبير عن أعمق مشاعره ، حيث كان يرقص بدافع المسرة ويكون الرقص طقساً دينياً ، فهو

محمد بن يونس - مرجع سابق - ص 340¹
عبدالرحمن بن خلدون - مقدمة بن خلدون - دار القلم بيروت 1984 ط5 - ص 41²

يتحدث الى آلهته عبر لغة الرقص ، ويصلى لهم بلغة الرقص ، ويشكره ويثنى عليه بحركاته الراقصة.¹

ثم تطور التعبير بلغة الجسد عند الإنسان ، فكانت الطقوس الدينية والرقصات الشعبية والفنون القتالية التي إعتمدت جميعها على الجسد وطاقته التعبيرية الدالة ، والتي شكلت فيما بعد العناصر المؤسسة للمفردات التي نهضت عليها الغريزة نحو التمثيل ونحو فنون الدراما، والتي نشأت في البداية كطقس ديني أو جزء من الطقس الديني.²

إرتبط تطور التعبير الحركي والإيمائي للإنسان بلغة الجسد . ونجد تعدد القراءات والدراسات حول هذه اللغة والتي نتج عنها التمييز بين الإيماءات الجسدية ذات الأصل البيولوجي "البدائية" وبين الإيماءات والإشارات المكتسبة ثقافياً أو إجتماعياً ، وتلك التي يتم تعديلها بما يتفق مع المعايير الإجتماعية ، ومن ثم يجب الوعي بالرموز والإيماءات والإشارات المحلية لكل مجتمع ، وفي هذا الصدد يلاحظ العالم "تشارلز دارون" أن الكثير من تعبيراتنا الإنفعالية يمكن إستنتاجها منطقياً من ميولنا أو نزعاتنا السلوكية.³

وكذلك يقول دارون نفسه: (معظم الحركات الخاصة بالتعبير يتم إكتسابها بشكل تدريجي وأصبحت غريزية فيما بعد ، والتعرف عليها أيضا أصبح غريزيا)⁴

لقد حاول " دارون" شرح النشأة أو التطور الخاص بالتصرفات " التعبيرية " الرئيسة الموجودة عند الإنسان ، حيث ذكر بأن هناك مبادئ ثلاثة – الأول من هذه المبادئ هو أن الحركات التعبيرية للإنسان التي تكون مفيدة في إشباع رغبة ما أو في التفريغ عن إحساس ما ، إذا تكررت هذه التعبيرات تصبح غاية في الإعتيادية إلى درجة أنه يتم القيام بها سواء كانت أو لم تكن لها فائدة.⁵

المبدأ الثاني هو التناقض – فيقول "دارون" (إن العادة الخاصة بالأداء بشكل إرادي للحركات والتعبيرات المضادة تكون تحت تأثير دوافع مضادة ، وهي قد أصبحت مستقرة بشكل وطيد بداخلنا ، عن طريق الممارسة طوال حياتنا ، وبناء على ذلك إذا كان هناك تصرفات معينة (تعبيرات) قد كانت تؤدي بشكل منتظم بالتوافق مع المبدأ الأول وتحت تأثير إطار ذهني

1 تشيلدون تشيني – المسرح في ثلاثة آلاف سنة- ترجمة دريني خشبة – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر- القاهرة دون تاريخ نشر – ص 11

الشاذلي الساكر- ما فلسفة الجسد-مؤسسة أبو وجدان للطباعة والنشر والتوزيع- تونس 1994- ص 32

تشارلز دارون – مرجع سابق – ص 299³

تشارلز دارون – المرجع نفسه – ص 566⁴

أنظر المرجع نفسه – ص 559⁵

معين ، فسوف يكون هناك نزعة قوية وغير إرادية للقيام بأداء تعبيرات إنفعالية مضادة بشكل مباشر، سواء كانت أو لم تكن تلك التصرفات ذات أى نفع).¹

المبدأ الثالث هو التأثير المباشر بالجهاز العصبى المستنار على الجسم بشكل مستقل عن الإرادة ، وبشكل مستقل بجزء كبير عن الإعتياد .والتجربة توضح أن الجيشان العصبى يتولد وينطلق بحرية فى أى وقت يتم فيه إثارة الجهاز المخى ولذلك تكون التعبير عن الإنفعالات هذه بشكل مختلف عن الشكل المعتاد.²

ويوضح "دارون" أن الكثير من أهم تعبيراتنا لم يتم تعلمها ، ولكن من الجدير بالملاحظة أن بعضها التى تكون فطرية بالتأكيد تحتاج إلى التمرس فى الفرد قبل أن يتم أداءها بطريقة كاملة ومثالية ، مثل البكاء والضحك . والوراثة لمعظم تصرفاتنا التعبيرية تفسر لنا الحقيقة بأن هؤلاء المولودين (عميانا) يقومون بإستعراضهم لهذه التعبيرات الفطرية المذكورة بنفس الكفاءة الخاصة بهؤلاء المبصرين ، ونحن نستطيع أيضا وفق هذا الشكل أن نستوعب الحقيقة التى تقول إن اليافعين و الأطفال والمتقدمين فى العمر التابعين لأعراق مختلفة ومتنوعة بشكل عريض ، يقومون بالتعبير عن نفس الحالة الذهنية عن طريق نفس الحركات.³

أما عن الإيماءات الأقل شيوعا والتى إعتاد الناس النظر إليها على أساس أنها إصطناعية أو تقليدية مثل هز الأكتاف تعبيرا عن إنعدام القدرة ، أو رفع الأذرع مع فتح اليدين وبسط الأصابع تعبيرا عن التعجب فمن المحتمل أن نشعر بدهشة كبيرة عندما نجد أنها فطرية وفق ما ذهب إليه "دارون" نفسه حيث يقول : (إن تلك الإيماءات تتم وراثتها وذلك لأنه يتم أداؤها بواسطة الأطفال اليافعين جدا وبواسطة المولودين وهم مكوفين وبواسطة الأعراق الإنسانية المختلفة ، ويتحتم علينا أيضا أن نضع نصب أعيننا أن " اللازمات" الغريبة بشكل بالغ المتزامنة مع بعض الحالات الذهنية، من المعروف أنها قد إنبتقت فى أفراد محددين ويتم إنتقالها الى ذريتهم وفى البعض من الحالات إلى أكثر من جيل واحد)⁴ إن هناك بعض الإيماءات المعينة التى تبدو لنا طبيعية ونتخيلها قد كانت فطرية ولكن أنه من الواضح قد تم تعلمها مثل الكلمات الخاصة بأى لغة .

أنظر تشارلز دارون - مرجع سابق - ص 560¹

المرجع نفسه - ص 560²

أنظر المرجع السابق نفسه - ص 564³

تشارلز دارون-مرجع سابق ص 555⁴

ويبدو أن هذا هو الحال مع إيماءة "التصاق اليدين المرفوعتين مع رفع العيون لأعلى أثناء الإبتهاال و الدعاء" كذلك إيماءة أخرى وهي " التقبيل كعلامة مودة" وهي عمل فطرى على أساس أنه يعتمد على السرور المستمد من التلامس مع الشخص المحبوب .

هناك عدد قليل من الحركات التعبيرية عند الإنسان قد تم تعلمها بواسطة كل فرد بشكل واعي وإرادى فى أثناء السنوات الأولى المبكرة من العمر ، وذلك لغرض محدد ما أو فى المحاكاة للآخرين ، ثم أصبحت إعتيادية بعد ذلك . والعدد الأكبر بكثير من الحركات التعبيرية والإنفعالية تكون فطرية أو موروثة ¹.

إذن نستطيع القول : إن القدرة على التواصل بين الأعضاء التابعين لنفس القبيلة أو العرق أو الجنس عن طريق اللغة قد كانت ذات أهمية كبيرة فى أثناء التطور الإنسانى والقوة الخاصة باللغة يتم مساعدتها عن طريق الحركات التعبيرية الخاصة بالوجه والجسم .

ويعتقد "دارون" أن أى حركة موروثة يتم إستخدامها الآن كوسيلة للتعبير ، وقد كانت فى البداية إرادية وتؤدى بشكل واعي ، ومن أجل هذا الغرض الخاص ببعض الإيماءات ولغة الأصابع المستخدمة بين الصم والبكم ، وبالعكس فإن كل حركة حقيقية أو موروثة خاصة بالتعبير ، يبدو أنه قد كان لها بعض من الأصل الطبيعى أو المستقل ، ولكن بمجرد أن يتم إكتسابها فإن تلك الحركات من الممكن أن يتم إستخدامها بشكل إرادى وواع على أساس أنها وسائل للتواصل ،كمثال لذلك يمكن أن نرى أشخاص يقومون بشكل إرادى برفع الحواجب للتعبير عن المباغته أو الإبتسام للتعبير عن الإرتياح ².

مفهوم التطور الحركى عند الإنسان :-

من الظواهر المعروفة والمألوفة فى الحياة الإنسانية أن الفرد يأتي إلى هذا العالم عاجزاً ضعيفاً، لايمتلك من القدرات وأنماط السلوك الا القليل، وإذا ألقينا نظرة فاحصة إلى هذا الكائن منذ أن كان نطفة فى قرار مكين إلى أن يصبح إنساناً سوي تصاحبه كثير من التغيرات فى كل جوانب حياته، فبعد أن كان لايستطيع نطق كلمة واحدة يبدأ بنطق أولى الكلمات التى تعلمها، وبعد أن كانت حركاته عشوائية وغير منتظمة يصبح أكثر قدرة على القيام بحركاته بمزيد من الدقة والضبط فيقوم بالزحف، والمشي، والركض، والقفز. إن هذه التغيرات تستمر

أنظر المرجع نفسه - 556¹
تشارلز دارون- نفس المرجع - ص 563²

طوال فترة حياة الإنسان وتبقى في تغير مستمر ما دام الإنسان على قيد الحياة، وهذه التغيرات يطلق عليها مصطلح التطور (Development) والذي : (يدل على التغيرات التكوينية التي تحدث في بناء الجسم وأعضائه وأجهزته وكذلك التغيرات في وظائفها وعلاقة تلك التغيرات بالعوامل الخارجية).¹

كما عرفه "محمد حسن علاوي" بأنه (مجموعة من التغيرات المترابطة لشخصية الإنسان في جوانبها المختلفة وعبر حياته الكاملة ويكون حدود هذه التغيرات بشكل متواصل ومستمر في المظهر الجسمي والوظيفي عند الإنسان).²

ومن الظواهر الواضحة في التطور الإنساني هو التطور الحركي والذي يشكل بالنسبة للطفل حلقة هامة ومتممة لتطور عدد كبير من أنماط سلوكه والمتمثلة في التغيرات التي تطرأ على قوة الفرد وشدة عضلاته وقدرته على تحريك أعضاء جسمه وإنقاله من مكان إلى آخر ويعرف التطور الحركي بأنه (اكتساب قدرات ومهارات إرادية كالقبض والمشي والقفز والاتزان تسير في تطورها وفق نسق يكاد يكون عالمياً).³

كما عرف "أمين أنور الخولي" التطور الحركي بأنه (التغيرات في السلوك الحركي خلال حياة الإنسان، والعمليات المسؤولة عن هذه التغيرات).⁴

بينما عرفه "عبد العزيز المصطفى" (بأنه عملية مركبة ترتبط بالتغيرات الحركية المرتبطة بالعمر والخبرة، والناحية المعرفية أو العقلية والاجتماعية والإنفعالية).⁵

ومن خلال ما تقدم من تعاريف لمفهوم التطور الحركي يرى الدارس أن التطور الحركي هو محصلة التغيرات المستمرة طوال مراحل حياة الإنسان والمتمثل في القابليات الحركية والجسمية، كما ويتأثر بالوراثة والبيئة.

مراحل التطور الحركي:-

و المتأمل لحياة الإنسان وتطورها يرى بكل وضوح أن هناك مراحل متميزة في هذه الحياة تمتاز كل منها بمجموعة من الخصائص التي تختلف في مجموعها عن الخصائص التي تميز

أنظر قاسم حسن حسين - الموسوعة الرياضية والبدنية الشاملة - دار الفكر- عمان 1998- ص 230¹
محمد حسن علاوي - علم النفس الرياضي - دار المعارف - القاهرة ط3- 1978 ص 9²
أنظر راضي الوقفي - مقدمة في علم النفس - دار المشرق- ط 3- عمان 1998 - ص 109³
أمين أنور الخولي - أصول التربية البدنية والرياضية- دار الفكر العربي القاهرة 1996- ص 432⁴
عبد العزيز عبدالكريم مصطفى - التطور الحركي للطفل - دار روائع الفكر - الرياض 1996- ص 43⁵

المراحل الأخرى، إذ أدرك الإنسان منذ القدم وجود هذه المراحل في حياته وحاول أن يصفها ويحدد الخصائص والصفات التي تميز كلاً منها، فجاءت في لغتهم المصطلحات التطورية التي تصف هذه المراحل، فيقولون هذا "رضيع وذاك فطيم، وهذا دارج، وهذا مثنور" إلى غير ذلك من المصطلحات التي تصف المراحل التطورية المختلفة في حياة الإنسان. وفي القرآن الكريم نجد وصفاً واضحاً ودقيقاً للمراحل المختلفة للتطور الإنساني منذ بدء تكون الإنسان وحتى إنتهاء أجله وموته ، الله تبارك وتعالى يقول:

(يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِن كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِّنَ الْبَعْثِ فَإِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِّن تُرَابٍ ثُمَّ مِّن نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِّن عَلَقَةٍ ثُمَّ مِّن مُّضْغَةٍ مُّخَلَّقَةٍ وَغَيْرِ مُخَلَّقَةٍ لِّنُبَيِّنَ لَكُمْ ۗ وَنُقِرُّ فِي الْأَرْحَامِ مَا نَشَاءُ إِلَىٰ أَجَلٍ مُّسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلاً ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ ۗ وَمِنْكُمْ مَّن يُّتَوَفَّىٰ وَمِنْكُمْ مَّن يُّرَدُّ إِلَىٰ أَرْدَلِ الْعُمْرِ لِكَيْلَا يَعْلَمَ مِن بَعْدِ عِلْمٍ شَيْئًا ۗ وَتَرَىٰ الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأُنبِتَتْ مِّن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ)*¹ "صدق الله العظيم"

سورة الحج – الآية (5) ¹

المبحث الثالث

أسس وقواعد التعبير عن الإنفعالات

أ) التعبير الإنفعالي :-

يستخدم البشر لغتين منفصلتين تماما ، وقد تتفق هاتان اللغتان في الرسائل التي تنقلها أحيانا ، أما في أحيان أخرى فيحدث الصراع بينهما.

المقصود بهاتين اللغتين : اللغة اللفظية أو اللغة المنطوقة ، وهناك لغة أخرى تسمى لغة الجسد وهي تستخدم بشكل لا شعوري ، وتعبر عن الجوانب الأكثر حقيقية من ذواتنا من مشاعرنا وإنفعالاتنا واتجاهاتنا.¹

إن ظاهرة التواصل والتخاطب غير اللفظي هي التي تحدث من خلال وضع الجسم والإيماءة وتعبير الوجه ، ويمكننا (مثلا) الحصول على هذا الأثر خلال خفضنا لصوت "التلفزيون" ونحن نشاهد تمثيلية ما ، إن ملاحظة تفاعل الشخصوس سيعطينا معلومات كثيرة حول علاقاتهم ومشاعرهم ، فالناس قد يتحدثون عن الطقس بينما ينغمسون في غزل صريح ، أو بينما هم يمقتون بعضهم بعضا أو يتناقسون بعضهم بعضا.

جذورالتعبير الإنفعالي:

لاحظ "دارون" في كتابه "التعبير عن الإنفعالات في الإنسان والحيوانات" أن الكثير من تعبيراتنا الإنفعالية يمكن إستنتاجها منطقيا من ميولنا أو نزعاتنا السلوكية فمثلا : حركات الإطباق المحكم للأسنان ، أو قبضات الأيدي هي إعدادات واضحة للقتال ومن ثم فهي تكشف عن (الغضب) ، ولأن أسنان الفتى الشرس تكون مطبقة ، فإنه يميل لأن يتكلم بجانب فمه ويتنفس بشكل مسموع من أنفه، كما يتسم وجه الشخص الغاضب بتكشيرة عميقة " حيث يتم جذب حاجبي العينين إلى أسفل فوق العينين ، وبفم مضغوط بإحكام "مبرز الفك والأسنان" ومزاج شاحب حيث توجه مخزونات الدم إلى مناطق أكثر حيوية من أجل القتال كالعضلات ، كما يتم دفع الرأس للأمام كما لو أنها توشك أن تنطح الشخص الخصم.²

جلين ويلسون - سيكولوجية فنون الأداء - ترجمة د.شاكر عبدالحميد- عالم المعرفة - الكويت 2000م-ص 161
تشارلز دارون - مرجع سابق ص 590²

ويتم الكشف عن (الخوف) أو (الصدمة) أو إظهارهما من خلال الطرائق التالية:
تجميد الحركة والصمت " وذلك من أجل أن يتحاشى الكائن أن يكتشف وأيضا من أجل أن يحدد موضع الخطر".

فتح العينين بشكل واسع ومتيقظ أو نشط ، مع تحريك الرأس من جانب لآخر " أيضا من أجل تحديد موضع الخطر، خاصة من خلال وسائل صوتية".

توتر عضلات الجسم " أى يكون الكائن مستعدا للهرب السريع عندما يتم تحديد الإتجاه المناسب بشكل مثالي".

التنفس الواضح " وذلك من أجل زيادة إمدادات مخزون الأوكسجين الذى تحتاج إليه العضلات ، وهو جزء من رد فعل أو إستجابة الإدرينالين "

البحث عن التلامس الجسمى أو التقارب مع الآخرين أو مع الأشياء " شجرة، حائط مثلا".¹
أما (الهم) أو (القلق) فهو عادة ما يستدل عليه بواسطة الحركات العصبية : كالخطو جيئة وذهابا ، والهرش فى الرأس ، وطققة أو فرقة الأصابع ، وضغط أو عصر اليدين، وقد يفهم هذا كلع بإعتباره توجهها ما من توجهات حل المشكلة ، فيه تقوم الحركة الجسمية بالمعاونة فى المحافظة على حالة الإستثارة العامة.²

إضافة إلى ذلك ، فإن رد الفعل الإنسانى فى مواجهة الأزمات أو الضغوط إنما يعود إلى تاريخنا التطورى القديم ، حينما كانت الأزمات تستدعى أو تحتاج غالبا إلى رد فعل جسمى أكثر من حاجتها إلى حل عقلى مناسب ، ويعتبر الإسترخاء نقيض الخوف والقلق ، ومن ثم فهو يتم التعبير عنه أو إظهاره: " من خلال نقص فى توتر العضلات ويشار إلى الإسترخاء من خلال إبتسامة الأسنان المنفرجة وهى إبتسامة تكون على عكس الضحك المقنع - ودودة ومبهجة ، وتعتبر نوعا من إيماءات الإسترخاء أو التهدئة.³

وقد لاحظ "دارون" أيضا أن الأطفال يعبرون عن الإشمئزاز أو القرف من خلال إبرازهم وإصدارهم أصواتا تشبه ثقاء الخراف ، ويشتق هذا السلوك كما قال من المنعكس البدائى الخاص بالقيء ، أو الرفض لشيء سيئ المذاق.⁴

جلين ويلسون - المرجع السابق - ص 163¹

أنظر المرجع السابق نفسه- ص 163²

جلين ويلسون - مرجع سابق - ص 164³

راجع تشارلز دارون- المرجع السابق من ص 299 وما بعدها.⁴

إيماءات وتعبيرات عالمية :

تظهر بعض تعبيرات الوجه على نحو مبكر جدا خلال مرحلة الرضاعة مما لا يدع مجالا للشك في كونها غالبا تعبيرات فطرية عالمية، فالرضع الذين يكون عمرهم يوما واحدا أو يومين فقط يميزون بين أوضاع الوجه الدالة على السعادة أو الحزن أو الدهشة والتي تصطنعها الأم، ويقومون بمحاكاتها أيضا ، وعلى الشاكلة نفسها فإنه يفترض أن الإيماءات ذات الصبغة العالمية عبر الثقافات المختلفة هي فطرية أيضا. حيث يؤكد "دارون" : في جميع أرجاء المعمورة " يومض حاجبا العينين أو يتحركان حركة سريعة مفاجئة برفعهما تعبيراً عن الدهشة السارة ، وذلك عندما نقوم بتحية صديق قديم لم نراه منذ وقت طويل، كذلك الإبتسامة و الإيماءة بالرأس " في إنحاة معينة" الدلالة الودودة نفسها في كل الثقافات، ومن ثم فهما يستخدمان بكثرة في المقابلات بين الأفراد الذين لا يفهم بعضهم لغة بعض.¹

لاحظ الدارس أنه لم تقتصر الدلالات العالمية على تعبيرات الوجه فقط ، إنما أوضاع الجسم الكلية كذلك، في مقابل الإيماءات التي تنحصر في أحد الأطراف أو في جزء معين من الجسم ، لها قوة التعبير نفسها عن المشاعر ، وتظهر هذه القوة التعبيرية غالبا عندما لا يحاول الشخص على نحو متعمد أن يوصل بعض المعلومات حول إنفعالاته الخاصة ، ونحن عادة لا نجد صعوبة كبيرة في إكتشاف ما إذا كان شخص ما سعيدا أم حزينا أم خائفا ، من خلال إدراكنا للتوجه العام أو الإتجاه العام للجسم ، مثلا وضع الجسم المنتصب والمتعاطم في مقابل الوضع المنهار والمغلوب على أمره.

القواعد الإجتماعية للتعبير :

على الرغم من أن العديد من الإيماءات بدائية الأصل ، فإننا قد نحاول تعديل عمليات التعبير عنها بما يتفق مع المعايير واللياقة الإجتماعية ، وأحيانا ما نلطف تعبيراً معيناً بأن نضيف تعبيراً آخر إليه كتعليق عليه ، مثلا قد نبتسم بعد الغضب أو الحزن ، كما لو كنا نريد أن نقول "لا أريد أن أستمر في هذا" أو "إنني أستطيع إحتمال ذلك " ، ويتم كتمان بعض الإنفعالات ، وذلك لأن التعبير عنها قد لا تحمد عقباه ، بينما إنفعالات أخرى قد لا تكون شاعرين بها على نحو حقيقي ، يتم تليفيها أو إختلاقها إذا تطلبت الظروف الإجتماعية ذلك.

أنظر - جلين ويلسون - المرجع نفسه - 165¹

وبشكل عام فإن الإنفعالات السالبة "كالبلخ و الكراهية" يتم كتمانها ، بينما الإنفعالات الإيجابية والودودة هي ما يتم تزييفها والمبالغة فيها ، خاصة عندما نكون على الملأ أو وسط الناس.

وعند قراءتنا للغة الجسد من المهم أن نكون قادرين على التمييز بين الإيماءات ذات الاصل "البيولوجي" والإيماءات المتعلمة ثقافيا أو إجتماعيا، وكذلك أن نفهم الشفرات أو الرموز المحلية Local Codes ، وعلى الممثل الذى يريد تجسيد دور خاص بشخص ما ينتمى إلى حضارة أخرى قد يحتاج إلى دراسة الإيماءات المميزة لتلك الجماعة التى ينتمى إليها ذلك الشخص وذلك لى يكون أدائه مقنعا.¹

هناك وجهة نظر تقول :إن ثقافة الجمهور ينبغي أيضا أن توضع فى الإعتبار وذلك فى مواجهة الحقيقة القائلة بأن الإيماءات ينبغي أن تكون مناسبة للثقافة الخاصة بالشخصية الدرامية ، ولهذا يفضل بعض المخرجين أن تكون الإيماءات ، وكذلك الكلمات مشتقتين من الثقافة الشائعة لدى الجمهور.

التركيب الإنفعالى :

إقترحت مجموعة من علماء النفس الأوروبيين نسق خاص لتدريب الممثلين ، يقوم على أساس المحاكاة الباردة ، للغة الجسد والخاصة بإنفعالات عدة.²

وقد زعموا أن الممثلين يمكنهم أن يتعلموا أن يبرزوا أو يجسدوا إنفعالاتهم على الجمهور على أساس من التحكم المتعمد فى ثلاث مجموعات من الإشارات غير اللفظية وهى :-

1/ وضع الجسد " العضلات المشدودة فى مقابل العضلات المسترخية وإتجاهات الإقتراب فى مقابل إتجاهات الإبتعاد".

2/ تعبير الوجه " أوضاع العينين والفم : الفتح فى مقابل الإغلاق"

3/ أنماط التنفس " المدى أو الإتساع والتكرار"³

وقد أختيرت هذه المناطق الثلاث بإعتبارها عوامل التأثير الكبرى القابلة للمشاهدة والدالة على الإنفعال والتى تخضع للتحكم الإرادى ، ومن ثم فهى مناسبة للتدريب.

جلين ويلسون - المرجع السابق-ص 166¹

راجع المرجع السابق نفسه - ص 188²

أنظر المرجع السابق نفسه - ص 188³

كما أن هناك بعض علماء النفس ومنهم العالم "بلوخ" * Bloch ، حددوا ستة إنفعالات أساسية في هذا السياق :-¹

1/ السعادة " تشتمل على الضحك ، والسرور، والفرح ."

2/ الحزن " يشتمل على البكاء والأسف والإحساس بالفقد."

3/الخوف "ويشتمل على القلق و الرعب"

4/ الغضب " يشتمل على العدوان ، والهجوم ، والكراهية"

5/ الإثارة الجنسية " وتشتمل على الجنس والإثارة الجنسية"

6/ رقة المشاعر " وتشتمل على حب الأبناء لوالديهم، ومشاعر الأمومة والأبوة ، الصداقة."

قام العالم "بلوخ" Bloch بتصنيف هذه الإنفعالات الستة الأساسية أيضا في ضوء العمودين الخاصين بالأوضاع الجسمية" التوتر في مقابل الإسترخاء ، والإقتراب في مقابل التحاشى أو الإبتعاد" (أنظر الجدول رقم 1)، كما ذكر "بلوخ" Bloch توصيفات مفصلة لأنماط الجسم /الوجه / التنفس النموذجية بالنسبة لكل إنفعال ، وهذه الأنماط هي ما يتم التدريب عليها بعد ذلك بطريقة مستقلة أو منفصلة. وبعد التدريب وتعلم الإنفعالات الأساسية هناك مركبات وأشكال مزج متنوعة منها ما يمكن أن توضع في الإعتبار مثلا :

الفخر = الإبتهاج + الغضب " بعد مزجها بنسبة مناسبة.

الغيرة = الغضب + الخوف+الإثارة الجنسية .

* هذا الجدول يوضح التمييز بين الإنفعالات الستة الأساسية الخاصة ، وذلك من خلال أنماط العوامل المؤثرة ، وقد تم تصنيف الوضع الجسمي كما يلي:

(ت أو T = في حالة توتر) ، ، (ر أو R = في حالة إسترخاء)

كما تم تصنيف الإتجاهات على أساس أنها إما أن تكون إتجاهات إقتراب (AP) Approach وإما أن تكون الإتجاهات تحشى أو إبتعاد (AV) Avoidance

أما العمود الأخير فيوضح النمط الرئيسى للتنفس وكذلك الوضع الخاص بالفم.²

راجع جلين ويلسون – مرجع سابق – من ص 189 إلى ص 190¹
* إرنست سيمون بلوخ (8 تموز 1885 – 4 آب 1977) فيلسوف ماركسي ألماني. تأثر بلوخ بكل من هيجل وماركس. كان كذلك مهتماً بالموسيقى والفن (خاصة التعبيرية). أنشأ صداقات مع جورج لوكاش، برتولت بريشت، كورت ويل وثيودور أدورنو. كتاب بلوخ «مبدأ الأمل» يحاول فيه تقديم حساب موسوعي شامل حول اتجاهات الجنس البشري والطبيعة بالنسبة للتقدم الاجتماعي والتكنولوجي المستقبلي، الموسوعة الحرة، ويكيبيديا، الإنترنت أنظر جلين ويلسون- مرجع سابق – ص 191²

الإفعال	الوضع	الإتجاه	سمة التنفس الرئيسية
السعادة	ر R	إقترب	زفير (الفم مفتوح)
الحزن	ر R	إبتعاد	شهيق (الفم مفتوح)
الخوف	ت T	إبتعاد	شهيق متوقف أو مختنق (الفم مفتوح)
الغضب	ت T	إقترب	تنفس مرتفع (الفم مغلق بإحكام)
الإثارة الجنسية	ر R	إقترب	مدى تنفس صغير وتكرار منخفض (الفم مفتوح)
رقة المشاعر	ر R	إقترب	مدى تنفس صغير وتكرار منخفض (الفم مغلق في إبتسامه مسترخية)

(جدول رقم 1)

ب/ تصنيف الإنفعالات الرئيسية:

* الإنفعالات الأساسية الثمانية هي :-¹

1\ الخوف Fear أو :-

الذعر . Terror

الفجع . Shock

الرغبة . Phobia

2\ الغضب Anger أو :-

الغيظ . Rage (الموجه إلى الذات أو إلى الآخرين)

3\ الإبتلاء Sorrow أو :-

الحزن . Sadness

الأسى . Grief

الكآبة. الإكتئاب Depression (الذى يعتبره البعض إنفعال منفصل)

4\ الإبتهاج Joy أو :-

السعادة. Happiness

تشارلز دارون - مرجع سابق - ص 599¹

مرح-طرب. Glee

السرور. Gladness

الإشمئزاز - التقزز Disgusts ١5

التقبل. Acceptance ١6

التوقع. Anticipation ١7

المباغطة. Surprise ١8

*الإنفعالات المعقدة: 1-

الكبرياءPride - الحياءModesty - الخزيShame

الحميمية Closeness - الإنعزال Detachment - التباعد Distance

الشكوى Complaint - الألم Pain - التعافى Doingok - الإستمتاع Pleasare

الحذر Caution - الجسارة Boldness - التهور Rashness

الصبر Patience - التسامح Mere tolerance - الغضب Anger

الإسترخاء Relaxation - الرصانة Composure - الإنضغاط Stress

*الإنفعالات النقية :-

الخوف Fear - العصبية Nervousness - الأمان Security

التواصل Togetherness - الإنعزال Privacy

الإحترام Respect - الإحتقار Disrespect (عدم الإحترام)

التقدير Appreciation - الحسد Envy

الحب Love - عدم إفتقاد الحب No love lost - الكراهية Hatred

الإلفة Familiarity - الغموض Mystery

*المواقف العارضة:-

إنتباهية Attentive - غير إنتباهية In attentive - تجنبية Avoiding

تشارلز دارون- المرجع نفسه - ص 600¹

Exhaustion الإنهاك – Alertness اليقظة
Refusal الرفض – (التردد) Indecision الحيرة – Intent التعمد
Repose الإستكانة – No real effort عدم الإجتهد الحقيقي – Effort الإجتهد
Despair اليأس – Hope الأمل
Reluctance الإحجام – Indifference عدم المبالاة – Desire الرغبة
Repulsion النفور – No interest عدم الإهتمام – Interest الإهتمام

***المواقف العارضة المعقدة: 1-**

Prohibition الخطر – Permission السماح
In competence عدم المقدرة – Competence المقدرة
Freedom التحرر – Obligation الإلتزام
Independence الإستقلال – Constraint التقييد

* قائمة الإنفعالات * 1

التقبل	الرصانة	الحسد	السماح	الإنذاب-الإثم
اليقظة	الإزدراء	الإنهاك	الرهبة	السرور
التسلى	الإرتباك	الإلفة	الشفقة	الطرب
الغضب	التقيد	التحرر	الإستمتاع	السعادة
التوقع	البرود	الصداقة	الكبرياء	الكراهية
التقدير	الشجاعة	الغيرة	الإنعزال	الشرف
التخوف-التطير	الجبن	الإبتهاج	الحظر	الأمل
الإنتباه	القسوة	الرقة	الغيظ	التواضع
التجنب	الإكتئاب	الخسارة	التهور	عدم المقدرة
الترويع	الرغبة	الحب	الصدمة	التقصير-عدم الإنجاز
الجسارة	اليأس	الشبق	الإنضغاط	الإستقلال
الضجر	القطيعة	الحياء	المعاناة	عدم المبالاة
السكينة	الإكتشاف	الغموض	الإيعاز	السخط
الحذر	الإشمئزاز-التقزز	السلبية	المباغطة	البراءة
الحميمية	عدم الإحترام	العصبية	الذعر	التعمد
الراحة	الإبتعاد	الإلتزام	الإستكانة	الإهتمام
الإعتياد	الإجتهد	الألم	الإكتساب	الرفض
المقدرة	الزهو	الصبر	الإقرار بالفضل	الأسف
الإنجاز	العداوة	المسالمة	الأسى	الإسترخاء
الإحجام	الإستكانة	التواصل	التسامح	عدم السعادة
الفضاظة	القابلية للأذى	التحذير	الضجر-الملل	التعجب

(جدول رقم 2)

ج/ تصنيف التعبير الحركى والإيمائى :

الإيماءات :

الأعضاء الجسمانية الخاصة بالإيماءات هي :-

الوجه	شكل الجسم
الأطراف	لون البشرة
طول القامة	الرائحة
الشعر	الملابس والمصطنعات
اللمس والملامسة الذاتية	

(جدول رقم 3)

الإيماءات الجسمانية:

هى الأكثر مصداقية من بين جميع الإشارات الغير لفظية ، وهذا يرجع إلى أى شخص يكون فى العادة أقل تحكما بشكل واع فيها عن تحكمه فى الإشارات الأخرى.

والإيماءات الخاصة باليد تجاه الوجه والهزات الكتفية تمثل علامات قوية، وقد وجد أن القيام بالتلاعب أو اللمس للأشياء القريبة أثناء المحادثات ، هو شئ متزامن مع هذه الإيماءات.

التعبير الوجهى:

التعبيرات الوجهية هى أحد أشكال التواصل الغير لفظى ، ومن الممكن أن تكون إرادية أو غير إرادية ، ونسبة النجاح الخاصة فى معظم الناس فى قراءة الإنفعالات عن طريق التعبير الوجهى لا يتجاوز الخمسون بالمائة إلا بشكل قليل.¹

أما التعبيرات الدقيقة جدا Microexpressions والومضات السريعة من أى تعبير وجهى من المحتمل أن تتم بشكل لا إرادى وبدون وعى.

التعبيرات الوجهية تتضمن : الغضب- الحزن - الخوف - المباغثة - الإشمئزاز

أنظر تشارلز دارون-مرجع سابق من ص606 إلى ص 608¹

الإزدراء - السعادة - خلو التعبير - الإستثارة - الضحك - الإنتحاب "المصاحب للحزن" -
الصدمة - التحيز - العبوس - الرغبة - التركيز - الإبتسام - الإعتداد أو الرضا الذاتى -
الإستهزاء - الزمجرة - الإستياء.

الأنظمة الخاصة بإشارات الوجه:

هناك أربعة وسائل عامة للإشارات التى يقوم الوجه عن طريقها بنقل المعلومات :-

1اوسائل الإشارة الوجهية الساكنة:

المتتمثلة فى ملامح الوجه المستديمة بشكل نسبى مثل التركيب العظمى وكتل الأنسجة اللينة التى تضىفى على الشخص منظرا ثابتا.

2اوسائل الإشارة الوجهية البطيئة:

وهى تمثل التغيرات فى مظهر الوجه التى تحدث بشكل تدريجى على مدى الزمان ، مثل تكوين التجاعيد المستديمة ، والتغيرات فى تركيب أنسجة الجلد.

3اوسائل الإشارة الإصطناعية:

التى تتمثل فى ملامح الوجه التى يتم تحديدها بشكل مصطنع مثل النظارات ووسائل التجميل¹.

4اوسائل الإشارة السريعة:

التى تمثل تغيرات طورية Aphasic فى النشاط العصبى العضىلى التى تؤدى إلى تغيرات مرئية ملحوظة فى المظهر الوجهى.

وهذه الوسيلة هى المختصة بالإشارات التى تدور حول الإنفعال والحالة الإدراكية ، بالإضافة إلى الوسائل الثلاثة الاخرى التى تقوم بتدبير الصوت أو الخلفية ، وتلك الحركات الخاصة بالعضلات الوجهية تقوم بجذب الجلد والأنسجة متسببة فى التحريف المؤقت للشكل الخاص بالعيون والحواجب والشفاه ، والظهور للطيات والاخاديد والإنتفاخات فى الرقاع المختلفة من الجلد.

أنظر تشارلز دارون - نفس المرجع ص 609¹

والتغيرات التي تحدث فى النشاط العضلى تكون دائما قصيرة الأمد وتستمر عدة ثوانى قليلة ، ونادرة ما تبقى أكثر من خمس ثوان أو أقل من ربع دقيقة ، ولكنها من الممكن أن تدوم لدقائق أو حتى ساعات وخاصة فى حالات الأزمات أو التغيرات المرضية Pathology .

العضلات الخاصة بالتعبير الوجهى :

العضلة الأذنية الأمامية - العضلة البوقية - العضلة المغضنة الحاجبية - العضلة الخافضة لزوايا الفم - العضلة الخافضة للشفة السفلى - العضلة الخافضة للحاجز الأنفى - العضلة الجبهية - العضلة الرافعة لزوايا الفم - العضلة الرافعة للشفة العليا العضلة الرافعة للشفة العليا وعرض الأنف - العضلة الذهنية - العضلة الأنفية - العضلة المحيطة (المحدقة) بالعين - العضلة المحيطة (المحدقة) بالفم - العضلة المسطوحة - المنتشرة تحت الجلد- العضلة الضاحكة - العضلة الوجنية الصغرى العضلة الوجنية الكبرى¹.

وعليه يستنتج من ذلك أن تعبير الوجه ناتج عن واحدة أو أكثر من الحركات أو الأوضاع الخاصة بعضلات الوجه وهذه التعبيرات مترابطة بشكل صحيح مع الإنفعالات.

د/ قواعد التعبير الحركى والإيمائى وأداء الممثل :

يتم توصيل الإنفعالات من خلال وسائل غير لفظية كالتعبير بالوجه وبالإيماءة وحركة الجسد ، ولذلك فإن الممثل عليه بذل الجهد الخاص فى الأداء وإخفاء الإنفعالات الشخصية الغير مناسبة للشخصية التى يؤديها ، ومن خلال القيام بذلك عليه أن يظهر وبشكل واضح المشاعر الخاصة بهذه الشخصية.

لذلك لابد من دراسة القواعد الخاصة بالتعبير الحركى والإيمائى من حيث: أوضاع الجسد الكلية ، والإيماءات النوعية أو الخاصة بجزء معين من هذا الجسد ، وكذلك تجسيد الشخصيات Characterizations بشكل يجعلها قابلة للتصديق من خلال الوضع الجسمى والإيماءة ، فضلا على إستخدام المكان أو الحيز الشخصى لتوصيل الإحساس بالسيطرة أو الإحساس بالخضوع لدى الممثل .

الوضع الجسمى فى مقابل الإيماءة :

إن مفتاح قراءة لغة الجسد هو أن ينظر إلى ما هو أبعد من الإيماءة ، أى إلى الأوضاع الجسمية الأكثر تحديدا بالإنفعالات والأكثر بروزا أو سيادة على ما عداها من أوضاع خاصة. الإيماءات هى حركات مقصورة على أجزاء معينة من الجسم ، كاليد أو حاجبى العينين مثلا ، وهى الأجزاء التى عادة ما يتم إختيارها وإستخدامها بشكل واع من أجل توصيل رسالة معينة إلى الآخرين ، ونتيجة لذلك فإن الإيماءات تتسم بكونها متغيرة الدلالة وفقا للثقافة الخاصة بها.¹

أما الأوضاع الجسمية فتتميز بأنها تظهر إتساقا فى المعنى عبر الجسد كله ، وحيث أنها تميل لأن تكون لا شعورية فإنها قد تتعارض أو تتعارض مع الرسائل التى يتم توصيلها من خلال الكلمات والإيماءات ، ومن ثم فإن الأوضاع الجسمية هى التى تعمل على "تسريب" الإتجاه الحقيقى الأساسى ، أو الشعور الموجود خلف المظهر الخارجى للشخص.²

التميز الخاص بين الإيماءة والوضع الجسمى يبدو لنا فى جوهره تمييزا متعلقا بمدى الإندماج الإنفعالى حيث تنشأ الأوضاع الجسمية عن المشاعر العميقة ، بينما تعتبر الإيماءات شكلا من أشكال التخاطب الإجتماعى التى يمكن إستخدامها بدلا من أو بالإضافة للكلمات.³

إن فكيف يمكن أن نعرف العنصر الحقيقى أو الأصل إثر الصراع الذى ينشأ بين العناصر المختلفة للوضع الجسمى و الإيماءة والكلام؟. قد تكون الإجابة بالغة الصعوبة ولكن هناك أفكار عامة يذكرها جلين وبلسون : (تكون الإشارات السلبية "أى الخاصة بالعداوة والقلق" أكثر إحتمالا لأن تكون حقيقتها مقارنة بالإشارة الإيجابية المرغوبة والدالة على التزلف والنفاق ، وذلك لأن الإنفعالات السلبية هى الإنفعالات التى نحاول أن نخفيها ونكتمها ، وكذلك فإن الوضع الجسمى أكثر صدقا من الإيماءة).⁴

وهذا يؤكد ما ذكره الدارس حول هذا الأمر ، حيث أن الأوضاع الجسمية هى التى تعمل على توصيل الإتجاه الحقيقى الأساسى أو الشعور الموجود خلف المظهر الخارجى.

جلين وبلسون - سيكولوجية فنون الأداء - مرجع سابق ص 193¹

جلين وبلسون - مرجع سابق ص 193²

راجع جلين وبلسون - نفس المرجع ص 195³

المرجع السابق نفسه - ص 196⁴

حيث يؤكد جلين ويلسون ذلك بأن : الإيماءات أحيانا تكون إرادية وواعية أو شعورية ، وأحيانا لا تكون كذلك ، كما أن هذه الإيماءات أيضا لها معان متغيرة في ضوء السياق الذى تظهر فيه التملل العصبى والنمطية الحركية الخاصة التى تحدث فى منطقة "الوجه" مثلا ، وعادة ما يؤخذان بإعتبارهما يدلان على العصبية ، ولكن بينما يكون صحيحا ما نلاحظه من حدوث زيادة لهذه الإيماءات العصبية، فالحركات الغير مناسبة قد تدل على الغضب أو الهياج العصبى " إذا كان الموقف والوضع الجسمى يوحيان بذلك " ¹.

والأمثلة كثيرة نحو : الطالبة التى تتقر بأصابعها على المقعد خلال محاضرة ما تبعث على الضجر ، أو رجل أعمال يحرك ركبته حركة إيقاعية عنيفة وسريعة تحت المنضدة خلال لقاء ممل .

كما يعتبر السياق الثقافى مهما أيضا ، فى إستخدام كل أمة للإيماءات التى قد تختلف أو تتشابه ولكن المعنى ليس بالضرورة أن يكون واحدا.

إستخدام الإيماءات :

تستخدم الإيماءات لأغراض عدة مختلفة ، وهناك تمييز بين الإيماءات الإشارية Indicative " كأن تقول مع الإشارة باليد عن أحد الأشخاص ،لقد ذهب من هذا الطريق" وبين الإيماءات التوكيدية Emphatic. مثلا " وضع أحد القادة الروس حذاه على المنصة وضربها عدة مرات بينما كان يطرح بعض آرائه السياسية ويؤكد تمسكه الكبير بها. ²

ثم هناك الإيماءات الفصامية أو الإجتزائية Autistic التى لا يكون المقصود منها ابدا التواصل مع الآخرين ، لكنها مع ذلك تكون معبرة عن الذات ، مثال لذلك " شخص يكتم أو يخفى مشاعره العدائية من خلال عقد ساعديه أحدهما على الآخر وإحتضانه لنفسه تحت كتفه ، وقد يشير هذا إلى رغبة خفية لدى هذا الشخص لخنق أو تحطيم الأشخاص الآخرين، وهذا النوع يقترب من أن يكون وضعا جسميا. ³

وبشكل عام يمكننا القول: إن الإيماءات المستخدمة فى الأداء الدرامى لا ينبغى أن تحاكي الكلمات المنطوقة، وقد يوافق معظم المخرجين على أن الطريقة المثالية للأداء ليست فى مجرد

جلين ويلسون - مرجع سابق ص 196¹
المرجع السابق نفسه - ص 197²
أنظر المرجع السابق ص 197³

إستخدام الإيماءات ، وأن الأمر المثالى هو أن الإيماءات ينبغى أن تضيف شيئاً إلى النص ،ولا تكون مجرد عملية تكرار له .

أنماط الوضع الجسمى :

هناك أربعة أنواع رئيسية أو كبرى للأوضاع الجسمية كما ذكر جلين ويلسون:¹

1\ الإقتراب أو الإقبال Approach:

حيث يتسم هذا الوضع بالإنتباه والميل بالجسم للأمام.

2\ الإنسحاب Withdrawal:

وهو عكس الإقتراب ،ويشمل على توجهات حركية سلبية كالإرتداد للخلف أو التحرك بعيدا.

3\ الإمتداد Expansion:

كما فى حالات التفاخر أو الغرور ويشتمل هذا الوضع على إنتصاب الرأس والصدر وإنتفاخ الأطراف.

4\ التقلص أو الإنكماش Contraction:

ويشتمل على خفض النشاط والشعور بالوهن والتهاك والتراخى.

هناك مسميات أخرى لهذه الأنماط الأربعة: (الدافئ) ، (البارد) ، (المسيطر) ، (الخاضع) وعلى التوالى.²

وبشكل عام يمكننا القول بأن الإنجذاب يتميز "بالإقتراب"، بينما يتميز المقف أو الإشمئزاز "بالإنسحاب"، ويتم نقل الإحساس الخاص بالسلطة الإجتماعية من خلال أوضاع جسمية متحررة الحركة وعمودية أو رأسية ، بينما يتم التعبير عن الخضوع من خلال الإلتفاف القريب من شكل الكرة مع وجود طابع عضلى يتسم بالوهن والضعف، وكذلك السيطرة يتم التعبير عنها من خلال وضع جلوس مسترخ متمدد.³

أصبح للنظريات التحليلية النفسية فى الآونة الأخيرة تأثيرها الواضح فى تفسير لغة الجسد ، وتسعى هذه النظريات التى تعتمد على أسس من "الحدس" أكثر من إعتمادها على شواهد

راجع جلين ويلسون – مرجع سابق ص 200¹

أنظر المرجع السابق نفسه ص 201²

راجع – نفس المرجع السابق ص 201³

"عملية" جاهدة من أجل إرجاع أو عزو الوضع الجسمي الخارجى إلى صراعات داخلية
مفترضة كما هو موضح فى الجدول التالى:-¹

التفسير	الوضع	
1- حماية الذات خاصة فى منطقة الصدر والإسحاب. 2- مخاوف من الأذى البدنى. 3- الإستسلام للشعور بالعجز.	1- الذراعان متعاقتان حركة تطويق الذات. 2- القبض على صدر الرداء بإحكام 3- هز الكتفين إستهجانا أو لامبالاة	الذراعان
1- حماية الذات والإسحاب. 2- الغزل أو المعاينة. 3- الغزل أو المعاينة. 4- الكف أو الكبح الجنى.	1- متصلبتان بدرجة كبيرة لدى الإناث" 2- غير متصلبتين 3- تصلب إستعراض بالساقين 4- لا حراك فى منطقة الحوض	الساقان
1- قلق حبيس. 2- صراع بين الغزل أو الخجل. 3- العجز وطلب المساعدة. 4- يعبر عن الإندفاعات الجنسية.	1- طريقة عسكرية متصلبية أو متببسة فى الجلوس أو الوقوف أو المشى لدى الذكور"،ومتكلف الجدية وعمودية " لدى الإناث" 2- طريقة مزهوة أو مختالة ومتكلفة ومتصنعة فى المشى أو الوقوف أو الجلوس 3- تساقط، إعياء، فاطر الهمة، خامل 4- يستكين فى مقعده واهن ، شبقى الطابع .	الجذع

(جدول رقم 4)

الفصل الثاني

عناصر التعبير الحركي والإيمائي
والصوتي

تمهيد:

هناك عناصر ذات أهمية في إكمال الصورة المناسبة للدراما في السينما والتلفزيون بشكل عام ، وبشكل خاص المساهمة في جعل التعبير الحركي والإيمائي للممثل يبدو منطقيا ومتناسبا ، حيث تلعب هذه العناصر دورا فعالا في هذا الخصوص، مما دفع الدارس بأن يسعى لمعرفة الأسس والقواعد العلمية لهذه العناصر وتحديد دورها كعنصر مكمل للتعبير الحركي والإيمائي والصوتي للممثل.

ففي المبحث الأول تتم دراسة الإلقاء الصوتي وأهميته في التعبير عن الشخصية ومدى موافقته للحركة والإيماءة التي يصدرها الممثل تعبيرا عن إنفعالا معينا.

ثم هناك عنصر السيناريو والإخراج في المبحث الثاني ، وعلاقة الممثل بالسيناريو هي حتمية حيث يتعرف على الشخصية التي سيؤديها من خلال دراسته وتحليله للسيناريو ، و كذلك معرفة العلاقات بين الشخصيات وتاريخها مع بعضها البعض والتعرف على مضمون العمل وحبكته وقيمه، كما يتعرض المبحث للعلاقة بين المخرج والممثل ، ودور المخرج في توجيه الممثل وفقا لرؤيته الفنية حول التعبير الحركي والإيمائي المطلوب وتدريبه عليها .

وفي المبحث الثالث يسعى الدارس لإبراز دور وأهمية عناصر الصورة المشهدية في التعبير الحركي والإيمائي للممثل ، حيث صورة المشهد تنطوي على كل عناصر اللغة السينمائية والتلفزيونية ، التي تعمل على تكوينها .

حيث تؤثر الأزياء بشكل فعال في صورة المشهد الذي يظهر به الممثل بجسمه وحركته وتعبيره الإنفعالي وإيماءاته ، فهي تعتبر جزءا أساسيا في إكمال حالة الممثل التعبيرية، وكذلك يؤثر الماكياج في إكمال صورة الشخصية من حيث حالتها النفسية والإجتماعية ، وتساهم الإضاءة في التعبير عن حالة الشخصية النفسية والتي يبدأ الممثل بالتعبير عنها بواسطة جسده، وتكمل الإضاءة هذه الصورة. كذلك المنظر ومكوناته من ديكور وإكسسوار وأثاثات ، يؤثر بشكل فاعل في أداء الممثل وتعبيره.

المبحث الأول

الإلقاء الصوتي

قد يكون صوت الإنسان أهم وسائل التعبير عما فى النفس ، رغم أن العينين والملامح والإشارة والحركة ، وسائل للتعبير لا نقل بلاغة عند الممثل متى إجتمعت له الفطرة الفائقة والعلم الكامل.

والصوت الإنسانى يؤدى المعانى بتراوجه بين الإرتفاع والإخفاض والإنحباس والإنتلاق والسرعة والبطء فى الأداء ، والرقة والفخامة ، ونستطيع أن نؤكد بأن هذا الأداء طبيعى يخلق مع الإنسان ، فهو يمارس بالفطرة منذ طفولته الأولى حين يبدأ بحرفى الهمزة والألف فقط، فيقول (آ) ولكن سامعيه يدركون من (آ) هذه أنه إما غاضب أو راض تماما أو هو يغنى ، أو هو يستدعى أمه أو أنه يتألم.¹

إذن ما هو الصوت ؟ تعريف الصوت فى اللغة : الصوت ، الأثر السمعى الذى تحدثه تموجات ناشئة من إهتزاز جسم ما.²

ويتفق هذا التعريف مع المصطلح إذ يعرفه عبدالوارث عسر : (الصوت هواء يتموج بتصادم جسمين ، وصوت الإنسان يحدث بتموج الهواء الخارج من الجوف فى عملية الزفير عندما يصطدم بالأوتار الصوتية التى فى الحنجرة أثناء إندفاعه بفعل الرئتين اللتين تقومان بما يشبه عمل المنفاخ)³

إن ما يهم دراستنا هو كيفية الإلقاء الصوتى فى السينما والتلفزيون ، بما يتناسب مع التعبير الحركى والإيمائى للممثل، إذ أن كثير من الممثلين تكون لديهم مشكلات فى الصوت ، من ناحية إختيار الطبقة المناسبة والإيقاع واللونية الصوتية المناسبة للشخصية التى يؤدونها. كذلك يجهل الكثير من الممثلين لأصول الأداء ، والتى هى من أهم أدوات الممثل التقنية والتى لابد من الوعى بها ومعرفتها ومن ثم التدريب على الإلقاء الصوتى فى السينما والتلفزيون.

أنظر عبدالوارث عسر - فن الإلقاء - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1993 - ص 99
المعجم الوسيط - مرجع سابق - 527²
المرجع السابق نفسه - ص 100³

*أصول الأداء:-

فى فصل فن الإلقاء من فن الممثل العربى كتب "زكى طليمات" (وماذا يكون مقام فن الإلقاء من الخلق الفنى).¹

إنه القلب والمظهر ، وهو الأداة ، إنه التجسيم الصوتى والحركى ، ذلك لأن فن الإلقاء يتناول التعبير بالصوت وبالإيماءة وبالحركة فى وقت واحد، ولكنه ليس المضمون والجوهر، فى هذه الحالة يبدو أن الإلقاء وسيلة عند الممثل الحق ، فى حين أن الإلقاء وسيلة وغاية فى وقت واحد عند الملقى وعند الملقى إليه.

وهكذا يصح أن نقول إن فن الممثل فى بنيته يقوم على عنصرين ، العنصر الأول وهو تصوير شخصية الدور ، ثم الإمتلاء بها والعيش فيها ، والعنصر الآخر هو "التعبير" عما تقوم به ، والوسيلة هى فن الإلقاء بين الكلام والإيماءة والحركة كما يؤكد ذلك "زكى طليمات".² ، ومن هنا يقتضى أخذ هذا التميز بعين الإعتبار فى تفهم أصول الإلقاء. ومن أهم العناصر فى أصول الإلقاء :

11 الإبانة وحلاوة مخارج الكلام وحسن الألفاظ:

والإبانة لغة هى الإيضاح والإيضاح والإبانة هى كشف المعنى وتبيينه ، والإبانة عن الحروف إخراجها عند النطق بها تمييزا بعضها عن بعض.³ وبالإبانة تتحقق أولى مخارجه الصحيحة دون تكلف وحسن اللفظ يأتى النطق الصحيح الذى تراعى فيه حركات الكلمات وعلامة الضبط وتوافقها مع قواعد النحو فى حالة الحوار كان باللغة العربية.⁴

ولتحقق الإبانة والوضوح فى مخارج الألفاظ يجب على الممثل أن لا يتسرع فى النطق ، فالنطق السريع يؤدى إلى تشويه مخارج الحروف وخطب بعضها ببعض لأن عضلات الفم واللسان لا يتيسر لها مايكفى من الوقت لتنتقل من لفظ إلى آخر.⁵

12 الإبراز:

الإبراز يتعلق بالتحكم فى الصوت فالأذن تتشوق للصوت الخفيض الساكن ، وتتأذى بالجهير الهائل.¹

زكى طليمات- فن الممثل العربى- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 1971-ص 28¹

أنظر المرجع السابق - ص 28²

المعجم الوسيط-مكتبة الشروق- القاهرة طبعة 4-2004م- ص 80³

أنظر- فاروق سعد- فن الإلقاء العربى " الخطابى والتمثلى"- دار الكتاب اللبنانى-بيروت- الطبعة الأولى 1978 ص 279⁴

راجع نفس المرجع السابق ص 280⁵

إلا أنه يقتضى دوماً أن نأخذ في الإعتبار ما للإنفعال من أثر واضح له في الصوت ، فعلى حد مايقول "سيشرون" : (لقد أضفت الطبيعة على كل إنفعال من إنفعالاتنا الطابع واللهجة والحركة الخاصة به ، وكل ما للإنسان من جسد وهيئة ونبرات صوتية يشبه بأوتار آلة موسيقية ترن كلما حركتها اليد).²

وبعنى ذلك ان نبرات الصوت شأنها في ذلك شأن الوتر المشدود- تصدر صوتا رفيعا أو غليظا ، سريعا أو بطيئا ، قويا أو ضعيفا ، حسب الطريقة التي تلمس بها هذه الأوتار، ومع ذلك تخضع النبرات جميعا لتغييرات أخرى تفرعت عنها أنواع عديدة متباينة كما يقول فاروق سعد : (النبرات منها العذبة والمبجوحة والمعتدلة والواثقة من نفسها ، والممدودة والمشدودة).³ وتخضع هذه التغييرات في النبرات لقواعد الفن وكذلك الممارسة العملية.

كما لا يخفى أن الممثل في أى دور من أدواره يمر بإنفعالات مختلفة وأنه لا بد له أن يظهر هذه الإنفعالات في أبلغ صورة يتأثر بها المشاهدون، ولا تتأتى له هذه البلاغة إلا إذا كان قادرا على التنقل بصوته بين جميع المناطق والطبقات ، ويذكر عبدالوارث عسر أن مناطق الصوت ثلاثة وهى : (الصدر ، الحنجرة ، والرأس).⁴

13 الإيقاع :

سبق وأن ذكرنا إلى عدم التسرع في نطق الكلام ، وذلك لا يعنى التباطؤ فيه ، فكما أن الغاية من الإبراز التحكم بالصوت بين الخفيض والجهير ، باستخدام كل منهما في موضعه ، كذلك فإن الغاية من عدم التسرع هى التحكم بإنطلاق الكلام السريع والبطئ ، وهو ما أصطلح على تسميته بال(Tempo) " تمبو" وهذا ما يؤدي إلى ما تعارف على تسميته بال"إيقاع".⁵ ويشرح ذلك " زكى طليمات" شرحا مفيدا ويقول : (إن القاعدة العامة التي تربط الأداء من حيث السرعة والبطء تقضى بأن يسرع الممثل أو يبطئ في أدائه تبعا لإيقاع الكلام الذي يؤديه وهو إيقاع تحدده من حيث السرعة والبطء طبيعة الكلام في معانيه وفي أسلوب تتابعها وفيما تعتبره هذه المعانى من الإنفعالات في نفس الممثل).⁶

أنظر فاروق سعد - مرجع سابق ص 280¹
أوديت أصلان - فن المسرح - ترجمة سامية أحمدسعد- مكتبة الأنجلومصرية -القاهرة 1970 - ص 441²
فاروق سعد - المرجع السابق نفسه - ص 282³
عبدالوارث عسر - فن الإلقاء - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1982 - ص 106⁴
راجع فاروق سعد - مرجع سابق ص 283 وص 284⁵
⁶ زكى طليمات - فن الممثل العربى- مرجع سابق - ص 91

ومعنى ذلك أن الغضب والثورة والحماس والتحذير ، كل هذه الإنفعالات الشديدة لا يمكن التعبير عنها بالأداء التمثيلي الذى يكون فى رخاوة أو ببطء ، وذلك بحكم ماهى عليه هذه الإنفعالات الصاخبة ، فى حين أنه يصح للممثل أن يبطن أو يتمهل وأن يأخذ بالطراوة واللين وهو يؤدى الإنفعالات الهادئة .

14 التركيز أو التأكيد:

عندما يريد الممثل تأكيد كلمة فمن المحتمل أن يفعل هذا بزيادة شدتها ، كما يمكن تأكيد اللفظ بتغيير طبقة أو زمنه أو طابعه ، أو شدته ، كذلك يمكن تأكيد الكلمة بخفض شدتها أى نطقها برقة فى عبارة جهورية الصوت.

الكلمة المركز عليها أو المؤكد لابد أن يكون لها شأن فى سياق الكلام ، أى أن تكون الكلمة التى لها المعنى الرئيسى فى الحديث على حد وصف عبدالوراث عسر حيث يوضح ذلك: (المعنى الرئيسى فى أى حديث يرجع إلى أهمية الحديث من وجهة نظر المتكلم التى تقررها شخصيته وإحساساته وموقفه من الأمر الذى يتحدث فيه)¹.

15 التنوع فى الطابع :

إن طابع الصوت هو الخاصية التى يمكنك أت تميز بها صوت الكمان مثلا وصوت الجرس وصوت المزمار عند تساوى طبقة الصوت.² إن كثير من الناس له القدرة على تغيير طابع أصواتهم فيرن صوتهم كصوت الأطفال أو يتكلمون بصوت أجش ، أو رقيق أو خشن ، كيفما يشاؤون ولكن لا يستعمل هؤلاء الناس هذه المقدرة فى تنوع إلقاءهم والإفصاح عن الأفكار والمشاعر التى تكمن وراء الإلقاء ، لذلك يعتبر التلاعب بالصوت يعطى لكل عمر طبقة صوته ولهجته من طفل صغير إلى شيخ هرم مرورا بجميع مراحل الحياة.

16 التلقائية :

يشرح زكى طليمان المقصود بالتلقائية فى الإلقاء بقوله : (هو أن يظهر كلام الممثل أو الملقى وهو يجرى على لسانه وكأنما يتلقاه عفو الخاطر، وليس مما سبق أن إستظهره وحفظه عن ظهر قلب).³

عبدالوراث عسر - مرجع سابق - ص 107¹
أنظر فاروق سعد- مرجع سابق- ص 296²
زكى طليمان - مرجع سابق - ص 40³

إن الإنسان فى حياته العادية لا يطلق الكلام بحيث تمسك العبارة بذيل الأخرى ، وبحيث تتابع العبارات مثل قذائف المدفع ، وقد يقع هذه أحيانا حين يحدث إنفعال شديد لا يتمالك فيه الإنسان أنفاسه ، ثم سرعان ما يجئ العكس ، حينما تأتى الكلمة فى تأمل أو تلقى العبارة فى هواده وأحيانا قد يمسك بالكلام فترة قصيرة حيث يستوحى الذهن ما عسى أن يقوله الإنسان بعد ذلك ، لأن الكلام إنما هو إنعكاس لما يجول فى خاطر وتختلج به النفس.¹

والتفائىة فى الإلقاء تعنى كما يقول الجاحظ : (تجنب التكلف والمبالغة وترك اللفظ يجرى على سجيته وعلى سلامته حتى يخرج على غير صنعة ولا إجتاب تأليف ولا غلتماس قافية ولا تكلف لوزن).²

١٧ الوقف والسكون والصمت :

يمكن تكوين تعريف لغوى يصلح لتحديد ماهية السكوت فى الإلقاء مما جاء فى لسان العرب، سكت : السكْتُ والسكوت خلاف النطق ، مسكّته . قال ابن الأثير : هى أفعاله من السكوت ، معناه سكوت يقتضى بعده كلاما ، ويقال سكت الرجل يسكُتُ إذا سكن ، وسكت يسكُتُ سكوتًا وسكُتًا إذا قطع الكلام.³

ويمكن إعتبار الوقف مرادفا للسكوت ، بناء لما جاء فى لسان العرب حيث قال : (وحكى أبو عمرو : كلمتهم ثم أوقفت).⁴ أى سكت ، وكل شئ تمسك عنه نقول أوقفت . أما الصمت فهو السكوت الطويل على ما جاء فى لسان العرب : صمت ، يصمت صمتًا ، وصمًا مصموتًا ، وصماتًا وأصمت : أطال السكوت .⁵

وعلى هذا كما يلاحظ ، فإنه لغويا يميز بين السكوت الذى يرادف الوقف، وبين الصمت حيث أن مصطلح السكوت أو الوقف يعنى قطع الكلام لوقت قصير، أما الصمت فهو الإمساك عن الكلام لوقت طويل أو إطالة السكوت.

والواقع أنه إستنادا إلى بن منظور يمكن إعتداد كلمة الوقف أو السكوت كمصطلح كما عرفه زكى طليمات بأنه يعنى : (أن يمسك المتكلم عن الكلام ريثما يستنشق الهواء مع نية الإستمرار فى القراءة أو الألفاظ ، أو الإنتقال من طابق صوتى إلى طابق آخر ، ثم إبراز

أنظر المرجع السابق نفسه - من ص 41 و ص 44
الجاحظ - البيان والتبيين - جز 3 - مطبعة لجنة التأليف والنشر القاهرة 1948 - ص 62
ابن منظور - لسان العرب - دار بيروت 1955 - مج 2 - ص 43، ص 44³
ابن منظور - لسان العرب - دار بيروت 1955 - مج 9 - ص 358⁴
ابن منظور - مرجع سابق - مج 2 - ص 59⁵

معانى العبارات والتنبيه لها بحسب أهميتها ومنزلتها فى الكلام ، والقاعدة العامة تتلخص فى أن أحسن الوقف ما يقتضى به المعنى ¹.

كذلك يكون الوقف للمعنى للتأكيد والإبراز من غير أن يكون الممثل فى حاجة للتنفس وملء رئتيه ².

18 مشاركة الإشارة للفظ:

يتطلب حسن الإشارة ، الإنسجام والتعاون بين الإشارة والكلام ، فالإشارة واللفظ شريكان .وتسير الحركة والكلمة جنبا إلى جنب ، وقوة التأثير تستدعى توافقهما حقا .

ويتصل هذا كله بمايسمى "التوقيت" ³.

إن الممثل غير المتمرن قد يعتقد أن مفتاح حديثه هو آخر لفظ فى حديث من يتكلم قبله وهو أمر صحيح إلى حد ما ، ولكنه يجب أن يستعد للكلام بالتنفس ، وعلى ذلك يجب أن يستنشق الهواء اللازم للكلام قبل أن يتوقف من قبله عن الكلام بعدة ألفاظ ، وتسمى هذه المفاتيح بالمفاتيح المنتظرة ، وأغلب هذه المفاتيح من هذا النوع . فعندما تدخل تبدأ بالمسير نحو الباب قبل أن تسمع مفتاح كلامك ، وعندما تخرج تسير نحو الباب وتدير مقبضه قبل أن تنطلق بعبارة الخروج ، وتسمى المفاتيح غير المنتظرة بالمفاتيح الميتة ⁴.

وعادة ما يقوم الممثل بالحركة أثناء الكلام ، ويتألف عنصر الكلام من توافق الزمن بين الحركة والكلمة ، و من ألفاظ ووقفات ، كما يتألف عنصر الحركة من حركات ووقفات ⁵.

*الإلقاء الصوتى فى السينما و التلفزيون:

يعتقد كثيرون، ومنهم بعض النقاد والمتخصصين فى الشأن السينمائي، أن الممثل السينمائي لا يشترط بالضرورة أن يكون لديه صوت مميز. والإعتقاد السائد أن الممثل السينمائي أداة ثانوية يستخدمها المخرج بواسطة الكاميرا ويوظفها فى الفيلم مركزا بشكل أساسي على حركات جسده وعلاقة حركته أمام الكاميرا بباقي الممثلين فى المشهد. ويعتقد الكثيرون أيضا أن الإضاءة يمكن أن تلعب دورا كبيرا فى إبراز ملامح الشخصية التي يؤديها الممثل ⁶.

زكى طليمات - مرجع سابق -ص39 الهامش "1".
أنظر المرجع السابق نفسه - ص 59 - الهامش "2".
أنظر فاروق سعد - فن الإلقاء العربى - مرجع سابق ص 322
أنظر هيننج نيلمز- الإخراج المسرحى - ترجمة أمين سلامة - مراجعة كامل يوسف-مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة 1961ص 2074
أنظر فاروق سعد- مرجع سابق نفسه - ص 323
أنظر كاتى هاس - فن التمثيل السينمائي - ترجمة أحمد الحضرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 2010ص 280

ولاشك أن بعض هذه الأقوال صحيح جزئياً، خصوصاً بعد أن إنتشرت في الماضي، فكرة أن الفيلم الحداثي الذي يقوم على تداعي الصور وتداخل الأزمنة، لا يعتمد بالضرورة على الممثل، بل على رؤية المخرج، خصوصاً وأن مخرجا كبيرا مثل "فيليني" كان يستخدم الكثير من الأشخاص العاديين في أدوار صغيرة، طبقاً لأشكالهم التي تتناسب مع الأجواء الغريبة التي يريد التعبير عنها في أفلامه الشهيرة مثل "ساتريكون" و"روما فيليني" و"أماركورد" وغيرها. ومعروف أن المخرجين الإيطاليين بشكل عام، كانوا- وما زالوا- يستخدمون طريقة "الدوبلاج" الصوتي أي الاستفادة من أشكال الممثلين ثم يقومون بتركيب أصوات ممثلين آخرين عليها، بحيث تعطي التأثير المطلوب.¹

لكن هذه الطريقة الإيطالية تختلف تماماً عما هو سائد في السينما الأمريكية والبريطانية وغيرهما حيث يجب أن يتمتع الممثل بالقدرة على الأداء الصوتي القوي، وقد أصبح لكل الممثلين العظام بصمة صوتية خاصة تميزهم عن غيرهم.

ليس صحيحاً أن صوت الممثل لا يهم، وأن المسرح غير السينما، فالفيلم يخلق واقعه السينمائي الخاص، الذي يختلف بالقطع عن الواقع الفعلي. وإذا أراد الممثل أن يكون مؤثراً فيجب أن يتمتع بقدرة خاصة على نطق عبارات الحوار بطريقة مؤثرة.

إن أشكال "كلام" الشخصيات في السينما التلفزيونية هي ذاتها في المسرحيات، وإن كان التسجيل الصوتي غالباً ما يعتمد في إلقاء الكلام المنفرد والمناجاة أو التجنيد مع اللقطات المتنوعة للشخصيات التي تحرص على إظهارها في وضع تعبيرى يوحى بموقفها دونما حاجة لتحريك الشفاه أو القيام بحركات كما هو الحال في المسرح.²

يخضع الإلقاء في السينما و التلفزيون إلى عمليات الإخراج والمونتاج في الصوت والصورة ومن هنا يتجلى مغزى قول "زكى طليمات" (إن الميكروفون هو العدو الأول للمبالغة في إبراز الصوت والإشباع والتعبير الصوتي).³

إن عدسة الكاميرا في السينما والتلفزيون، تشيح بوجهها عن الممثل الذي لا يقتصد في إشاراته وإيماءاته، كما تكشف بشكل واضح عن مقدار إمتلاء الممثل إمتلاء صحيحاً بإنفعالات دوره

أنظر - موقع الحياة سينما - الإنترنت - مقال للناقد المصري أمين العمري بتاريخ 2014\12\5م¹
أنظر - فاروق سعد - فن الإلقاء العربي " الخطابي والتمثيلي" - دار الكتاب اللبناني - بيروت- الطبعة الأولى 1987- ص 74²
زكى طليمات - فن الممثل العربي - الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - 1971- ص 50³

وشخصيته و تفضح سطحيته، لذلك تأتي أهمية "الصوت" المعبر عن دقائق حالات الشخصية التي يؤديها الممثل.

عرف ج .ريستوف مولى التلفزيون بأنه (وسيلة سمعية بصرية تصل فيها الصورة المتحركة أو الثابتة إلى أبعاد كبيرة للمشاهد مصحوبة بصوت أو موسيقى مناسبة ونابعة من نقطة بعيدة من مكان الجهاز الذي تظهر عليه هذه الصورة).¹

وبالتالى فإن الإلقاء فى التلفزيون لا يختلف عن السينما ، حيث يتناول "جون ميلر" التمثيل فى التلفزيون مقارنا بينه وبين التمثيل المسرحى فيذكر: (بالنسبة للإلقاء فى المسرح فيجب على الممثل أن يتمتع بقوة إرسال كبيرة ،بمعنى أن يضخم صوته ويضخم حركته ، ويعمل فى نفس الوقت على أن يبدو طبيعيا ولكنه فى الواقع يؤدي بشكل أكبر من الحقيقة والحياة ، ولكن يجب أن يستغنى الممثل فى التلفزيون والسينما عن هذا الأسلوب).²

إن الحوار التلفزيونى التمثيلى محدد بمواصفات معينة ، فهو لا يحتاج إلى العبارات الخطابية كما هو الحال فى المسرح مثلا، وهو ليس كحوار القصة الذى قد يأتى فى بعض ثناياها أو حوار المسمع الإذاعى عندما يقوم بوصف وتحديد الرؤية للمستمع وإنما هو يكتفى بإيراد ما هو لازم للسير بالقصة إلى الأمام متحاشيا الكلمات أو الإطالة بالعبارات.³

ولابد ونحن فى معرض تناول التمثيل التلفزيونى كمجال من مجالات الإلقاء - لابد من الإشارة إلى الخصوصية المعرفية فى اللغة العربية وما تحققه من سمة تلفزيونية هى سمة التطابق بين الكلمات والصورة ، لأن "المشاهد" يميل إلى تصديق الصورة أكثر مما يثق فى الكلمة.وهذه الخصوصية المعرفية فى اللغة العربية كما يذكر "عبدالعزيز شرف" (خصوصية اللغة العربية ظاهرة من تركيب حروفها على حدة ، إلى تركيب مفرداتها على حدة، إلى تركيب قواعدها وعباراتها فى بنية الشكل التلفزيونى وفنون الإعلام المختلفة).⁴

إن اللغة العربية فى طبيعة تركيبها لا تحتاج الجمل الخبرية "الإعلامية" فيها إلى إثبات ما يسمى فى اللغة الغربية (فعل الكينونة)، فنحن نقول فى العربية على سبيل الإخبار (فلان شجاع) دون حاجة إلى أن نقول (فلان هو شجاع) ، ونقول (كل إنسان فان) دون

1 ج . ريستوف مولى - البرامج والمخرجون " التمثيلية التلفزيونية" (بول روتا : العمل التلفزيونى) - ترجمة تماضر توفيق- مركز كتب الشرق الأوسط القاهرة 1962-ص41

بول روتا - العمل التلفزيونى - المرجع السابق- ص 126²

أنظر - محمد أمين توفيق- الدراما التلفزيونية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 1975- ص 84³

عبدالعزيز شرف - المدخل إلى وسائل الإعلام- الصحافة،الإذاعة،السينما،التلفزيون-دار الكتاب المصرى -القاهرة 1980 ص280وص 285⁴

حاجة إلى نقول (كل إنسان يكون فانيا) أو (كل إنسان يوجد فانيا) (إخ إلخ). كما هو شأن اللغة الغربية في تركيب كلامهم ، وإن الأسناد في اللغة العربية يكفى فيه إنشاء علاقة مؤقتة بين موضوع ومحمول و مسند أو مسند إليه ، دون الحاجة إلى التصريح بهذه العلاقة نطقاً أو كتابة في حين أن هذا الإسناد الذهني لا يكفى في اللغات الهندوأوربية إلا بوجود لفظ صريح مسموع أو مقروء يشير إلى هذه العلاقة في كل مرة وهو فعل الكينونة من إصطلاحهم.¹

أهم شروط الإلقاء في التلفزيون كما يقول جون ميللر في مقاله "التمثيل في التلفزيون" (هو أن تكون للممثل مقدرة خارقة على حفظ دوره ، والدور الطويل في التلفزيون يختلف تماما عن الدور الطويل في المسرح ، ففي التلفزيون يجب أن يتكلم الممثل في قوة تركيز لأن عليه أن يحفظ الدور ويمثله في نفس الوقت ويمثله في مساحة محدودة لا تشبه مساحة المسرح).²

أما عن الإلقاء المسجل على الشريط في السينما والتلفزيون ، فإن الحوار لا يمثل مشكلة تقنية للممثل السينمائي ، فدروس الإلقاء لا تفرض على الممثل السينمائي إلا في حالة الصعوبة الحقيقية في النطق، وليس له أن يزيد من قوة صوته ، ولا أن يلقي كلامه بتكلف، وفضلا عن ذلك ، فإنه يحدث نفس الأثر الكوميدي الذي ينتج من جهود شخص يحاول تعدى عقبة لا وجود لها ، ومن جهة أخرى فإنه من الضروري تجنب الإلقاء المبهم والتسرع في الإلقاء.³

ويحدث أحيانا بعد التصوير وخاصة بعد تصوير المشاهد الخارجية للفيلم أو المسلسل أن يعيد الممثل كلامه أو أن يطلب منه إلقاء كلام غير الذي ألقاه أثناء التمثيل ، ثم يعاد التسجيل هذا الكلام مع الصور ، وتسجيل الحوار على الشريط بعد تصويره يثير مشكلة خاصة لأنه يفرض على الممثل السينمائي شروطا للعمل غير عادية ، وذلك لأن ضرورة تطابق حركة الشفاه تتطلب في ذاتها تركيزا عقليا كبيرا . كما أنه إذا أعيد الكلام فإنه يفقد معناه وخاصة إذا كان منفصلا عن الحركة وقلما يساعد هذا في إضفاء التأثير الصادق، ولا شكل أن الأداء الجيد الذي يظهر في الصور يدفع الممثلين إلى بذل مجهود أكبر عند تسجيل صوتهم على الشريط بعد التصوير كي يأتي منسجما مع إنفعالاته.⁴

ويقرر توني روز ومارتن بنسون أن على الممثل عند تسجيل صوته أن يضع نفسه في ذات الوضع الجسماني والنفسي ، فإذا كان الممثل يجري أثناء التصوير عليه أن يلهث قبل أن يلقي

أنظر فاروق سعد - فن الإلقاء العربي- مرجع سابق ص 77 وص 78¹
بول روتا - العمل التلفزيوني- ترجمة تماضر توفيق - مقال "التمثيل في التلفزيون" جون ميللر- مرجع سابق - ص 123²
أنظر توني روز ومارتن بنسون - كيف تمثل للسينما - مرجع سابق ص 125³
أنظر فاروق سعد - فن الإلقاء العربي - مرجع سابق 377⁴

برده ، ويجب أن يخرج كل نفس وكل حركة للشفاه مضبوطة ليس فقط من أجل الإخلاص في الأداء الطبيعي بل من أجل بعث الحياة في روح المنظر.¹

*الممثل والصوت والشخصية :

الصوت من العناصر الأساسية والمهمة التي تؤثر في الأداء وفي إيقاع الشخصية، والممثل يستغل طاقته الصوتية بحيث يكون للحوار الذي يلقيه تأثيراً عميقاً في نفس المتفرج. يتعين على الممثل أن يعي إمكانياته الصوتية والوسيط الذي من خلاله ينقل صوته، وأن يوظف علي نحو ملائم كل مظهر من مظاهر صوته " الأنفاس، اللهات، الشهقات، الهمسات، الآهات، الأثات، الصرخات، الضحكات، النحيب..الخ" وكل طبقة من طبقات صوته " حجم الصوت، درجاته،سرعته، إيقاعه، نبراته.. الخ" وذلك للكشف عن مشاعر وأفكار وإستجابات الشخصية.

وعلى الممثل أن يحدّد كيفية إلقاء كل جملة من الحوار.. هل في نفس واحد كجملة طويلة واحدة أم بشكل متقطع وذلك باللجوء الى لحظات الصمت القصيرة؟ وما هي الكلمات التي لا بد من توكيدها؟ وهذا بالطبع يستلزم معرفة دلالة ومغزى الكلام أو الجمل، والإحساس بكل كلمة ينطقها، حتى لا يبدو وكأنه يردّد ما حفظه دون فهم، أو يلقي حواراً كما لو يلقي معلومة أو محاضرة.

و في علاقة الممثل بالحوار فإنه يقوم أولاً بتأويل الجمل والكلمات وفق ما تمثله شخصيته، ومن ثم يحاول فهم كيفية التعامل مع الكلمات المكتوبة في السيناريو، وترجمة ذلك الحوار إلى شيء هو أكثر من مجرد حديث عند دراسة الممثل للشخصية فإنه ينتحل صوت شخصيته، لكن ليس بمعني تغيير صوته الطبيعي في كل مرة.²

فمن خلال - معرفة وفهم طبيعة وسمات ذهنية وسيكولوجية شخصيته، إضافة إلى وضعها الإجتماعي والإقتصادي، وخلفيتها الثقافية والتربوية، وعمرها الزمني- يكون بإستطاعة الممثل توليد أو إعادة إنتاج خصائص الصوت المميزة.

إن مهارات الممثل الصوتية تبرز عند تعامله مع الممثل الآخر في المشهد، وفهم الطريقة التي بها يوظف الآخر صوته، بحيث يكون قادراً على التفاعل معه على نحو خلاق وفعال. على

توني روز ومارتن بنسون المرجع السابق نفسه - ص 125
أنظر أمين صالح - الوجه والظل في التمثيل السينمائي - كتاب منشور على شبكة الإنترنت- ص 652

سبيل المثال، لو استدعي السيناريو حالة ما والتي يتوجب فيها على الشخصية أن تفرض صوتها أي سلطتها على الأخرى، فكيف يمكن تحقيق ذلك؟ هل يكفي رفع درجة الصوت، والتحدث بصوت مرتفع؟ في الواقع- قد يوحي هذا بالنقيض تماماً- فالصرخ هو رد فعل متطرف، ويمكن أن يعبر عن محاولة يائسة لدي الفرد لتأكيد هيمنته وسيطرته، وقد يخفق في تحقيق ذلك، لأن الصرخ لا يعبر عن السلطة الفعلية. فبإمكان الفرد أن يفرض السطوة بخفض مستوي الصوت على أن تكون نبراته واثقة وحازمة، وباختيار طبقة صوت مختلفة عن الآخر، وبالتحكم - درامياً وإيقاعياً - في إستجاباته أو ردوده على ما يقوله الآخر.¹

في مرحلة السينما الصامتة- كما أشار الدارس من قبل- كان الممثل يستعيز عن الكلام بالإيماءة و كان يعتمد على الإيماءة في توصيل شعور أو فكرة أو معني ما، وعندما ظهرت الأفلام الناطقة إستقبلها الجمهور بترحيب ، لكن عدداً من الممثلين والممثلات إضطروا الى الإعتزال نظراً لعيوب لديهم في الصوت أو اللكنة، كما أن عدداً من الشخصيات السينمائية عبّروا عن عداثهم أو معارضتهم أو تشككهم معتقدين أن الصوت يفسد فن التمثيل الصامت، ويقضي على جمال الصمت، ويقلل من قيمة الجانب التشكيلي البحث لفن السينما، ويدمر التوظيف الحقيقي للفيلم، وبعضهم ظن أنها مجرد موضحة سوف تختفي بعد عام أو عامين.²

و حين فسحت الأفلام الصامتة المجال للأفلام الناطقة، ظهر عنصر فني مهم في الأستوديو: هو مهندس الصوت. إنه الذي يسجل الأصوات والحوارات، ويمزج الأصوات التي تؤلف الخاصة النغمية للصورة، وهو الذي يساعد الممثل على توكيد ما هو أفضل في حجم وجودة الصوت. إضافة الى ذلك، فإن مهندس الصوت لا يقدم الى الشاشة الحوار فقط، إنما أكثر الأصوات تعقيداً.. من الهمسات الأكثر خفوتاً إلى الفواصل الموسيقية مروراً بالضجيج والأصوات الطبيعية.

الممثل السينمائي لا يتكلم فحسب، بل يخضع صوته للتسجيل، أي أن ما نسمعه ليس صوت الممثل فحسب بل هو أيضاً إعادة إنتاج لصوته على الشريط.. بمعنى أن الصوت غير مباشر أو ثابت كما في المسرح إنما هو قابل للتغيير عبر سلسلة من الضرورات العملية والخيارات التقنية التي تتصل بالميكروفونات وأنواعها ومدى قربها أو بعدها عن الممثل وفقاً لحجم

راجع أمين صالح - مرجع سابق ص 671
أنظرفس المرجع السابق - ص 682

اللقطات وزوايا الكاميرا وحركاتها. وهذا يستدعي من الممثل إستيعاباً لخصيات الوسيط السينمائي والتلفزيوني والمتطلبات التقنية في تسجيل الصوت.

كما يقتضي تعاوناً فنياً كاملاً بين الممثل ومهندس الصوت الذي يحدّد ما هو صالح وما هو غير صالح بأجهزته المتطورة تكنولوجياً والأكثر حساسية من الأذن البشرية، فالممثل لديه سيطرة محدودة على صوته، ومهندس الصوت يتحكم بالطريقة التي يتم بها التسجيل، ويتلاعب بصوت الممثل بحيث يتداخل مع أصوات خارجية ربما لا يعيها الممثل. كما أن هناك المونتاج الذي يدعم صوت الممثل بعناصر أو مؤثرات صوتية أخرى.

إن الممثل يدرك بأن أداءه ليس مستقلاً بل هو خاضع لشروط الوسيط الخاصة التي يعمل ضمنها، بالتالي يتعيّن عليه أن يستوعب هذا الوسيط ، وأن يعي كيفية التعامل والتفاعل مع عناصر الصوت المحيطة، فهو لا يتفاعل مع المحيط " الأصوات والإكسسوارات " مثلاً على المستوي البصري فقط، إنما أيضاً على المستوي السمعي.

لنفترض مشهداً يضمّ شخصين أحدهما يرمي الكرة تجاه الجدار وهو يتحدث.. كيف ينبغي أن يتفاعل الممثل، بصرياً وسمعيّاً، مع الأصوات التي تصدرها الكرة أثناء إرتطامها بالجدار وعودتها إليه؟ هل يصمت حين يرمي الكرة ثم يتابع كلامه، دون أن يشكل الصوت المحيط أي تأثير؟ بحيث لا يقاطع ذلك الصوت حوارهِ؟ أم أنه يستغل ذلك الصوت على نحو خلاق لإعطاء حوارهِ وكلماته حدّه ورهافة؟. بمعنى التوكيد على كلمات معينة لحظة رمي وارتطام الكرة بالجدار؟¹

ونستخلص من ذلك أن : الممثل الذي لا يعي القوي المحركة، المتضمنة في إتحاد أصوات الممثل والآخر والمحيط، سوف لن يكون قادراً على تأدية دوره بشكل جيد.. بعكس الممثل الذي يحقق إتصلاً مع كل الأصوات المحيطة به.

أنظر كاثر هاس - فن التمثيل السينمائي - مرجع سابق - ص 289¹

*تدريبات الإلقاء فى السينما والتلفزيون:

يواجه الممثلون والمغنون أصحاب الأصوات المتدربة مشكلات عديدة عندما يحاولون ضبط أصواتهم مع التمثيل السينمائى وكذلك التلفزيونى ، إن آلة النطق عندهم قد تم تعليمها وصقلها من أجل "المسرح" و "الإستعراض" والقوة والقدرة على الإحتمال، والعضلات التى تخلق الصوت المتدرب تكون قوية وجاهزة عند الأداء ، وهذه العضلات تؤثر فى حالة الجسم كله ، وهى فى العادة غير مستعدة لأن تسمح للحديث الأكثر طبيعية المطلوب فى السينما.

إن هذه العضلات - عندما لا تستخدم فى المسرح أو الإستعراض - يمكن أن تخلق قدرا كبيرا من التوتر للمؤدى الجديد فى عالم السينما والتلفزيون، إن المؤدى " الممثل " يشعر كأنه لا يبذل جهدا كافيا لأنه لم يعد قلقا بشأن إرتفاع الصوت ، كما هو عليه فى المسرح.

وأفضل شئ يفعله الممثل حيال هذه المشكلة أن يكون واعيا بها ، هناك تدريبات لمثل هذه الحالة لكى يكون الممثل أكثر وعيا بالعضلات التى تعمل خلال الكلام ، لابد من الأتى : يقوم بإختيار مونولوج كلاسيكى صعب سبق له أن حفظه أو تمثيله ، ثم يستلق على أرض الغرفة ويتنفس ، ويبدأ بتحضير وجدانه ويسمح له أن يستولى على جسده ، ثم يقوم بإلقاء المونولوج بصوت خفيض كما لو أنه يقوله لشخص ينحنى عليه وينصت بإهتمام شديد لكل كلمة يقولها، يجب نطق الكلمات بشكل شديد الحميمية ، ويكون واعيا بأن يأخذ وقتا كافيا ليكون مسترخيا تماما وهو يتكلم ويتنفس ، إعطاء الإهتمام الخاص للظهر وعضلات الساقين ، ولا يجب القلق بشأن إنخفاض الصوت " الصوت القريب من الهمس" خصوصا عندما تكون العاطفة قوية.

ثم يحاول الممثل أن يرخى كل عضلات الظهر ويسمح للنفس أن يدخل فى منطقة أعلى الصدر، ويدع العاطفة تسيطر. يجب كسر نمط هذا التدريب عن طريق إشراك المونولوج الداخلى ، والتوقف لأخذ النفس ، ترك عضلات الفك مسترخية، بعد إنهاء المونولوج والممثل مستلقى على الأرض ، يحاول أن يؤديه مرة أخرى وهو جالس على الأرض، ثم وهو جالس على كرسى ، وهكذا حتى يؤديه وهو واقف وهو متحرك فى المكان ، بينما لا يزال محافظا على الطبيعة الحميمية فى الكلام ، ومن المفترض أن هذا التدريب سوف يضع الممثل على الطريق لكى يجد طريقة فى ضبط آلة النطق لتلائم السينما.¹

كاثى هاس- فن التمثيل السينمائى- مرجع سابق ص70¹

إن إنخفاض الصوت ليس مشكلة في التمثيل السينمائي كما تقول كاثي هاس : (إننا في الحياة العادية نخفض من صوتنا عندما نكون غير واثقين من أنفسنا ، أو عندما نشعر بعواطف قوية مثل الخوف، يمكن أن يتسبب في إنخفاض الصوت أيضا، وفي بعض الأحيان يكون إنخفاض الصوت علامة على أن الممثل لم يجد العنصر الأساسي في الشخصية).¹

إن الصوت على المسرح - بما في ذلك صوت الممثل - يوجه المتفرج لكي يحول إنتباهه إلى هذا الصوت ، أما في السينما والتلفزيون يتفرج على ما هو موجود أمامه على الشاشة، إن ما يوجه إنتباهه إليه قد تم إختياره بالفعل من خلال كادر الكاميرا ، وفي بعض الأحيان يكون من يتحدث ليس هو الشخص الذي نراه في الكادر، إن من نراه في هذه الحالة هو الشخص الذي ينصت ، مثله مثل المتفرج.

كل شئ يجب أن يبدأ بالإسترخاء والتوجه للتركيز، وبعد ذلك فإن النفس يجب أن يتحرك في كل لحظة لكي يفحص هذه اللحظة فحفا كاملا ، والصوت يعبر عن اللحظة إما بصوت مجرد أو بالكلمات، ويجب أن يبدأ الممثل دائما بكلماته الخاصة ، أما النص الفعلى الحقيقي فسوف يأتي أخيرا ، ولكي ينجح الممثل في هذه العملية فإن ذلك يحتاج إلى الكثير من المهارات والوقت. وأهم شئ داخل شاشة السينما أو التلفزيون هو الإنصات ، فهو مهارة تأخذ مكانة الصوت القوى في المسرح ، الإنصات للممثلين الآخرين والإنصات للعالم ، والإنصات لصوت الممثل الداخلى .²

إن كل العناصر الأساسية - كما نلاحظ - في كل أنواع التمثيل هي ذاتها ، ولكن عملية التحضير للدور في السينما والتلفزيون تقتضى خطوات وأولويات مختلفة عنها في التمثيل للمسرح .

المرجع السابق نفسه - ص 71
أنظر كاثي هاس - المرجع السابق - ص 72

المبحث الثاني السيناريو والإخراج

أ) السيناريو:

يعرف "سد فيلد" مفهوم السيناريو بأنه (قصة تروى بالصور ، إذ أن الصور المتحركة هي وسيط مرئي ينقل على نحو درامى لأحداث رئيسية فى قصة ما ، وبغض النظر عن نوع القصة لابد أن يكون للسيناريو بداية ووسط ونهاية)¹.

هناك إتجاه إلى اعتبار الدراما التلفزيونية أشبه بالفيلم السينمائى من حيث قصة تروى بالصور ، أو هى فن سرد القصة بالصور ، وتطلق كلمة فيلم عادة على كل مادة مسجلة تحكى بالصور المتحركة قصة أو موضوعا يعرض بوسيلة إلكترونية ، وعلى هذا الأساس فقد إستعارت الدراما التلفزيونية الكثير من الخصائص والقواعد والأسس التى يقوم عليها البناء الفنى والدرامى للفيلم السينمائى ، ومن هنا يطلق على كليهما الإصطلاح الفنى المعروف وهو "السيناريو" وهى الكلمة التى كانت وما زالت تستخدم بنفس المعنى الذى تشير إليه فى أصلها الأجنبى "Scenario" ،*، ويعنى ذلك أن السيناريو وإن كان يعتمد على الصورة فى المقام الأول إلا أنها ليست أية صورة بطبيعة الحال ، بل هى صورة تصنع بدقة وعناية ، ثم يتم ترتيب هذه الصور وتركيبها مع بعضها البعض وفق خطة منظمة ، وتوضع فى قالب فنى². ومن المعروف أن الصناعة السينمائية لا تتبنى إلا على عنصرين أساسين لايمكن الاستغناء عنهما، وهما: السيناريو والإخراج.

فإذا كان الإخراج هو تركيب الفيلم وتحويل السيناريو إلى مشاهد مرئية حركية تقطيعا وتصويرا وتوليفا، فإن السيناريو هو عبارة عن قصة حكاية مروية عن طريق الكاميرا ، فالسيناريو هو مضمون الفيلم ومادته الإبداعية التى يشاهدها المتفرج، بينما الإخراج هو مجموعة من الطرائق الفنية والجمالية الشكلية والتقنية التى يلتجئ إليها صانع الفيلم ومحققه لإخراج الفيلم وصناعته وإنجازه تقنيا وإبداعيا.³

سد فيلد – السيناريو – ترجمة سامى حمد – دار المأمون للطباعة والنشر – بغداد 1989- ص 231
* Scenario مخطط المسرحية أو الفيلم السينمائى أو نص القصة المعدة للإخراج السينمائى ويشتمل على وصف الشخص و على الحوار والتفاصيل الخاصة بالمشاهد وإرشادات مختلفة " أنظر معجم الفن السينمائى – أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة – الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1980-ص692
² Lawg john Howard- Theory and Technique of playwriting and screen writing. Hill and Wang –N.Y.1960-p.p367-372
جميل حمداوى (دكتور) – كيف تكتب السيناريو السينمائى- مقال منشور فى موقع "أدب وفن" شبكة الإنترنت.³

هذا و من المعروف أن الفيلم المتميز لا يمكن أن يحقق النجاح إلا إذا كان السيناريو قد بني بطريقة فنية جيدة و من سماتها: التنسيق والتوليف والتسلسل و التعاقب الزمني والتجديد في المضمون والأطروحة والهدف، والإبداع في الشكل والتقنية ، وكل ذلك من أجل إثارة الجمهور وجذب إنتباهه البصري والسمعي والذهني.

إذا كان الفيلم عبارة عن قصة مصورة ومشخصة حركيا تروى للجمهور على الشاشة الصغيرة أو الكبيرة أو هو فن سرد القصة بالصور، فإن السيناريو هو التخطيط على الورق، أي إنه تخطيط للقصة السردية الحكائية في شكل لقطات ومقاطع ومشاهد ، لكي تكون قابلة للتشخيص والتمثيل في الأستوديو الداخلي أو الخارجي. كما أن السيناريو قصة سردية تكتب بطريقة مشخصة بالحركات والنقل المرئي البصري، فكاتب السيناريو هو الذي يضع حوارات مكثفة مقتصدة على السنة شخصيات محددة بدورها بدقة على عدة مستويات: سيكولوجيا وأخلاقيا واجتماعيا وسلوكيا.¹

* عناصر السيناريو:

يمثل السيناريو في عملية الإبداع السينمائي والتلفزيوني مكانة أساسية، فهو عبارة عن قصة تروى بالصور، تعبر عن شخص أو عدة أشخاص، في مكان، أو في عدة أماكن، يؤدي أو تؤدي عملاً ما، ومهمة كاتب السيناريو أن يطور سرد هذه القصة ويبنيها ، ويفسر معنى موجز القصة ويحدد الوساطة الأولى بين فكرة الفيلم أو المسلسل وبين إخراجها.² كذلك فإن وظيفة السيناريو مزدوجة : تبدأ بتجسيد القصة إعطائها شكلا ماديا ، في سرد مناسب للمعنى المنشود ، ثم سرد هذا المضمون وإيضاح المعلومات الضرورية، كما يعالج السيناريو كل شئ " ديكور، إضاءة ، أزياء، و أداء الممثل".³ على كاتب السيناريو أن يمنح قصته هدفا خاصا ويمكن أن يتم هذا تبعا لمستويين: بنية عامة للسيناريو تبنى في التركيبية الأساسية وهي التي تتكون من " الزمان والمكان والحركة"، وهذا ما يقدم للسرد إيقاعه.⁴

أنظر - جميل حمداوى - مصدر سابق.¹

أنظر - جان بول توروك- فن كتابة السيناريو-ترجمة قاسم المقداد- مؤسسة هنري فريير-باريس-1986-ص 58²

راجع المرجع السابق نفسه - ص 58³

نفس المرجع السابق - ص 59⁴

ومن عناصر السيناريو: (الحدث) ، إذ أن القصة عادة تحكى عن بعض الأشخاص و أفعالهم ، ويهتم بعض الناس بالسمات الإنسانية أكثر بينما يهتم الآخرون بأفعالهم أكثر أى بأحداثهم. والحدث وحده لا يكفي ، لابد من وجود "شخص" يفعل ، وهذا الشخص هو "الإنسان" ، وبالتالي يجب معرفة طبيعة هذا الإنسان لكي يبدو الحدث جذابا.

إذن يحتاج كاتب السيناريو إلى فهم عميق لهذه الطبيعة ، حتى تكون الشخصية الدرامية أقرب إلى الواقع ، ويتم تصديقها ، ولقد أصبح رسم الشخصيات مهم جدا ويتطلب دراسة سمات الشخصية بكل جوانبها ، كما يجب فهم الإختلاف بين رسم الشخصية وخواص الشخصية، فرسم الشخصية هو كل الحقائق حول إنسان ، وتكون الشخصية هي إحدى هذه الحقائق.¹ إن سمات الشخصية هي العوامل الوحيدة التي تتكون منها أية شخصية ، فلكي نفهم إنسان ينبغي أن نعرف حقائق كافية عنه. وبهذا المعنى يصبح الحوار أكثر تعبيراً عن الشخصية. يستطيع كاتب السيناريو الجيد أن يحقق لهذه الشخصية قدرة التعبير والإفصاح عن نفسها من خلال الأحداث المختلفة ، ولأن رسم الشخصية يتكون من حقائق عديدة فيجب على الكاتب أن يحدد كل حقيقة بطريقة تجعلها في وحدة كاملة.²

ومن العناصر أيضا (الصراع)، لا يمكن لأية قصة أن تكون درامية دون صراع ، وإلا ظلت قصة وصفية.³ ذلك لأن الصراع هو جوهر القصة الدرامية. ويكون الصراع بإحساس الشخصية في الرغبة من التخلص من الألم أو رفض شئ ما ، وهناك ملايين الأنواع من الصراعات ولكن من بين كل هذا التنوع تكون للصراع متطلباته المحدودة ، فهو صراع للتخلص من الإضطراب - مثلا - لا تمثل مشاكسات شخص سكير صراعا ولكن الأشخاص الذين يقع عليهم الألم بسببه ، سوف يتصارعون للوصول إلى أحوال متزنة ، وفي هذه الحالة لن يكون الصراع الدرامي حرا أو عشوائيا ، ولا يمكن أن يفكر فيه الكاتب وفقا لذوقه ، بل يحدد الإضطراب من جانب ، وإمكانية التوافق من جانب آخر.⁴ حيث يتوجه الصراع إذن إلى تعديل الإضطراب لتحقيق التوافق بأقصى طريقة ممكنة.

أنظر أشرف الألفى - مبادئ السيناريو - أكاديمية الفنون، منشورات معهد السينما - القاهرة 1992 - ص 62¹

أنظر - جان بول توروبك - فن كتابة السيناريو- مرجع سابق ص 80²

أنظر أندرو يوكانان - صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة - ترجمة أحمد الحضرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1989 ص 63³

راجع جان بول توروبك - المرجع السابق نفسه - ص 81⁴

ولكل إنسان إنفعال يختلف عن الإنسان الآخر ، تبعا لدوافع هذا الإنفعال ، وقد تكون للدوافع نفسها تأثيراتها المختلفة على مجموعة من الأفراد ، ولذلك فإن طبيعة الصراع تعد وليدة لطبيعة الدوافع ومواصفات شخصية الإنسان.¹

ومن عناصر السيناريو (الشخصية) ، حيث تعد الشخصيات من أهم هذه العناصر التي تؤثر في العمل السينمائي والتلفزيوني ، بل هي الوسيلة الأولى -غالبا - لسرد القصة ونقل الأفكار وجذب إنتباه المشاهد وإهتمامه . فالأحداث مهما عظم شأنها تظل عارية من أى قيمة حقيقية إذا لم تتأثر بإحساس الناس ومشاعرهم ، ومن هنا تأتي ضرورة العناية بالشخصية وإختيار وتحديد السمات اللازمة لها ، دون زيادة تؤدي إلى تشويش أو نقص يؤدي إلى خلل ، مالم تكن الزيادة أو النقص مقصود فنيا.²

إختيار الشخصية للعمل الدرامى لابد أن يتم بوعى ، فالمفروض أن تقوم الشخصية بفعل ما ، أو تعبر عن فكرة ما، ويتعين كذلك أن يحدد الطبع العام للشخصية بما يتناسب مع أحداث القصة ، ويدفع بها إلى الأمام ، ويساعد الطبع العام على تفهم الشخصية والتوقع السليم لإستجابتها للمواقف المختلفة ، ويجب التدقيق فى إختيار هذه السمة ، فمهما أعطيت الشخصية من سمات أخرى مساعدة فإن سمة الطبع العام هي التي تحمل العبء الأكبر فى تقدم الحدث، وهي فى الأغلب السمة التي يتوحد معها المشاهد (الهيكل) أو يتخذ موقفا مضادا منها ، وتعيش مع المشاهد حتى بعد إنتهائه من مشاهدة العمل. ولإعطاء الحيوية وإيهام الواقع بصفة عامة من الأفضل تقديم الأسباب التي أدت إلى سمة الطابع العام ، خاصة إذا كانت غير معتادة - مثلا - (كراهية النساء) ، وكلما كانت السمة غريبة وشاذة إستوجب الأمر العناية بتقديم المسببات.³

أنظر أشرف الألفى - مبادئ السيناريو - مرجع سابق - ص 66
راجع - جان بول توروك - فن كتابة السيناريو - مرجع سابق ص 85
أنظر المرجع السابق نفسه - ص 92³

*الممثل وعمله مع عناصر السيناريو:

من المعروف أن السيناريو يخضع لسلسلة من المعالجات والتغييرات والتعديلات، من قبل المخرج والممثلين والمصور ، والمنتج أيضاً، حتى يصل إلى شكله النهائي المعروض على الشاشة.

في ما يخص الممثل، في علاقته بالسيناريو، فما أن يُسند إليه دور ما حتى يطلب قراءة السيناريو، وذلك للتعرف على شخصيته ومضمون العمل وحبكته وقيمته، و الممثل الخلاق يتعامل مع السيناريو على المستوى الإبداعي، معتمداً الدراسة والتحليل والبناء.

(عندما تستلم السيناريو تقوم بتحليله، تحضر فيه لتكتشف من أين جاءت الشخصية، ما هي خلفيتها، ما الذي تفعله، ما هي رغباتها، ما هي مخاوفها، كيف تعيش، إنك تحلل ما كان يدور في ذهن المؤلف، هذا يشبه الواجب المدرسي الذي تفعله في البيت).¹

ومن خلال دراسة الممثل للسيناريو وهو بالتأكيد يشتمل على " الحوار" و هو بالتالي أحد الوسائل التعبيرية الجوهرية في العمل التلفزيوني أو السينمائي ، و من خلال الحوار يتحقق الإتصال بين الشخصيات على نحو فعال، ويتم التعبير أو الكشف عن حالات الشخصية وأخطارها ومآربها ورغباتها وأحلامها وهواجسها ومخاوفها.. الخ. و الحوار أيضاً يفسر الأحداث، يعجل نمو أو تقدم الحبكة، ويوفر معلومات وثيقة الصلة بالموضوعات المطروحة وبحقائق مهمة يحتاج المتفرج إلى معرفتها لفهم مجري الأحداث.²

الكلمات تتصل في علاقة وثيقة بحركة الممثل، وإيقاع العمل السينمائي والتلفزيوني بصورة عامة. مع ذلك، قد يلجأ الممثل أحياناً الى إختزال الحوار أو إلغائه، معتمداً في توصيل الحالة ذاتها على (الإيماءة أو تعابير الوجه)، إذ يجد في هذه الوسائل إمكانيات تعبيرية أقوى وأكثر تأثيراً من الكلمات، ويجد أن بإمكانه الإستغناء عن عدد من الجمل من خلال التوظيف الفعال للنظرات، على سبيل المثال، أو باستخدام كلمات قليلة. أو بأية وسيلة ممكنة.³

الممثل، في حالات كثيرة، يساهم في كتابة الحوار مع المخرج إذا رأى ضرورة إعادة كتابة حوار، أو إضافة ما يعمق شخصيته، أو كمحاولة لتطويع الحوار وفق إمكانياته، وذلك بعد إقتناع المخرج أو الكاتب أو كليهما معاً بضرورة المساهمة.

كاثي هاس - فن التمثيل السينمائي - مرجع سابق - ص 161
أنظر أمين صالح - الوجه والظل في التمثيل السينمائي مرجع سابق ص 89
راجع نفس المرجع السابق- ص 89³

من المعروف عن مارلون براندو أنه لا يحفظ حوار، رغم أنه يدرس السيناريو ويؤدي الكثير من الإقتراحات بشأن النص والحوار والشخصيات. إنه يلجأ إلى "الإرتجال"، وفي حالات كثيرة كان يكتب جمل حواراته على أوراق صغيرة يوزعها في أنحاء الموقع: على الكاميرا، الجدران، المقاعد، الإكسسوارات، أجزاء من جسم زميله الممثل أو الممثلة.. وأحياناً يكتبها على باطن يديه أو أكمامه.¹

إن عدم حفظ الحوار يفضي بالطبع إلى تعطيل العمل، وإعادة تصوير المشهد مرات عديدة، مما يؤدي إلى إثارة حنق وإستياء المخرج والفنيين، وإلى إرباك الممثل الآخر الذي يشاركه المشهد وإثارة التوتر لديه. و"براندو" كان ينكر أن عدم حفظه راجع إلى ضعف في الذاكرة أو إخفاق في التركيز، بل كان يبرر ذلك كجزء ضروري من أسلوب أدائه الطبيعي.

يقول مارلون براندو: (الأفراد الحقيقيون، في الحياة، يجهلون ما سوف يقولونه. كلماتهم غالباً ما تأتي كمفاجأة لهم.. وهذا ما يجب أن يكونه الحوار في الفيلم. لا ينبغي للجمهور أن يشعر بأن الحوار مرسوم ومخطط له..

كما يقول أيضاً براندو:

(إذا كنت تعرف ما الذي ستقوله، فإن ذلك سيؤثر على عفوية أدائك. لو أنك تراقب وجوه الناس حين يتحدثون، فسوف تكتشف بأنهم يجهلون أي نوع من التعبيرات ينبغي استخدامها، وسوف نلاحظ بأنهم يبحثون عن الكلمات، عن الأفكار، ويحاولون الوصول إلى مفهوم ما، شعور ما..، لكن لا يمكنك أن ترتجل مع شكسبير أو تينيسي وليامز، بل عليك أن تحفظ حواراتهما عن ظهر قلب. عند مثل هؤلاء الكتاب)²

ومن المعروف أن الحوار لا يقوم على الكلمات فقط بل على ردود الفعل الصامتة تجاه هذه الكلمات. الحوار يقتضي ضمناً الإصغاء. الممثل الذي يهتم بحفظ حوار فقط. ويركز على كيفية الإلقاء، دون أن يولي حوار زميله إهتماماً ماثلاً، سوف يعجز حتماً عن التفاعل بشكل سليم، وقد يفسد إيقاع المشهد. فضلاً عن ذلك، سيبدو أداءه متكلفاً ويفتقر إلى التلقائية.³

كما أن الصمت عنصر من عناصر الأداء السينمائي والتلفزيوني، ولا يقل أهمية عن الصوت، أو الحوار، في التعبير عن الحالة الشعورية واللاشعورية للشخصية في مواقف معينة،

أمين صالح - الوجه والظل في التمثيل السينمائي - مرجع سابق ص 100¹

المرجع السابق نفسه - ص 100²

أنظر كاثي هاس - فن التمثيل السينمائي - مرجع سابق ص 73 وما بعدها³

وإن كان الصمت - أكثر صعوبة في توصيل المشاعر والمعاني، فالممثل، أو الشخصية، هنا مجردة من المعين الأساسي - نعني اللغة- والتي من خلالها تتمكن الشخصية من تحقيق إتصالها بالآخرين، في حالة الصمت يكون الإتصال على مستوى الشعور، وهذا المستوى يكون أحياناً ملتبساً ومراوفاً لأنه لا يفصح بشكل واضح عن حقيقة المشاعر، وقد يخفي أكثر مما يظهر.

البعض يعتقد أن من السهل تأدية اللحظات الصامتة، وأنها لا تتطلب جهداً ولا تشكل ضغطاً، غير أن الممثل يشعر بوطأة الصمت بشكل ربما لم يتوقعه.

* الممثل والشخصية:

ما الذي يحكم إختيار الممثل للدور؟ ما هي الأسس التي يرتكز عليها في الإختيار؟ ما هي العناصر أو المكونات التي تكون مصدر جذب وإفتتان؟ ما هي الشروط التي لا بد من توفرها في الشخصية كي يتفاعل معها الممثل؟ الى أي مدى يتحقق الإنسجام أو التوافق بين الممثل والشخصية؟ وما الذي يرغب الممثل في التعبير عنه من خلال هذه الشخصية أو تلك؟ أعماق الممثل كون مأهول بالشخصيات، بالوجوه والأفئعة، وعلي الممثل - بعون من العناصر الفنية الأخرى - كالمخرج والمصور وغيرهما - إكتشاف الوسيلة التي بها يمكن إطلاق سراحها، إطلاق الطاقة الإبداعية الكامنة.

إن الدور يحدّد الممثل، والممثل يحكم الدور و الممثل هو الذي يعطي جسداً وصوتاً وإيقاعاً وحياءً لفكرة ما، لحضور ما، مسطح على الورق أو محاصر في ذهن المؤلف أو المخرج. الممثل لا يستطيع أن يعبر (بالكلمات والحركات والإيماءات)، بدقة وتناسق، إلا إذا إستوعب الشخصية كلياً، ومن جميع النواحي، وفهم دوافعها، وأوجد مبرراً لكل إيماءة وحركة وكلمة.. بمعنى أنها لا تأتي إعتباطاً أو مصادفة أو وفق مزاج معين، بل تتبع أساساً من دراسة شاملة وعميقة للشخصية، وهو يوظفها لتوصيل فكرة أو موقف أو حالة أو سلوك.¹

لكن كيف يعمل الممثل على تأويل وتفكيك السيناريو؟ كيف يتعامل مع خصائص الشخصية والعوائق الأساسية التي تواجهها؟ كيف يجعل الدور ينتسب إليه شخصياً؟ هل يستعين بالذاكرة، بالمخيلة، بالعناصر والمصادر المتاحة له؟ هل يتعين عليه أن يخلق تاريخاً للشخصية؟ كيف يبحث في دوافع الشخصية؟

أنظر أمين صالح - الوجه والظل في التمثيل السينمائي - مرجع سابق ص 105

هذه الأسئلة، وغيرها، تدخل في صميم بناء الممثل للشخصية إذ أن الممثل، في بنائه للشخصية، ينطلق أولاً من السيناريو، الذي يعد نقطة الانطلاق وعليه بدون سيناريو لا أحد منا يستطيع أن يعمل.

* الممثل و تحليل السيناريو والتحضير:

إن قراءة النص ليست عملية سهلة، بل تتطلب جهداً وبصيرة ثاقبة وثقافة غنية ووعياً عميقاً بمكونات النص. والممثل الذي يطلق حكماً سريعاً على النص، أو على دوره في النص، من القراءة الأولى، سوف يتخذ قرارات قد لا تكون في صالحه، كأن يعتذر عن تمثيل الدور معتقداً أنه عادي ولا يضيف إلى تجربته ثم يتضح له أن الدور قد إكتسب قيمة وأهمية على يد ممثل آخر أداه بإتقان محقق له النجاح وربما الشهرة.

يتحدث ستانسلافسكي عن علاقة الممثل بالنص المسرحي والذي ينطبق تماماً على علاقة الممثل بالسيناريو فيقول:

(الذي يحدث، في أغلب الأحوال، أن عقل الممثل يستوعب النص إلى درجة معينة فحسب، كما تحيط أحاسيسه به بصورة جزئية، ويستثير إرادته في صورة نبضات ضئيلة غامضة. لهذا يحصل الممثل على فكرة غامضة عن النص أثناء المرحلة الأولى من تعرفه على عمل المؤلف، ولا يمكن أن يكون حكمه عليه سوي حكم سطحي، كما أن إرادته وأحاسيسه تستجيب على نحو متردد لانطباعاته الأولى، وبالتالي لن يحصل إلا على إدراك عام لحياة دوره. الأمر يقتضي عملاً دؤوباً ومركزاً حتى يتمكن الممثل من إمتلاك ناصية المعنى الداخلي للنص. ويستحيل فهم النص من خلال القراءة الأولى، لأن في هذه القراءة تكون إرادته وأحاسيسه في حالة سلبية لا تتيح له أن يكون فكرة واضحة، أو حكماً صائباً، على العمل)¹

قبل الأداء يأتي التأويل، بمعنى "تحليل الدور"، وعبر هذا التحليل يؤسس الممثل علاقة خاصة بالشخصية التي يتعين عليه أن يخلقها. إنه يبحث في النص عن أجوبة أو إichاءات أو إشارات أو إضاءات تستجيب لتساؤلاته العديدة التي يطرحها أثناء تحليله للدور:

لماذا تتصرف الشخصية هكذا؟ ما الذي يجعلها تفكر أو تشعر بهذه الطريقة دون سواها؟ ما هي دوافعها؟ ولو كنت في مكانها، في الوضع أو الحالة التي تعيشها، ما الذي سأفعله؟

ستانسلافسكي - إعداد الدور المسرحي- ترجمة د. شريف شاكر- منشورات وزارة الثقافة السورية- دمشق 1983-ص 90

كيف سأشعر وأفكر وأتفاعل وأتصرف؟ ولو كانت الشخصية، في حالة ما، تتصرف بطريقة معينة، فما الذي سيحدثني ويحرضني - كمثل - على التصرف بتلك الطريقة؟ كيف أجعل السلوك حقيقياً وشخصياً كما لو أنه خاص بي؟

من خلال هذه التساؤلات، وغيرها، يحدّد الممثل - ويشكّل - خلفية للشخصية. لكن السيناريو لا يوفر للممثل كل المعلومات المطلوبة، وكل ما يجب أن يعرفه، إذ يصعب على الكاتب أن يكشف حياة كل شخصه، كما إن إرشاداته هي عادةً موجزة وغير كافية، ليس فقط لخلق مجموع الصور الخارجية للشخصيات، بل حتى ذكر سلوكها وعاداتها وطبائعها وطريقة مشيتها.. الخ.¹

هنا يتعيّن على الممثل أن يحدّد كل ظل من ظلال أفكار الشخصية وأحاسيسها ودوافعها وأفعالها، ويعمّق أبعادها. يتعيّن عليه أن يملأ فجوات النص التي تركها الكاتب، وبدون هذه العملية لا يمكن للممثل أن يعكس الحياة الداخلية، أو يتصل بأحاسيس الشخصية. بما أن السيناريو لا يتضمن كل شيء عن الشخصيات، سواء ماضيها أو خلفياتها الإجتماعية والثقافية، إذن يتعيّن على الممثل خلق "الشخصية" ذهنياً، فيتخيل ماضيها وطفولتها وعلاقاتها غير المكتوبة في النص. إنه، بمعنى آخر، يملأ الدور ويشحنه، مستعيناً بذاكرته ومخيلته وتجربته الحياتية والثقافية.

إنّ هناك الشخصية المرسومة على الورق السيناريو، وهناك تأويل الممثل لها، ثم هناك الممثل وصفاته وخاصياته الذاتية، الأداء يتشكّل من إنقاء هذه الأشياء معاً، وعلى الممثل أن يقنع المتفرج بما يحمله من عواطف ومشاعر ونقاط قوة ونقاط ضعف.²

الإنفعال الخارجي من خلال (التعبير بالوجه أو الإيماءة) لا يكفي لأن يجعل المتفرج يصدق ما تشعره وما تحسه الشخصية، وهذا يتحقق عندما يكون الممثل صادقاً في تأدية الشخصية التي يخلقها، و هناك أكثر من طريقة يتبعها الممثلون في بناء الشخصية، منها - على سبيل المثال - تلك التي تنطلق من الداخل إلى الخارج، أي من الذات، وصولاً الى المظهر الخارجي.³

أنظر أمين صالح - الوجه والظل في التمثيل السينمائي - مرجع سابق - ص 106 وما بعدها
المرجع لاسابق نفسه - ص 108²
راجع نفس المرجع السابق ص 108³

الطريقة الأخرى هي تلك التي تنطلق من الخارج إلى الداخل، أي من المظهر الخارجي، اعتماداً على المكياج والملابس وطريقة الكلام والحركة، وصولاً إلى الذات.

ثمة ممثل ينمّي صورة شاملة للشخصية بكل خلفياتها وأنماط سلوكها، وممثل آخر يحفر في الشخصية عميقاً وهو يعلم بأنه سيكتشف أشياء لم يتوقعها، وممثل آخر يغمر نفسه في الشخصية ويختفي أو يتوارى فيها حتى يصبح من الصعب فصل الشخصية عن الممثل، وهناك من يدع الشخصية تنسل إلى داخله تدريجياً.

بوجه عام، يمكن تقسيم ممثلي (الشخصية) character إلى أولئك الذين يحاولون تأدية تشكيلة من الشخصيات المختلفة، وأولئك الذين بسبب جمود أو عدم مرونة طرائقهم الخاصة، أو إستعدادهم لأن يكونوا نمطيين، يؤدون الشخصية ذاتها على نحو ثابت، غير متغيّر، ومع هؤلاء نحصل على ما نتوقعه منهم عادةً : إننا نسمع الصوت نفسه، ونري النمط نفسه من طريقة التعبير.

عندما يلج الممثل دوره، فإن الاستجابات الفكرية والعاطفية سوف تنبثق من الحياة الداخلية للشخصية وليس من تقنية الممثل أو من الحيل الأخرى التي قد يلجأ إليها. (لا أريد أن أؤدي الشخصية، بل أن كونها) ، هكذا يقول الممثل الذي يدخل الشخصية ليكون هو الشخصية. إنه يكيّف ذاته ويلج الدور ليسكن في الشخصية، وأثناء ذلك يقوم بتحويل نفسه، ليس جسمانياً - كمظهر وانتحال حركي وصوتي - فحسب، بل أيضاً ذهنياً وروحياً، بحيث يبدو مختلفاً تماماً.

أشرنا في موضع سابق، إلى أن ثمة ممثلين لا يكتفون بقبول الدور المرسوم كما هو في النص، بل يحللون الشخصية من مختلف جوانبها، ويحاولون فهم وإكتشاف منبعها، ماضيها، خلفيتها الإجتماعية والإقتصادية والثقافية، لغتها، حياتها العائلية، أسلوب حياتها، نوعية الملابس التي ترتديها، الأشياء التي تقتنيها، الأماكن التي ترتادها، حركاتها المميزة، طريقتها في الكلام، وجهات نظرها، رغباتها، مخاوفها، دوافعها، إنهم يقومون، قبل شهر من التصوير، بإجراء بحوث طويلة وشاقة في خلفية وطبيعة وسلوك وعلاقات الشخصية، ودراسة أشكالها الجسمانية وإيماءاتها وأصواتها. ويوجهون عنايتهم إلى أصغر وأدق مظاهر الشخصية.¹

أنظر كاثي هاس - فن التمثيل السينمائي - مرجع سابق - ص 181 وما بعدها¹

ولكل ممثل طريقته الخاصة في التحضير للدور، وإعداد نفسه لتجسيد الشخصية وفق متطلبات الدور، مثلاً لكي يؤدي الممثل شخصية تاريخية فإن تحضيره لها يتطلب أولاً أن يتعرّف على تلك المرحلة من خلال قراءة ما يتعلق بالشخصية والمرحلة من "كتب ودراسات ووثائق، ومشاهدة الصور واللوحات والأشرطة الإخبارية"، بحيث تتوفر لديه معلومات عامة، ليس فقط عن سلوك الشخصية والأحداث والوقائع التي مرّت بها، بل أيضاً عن البني الاجتماعية والسياسية والثقافية لتلك المرحلة، إضافة إلى دراسة العادات والطباع والملابس، وتحليل الصراعات والعلاقات التي كانت سائدة.¹

على هذا الأساس فإن القيام بتأدية شخصية تاريخية تكون مسؤولية الممثل كبيرة، إذ يجب أن يكون مقتنعاً، ليس في الأداء فقط، لكن في الشكل والمظهر أيضاً، إذ أن الممثل يحاول في تجسيده للشخصية أن يحقق التماثل الشكلي، وإن في حدود معينة، كشرط أولي للدخول في الشخصية، لكن هناك إستثناءات نجد فيها الممثل يختلف تماماً من حيث المظهر مع الشخصية الواقعية، وهذا يحدث عندما يقترح المخرج رؤية جديدة ومغايرة للشخصية، كما نلاحظ أن تجسيد شخصية تاريخية، واقعية، تشكّل تحدياً أحياناً للممثل، خاصة إذا كانت شخصية مركّبة، متناقضة، مثيرة للخلاف والجدل.

أنظر أمين صالح - الوجه والظل في التمثيل السينمائي - مرجع سابق ص 110¹

با الإخراج:

الإخراج كلمة شاملة ، تجمع بين عمليات التحضير وكل الإستعدادات الأولية التي يقوم بها "المخرج" مع المنتج ، ثم تبدأ مرحلة التنفيذ وتليها مرحلة الإنجاز والتشطيب وإعداد العمل الدرامي ليكون صالحا للعرض ، ومهمة الإخراج مهمة شاقة تتطلب جهدا وفنا ، تتطلب عملا متواصلًا يجمع بين مظاهر الإدارة والقيادة والسياسة والدرامية ، لربط وتدعيم العلاقات بين الوحدات الفنية ، والطاقات البشرية ، والمعدات الآلية فى وحدة وتفاهم حتى يتم بناء الخلق الفنى ، ويتحول اللفظ المكتوب إلى صورة مرئية وصوت مسموع ، وهى الخطة المرسومة للكاميرا فى المنظر ، والتي تلائم بين "الممثل" وبين ما يحيط به من ممثلين و أشياء. تلك هي كلمة الإخراج ومعناها الإصطلاحى الذي إتفق عليه دارسو الفن المرئي والفنون الدرامية بعامة.¹

أما المخرج "Director" ذلك المسئول عن تحقيق العمل الدرامي فى صورته النهائية ، وهذه المسئولية لها جهات متباينة وذلك وفق ما سبق ذكره عن الإخراج - الأول خلاق والثاني إداري : (يعتبر المخرج بمثابة الفكر والإحساس الموحد لكل العناصر الفنية التى تتعاون فى تشكيل العمل فى صورته النهائية ، ومن الناحية الأخرى ، المخرج هو المدير الفنى لجميع الفنانين والفنانين الذين يعملون فى العمل)²، ومن أهم واجبات المخرج أن يتولى الإشراف على تصوير العمل الدرامي التلفزيوني أو السينمائي ، ويقوم بقيادة الممثلين وتدريبهم على أدوارهم ، وتحديد كل لقطة من اللقطات ، وهو المسئول الأول والأخير عن ترجمة القصة أو السيناريو إلى صور متحركة وصوت ، ويمتد نفوذه ليؤثر فى الخطوات الإبتدائية والمراحل النهائية للعمل ، ويجب عليه أن يعمل فى تعاون تام مع جميع العناصر الفنية ، مثل مهندس المناظر ، ومدير التصوير ، ومهندس الصوت ، وفنى الماكياج ، وفنى المونتاج وغيرهم.³ ما يهم الدارس فى هذا المبحث ، هو عمل المخرج مع الممثل فى خلق وتكوين الشخصية التى يؤديها - هذا على المستوى الأول- والإعداد والتوجيه نحو خلق تعبير حركي وإيمائي يناسب الشخصية ووجودها فى العمل الدرامي سينمائي كان أو تلفزيوني - وذلك مستوى ثان.

1 منقول بتصرف من مراجع متعددة: 1- سعد أردش - المخرج فى المسرح المعاصر - عالم المعرفة الكويت 1979- من ص 13 إلى 20، 2- أحمد كامل مرسي - مجدى وهبة - معجم الفن السينمائي - مرجع سابق ص 104، 3- إبراهيم حمادة - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - مرجع سابق ص 233

أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة - المرجع السابق نفسه - ص 104²
أنظر المرجع السابق نفسه - ص 104.³

* عمل المخرج مع الممثل :

تقول جوديث ويستون : (إن التمثيل والإخراج مهنتان مختلفتان إلى أقصى حد).¹ والنقطة الأساسية في علاقة المخرج والممثل هي : أن المخرج هو المشاهد ، والممثل هو الذي يشاهده المخرج ، إن الممثل يكشف نفسه وبالتالي يتعرض للانتقاد ، (ويعتمد نجاح إسهام الممثل واستعداده لأن يقبل أن يشاهده الآخرون دون أن يتمكن هو من مشاهدة نفسه).²

إن مسؤولية المخرج الأولى هي إختياره للممثل المناسب لتأدية شخصية معينة ، ثم مسؤوليته تجاه كيفية قراءة جملة الحوار ، أي أنه يحدد للممثل أي تغيير في الصوت يريد أن يسبغه على جملة الحوار ، وهناك على الأقل أربع طرائق مختلفة لقراءة جملة الحوار هذه : " أنت تفعل دائما ذلك " أو " دائما تفعل أنت ذلك " أو " تفعل دائما أنت ذلك " أو : أنت تفعل ذلك دائما " ، وكل قراءة مختلفة تجعل جملة الحوار نفسها تعني شيئا مختلفا.³

إن الممثل قد يطيع المخرج ويكرر جملة الحوار وراء المخرج بالتغيير الجديد للصوت ولكن بدون حياة من ورائه، ولذلك فإن مهمة الممثل أن يضفي الحياة على ما يقول ، ولكن طريقة قراءة الحوار قد لا تثير أي إحساس لديه أحيانا، وأن معنى جملة الحوار وليس تغيير الصوت أو النتيجة هو ما يجب على المخرج أن يوصله للممثل ، ومن حق الممثل وحده أن يخلق الإلقاء الذي يعبر به عن المعنى الذي يريده المخرج.

يعمل المخرج وفق رؤيته الإخراجية مع الممثل في جانب "الإحساس" و " المشاعر" ، وذلك بأن يخبر الممثل بالإحساس الذي يجب أن تحس به الشخصية أو بالحالة التي يجب أن تكون عليها مثل : الغضب ، أو خيبة الأمل ، أو القلق ، أو الضيق ، أو الحب ، أو عدم الموافقة . ومثلما يطلب المخرج من الممثل بالتعبير عن إحساس معين يجب أن يطالبه برد فعل معين يقدمه، ونجد في السيناريو أن هذه المفاجآت الصغيرة منها والكبيرة تسمى "التحولات" Transitions ، وبالنسبة للممثل نجد أن : تحولات الشخصية – أي ردود أفعالها بالنسبة للأحداث العاطفية هي أكثر الأجزاء التي تتطلب براعة في التمثيل.⁴

جوديث ويستون – توجيه الممثل في السينما والتلفزيون-مرجع سابق – ص 14¹

أنظر نفس المرجع السابق- ص 14²

Film Makers Guide To Directing- Renee Harmon- Walker Company. New York 1993 pp 21³

جوديث ويستون – المرجع السابق نفسه – ص 26⁴

المخرج يستطيع أن يبنى مع الممثل كل أبعاد الشخصية ، وبالتالي فإن مهمتهما معا معتمدة على مدى التفاهم الذي من المفترض أن ينشأ بين المخرج والممثل.

إن أي تعبير حركي / إيمائي يبدعه الممثل لابد أن يكون للمخرج موقف منه ، باعتبار أن الصورة النهائية للعمل الدرامي هي مسئوليته ، وفق رؤيته وفكره. وبالتالي جزء أصيل من عمل المخرج مع الممثل هو خلق هذه التعبيرات الدقيقة في كل لقطة وفي كل مشهد.

يلزم كل ممثل أن يمتلك الشخصية التي يؤديها ، ويلزم بالتأكيد للمخرج أن يمتلك كل الشخصيات ، كلا منها على حدة.

يبدأ عمل المخرج عمله مع الممثل منذ قراءته الأولى للسيناريو، ومن ثم جمل الحوار، وتكوين الأفكار الأولية لإختيار الممثل المناسب، وبعد إختياره يبدأ معه بصياغة جمل الحوار ، وفق الفكر العام للسيناريو وفكر المخرج وفكر الممثل .

لقد ذكرت جوديث ويستون أن هناك إنطباعات أولية من خلال القراءات الأولى للسيناريو وقد إقترحت عدة إقتراحات للمخرج ، وتقول : (قبل القراءة الفعلية عليك أن تعيد النظر في توجيهات مكان التصوير " وهي التوجيهات المكتوبة في السيناريو خارج جمل الحوار"، وتستبعد أكثرها أو على الأقل ، يجب أن تهياً جميعها ،بدلا من قبولها جميعا كعلامات عاطفية على الممثلين أن يستهدفوها، ولا توجد أى مشكلة لأهل السينما في فهم أن مصمم الإنتاج عليه أن يهيئ المناظر ومواقع التصوير بدلا من أن ينفذها حرفيا كما وصفها كاتب السيناريو، والأمر مماثل تماما في حالة الممثلين)¹

هناك أنواع مختلفة من توجيهات مكان التصوير يحتاج بعضها إلى إعادة كتابة مثلا :

1/ التوجيهات التي تصف الحياة الداخلية للشخصية:

"مثل" (باشتيق) ، (بشفقة) ، (وجهه شاحب من شدة الغضب) ، (نظرة شاحبة) ..إلخ. ، وعلى حسب المفهوم السابق يجب إستبعاد كل هذه التوجيهات ، للسبب نفسه الذي يدعو للبعد عن التوجيه إلى نتيجة ، ومن المهم بصفة خاصة أن نستبعد التعبيرات المكتوبة بين قوسين صغيرين ، أو على الأقل تشك في فائدتها من نوع " وقفة " ، "نبضة " ، " وتتوقف لمدة لحظة" ...إلخ.²

جوديث ويستون- مرجع سابق - ص 156¹
أنظر نفس المرجع السابق ص 156²

ونستخلص أن كل هذه التوجيهات عبارة عن خريطة عاطفية أو شرح نفسي ، وكلها ليست صالحة للتمثيل ، وما فعله الكاتب هو محاولة منه لتقديم نص جانبي* Subtext للشخصية. ولكن هذه من مهام المخرج والممثل - بالطبع - أن يخلقوا العالم الجانبي ، والإلتفات إلى مثل هذه الإختصارات الخاصة بالحياة الإنفعالية للشخصية ، مما يجعل المهمة أكثر صعوبة بالنسبة للمخرج والممثل ، ويحتاجون إلى نسخة سيناريو غير مشطوب منه شيء، حتى يمكن للمخرج أثناء التدريبات أن يعود إليه للتأكد من أن الإختيارات التي توصل إليها مع الممثلين تتساوى على الأقل مع إقتراحات الكاتب.

2/ التوجيهات التي تصف العلاقة بالمكان أو العلاقة بالأشياء بدون نتائج:

مثل " ينظر إلى ساعة يده" ، يجب شطب مثل هذه التعبيرات أيضا ، وتوجيه موجز للتعبير عن الحياة الداخلية للشخصية ، وهو صورة أخرى للصف الأول ، وهو أفضل الكتابة عن وصف الشخصية بأنها " محبطة مثبطة العزم" ، وبالإضافة إلى البحث عن النص الجانبي ، فإن البحث عن الحركة والأنشطة التي تجسد الأحداث العاطفية هو من صميم عمل المخرج.¹

3/ التوجيهات التي تعطينا أشياء خاصة بالشخصيات:

عندما نجد في التوجيهات أو إرشادات الكاتب عن أشياء شخصية محتملة ، فهي عناصر مهمة جدا في حياة أى شخص ، سواء توافرت في توجيهات مكان التصوير أو في الحوار، نحيط كلا منها بدائرة وندونها ، مثلا : "توجد على مكتبه صورة داخل إطار لإمرأة وطفلين" يجب إحاطة كلمة الصورة بدائرة بوصفها أحد الأشياء الخاصة بالشخصية ، أما الصفات التي توحى بالحياة الداخلية فيجب شطبها مثل " صورة لزوجته وبنتيه موضوع "بحب" على المكتب، يجب شطب كلمة " بحب".²

وملخص ما سبق ذكره حول توجيهات السيناريو أثرها على عمل المخرج والممثل، أنه لا يجب أن تلهي المخرج أي توجيهات خاصة بمكان التصوير، فيجب التركيز على الصفات أفعالا وصورا وحقائق وأحداثا وحياة محسوسة ، ومعرفة من هم الشخصيات، والقدرة على دعم الأفكار بأفكار خاصة مفضلة لدى المخرج.

نفس المرجع السابق - ص 157
*نص جانبي Subtext هو الشيء الذي لا يقال "إذا كانت الجملة: من فضلك أغلق الباب ، فيمكن أن يكون لها عدة نصوص جانبية مختلفة مثلا أغلق الباب من فضلك (أيها الحمار الغبي) أو (حتى نبدأ الاجتماع) (حتى يمكننا أن نكون على أفراد). وهو ما يقوله الشخص في الواقع وما يعنيه". أنظر جوديث ويستون - مرجع سابق - ص 117
أنظر - جوديث ويستون - المرجع نفسه - ص 157²

*المخرج وإختيار الممثلين:

يبحث أغلب المخرجين عن "الأداء" المثالي في العمل الدرامي الذي يدور في مخيلتهم وعقلهم وهذا خطأ كبير ، هناك ما يعرف بإختبارات الأداء ، إن الأداء وإختبار الأداء خبرتان مختلفتان تماما، فهناك ممثلين متمكنون من إختبارات الأداء ، ولكنهم لا يستطيعون الأداء بعد ذلك.¹

كما أن هناك ممثلين صالحين للعمل ويقدمون أداء عظيمًا ، ولكنهم لا يوفقون في جلسات إختبار الأداء هذه، فأى نوع من الممثلين أفضل لإشراكهم في العمل التلفزيوني أو السينمائي؟ هناك مجالات مهمة لتوزيع وإختيار الشخصيات، وهي أولا الموهبة ، المهارة والبراعة. وكذلك أدواته البديهية مثل المدى العاطفي والمرونة والحساسية والذكاء والقدرة على الإصغاء والأمانة وأن تكون لديه القدرة التخيلية للقفز إلى الواقع الخيالي، ومهارات التمثيل والقدرات البدنية ومهارات التعبير بالحركة والإيماءة و قدرة التعبير بالصوت ، والتذوق الفني ، والثقة.²

التدريب :

يشير بعض المخرجون إلى أن هناك نقص في الوقت من أجل إجراء التدريبات في السينما والتلفزيون ولكن في الواقع هناك الكثير من الوقت لإجراء التدريبات ، ويقضى الممثلون ساعات ممتدة في أماكن التصوير دون أن يفعلوا شيئا، ولكن المخرجين يتعللون بالتحضير، ولا شئ للتمثيل ، وهو أهم العناصر التقنية تحتاج إلى تحضير، وإذا كان المخرج لا يريد الضغط أثناء التدريب وأثناء التعجل والصخب في أيام التصوير ، يمكن للمخرج إجراء التدريبات خارج مكان التصوير وقبل أن يصل الفنيون.

بعض الممثلين والمخرجين يهابون التدريب أو يقولون أنهم لا يؤمنون به ، ويقولون إن التدريب يقتل النضارة والتلقائية في الأداء ، وهذا سوء فهم لمهمة التدريب، والتدريب مهمته في فتح احتمالات السيناريو والبحث عن البناء الإنفعالي والتعبيري ، وكافة الأشياء المحسوسة .

وتقول جوديث ويستون في هذا المجال : (التدريب ليس هو الأداء ، ليس الغرض من التدريب هو " تثبيته بالمسار" ولكن الغرض هو الوصول إلى أفكار حول ماسيصلح عمله

أنظر - جوديث ويستون - مرجع سابق - ص 212¹
أنظر المرجع السابق نفسه - ص 212²

أمام آلة التصوير،إننا في التدريب عن المعلومات ، وليس الأداء ، وليس الهدف من التدريب هو الكمال).¹

*خطوات بناء المشهد مع الممثل:

1/ قراءة المشهد:

البداية يجب أن تكون القراءة بسيطة وحررة لحوار من المشهد بدون تمثيل وبدون إرتباط بالمكان ، إنما مجرد كلام و إصغاء ، وهذه بداية من الصفر ، والبعض يسمى هذا الإجراء قراءة مسطحة ، ولكن نرى أن هذه القراءة مهمة جدا لإحساس الممثلين بالبيئة وإرتياح الممثلين لبعضهم البعض.²

2/ الخطوط المستمرة :

البحث عن الخطوط المستمرة Through-Lines للشخصيات هو الخطوة الأولى تجاه حل بناء المشهد³ ، ويقصد بها العثور على الطريقة التي تجعله يروي قصة السيناريو ، وعندما يثق الممثل في بناء المشهد ، فلن يصبح مكبلا بقيود ، بل حرا ليملاً المشهد بحياة تلقائية لحظة تلو لحظة.

وتكون كالاتى : البحث عن أفكار الممثل حول ما يدور في المشهد من أجل الشخصية التي يؤديها ،حتى لو تعارضت هذه الأفكار مع المخرج ، فهذا أمر جيد ، إذ تمنحه الأمان والطاقة ، ويجب على المخرج أن يحفزه.والأساس في الخط المستمر للشخصية هو ظروفه المحددة ، أى حقائقه و موقفه ، وأى تذكرة بسيطة بحقائق الشخصية أو قصته الخلفية مثلا(أنت ترى الآن حبيبتيك السابقة وهي متزوجة الآن ولديها طفلان)، قد يخلق هذا الخط المستمر ويكون توجيه المخرج مناسباً لبعض الممثلين في بعض المشاهد.ولكن لا يجب أن يخبر الممثلين كيف يشعرون.يجب أن يستخدم المخرج أدوات راوى القصة : الحقائق ، الصور ، الأحداث، الأفعال ، والتفاصيل المحسوسة .

هناك طريقة أخرى للوصول إلى الخط المستمر وهى عن طريق هدف الشخصية أو حاجتها ، فبدلاً من مناقشة كيف تبدو الشخصية ، أنظر إلى سلوكه ، ماذا يريد " وماالذي يفعله لكي يحصل على ما يريد، وكل شخصية لها هدف دائماً ولا يتغير هذا الهدف في أغلب الأحوال

جوديث ويستون – مرجع سابق- ص 223¹

² أنظر مرجع سابق - Renee Harmon pp 121 Film Makers Guide To Directing-

جوديث ويستون – المرجع السابق نفسه – ص 228³

" في الحياة الفعلية أو في العمل الدرامي " ، حيث نجد من حيث البناء الدرامي الجيد للعمل أن لكل شخصية هدفا ما ، وهذا هو السبب في أن يكون الهدف وسيلة مفيدة لخلق الخط المستمر وبدء مناقشة الممثل عن الشخصية .¹

3/ المستويات والألوان :

إذا قال المخرج لممثلة أثناء التدريب على المشهد " أنت تحبين زوجك وتريدين أن تسعديه ، لكنك مازلت تحتفظين بمشاعرك تجاه حبيبك السابق " ، فقد يكون قدم لها توجيهها من المستحيل عليها أن تتبعه ، إن العنصرين متعارضين هنا يلغي كل منهما الآخر ، أما إذا أسس المخرج خطأ مستمرا للمثلة بأنها " تريد أن تسعد زوجها " ، ثم تقوم في المرة التالية للتدريب على المشهد ، بإضافة تعديل بأنه عند لحظة معينة من الحوار تتذكر الممثلة صورتها وهي ترقص مع حبيبها السابق ، وعلى المخرج إضافة مستوى آخر أو لون آخر إذا لم تستوعب الممثلة الخط المستمر الأول : مثلا يقول لها دعينا إن كان من الممكن إضافة مستوى آخر أو لون آخر.²

4/ العمل في نبضات :

بعد يعمل المخرج إجراء التدريب على المشهد بكل إمتداده ، لتأسيس الخطوات التي ذكرناها وهي : الإصغاء ، والإرتباط بالخطوط المستمرة ، عليه تقسيم المشهد إلى "نبضات" أى إلى أقسام ، ويضم كل مشهد إثنين أو ثلاثة من النبضات الكبرى ، بينما يضم مشهد قصير جدا نبضة واحدة، وبعد مناقشة قصيرة لكل نبضة ينتقل إلى النبضة التالية ، وفصل كل نبضة عن الأخرى ، هذا هو صميم التدريب، وهنا يمكن فحص جمل الحوار ، وتنمية الصور والكشف عن النص الجانبي ، وخلق الأحداث ، وإعداد التحولات ، والبحث عن الأنشطة وقيادة الممثلين للإرتباط بالمكان والظروف المحيطة ومراقبة وجوه الممثلين وأجسامهم أثناء هذا التدريب ، حيث أن المشهد يخرج الآن إلى الحياة.³

أنظر جويث ويستون - مرجع سابق - ص 230¹

² أنظر مرجع سابق - Renee Harmon pp 131 Film Makers Guide To Directing-

³ أنظر مرجع سابق - Renee Harmon pp 131 Film Makers Guide To Directing-

5/ الإرتجال :

تقول جوديث ويستون ويتفق معها كذلك رينيه هارمون Renee Harmon : (الإرتجال كتقنية للتدريب يمكنه أن يساعد الممثلين على أن يجدوا أنفسهم داخل الأدوار ، ويسكنوا عالم الشخصيات).¹

ولكن الإرتجال يمكن أن يفعل ما هو أكثر من هذا ، إذ أن هناك مهمة أساسية لدى الممثل تعتبر من أكثر مهامه صعوبة ، وهي أن يقرأ جمل الحوار لأول مرة ، ولكي يفعل هذا يلزمه أن يرتجل حياته العاطفية لحظة تلو لحظة ، أو أن يرتجل النص الجانبي. وكذلك لا يعنى إستخدام الإرتجال أن يمتنع المخرج عن التحضير ، إذ أنه وبقيامه بالتحضير جيدا ، تزيد إستفادته من الإرتجال كأداة للتدريب ، وسيحصل على الفائدة القصوى منه ، إذا كان في إمكانه أن يذكر الممثلين بأحداث سابقة حدثت لهم ، في صياغة قابلة للتمثيل ، وعندئذ تومض البصيرة المفيدة وسط الإرتجال الجيد.²

6/ العلاقة بين الشخصية والمكان :

يجب على المخرج التفكير في العلاقة بين الشخصية والمكان المحيط به، وفي علاقة الشخصية بالأشياء المحسوسة ، داخل مكان التصوير ، هاتان العلاقتان تجسدان العلاقة الداخلية للشخصيات ، وتضئ أحداث المشهد ، وتضيف إليها نسيج الحياة ، وغذا لم يتمكن المخرج ربط المشهد بالبيئة ، فستصبح اللقطات الرئيسية الأساسية "Master Shots" مجرد مضيعة لزم العمل.³

من الميزات العظيمة للقطات " الأساسية" وأحيانا تسمى اللقطات التأسيسية ، أنها تسمح للممثلين بتداخل الحوار، ولقد أصبح من المفروض على الممثل دائما أن يتوقف pause قليلا قبل أن يتكلم حتى تتوافر إختيارات داخل غرفة "المونتاج" لاحقا، وعندما يسمح للممثلين بتداخل الحوار ويتحرروا في تمثيلهم مع بعضهم البعض فإن فرص الأداء النضر الحر الحي تزداد بدرجة كبيرة.

¹ جوديث ويستون - مرجع سابق - ص 237 و كذلك مرجع سابق : Film Makers Guide To Directing- Renee Harmon pp132
جوديث ويستون- نفس المرجع السابق - ص 237²
أنظر المرجع نفسه - ص 241³

ولذلك يبدأ المخرج مع كل حركة إضافة بعض الأشياء من البئة المحسوسة ، ويدع الممثلين يحسونها ويتعاملون معها .¹

عليه يتضح أن المخرج يمكنه بناء المشهد وما فيه من دوافع ، وعليه إذن إعطاء الممثلين الفرصة ليجعلوا أفكاره كأنها من إبتكارهم ، ويمكن "الإيماءة مليئة بالبصيرة أن تخلق كل الحياة الداخلية المطلوبة لمشهد ما.

¹ أنظر مرجع سابق -141 Film Makers Guide To Directing- Renee Harmon pp

المبحث الثالث

عناصر الصورة المشهدية

أ/ الأزياء:

ينطوي تحت مفهوم "السينوغرافيا"- أى (صورة المشهد)- كل عناصر اللغة السينمائية والتلفزيونية ، التي تعمل على تكوينها بما فيها "الأزياء" .

حيث تؤثر الأزياء بشكل فعال في صورة المشهد الذي يظهر به الممثل بجسمه وحركته وتعبيره الإنفعالي وإيماءاته ، فهي تعتبر جزءا أساسيا في إكتمال حالة الممثل التعبيرية.

وقد مرت "الأزياء" بمراحل عدة إقترنت بتطور الإنسان كونها جزءا من تراثه وحضارته، مثلما إقترنت بأعماله الدرامية التي كان يقدمها على المسرح، حيث أخذت على عاتقها مجموعة مهام في التمييز بين الناس وطبقاتهم مثلما أخذت تعبر عنهم وتعكس ما يجول في داخلهم، ولكنها في السينما والتلفزيون لها دلالة مرئية وبما أنها عنصر ضمن العناصر الأخرى من الدلالات فإنه بإتحادها معهن تستطيع أن تخلق دراما وجمالا على الجو الذي يدور فيه الفعل.

وهذا ربما ما يجعل العبء كبيرا على مصمم الأزياء ، فقبل أي شيء عليه أن يقرأ السيناريو ويقف عند كل شخصية على حدة ويفهمها جيدا ثم يتصورها قبل أن يبدأ في ترجمة رؤية المخرج وخدمة السيناريو ليقدمها شبه جاهزة للممثل. في هذه المرحلة فقط يمكن للممثل أن يقدم الشخصية وللمخرج أن يحكي القصة. وقد لاحظ الدارس أنه في أحيان كثيرة يكتشف الممثل، أو بالأحرى يفهم، الشخصية التي سيتقمصها من خلال الأزياء.

فالأزياء والإكسسوارات تساعد الممثل على تحديد معالم الشخصية والدور المناط به، ثم يقوم بعد ذلك بتحضير التعبيرات الحركية والإيمائية لكل لحظة من لحظات الشخصية في سياق الفعل المرئي ، إن (حركة الممثل، ووقفته وإيماءاته) كلها تتحدد بما يرتديه، وعندما تكون مصممة بشكل جيد، فإنها تعكس أيضا الحالة النفسية والاجتماعية والعاطفية في لحظات مهمة من العمل السينمائي أو التلفزيوني.

ويعبارات أخرى، إنها اللغة الصامتة التي تعبر عما يشعر به الممثل من الداخل أحيانا وتنقل الممثل من مرحلة السيناريو المكتوب على الورق إلى الحياة المتعددة الأبعاد.

فالمصمم، إن صح القول، يمنح الأزياء للممثل، فيما يقدم الممثل الشخصية للمخرج ليتمكن من أن يحكي القصة للمشاهد.

كما يجب مراعاة الناحية البيئية والمناخية عند تصميم الأزياء ، مثل شخصية تعيش في بيئة باردة أو أن الأحداث تقع في أزمنا الشتاء أو الصيف أو الربيع ، إذ أن الأزياء تعتبر من المؤشرات التي تدل على الفصل من السنة الذي تجري فيه الأحداث، ومراعاة المرتبة الإجتماعية ، إذ تعبر الأزياء عن التدرج في المجتمع في حدود الطبقة الواحدة أو التمايز بين الطبقات.¹

الأزياء لابد أن يكون أسلوب تفصيلها يناسب العصر الذي تدور فيه الأحداث ، فضلا على مناسبتها للحالة النفسية التي تمر بها الشخصية على مدار العمل الدرامي.

ويتعين كذلك على مصمم الأزياء بالإتفاق مع مخرج العمل أن يراعي التأثير والتباين بين الشخصيات سواء كانوا من طبقة واحدة أم لم يكونوا ، وذلك لسرعة التعرف عليهم ومتابعتهم، كما أن الأزياء تعتبر من أهم الوسائل التي تميز الشخصية الدرامية سواء كانت بالتركيب اللوني أو النقوش أو التفصيلة أو طريقة الإرتداء.²

ويفضل في أزياء الدراما المرئية من ناحية الألوان الإبتعاد عن الألوان القوية والناصعة والشديدة التشبع ، وتحاشي الخطوط المتقاربة والتفاصيل الدقيقة والملابس المليئة بالنقوش أو الألوان التي تمتص الأضواء مثل "القطيفة السوداء وكذلك الأبيض الناصع".³

وبما أن للأزياء تأثير نفسي على الشخصية و الذي ينعكس بالضرورة على سلوكها ، لذلك يجب أن يراعي المخرج "ومصمم الأزياء" الإختيار السليم للألوان ونوعية الأقمشة وتفصيلها للممثل ، وذلك حسب ما تقتضيه الشخصية وحالتها وحسب السمات والمواقف ، وبالتالي يجب على "المخرج" أن يعتبر الأزياء إحدى وسائله في التعبير وتكوين الصورة، كما يجب أن يكون إختياره للممثل صحيحا منذ البداية.

وعليه إن إيجاد المعيار الصحيح لإختيار الممثل اللائق ليس أمرا سهلا ، بل يعتبر من أصعب واجبات المخرج وأكثرها تعقيدا، لأن كل صفة فيه يجب أن تكون موجودة أيضا، أزياءه ومظهره . ولما كانت لا توجد كلمات تساعد المتلقي على فهم صفات شخصية الممثل ، فإن

أنظر ماريو فردوني-الموضات والازياء في الأفلام - ترجمة طه فوزي-وزارة الثقافة والإرشاد القومي - القاهرة - بدون تاريخ نشر - ص 65
أنظر سعد عبدالرحمن قلع-جماليات اللون في السينما-المكتبة العربية لوزارة الثقافة - القاهرة - بدون تاريخ- ص 125²
راجع المرجع السابق نفسه - ص 125³

كل صفة يجب أن تحمل معها ما يرمز إليها ، وإلا لما أمكن المتلقي أن يفهم معنى تمثيله وحركاته، فالمتلقى يجب أن يرى ما تفكر فيه الشخصية .

إن الأزياء في السينما والتلفزيون لها أهميتها وشأنها في ذلك شأن أزياء التمثيليات الصامتة التي تعتمد على التمثيل بالحركات دون الكلام ، إذ أنها تكشف أمام المتلقي الصفات منذ البداية.¹

ومما لاشك فيه أن ذلك يكون له أثره في بعض الأوساط إذ يدل رفع "ياقة" الجاكيت على أن مرتديها شخص "شرير" ، أو منظر سيجارة في فم امرأة للدلالة على إنحلال أخلاقها وسوء سلوكها ، ولو أن هذا ليس صحيحا دائما ، لأن كل فن يستخدم هذه الرموز .

كما يدل السواد على الحداد ، والبياض على البراءة ، وليس إرتداء هذه الثياب بتلك الألوان مقصود به تمييز الشخصية ، بل أن هذه هي طريقة مختصرة لإعطاء فكرة عامة.

الممثل الذي لا يتكلم يصبح بكل جسده وحدة تعبيرية متكاملة ، وكل ثنية في ملابسه يصبح لها معنى مثلما لتجعيدة وجهه من معنى أيضا، ومن جانب المتلقي ، فإنه يحكم على صفة الممثل من وجهه سواء أكان المخرج قد أراد أن يعطيه هذه الصفة أم لا .

أنظر ل. كياتريني . وأ. باربارو - فن الممثل - مرجع سابق - ص 14 وما بعدها¹

ب/الماكياج:

ترجم مصطلح ماكياج "Make up" إلى فنية التتكر وتعني "التشكل" أو "التخفي" ، والمعنى هو تغيير مظهر الوجه الحقيقي للممثل أو أي جزء آخر من جسمه عن طريق إستعمال أصباغ ومساحيق¹ ، والهدف من الماكياج هو خلق ملامح حية معينة تعبر عن الشخص أو الشئ المراد تقمصه شريطة أن يحس المتلقي بذلك ، ويستخدم الماكياج لا لتغيير ملامح الشخصية الأساسية للممثل فحسب وإنما لتأكيد هذه الملامح.

وأيضاً الهدف من الماكياج في الاعمال الدرامية "في السينما والتلفزيون" هو الإتيان بملامح تنبض بالحياة أو إظهار ملامح تعبيرية بصورة قوية لتتناسب مع باقي العناصر الدرامية الأخرى كالأزياء والديكور والإضاءة ، وذلك للتعبير عن شخصية معينة ، ليستشعر المتلقي في أعماقه تلك الشخصية مجرد رؤيتها ليندمج مع الدور الذي يؤديه الممثل بتلقائية.²

إن الماكياج هو الخطوة الأخيرة في محاولة الممثل لإظهار الشخصية التي يمثلها بمنظر الحياة الصحيحة ، وبمعنى آخر أن الماكياج هو نهاية التعبير الخارجي لجميع الأفكار والتقديرات التي إستنتجها الممثل من دراسته لدوره ، لأنه يجب أن يتماشى مع منظر الشخصية التي يمثلها أي يتكلم ، ويمشي بها ، ويتقمصها.³

ينطلق فن الماكياج من "الوجه" بوصفه محل "تعبير" يبين حالة أشخاص العمل الدرامي ، ولايقوم بشكل أساسي اعتماداً على الألوان أو الأشكال بمعزل عن الوجه.⁴ ويعتبر الوجه منطقة تعبيرية ، وتم توصيف أجزاء الوجه على النحو التالي:

الجبهة:

وهي منطقة أعلى الجبهة ، وتعتبر جزءاً مهماً في الوجه إذ قد تصل نسبتها في الوجه إلى الثلث في الوجوه العادية ، وبها يتوصل مصمم الماكياج للإيحاء بسن الممثل وحالته النفسية من "غضب ، وسرور ، ودهشة" ، وإغفال هذه المنطقة أو إهمالها خاصة في دور الكهولة يؤدي إلى فساد الدور نفسه وعدم جديته.⁵

إبراهيم حمادة - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - مرجع سابق - ص 281
أنظر - ريتشارد كروست - فن الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون - ترجمة أمين سلامة - المركز العربي للثقافة والفنون القاهرة 1984 ص 22
أنظر - اوديت أصلان - فن المسرح - الجزء الثاني - ترجمة سامية أسعد - مكتبة الأنجلو مصرية - القاهرة - 1970 - ص 578
راجع - ريتشارد كروست - المرجع السابق نفسه - ص 24
أنظر - عابدة محمد علي (دكتورة) - الماكياج في الدراما السودانية - الطبعة الأولى 2010 - ص 22 وما بعدها.⁵

حيث أن منطقة الجبهة هي أول ما يترأى للمشاهد بعد العين بصورة غريزية وفطرية ، وأهمية تلك المنطقة ليست مفيدة فقط لدور الكهولة وما يحتاجه هذا الدور من تجاعيد وتغضنات وظلال، بل إن منطقة الجبهة مهمة كذلك في أداء دور الشباب وذلك بشدها وتنعيمها وتنظيفها وتؤدي بواسطة "قناع الصلع" إلى إعطاء نتيجة مرضية في دور الشخصيات الصلعاء وبعض ادوار الكهولة.¹

العين:

العين هي مفتاح الشخصية ، حيث نجد في الحياة اليومية أن شكل العين يدل على شخصية صاحبها ، وكذلك هي مفتاح التعامل مع الشخصية ، فهي غالبا ما تكون صدق من اللسان الذي يستجيب للعقل في مراعاة المجاملات الإجتماعية أو الإستجابة للخوف أو الرهبة من قول الحقيقة ، كما أن الأحاسيس المتولدة عن النظر لعين معينة لا متناهية ، ولكن بعض أشكال العيون توحى للناظر بنمط معين للشخصية.²

ولما كانت العيون واحدة من أهم مظاهر التعبير في الوجه ، فإنها بحاجة إلى عناية خاصة لتحقيق كامل طاقتها، فيجب أن يكون الهدف إظهارها تماما ليراها جميع المشاهدين مع إجتئاب جعلها تبدو غير طبيعية.³

لذلك يقوم مصمم الماكياج بجعل العين تتسجم مع الشخصية أ، الدور المرسوم، لتتناسب مع كافة أشكال العمل الدرامي.

الحواجب:

تأتي الحواجب بعد الجبهة في ترتيب الوجه ، إلا أن الحواجب لإرتباطها بالعين أتت فنيا بعدها وذلك بغير إغفال لأهميتها وتأثيرها على العين، وذلك لأن شكل الحاجب من كثافة أو رقة ، أو تقوس ، أو إستقامة ، أو ميلان، أو بعد من العين أو قربه ، كل تلك الأشكال تؤثر على فهم العين ومن ثم الشخصية ، كما تؤثر على الجبهة كذلك، حيث أن تغير ملامح الجبهة يصاحبه تغير في شكل الحواجب إرتفاعا وإنخفاضا ، وتمددا وإنكماشاً، وأحيانا تدل الحواجب على

أنظر - عابدة محمد علي (دكتورة)- المرجع السابق نفسه - ص 22¹
انظر ريشنارد كروسن- فن الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون- مرجع سابق - ص 28²
أنظر - عابدة محمد علي - مرجع سابق - ص 23³

تعبير الجبهة ومن ثم الوجه، ولذلك فإن تغيير شكل الحواجب رغم سهولته يعد من أقوى التأثيرات على ماكياج الوجه.¹

الأنف:

ينسجم الأنف بصورة كبيرة مع العديد من أشكال الماكياج ، بحكم موقعها في وسط الوجه في المنطقة الممتدة من الجبهة حتى الذقن ومن الأذن إلى الأذن الأخرى - إلا أن تكوين الأنف العظمي البارز للأمام يصعب مهمة مصمم الماكياج ،² ذلك لأن الأنف لا يقبل الكثير من التعديلات ، وإذا سلمنا بأن الأنف الصغير يصلح لإجراء تعديلات فيظل الأنف الكبير للممثل غير قابل لذلك ، إن كان بعض من تلك التعديلات لا تعد كونها خدعا بصرية أو باستخدام الظلال، والأنف قد يدل على الشخصية وأيضا قد يكون دليلا على العرق أو السحنة .

الفم:

إن الفم بحكم طبيعته هو مخرج الكلام وهو أداة التعبير عن الإحساس والمشاعر وهو أساس العلاقات الإجتماعية الطبيعية ، ويعد من أهم المناطق التعبيرية بالإقتران مع الوجنتين ، وأحيانا بدون الإقتران مع الوجنتين، ويجب مراعاة أنسب طرق عمل الماكياج لتتناسب الدور مع عدم التأثير على أداء الممثل. أما الأسنان فإنها تقبل عمل الماكياج بطلائها باللون الأسود فوق المادة اللاصقة عليها للدلالة على كبر السن ، بيد أن الأسنان تبدو في غاية الأهمية في الأدوار الخيالية وغير الواقعية مثل دور الساحر أو مصاص الدماء ، وهنا يتم الإعتماد على أسنان صناعية توضع فوق أسنان الممثل ، ولذلك فإن الشفاه تكون هي المقصودة بوصف الفم في العمل الدرامي غالبا.³

الوجنتان:

إن الوجنتان أو الخدان يغطيهما الجزء الأكبر من لحم الوجه لذلك فإنهما تقبلان إظهار التعابير بصورة كبيرة بالتناسق مع المناطق التعبيرية الأخرى في الوجه وبخاصة تعابير الفم.⁴ بالتأكيد لا يمكن الإعتماد بصورة كلية على منطقة في الوجه دون الأخرى إذا أردنا نقل إحساس كامل عن المشهد ، فتعبير الفرح مثلا تشترك فيه كل المناطق التعبيرية في الوجه ،

أنظر - ريشارد كروسن - مرجع سابق - ص 29¹

أنظر - عابدة محمد علي- مرجع سابق-ص 24²

أنظر - ريشارد كروسن - مرجع سابق - ص 34³

أنظر - عابدة محمد علي- مرجع سابق -ص 26⁴

كذلك تعبير الالم ، غير أنه يجب مراعاة تفاوت درجات الأهمية لمنطقة دون الأخرى في تعبير دون دون آخر وفي مشهد دون سواه ، وذلك أثناء وضع خطة تصميم الماكياج للوجه من ضمن الخطة العامة للتصميم بين المخرج والمصمم.

هناك عناصر أساسية بموجبها يقرر مصمم الماكياج شكل الماكياج المراد إستخدامه ، كالعمر ، والحالة الصحية،والبنية وجنسية الشخصية.

فالعمر يعتبر عاملا مهما في ماكياج الشخصية في العمل الدرامي، إذ أنه يؤثر على جميع الناس بآثار جسدية ، ويعرف العمر من تحليل شخصيات العمل الدرامي أولا، وينقسم عموما عمر الإنسان إلى ثلاثة مراحل " الشباب، أوسط العمر، الشيخوخة" ، ومن الأهمية بمكان إختيار الممثل الذي تتطبق عليه مواصفات الشخصية المراد تمثيلها وبعد ذلك يأتي دور الماكياج ليبرز ذلك العمر.

وكذلك عامل الحالة الصحية والنفسية، هي أحد العوامل المهمة التي يجب على مصمم الماكياج معرفتها من خلال دراسته وتحليله للسيناريو، وإذا توفرت المعلومات حول الشخصية بأنها تعاني من مرض ما ، يجب معرفة حجم المرض وأعراضه ، ويشرع مصمم الماكياج في تصميم ماكياج يناسب تلك الشخصية ، فظهور الشحوب على وجه الممثل يعبر عن إعتلال صحته ، وكذلك إسوداد منطقة العين قد يدل على المرض أيضا¹، ومن المعلوم أن كل مرض أعراضه الخاصة به ، وعلى مصمم الماكياج معرفة ذلك بشكل دقيق، حتى يتمكن الممثل أن يعبر بإحساسه الخاص كشخصية تتناسب مع الماكياج الظاهر للمشاهد.

أما عنصر البيئة ، كعامل من العوامل التي يجب دراستها ، فهي كل ما يحيط بالمجتمع من وجود طبيعي، أي هي المؤثرات الخارجية على الفرد نفسه،وهي العناصر التي تكون شخصية الإنسان فالبيئة تعني مكان عمل الشخص وأسرته أو أصدقائه ، كما تختلف بيئة كل مهنة عن الأخرى ، وبيئة كل أمة من الأمم عن الأخرى.²

أنظر - عابدة محمد علي - المرجع السابق نفسه - ص 94
أنظر - ريتشارد كروسن - مرجع سابق - 112

يمكن تبسيط مفهوم البيئة في العمل الدرامي ، فالبيئة الفقيرة أو الحي الفقير يعكس آثاره على أفرادها ، حيث تبدو هويتهم رثة وتظهر على وجوههم آثار المعاناة ، ويقوم الماكياج هنا بتوصيل مفهوم نوع البيئة إلى خيال المشاهد.

أما عامل جنسية الشخصية يعد عاملا مهما أيضا، لأن الماكياج يتعامل مع الصبغات والألوان في التعامل مع الشخص ، فلون البشرة الإنساني يختلف إختلافا كبيرا من جنسية إلى أخرى ، بل داخل المنظومة الإجتماعية ذات الجنسية الواحدة تتباين ألوان البشرة، ومن هنا تأتي مسألة معرفة جنسية الشخصية.¹

عليه ، يعتمد ماكياج الأعمال الدرامية على تلك العوامل التي تم ذكرها، على أنه قد توجد عوامل أخرى إضافية مثل " مزاج الشخصية" و"عامل الوراثة" إلى غير ذلك. إلا أن تلك العوامل تندرج بصورة أو بأخرى تحت العوامل الأساسية التي ذكرناها، وبالتالي ظهور شخصية بدون الإهتمام بتلك العوامل يؤدي إلى ضعف العمل الدرامي، وضعف أداء الممثل من ناحية تعبيره عن حالة الشخصية وتصبح حركته وإيماءاته لا تتناسب مع الشخصية الظاهرة للمشاهد. أما بصفة عامة ، يجب أن يوضع في الإعتبار الأهمية القصوى لكل ما يتعلق بالجسد الإنساني وهو جزء مما نجمله تحت مصطلح " لغة الجسد".

أنظر ريتشارد كرونسن – مرجع سابق – ص 91

ج/ الإضاءة:

تعتبر الإضاءة من أهم عناصر تكوين الصورة المرئية ، ومع هذه البديهية يمكن القول بأن الإضاءة ككل شئ تخضع للإختيار والتنظيم مهما بدت واقعية في الصورة ، ويمكن النظر للإضاءة من منظورين رئيسيين أولاً: إعتبارها وسيلة إظهار لما يقع في مجال عدسة الكاميرا دون توظيفها لأي غرض ، ثانياً: إن التحكم في هذا الإظهار يعطي بعض التأثيرات وهو " التوظيف الدرامي للإضاءة " ويسمى المنظور الأول بالأسلوب الواقعي للإضاءة بينما الثاني بالأسلوب الشكلي.¹

لا تأتي أهمية الضوء في العمل الدرامي من إظهار المنظر فحسب بل له دلالات خلاقة وخاصة إذا ما إرتبطت بالألوان والظلال في تكوينات ذات قيمة جمالية وفنية، كما أن الإضاءة وتوظيفها الواعي يمكن أن تكون مكملاً لتعبير الممثل الحركي والإيمائي خلال سياق العمل سواء كان في السينما أو التلفزيون. فإنه و بالإضاءة يمكن التحكم بالحالة النفسية للشخصيات ، من السرور إلى الحزن إلى الصراع الداخلي ، وهنا تكمن مقدره مصمم الإضاءة في إستيعاب رؤية المخرج في تنفيذ الخطة الضوئية للقطعة.

فكل لقطة أحياناً تحتاج إلى خطة ضوئية تختلف عن سابقتها ويمكن أن نضع الحل الضوئي بين المشاهد وهذا يحتاج إلى تغير خطة توزيع الإضاءة حسب طبيعة المشهد.

إن فن الإضاءة في السينما والتلفزيون هو فن أبداعى يساهم في إضفاء الجو العام للحدث وهو عامل مهم من عوامل إبراز جمالية الصورة من خلال إرتباطه بالتصوير والتكوين:(الإضاءة هي التي تجسّم الأشياء لخلق الإحساس بها)² ، فمن خلال الإضاءة يمكننا الحصول على تكوين جيد والإحساس بالعمق والبعد الثالث وهي أكثر عناصر الصناعة السينمائية أو التلفزيونية تعقيداً حيث أن وظيفة الإضاءة تقوم على تحديد الأشكال في الفضاء والإيهام المبني على أساس تغيرات الأشكال التي توفرها الإضاءة الموجهة على الشخصيات لغرض توظيفها في العمل الدرامي لإيصال دلالات فكرية وجمالية.³

إن مهمة مصمم الإضاءة كما يقول عبدالباسط سلمان : (إنه يجب أن يقدم صورة عالية الجودة وجذابة للمشاهد وأن تحقق هذه الصورة الحالة والفكرة المطلوبة وهذا يتطلب متابعة

أنظر جون ألتون- الرسم بالنور- ترجمة ثريا حمدان - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر- القاهرة - دون تاريخ نشر- ص 23¹

2 عبد الباسط سلمان- سحر التصوير فن وأعلام- الدار الثقافية للنشر- القاهرة دون تاريخ نشر- ص78

علي أبو شادي- لغة السينما - الهيئة العامة للسينما - سوريا - دمشق 2006- ص 94³

عالية لحظة التصوير وتحضير عالي الدقة وهنا تكمن صعوبة مهمة مصمم الإضاءة الذي عليه أن يمتلك " القدرة والمعرفة والدراية في التحكم بالمصادر الضوئية).¹

من الأمور المهمة التي ينبغي معرفتها أثناء تصميم الإضاءة وخاصة إضاءة الشخصيات التي نحن بصددنا في هذا المبحث والتي تسمى بالقاعدة الذهبية للإضاءة تتلخص بثلاث أنواع من مصادر الإضاءة هي:-²

1. **الإضاءة الرئيسية (Key Light)** وتعتبر هي المصدر الأساسي للإضاءة في المشهد وظيفتها إبراز الأشكال والتكوينات. وبتسليط هذه الإضاءة يمكن أن تظهر ظلال على الشخصيات فإما أن تكون مستوية على وجه الممثل أو بعيدة عن الكاميرا، و توضع هذه الإضاءة بزاوية 45 درجة من إمتداد خط العدسة. (أنظر الشكل رقم "1").

2. وحتى يتم تخفيف هذه الظلال على الشخصيات يجب إستخدام المصدر الثاني وهو **إضاءة الملء (Fill Light)**: التي تستخدم في ملء المساحات وتخفيف الظلال الناتجة عن الإضاءة الرئيسية في حال عدم الحاجة للظلال ولكن يمكن إستخدامها أو تقليلها للحاجة إلى الظلال في المشهد وهي عادة تكون ناعمة وهادئة ومنتشرة وهي توضع في الزاوية 45 درجة المقابلة للإضاءة الرئيسية من إمتداد خط العدسة. (أنظر الشكل رقم "2").

3. وتشارك مع هذه الإضاءة الرئيسية مصدر ثالث وهو: **الإضاءة الخلفية (Back Light)** التي تكون خلف الشخصية ومقابلة للكاميرا وهي توجه على رأس الشخصية وكتفيه فتجسم الشخصية من خلال فصل موضوع التصوير عن الخلفية وتعطينا البعد الثالث للشخصية. (أنظر الشكل رقم "2").

هذه أهم ثلاث مصادر للإضاءة، هناك مصادر أخرى مثل الإضاءة التأسيسية و إضاءة الحافة و الإضاءة المتوازنة والإضاءة التأكيدية و إضاءة الديكور و إضاءة الشعر وغيرها من التسميات والوظائف التي يمكن الإستفادة منها في المعالجة الضوئية للمشهد.

و توجد أيضاً أربع مستويات لإضاءة الوجه يمكن ان تعطينا دلالات فنية وجمالية:-³

* **المستوى الأول** : الإضاءة من الأعلى تضيء طابع روحاني على الموضوع وإعطاؤه شكلاً مهيباً أو ملائكياً (الصفات الدينية) أو مظهر الفتوة والنضارة. (أنظر الشكل رقم "3")

¹ عيد الباسط سلمان- سحر التصوير فن وأعلام- مرجع سابق - ص78

² Max Technology - موقع في شبكة الإنترنت.

رالف ستيفنسون و جان دوبري- السينما فناً- ترجمة : خالد حداد - المؤسسة العامة للسينما- دمشق 1993- ص 215³

***المستوى الثاني:** الإضاءة الجانبية تعطي بروزاً وصلابة للوجه ولكنها يمكن أن تجعله قبيحاً بإظهار تجاعيده، كما يمكن أن تدل على شخصية غامضة، نصف صالحة، نصف شريرة بإظهار رمزي يضيء نصف ويترك النصف الآخر في الظل. (أنظر الشكل رقم "4").

***المستوى الثالث:** الإضاءة من الأمام تقلل من ظهور العيوب، وتخفف البروز، وتلطف التشكيل، وتجعل الوجه أكثر جمالاً، لكنها تفقده خصائصه الشخصية. (أنظر الشكل رقم "5").

***المستوى الرابع:** الإضاءة من الخلف تضيف صفة مثالية على الموضوع وتعطيه خاصية بالغة الرقة، وهذا النوع من الإضاءة شكل حديث معدل لهالات القديسين أو الجو المميز للوسطاء الروحانيين. (أنظر الشكل رقم "6").

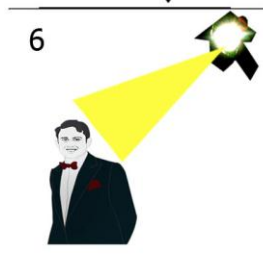
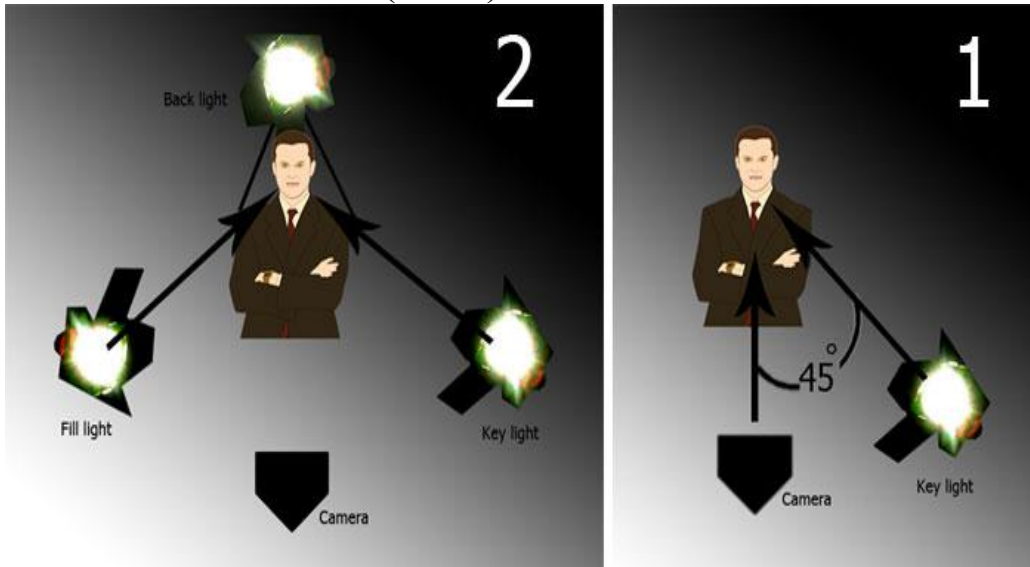
يوجد بعض المخرجين يتمسكون بمعطيات المصدر الطبيعي للإضاءة ، أي المتوفرة بالمكان حتى لو أدى ذلك إلى عدم وضوح بعض مكونات الصورة - بما في ذلك أحيانا وجه الممثل - وأحيانا أخرى يعتمد إنتقاص بعض من الجماليات وذلك بدعوى المحافظة على الواقعية ، ولكن يؤكد الخبراء¹ أن ذلك قد يكون غير فعال ، لأن العين الإنسانية وعين الكاميرا بينهما فرق ، فعين الإنسان تخضع لعملية تكيف مستمر ، فهي مثلا عندما تنظر إلى أحد الطرق ، فهي ترى موضوعات في الظل القاتم وأخرى في مناطق الضوء الباهر، وهي في الحالة الأولى توسع في حدقة العين بحيث يدخل أكبر قدر من الضوء لترى ما هو موجود في الظل، وفي الثانية تضيق الحدقة لإدخال ضوء أقل تستطيع به أن تميز الموضوعات الموجودة في مناطق الضوء الباهر دون إرهاق ، أما عين الكاميرا فهي تسجل ماتراه دون تدخل وفي هذه الحالة لا بد من التدخل بالإضاءة.²

وعليه فإن الإضاءة تلعب دورا مهما ومكملا للتعبير الحركي والإيمائي للممثل - بكونها تضيف المزاج النفسي للمشاهد الذي تظهر فيه الشخصية ، وتعبّر عن المؤشرات القادمة للحدث وكذلك الإرهاصات وكل شئ يوحى للمشاهد من خلال الحدث عبر الممثل ومكملات الصورة المشهدية الأخرى.

أنظر - حسين حلمي المهندس - دراما الشاشة- مرجع سابق - ص 25 وما بعدها¹

² أنظر - Miller Son- The Techniques of Lighting for Television And Motion Pictures.FocalPress-London 1983p.142

الأشكال من (1 - 6)



د/ المناظر:

ونقصد بالمناظر - المكان الذي تجري فيه الأحداث في العمل الدرامي ، سواء كان على هيئة مناظر وديكور مقام في الإستديو مع فرشها ومكملاتها الثابتة، أو خارج الإستديو في الطبيعة وفي الهواء الطلق ، في المدينة أو القرية أو الصحراء أو البحر، أو داخل بناء خارجي مثل قاعات المحاضرات أو الفنادق أو المنازل العادية إلخ...

وما يهم في المكان هو ما تراه "الكاميرا" منه سواء بإستمرارية حركتها في إستعراض المكان ، أو بكسر الإستمرارية عن طريق القطع وترتيب اللقطات ، وهذا يعني أن المخرج يعيد تشكيل المكان بما يراه مناسب حسب رؤيته وإختياراته وبما يكمل الصورة المشهدية ، وكذلك يكمل عمل الممثل في تجسيده للشخصية التي تتواجد في هذا المكان ، إذ أنه من المهم أن يكون مكان اشخصية يتناسب مع حالتها ومع ما يصدره الممثل من إشارات وحركات وإيماءات تتم عن حالته النفسية ووضعيته الإجتماعية والإقتصادية. وكذلك تعبر عن ما تعانيه في حالة كان للشخصية ما تعاني منه.

وهناك أيضا ما يسمى بمكملات المكان الأخرى ، أو الغير معتادة والتي قد تلعب دورا خاصا مع الممثل والحدث ، مثلا "المسدس" الذي تضعه الشخصية تحت الوسادة للدفاع عن النفس أو حقيبة السفر أو الأوراق أو الخضروات إلخ..، فقد جرت العادة على تسميتها ب"إكسسوارميزانسين" "Miscenyene" ،*، وتستعمل لتدل على الأوضاع في الصورة المرئية بالعناصر المختلفة من حركة ممثل إلى حركة سيارات وحيوانات وای شئ يظهر في المشهد.¹ وهذه الإكسسوارات أو المكملات إذا كانت متعلقة بالحدث تسمى " مكملات الحدث" أو "مكملات الفعل" ، أما إذا كانت هي نفسها متحركة مثل سيارة أو قطار فهي مكملات متحركة، وهناك أيضا المكملات الشخصية ونقصد بها التي تلازم الشخصية مثل : سلسلة مفاتيح أو العصا، أو سوار من ذهب، إلخ.. وهي قد تكون من العلامات المميزة للشخصية تساعد على تفرداها؟، وقد يكون لها دور مهم في الحدث وتعتبر هنا من مكملات الحدث.²

أظر أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة - معجم الفن السينمائي- مرجع سابق- ص 317
أنظر تيرنيس مارنر- تصميم المناظر السينمائية -ترجمة أحمد الحضري- المركز القومي للثقافة السينمائية-القااهرة 1983-ص 212

إن من مهام المخرج دراسة بعض النقاط عن المكان والتي ستساعد في إختياراته فيما بعد لإنجاز الصورة المشهدية النهائية ، وهذه النقاط هي "حسب ما ذكر حسين حلمي المهندس"¹:
أولاً: البيئة التي يتواجد بها المكان ، هل هو في بيئة شعبية أم ريفية أم أرستقراطية ، أم بيئة صناعية؟ وهو أمر يتعلق بالحدث وبالشخصية والطابع العام للعمل.
ثانياً: ملائمة طبيعة المكان للحدث أو الموقف: هل يكون غرفة نوم؟ أم غرفة معيشة؟ فناء منزل؟ إلخ..

ثالثاً: ملائمة طبيعة المكان للشخصية: هل يدل على الغنى أم الفقر؟ هل يدل على ذوق رفيع أم منحط؟ منظم أم غير منظم؟ من طراز قديم أم حديث؟ متسع أم ضيق؟ ألوانه صارخة أم هادئة؟ إلخ.. ونفس الأمر ينطبق على الأماكن العامة مثل: الشركات والنوادي والجامعات الكافيتريات، إلخ...

رابعاً: موقع المكان : هل هو في مكان مهجور أم مأهول ؟ في قرية صغيرة أم مدينة كبيرة؟ فمثلاً يختلف تأثير سكن فتاة جميلة في مكان شبه مهجور عن سكنها في مكان مأهول ، كما يتدخل القرب والبعد في تحديد زمن الانتقال من مكان إلى آخر، وخاصة عند الأحداث المثيرة التي يلعب فيها الزمن دوراً مهماً ، والخطأ في إختيار "الموقع" المناسب قد يؤدي إلى خلخلة الإيقاع أو عدم المصادقية أو التأثير المباشر على أداء الممثل من حيث تعبيره عن الشخصية وحالتها وأحداثها المتعلقة بالمكان.

حسين حلمي المهندس – مرجع سابق – ص 16 وما بعدها¹

هـ/ التصوير:

يتأثر "تشخيص" الممثل في السينما والتلفزيون كثيراً بتقنيات متنوعة في ما يخص التصوير ، وإستخدام الزوايا واللقطات المختلفة "بعد أو قرب الممثل من الكاميرا، حركة الكاميرا وتأثيراتها من حيث حجم اللقطة على الصورة" ، وهذه التأثيرات وحدود تقنيات الكاميرا تغير من طبيعة عمل الممثل والشخصية معا، ولهذا تقول ماري الين: (على الممثل أن يكون جاهزا كي يعطي أقصى قدراته التعبيرية في لحظة معينة من لحظات الفعل، ومهما فعل الممثل يجب أن يعادل في السكون والحدة العاطفية نوعية الترقب التي أوحى له بها الكاميرا عبر حركتها).¹

إن اللقطة الناتجة من وضع الكاميرا لتصوير موضوع من زاوية ما يستطيع أن يترك بين أيدينا العديد من المعاني والدلالات التي تضي على زاوية التصوير قوة بلاغية وتأثيرية ، مما يرفع نوع الزاوية إلى مصاف المفردة اللغوية ذات الطاقة التعبيرية، وبغض النظر عن هذه الدلالات سواء بهذه الزاوية أو غيرها، فهناك بعض الإجراءات التي يمكن إستخدام زوايا الكاميرا فيها بشكل إستثنائي وهي كفيلة بأن تعطي خصائص جديدة بالإعتبار عن الشخص الذي يعبر عنه الممثل بأدائه، والمخرج هو الذي يحدد غايته من زاوية التصوير اللازمة، وكل شيء يعتمد على طريقته في التفكير في كيفية إظهار موضوعه الذي يعتمد إلى حد كبير (على الحركة الدرامية وعلى نوعية العمل كذلك، وعلى الجمهور المعني بهذا العمل الدرامي - ولكل موضوع خصائص أخرى بالإضافة إلى خصائصه المادية- كالخصائص الدرامية والنفسية والشعورية التي قد تصبح أكثر أهمية في ظروف معينة تتطلب إبرازها).²

و تقوم زوايا التصوير مثل غيرها من عناصر التعبير البصري في إيصال المعنى أو الفكرة التي يود المخرج توصيلها إلى المشاهدين ، فعليه فإن مهمته مزدوجة، فهو يقوم بتحديد الزاوية كما يقوم بإختيار أفضل زاوية لتصوير المشهد للحصول على أعلى قيمة فكرية وفنية وجمالية بكامل دلالاتها السايكولوجية.

ومن هنا يصبح من البديهي القول بأن لنوع الزاوية دوراً فاعلاً في تعميق الصورة، وتعزيز المعاني، وعلى المخرج أن يعي جيداً: (أي نوع من اللقطات يرغب فيها لتلبية حاجاته وفي أي وضع يستخدم هذه اللقطات).³

ماري ألين أويراين- التمثيل السينمائي- مرجع سابق- ص 99

² رالف ستيفنسون وجان دوبري- السينما فنًا- مرجع سابق ص48

كرم شلبي (دكتور)- الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج- دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة- جدة - ط1- 1988- ص 307³

إذ يجب أن يتوفر لدى المخرج وعياً معرفياً كافياً بما يسمى في مجال السينما والتلفزيون :
بالتناسب القياسي، أي التطابق المكتمل بين معنى المضامين والزاوية التي يراد منها تصوير
الموضوع لأن الزاوية التي يصور منها الموضوع تقرر الكثير من معناه¹
وقبل دراسة أنواع الزوايا فإنه من الأهمية بمكان تحديد هذه العلاقة بشكل معلوم، والتي يمكن
أن نمثلها بالنقاط الموجزة التالية:-²

1. تحديد العلاقة التبادلية التأثير بين نوع الزاوية والموضوع المراد تصويره على المستوى
الدرامي والدلالي والجمالي.
 2. يكون للزاوية مستوى رمزياً ومعطيات ذات دلالات سايكولوجية تفصح عن مكونات
المشهد، وقادرة على سبر أغوار الشخصية للتعبير عن المستوى الشعوري لتفسير ردود الأفعال
والكشف عن الدوافع السلوكية للشخصية.
 3. يكون للزاوية دور فاعل في إبراز جمالية المكان وإعطاءه الصفة الحيوية المتناسقة ويكون
لها القدرة على بث الحياة في موجودات المشهد الساكنة.
- وعادة ما يكون مستوى زاوية التصوير هو مستوى إتجاه عين الشخص ، (فزاوية التصوير
هي إتجاه النظرة، أو شكل وضع آلة التصوير وإتجاهها عند التصوير، فهي الزاوية العاكسة
للكاميرا والتي تمكن المشاهد من رؤية الجزء المصور من الموجودات أو الشيء داخل حدود
الكاميرا).³

وثمة عاملين أساسيين يلعبان الدور الفاعل في ناتج اللقطة ويتمثلان بالسؤالين الآتيين:-

* ماهي أفضل زاوية لتصوير المشهد؟

* ماهي أفضل مسافة لتصوير المشهد؟

وهما سؤالين يتداخلان ويدعمان بعضهما لحظة الشروع بالتصوير، فالسؤال الأول يحدد
الإجابة المناسبة لتمثل وجهة النظر الذاتية أو الموضوعية على حد سواء، فقد تكون الكاميرا
تعبيراً عن وجهات النظر الذاتية الشخصية (Subjective) حين ينظر بإتجاه العدسة، وقد
تعبّر الكاميرا عن وجهة النظر الموضوعية (Objective) إذا ما نظرت الشخصية في عموم
المشهد.⁴

أنظر- جبار عودة العبيدي (دكتور)- الإعلام الإذاعي و التلفزيوني- مركز عبادي للدراسات والنشر- صنعاء- 1995- ص 81
أنظر المرجع السابق نفسه - ص 81²

تيرنس مارنر- الإخراج السينمائي- ترجمة احمد الحضري - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1983- ص 164³
David Curtis- Experimental Cinema- A delta book N,Y-: 1971- pp 36⁴

أنواع الزوايا ودلالاتها:

العامل الأول هو أنها تساعد في تشخيص نوع العلاقة بين الشخصية واللقطة والمشاهد. أما الثاني فإن هندسته وتصميمه ضروريان لتصعيد البناء الدرامي للقطعة وحاصل قيمتها وتأثيرها العاطفي في المشاهد، كما أن تحديد المسافة يلعب دوراً في تحديد نوع من العلاقة الحساسة بين عدسة الكاميرا وزاويتها وأهمية الموضوع.

إن إقتراب الموضوع من الكاميرا أو ابتعاده، له تأثيرات على المستوى النفسي والشعوري لدى المشاهد، كما هو الأمر بالنسبة للزاوية التي تجيب على سؤالها تبعاً لنوع وإجراءات إستخدامها فهي كيفما شاء المخرج يستخدمها في كل مرة بشكل جمالي مختلف، حتى أن لوي دي جانيتي، يشبها ب(الصفات) إذ يقول (كثيراً ما تعكس الزاوية موقفه - أي المخرج - تجاه موضوعه، وإذا كانت الزاوية بسيطة يمكن لها أن تقوم بفعل نوع من التلوين العاطفي، الرقيق، وإذا كانت الزاوية متطرفة يمكن لها أن تمثل المعنى الرئيسي للصورة).¹

وتتأكد وجهة نظرنا السابقة بقوله: (إن صورة رجل تم تصويره من زاوية مرتفعة توحى في الواقع عكس المعنى الذي توحى به صورة نفس الرجل وقد أخذت من زاوية منخفضة).²

وتأسيساً على ذلك لا بد أن يصبح واضحاً بعد كل هذا الذي سقناه هنا بأن تحديد زاوية التصوير قد يأتي أيضاً لتمثيل وجهة نظر خاصة، (وإذا ما سلمنا بشكل قطعي من أن الزاوية تمثل وجه النظر المختارة فإن الزاوية التي ننظر بها إلى الشخصيات في الفيلم السينمائي أو العمل التلفزيوني هي في الواقع جزء له دلالاته في طريقة السرد).³ فهي تؤكد أهمية الشخصية كما تؤكد على علاقتها بالآخرين داخل الكادرو كذلك حالتها الذهنية، وبذلك فهي تصبح عنصر تعبيرية نوعي ومفردة بلاغية في لغة المخرج.

ولزاوية آلة التصوير دورها الفني الفاعل في إنضاج التركيب المونتاجي وإيصاله إلى أقصى طاقة فيه.

ولا خلاف على أن العوامل المؤثرة على رؤيتنا للأشياء هي ثلاثة:-

(المسافة، زاوية النظر، مستوى النظر "الارتفاع").⁴

لوي دي جانيتي - فهم السينما- ترجمة جعفر علي- دار الرشيد- بغداد 1981- ص 30¹

المرجع السابق نفسه - ص 30²

تيرنس مارنر - مرجع سابق - ص 164³

أنظر بيتر سيرزسني - جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون- ترجمة فيصل الياسري - بغداد دار الشؤون الثقافية، 1992- ص 274⁴

وما يهمننا بشكل جوهري هنا هو، زاوية النظر، لما لها من دور كبير في التركيب الفني للقطات وتكوين بناءاً مونتاجياً سليماً، كما هو معروف أن العمل الدرامي سواء في التلفزيون أو في السينما إنما يقوم بتجزئة المشهد إلى عدد من اللقطات المنفصلة، ومن ثم ربطها عن طريق المونتاج، ومن المسائل الأساسية التي ينبغي مراعاتها هنا هو التفكير المسبق بعملية التركيب المونتاجي والروابط بين كل لقطة وأخرى، وسلامة تدفق الحركات المتوالية وجوهر هذه المعطيات يتمثل بإعطاء الزوايا السليمة.. فالتفكير بالزوايا الصحيحة سيكون له الأثر البالغ في تسهيل عملية التركيب المونتاجي فيما بعد، وبالتالي نحصل على بناء مونتاجي سليم ملتزم بخط الحركة في الموقع المكاني.

ورغم أن القطع Cut يعد أبرز وسائل الانتقال الحادة لأنه يضع المشاهد مباشرة وبلحظة واحدة ودون تروي أمام اللقطة التالية، إلا إنه يمكن تخفيف صدمة الانتقال هذه بإختيار زاوية تصوير مختلفة عن اللقطة السابقة لكي نجعل الانتقال يبدو ناعماً وسلساً (لكي نخفف الإحساس بالقطع بين لقطة وأخرى ينبغي علينا أن نغير منظور كل لقطة عن الأخرى زاوية التصوير).¹

والذي يحدث هنا أن التغيير الصريح في زاوية التصوير سيعمل على تأكيد الإنطباع بالتغيير الجديد في اللقطة التالية فيساعد على التخفيف إلى درجة كبيرة من الإحساس باننتقاله بين لقطتين.

وصحيح أن تغيير زاوية التصوير فقط ليس كافياً إنما يجب أن يصحب ذلك تغييراً في المسافة، الأمر الذي سيؤدي حتماً إلى تغيير في حجم الصورة وفي حدود المنظر المصور، لكن يظل تغيير الزاوية عماد التركيب السليم بل وأفضله، ولكي نحصل على قوة في التأثير، فيمكن اللجوء إلى طريقة التصادم بين الزوايا وتقابلها إزاء بعضها البعض، وأفضل مونتاج ذلك المبني على تنوع في تقابل الخطوط سواء كانت أفقية أو مائلة أو منحرفة طالما كانت تقابل بعضها البعض لأن (اللقطات المصورة ضمن تكوينات قطرية متعارضة، يبدو كما لو أن هذه اللقطات تجاوب بعضها وهذا أمر جيد من الناحية التشكيلية والبصرية).²

¹ بيتر سيرزسني- مرجع سابق - ص 78
² ميخائيل روم - أحاديث حول الإخراج السينمائي- ترجمة عدنان مدانات- دار الفارابي بيروت- 1981- ص166

إن هذه الخطوط هي التي ستبني حيز المسافة بين القطبين وتعطي الإحساس بالإنجذاب والإستجابة لبعضهما كونهما متقابلان، فهي في شكلها خطوط قطرية متعارضة تتجذب بإتجاه بعضها البعض فتزيد من التوتر وتسهم في بناء المساحة الفاصلة بين القطبين المتقابلين علماً ان الزوايا المتعاكسة تكتسب أهمية فائقة عند جمعها مع بعضها وهو ما يسميه ميخائيل روم (بالتركيز التكويني في الزاوية).¹ والمقصود به هو التأكيد على إبراز عناصر الإهتمام الأساسية في داخل التكوين، فهو بناء يغني الفكرة ويثور على الحركة وعن طريقها -أي الزاوية- يتشكل الإحساس بالمكان، وأن المخرج الجيد عليه أن يضع كل ذلك في حساباته لتأثير المونتاج من قبل تركيبه، لأن هذا التأثير سيرتبط إرتباطاً صميمياً بزاوية التصوير، فإننا حين نصور اللقطة يجب أن نضع بالإعتبار كيف سنصلها مع اللقطات المجاورة (وعلى المخرج أن يتساءل أيضاً كيف سيركب الفكرة، الحركة والمساحة عندما سيجمع اللقطات فيما بعد).²

ونستطيع أن نحدد عدداً من أنواع الزوايا التي نضعها على وفق الترتيب التالي علماً بأنها تتنوع تبعاً لارتفاع عدسة الكاميرا عن الموضوع:

1. زاوية تصوير بمستوى النظر - Normal Angle Level Angle

وفيها تكون العدسة بمستوى منسوب عين المشاهد وتسمى أحيانا "زاوية مستوى الممثل".³ حيث يتم التصوير بشكل أفقي وبارتفاع يقارب 150 سم بدءاً من أرضية الأستوديو ونستطيع أن نطلق صفة (الزاوية المحايدة) على هذا النوع لأنه يصور الأشياء بذات رؤية المشاهد، فهي زاوية غير منحازة ، وهي أقل الأنواع قيمة درامية ، لذلك يقترن إستخدامها بعرض الموضوع بتقريرية فتعطي المشاهد إحساساً بأنه يشاهد الأشياء بروية مباشرة، ويكاد يكون إستخدامها مكرساً في المشاهد التقليدية.

2. زاوية فوق مستوى النظر - High Angle

وفيها تكون عدسة الكاميرا فوق مستوى منسوب العين، أي فوق مستوى الخط الأفقي، وتكون العدسة موجهة إلى أسفل ويتم التصوير فيها من أعلى إلى أسفل، وهذه اللقطات ذات الزوايا الحرجة إذا ما صورت شخصاً فهي تميل (إلى التقليل من قوته وأهميته، ويمكنها أن تجعل

ميخائيل روم - المرجع السابق نفسه - ص 164¹

نفس المرجع السابق- ص 164²

أنظر - ماري إلين أوبراين - التمثيل السينمائي- مرجع سابق-ص 101 وما بعدها.³

الشخص يبدو ضعيفاً وقابلاً للسقوط والهزيمة).¹ إذ تميل إلى (تصغير الشخص و إلى سحقه معنوياً بخفضه إلى مستوى الأرض).² و بإمكانها أن تدل على الإنعزالية والوحدة، والوحشة والإحساس بالضيق.

3. زاوية تحت مستوى النظر – الزاوية المنخفضة – Angle Low

وفيها يكون اتجاه عدسة الكاميرا إلى الأعلى.. حيث تؤكد اللقطة الشيء المراد تصويره من الأسفل وتكون الكاميرا موضوعة تحت مستوى النظر، وبهذا الشكل قد تعبر عن وجهة نظر الممثل وقد تعبر عن تضخيم الشخصية وإعطائها سمة من الهيئة الوقار والقوة والعظمة، وتستخدم أيضاً في تصوير المباني العالية.

4. زاوية عين الطائر – Bird's Eye View

وتعد من أكثر الزوايا إرباكاً وتوتراً وهي من اللقطات العمودية النادرة، إذ تسلط عدسة الكاميرا مباشرة من الأعلى على الموضوع المراد تصويره ويعتبرها "دي جانيتي" (الزاوية الأكثر تشويشاً بالنسبة لكافة الزوايا).³ ولأن المشاهد عادة لا يشاهد الأحداث من الأعلى لذلك فإن إستخدامها قليل، لكنها قد توظف لأداءات ذات دلالة، فهي قد توحى بحصار الشخصية والضغط عليها أو وقوعها تحت سطوة القوة المضادة أو خضوعها وقهرها حين تظهر صغيرة محرجة وعاجزة.

5. الزاوية المائلة:

وهي زاوية نادرة الاستخدام إذ يظهر إستخدامها في مشاهد محددة جداً، لأنها لقطة تظهر المادة المصورة فيها مائلة إلى أحد الجانبين بسبب إمالة الكاميرا إلى أحد الجانبين فتعطي النتيجة المذكورة، وفي الحالات السايكولوجية تستخدم الزاوية المائلة لتأكيد المشاعر والقلق لأنها توحى بالتوتر والحركة المقلقة، كما أنها في مشاهد العنف والإرتباك يمكن أن تكون مؤثرة في إبراز الشعور بالتشتت العنيف بصورة دقيقة، هذا فضلاً عن تجسيدها للشعور بعدم الإستقرار وإنعدام التوازن، وأكثر استخداماً يتركز في التعبير عن السوداوية والقلق والانقباض والكآبة وإنزواء الشخصية إلى داخل نفسها وتأكيد حالة التمزق في داخلها، كما تعبر عن

تيرنس مارنر - الإخراج السينمائي - مرجع سابق - ص 166¹

مارسيل مارتن - اللغة السينمائية - مرجع سابق - ص 74²

لوي دي جانيتي - فهم السينما - مرجع سابق - ص 31³

الحيرة والإضطراب والشعور بحالة الإختناق لدى الشخصية.¹
ويمكن أن نضيف إلى المجموعة السابقة الزوايا التالية:

6. الكادر المضطرب:

وتعود تسميته إلى حركة آلة التصوير حين تهتز في جميع الإتجاهات فتصبح تمثلاً لوجهة نظر شخصية ما، كأنها تترنح أو تدور من الإعياء فتسقط، كما تستخدم أيضاً في الإصابات المفاجئة في المشاهد الحربية حيث تبدو الأشياء وكأنها تدور من حول الشخصية.

7. الكاميرا الذاتية:

وتوصف كل حركة للكاميرا ذاتية إذ كانت آلة التصوير تأخذ مكان عين إحدى شخصيات الحدث، (ولابد ان نتذكر هنا من ان الحديث الذي سقناه في الصفات السابقة عن الزاوية ووجهات النظر نعود لذكره هنا على أساس انه تمثل لوجهات النظر بحسب نوعها فان كانت تعبيراً ذاتياً عن وجهة نظر شخصية سُميت ذاتية وإن عبرت عن وجهة نظر المتفرج وهو محايد هنا فنسميها موضوعية).²

8. الزاوية المعكوسة:

يضيف ستاشيف وبرتيز إلى الانواع السابقة ما يسمى بلقطة (الزاوية المعكوسة) وتسمى هكذا حين تقوم آلة التصوير بإظهار الشيء المصور من الجهة المقابلة للجهة التي صور منها في اللقطة السابقة، وتستخدم هذه الزاوية كثيراً في مشاهد الحوار بين إثنين حيث تستخدم اللقطات المتقابلة بين المتحاورين على التوالي والجدير بالذكر أن هذه اللقطات يجب أن تكون متماثلة من ناحية الحجم والتكوين.³

وعليه نستخلص من ذلك ، أن الممثل محدد الإختيار لأفعاله ، بسبب متطلبات الكاميرا، لذلك عليه الإلمام بجوانبها التقنية، حيث أن الكاميرا كما تقول ماري ألين (تسجل لقطات لأشياء وأشخاص في وضعيتي السكون والحركة ، إنها تنظم الحركة أو تلتقط صورة ساكنة ضمن الكادر لتنتج سلسلة من صورتستب المخيلة والذهن، مثل المسرح ، فإن للعمل السينمائي مفرداته التقنية المحددة لابد للممثل أن يألفها ومعرفة المصطلحات المتعلقة بها).⁴

تيرنس مارنر- الإخراج السينمائي- مرجع سابق ص 167¹

مارسيل مارتن - اللغة السينمائية - مرجع سابق ص 74²

ادوارد ستاشيف ورودي برتيز- برامج التلفزيون إنتاجها وإخراجها- ترجمة أحمد طاهر- سجل العرب للنشر القاهرة 1965 ص 379.³
ماري ألين أوبراين- التمثيل السينمائي- مرجع سابق - ص 99⁴

*أنواع اللقطات:

ان لعين الإنسان زاوية تبلغ حوالي 100 درجة¹، لكن هذا لايعني أن الإنسان يرى الأشياء وكأنها في لقطة واحدة عريضة الزاوية ، إنما تتبدل اللقطات لاشعورياً عن طريق الحس الباطني، والكاميرا تشبه العين تماماً ، فلذلك لا بد لها من دافع في كل حركة من حركاتها. إن التعبير الحركي والإيمائي للممثل لا بد أن يكون دقيقا ومحدودا بعكس التعبير في المسرح، وذلك لأن التعابير والحركات في المسرح يجب أن تكون بشكل مبالغ فيه حتى يتمكن جمهور الصفوف الأخيرة من رؤيتها ، أما في السينما والتلفزيون يختلف الأمر كليا ، إلا في الأعمال الدرامية التي تصور حركات وتعبيرات دقيقة في لقطات بعيدة "Long-Shot"، أو عندما يراد إبراز شئ صغير في لقطة عامة "General-Shot" في هذه الحالة على الممثل أن يعبر حركيا أكثر من العادة.

إتفق الخبراء على أن هناك خمس أنواع من اللقطات تعتمد على المسافة وهي :-²

- لقطة قريبة جدا. "Extreme Close-Up". وهي لقطة تتضمن فقط جزءا صغيرا من جسم الممثل (عينيه ، يديه ، قسما من ثيابه ، أو إكسسواره) ، وهذه الصورة ستملاً الشاشة.
- لقطة قريبة. "Close-Up". لقطة مأخوذة من مسافة قريبة تتضمن فقط جزءا من جسم الممثل (رأسه وكتفيه ، على سبيل المثال).
- لقطة متوسطة بعيدة. "Medium Long Shot". تتضمن الشخص موضوع اللقطة بأجمعه (جسم الممثل من أعلى الرأس وحتى أخمص القدمين).
- لقطة بعيدة. "Long Shot". وهي تركز الإنتباه على المسافة الطويلة عن الكاميرا وهي لقطة تتضمن تفاصيل كثيرة للبيئة التي يصور ضمنها الشخص موضوع اللقطة. غالبا ما يصور المخرج المشهد بأكمله في لقطة بعيدة ، وتسمى (لقطة رئيسة) ، أو (لقطة تغطية) ، ستضاف إلى هذه اللقطة لقطات متوسطة للفعل الرئيسي برمته ولقطات قريبة - متوسطة للحظات الحاسمة من الفعل في المشهد ، يغطي المشهد إذن من مسافات وأبعاد مختلفة ومن الواجب أن يكون الفعل مشابها بقدر الإمكان للفعل في اللقطة الرئيسية.³

¹ المعلومة من موقع على الإنترنت بإسم : www.alfnawaljamela.com/topic_show
أنظر - ماري ألين أوبراين- التمثيل السينمائي - مرجع سابق - من ص 99 إلى ص 101²
أنظر المرجع السابق نفسه - ص 100³

هناك نوعان إضافيان من اللقطات يجب على الممثل أن يعرفها وهما "لقطة القطع الداعمة" "Cutaway Shot" ، و"لقطة الزاوية المعاكسة" "Reverse Angle Shot". في اللقطة الأولى تصور الكاميرا موضوعا جانبيا لا علاقة له بالفعل الجاري ، وفي العادة تقطع الكاميرا من الممثل إلى غيره خلال مقاطع الحوار الطويلة للشخصية ، بحيث تعكس علاقة الآخر بفعل الممثل، أما في لقطة الزاوية المعاكسة ، يصور الفعل من وجهة النظر المقابلة للشخص ، ويشترك ممثلان المشهد و في اللقطة الأولى تصور الكاميرا من فوق الكتف الشخصية (أ) وهي تنظر إلى الشخصية (ب) مركزة على الأول - لا تؤخذ اللقطة المعاكسة دائما من فوق الكتف بالطبع- ويستطيع المخرج عن طريق تصوير المشهد بأسلوب اللقطة المعاكسة أن يلتقط الفعل وردود الفعل للشخصيات.¹

كلما استطاع الممثل أن يعمل ضمن الحدود التي تسمح بها اللقطة ، كان ذلك جيدا ويعطي نتائج مرضية ، ففي لقطة قريبة أو لقطة متوسطة يحتاج الممثل أن يبسط إشاراته ويصقل إستجاباته ببراعة وحقق، أما في اللقطة البعيدة فيستطيع الممثل أن يجد سبيلا لإستخدام جسده بالكامل ، أو حركته بشكل أكبر ، بالتالي يستطيع التفاعل مع البيئة المحيطة به والتي تتضمنها اللقطة.

أنظر - دانييل أريخون - قواعد اللغة السينمائية-ترجمة أحمد الحضري-الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة 1997- ص25- ص 28¹

الفصل الثالث التعبير الحركي والإيمائي

تمهيد:

يتمحور المبحث الأول من هذا الفصل حول التعبير الحركي والإيمائي في الدراما ، من حيث التاريخ والنشأة ، بالتركيز على جذور التعبير بالحركة والإيماءة في بدايات فن التمثيل.

ويأتي المبحث الثاني حول التعبير الحركي والإيمائي في فن الممثل ، حيث تتركز الدراسة في إبراز أساليب التعبير الحركي والإيمائي خلال مناهج فن الممثل وكذلك المعامل المسرحية والمختبرات التي برزت عبر العصور في إخراج طرق وأساليب مختلفة في توجيه الممثل وتدريبه على كيفية التعبير عن الشخصية التي يؤديها.

أما المبحث الثالث يسعى الدارس من خلاله إلى دراسة التعبير الحركي والإيمائي في السينما والتلفزيون ، منذ نشأتها كوسائط فنية، وحتى تطورها في العصر الحديث. فضلا على دراسة لغة التلفزيون ولغة السينما ، وأساليب التعبير الحركي والإيمائي في كل منهما والفروقات بين الأداء والتعبير الحركي والإيمائي بين السينما والتلفزيون والمسرح.

المبحث الأول

التعبير الحركى و الإيمائى فى الدراما

التأريخ /النشأة والتطور:-

إن كلمة دراما مشتقة من الفعل (دراؤ) بمعنى إعمل ، فهى تعنى إذن عمل أو حدث سواء فى الحياة أو على خشبة المسرح .¹

فإذا نظرنا إلى كلمة "دراما" على أساس أنها عمل أو حركة أو حدث فهى "محاكاة" ، لأن المحاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث ، وقياسا على ذلك فإن الإنسان البدائى -عرف الدراما- كما سبق أن تعرفنا على ذلك خلال دراستنا لتأريخ التعبير الحركى عند الإنسان، حيث وقفنا على كيفية تعبيره عن فرحه وحزنه وآلامه عبر الرقص ، وكانت هى وسيلته الأولى للتعبير الحركى والإيمائى عن مشاعره وإنفعالاته.

لقد أورد أرسطو فى كتابه فن الشعر: (إن المحاكاة أمر فطرى موجود للناس منذ الصغر ، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة ، أنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة).²

وبالطبع تعتبر المحاكاة لدى الإنسان البدائى بداية لنشأة "الدراما" ، ولكن فى صورة مبسطة حيث أن عناصر الدراما لم تكتمل بعد آنذاك.

فإذا سلمنا بهذه الحقيقة و أطلقنا كلمة "دراما" على عنصرى الفعل والتقليد عند الإنسان البدائى ، فكيف تطور مدلول تلك الكلمة إلى أن وصل حالها إلى العصر الإغريقى وعصر أرسطو طاليس ؟ وبعد محاكاة الإنسان البدائى للطبيعة هل إستمر وحده؟ والإجابة هى لا . فقد ظهر بعد هذه الممارسة الفطرية للتعبير عن المشاعر بواسطة الرقص عند هذا الإنسان البدائى، ظهر شخص يجمع بين عدة صفات بين صفات العالم والمنظم الإجتماعى لأفراد القبيلة وصفات الكاهن فى وقت واحد.³

كان دور هذه الشخصية هو همزة الوصل بين القبيلة أو المجموعة وبين القوى الطبيعية ، حيث كان يقود حركات المجموعات الراقصة أو حركتهم التعبيرية ويصممها فى البداية لأن

إبراهيم سكر - الدراما الإغريقية - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة 1968 - ص 31
أرسطو طاليس - فن الشعر - ترجمة د.شكرى عياد- دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة 1968- ص 32
عادل النادى -مدخل إلى فن كتابة الدراما - مؤسسات عبدالكريم عبدالله - تونس - الطبعة الأولى 1982- ص 12³

تنفيذها أصبح يحتاج إلى عقلية منظمة ، بعد أن أخذت هذه الشعائر شكلا رمزيا أكثر تعقيدا من ذي قبل ، وبطبيعة الحال أصبح هذا الشخص يتمتع بأكثر من غيره بموهبة الخلق ، فهو يخلق الأدوات والمناظر اللازمة على بساطتها ، فضلا عن التصميم الاولي للرقصة أو الحركات التعبيرية والتي تعتمد بالأساس على الإشارة والإيماءة والحركة.¹

وبعد ذلك أخذت تلك الشخصية صورة الكاهن الذي يعلم أفراد القبيلة أو المجموعة أولى مبادئ الشعائر والصلاة عن طريق التعبير الحركي الإيمائي الراقص.

وتبعاً لقانون التطور أصبح الكاهن أو رئيس القبيلة هو المحور الأساسي وصار رمزا للقوة والسيطرة ليس في حياته فقط بل وبعد مماته ، لأنهم كانوا يقدمون له الشعائر الجنائزية لكي يرضوا روحه ويتقربوا منه .

بناء على هذا التطور يرى سمير سرحان : (أنه بوجود هذه الشخصية الجديدة دخل عنصر الموت في التعبير الدرامي للإنسان البدائي ، ونجد أيضا عنصر من العناصر اللازمة للتراجيديا ، فالموت والتعبير عنه قد وجد آنذاك وأصبحت خشبة المسرح هي المقبرة والممثلون يلعبون أدوار أشباح الموتى أو أرواحهم حول تلك المقبرة).²

وبذلك نجد أن التعبير الحركي والإيمائي الدرامي عند الإنسان البدائي بدأت تتسع دائرته، حيث إنتقل من مجرد فعل وتقليد " محاكاة " إلى وجود الصراع.

إن دراسة تاريخ التعبير الحركي والإيمائي في الدراما يقودنا بالضرورة رصد ظاهرة وتاريخ دراما المسرح ومن ثم نسخ تاريخ مواز لفن الممثل في ما يخص أداءه التعبيري الحركي والإيمائي - موضوع هذه الدراسة .

يتلمس " ادوين ديور " في أصل ممارسة الانسان للتمثيل ، ويصل الي أن الناس في كل مكان لابد أن يشعروا بميل غريزي للتعبير عن مشاعرهم وللتظاهر والتقليد والتمثيل.³

ويؤكد ذلك الفيلسوف أرسطو مرة أخرى بقوله : (المحاكاة هي احدى الغرائز المتأصلة فينا ونحن متأكدون من هذه الحقيقة وعرفناها بصورة مختلفة).⁴

علي هذا الاساس يستنتج الدارس ان الغريزة دافع طبيعي للحدث الدرامي وتتواجد عند البشر جميعا وتتمثل في المجهود الذي يبذله الفرد كي يبدو مختلفا عن حقيقته . وبالاطلاع

أنظر المرجع السابق نفسه - ص 12
سمير سرحان - البدايات الأولى للدراما - مقال بمجلة المسرح - العدد الثالث عشر يناير 1965 - ص 63- 64
أدوين ديور- فن التمثيل الأفق والأعماق - جزء 1 - ترجمة مركز الترجمة أكاديمية الفنون القاهرة 1999-ص 303
أرسطو طاليس - فن الشعر - مرجع سابق ص 24

علي ما ذكره الناقد الأمريكي إدموند جونز* أن يتخيل ميلاد فن التمثيل ،فقدم وصفا للإنسان البدائي بعد عودته من رحلة الصيد : ويجلس مع عشيرته حول النار ، محاولا أن يحكى لهم كيف صرع الأسد ويقرر أن أفضل طريقة هي أن يحكى لهم ما حدث بالإيماءة ، وبالتعبير الجسدى ، وربما بعض الأصوات ، حيث أنه لم تكن له طريقة غير الإيماءة بسبب أن اللغة لم تكن قد إخترعت بعد.¹

هذا التصور لايشير فحسب إلى أن التمثيل ولد مع الإنسانية ، بل أيضا إلى الحقيقة المعروفة وهى: أن الحركة سبقت الكلمة ، والإيماءة سبقت الإلقاء ، والحركة والإيماءة مع ما فيهما من تعبير هما لب التمثيل وجوهه .

وعلى هذا الأساس تبرز معان أخرى للإيماءة وهو أنها : حركة لها معنى ومغزى مهنى ، وأنها فعل الجسد الذى يكشف عن فكرة ما ، و أنها فعل درامى مكثف .

جاءت السنة (3000 ق.م) فلقد تأكد وجود ممثلين وكذلك ممارسة للتمثيل عبر التعبير الحركي والإيمائي ، حيث أكد ذلك "إديون ديور" بقوله : (أنه وفي العراق ومصر القديمة كان الكهنة من حين لآخر يتحولون الي رواة ، مع بعض الأبيات يمثلون مشاهد من حياة الإله ، وتعرض المشاهد في حفلات التتويج ومراسم الدفن).²

أما في اليونان ، كان الكهنة الأكثر تأثيرا بين الممثلين الهواة الدينيين الأوائل ففي البداية كان الكاهن اليوناني قائدا للديثرامب^(*) Dithyramb . وظهر الممثل اليوناني الهاوى ببطء ولكن بوضوح في المهرجانات الدينية، وهذا الممثل الشاعر الذى يلي الأبيات قد هبط من خلال قائد الديثرامب . من الكاهن ، الذى كان يعد إليها حيث أن الإله قد حل في جسده ، ولكن هذه الطقوس كانت ما تزال بعيدة عن أن تكون " مسرحيات " أو " نصوص " معدة للممثلين ، فهناك شئ ما مفقود ، ونتصور أن الشعراء بدأو في مقارنة الطقوس مع الفقرات اللفظة والإنسانية مع ذلك ، والتي تحكى عن الحياة اليومية ويعرضها الفلاحون (مثل حكاية

مارفين شبارد لوشكى – كل شئ عن التمثيل الصامت- مرجع سابق – ص71
*روبرت ادموند جونز Robert Edmund Jones (1887- 1954) مصمم مناظر وناقد امريكى أحرز نجاحا فى تصميماته ، وساهم فى تطوير الديكور المسرحى ، وكان من ضمن الذين درسوا فى أوروبا بين عامى 1912 و 1915 ، والتي إنقسمت إلى مجموعتين فى العام 1923 إحداهما تمسكت بالتقاليد القديمة ، والثانية التى كان هو أحد أفرادها – حاولت تقديم الجديد من المسرحيات الأوروبية ومسرحيات يوجين أونيل.(أنظر مارفين شبارد لوشكى-ص 17)
أنظر أدوين ديور – مرجع سابق ص 34 وص 36²
(*) الديثرامب ترانيم كانت تغنى عادة لتمجيد " ديونيسيوس " تقوم بسررد بعض الأحداث فى حياة الإله " ، انظر) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ، إبراهيم حمادة ، مرجع سابق ، ص 51

الإنسان البدائي ورحلة الصيد في العصر الحجري) - هذه الحكايات منبعها كان " الغريزة " وهدفها " الإمتاع " ، وتساءل الشعراء لو أن الوقائع التي تشهدها حياة الآلهة يمكن تصويرها علي هذا النحو الجاد المسلى ، فلماذا لا يتم تصوير الوقائع في حياة الآلهة والبشر ولماذا لا نكتب ونمثل أعمال الأبطال الأسطوريين ؟ ووجدت المادة الجديدة لعروضهم في " الألياذه " Iliad المشهورة و " الاوديسا " للشاعر هوميروس . وبدأ كتاب المسرح الأوائل في أثينا يكتبون قصائدهم الدرامية عن الآلهة والبشر وهناك سعد أول ممثل محترف الي خشبة المسرح في عام (534 ق.م) ¹ .

تشير معظم المراجع والمصادر إلي أن " تيسبس " (Thespis) كأول ممثل أوربي ، حيث كان " تيسبس " شاعراً وممثلاً في مسرحياته والتي وصلنا منها أسماء أربعة فقط "فوريس ، أوجوايز بلياس ، الكهنة ، الشباب وبنثيوس" ².

وفي العصور القديمة كان الكورس يجسد أحداث التراجيديا بمفرده ولكن "تيسبس" إبتدع فيما بعد ممثلاً كي يتيح للكورس فاصلاً للراحة ، وكان " تيسبس " واحداً من الكتاب الذين ساعدوا على الانتقال من الديثرامب إلي ما يشبه الدراما ومن سرد وأحداث في حياة إله إلي سرد وأحداث في حياة بطل، وتطور التمثيل من حيث التعبير والحركة والإيماءة من خلال هذه الخطوات :-

أولاً: وبعد تيسبس ظهر ما يعرف ب:- ال هيبو كرايتس Hypokrites^(*) ومن هذه المرحلة بدأت حرفة التمثيل، حيث تطور الأداء من مجرد ترانيم وأناشيد إلي حوار وتعبير حركي و كذلك إيماءات أكثر نضوجاً من ذي قبل .

ثانياً : كان هناك تطور آخر عندما جاء " إسخيلوس " وخطا خطوة ثانية في تطور الحرفة الجديدة وذلك بتقديمه الممثل الثاني ، الذي صمم له إيماءاته وحركاته ونظم نبرات صوته ، وإلقائه وتشخيصه ، وبإضافته للممثل الثاني جعل المسرحيات أقل جموداً ، ولكي يجعل الحبكة المملة تتحرك أفقياً على مستوى الحدث ورأسياً على مستوى الإثارة .

أنظر أدبون ديور- مرجع سابق ص 34 و ص 36¹

أنظر أدبون ديور - المرجع السابق نفسه - ص36²

Hypocrite^(*)

هيبو كرايتس مفرداً هيبو كريت وتعني في الاصل اليوناني (ممثل) وكانت تشير إلي المجابوب الذي يجيب علي الكورس وتعني بعد أن تطورت الي متظاهر أو منافق - ومعنى اخر للكلمة هو الذي يفرق أو يفكك (انظر ادبون ديور ، ص 6)

ثالثا : جاء "سوفوكليس" وأدخل بدعة الثلاث ممثلين حوالي عام (471 ق.م) وهو يتميز بتعاطف عميق مع العواطف والأهواء والكوارث التي تصيب البشر ، وكانت مساهمته في حرفة فن الممثل في مجالين : أولهما أنه إعترف بالعمل الفريد والمهارات الخاصة للممثلين ففصل التمثيل عن التأليف وتنازل عن حق الشاعر في الظهور في عروضه وخرج من تعداد الممثلين وترك التشخيص للمحترفين الذين أصبحوا آنذاك أكثر عددا وكفاءة.¹

رابعا: حرفة التمثيل في هذه الفترة إستندت على الكوميديا ، وكشكل من أشكال المسرح نشأت الكوميديا وتطورت بعيدا عن التراجيديا وترجع جذورها اللغوية الي كلمة (Comus- song)⁽¹⁾ والكوميديا لها حركتها التعبيرية ولها إيماءاتها الخاصة وكان الممثلون الذين يترجمون مشهدا ما بالإيماءة أو بالرقص.²

خامسا : تطور التعبير الحركي والإيمائي عبر حرفة التمثيل من خلال المسابقات التي تقام للممثلين، إضافة الي مسابقة المؤلفين في مهرجانات أثينا ، وبدأت مسابقات ممثلي التراجيديا ومسابقات ممثلي الكوميديا ، حيث كانوا يتنافسون على " الإلقاء وفنون التعبير الحركي والرقص".³

سادسا: أحدث المفكر غير تقليدي ، وشاعر عصر التنوير " يوربيدس" (485 . 406 ق.م) تغييرا ملحوظا في ما يخص حرفة التمثيل ، إذ أنه خلق شخصياته الرئيسة لا كما كان يجب أن تؤدي دورا في النسق الكوني للأشياء ، ولا كجزء من إسطورة ولا كتوضيح لدرس أخلاقي ، فقد إقترح علي ممثليه أن يكونوا أكثر إنسانية ، وطلب منهم أن يكونوا أكثر إقتربا من الحياة وأكثر واقعية ، ونصح ممثليه في كل مسرحياته بأن يعبروا عن المؤلف وعن الواقع.⁴

كان " التمثيل " الروماني في مراحلها الأولى أكثر بدائية من نظيره اليوناني ، إذ كان الممثلون الرومانيون يهتمون بنقل فكرة المؤلف المسلية عن طريق الخطابة والدعابات.⁵

راجع أدبيون ديور – المرجع السابق نفسه ص 48¹
مارافين شبارد لوشكي – كل شيء عن التمثيل الصامت – مرجع سابق ص 9²
Comes* - تعني حفلة قصف ديونيزية حتى اذا دخل العنصر المسرحي علي هذه المساخر جرى الاسم كوميديا Comedy وأنت الي اثينا في النصف الأول من القرن السادس ق . م ، انظر تشيلدون تشيني ، مرجع سابق ، ص 103
أدبيون ديور - المرجع السابق نفسه ص 58³
أنظر أدبيون ديور – نفس المرجع – ص 70⁴
تشيلدون تشيني – مرجع سابق – ص 124⁵

وذلك لأن الجماهير الرومانية كانت تستمتع فقط بالتأثيرات الميلودرامية والبلاغة ،
والحبات والأوصاف الغريبة ، والشخصيات الخارقة للطبيعة،

كما أن فناني البانتو مايم الرومانيين كانوا مستوحون على حركة المسرح ، وكانوا
يصورون من خلال الإيماءة والحركة وأوضاع الجسم والأزياء دراما كاملة ، يتقمص فيها
الأدوار المطلوبة بشكل متتابع .¹

تطور الأمر عندما أسرعت الكنيسة المسيحية بالوقوف ضد الممثلين المبتدئين ، ورد
الممثلون بالسخرية منها ، ولكن انتصرت أخيرا الكنيسة وفرضت قيود علي المسرح والممثلين ،
ثم أغلقت مسارح أوربا ، وكانت آخر إشارة إلي عروض تسلية شعبية منظمة في عام (533م
) أي بعد سقوط الأمبراطورية الرومانية الغربية.²

ومع تلاشي التمثيل في الغرب ، بدأ الممثلون المحترفون يعرضون في مسرح جديد في
الهند ، وقد نشأت الظواهر المسرحية هناك من : الرقصات الدينية المبكرة والقراءات التمثيلية
، وإستمدت قوتها من قصيدتين ملحميتين هما " رامايانا " و"ماهابهارتا " ومن ثم ازدهرت هذه
الظواهر المسرحية وتحولت إلي عروض فنية.³

وكان الممثلون في العصور الوسطى بشكل رئيسي إما مغنون رحالة أو مغنون مرتلون
، كانوا ينشدون ويمزجون في الأسواق وفي القلاع الكبيرة حيث كان السيدات والسادة يتناولون
العشاء ، وكانت مهمة الممثلين المساعدة في فضاء الأمسية المرححة بحكاية مغامرة لطيفة
أودعابة.⁴

دخل تاريخ التمثيل مرحلة عودته إلي الكنيسة وإلي الطقس الديني مرة أخرى وفي
بدايات القرن العاشر بدأ الممثلون الهواة . في أوربا . وهم قساوسة وفتيان . تحركهم تراتيل
الكنيسة وتحرك غرائزهم ، وبهذا ولد المسرح الجاد مرة أخرى من الطقس الديني وكأنه يؤكد
علي التآلق المقدس لبدايته.⁵

وأدخل تمهيد طفيف للعنصر الدرامي إلي مراسم الكنيسة ونجحت الغريزة الدرامية لدى
الناس ، وقد شجعها براعة التمثيل لدى المنشدين ، وربما بعض المسرحيات البزنطية في

مارافين شبارد لوشكي - مرجع سابق ص 91

أنظر أدبون ديور - مرجع سابق ص 100

راجع تشيلدون تشيني - مرجع سابق ص 153

تشيلدون تشيني نفس المرجع ص 223

أدبون ديور - مرجع سابق ص 142

صياغة مسرحيات الأسرار في فرنسا ومسرحيات المعجزات في إنجلترا وغيرها في أسبانيا وإيطاليا.¹

وفي فترة عصر النهضة إنتقل المسرح من أيدي رجال الدين وأصبح في يد الشعب وكان قد تجهز بطرق مختلفة لينتقل بعد فاصل ألف عام إلي فئة المحترفين من الممثلين الذين سيحاولون كسب " المعيشة " بعرض مسرحيات غير دينية بشكل دورى في مسارح عامة في إنجلترا ، وأسبانيا وفرنسا وإيطاليا ، وفي تلك الفترة كان قد عرف بشكل واضح جدا أن التمثيل من الممكن مع نظام جيد وإعتدال أن يستمر في دولة ذات حكم جيد ، وأطلق المؤلفون الساخطين علي الممثلين صفات : هؤلاء الدمى المتحركة الذين يتحدثون من أفوهنا ، هؤلاء المهرجين الذين تزخرفوا بألواننا.²

لا يوجد " مرجع " من القرن السابع عشر تتاول التمثيل أو فن التمثيل المقبول كنشاط إنسانى محترم نسبيا . فذكر إديون ديور : (.. لا يمكننا سوى الحدس من مصادر متفرقة " إنجليزية ، وفرنسية " عما فعل الممثلون المحترفون في فترة المائة عام تلك علي المسرح .. يبدو أنهم كانوا بشكل عام يخطبون وقد أضافوا بعض التمثيل الصامت وبعض التشخيص الغريزى والنشط ثم يقترب كثيرا من الخطباء فوق منابر الوعظ أو في المحاكم ، ألقوا بكلمات المؤلف المسرحى بشكل خطابى).³

إذن كان فن التمثيل يماثل الحديث أمام الجمهور ، وكانت عناصره الأولية : صوت متناسق ، وإيماءة واضحة ، أى أن التمثيل وفنه يعتمد على البلاغة المرئية أو على البلاغة الجسدية أو رشاقة جميلة في إلقاء التصورات والأفكار أو صورة خارجية لعقل داخلى.⁴ ويذكر ديور في سرده لتاريخ فن التمثيل : (كان من النادر في تمثيل القرن السابع عشر أن يكون نسخا لسلوك البشر العادى ، بل كان تغييرا واعيا ومدروسا للسلوك إلي فن ، حيث إن الفن يتم الطبيعة).⁵

وفي القرن الثامن عشر تحول بعض النقاد والكتاب المسرحيين وحتى بعض الممثلين إلي مفكرين خلال هذا القرن ، وهو قرن " العقل " وحاولوا أن يقدموا تعريفا للالتزامات المسرح

المرجع السابق نفسه ص 142¹

أنظر أديون ديور - مرجع سابق ص 241²

أديون ديور - المرجع نفسه ص 362³

أنظر تشيلدون تشينى - مرجع سابق من ص 268 الى ص 300⁴

أديون ديور - نفس المرجع - ص 360⁵

نحو الفن والحياة وفي الوقت نفسه قرر العديد منهم إضافة المزيد من الواقعية على المسرح ، وأن عليهم أن يكونوا أكثر طبيعية ، والنتيجة خلال القرن اصطدم المفهوم الكلاسيكى مع المفهوم الحديث نوعا وهما : أن التمثيل هو عرض للواقع مصاغا في " شكل " فن ، والأخر أن التمثيل هو عرض للواقع محسوسا بشكل حى وشخصى قابل للتعرف عليه ، وقبل عام "1750 م" حاول بعض أصحاب النظريات أنه لا يجب على الممثل بعد ذلك أن يقدم للجمهور التصميم الشكلى المجرد للشخصية ولكن عليه بدلا من ذلك أن ينسى لو أمكن هويته وأن يرتدى رداء الشخصية.¹

ويذكر أدوين ديور بأنه (إبتداءا من ثمانينات القرن الثامن عشر . كان الأسلوب الفخم في التمثيل أكثر شهرة عن ذى قبل في عديد من مسارح أوروبا).²

وظهر في منتصف القرن الثامن عشر المفكر ديديرو Diderot (1713 - 1784) ووضع إرهافات التتوير وأخذ يفكر في أسلوب المسرحيات التى كانت تكتب وفي كيفية إخراجها وتمثيلها ، وإنطلقت الأفكار من ذهنه ، وكان منها فكرتين مفاجئتين أولا : دعا قبل مائة وخمسين عاما إلي مسرح واقعى شامل . بل طبيعى ، ثانيا جادل أن الممثلين يجب أن ينتبهوا لحقيقة أنهم المبدعون الذين يبتون الحياة في المسرحية الأصلية ، وبالتالي يمكنهم أن يكونوا فنانيين أذكياء.³

وأضاف " ديديرو " بأن الممثل أثناء التمثيل يجب أن يبدو فقط أنه يحس لكى يثير المشاعر عند الجمهور ولا يهم في الواقع ما إذا كان هذا التناقض صحيحا أو صحيحا جزئيا أو زائفا ، وكان " ديديرو " أول من إتبع الطبيعية في المسرح ونصح الممثل أن يؤدى بأسلوب شبيه بالحياة على المسرح وأن يصنعوا أناسا حقيقيين.⁴

أما في القرن التاسع عشر فقد ذهب بعض النقاد إلي آراء مناهضة لإسلوب التمثيل الطبيعى أبرزهم (كوليردج Coleridge) ، ويعتبر أن هذا التقدم نحو طبيعية أكثر في التمثيل وأن المحاولات لإحداث أعلى درجة ممكنة من الوهم في كائنات عاقلة تجلس في المسرح هو خطأ فادح يحدث فقط للعقول الضعيفة.⁵ ولكن في منتصف القرن التاسع عشر

أدوين ديور- فن التمثيل الأفاق والأعماق - جزء 2 - ترجمة مركز الترجمة أكاديمية الفنون القاهرة 1999 ص 7- 91
أدوين ديور - نفس المرجع - ص 14 وص 20²
أنظر المرجع نفسه - 100 وص 102³
نفس المرجع - ص 111 وص 115⁴
أنظر أدوين ديور - مرجع سابق ص 203⁵

انتقل المسرح إلى الاقتراب من المسرحيات الواقعية ، وظهرت مقولات بأن الفن ينبغي أن يكون أكثر من نسخة للحياة ، وخلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر سارع رجال المسرح تحرير فنه من تقاليد الكلاسيكية أو التعبير التقليدي .

وخلال هذا القرن يجدر بنا أن نذكر "فرانسوا ديلسارت" * Francois Delsarte الذى ساهم فى إستحداث قوانين لحركة الجسد وإيماءات اليد والوجه ، والذى أمضى من الدراسة المجتهدة فى محاولة لصياغة هذه القوانين.¹

وكان ديلسارت معلما للتدريب الصوتى والإلقاء ، وكان يرى أن الفنان يجب أن يكون له ثلاثة أهداف : أن يؤثر ، وأن يثير الإهتمام ، وأن يقنع. وهو يثير الإهتمام ب"اللغة" ويؤثر بال"فكر" ، وهو يؤثر ويثير الإهتمام ويقنع بال"إيماءة"، ويضيف أن اللغة هى الأضعف فى الثلاث وسائل ، فى موضوع التعبير الحركى لا تبرهن اللغة على شئ ، ليس لها قيمة حقيقية عدا ما يمنح لها عن طريق الإعداد للإيماءة والحركة .

ويعتقد ديلسارت أن الإيماءة تتصل بالروح وبالقلب ، وأن اللغة تتعلق بالحياة ، وبالفكر ، وبالعقل ، وحيث الحياة والعقل تابعان للقلب ، وللروح ، فالإيماءة هى الوسيلة العضوية الأساسية ، ولذا فهى تمتلك السمة الملائمة ألا وهى الإقناع ، وهى تستعير الوسيلتين الأخرين – الإهتمام و الإنفعال.²

ومن أفكاره التى ألهمت فنانى القرن العشرين – قوله بأنه لا بد أن يكون للإيماءة دافع ، وأن أفضل إيماءة هى أقلها وضوحا ، كذلك تأكيده على أن الفهم يلعب دورا فى كل شئ نعبّر عنه بالحركة.

وعن ديلسارت يقول لى ستراسبيرغ : (فى القرن التاسع عشر أصبح الفرنسى ديلسارت ساخطا على تقنيات التمثيل الروتينية التى تعلم فى زمنه ، وكان يعى بأنها آلية ومحبطة ، فحاول أن يخلق سلسلة جديدة من الأوصاف التصويرية المتقنة التى إنتهت بكونها آلية مثل

مارافين شبارد لوشكين- كل شئ عن التمثيل الصامت مرجع سابق – ص¹¹
* فرانسوا ديلسارت (1811- 1871) يعتبر مؤسس منهج خاص صمم من خلاله شفرات رموز للإيماءات الجسدية والصوتية للممثل أو لفنان الإلقاء ، وذلك من خلال نسق بسيط ، لكنه مكثف بدرجة عالية ، ولقد كون لنفسه قوانين وبدأ تدريسها فى ستيديو خاص به وسميت المادة كورس فى علم الجمال التطبيقي " وكان تأثيره فى فرنسا قويا ، وكان له تأثير على بعض أصحاب النظريات أو مدربي التمثيل المعاصرين مثل أدولف ألبيا و ماير هولد وجورج توفسكى وغيرهم ، ولقد وجدت أفكاره رواجاً فى أمريكا خلال تلميذه ستيل ماكاى (1842- 1894) حيث قدم منهجه فى الولايات المتحدة الأمريكية من خلال مدرسة " للتعبير" أنشأها فى نيويورك وكان لهذا المنهج شهرة كبيرة فيما بعد عام 1870م " مارافين شبارد لوشكين- كل شئ عن التمثيل الصامت مرجع سابق – ص¹⁸
أنظر المرجع السابق نفسه ص¹¹²

تلك التي إعترض هو عليها ، لم يكن العصر مستعدا ، لأن فهم الوعي واللاوعي ، وتوظيف الحواس ومعرفة السلوك العاطفي ، لم يكن قد تقدم بما يكفي لأن تستخدم في ممارسة محددة).¹

وفي أخريات القرن التاسع عشر ظهر " كوكلان(*) " ، فكان يفضل التقليد المسرحي على الواقعية أو الطبيعية ، وكان يعتقد أنه في مسرح ضخم يجب أن تضخم الطبيعة لكي تحدث تأثيرا مشابها للحياة ، وكان يصر علي أن يكون للممثلين مجالا وسطا ومتفردا.² وصرح كوكلان بأن (على الممثل من أجل أن يقدم شخصية مثل "طرطوف" أن يجعل نفسه ، يتحرك،يمشى ، يؤشر، يسمع، يفكر ، مثل طرطوف تماما ، أي أن تحل فيه روح طرطوف).³

وفي القرن العشرين والذي سبقه كان "التمثيل" صراعا مستمرا بين وجهتي نظر مختلفتين حول طبيعة "فن التمثيل" - ولم تنتصر أيا من الوجهتين ، وظلتا إلى يومنا هذا تسيران في نفس الخطين المتوازيين، وكان محور الصراع بين وجهتي النظر هاتين يدور حول السؤال الآتي :-

هل تتطلب طبيعة فن التمثيل أن يعيش الممثل مشاعر الدور الحقيقية ، أم تكتفي بقدرة

الممثل على تشخيص الشكل الخارجي للمعاناة والتصرف الإنساني بتقنيات أدائية ملموسة؟⁴

لقد سمي "ستانسلافسكى كلا من وجهتي النظر الأنفتين بفن التشخيص وفن المعاناة ، فإذا كان ممثل فن المعاناة - حسب رأى ستانسلافسكى - يحاول أن يشعر بمشاعر الشخصية في كل مرة يمثل هذه الشخصية وفي كل فعل إبداعي ، فإن ممثل فن التشخيص يحاول أن يعيش مرة واحدة فقط ، في البيت أو أثناء التمارين ، لمعرفة الشكل الخارجي لتلك المشاعر عند ظهورها بشكل تلقائي ، ثم تعلم كيفية تمثيلها بطريقة آلية .⁵

مارفان شبارد لوشكى - مرجع سابق ص 111
أنظر أدبون ديور-مرجع سابق جزء 2- ص 11 و 142
(*) كوكلان الأكبر ، ولد عام 1841 في فرنسا - كان ممثل هاوى ثم درس في معهد الكونسرفوتوار قسم الدراما وبعد تخرجه قام بعدد من الأدوار في مسرح الكوميدي فرانسيز ، نشط حينما الي جنب مع ممارسته الفنية في مجال البحث النظري وعلو وجع الخصوص فيما يتعلق بمسألة طبيعة فن الممثل - (كوكلان الأكبر - الفن والممثل - ترجمة شرف شاكر ، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية ، دمشق ، سوريا ، 1986 ، ص 5 - 7
بوريس زاخوفا - فن الممثل والمخرج - ترجمة عبدالهادى الراوى - وزارة الثقافة الأردنية - عمان 1996 ص 143
بوريس زاخوفا - مرجع سابق ص 11 و 12 و 134
المرجع نفسه - ص 135

يقول الممثل الأمريكي الكوميدي " جورج بيرنز *George Burns: (إن الشيء الأكثر أهمية بالنسبة للممثل هو الصدق ، فإذا إستطاع الممثل أن يتظاهر بذلك أصبح راسخا فى مجاله)¹.

ونرى أن هذا التوجيه المحكم يشتمل على هذين المنحيين المتصارعين ، ومن ناحية أخرى يتعلق الفارق بين هاتين المدرستين بما إذا كان على الممثل أن يتحرك أداؤه من الداخل إلى الخارج - أم أن يتحرك من الخارج إلى الداخل ، أى ما إذا كان عليه أن يركز شعوره بالدور أو أن يسقط عليه نفسه أو يلقي به إلى الوضع الخاص بالجمهور بحيث يرى هذه الذات من خلال وجهة نظر الجمهور أنفسهم.

لهذا السبب قد يسمى هذان الإتجاهان ، بالإتجاه الداخلى Internal attitude ، والإتجاه الخارجى External attitude². وفى بعض المراجع يسمى هذان الإتجاهان : الأول المنحى الخيالى أو النظام الخيالى Imaginative system والأخر يسمى بالمنحى التقنى أو النظام التقنى Technical system ، الأول إرتبط بإستانسلافسكى ، إذ شعر أن المسرح الأوروبى حوالى نهايات القرن التاسع عشر كان شديد الإهتمام بالمظاهر الخارجية للشخصية ومن هذه المظاهر مثلا : وضع الجسم ، الإيماءات ، والإبراز الصوتى أو التجسيد ، لذلك حاول ستانسلافسكى أن يعيد توجيه الإنتباه إلى العمليات الداخلية لدى الممثلين ، وفى كتابه " الممثل يستعد " An actor Prepares العام 1936 لخص بشكل عام الوسائل التى يستطيع الممثلون من خلالها أن يستحضروا إلى مجال خبراتهم المواقف والإنفعالات التى يمر بها المؤلف ويحاول أن يجعل الشخصيات المسرحية تشعر بها .وأوصى بأن يشعر الممثلون بأنفسهم داخل الدور الذى يلعبونه ، ويتخيلوا ما يمكن أن يكون عليه هذا الدور خلال الموقف الدرامى على المسرح³.

والمنحى التقنى إرتبط بالمدرسة الفرنسية " ديلسارت " وبالمخرجين البريطانيين "جثرى" و " لورانس أوليفيه" ، ويركز هؤلاء على أن يكون الممثل واعيا بأن هناك أوقاتا معينة يجب عليه أن يواجه الجمهور ، بحيث يسمع كلمات الدور بشكل واضح وعليه التمكن من خلال موضع خاص فى خشبة المسرح ، وأن يشعر الجمهور بالأخير بالإنفعال القوى⁴.

جلين ويلسون - سيكولوجية فنون الأداء - مرجع سابق ص 125¹

المرجع نفسه - ص 125²

أنظر جلين ويلسون - مرجع سابق ص 125³

راجع جلين ويلسون - المرجع السابق نفسه ص 127⁴

وعليه تلخيصا لهذا الأمر : إن الممثل يعبر عن الشخصية التي يبدعها بسلوكه وأفعاله ، حيث أنه وبقيامه بإعادة تجسيد سلوك إنسان إنما يهدف إلى خلق صورة درامية معبرة ومتكاملة ، وهذا هو ما يشكل جوهر فن التمثيل.

يقول زاخوفا : (تتوزع سلوك الإنسان حالتان ، إحداهما " فيزيائية" وأخرى " نفسية " ، وليس لإحداهما أن تنفصل عن الأخرى أو تختزلها ، إذ كل فعل من السلوك الإنساني هو فعل نفسى - فيزيائى متكامل لا يتجزأ ، لهذا يستحيل فهم سلوك الإنسان وتصرفاته بدون فهم مشاعره أفكاره).¹

وهناك مثال حى أيضا يعبر عن هذه الجزئية - يستطيع الممثل أن يقوم بفعل ضرب المنضدة مثلا بقبضته بصورة صحيحة ومقنعة طبقا لما تتطلبه الحالة الطبيعية - وبذلك يمكنه التعبير عن "الغضب" - لكن فى حالة واحدة هى أن يكون أخصم القدم قد تمثل الإنفعال ذاته ، وعبر عنه ، فإذا كانت أقدام الممثل غير صادقة فلن يصدق المتفرج حركة الممثل . فهل يستطيع الممثل أن يتذكر ثم يقلد - آليا- منظومة شديدة التعقيد من الحركات الكبيرة والصغيرة ، إيماءة وإشارة ، وحركة ، لمجمل الجسم ، عندما تشترك هذه المنظومة من الحركات بصورة مقنعة يجب أخذ هذه الحالة الشعورية بكل تكاملها النفسى - الفيزيائى . أى فى وحدة وفى تكامل داخلى وخارجى معا.²

ويذهب "زاخوفا" إلى أنه من الخطأ أن يجسد الممثل الشخصية وإنفعالاتها بشكل واقعى مباشر يستخدم فيها تعبيرات وإيماءات حقيقية مفرطة مثل: حالات " العذاب" ، والموت من شدة الحب والغيرة ، وإحتقان الوجه غضبا ، الشحوب فى موقف يائس ، الرعشة من جيشان المشاعر ، والبكاء بدموع حقيقية بسبب مصاب جلل. وكم من الممثلين والممثلات لا يرون فى هذه الحالات وسائل قوية فقط ، بل يعدونها هدف الفن ذاته ، وهذا فى حد ذاته - حسب إعتقاد زاخوفا- يمثل عدم وعى بهدف الفن الفكرى والإجتماعى.³

عليه فإن وعى الممثل بهدف الفن ومن ثم الوعي بفكر العمل الدرامي الذي يؤديه - يجعل أداءه منطقيًا ومقبولًا لدى المتفرج، فيستطيع التأثير عليه بسهولة ويسر، وتلك هي الحقيقة التي يجب معرفتها بدقة.

بوريس زاخوفا- فن الممثل والمخرج - مرجع سابق- ص 171

أنظر بوريس زاخوفا - مرجع سابق ص 182

راجع نفس المرجع السابق ص 183

المبحث الثانى

التعبير الحركى والإيمائى فى فن الممثل

1/ أساليب التعبير الحركى والإيمائى فى المناهج المسرحية :-

إنطلاقاً من كل المناهج والنظريات والتجارب التقنية لفن الأداء التمثيلى ،التي ركزت على جسد الممثل وما يصنعه من لغة تعبر عن حالة الشخصية التي يجسدها إما بواسطة التعبير الحركى أو بالإيماءة - حيث أكدت هذه المناهج والنظريات حقيقة أن هذا الممثل هو قبل كل شئ "إنسان" يقوم بتحويل نفسه إلى العمل تحت مظلة نظام من العلامات المحددة ، والتي يقصد منها بث دلالات ومعاني محددة إلى المتلقى ، وأعتبرت أن فن الممثل فى جوهره - يحيل إلى المتلقى حياة إنسانية متخيلة ، مليئة بالرموز والصور الدلالية ، حيث يتعرض جسد الممثل لعملية تحول واع ، وذلك عندما يتحول إلى الشخصية التي تختلف عنه تماماً، وتستند عملية التحول هذه على إعتبار الجسد يمكن تدريبه على توصيل الملامح والمشاعر المرغوبة من خلال مفردات لغته.

ومن ثم فإن مهمة الممثل لا تقتصر على بناء الشخصية الدرامية فحسب ، وإنما على إبراز منظومة من الدلالات التي تختص بالتعبير الحركى والإيمائى. وبناءاً على ذلك يركز عمل الممثل الأساسى على مفهوم الدلالة للتعبير عن هذه الشخصية ، مما يمكن معه القول إن دلالات الجسد هى بمثابة أفعال وردود أفعال محددة خالية من التفاصيل غير ذات الأهمية والتي غالباً ما تنتمى إلى سلوكيات إعتيادية تخفيها الثقافة ، ويقوم الجسد بتكثيفها أو إعادة نحتها عبر الحركة والإيماءة والإشارة.

كما أن جسد الممثل يعتبر وحدة لا تتجزأ بوصفه مولداً للمعاني ، ولذا فإن الحركات والإيماءات الجسدية المتتالية - والمتدفقة للممثل فى العمل الدرامى عامة - يصعب تحليلها بعزلها عن بعضها البعض ، حيث لا يمكن على المستوى الفعلى تفكيكها وإعادة تركيبها ومن ثم لا يمكن تمييز منطقة معينة فى جسد الممثل تحمل المعنى المقصود ، مما يزيد من المسؤوليات التي تقع على كاهل الممثل، والخاصة بالدلالات التي تتمثل فى الحركة والإيماءة و التي يبثها حتى فى ظل وجود المخرج صانع العمل الدرامى.

إن الإهتمام بالبحث العلمي . المنهجي . في فن الممثل في المسرح الغربي بدأ بالفعل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.¹

إستجاب لهذه التطورات مخرجو المسرح أمثال (أندريا أنطوان^(*) ، ستانسلافسكي^(*)) ، ميير هولد^(*) ، وغيرهم) ، وبحثوا عن حلول عملية ونظرية لتلك المشكلات التي كان يقع فيها الممثل ، ذلك وفقا لفلسفة كل منهم ورؤيته للواقع الفني والحياتي.

أ/ أساليب التعبير الحركي والإيمائي فى المناهج المسرحية ما قبل المنهج العلمى:

قبل أن يتم الإهتمام بوضع مناهج علمية لفن الممثل كان التمثيل أقرب إلي " الخطابة " وكان الممثل يقترب بأداءه كثيرا من الخطباء ، إذ كانوا يلقون كلمات النص المسرحي بشكل خطابي ، وكانت العناصر الأولية التي يعتمد عليها الممثل في فنه هي : الصوت المتناسق ، والإيماءة ، والرشاقة الجسدية ، بل كان في مرحلة من مراحل فن الممثل وبالتحديد في القرن السابع عشر عبارة عن " نسخ " لسلوك البشر ، وكانت الطبيعة البحتة هي من خصائص فن الممثل الثابتة.²

دييرو :

دينيس دييرو يعتبر من أوائل الذين وضعوا أفكارا ورؤى حول فن الممثل ، وتتلخص هذه الأفكار بأن : على الممثل أثناء التمثيل أن يبدو فقط أنه يحس وذلك لكي يثير المشاعر عند الجمهور ، وهذه الأفكار أصبحت نظرية فيما بعد تسمى " التناقض الظاهري³ .
لقد أدى التناقض الظاهري إلي تعقيد القاعدة الكلاسيكية القائلة : " بأن الممثل نفسه يجب أن يحس لكي يجعل الآخرين يحسون ، وأن الممثل يجب أن يبدو فقط أنه يحس لكي يثير المشاعر عند الجمهور ، كما ذكرنا - ولا يهم في الواقع ما إذا كان هذا التناقض صحيحا أو

انظر جوليان هيلتون ، نظرية العرض المسرحي ، ترجمة د. نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1994 ، ص 103 - 106¹
(*) اندريا انطوان (1859 - 1943) مخرج فرنسي ومدير مسرح ، كان ممثلا هاويا وأسس عام 1877 المسرح الحر ، وكان مدير المسرح الاواديون ، (الموسوعة المسرحية ، ج 1 ، جون رسل ، ص 31
(*) ستانسلافسكي ، موسكو (1863 - 1938) مخرج في مسرح الفن بموسكو وكان باحثا في مجال القوانين الاولية السيكولوجية والفيزيولوجية للتمثيل وله مؤلفات عديدة في ذلك اشهرها " اعداد الممثل " ، راجع فن المسرح تأليف ستانسلافسكي ، ترجمة لويس بقطر ، وزارة الثقافة دار الكاتب العربي للنشر ، القاهرة 1968 ، ص 20 - 24
(*) ميير هولد (أحد مبتكري الاشكال المسرحية الجديدة في القرن العشرين ، ولد في 1874 في روسيا ودرس القانون في جامعة موسكو ، اعدم في عام 1940 ، اثر نشاطات مادية للحكومة وسياستها ، ابتكر لعبة المسرح أو نظرية البيوميكانيك) الموسوعة المسرحية ، ج 1 ، جون رسل ، مرجع سابق ، ص 52

تشيلدون تشينى - مرجع سابق - ص 262-2

أنظر أديون ديور - مرجع سابق - ص 111³

* دينيس دييرو (1713-1748) فيلسوف ولد في لانجرز بفرنسا ، كان محررا في الموسوعة التي وضعت للمعرفة بأسرها وفلسفة دييرو نجدتها في مؤلفاته (أفكار فلسفية) و (خطاب العميان) ، وكان تجريبيا - راجع الموسوعة الفلسفية - دار الفكر - بيروت بدون تاريخ ، ص 148

صحيحاً جزئياً أو زائفاً ، فهو علي الأقل محفز ويستحق لهذا تحليلاً دقيقاً في شئ يماثل سياق كلامه وهو كالاتي : (إن الإحساس المفرط يصنع . ممثلين وسط ، والإحساس المتوسط يصنع حشداً من الممثلين السيئين ، وفي غيبة الإحساس الكامل يكمن احتمال الممثل الراقى).¹

*فرنسوا ديلسارت:

وخلال هذا القرن يجدر بنا أن نذكر "فرانسوا ديلسارت " * Francois Delsarte " الذي ساهم في إستحداث قوانين لحركة الجسد وإيماءات اليد والوجه ، والذي أمضى من الدراسة المجتهدة في محاولة لصياغة هذه القوانين.

كان يعتقد أن الفنان يجب أن يكون له ثلاثة أهداف : أن يؤثر ، وأن يثير الإهتمام ، وأن يقنع. وهو يثير الإهتمام ب"اللغة" ويؤثر بال"فكر" ، وهو يؤثر ويثير الإهتمام ويقنع بال"إيماءة"، ويضيف أن اللغة هي الأضعف في الثلاث وسائل ،في موضوع التعبير الحركي لا تبرهن اللغة على شئ ، ليس لها قيمة حقيقية عدا ما يمنح لها عن طريق الإعداد للإيماءة والحركة.²

ومن أفكاره التي ألهمت فناني القرن العشرين – قوله بأنه لا بد أن يكون للإيماءة دافع ، وأن أفضل إيماءة هي أقلها وضوحاً ، كذلك تأكيده على أن الفهم يلعب دوراً في كل شئ نعبر عنه بالحركة.³

*كوكلان :

أما كوكلان الأكبر فقد نشط في مجال البحث النظري فيما يتعلق بمسألة (طبيعة فن الممثل) ، ووضع في هذا المجال عمليتين أساسيين ، عرض فيهما نظريته الأساسية في جماليات فن الممثل في كتابين (الفن والممثل) و (فن الممثل) ، وعدداً من المقالات الصحفية .

يقول كوكلان : (إن دراسته " فن الممثل" إنما تنبثق من ضرورة سيطرة (أنا) الممثل الأولي علي (أنا) الثانية ، أي تلك التي تأمر والتي عليها قدر المستطاع أن تتحكم تحكماً

أنظر أدبون ديور – المرجع السابق نفسه ص 115¹
مارافان شبارد لوشكي – كل شئ عن التمثيل الصامت – مرجع سابق 112²
أنظر المرجع نفسه – ص 123³

مطلقا بالأنا الثانية التي تنفذ¹. وهو يرى أن نظريته هذه ما هي إلا تعبيراً عن نظرية (ديديرو) في التناقض الظاهري ، لأن المقولة الأساسية التي تقوم عليها نظرية الأداء التمثيلي عند (كوكلان) هي ضرورة خضوع الجسد وإمثاله لأوامر الروح والعقل ، حيث تزداد قيمة الفنان بتعاظم سيطرة روحه على جسده ، ومن الواضح أن هذه المقولة تلتقي مع رأي (ستانسلافسكى) في ضرورة أن يصل خضوع الجهاز (الفيزيولوجي) لدي الممثل درجة الإنعكاس الفوري في تعبيره عن حياة النفس الإنسانية.

أوضح كوكلان معارضته للتمثيل الطبيعي ووافق (ديديرو) علي أن الممثل كفنان لا يحتاج لتجربة الإنفعالات خلال العرض لكي يوصلها بشكل حقيقي ، وذكر أن هذا ليس ضرورياً مثلما هو غير ضروري لعازف البيانو أن يكون في أعماق اليأس ليعزف المارش الجنائزي². ويرى كوكلان أنه : إذا كان الشاعر مادته الكلمة والنحات مادته المرمر والرسام الألوان والموسيقى الأصوات ، فإن الممثل مادته هي نفسه ، أي أنه يعمل على نفسه كيما يجسد فكرة ما ، أو شخصية ما ، أو لوحة لشخص ما ، ويقول إن مادة فنه هي ما يعمل عليه ويغيره من أجل خلق شخصية فنية إنها (وجهه وجسمه) وحياته ذاتها وبالتالي فإن الممثل يجب أن يكون مزدوجاً وأن تتوافر لديه (أنا) خالقه وأخري تحل بالنسبة إليه محل المادة ، الأنا الأعلى تبتكر الشخصية الفنية ، والثانية تحقق الخطة الراهنة ، هذا الأزواج كما يراه كوكلان هو السمة المميزة لإبداع الممثل³.

ويقول كوكلان : (عندما يبذل الممثل الشخصية لإنسان ما أو عندما يبذل دوره فإن عليه قبل كل شيء أن يتغلغل عن طريق القراءة المتأنية والمتكررة إلي مقاصد المؤلف وأن يتبين أهمية الشخصية ومدى التزامها بالصدق وأن يراها كما ينبغي أن تكون)⁴.

وعلي هذه الصورة تتمثل البداية في دراسة الطبع دراسة متأنية عميقة ومن ثم تخلق الأنا الأولى بقوة (الخيال) الشخصية ، أما الأنا الثانية فتعيد خلقها بما يتناسب مع صفات الطبع ، تلك هي مهمة الممثل الإبداعية.

ويضيف كوكلان عن فن الممثل : (هناك ممثلون تمنعهم معطياتهم الفيزيولوجية من الإقدام علي أداء أدوار هم قادرين تماماً علي فهمها وتفسيرها ، وثمة ممثلون آخرون يبدو كما لو

كوكلان الأكبر - الفن والممثل - ترجمة د. شريف شاكر - منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية - دمشق - سوريا 1986 ص 81
أنظر أدبون ديور - مرجع سابق ص 222
كوكلان الأكبر - مرجع سابق - ص 50 وص 51³
المرجع السابق نفسه - 52⁴

أن الطبيعة قد وضعتهم في أطر محددة ورسختهم في أدوار معينة ، وثمة من تكون (أناه) الثانية المتحررة أو بتعبير أدق (أناه) الإنسانية اي (شخصيته الذاتية) من القوة بحيث لا تسمح له التخلص منها مطلقا ليدخل في دوره ويتقمصه ، لذلك نراه يخضع الدور نفسه ويكيفه مع هيئته الخارجية)¹.

ويعلق إديون ديور بعد دراسته لأفكار كوكلان وافتراضاته في فن الممثل ، بأنه لم يكن مؤثرا بما فيه الكفاية ، مالم يستطع أن يتقبل إيقاف الإندفاع نحو مشابهة الحياة ، الذي كان شائعا وسهلا عند نهاية القرن التاسع عشر ، بعد هذا التاريخ قرر الممثلون أن يكونوا واقعيين أكثر من كونهم مسرحيين علي خشبة المسرح ، وأن يكونوا تشخيصيين بدلا من تقديميين ، واستشهد (ديور) ، بإستانسلافسكي بأنه هو أيضا لاحظ أن ممثلي كوكلان يعيشون أدوارهم فقط في البروفات.²

ب/ أساليب التعبير الحركي والإيمائي في المناهج المسرحية ما بعد المنهج العلمي:
*ستانسلافسكي :

إرتبطت " الواقعية " كاتجاه في الفن المسرحي باستانسلافسكي وهو أول من أمتهلك منهاجا في إعداد وتدريب الممثل ، ويشير ستانسلافسكي نفسه إلي أن هذه " الواقعية: (لم تعد هي واقعية البيئة أو الصدق الخارجي بل واقعية الصدق الداخلي في حياة النفس البشرية).³ إن نظرية التمثيل التي طورها ستانسلافسكي في " منهجه لا تقوم كما يؤكد كثير من نقاده على العقل والمنطق قدر قيامها على الخبرة والتجربة: (إنها نتاج حياة طويلة كرسها في سبيل فن المسرح ، وسنوات من الخبرة عمل فيها ممثلا ومخرجا هو نتاج إحساس بعدم الرضا عما يعتبره الممثلون والجمهور أعمالا ناجحة ، وإذا كان عدد من الممثلين وكتاب المسرح وضعوا قواعد عامة معينة للتمثيل إلا أن ستانسلافسكي وجد أن هذه القواعد لم تتحول أبدا إلي منهج).⁴

بدراستنا لهذا المنهج ، نجد أنه يختلف عن غالبية المناهج المسرحية الأخرى في كونها لا تطمح إلي دراسة النتائج النهائية للإبداع ، ولكن إلي تفسير الدوافع المؤدية إلي هذه النتائج أو

كوكلان الأكبر- مرجع سابق¹ 54
أنظر أديون ديور- مرجع سابق ص 363²
صالح سعد - ازدواجية الفن التمثيلي الأنا والآخر- عالم المعرفة - الكويت 2001م ص 160³
159 مقدمة الطبعة الأولى "فن المسرح" لإستانسلافسكي - بقلم ديفيد ماجارشاك، ترجمة لويس بقطر وزارة الثقافة دار الكاتب العربي للنشر ، القاهرة 1968-ص23

تلك ، فمن خلالها تجلت مشكلة السيطرة الواعية على العملية الإبداعية اللاواعية ، وتتبع خطوات عملية التجسيد العضوي من خلال تحديد تعبيرات للوجه وحركة مناسبة التي يجريها الممثل للشخصية ، وقد سماها " ستانسلافسكي " فن المعيشة " .

لا يعني هذا المصطلح أن يفقد الممثل نفسه في الشخصية بل يعني خلق الممثل شخصية إنسانية جديدة علي أساس من صفاته الفردية الخالصة ، أي يخضع الممثل ذاته وأفكاره ومشاعره لجميع دقائق وخصائص إنسان آخر . فالصدق الذي سعي إلي تحقيقه الممثل وفقا لهذه الطريقة ليس هو بالمرّة الصدق الواقعي بل هو الصدق الفني ، الذي يؤمن الممثل بوجوده في نفسه وفي أذهان زملائه . فالصدق والإيمان متلازمان ولا وجود للعمل الخلاق على المسرح من دونهما. والأسلوب المباشر لتحقيق الصدق والإيمان في نفس الممثل على خشبة المسرح ، هو الإنغماس في سلسلة متواصلة من الأفعال الفيزيولوجية / البدنية البسيطة ، وليس التهويم في أفكار وشاعر غامضة يحاول الممثل خلقها داخليا . ويقول ستانسلافسكي حول عمل الممثل إنه: (يبدأ من الخارج إلي الداخل وليس العكس كما كان شائعا لفترة طويلة)¹. وقبل أن يهتدي ستانسلافسكي نفسه إلي أسلوب التحليل (بالأفعال) ليصبح هو القضية المحورية لطريقته ، فالفعل هو الأداة التعبيرية الرئيسية للممثل ، والمادة الأساسية لفنّه أو كما يقول هو (كل لحظة فعل ترتبط بشعور محدد ، وكل شعور يستدعي بدوره فعلا محددًا فعندما تسجلون منطق وتتابع الأحداث سيظهر لديكم خط الشعور الذي تبحثون عنه)². وبعد فترة طويلة من العمل في إعداد الممثل وفقا للإسلوب السيكولوجي خلف طاولة تدريبات القراءة ، إكتشف ستانسلافسكي أنه لا يمكن إخضاع المشاعر والأحاسيس الداخلية للممثل لمراقبة العقل وتأثيره على طريقة (أنا أريد أن أحزن) فالمعيشة هنا غالبا ما تكون ضعيفة وشكلية ولا يمكن الإعتماد عليها ، ومن ثم أدرك أن عملية تعديل إتجاه منهجه بالكل ليصبح (من الخارج إلي الداخل) وفقا لإكتشافه الجديد للفعل البدني / الفسيولوجي بإعتباره نقطة الأنطلاق في خلق الشخصية.³

وإكتشف " ستانسلافسكي " وسيلة ناجحة لإعداد وتدريب الممثل من الخارج دون "دور مكتوب" أو دون " نص مجهز" ، وهذه الوسيلة هي " الإرتجال " ، وقد وجد فيها قوة دافعة لخيال

ستانسلافسكي – فن الممثل في المعاناة الإبداعية – ترجمة د.شريف شاكرا- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 1997-ص 167¹
المرجع السابق نفسه – ص 167²

أنظر صالح سعد- ازدواجية الفن التمثيلي- مرجع سابق ص 169³

الممثل ، ومن ثم يصبح الطريق مفتوحا للدخول إلى الحياة الداخلية للشخصية بصورة أكثر عملية وأكثر صدقا.¹

وهكذا فقد كان هدف "ستانسلافسكي" الأساسي حل المفارقة القائمة في (فن الممثل) : (الوهم / الحقيقة) (الخيال / الواقع) . وذلك بإعتماد الواقعية النفسية وتطويعها للشخصية الخيالية لكي تصبح شخصية واعية بها روح إنسانية.²

ولاشك أن هناك من يرى أن الإخلاص بلا حدود لتفاصيل الحياة الدقيقة هو أمر غير منطقي فنيا ، وهذا الرأي يذهب إليه حتى من إستفاد من " ستانسلافسكي" فنيا مثل " مايير هولد " والذي سنتناول مفهومه لفن الممثل في هذه الدراسة لاحقا.

*بريشت :

إبتدع المخرج " برتولد بريشت(*) " تقنية الإبعاد أو " التغريب " أو " الإستلاب " alienation " كأسلوب للتمثيل ، حيث يكون الممثل في مسرحيته لا يدخل في أي " إيهام " من أي نوع بأنه هو الشخصية الممثلة ، وهي كمصطلح تعني (إغتراب الإغتراب أو نفيه : عزله سلبه ، غرابه وشذوذه، كحالة تمثيلية تشير فقط إلى المسافة القائمة بين الممثل والشخصية).³ بالإضافة إلى ذلك ، فإن " التغريب " يسعى للتأكد علي فصل الشخصية عن " المؤدي " بوساطة سلسلة من التفاصيل التي تثير الدهشة لدى المتفرج وتثير عقله بدلا من إثارة خوفه وشحن وجدانه.

ويستنتج من ذلك ، أن دعوة " بريشت " كانت من أجل العمل ضد " الاندماج العاطفي " وأيضا محاولة كسر الإيهام " والتخلي عن المفهوم الارسطي السائد للمحاكاة، إذ يرى أن المسرح الذي كان سائدا وقتذاك يعمل علي تخذير الجمهور لكي يقبل الأوضاع السائدة ويتكيف معها ، وذلك من خلال التماهي مع أقدار أبطاله - والرضا بما يحدث لهم . والإستسلام لما يجري عليه من تطهير ، ومن ثم كانت دعوته الثورية تلك ضد المسرح الأرسطي الإندماجي.

المرجع السابق - ص 169¹

نفس المرجع السابق- ص 169²

إبراهيم حمادة - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - مرجع سابق - ص 108³

(*) برتولد بريشت : (1898 - 1956) كاتب مسرحي وشاعر ومخرج ومنظر ألماني ، بدأ حياته المسرحية مؤلفا مسرحيا لسلسلة من المسرحيات التجريبية التي تأثرت تأثيرا قويا بالأساليب التعبيرية ، كان منظرا مضاهيا لاستانسلافسكي ومناقض له (الموسوعة المسرحية ، الجزء 1 ، جون رسل ، ص 81 ،

ولما كان " الممثل " هو الأداة الرئيسية في تحقيق تأثير التطهير ، كان الجزء الأكبر من دعوة " بريشت " منصبا علي تغيير تقنية التمثيل السائدة ، والبحث في تقنية جديدة تحول "الممثل " من شخص يعايش الأحداث والشخصيات إلي " مراقب " أو " شاهد " يدلي بشهادته حول وضع الشخصية ومواقفها وذلك لكي يستثير المتفرج نحو " التفكير " بمصيره هو شخصيا.¹

وإذا حاولنا أن نتعرف علي المرجعية المعرفية " للتغريب " ، نجد أن " بريشت " استمدته من الإغتراب " الهيجلي " والذي كان " ماركس " قد إستعاره من هذا الفيلسوف ، والإغتراب الهيجلي يعني : (عدم الإنسجام الذي يظهر دائما فيما بين العالم كما هو في حالته الراهنة من جهة ، وقوى التقدم التاريخي الضاغطة من جهة أخرى).²

نختتم هذه الجزئية بإلقاء الضوء علي المنهجين السابقين ، ومحاولة إكتشاف أوجه الإختلاف فيما بينهما :

إذا كان "ستانسلافسكي " ينطلق ب (لو) السحرية . كما يقول دائما . بقصد تحقيق الإيهام بوضع الممثل موضع التساؤل الآتي : (ماذا) عساي أن (افعل) (لو) كنت مكان الشخصية ؟

فإن بريشت في المقابل يضع الممثل موضع التساؤل الآتي : (كيف) كنت (سأصرف) (لو) كنت مكان الشخصية ؟ من هنا يبدأ الفارق الجوهرى بإعتبار أن هذه الإختلافات والفروقات تبدأ من مرحلة أعلى كثيرا من مراحل التجسيد الواقعي للشخصية من قبل الممثل.³ وعليه فيتضح أن هذه المرحلة عند " ستانسلافسكي " يتخذ لها مبدأ تفاعل الجمهور بواسطة عنصر "الإيهام " ، أما عند بريشت فإن المرحلة تحتفظ بمسافة " التباعد " و "التغريب " ويتم ذلك في تقنيات أداء الممثل عن طريق الوعي النقدي وتدخله في المشاهد ثم تعليقه عليها بتكنيك مختلف يؤدي وظيفة التغريب.

أنظر جوليان هيلتون - نظرية العرض المسرحي - مرجع سابق - ص 105¹
2 احمد عثمان ، قناع البريشنية ، دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلي فروع الاصلية (مجلة فصول) المجلد الثاني ، العدد الثالث ، ابريل مايو 1982 ، ص 84
أنظر بريشت - نظرية المسرح الملحمي - مرجع سابق ص 178³

ج/أساليب التعبير الحركي والإيمائي في المعامل المسرحية :

*مايير هولد :

سعى " مايير هولد " (1874 . 1940) للكشف عن حقيقة مطلقة مستقلة عن الدقة الفوتغرافية ، وحاول إعطاء الحياة علي المسرح تضمينات أكثر ثراء مما تدركه حواس أي فرد في الحياة نفسها وتساءل : هل من المحتمل أن ندعو شخصا يظهر على المسرح كما هو في الواقع مثلا ؟ وما هو الفن في ذلك ؟ ويقول (إن الجمهور يتوقع تمثيلا وصنعة ويحصل بدلا من ذلك إما علي الحياة أو علي تقليد أعمي)¹.

ملاحح منهج مايير هولد:

- أ . الإستغلال عن الادب والإنجذاب نحو الارتجال .
- ب . سيادة الحركة والإيماءة علي الكلمة .
- ج . عدم وجود دافع نفسي في التمثيل .
- د . نوعية كوميدية ثرية ولاذعة .
- هـ . التحول السلس من البطولي المتسامي إلى الذاتي والقبيح المشوه والكوميدي .
- و . الجمع التلقائي بين الخطابية المتحمسة والإستعراض المبالغ فيه .
- ز . جهود في سبيل التعميمات وتوليف أو تركيب الشخصيات معا عن طريق العزل الكامل لسمة بعينها في الشخصية مؤديا بالتالي الشخوص المسرحية التقليدية (الأقنعة) .
- ي . عدم وجود أي تمايز في وظائف الممثلين وتساوي الممثل مع لاعب الأكروبات والمغني الجوال والمهرج والمشعوذ .
- ط . التكنيك الشامل للتمثيل المتكيف حسب هذه التعددية المبنية علي تحكم الشخص في جسده وعلى إيقاعية متأصلة².

صمم " مايير هولد " نوعا جديدا من الحركة ونوعا جديدا من التمثيل وسماه Biomechanics "البيوميكانيك " ، إذ أنه محا مشاعر " الممثل " وطالب بالجسديات وإستبدال الإتصالات

أديون ديور- فن التمثيل الأفاق والأعماق - جزء2-مرجع سابق- ص 433¹
أنظر أديون ديور - المرجع السابق نفسه- ص 433²

بمهارات الرياضة البدنية التي كان هدفها جعل الجمهور يشعر . وبنيت البيوميكانيك هذه علي مقدمة منطقية تقول : إن الحياة هي حالة " فسيولوجية / بدنية " محضة وبالتالي فإن الانسان هو ببساطة حيوان أعلى تطورا بدرجة ضئيلة في إتجاهات معينة من بعض الحيوانات الأخرى ، وإتصاله مع العالم الخارجي يتم من خلال الميكنة المعقدة للجهاز العصبي الذي يصدر أليا رد الفعل للمؤثرات الخارجية.¹

ما هو البيوميكانيك ؟ .. هو مصطلح يشير إلي باب من أبواب العلم الحديث المختص بدراسة الخاصية الميكانيكية للأنسجة الحية للأعضاء وللكيان عموما ، وقد إستخدمه مايرهولد لشرح نظم الإعداد البدني للممثل بهدف أساسي هو الإنجاز العاجل للمهام المكلف بها "الممثل " من الخارج / وهي النظم التي قامت علي أساس مناقض بالكامل لمنهج " المعاشة " الداخلية عند أستاذه "ستانسلافسكي" (*).

فقد رأى " مايير هولد " أن الطريق الوجداني الي الدور يجب أن يمر من خلال إصطياده من الخارج أولا.² وتعلم ممثلو البيوميكانيك في مدرسة " مايير هولد " أن يتجاهلوا الأحاسيس الذاتية في معظم الأحوال ، وأن نواة التعبير هي فعل ورد فعل الاعصاب والعضلات ، وتحولوا عن طريق تدريبات في الملاكمة والألعاب البهلوانية والإهتزازات الجسدية والرقص.³

كان " مايير هولد من أنصار شاعرية المسرح . وسعي نحو المسرح الخالص ، وبالتالي فقد عارض " الأداء الطبيعي " ، وسعى إلي أداء من نوع مختلف ، وكان من أوائل الذين حاولوا بعث التقاليد المسرحية القديمة . تقاليد "الأفئعة" التي يفرضها الطابع الإحتفالي للمسرح ومن هنا كان إتجاهه للمسرح الرمزي حيث تختفي الشخصوس وتكون الأولوية للرموز ، والإشارة والحركة.⁴

الخلاصة أن " البيوميكانيك " هي منهج إعداد ممثل من نوع خاص ، ممثل حركي أو " إيمائي " بالدرجة الأولى ، وهو ما سنجده عند أغلب مناهج المعامل والمختبرات التي بحثت في مجال فن الممثل ، إذ يبدو أن الحركة والتعبير الحركي قد صارا من ضرورات العرض

راجع المرجع نفسه ص 478¹

³ أنظر صالح سعد إزدواجية الفن التمثيلي - مرجع سابق- ص 170 و 171

(*) كان مايير هولد ممثلا في ستديو مسرح موسكو الفني ومثل أكثر من دور في مسرحيات ستانسلافسكي ثم استغل بنفسه ليخرج ويمثل في مسرحه

الجديد ولكن على نهج المعلم الاول نفسه ويتشخيصه ، ، انظر صالح سعد - المرجع السابق نفسه ، ص 149

أنظر أدوين ديور- مرجع سابق ص 479³

راجع صالح سعد- مرجع سابق ص 172⁴

المسرحي الحديث في مواجهة احتمالات إندثار (النوع المسرحي) برمته أمام سطوة الوسائط
الدرامية الحديثة (السينما ، التلفزيون) كما سنرى في هذه الدراسة لاحقا .

جروتوفسكي () :

إبتدع جيرزي جروتوفسكي " مختبر المسرح عام 1959 في مدينة "أوبول" الواقعة في الجنوب
الغربي من بولندا وكان المختبر يقوم بتدريس الممثلين والمخرجين ومختلف
التخصصات المسرحية بطريقة منهجية ، فضلا على أن المختبر يقوم أعضاؤه بالبحث
وبالعروض المسرحية .

يقول جروتوفسكي في تنظيره حول المسرح : (حزننا كل ما هو غير ضروري بصورة تدريجية
ووجدنا أنه من الممكن أن يعيش المسرح بدون مكياج وأزياء ومشاهد مستقلة وبدون مكان
تمثيل مستقل وبدون إضاءة ومؤثرات صوتية ، ولكن لا يمكن أن يعيش بغير اتصال حي
ودائم ومباشر بين الممثل والجمهور).¹ هذه حقيقة نظرية قديمة ولكن أخضعها جروتوفسكي
إلي الاختبار العملي الصارم ، ووجد أن هذه الحقيقة تتحدى الفكرة القائلة : بأن المسرح
مجموعة معارف إبداعية متباينة وهي . الأدب والنحت والرسم والعمارة والإضاءة والتمثيل ،
تحت إشراف مخرج .

وأطلق على هذا المسرح ب(المسرح الغني) أي غني بالعيوب ، لذا إقترح (الفقر في المسرح
(ولذلك نجد الممثلين لديه لا يستخدمون الأثاثات والإكسسوار المسرحي بشكل طبيعي ولكن
بشكل تخيلي تلقائي كما يحدث (للأطفال) مثلا (الأرض تصبح بحرا) (المائدة تصبح قارب)
(ظهر مقعد تصبح زنزانة).²

جروتوفسكي يركز على الممثل وجسده ، إذ يصبح الممثل عنده علامة أساسية لها دلالة
جمالية ومعرفية يتمركز عليها نسق عرضه المسرحي و يحدد منهجه في ثلاثة محاور :

جيرزي جروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، ترجمة د.سمير سرحان ، مكتبة غريب ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص 159

المرجع السابق - ص 162 و 163

(*) جيرزي جروتوفسكي ولد عام 1931 في مدينة رزوف جنوب بولندا وفي سنة 1951 بدأ مرحلة تدريبيه كممثل وذهب لموسكو ليدرس منهج

ستانسلافسكي ، أعلن عن المختبر المسرحي عام 1956

أنظر جيرزي جروتوفسكي - مرجع سابق - ص 158

1. الفقر في المسرح :

ويميز بين المسرح الغني الذي يعتمد علي السرقة الفنية والإقتباس من المعارف الإبداعية الأخرى . وبين أن يعيش المسرح في إتصال حي ودائم بين الممثل والجمهور .

2. الممثل المقدس :

يهتم جروتوفسكي بالكشف عن الطبيعة النفسية للممثل بواسطة التدريب والتمرينات الجسدية اليومية الشاقة ولمدة سنوات ، فالممثل عنده هو بمثابة كاهن أعظم يخلق طقسا دراميا وفي ذات الوقت يقود الجمهور . ويميز بين الممثل "الطاهر" والممثل "المقدس" فالأول يستغل جسمه من أجل كسب المال وكسب ود الجمهور ، والثاني يميل إلي الأخذ والعطاء النابع من الحب الصادق ، والممثل المقدس هو من يستخدم الدور كمشروط جراح ليشرح نفسه أولا . والشئ المهم عنده أن يستخدم الممثل الدور كآلة لكي يعي بها ما هو مخبأ خلف قناعه اليومي.¹

3 المسرح مجابهة :

يعتقد جروتوفسكي أن المسرح مجابهة بين أناس مبدعين ، ويقول : (أنا نفسي كمخرج أجابه الممثل ، والإيماء الذاتي للممثل يعطيني إيماء عن نفسي ، والممثلون وأنا يجابهنا النص ، وعلى الجانب الآخر تتم ذات المجابهة بين العرض والجمهور ، وهنا نجد عنصرا جديدا بدأ يبرز في المسرح ، أنه التوتر السيكولوجي الذي يحدث بين الجمهور والجمهور)².

لي ستراسبيرغ() :

أخذ لي ستراسبيرغ على عاتقه بعد أن رأى مدى التحريف والتشويه الذى وصل إليه منهج أستاذه ستانسلافسكي وأخذ يطوره في مدارس التمثيل والمعامل والمعاهد التي كان يقيمها في أمريكا وفي أنحاء العالم .

يوصي لي ستراسبيرغ باكتشاف إمكانات الممثل الذاتية وذلك عبر التدريبات المتواصلة والتي قال عنها : إن ستانسلافسكي قد توصل إليها من قبل ، لقد كرس جهوده لإكتشاف الطاقة

أنظر جيرزي جروتوفسكي - مرجع سابق - ص 164¹

نفس المرجع - ص 163²

(*) لي ستراسبيرغ مخرج مجرى الأصل ، أمريكي الجنسية ، أحد مؤسسى مسرح الجماعة في أمريكا ومؤسس ستديو الممثلين في الأربعينات ، تتلمذ على يد كلا من ستانسلافسكي ، ريتشارد بولسلافسكي وماريا اوزبنسكايا - طريقة لي ستراسبيرغ في تدريب الممثل ، ترجمة احمد سخسوخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ، 2002 ، ص 5

الإبداعية في الممثل وتطويرها . ويقول : (العناصر التي تؤثر في تطوير طاقة الممثل الإبداعية هي : التركيز ، الإدراك الحسي ، التذكر ، الذاكرة الإنفعالية).¹

ويعتقد لي ستراسبيرج أن الكاتب المسرحي يقدم واقعا في مسرحيته ، والممثل هو الذي يجعل الحياة تدب في المسرحية ، إذ أن الممثل يخلق واقعا خاصا به موازيا لواقع الكاتب المسرحي ويسميه (الواقعية الخيالية).²

توصل لي ستراسبيرج من خلال تجربته الشخصية إلي أن الممثل يحتاج من سنتين إلي ثلاث سنوات لكي يكتسب الأساسيات الضرورية في فن التمثيل ويوصيه بأن لا يتوقف عن التدريبات . ويقترح تدريبات في الإسترخاء والغناء والرقص وتدريبات الإدراك الحسي .

كما أقر بوجود الذاكرة الانفعالية ، ويعتقد أنها الأساس في مهنة الممثل ، وإلا أصبح كل ما يفعله شيئا خارجيا أو في ذهنه فقط ، ولكن يختلف مفهومه للذاكرة الانفعالية عن ستانسلافسكي ، إذ أنه يقول (الذاكرة الانفعالية جزء من الذاكرة الوجدانية وفي الذاكرة الوجدانية يتوحد الانفعال مع الإدراك الحسي ، فنحن ندرك بحواسنا ولكي يتحول الشعور إلي إنفعال يجب أن يصل إلي حد معين من القوة).³

بيتر بروك () :

إستفاد بيتر بروك من نظريات وأفكار (انتونان آرتو) (*) وذلك عندما أسس عام 1964 جماعة للبحث المسرحي في لندن ، وقام بتجارب لمسرحيات شكسبيرية إستتدت علي مفهوم مسرح القسوة . وإستفاد أيضا من نظريات " آرتو " بالرجوع إلي أصولها مثل نظريات مسرح الشرق والأساطير الإغريقية ، فأتاحت له حرية درامية ومسافة يتحرك فيها بتلقائية منظمة بين العالم الخارجي والعالم الداخلي لأعمال شكسبير ، فمثلا اللغة وإيقاعها ، وإنتقالها المفاجئ بين الشعر والنثر والإنزلاق إلي لهجة عامية ، وأوحت له نظريات " آرتو " إلى إستنباط تدريبات وتمارين علي نهج "القسوة" ، و أسس " بروك " المركز الدولي لأبحاث المسرح في باريس عام

طريقة لي ستراسبيرج - أحمدسوخو - المرجع السابق - ص 42¹

نفس المرجع السابق - ص 50²

طريقة لي ستراسبيرج - مرجع سابق - ص 62³

(*) أنتونان آرتو (1896 - 1948) مخرج وكاتب مسرحي ومنظر فرنسي ، بدأ شاعرا بتأثير ماترلنك وممثلا سينمائيا ، إنخرط في الحركة السريالية مؤلفا ومنظما ، معظم نفوذ آرتو في المسرح من كتاباته النظرية ولاسيما كتاباته التي نشرت مجموعة في كتاب (المسرح وبديله) الموسوعة المسرحية ، المرجع نفسه ، ص 40

(*) بيتر بروك ولد عام 1925 مخرج بريطاني ، ويعد من أروع رجال المسرح في جيله وأكثرهم إبتكارا ، أخرج الدكتور فابست عام 1943 في لندن ، وكان يخرج أعمال شكسبير إذ كان مخرج فرقة شكسبير الملكية (الموسوعة المسرحية ، جزء (1) ، مرجع سابق ، ص 87

1970 م ولم تتوقف أبحاثه واكتشافاته حتى اليوم . وتفوقت تجربة " بروك " على تجربة المعمل المسرحي لجروتوفسكي ، لأن الأخير تركزت إهتماماته حول الممثل وتفجير إمكاناته التعبيرية ، أما " بروك " فتجربته حاولت أن تتعامل مع مجموعة واسعة من مكونات العرض المسرحي لم يكن الممثل إلا عنصرا واحدا من عناصرها المتعددة والتي تتضمن " الخشبة ، الإضاءة ، الحركة ، اللون ، الموسيقى وحتى الكلمة نفسها.¹ إنطلق بروك للبحث عن ماهية الظاهرة المسرحية و التعرف عليها وعلى إمكانات العناصر التي تصيغها سواء كانت تلك العناصر كامنة داخل الممثل أو في ثقافته أو في الواقع الخارجي الذي يتعامل معه .

كان موضوع إستكشافات العام الأول في عمر مركزه هذا ، موضوع بنية الصوت ، إذ طرحت هذه الإستكشافات اللغة جانبا وتعاملت مع بنية الصوت التحتية كشفرة درامية خاصة، إذ حدد لها تدريبات معينة لإمكانات الممثل الصوتية ، وامكانات أن يعبر بصوته بدلا عن اللغة.² العنصر الثاني الذي إستحوذ علي إهتمامات المركز هو " الجمهور " إذ أن بروك لا يؤمن بنفي الجمهور من نطاق الإستكشافات التجريبية كما يفعل أصحاب التجريب النخبوي أو الصفوي ، فيري أن موقف المسرحي من جمهوره بالغ الأهمية في صياغة رؤيته ، لذلك قرر بروك التعامل مع جمهور بكر لم يعتد علي مشاهدة المسرح ، وكان يقدم له مجموعة من الارتجالات حتى يختبر بها إستجاباته لها.³

* ايليا كازان (*) :

كون " ايليا كازان " فرقة عام 1963 و إختار ممثليه من الشبان غير المحترفين ، وبدأ في تنفيذ برنامج للتدريب ، وكان برنامج التدريب يحتوي على : الصوتيات ، والتحكم في أعضاء الجسم والحركة الجسدية ، والتدريب علي فن التمثيل والأداء . ثم إختار نصف عدد الشبان ليكونوا أعضاء دائمين بالفرقة وأفتتح مسرح في مبنى مؤقت وكان موسمه المسرحي الأول يتكون من مسرحيات أمريكية فقط.⁴

أنظر النقطة المتحولة أربعون عاما في إستكشاف المسرح – بيتر بروك – ترجمة فاروق عبدالقادر- عالم المعرفة الكويت 1991-من ص7 إلى 121 راجع المرجع السابق نفسه – من ص 157 إلى ص 162

المرجع السابق – ص 171 وص 188³

(*) ايليا كازان 1909 ، مخرج أمريكي ولد في تركيا ، عمل خلال الثلاثينات ممثلا وأحيانا مخرجا في مسرح المجموعة ، برز مخرجا في الأربعينات عندما قدم مسرحيات متنوعة ، رصد المسرحيات التي أخرجها (كلهم أبناي) وعربة إسمها الرغبة عام 1947 ، وأصبح مخرجا مشاركا للفرقة المسرحية في مركز لنكولن ، الموسوعة المسرحية ، جزء 1 ، مرجع سابق ، ص 296 أنظر سمير سرحان – تجارب جديدة في الفن المسرحي – مرجع سابق – ص 34⁴

كان من أهداف " إيليا كازان " أن ينشئ تنظيمًا يتكون من مجموعة من البشر هدفه إنتاج فن وليس تجارة ، ولا تسلية وترفيه ، ومن أهدافه أيضا أن يحترم الجمهور ويكتشف له خبايا حياته ويعرضها أمامه، أما بالنسبة لإسلوب التمثيل في مسرح كازان الجديد كان عليه ان يواجه تحديات كثيرة خلقتها طبيعة تقاليد المسرح التجاري في أمريكا ، أولها إنعدام التجانس أو الانسجام في طريقة تدريب الممثل ، وعدم تدريب الممثل على الصوتيات والحركة الجسدية.¹ كان " الارتجال " جزءا من التكنيك الذي يتبعه كازان في تدريب الممثل ، والمقصود بالارتجال هو أن يترك الممثل قليلا النص أثناء البروفات ثم يبدأ في إرتجال كلماته الخاصة التي تؤدي معني كلمات النص لكي تساعده أكثر من التعمق شعوريا في الموقف المسرحي المعين.²

*أوجينو باربا:

يسعى " اوجينو باربا " الي تأكيد حقيقة عمل الممثل وأداته التعبيرية الأولى " جسده " وإلي تأكيد " التعبير " ومستوى ما قبل " التعبير " من خلال دراسة التعبيرية فيما بين تكون وتطور الأنسال .. ثم تطور الكائن الفرد ، ودراسة مفهوم الحدود ، وإحساس الطفل بذاته من خلال إحساسه بجسده ، وفي ذات الوقت خالق لعملية التبادل مع الآخر وذلك بحثا عن التماثل من وراء الاختلاف.³ و لقد تجاوز أوجينو باربا كافة الحدود الفاصلة بحثا عن عمومية التعبير في الكون والتي تتخطي الزمان والمكان والأجناس والأنسال ، لنلمس عظمة الخالق سبحانه وتعالى متمثلة في وحدة التعبير في الكون بأسره وإن تعددت مظاهره وتنوعت أشكاله.⁴ ركز أوجينو باربا علي الحضارة الإجتماعية والسلوك النفسي للممثل . عبر الحضارات المختلفة وقسم باربا الأفعال الجسدية المحتملة إلي ثلاثة أنواع:⁵

1. التكنيك اليومي : وهو خاص عموما بتوصيل المضمون .
- 2 . تكنيك المهارات : مثل هذه التي تقدم البهلوانات والتي تسعى إلي تحويل الجسد وإثارة الدهشة والإعجاب .

أنظر المرجع السابق نفسه - ص 34¹

راجع المرجع نفسه ص 41²

³انظر ، اوجينو باربا ، طاقة الممثل ، مقالات في انثربولوجيا المسرح ، أوجينو باربا وآخرون ، ترجمة د. سهير الجمل ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية القاهرة للفنون ، سنة 1999 ، ص 1 - 3

المرجع السابق نفسه - ص 3⁴

نفس المرجع السابق - ص 29⁵

3. التكنيك الزائد عن الحاجة اليومي : وهو الذى لا يسعى إلي تحويل الجسد ولكنه يسعى إلي تزويده بالمعلومات والى وضعه في موقف معين يكون فيه حيا وشاعرا بوجوده تماما دون أن يقدم شئ .

أوجينو باربا لا يضع أساس " أداء الممثل " في الموقف الذى يؤدي فيه إطاره الثقافي أو أسلوب رصده ولكنه يضعه علي مستوى معين من التنظيم في جسد الممثل ، وهو المستوي الذى يسبق التعبير حيث يدرك المشاهد أن هذا السلوك يمثل أداءا من خلال العمليات التي يتم بها ، فالمشاهد الذى يتحدث عنه "باربا" قليلا نسبيا . لا يستجيب للأداء بسبب العمليات التي تتم في إطار حضارى معين ، بل بسبب مجموعة من الإستجابات النفسية المتأصلة التي يشترك فيها كل البشر.¹واقترح أوجينو باربا : أن مهمة انثروبولوجيا المسرح هي أن تبحث عن المبادئ المادية العامة لما قبل القدرة علي التعبير أى (الأداء)، أو (التمثيل) ودراستها سيكولوجيا عبر الحضارات.²

أوغستو بوال* :

وإذا كان وضع الجسد في مسرح (أوغستو بوال) نقيضا لوضعه عند (جروتوفسكي) بإعتباره عند الأول جسدا فكريا في مقابل الجسد الروحاني عند الثاني ، فإن ممثل (جروتوفسكي) ممثل أنثروبولوجي ، بينما ممثل (بوال) ممثل حدائي ، تشخيصه للأفعال تشخيصا متشظيا ومتداخلا ومنقسما داخل ذاته ، غير قادر علي الهروب من أفكاره . وهو مدرك لذلك كله في تنقله بين أفنعة فكرية متعددة . فلا شيء مطلق عند ممثل (بوال) في الوقت الذي يقدم فيه جروتوفسكي جسد الممثل علي أنه حضور مطلق ، ناف للتباين ، إعتمادا علي الرموز والأصوات غير اللفظية ، بهدف التمثيل من أجل الذات. فموضوع الأداء إستحضار لذات الممثل ، بنقش ذاته في لغته ، ونقش لغته في ذاته . ذلك أن ذات الممثل تستحضر موضوع الأداء كما يستحضرها، فكلاهما حالة ذهنية متوحدة ولا إنفصال لأي منهما (الذات /الموضوع المستحضر).³

مارفن كارلسون - فن الأداء - ترجمة منى سلامة- مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون القاهرة 1999 ص 29 وص 30¹

المرجع السابق نفسه - ص 30²

أبو الحسن سلام - مقال عن أوغستو بوال- في موقع الحوار المتمدن "بالإنترنت"- محور الأدب والفن - العدد 2493 بتاريخ 2008م³

وعند (بوال) فيما يعرف بالأداء التحوّلي يقوم الممثل بالتفافز من أسلوب إلي أسلوب آخر ومن دور إلي دور آخر. وهنا يتعدد إنتاج المعاني ويتسع أفق المعني الواحد. لأن الأداء إنفتاح علي المعني الواحد.¹

نلاحظ مما سبق أن أساليب المعامل المسرحية في التعبير الحركي والإيمائي عن الشخصية المسرحية نجدها قد ركزت على أدوات الممثل الخارجية و إنطلاقا من مخزون طاقاته الإيجابية الإنسانية ، مع إستصحاب لتجربته الإنسانية الحية ، ويعتبرها الدارس من الإضافات المنطقية الغالبة على كل منهج من مناهج هذه المعامل المسرحية، التي تهتم بتدريب الممثل.

أنظر المصدر السابق نفسه ¹.

المبحث الثالث

التعبير الحركي والإيمائي والصوتي للممثل في السينما والتلفزيون (التأريخ والمناهج)

1/ السينما :-

(السينما هي : فن الصور المتحركة)¹ والصورة السينمائية هي حقا في جوهرها حقيقة متحركة، لأن السينما تعرض أربعاً وعشرين صورة في الثانية ، وتخلق لدينا وهم الحركة وكذلك إن الصورة التي ترسم علي الشبكية لا تزول فورا ، هذه الخاصية أو هذا النقص في بصرنا وهو ما يسمى بالثبات الشبكي، يحول جذوة نارية متحركة إلي خط ناري مستقيم ، وقد لحظ القديم هذه الظاهرة ، وخططت لدراستها في القرنين السابع والثامن عشر على يدي كل من: (نيوتن) والفارسي (دارسي)².

بعد ذلك جاءت التجارب منذ 1830 التي قام بها فيزيائيون إنجليز وبلجيكي ونمساويون وفرنسيون ، فإخترعوا آلة (الصور الدوارة) . ثم إنتقل العالم (أديسون) المعروف بالسينما إلي مرحلتها الحاسمة وذلك بإختراعه الفيلم الحديث قياس 35 م م ذو الأزواج الثقوبية الأربعة في الصورة.³

ولكن كل هذه التجارب والتظاهرات لم تتجح وتلقى القبول كما فعلته تجربة الاخوان : (لوميير) التي سموها تجربة (سينما توغرافية) في يوم 28 ديسمبر 1895م ، في المقهى الكبير شارع الكبوشيين في باريس، و هذا الجهاز الذي إخترعه الأخوة (لوميير) أشتقت منه كلمة (سينما) ، وهو جهاز يجمع بين الغرفة السوداء و (السحابة) للصور الإيجابية .⁴ ومن ثم درب الأخوان " لوميير " عشرات المصورين علي آلتهم الجديدة لنشرها في أنحاء العالم ، ثم في أواخر العام 1896م خرجت السينما نهائيا من حيز المختبرات.⁵

أنظر مارسيل مارتن - اللغة السينمائية - ترجمة سيدمكاوي - المؤسسة المصرية للتأليف والنشر بدون تاريخ - ص 131
أنظر جورج سادول - تاريخ السينما في العالم - ترجمة د. إبراهيم الكلياني وفايز كم نقش - منشورات بحر أبيض متوسط وعويدات 1968 - ص 172
راجع نفس المرجع السابق - ص 22 وص 23³
نفس المرجع السابق - ص 23⁴
راجع نفس المرجع ص 24 و ص 25⁵

2 / التلفزيون :-

بدأ عصر التلفزيون فى منتصف القرن العشرين ، أى ابتداءً من العام 1950.¹ ولكن قبل ذلك كان التلفزيون فى عشرينيات القرن العشرين حيث ولدت شاشات التلفزيون، وانتشرت فى الأربعينيات ، ولم تصل إلى البيوت إلا فى الخمسينيات، حيث كانت طوال هذه الفترة تعرض برامج التلفزيون فى الهواء الطلق للجمهور.²

إن التلفزيون ورث الكثير من تقاليد السينما ، بداية من طريقة التصوير الأولية، وعلاقته بالجمهور، ثم علاقته بالأفكار، ولو بحثنا فى أساس كل من السينما والتلفزيون، لوجدنا أنها "الصورة" ، ولكن تختلف صورة التلفزيون عن السينما ولقد وصفها د. منى الصبان (شاشة السينما كالتلسكوب تفتش عن الأشياء البعيدة لتقربها ، أما شاشة التلفزيون فهى كالميكروسكوب تفتش عن الأشياء الدقيقة وتحاول تكبيرها).³

ولذلك نرى أن هذا الفرق يتيح للتلفزيونى ميزات لا يحصل عليها السينمائى ، فالمتفرج يتعامل معها على أنها صديق قديم حميم تقربه من الأحداث الواقعية وتفيض بالإنفعالات الصادقة والمشاعر النبيلة.

ويقول رينيه كلير فى كتابه سينما الأمس واليوم : (فى الواقع أن التلفزيون يتمتع بميزتين : " الفورية" أى إمكان بث حدث ما بثا مباشرا و " المودة" أى تقديم عرض على ما يبدو لمشاهد واحد ومن أجله وحده بينما يراه فى الحقيقة ملايين المشاهدين المتفرقين فى اللحظة ذاتها).⁴ وهكذا نرى أن قوة التلفزيون تنحصر فى الإتصال البشرى المباشر السريع مع المشاهد فى بيته، ولذلك فهو ثورة فى ميدان الإتصال الجماهيرى.

و إستطاع كذلك شد إنتباه إهتمام الناس بدرجة كبيرة عندما نقل إليهم سلسلة من العروض الحية المباشرة التى حولت هذا الجهاز المنزلى من لعبة غالية الثمن إلى ضرورة حقيقية. كما أن التلفزيون أعطى المشاهد الإحساس بأنه ينظر إلى جزء من الحياة جديد عليه وغريب ومهم ، وأنه يلتقى بالناس ويرى أشياء لم يكن يستطيع رؤيتها.

أنظر منى الصبان - فن المونتاج فى الدراما التلفزيونية وعالم الفيلم الإلكتروني - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 2001م - ص 61
إريك بارنو- الإتصال بالجماهير-ترجمة صلاح عز الدين وأخرون - دون دار نشر - القاهرة 1958-ص 79²
منى الصبان - مرجع سابق ص 133
رينيه كلير - سينما الأمس واليوم - ترجمة د.مصطفى مصلح- وزارة الثقافة السورية 1976- ص 300⁴

كان التلفزيون يعرف أن من يريد أن يتحدث بلغة من اللغات عليه أن يتعلم قواعد النحو الخاصة بها ، وكان يعرف أن مفتاح الطريق إلى الجماهير الكبيرة وإلى إكتساب جماهير جديدة ، هو التعرف الإنفعالي ، وهذا معناه الإعتقاد على " الدراما" أى التحدث إليهم بلغة يفهمونها، ومع أن التلفزيون إستفاد من السينما لغتها لتكون لغته هى أيضا ، فاللقطة بأحجامها المختلفة ، ووسائل الربط بين هذه اللقطات المختلفة واحدة أيضا ، والصورة تنتقل عن طريق عدد من الكاميرات ، والتي لكل منها إمكانيات واسعة فى الحركة والقرب والبعد والإرتفاع والإخفاض. وهناك الإضاءة لا تغلب فقط دورا فى إبراز الصورة فحسب ، بل تستطيع تجسيد الحالة النفسية للشخصيات والمعانة على رسم الجو العام للقطعة أو المشهد، بالإضافة إلى إمكانيات المونتاج والمؤثرات الصوتية.¹

3/ لغة السينما – لغة التلفزيون :-

إن نظرية بقاء الرؤية فى السينما هى نفسها نظرية بقاء الرؤية فى التلفزيون ، وهذه النظرية التى إكتشفها "مارك روجيت" * سنة 1824م ، حيث إكتشف أن العين تستغرق جزءا من الثانية فى تسجيل إنطباع تحتفظ به مدة تتراوح بين جزء على عشرين وجزء على عشرة من الثانية ، بعد أن يكون الخيال نفسه قد إختفى ، ووفقا لهذا تقوم آلة العرض السينمائى بسحب الفيلم بين الضوء والعدسة فى حركة توقف ثم إنطلاق بحيث يتوقف عرض الفيلم بعد كل كادر فترة تكفى لى تتلقى العين الصورة ، حتى إذا إحتفظت العين بالخيال قامت آلة العرض بتقديم الكادر التالى.²

الفن السينمائى والفن التلفزيونى يتحدثان لغة واحدة ، فكلا منهما لها نفس الأحجام : اللقطة العامة Long Shot – واللقطة المتوسطة Medium Shot واللقطة القريبة Close Shot ، كذلك نفس الزوايا : الزاوية العالية High angle – الزاوية العادية Straight angle – والزاوية المنخفضة Low angle.³

كما أن اللقطة هى أصغر وحدة فى الفيلم التلفزيونى إذا كان التصوير يتم بكاميرا واحدة، أما إذا كان التصوير بعدة كاميرات فإن اللقطة تكون مذ بدء التصوير بكاميرا معينة حتى الإنتقال عن طريق جهاز المازج الإلكتروني إلى كاميرا أخرى ، وفى هذه الحالة يصبح المشهد وحدة

آرثر سوينسن – التأليف للتلفزيون- ترجمة إسماعيل رسلان – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر- بدون تاريخ – ص 264¹
آرثر نايت – قصة السينما فى العالم – ترجمة سعدالدين توفيق- دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة 1967 ص 206²
منى الصبان – مرجع سابق – ص 30³

العمل التلفزيونى ، ويعرف المشهد السينمائى كما التلفزيونى تماما بأنه عدد من اللقطات تحدث فى المكان والزمان نفسه.¹

14 أساليب التعبير الحركى والإيمائى فى تاريخ السينما:-

بدايات أفلام السينما - كما شاهدناها - والتي تمت صناعتها فى الأعوام المبكرة للسينما ، كان الناس يتحركون فيها بسرعات تزيد عن السرعة العادية ، وذلك لأن آلات التصوير كانت تدار باليد، ولم تكن هناك طريقة دقيقة للتنسيق بين سرعة التصوير وسرعة العرض، وكان الممثلون أفرادا غير مدربين فى أغلب الحالات.²

السينما كما هو معلوم فى بداياتها لم تكن ناطقة ، وكان المخرجون والممثلون يعتقدون أنه من الضرورى المبالغة فى " الإيماءات" و "تعبيرات الوجه" حتى يمكن نقل أحاسيس الممثل، وكان هناك قدر كبير من حركة للأيدى ومن لوى لقسمات الوجه، إذ لم يكن التمثيل المسرحى قد ابتعد عن أيام " الملبو دراما" ، وكان أسلوب المبالغة هو المتبع عند العديد من الممثلين.³

ظهر تحول تدريجى نحو مزيد من الواقعية فى العشرينيات ، إلا أن التمثيل من ناحية "الإيماءات" و"تعبيرات الوجه" و " الحركة " ما زال لا يقارن بالطريقة التى يتصرف بها الناس فى الواقع ، ولم تبدأ الأمور فى التغيير إلا عند حلول السينما الناطقة فى عام 1928، أى عندما كان لابد أن تتغير الأمور. وفى نهاية الثلاثينيات بدأ التمثيل السينمائى يحتل مكانته ويأخذ دوره الصحيح، وتطلبت الكتابة الجيدة تمثيلا أفضل من المؤدين إذ بدأوا يظهرون كأنهم أشخاص عاديين أكثر مما هم ممثلون فى أدوار معينة، وبذا توحد المتفرجين معهم أكثر سهولة.⁴

فى هذه السنوات كانت هناك بالطبع حركة موازية فى المسرح ، تعتمد على مجهودات "ستانسلافسكى" ، إذ تأثر معظم الممثلين آنذاك بالإسلوب الطبيعى.

و ذكر تونى بار فى هذا الصدد: (ساد الإسلوب الطبيعى فى أواسط الأربعينيات ، عندما تمكن الممثل " مارلون براندو"- من قيادة ثورة فى التمثيل السينمائى ، إذ قام "براندو" بتمثيل مسرحية " عربية إسمها الرغبة " للمؤلف تينيسى ويليامز" للمخرج الواقعى "إيليا

أنظر منى الصبان -المرجع السابق نفسه ص 30¹
تونى بار- التمثيل للسينما والتلفزيون - ترجمة أحمد الحضرى- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1993- ص 162
المرجع السابق نفسه - ص 163
نفس المرجع السابق- ص 174

كازان"، حيث كان "براندو" طبيعياً فوق العادة ، كانت سرعة الخطو عنده متعمدة ، كان يستغرق وقتاً في التفكير وفي التعبير عما يكنه من غضب ، وكان عاطفياً سريع الإنفعال ولكن ليس بما يزيد عن واقع الحياة ، لقد حاول عشرات الممثلين أن يقلدوا أسلوبه في التمثيل ولكن أغلبهم لم ينجح).¹

إن تاريخ تطور السينما كوسيلة للاتصال المرئي ، يرتبط مباشرة بقدرة اللغة السينمائية على التمسك بالواقع ، واللغة السينمائية هي التي تتكون من الأفكار التي تعبر عن واقع ، وعن أداء تمثيلي به تعبير وحركة وإيماءة يلامس الواقع ، بل يكون قريباً من وجدان المتلقى.

5/ تطور أساليب التعبير الحركي والإيمائي في التلفزيون:-

من المعلوم أن التلفزيون وسيلة اتصال هامة للمجتمع، فهو موجه إلي الناس في بيئاتهم الخاصة ، ولهذا العامل الهام أثر واضح علي نوع الكتابة والإخراج والتمثيل (ستبقى قوة التلفزيون العظيمة كوسيلة درامية، تصور الأفكار والعواطف الخاصة بالناس سواء كأفراد أم كمجموعات صغيرة ويمكن بطبيعة الحال أن ينقل أيضاً المناظر والمشاهد)²

إستفاد التلفزيون في الواقع الكثير من تقنيات السينما من ناحية إستخدامه لقواعد التصوير وتقسيم العمل الي مشاهد .

أما بالنسبة لفن الممثل عبر هذا الوسيط ، فإن الممثلين يقومون بالتدريب علي أدوارهم في جملته كما يحدث في المسرح بخلاف ما يحدث في السينما إذ يتدربون علي بضع لقطات في كل يوم .

(يستخدم التلفزيون بصفة عامة حركة أكبر من الحركة التي تستخدمها المسرحية ، كما أنه يستخدم حواراً أقل من حوار المسرحية ، وتستطيع كاميراته أن تصور لقطات مكبرة للوجه أو اليد وبهذا يتحقق إيصال التعبير).³

إن الكاميرا هي المتفرج الوحيد المرئي بالنسبة لممثل التلفزيون ، وتختلف عن جمهور المسرح في هذا المعنى لأن الممثل لا يستطيع السيطرة عليها في حين أنها هي التي تسيطر عليه لذا فإن إختيار اللقطة المناسبة وحجمها تساعد في إظهار رد الفعل الذي يقوم به الممثل

أنظر توني بار - مرجع سابق - ص 18¹
آرثر سوينسن - التلفزيون - بدون دار نشر - بدون تاريخ - ص 46²
آرثر سوينسن - مرجع سابق ص 50³

إن التمثيل التلفزيوني يتطلب مجالاً أقل في الحركة عنه في المسرح وذلك لأن التعابير والحركات في التمثيل المسرحي لا بد وأن تكون مبالغاً فيها حتى يتمكن جمهور الصفوف الأخيرة من رؤيتها ، أما في التلفزيون فلا يجوز هذا ، إلا في الأعمال الدرامية التي تصور حركات وتعبيرات صغيرة في لقطات بعيدة (Long - shot) ، وعندما يراد إبراز شيء صغير في لقطة عامة General shot يكون علي الممثل أن يجسم الحركة أكثر من العادة .

البساطة والإيقاع في التمثيل أمام الكاميرا عامل مهم جداً للممثل أن يولييه إهتمامه¹.

16 فروقات التعبير الحركي والإيمائي في المسرح والسينما و التلفزيون :-

هناك فرق بين "فن الممثل" في ما يخص التعبير بالحركة والإيماءة وحتى الصوت - بين المسرح و السينما والتلفزيون و يرجع ذلك الي إعتبرات كثيرة ، أولها أن الممثل في المسرح يجد نفسه أمام مسرحية كاملة وتامة من جميع الوجوه ، ذلك لأن الحكمة المسرحية تختلف كل الإختلاف عن الحكمة السينمائية ، فضلا عن ذلك فإن الممثل المسرحي يقوم بالتمثيل فوق المسرح بين جدران من الورق أو الورق المقوي. ولا يختلف الأمر إذا كانت جدران المسرح من الحجارة . وعلي مسافة معينة من الجمهور المتفرج الموجود بالصالة ، وهذه الضرورة الفنية تجعل الممثل المسرحي يضغط علي نغمات صوته ويبالغ في حركته وتعابير وجهه و إيماءاته كما يركز عموماً بأن يعبر بجسده أكثر مما يعبر بلامح وجهه .وعلى العكس من ذلك فإن الممثل في السينما والتلفزيون يركز على التعبير الحركي والإيمائي لوجهه ولأطرافه في حركة محدودة ومحسوبة.

إن (صناعة) الممثل المسرحي الفنية تختلف كل الاختلاف عن (صناعة) الممثل السينمائي والتلفزيوني الفنية ، إذ لا يجب أن تكون حياة الشخصيات على المسرح هي حياة الممثل في الطبيعة " بل يجب أن تنطبق مع الحياة التي خلقها وأبدعها المؤلف في مسرحيته ، ولكن إذا ما إنتقلنا للبحث في صناعة الممثل السينمائي والتلفزيوني الفنية ، يجب أن نلاحظ قبل كل شيء أن الممثل السينمائي ليس في متناول يده قطعة فنية متكاملة كما في المسرح ، ومن ثم ليست لديه شخصية واضحة تمام الوضوح يقوم باداء دورها .

وسيناريو الفيلم السينمائي يشتمل على إشارات فنية فيما يختص باللقطات وتصويرها، ويمكن أن يقال إن الشخصيات ووظيفتها في الفيلم تبدو من خلال التتابع . الذي يضع المخرج علي

أنظر توني روز ومارتن بنسون - كيف تمثّل للسينما - ترجمة أحمد راشد - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - دون تاريخ نشر ص 531

أساسه النقطيع أو (الديكوباج)(*) ، على أن هذا التتابع ليس قصة أو رواية ، إذ أنه يبقى هو أيضا في دور التحضير ، وعلى أساسه يظهر العمل النهائي للفيلم (1) .¹

لذلك فإن الممثل السينمائي يعمل في مرحلة إنشائية من مراحل العمل ، كما أنه على أساس السيناريو وتحت إشراف المخرج يعاون على خلق الشخصية ، ولهذا كان الممثل شريكا في خلق الفيلم . هذه الأسس يدعمها تعريف التمثيل السينمائي الذي يقول : **(يعتمد على لغة الملامح)**.²

وعندما يبدأ الممثل مقارنته للتشخيص فإنه يحدد بداية أفعال الشخصية ومواقفها ، ويجد وسائل لتجسيد هذه الأفعال ذهنيا وعاطفيا عبر سلوك مقنع ، مع وضع في الاعتبار أن كاميرا السينما تضخم أي تصنع ، وبذلك فإن أي تصنع يجعل الإتفاق المضرر بين الممثل والمشاهد ينتهك ، فالكاميرا السينمائية كما هو معلوم تسجل النواحي الخارجية والداخلية غير الواعية لملامح الروح أيضا ، ولذلك فمن أجل إنتاج سلوك مثير للإهتمام أمام الكاميرا يجب على الممثل أن يركز على عناصر ثلاثة للتشخيص: الداخلي ، الخارجي ، والتقمص . ويعني العنصر الأول أن يحلل معالم الحياة الداخلية للشخصية ، فيصبح أليفا مع آلياتها الداخلية (دوافعها ، نواياها) ، (أهدافها ، حاجاتها ، رغباتها) ، وينقل أبعادها الداخلية (مدى عمق ذكائها ، عمليات تفكيرها ، قدراتها علي اتخاذ القرار) ، كذلك تحديد السمات الداخلية للشخصية أمر أساسي من عملية تحضير الممثل لتصوير الشخصية ، ويجب أن تتبع كل إستجابة كل فعل ، كل شعور ، كل عاطفة ، من اللحظة الزمنية التي يتم فيها التصوير وهذا ليس سهلا لأن إعادة المشهد خلال البروفات ، ثم تصويره عدة مرات يؤدي إلي تضائل الإستجابات وبهتانها.³

وتقول ماري إيلين: **(تتطلب حرفة التمثيل السينمائي من الممثل أن تكون حركاته أشد بطئا ، وأكثر إقتضابا ، بالمقارنة مع المسرح إذ تؤكد الكاميرا الحجم خاصة في اللقطات القريبة**

أنظر ل. كياتريني باربارو- فن الممثل - ترجمة طه فوزى- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة بدون تاريخ ص 135 وص 136¹ (*) الديكوباج : وهي كلمة فرنسية تعني (النص الفني / نص التصوير / النقطيع الفني Shooting script decoupage وهو الشكل النهائي للقصة السينمائية بعد الانتهاء من مراحل اعدادها ووضع الحوار اللازم وهي تنص على البيانات الواقعية الدقيقة وكل التفاصيل الفنية من حيث وضع الكاميرا وحركتها وحجم اللقطة وتحديد الانتقالات بين كل مشهد واخر هي عبارة عن الفلم مكتوبا علي الورق ، معجم الفن السينمائي ، احمد كامل مرسى ، مجدي وهبه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، القاهرة ، 1980 ، ص 319

ل. كياتريني باربارو- مرجع سابق ص 136² أنظر ماري إيلين أوبراين- التمثيل السينمائي- ترجمة د. رياض عصمت- منشورات وزارة الثقافة السورية المؤسسة العامة للسينما 2001- ص 129³

وتغير من تلقي إيقاع الحركة ، ويجب على الممثل في اللقطات القريبة أن يكبح جماح نفسه وأن يتباطأ كي يتيح للمشاهد متابعة منطق الفكرة الكامنة وراء الفعل).¹

ومن المعلوم أن تعبير وجه الشخص هو أوضح التفسيرات وأصدقها وأعمقها ، ويعتبر الوجه أفصح تعبيراً من كلمات جوفاء أبعد ما تكون من الحقيقة ، حتى أن الانفعالات البشرية و المشاعر العميقة هي أشياء صامتة في أغلب الاحيان وتعبّر عنها تلك اللغة الواضحة التي هي لغة الوجه ، لذلك تتطلب هذه اللغة من الممثل السينمائي تقنية وصناعة فنية تختلف عن ما هو في المسرح والممثل المسرحي ، لذلك كانت أهمية اللقطة القريبة. Close-up .

هناك عناصر مساعدة لخلق الشخصيات في السينما ، تتلخص في : أن يلتفت الممثل إلي الأدب لكي يحصل على وصف السلوك ، كما يجب على كل عمل ممثل أن ينتهي إلي صورة مجسدة قوية للشخصية، كذلك من العناصر المساعدة لخلق الشخصيات في السينما (الارتجال) ، وهو مساعد فعال لخلق الشخصية ، شريطة أن يتجنب الممثل أية إستجابات نمطية للمواقف خلال التدريب على الارتجال .

أما الإلقاء في السينما ، فيجب على الممثل السينمائي أن يتكلم كما يتكلم في الحياة العادية ، لا كما يتكلم الممثل المسرحي علي خشبة المسرح ، إذ أن الممثل المسرحي لا يستطيع أن يتكلم علي خشبة المسرح كما يتكلم في الحياة العادية إذا اراد أن يستمع إليه الجالسون في المسرح ، لذلك كانت هناك طريقة في الإلقاء المسرحي ووضع خاص للصوت ، أما وضع السينما الخاص لا يجب على الممثل أن يقلد الإلقاء المسرحي لأنه يبدو مصطنعاً وغير طبيعي ، المهم هو أن يعرف الممثل السينمائي كيف يقول ما هو ضروري ، وأن يعرف كيف يستغل الألفاظ إستغلالاً منطقياً ويكون له أثر فعال.²

أما " إحساس " الممثل في السينما يختلف عن " الإحساس " وتطوره في المسرح ، ذلك لأن مواقف التمثيل المختلفة يتم تصويرها دون مراعاة تسلسل الحوادث كما هي وارده في موضوع السيناريو . فلذلك يكون عمل الممثل السينمائي أكثر صعوبة من عدة نواح .:

أولاً : الخواص السينمائية تفرض على الممثل دراسة صناعة السينما من حيث اللقطة وحجمها وزاوية تصويرها ، فمثلاً في اللقطة ذات الزمن القصير لا تسمح للممثل السينمائي أن يتقمص

نفس المرجع السابق ص 132
راجع- ل.كيارتيني باربارو- فن الممثل - مرجع سابق من ص 69 إلى ص 106²

الشخصية تدريجيا ، إذ تتطلب اللقطة ذات الزمن القصير من الممثل السينمائي إلهاما خاطفا وتركيزا إنشائيا سريعا، ويتحتم عليه - الممثل - أن تكون له ذاكرة قوية متمرنة إلي أقصى الحدود ، ويجب أن يتذكر " إحساساته " وطابع الشخصية وما في كل موقف من توازن ، لأن تصوير هذه المواقف يتم علي فترات بعيدة من الزمن وكثيرا ما يجري تصويرها دون مراعاة تسلسل حوادث السيناريو أو القصة.¹

١7 أساليب التعبير الحركي والإيمائي في مناهج فن الممثل في السينما والتلفزيون:-

السينما والتلفزيون كشكل للتعبير يماثلان الوسائط الفنية الأخرى فهما يوظفان العناصر التكوينية للفنون البصرية كالخط والشكل والكتلة والحجم والتركيب، وكذلك على غرار الرسم الزيتي والتصوير الفوتوغرافي يستغل فن السينما وفن التلفزيون التفاعل الدقيق بين الظل والنور حيث يتناولان ببراعة المكان بأبعاده الثلاثة ولكنهما شأنهما شأن التمثيل الإيمائي يركزان على الصورة المتحركة ، وهذه الصورة لها إيقاع موزون . كما تدخل هذه العناصر في التعبير السينمائي والتلفزيوني " الإشارة والفعل، والحوار، القصة " .

يقسم الناقد السينمائي والمؤرخ السينمائي الأمريكي "فيليب كونجيليتون" المراحل التي مر بها تطور الفيلم السينمائي الى عصور تبدأ من العام 1895 وحتى العام 1995م.² حيث بدأ عصر الريادة في العام 1895 - بحسب "فيليب" ويذهب على أن في هذا العصر بدأت صناعة السينما حيث كان الفيلم الأول والممثل الأول، والمخرج الأول وكانت التقنية جديدة تماما في ذلك الوقت ، ولم تكن هناك أصوات على الإطلاق ومعظم الأفلام كانت وثائقية أو خبرية وتسجيلات لبعض المسرحيات ، وأول دراما روائية كانت مدتها حوالي خمسة دقائق ، وبدأت تصبح مألوفة حوالي العام 1905 مع بداية رواية الفنان الفرنسي " جورج ميلييه"

كانت الأفلام عموما في هذه الفترة بدائية جدا والتمثيل فيها كان بالإشارة والإيماءة والتعبير بالوجه، وكان الممثلون كما يقول توني بار:(كان الممثلون أفرادا غير مدربين ، في أغلب الحالات، و أسلوب المبالغة هو المتبع عند العديد من الممثلين).³

أنظر ل. كياتريني باربارو - فن الممثل - مرجع سابق - ص 108¹

² موقع السينما - الفن السابع - الانترنت

توني بار - التمثيل في السينما والتلفزيون - مرجع سابق - ص 16³

حتى جاءت الفترة الثانية فى العام 1911 ، حيث كثر التجريب فى عملية المونتاج ولم تكن هذه الفترة صامتة بالكامل ، فقد كانت هناك استخداما لطرق ومؤثرات صوتية خاصة ، بينما لم يكن هناك حوار على الإطلاق حتى المرحلة التالية ، فأختلف الشكل واختفت التسجيلات المسرحية لتحل محلها الأفلام الروائية وبعد هذا أيضا بداية لمرحلة الأفلام الشعرية ذات الطابع التاريخى ، حيث ظهر فى هذه الفترة "شارلى شابلن، ديفيد غريفث، وغيرهم " . حيث كان أسلوب التمثيل فى هذه الفترة – كما شاهدناها فى أفلام "شارلى شابلن" تعتمد بالأساس على التعبير الإيمائى والحركة المبالغ فيها.

ثم كان عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية 1927 وحتى 1940¹ وتميز بأنه عصر الكلام أو الصوت ،ويبدأ بإنتاج أول فيلم ناطق بعنوان " مغنى الجاز" عام 1927 ، بالإضافة إلى أفلام ناطقة أخرى أنتجت فى هذه الفترة ، كما شهدت أفلام الثلاثينيات إستخداما أكثر للألوان وبدأت الرسوم المتحركة . و إتجه المخرجون والمنتجون فى برودواى – أمريكا- إلى إغراء أكثر ممثلى المسرح خبرة للظهور فى السينما ، حيث زاد الأداء إقترابا من الواقعية ، إلا أنه كان لا يزال يحتوى على قدر من المبالغة فى أكثر اجزائه. ويمكن تمييز الافلام الناطقة الأولى بسهولة من أسلوب التمثيل المسرحى المتكلف بها.

ظهر عدد من الممثلين فى هذه المرحلة مثل "كلارك جيبيل ، فرانك كابرأ، جون فورد"، والممثلان اللذان إستمرأ إلى المرحلة الناطقة بعد ذلك وهما "ستان لوريل وأوليفر هاردى " وفى هذه المرحلة أيضا بدأت نوعية الفيلم تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الأوسكار، وبدأت السينما فى النضوج. وعلى مستوى التعبير الحركى والإيمائى بدأ يتحول نحو الواقعية تدريجيا إلا أنه ما زال التعبير الصادر من الممثل لا يقارن بما هو موجود فى الواقع.

وحين جاءت مرحلة العصر الذهبى فى الفترة من 1941 وحتى 1954² حيث أحدثت الحرب العالمية كل انواع التغيرات فى صناعة الفيلم ، وإزدهرت الكوميديا بشكل ملحوظ، كما إنتشرت أفلام الرعب، وظهر ممثلون فى هذه المرحلة أمثال "كارى جرانت، همفرى بوجارت ، أدرى هيبورن ، هنرى فوندا ، فريدا ستير".

موقع السينما – الفن السابع – مصدر سابق¹
أنظر موقع السينما – الفن السابع – مصدر سابق²

بدأ التمثيل السينمائي يحتل مكانته ويأخذ دوره الصحيح فى هذه الفترة الذهبية، وتطلبت الكتابة الجيدة تمثيلا أفضل من المؤدين.¹

وأصبح الممثلين يعملون ببساطة على مستوى التعبير عن الشخصية لتكون كل حركتها وتعبيراتها تتشابه مع الواقع بقدر كبير. وكانت السيناريوهات يتم تفصيلها وفق مواهبهم الخاصة وشخصياتهم.

ساد الأسلوب الطبيعي فى التمثيل والتعبير الحركى والإيمائى فى أواسط الأربعينيات حيث كان أشهر ممثل طبيعى فى هذه الفترة هو "مارلون براندو".²

كانت المرحلة التالية يسميها الناقد والمؤرخ "فيليب" - بالعصر الإنتقالى للفيلم وهى التى بدأت فى العام 1955 وحتى العام 1966م.³ ويسميها كذلك لأنه ظهرت موجة جديدة من التجهيزات الفنية المتطورة للفيلم من موسيقى و ديكور وغير ذلك ، وفى هذه الفترة بدأت الأفلام من الدول الأخرى تدخل الولايات المتحدة الأمريكية، وظهر عدو السينما الجديد وهو " التلفزيون" وأصبح الممثلون أكثر قربا للمتفرجين حيث أصبحت اللقطة القريبة Close up أمرا مألوفاً وأصبحت وجوه الممثلين تملأ الشاشة الصغيرة ، وأصبحت أقل مبالغة فى تعبير الوجه والحركة والإشارة الجسمية ككل. وصار لزاما على الممثلين أن يتعلموا كيف يجعلون تجسيدهم للدور بسيطاً.

كما دفع هذا " التلفزيون" صناع الفيلم لتطوير نوعية المنتج السينمائى وبدأوا يقتحمون الموضوعات الإجتماعية.

وانتقل مخرجو التلفزيون إلى السينما مطبقين أساليب التلفزيون فى شاشة السينما وعندما أصبح نجوم التلفزيون نجوم سينما نقلوا معهم أساليب تعبيرهم ، وسرعان ما اصبح آلة التصوير تستخدم نفس الطريقة والأسلوب وهى أن تكون بسيطاً وأن تكون صادقا أن تكون منهمكا إلى أقصى حد فى الإصغاء.⁴

أنظر تونى بار - التمثيل للسينما والتلفزيون - مرجع سابق ص 18¹

راجع تونى بار - مرجع سابق ص 18²

أنظر موقع السينما - الفن السابع - مصدر سابق³

4 المرجع السابق نفسه ص 19

جاءت فترة العصر الفني التي امتدت من العام 1967 إلى العام 1979م¹ وهي مرحلة الفيلم الحديث كما يقول المؤرخون. حيث ظهرت كذلك الرقابة السينمائية واقترب أداء الممثل إلى أن يكون أكثر من الطبيعية والبساطة لأن المنافسة أصبحت عسيرة بينهم.

والفترة الأخيرة هي من العام 1980 وحتى 1995م² حيث التقنية والكمبيوتر وتصميم المؤثرات الخاصة ، وإعتماد هذه الفترة على الميزانيات الضخمة وإنتاج نوعية جديدة من الأفلام ، حيث قل فيها الإهتمام بالأداء التمثيلي الكلاسيكي فأصبح بالإمكان الإستعاضة عن الممثل والإستفادة من "الكمبيوتر" في صناعة شخصيات إنسانية تشابه الممثل لا سيما التجارب العلمية وأفلام الخيال العلمي.ولقد أضاف الكمبيوتر إمكانات مذهلة في عملية الإنتاج السينمائي والتلفزيوني.

أما التعبير الحركي والإيمائي في فن الممثل في "التلفزيون" فقد أجمع الخبراء على أن التعبير عن الحالة التي تحس بها الشخصية عبر أداء الممثل لها - يجب أن تكون تلقائية . إذ أن الممثل في حالة الوعي بالذات يؤدي إلي الإهتمام بالزخرفة والتكلف والضحالة والتظاهر بالتمثيل ، إذ ينقصه التماسك والتلقائية (..عندما يكون الممثل واعيا بذاته فقد يبدأ في ضغط الأداء أو الدلالة عليه ، وتحدث الدلالة أو الاختصار أو أداء نتيجة معينة عندما يتظاهر الممثل بأن لديه أحاسيس وردود أفعال ومواقف قد إقتنع بأنها صالحة للشخصية التي يؤديها ، وكل دلالة أو إظهار تبدو " نعمة زائفة " وقد ينتج هذا عن خطأ في التفكير أو التحضير الغير كاف).³

إستنادا علي أن يكون الممثل تلقائيا ، فيجب عليه في حالة النطق بكلمات الحوار سواء كان ذلك في التدريب أو التصوير أو إعادة التصوير ، يجب أن يتم النطق وكأن كل مره هي الأولى.

ويجعل الشخصية التي يؤديها ، كأنها تعيش حياة طبيعية يصدقها المشاهد ويتفاعل معها لذلك عمليا يجب أن تكون الخطوة الأولى أمام الكاميرا أن لا يحاول الممثل أن " يمثل " ويدع نفسه على سجيتها ، ولكن هنا رأى آخر .

موقع السينما - مصدر سابق¹
أنظر موقع السينما - الفن السابع - الإنترنت²
جوديث ويستون - توجيه الممثل في السينما والتلفزيون- ترجمة أحمد الحضري-الهيئة المصرية العامة للكتاب2004م - ص 53³

(.. في الواقع أنك لن تستطيع أن تكون طبيعياً ، لذا عليك أن تتظاهر بالطبيعية ، كما يجب أن يكون سلوكك عادياً وأن تترك الكاميرا أن تصور كل ما تريده هي وعلى هذا فإن جميع المراحل لا تتشكل بنفس الطريقة في الحركة الطبيعية).¹

لا يكفي أن يبدو الممثل طبيعياً أمام الكاميرا ولكن يجب إتاحة الفرصة للكاميرا كي تصور النقطة الجوهرية في المشهد (الطريقة المثلى للبدء هي : تقسيم المشهد عقلياً إلي مراحل ، وأن تكون وراء كل مرحلة فكرة تناسبها ، مثلاً : عند إرتداء الثياب فكر (إنها ليست رديئة وأحب أن تكون لي مثلها).²

ولكن أحيانا يقرر المخرج أن يعدل في الحركة بعد البروفة من أجل أن يتيح في الغالب للكاميرا أن تسجل الحركة بشكل أكثر وضوحاً ، وهنا يجب بالتالي أن تعدل الفكرة الخاصة بالحركة . وهنا تكون الكاميرا إشتراك في التمثيل ، لأنها تؤثر على تعبير الممثل الحركي وكذلك الإيماني .

مما سبق ذكره عن أساليب التعبير أمام كاميرا التلفزيون ، نجد أن أهم ما في التمثيل التلفزيوني من ناحية التعبير هو: السلوك الطبيعي والمهارة في تنفيذ الحركة والإيماءة المناسبة للشخصية، حسب الخطة الموضوعية من قبل وبطريقة أكثر تجريداً مما في الحياة العادية . إن البساطة والإيقاع كذلك يعتبر عامل مهم جداً للممثل أن يوليهِ إهتمامه (البساطة في التمثيل عادة تكتسب بواسطة التكرار مضافاً إليها قليل من الاطمئنان الطبيعي أو الجرأة وهي نوع من الحصانة ضد الخوف من الكاميرا).³

أول خطوة إذن للممثل هي أن يضع نفسه في أحسن حالة فيزيائية ممكنة ، وذلك بأن يدرّب جسمه ، و يدع عضلاته تليّ أوامره عندما يريد ان يزيل التشنج ، هذا عن " البساطة " أما الإيقاع (إن تأثير الممثل علي الإيقاع العام للعمل التلفزيوني ضئيل لأن الإيقاع إنما يعتمد علي عمل (فني المونتاج) الذي يعمل مع المخرج).⁴

عليه تلخيصاً لكل ما سبق: على الممثل أن يدرّب نفسه على التمييز بين التأثيرات التي تأتي منه .. والتأثيرات التي عليه الإشتراك فيها ففي المسرح يكون الممثل سيد نفسه وهو يستطيع التعديل في المدة التي يستغرقها الفصل من إنفعال الي آخر ، أما في التلفزيون فليس أمامه إلا

توني روز ومارتن بنسون - مرجع سابق - ص 27¹

المرجع السابق نفسه ص 33²

نفس المرجع ص 53³

جوديث ويستون - توجيه الممثل في السينما والتلفزيون - مرجع سابق - ص 66⁴

بضع ثوان تفصل بين كل حركة وتعبير في كل لقطة على حده ، فعندئذ عليه أن يتعامل بدقة مع الإضاءة وحركة الكاميرا .

إذن كيف يخلق الممثل الشخصية أمام الكاميرا ؟ عندما يقرأ الممثل " المسرحي " سيناريو أحد الأعمال التلفزيونية فإنه يركز عادة إهتمامه على الحوار ، وهذه عادة سالبة .. إذ أن الإشارات الأكثر تحديدا لخلق الدور في التلفزيون تكون متضمنة عادة في الأوصاف الخاصة بالحركة وبالتعبير الإيمائي للشخصية وهي موجودة في " السيناريو " ، ويعتمد جزء كبير من التأهيل المسرحي على نبرات " الصوت " لأن الممثل المسرحي عليه أن يتعدى المشكلة التقنية لجعل صوته مسموعا للمتفرجين الجالسين في أقصى القاعة ، لذلك نجد أن الحوار هو وسيلة التعبير الوحيدة في المسرح فيجب أن يصل جيدا وبأحكام .. أما أمام الكاميرا فإن نطق الممثل لحواره ويكون مسموعا هذه من إختصاص فني أو مهندس الصوت . فهو الذي يبحث عن المكان المناسب لوضع الميكروفون لكي يسمعه المشاهدون بوضوح ، فليس الحوار إذن مشكلة تقنية ، ودروس الإلقاء لا تفرض على الممثل إلا في حالة الصعوبة الحقيقية في النطق ، وليس عليه إلا ان يزيد من قوة صوته ولا أن يلقي بحواره في تكلف.

إذن كيف يخلق الممثل الشخصية الكاملة أمام الكاميرا؟ ويتوصل الدارس للإجابة عن هذا السؤال بناء على ما درس في السابق وذلك بالآتي :

إن المواد التي يصنع بها الممثل شخصيته هي : السيناريو والمظهر الطبيعي ، والخيال ، وهناك وسائل خارجية ، ففي بعض الأحيان يتعرف المشاهد على الشخصية عن طريق العلامات والإشارات والإيماءات الخارجية لا عن طريق التمثيل ، وعندما لا يقدم السيناريو للممثل المواد الأساسية التي يخلق بها شخصيته بالطريقة الصحيحة فيضطر إلي الاستعانة بالوسائل الخارجية ، وعندما ينص السيناريو على الإشارات الضرورية بتكوين الشخصية ، ثم يستوعبها الممثل ويؤديها ، فلن يزج نفسه بالوسائل الخارجية والتي ستأتي من تلقاء نفسها في خدمة التصور العام للشخصية.

الفصل الرابع

منهج التدريب المقترح

تمهيد:

يعتبر هذا الفصل الجانب التطبيقي من الدراسة، حيث يحتوي على المنهج المقترح من قبل الدارس ، والذي صممه بعد الإستفادة من عدة طرق وأساليب ومناهج ، معمول بها في بعض الكليات والمعاهد والمدارس المتخصصة في إعداد وتدريب الممثل للسينما والتلفزيون، ويقدمه في ثلاثة مباحث .

المبحث الأول ، تدريبات إعداد الممثل للسينما والتلفزيون، وتختص بالإسترخاء وفن الوجه ، وكذلك التركيز والخيال وتدريبات ذاكرة الحواس والصوت والتنفس وتدريبات الإنصات، وغيرها من التدريبات التي يحتاجها الممثل في إعدادة نحو إنطلاقه في عالم التمثيل. وفي المبحث الثاني يتم تقديم تدريبات التحضير للشخصية ، إبتداء من تحليل السيناريو والشخصية ومرورا بإختيارات الممثل ، وفي المبحث الثالث الذي يتركز حول تدريب التعبير عن الإنفعالات.

وعليه يقدم الدارس الخطة العامة للمنهج المقترح ، وكيفية تطبيقه وإحتياجاته وزمنه والفئات المستهدفة منه على النحو التالي :-

الخطة العامة للمنهج المقترح:

1/ **الهدف العام:** يهدف هذا المنهج المقترح إلى مساعدة كل تخصصات الفنون الدرامية المختلفة- (النقد والدراسات الدرامية، تصميم الصورة المشهدية، كتاب السيناريو التلفزيوني والسينمائي، والمهتمين بشكل عام)- في معرفة الأسس والقواعد والأساليب العلمية المعمول بها في العالم في ما يخص التعبير الحركي والإيمائي والصوتي للممثل في السينما والتلفزيون.

2/ **الهدف الخاص :** يهدف هذا المنهج المقترح إلى إعداد وتدريب الممثل للأسس والقواعد للتعبير الحركي والإيمائي والصوتي للممثل في السينما والتلفزيون.

3/ **الفئة المستهدفة :** دارسي تخصصات النقد والدراسات الدرامية ومصممي الصورة المشهدية " الأزياء ، والديكور، والماكياج، والإضاءة" بشكل عام ، و يستهدف المنهج المقترح دارسي تخصصات التمثيل والإخراج بشكل "خاص" .

المبحث الأول

إعداد الممثل للسينما والتلفزيون

توطئة:

بدأ التمثيل عبر مساحة بسيطة ثم تغيرت إلى مدرجات هائلة ومزخرفة ، ومن بعدها إلى مساحات محددة بصرامة ، ويجمع التمثيل للسينما والتلفزيون بين المساحات المحددة بصرامة للممثل وبين البيئة الخارجية التي يمكن أن تستخدم كديكور، وبين موقع ينشأ في الهواء الطلق ، وبين أبنية وشوارع ومدن.

إن العمليات الآلية المتعلقة بالممثل في السينما والتلفزيون تتطلب منه أن يؤقلم أية تقنية مسرحية خارجية إلى مجموعة تقنيات تحدها الكاميرا ومواصفات العملية السينمائية التلفزيونية، هذه الفوارق الرئيسية بين وسيلتي إتصال توجد في عناصر الفراغ : الزمن والصورة، فإن الإعداد والتدريب على التقنيات هذه واجبة أن يعرفها ويمارسها الممثل.

هناك مساحة محددة - ستيديو مثلا - هناك علامات تشير إلى أماكن توقف الممثلين ، ومن خلال صليب صغير يصبح على الممثل أن ينتقل من جهة إلى أخرى، منتقلا من علامة إلى علامة كي يبقى في مجال الكاميرا وتركيز عدستها، وعليه أن يبقى على تكوين اللقطة محددة طيلة زمن التقاطها. كما أن دائرة التركيز الصارمة التي تحدها اللقطات القريبة تحصر إهتمام الممثل بمناطق التفكير والشعور والإستجابة وردة الفعل، وهذه القدرات تأتي بالإعداد والتدريب.

وهناك برنامج التصوير الغير متسلسل حسب القصة ، ويمكن أن يتم تصوير المشهد الأخير قبل مشاهد التعريف بالشخصيات ، فلا بد من إمتلاك الممثل البصيرة والحدس والمقدرة على التخيل والتركيز والتمييز، وبالتدريب والتمرينات يستطيع الممثل تطوير هذه القدرة.

كذلك جسد الممثل ذاته عبارة عن فضاء مملوء بالعظام والعضلات والنبض وسائل يتدفق في مد وجزر، لذلك لابد من إعداد لهذا الجسد بكل مكوناته ، ليكون حاضرا أمام الكاميرا بحيوية وطاقمة متدفقة. ويكون الممثل قادرا على التعبير المتناسق مع الحركة ومع الإيماءة مع الهدوء والبراعة والبساطة.

الإسترخاء وفن الوجه

* أهمية تدريبات الإسترخاء:

يتعلم الممثل أن يشعر بأشياء عديدة معقدة ويبقى مسترخيا في الوقت ذاته. ويتعلم أن يتخلص من التوتر عموما-وتوتر أجواء التصوير السينمائي والتلفزيوني. ويتعلم أن يدرّب عضلات وجهه لتكون جاهزة للتعبير.

* التدريبات :

*الإسترخاء الذهني- تدريب رقم (1)

1- إجلس على مقعد ، واحتفظ بظهرك مستقيما، ورأسك في وضع مستقيم متوازن فوق عمودك الفقري،وقدمك في وضع مسطح على أرض الغرفة ، وذراعاك فوق حرك أو ممتدتان على الجانبين لكن إبق على راحتي يديك مبسوطتين إلى أسفل ، وعيناك مغمضتان.

2- تنفس فقط، ودع الهواء يدخل إلى المنطقة العليا من صدرك ، وإجعل قفصك الصدري يتحرك علوا وإنخفاضا مع كل شهيق وزفير ، لا تدع الهواء الذي تتنفسه يذهب إلى منطقة البطن ، إحتفظ به فقط في أعلى الصدر.

3- إفتح فمك قليلا ، حتى لا تتلامس أسنانك فكيك ، وهو مايعني أن تترك الفك على راحته.

4- تنهد مرتين أو ثلاثا دون أن تحرك رأسك أو تتلملم ، إجلس فقط وتنفس، وتنهد دون حركة.

5- ركز عينيك ،تخيل أن عينيك بحيرتان ناعمتان من الماء الرائق الهادئ ، راقب إذا ما كان هناك تقطب أو إرتعاش في الحاجبين ، إذا وجدت أن هناك توترا حول عينيك ، فك هذا التوتر بتهيئة أو نفس عميق ، تأكد من انه ليس هناك جزء آخر من جسمك يتحرك ، وأن فكك مسترخ ، وأن تنفسك عميق وثابت في أعلى الصدر ، وطوال تدريبات الإسترخاء الذهني ، راقب دائما الطرق التي يهرب بها التوتر إلى مناطق أخرى من الجسم ، مثل القدم التي تلتوي حول أرجل الكرسي ، أو اليدين اللتين تقبضان

فجأة على حافة المقعد، أو الجفون التي قد ترمش دون أن تتحكم فيها، راقب هذه التوترات دائما، وحاول فكها ، في نفس الوقت الذي تركز فيه على العينين ذاتهما.

6- الآن إرفع العينين- أونت لا تزال تحافظ على العيون مغلقة - إلى أعلى بقدر ما تستطيع ، يجب أن تشعر بأن أوتار العضلات حول العينين مشدودة. لا ترفع رأسك أو تخفضه ، وحافظ عليه مستقيما ومسترخيا بينما العينان مرفوعتان إلى أعلى، إستمِر في التنفس والتهدد، وإستمِر على ذلك عشرين ثانية ، وتطبق فكك ، ثم دع العينين تعودان إلى وضعهما الطبيعي.

7- مد العينين إلى اليسار، ثم أبقهما كذلك عشر ثوان ، أتركهما تعودان إلى الوضع الطبيعي ، ثم مدهما إلى اليمين بنفس الطريقة ، ثم إلى أسفل تجاه طرف أنفك ، وحافظ على ذلك عشر ثوان ثم أتركهما تعودان إلى وضعهما الطبيعي.

8- عند هذه النقطة ، راقب ما إذا كانت هناك علامات لتوتر متصاعد في أي جزء من جسمك ، خصوصا في الوجه ، والرأس ، والعنق ، ومنطقة الكتفين ، إبق جفونك مغلقة لكن العينين تظان تعملان بالنظام الذي إتبعته ، إن هناك مخرجا هادئا صغيرا وغير مرئي يراقب ذهنك.

9- الآن حرك عينيك في كل الإتجاهات حتى أقصى وضع ممكن ، إلى الأعلى ، واليمين ، والأسفل ، اليسار، الأعلى ، اليمين ، الأسفل ، اليسار ..إلخ.، حاول أن تتنفس بشكل طبيعي، محافظا على فكك مسترخيا ، ورأسك ثابتا ، في الوقت الذي تمد فيه عينيك في كل إتجاه إلى أقصاهما ، وأفعل ذلك خمس مرات في كل إتجاه.

10- الآن حرك عينيك في الإتجاه العكسي ، أعلى ، يسار ، أسفل ، يمين ، إلخ . وكرر ذلك خمس مرات.

ملاحظات حول التدريب:

- عندما تقوم بتكرار شئ ما في الإتجاه المعاكس ، أو على الجانب الآخر، أو حتى بنفس الترتيب ، إفعل ذلك كأنك تفعله لأول مرة. لأن العضلات في تدريبها لا بد أن تجد دائما أشياء جديدة.

- كل التدريبات التالية سوف تمضي بنفس الشكل الذي وصفناه سابقا ، الجلوس في المقعد ، ووضع الجلوس ، وفحص الحركات والتوترات العشوائية، ويجب الحفاظ عليها جميعا أثناء القيام بحركات معينة. وحافظ فقط على مراقبة ذاتك.

*الإسترخاء الذهني - تدريب رقم (2)

1- ركز على حاجبيك ، إرفعهما ثم إخفضهما ، حركها إلى أعلى وإلى أسفل بأسرع ما تستطيع ، كرر هذه الحركة في تعاقب سريع لحوالي عشر ثوان ، ثم توقف للراحة ، ثم كررها مرة أخرى.

2- حاول أن تفعل نفس الحركة بحاجبيك ، هذه المرة بتحريك جلد فروة الرأس أيضا ، حتى تتحرك إلى الأمام وإلى الوراء ، كرر ذلك ثم إسترح ، ثم إفعله مرة أخرى.

3- قوس عضلات وجهك كلها ، كما لو أنك تذوقت ليمونا شديد الحموضة ، وحافظ على هذا الوضع لبضع ثوان ، ثم إسترح ، كرر ذلك عدة مرات.

4- مط فمك إلى إبتسامة عريضة مشدودة ، ثم بسرعة ضم شفتيك معا ، مثل وضع القبلة ، كرر الحركة جيئة وذهابا بين هذين الوضعين.

5- ركز على الشفة العليا ، أنقر عليها بأصابعك ، أقرصها وأجذبها في إتجاهات مختلفة ، الآن ، وبدون إستخدام يديك، تخيل أن شفتيك العيا مقسومة إلى جزئين مثل فم الأرنب- حاول أن تحرك كل جانب مستقلا عن الجانب الآخر ، حاول أن تفعل ذلك وتتنفس في ذات الوقت.

6- حاول أن تشد شفتيك فوق أسنانك كما لو أنك تتظاهر أنك بدون أسنان ، إفتح فمك وأغلقه بينما تمد شفتيك فوق أسنانك ، ثم أرخهما.

7- الآن إفعل مزيجا من كل الحركات السابقة في هذا التدريب، وأشرك معها العينين ، منتقلا بحرية من نوع الحركات إلى نوع آخر ، لا تنس أن تتنفس.

ملاحظات حول التدريب:

- عندما تحرك عضلات " وجهك " فإن أفكارا ومشاعر مختلفة سوف تنطلق ، إن وجوهنا تقوم بالكثير من العمل لنا ، إنها كالدرع التي نحتمي بها من بقية العالم. وهي تخفي ما نشعر به ، والآن جاء الوقت لكي نبطل الدفاعات ونترك الوجه والمشاعر تتفاعل بحرية ، دون إعتبار للبروتوكول الإجتماعي. لا تحكم على نفسك.

*تدريب البرطمة (التمتمة من غيركلام)

- إن النطق ليس إلا صوت "آآآآه" ولكن بإستخدام حركات الفم ، واللسان ، والشفافة.
- 1- نحاول أن نفعل ذلك ، نصدر أصواتا بتحريك الفم واللسان والشفاه بشكل قوي، بينما نربط ذلك بأفكارنا ، بكلمات أخرى تسمى "برطمة"، والوصف القاموسي لهذه الكلمة يشير إلى النطق بسرعة بطريقة غير واضحة ، فهو لغو غير مفهوم ، "ورطانة" غير متسقة.
 - 2- إن ذلك يتيح لنا أن نبطل دفاعاتنا ونعبر عن أكثر أفكارنا الداخلية عمقا، والهدف هو الإرتباط بالدافع الذهني دون تفكير ، والتعبير عنه مباشرة من خلال الأصوات وحركات البرطمة.
 - 3- يجب أن نحاول الإبقاء على رأسك حرا وجسديك ساكنا، ويمكن للأصوات أن تكون أي شئ وتتفاوت في إرتفاعها و إنخفاضها .
- ملاحظات حول التدريب:
- لا تحاول أن تجعل الأصوات متلائمة مع ما تعتقد أنك تشعر به ، ولكن أترك أصوات البرطمة تفاجئك بما لا تعرفه.

*الإسترخاء الذهني - تدريب رقم (3)

- 1- وأنت جالس في مقعدك كما في السابق - قم بتدريبات الوجه كما في التدريب رقم (1) و (2)، بينما تقوم بالبرطمة ، تأكد من أنك تأخذ الشهيق والزفير بعمق ، فكما كان فحسك للإسترخاء أعمق إحتجت إلى مزيد من الهواء ، لذلك لا تنس أن تتنفس ، وكذلك أن تكون مغمض العينين.
- 2- القيام بحركة العينين والوجه مع البرطمة فعل متعدد المهام ، إن عليك أن تقوم بعدة أشياء في نفس الوقت. وأي مشاعر من الشك أو الوعي يجب التعبير عنها من خلال البرطمة.
- 3- ستلاحظ أن عقلك قد يتجول في أماكن وأفكار عديدة ومختلفة ، بينما تقوم بمثل هذه التدريبات ، فقد تأتي فكرة ماذا تشعر حول نفسك ؟ وحول ما تقوم به - وليس من مهامك عند هذه النقطة أن تفهم لماذا تحدث مثل هذه الاشياء، وماذا تعني ، عمالك الوحيد أن تكون واعيا بما يحدث.

ملاحظات حول التدريب:

- إن مأزق الممثلين خصوصا في السينما والتلفزيون ، هو أنه يجب أن يكون واعيا بما يفعله في اللحظة التي يفعل فيها ، ويجب أن يكون قادرا على التوحد مع الدافع دون التفكير كثيرا فيه ، وتلك هي البداية في واقع التمثيل لحظة بلحظة، ذلك الواقع الذي يهمس من خلال تضاًؤيس وقسمات الوجه.

*تدريب المونولوج الداخلي :

1- البرطمة سوف تصبح في النهاية كلمات ، ولكن عند هذه النقطة الكلمات في حد ذاتها لا تهمننا ، الشئ المهم الوحيد هو أن تكون هذه الكلمات مرتبطة بما نفكر فيه أو نشعر فيه في هذه اللحظة، إن الكلمات أو الجمل التي لم تتعرض للمراقبة ، والتي لم تتعرض للتروي فيها، وغير قابلة للتفسير، هي التي تشكل " المونولوج الداخلي".

2- المونولوج يكون في "همسة" -كلاما خاصا - وحميما - يكاد أن يكون مسموعا، ولا أحد يهتم بما يقول ، لن تجد أحدا ينصت لما تقول ، كل فرد ينشغل بصراعاته ومشكلاته ، وتحدث بصوت عال ، ضجيج مجنون ، لا أحد يهتم لمونولوجك الخاص.

ملاحظات حول التدريب:

- من الصعب أن تتحدث عن أفكارك الخاصة بصوت عال ، ولكن حاول أن تفعل ذلك وأنت وحدك، وعليك أن تنتقل جيئة وذهابا بين البرطمة والمونولوج.

- حتى لو كانت هناك لغة أو لهجة خاصة محلية ، يجب أن تستخدمها إذا كانت تعبر عن مونولوجك الخاص.

- كلما كانت المشاعر خاصة وحميمية إزدادت الحاجة إلى الإسترخاء.

التركيز

* أهمية تدريبات التركيز :

قبل البدء في التمثيل والدخول في الشخصية ، هناك خطوات يجب على الممثل إتخاذها قبل أن يبدأ في التثنت في أن يكون شخصية مختلفة .

إن التركيز والملاحظة متشابكان أحدهما مع الآخر ، ومن أجل التركيز فإن على الممثل أن يجد شيئاً يركز عليه ، ولكي يركز على شئ فيجب أن يكون قد لاحظته ، وأن يكون واعياً بأن هذا الشئ موجود ، ويراه ويلاحظه ، ويكتشفه ، ويفحصه ، ويتعجب منه ، ويهتم به ، كل ذلك بالقدر الذي يحول إنتباهه إليه.

لابد أن يكون هذا الشئ الذي يختاره لكي يركز عليه يشكل العناصر التي سوف يتألف منها لعب وأداء هذه الشخصية أو هذا الدور ، حيث أنه تتبع الإيماءات من الملاحظات الجادة.

*التدريب رقم (1) التركيز والملاحظة:

هذا التدريب يتطلب منك أن تقوم به لساعات طويلة كل يوم ، ولكن خلال قدر محسوب من الوقت ، وبقدر كبير من الملاحظة المركزة الواعية.

1- عليك أن تختار مكانا عاما حيث يمكنك أن تجلس لوحده دون أن يقاطعك أحد لفترة طويلة من الزمن - مقهى أو حديقة -مثلا- أو أي مكان يصبح فيه من غير المحتمل أن تلتقي بأناس تعرفهم ، لأن هذا التدريب يجب أن تقوم به دون أصحاب مألوفين لديك.

2- خذ معك كراسة لتكتب فيها ، سوف نطلق عليه " اليوميات " ، والتي سوف تصبح أداة مهمة في هذه التدريبات ، وتدريبات عديدة اخرى ، و من السهل أن تنسى أو أن تتغير أفكارك بعد فترة ، وإنطباعك ، ومشاعرك ، والتي تحدث بشكل تلقائي ، بينما المطلوب هو تدوينها لحظة حدوثها ، ومن الأفضل أن تدون الأشياء دون رقيب وكما تحدث، ولتترك قراءتها والتفكير فيها إلى مرحلة لاحقة.

3- بمجرد أن تستقر في مقعدك الذي اخترته ، أضبط ساعتك لكي تحسب ساعة واحدة ، إن الزمن شئ غريب جدا ، وحكمنا عليه يتوقف على مشاعرنا حول ما نقوم به ، إن

الساعات يمكن أن تمضي بسرعة خاطفة دون أن نشعر بها ، بينما قد تبدو الدقائق كأنها ساعات ، لذلك إحسب جلوسك خلال ساعة واحدة بالضبط.

4- لاحظ وراقب الناس من حولك ، وأكتب مشاهداتك في يومياتك ، ولاحظ ، وتأمل ، وأكتب ، إن تلك ليست كتابة مستمرة ، فيجب أن تمضي معظم الوقت في الملاحظة والمراقبة.

5- خلال مراقبتك للآخرين ، راقب نفسك وكيف تشعر بصدق في هذه اللحظة ، إبدأ أيضا بكتابة هذه الملاحظات الذاتية في يومياتك ، كن صادقا وعش اللحظة ، حاول ألا تفرض رقابة على نفسك.

6- إبدأ بالكتابة عما تراه حولك ، وإذا لم تستطع ذلك أكتب عما تشعر به وأنت تؤدي هذا التدريب ، ثم حول ذلك إلى ملاحظات ، أكتب عن الناس - عما تعتقد أنهم يكونون هذا التدريب ، ومن أين جاءوا ، وماذا يفعلون، إلخ..، أو أي أمور أخرى متعلقة بهم وتهمك وبينما تفعل ذلك ، حاول أن ترى العبقرية الإبداعية بداخل كل شخص ، لا تنس أن تطبق ذلك على نفسك أيضا.

7- عندما تنتهي الساعة إغلق يومياتك وعد إلى حياتك ، لا تقرأ ما كتبت الآن ، إنتظر ، وبعد عدة ساعات على الأقل ، تناول يومياتك وأقرأها ، ويجب أن تكون في مكان يساعد على التركيز ، وقراءتها بصوت عال دون ان يؤدي ذلك إلى مشكلة ، حاول ان تؤدي بعض تدريبات الإسترخاء الذهني قبل أن تبدأ في قراءة اليوميات. وخلال قراءتك أسأل نفسك بعضا من الأسئلة الآتية:

- هل كن أمينا وصادقا ، وإذا كنت كذلك بالفعل فكيف أشعر بذلك؟
- عندما بدأت بالشعور بمشاعر ما ، ماذا فعلت ؟ هل قمت بفحص هذا الشعور أكثر أم أنني إنتقلت بسرعة إلى شئ آخر؟
- لو كان هناك شخص ما بدأ أنه لاحظ ما أقوم به ، ماذا كان رد فعلي؟
- هل ذهبت إلى أقصى ما أستطيع بملاحظتي للمحيط الذي كنت موجودا فيه؟
- هل كنت قادرا على التركيز على المهمة التي أقوم بها ، أم أنني سرحت ثم وجدت نفسي تائها في أفكاري؟
- إذا كان قد حدث ، فهل إعترفت به فيما كتبت ، أم أنني حذفتم الملاحظة الذاتية؟

- هل تركت ذاتي و مشاعري الداخلية وملاحظاتي بعيدة تماما عن هذا التدريب ؟ ولماذا فعلت ذلك؟
 - هل أقوم بالحكم على الناس بحدة حتى أنني أميل إلى وضعهم في أنماط ، وإذا كان ذلك حقيقيا ، كيف سأقوم بتجسيدها كمثل؟
 - إن الإجابات عن هذه الأسئلة السابقة ليست مهمة ، وليست هناك إجابة صحيحة وأخرى خاطئة ، هناك فقط تطوير تساؤل أفضل وتقوية قدرتك على السؤال ، وعملية تطوير القدرة على الملاحظة والتركيز تعمل بنفس طريقة تقوية العضلات ، فهي تصبح أكثر قوة مع الإستعمال ، إنك تضع معايير حول تركيزك بالقيام بهذه التدريبات.وبهذه المعايير يمكن قياس أدائك وتطورك . وفي كل مرة تقوم بتدريب ، فإنك تمضي إلى الأمام قليلا نحو عملية الإسترخاء والتركيز.
- ملاحظات حول التدريب:

- إنك لا تعلم أبدا كيف سيكون رد فعلك في لحظة معينة ، حاول أن تتحاشى الأحكام المسبقة ، والطرق القديمة في رؤية الأشياء.واجه أفكارك المسبقة مواجهة مباشرة.
- تذكر أن هذا ليس تدريبا على الكتابة إنه تدريب على الملاحظة ، إنه تدريب على أن تجبر نفسك على التركيز على الحقائق البسيطة لمدة ساعة، والهدف هو أن تكتب ما تفكر فيه بالفعل.أنه أمر أصعب مما تتخيل ، وليس مهما أن تراعي القواعد النحوية والإملائية أو أن تكتب جملة كاملة البناء ، الشئ المهم الوحيد هو أن تكتب ما في ذهنك لحظة بلحظة.

*التدريب رقم (2) ذاكرة الحواس :

البصر: حاسة الرؤية

- 1- عندما تكون جالسا في الكرسي ، وعينك مغلقتان ، فكر في أشياء مختلفة تعرفها جيدا ، والتي تأتي ذهنك بشكل تلقائي ، ودع عينيك تتجولان خلال الأماكن المختلفة ، خذ مثلا غرفة النوم في منزلك، إنها سوف تعني أشياء مختلفة للعديد من الناس ، فقد تكون مكانا في الحاضر، أو مكانا آخر في الماضي ، ليس المهم ماذا تكون من بين هذه الأشياء ، فأول غرفة ترد إلى عين ذهنك هي الغرفة الصحيحة التي سوف نستخدمها.

2- كم من المحتويات تستطيع أن ترى ؟ وإذا نظرت إلى الحوائط ، هل تستطيع أن ترى الصور المعلقة عليها؟ أو أن ترى لون الطلاء ، أو ورق الحائط؟ إسأل نفسك كيف تصبح رؤيتك أفضل إذا حددت تركيزك على نقطة معينة أو عنصر محدد من خلال طرح سؤال ، مثال على ذلك : إذا حولت عيني على يسار حائط الغرفة ، ماذا يوجد هناك ؟ (من الواضح أنك تعلم ما هو موجود هناك لأن تلك هي غرفتك ، ولكن حول تركيزك على الحائط على أية حال ، وأنظر ما يعرضه لك تركيزك الداخلي).

3- لا تفترض أنك تعرف الإجابة ، دع الرؤية تكشف لك عن أي حد تعلم ما هو موجود بالفعل على الحائط ، إن هذا مهم لتطوير التركيز والحواس ، ولعلك سوف تفاجأ بما يحدث، عندما تطرح سؤالاً وتنتظر أن تكتشف الإجابة ، إستمر في هذه العملية مع بقية الغرفة ، إ طرح سؤالاً ، وانتظر الإجابة من خلال ما "ترى" أبق على عينيك مغمضتين وحافظ على تركيزك على عينيك وعملية الرؤية.

الصوت: حاسة السمع

- 1- أنت في نفس الغرفة ، وعيناك مغمضتين ،(إن من السهل أن تقوم بالتركيز بهذه الطريقة)، حاول أن تسمع الاصوات في تلك الغرفة ، ومرة أخرى إ طرح الأسئلة.
- 2- إسأل نفسك ، هل أنا وحدي بالمنزل؟ وإذا لم أكن وحدي ، فهل أسمع أي شئ آخر؟
- 3- إسأل نفسك مرة أخرى ، إذا نظرت من النافذة فماذا أسمع ؟ هل للغرفة أصواتها الخاصة؟ أصوات الريح أو أصوات مصراع النافذة يخبط على الجدران برفق؟
- 4- إسأل نفسك ، إذا قمت بالتركيز على أذني فماذا أسمع ؟ أنصت إلى الأصوات ، أشعر بها في أذنيك ، (إذا كان جسدك مسترخيا ، فسوف يستجيب للأصوات التي تسمعها).

ملاحظات حول التدريب:

- إذا لم يكن المرء موهوبا أو مدريا بشكل موسيقي فإن السمع يتم - في معظم الاوقات - بشكل غير واع.
- حاول أن تشعر بقناة السمع والجزء الخارجى من الأذن ، تلك الأجزاء التي تلتقط الصوت.

الشم : حاسة الشم

إننا نشم الأشياء بواسطة الأنف واغشيتته الداخلية ، ويعزى إلى حاسة الشم أنها الاقوى قدرة على الإستدعاء الوجداني.

- 1- في نفس الغرفة ، غرفة نومك ، وعيناك مغلفتان ، خذ شهيقا عميقا، بينما يكون كل تركيزك على حاسة الشم ، إن الهواء سوف يمر في أنفك ، عندئذ إطرح هذه الأسئلة.
- 2- ماذا أشم ؟ هل هناك شجرة (...) مزهرة خارج نافذتي ؟ أم أن هناك شخصا يطهو في غرفة أخرى ؟ هل هناك عطر باق لشخص قد ترك الغرفة؟ هل هناك رائحة خاصة لا أستطيع تحديدها ، لكنها مرتبطة بالمكان؟

الطعم : حاسة التذوق

- 1- إكتشف حاسة التذوق الأول الذي سوف ينتج ، يجب أن يكون الليمون ، إنه طعم قوي ، ويتسبب في العديد من ردود الأفعال داخل الفم.
- 2- إلعق شفتيك بلسانك كما لو أنك شربت عصير الليمون ، إبتلع ، وأفحص سقف فمك ، إسأل الأسئلة : ماذا يحدث لشفتي إذا تذوقت ليمونة ؟ ماذا سوف يشعر به لساني؟ أين تذوقت طعم الليمون؟
- 3- لا تقلق إذا لم يحدث شئ ، إذا لم تتذوق طعم الليمون ، أو في هذه الحالة إذا لم تستجب لأي من هذه الأحاسيس في مخيلتك عند هذه النقطة ، تذكر أننا نقوم بتدريبات في التركيز، إننا لا نقوم بهذه التدريبات من أجل النتائج ، إننا نقوم بها لمجرد الإكتشاف.
- 4- حاول أن تجمع بين حاستي الشم والتذوق ، فكر في أطعمتك المفضلة خلال طفولتك ، في شئ ما مرتبط بالمكان الذي أتيت منه ، حاول الآن أن تشم الرائحة ، فحتى لو كانت "آيس كريم" فإن له رائحة ، إنتقل من الرائحة إلى الطعم من خلال إنتقال الإحساس إلى ما حول الفم واللسان والشفيتين.

اللمس : حاسة اللمس والإحساس

- 1- في غرفة النوم ، أنت تجلس في الكرسي وعيناك مغلقتان ، مد إحدى يديك في الفراغ أمامك ، وتخيل أنك تلمس غطاء سريرك ، إنك لا تعلم مسبقا ماذا سوف يكون الإحساس به فلا تقل على سبيل المثال " نعم ،سوف ألمس الآن ملاءة السرير الناعمة"
- 2- دع فقط يدك تمتد في الفراغ ، وفي عينيك الذهنية ، ودعها "تلمس" غطاء السرير ، ثم توقف و إ طرح الأسئلة الآتية : أين أشعر أن يدي قد وصلت ؟ هل لو حركت يدي جيئة وذهابا بخفة سوف أشعر بنسيج قماش الملاءة ؟ هل أنا أتنفس ملء رئتي بثبات؟ وإذا أخذت شهيقا عميقا وجعلت كتفي تسترخيان هل سوف أحصل على مزيد من الشعور من يدي؟
- 3- إكتشف الإحساس ، ومد يدك الأخرى لكي تلمس غطاء السرير ، لا تدع أصابعك تتلاقى ، وأترك مساحة بينك وبين مخيلتك.

الذاكرة العاطفية " الإنفعالية "

*أهمية تدريبات الذاكرة العاطفية:

- نقصد "بالذاكرة ، ذكريات الممثل الخاصة وخبراته ، أي الاشياء التي حدثت له خلال معيشتته وحياته الخاصة ، ويجب أن يتذكر الممثل بأن الهدف من وراء إستخدام خبرته الشخصية كمورد للتمثيل وليس لإطلاق العنان لأهوائه ، بل هو للأمانة.
- ولا يمكن لأحد أن يمر بخبرة حياة شخص آخر، وكل فرد غير معروف أساسا للآخرين ، وبالتالي ، عندما يستخدم الممثل خبرته الشخصية كما ينبغي فيمكن لعمله أن يكون مبتكرا ، ومحددا ، وصادقا من الناحية العاطفية، وتعبيره عن حالة الشخصية بإيماءاتها وحركاتها التي تكون أقرب للتصديق.
- الذاكرة هي المورد الذي يستخدمه الممثلون ، عندما يعتمدون على إستبدال الشخصية بأنفسهم ، أو عندما يعملون بتقنية الذاكرة العاطفية Affective Memory وتعتمد الذاكرة العاطفية على تقنية ذاكرة الحواس Sense Memory .

*تدريب رقم (1) الذاكرة العاطفية - ذاكرة الحواس:

- 1- يمسك الممثل شيئا في يديه مثلا (فنجان قهوة ساخن)، يركز إنتباهه على تأثيرات إنطباعات الحواس عليه ، وزن الفنجان ، درجة حرارته، شكله الخارجي ، والإحساس بالبخار على الوجه ، رائحة القهوة، إلخ..
- 2- يلزم أن يكون التركيز على الحواس وليس على الفكر ، أي ما يسجله الممثل ليس التقييم الفكري لدرجة الحرارة " إنها ساخنة بدرجة مريحة أو إنها ساخنة جدا" ، ولكنه الإحساس الخالص عند الأصابع وراحتي اليد ، والخد ، وفتحة الأنف.
- 3- يحاول الممثل بقدر الإمكان محدد فيما يتعلق بأحاسيسه الشخصية في المناطق المختلفة من بشرته ، وعندما يوجه إهتمامه الكامل لإنطباعات الحواس عن هذا الشيء .
- 4- نأخذ هذا الشيء بعيدا ، وندعه يعمل وفق فنجان تخيلي من القهوة الساخنة أو (الشيء المختار) ، أي يستغل ذاكرة الحواس عن شيء حقيقي ، إنه يتخيل الوزن

ودرجة الحرارة ، والملمس ، والنكهة ، وما إلى ذلك ، بأقصى تفاصيل يمكن أن يستجمعها، ولكن بدون إجهاد . الغرض هو التركيز على الحواس.

*تدريب رقم (2) الذاكرة العاطفية - الحدث المشحون:

- 1- يختار الممثل حدثا مشحونا بالعاطفة من واقع حياته ، يجب أن لا يسترجع العاطفة نفسها ، ولا حتى الحدث نفسه ، ولكنه يسترجع ذاكرة الحواس للحياة المحيطة بذلك الحدث.
- 2- ما هو لون الحوائط ، ماهي روائح المطبخ ، الإحساس بتنجيد المقاعد تحت رجليه، الأصوات التي تسمعها كيف تبدو إلخ...
- 3- يختار الممثل حدثا بعيد من حيث حدوثه (في الماضي البعيد) ، ويختار حدثا من الماضي القريب.

الخيال والتخيل

*أهمية تدريبات الخيال والتخيل:

- الخيال يخلق ما هو موجود ، وما يمكن أن يوجد وتعرفه في الواقع ، أما التخيل فتخلق ما ليس له وجود ولا تعرفه في الواقع ، ما لم يوجد ولن يوجد أبدا ولكن قد يتواجد أيضا.
- ماهي حاجة الممثل للخيال؟ ، لكي تخلق " لو " السحرية و"الظروف المعطاه - المقترحة" ، لأن المؤلف أو كاتب السيناريو لا يتحدث بصورة كافية عما حدث قبل بداية قصته ، فهو يتكلم بصورة شاملة، وعلى الممثل أن يستكمل هذا كله وبعمقه.
- يعتبر الخيال وكلمته السحرية " لو " و " الظروف المعطاه - المقترحة" المعاون الأقرب في عمل الممثل.
- لابد في تمارين الخيال التي يجريها الممثل لوحده ، أن لا يكره الخيال وأن لا يتخيل لا " مقود " أو " موجه" ، ولا يجوز أن يتخيل من أجل التخيل ذاته ، ويجب أن تكون الخيالات فعالة ونشطة.
- يجب أن يحفز خيال الممثل ويستدعي في البداية الفعل الداخلي ومن ثم الفعل الخارجي.

*تدريب رقم (1) - الخيال والتخيل:

"تدريب لعبة ماذا عساي لو أن -" يؤدي هذا التدريب مع الموجه أو المشرف على التدريبات أو مع شريك الممثل.

- 1- سؤال < ماذا تشرب ؟ - إجابة شاي أو (..) أي مشروب آخر.
سؤال < لو أن هذا لم يكن شايًا أو (..) وكان زيت خروع ماعساك أن تشربه؟.
الإجابة < "فعل" ، يظهر الممثل إلى تذكر طعم الزيت .
- 2- سؤال < أين تجلس ؟ - إجابة على الكرسي أو (..) أي مكان آخر.
سؤال < لو أنك كنت تجلس على موقد ساخن جدا ، ماعساك أن تفعل؟.
الإجابة < "فعل" يظهر الممثل جلوسه على الموقد ثم يحاول أن ينقذ نفسه من الحروق

3- تستمر هذه اللعبة على هذا المنوال وفي كل مرة يبتكر المدرب أو السائل أشياء ويحاول أن تكون أكثر تعقيدا، ومراعاة التنوع في الظروف المقترحة في كل مرة.

*تدريب رقم (2) الخيال والتخيل:

1- تخيل نفسك شجرة (أي شجرة تحددتها) ضربت جزورها عميقا في الأرض.

2- ماذا عساك أن تفعل وأنت شجرة؟ مع الريح ، مع المطر، مع الجفاف. إلخ..

3- كيف هي والماء يجري بداخلها؟

4- كيف هي بعد سنوات؟

5- تخيل نفسك شجرة صغيرة جدا . بنفس الظروف السابقة.

*تدريب رقم (3) الخيال والتخيل:

1- هذا التمرين " الظروف المقترحة أو المعطاه ، يؤدي بواسطة المجموعة.

2- نتخيل جميعنا أعضاء بعثة علمية ، و أننا نتوجه مستقلين طائرة في طريق طويل.

3- في أثناء تحليقنا فوق أدغال كثيفة صعبة الإجتياز ، تقع كارثة، ويتوقف المحرك عن

العمل ، وتضطر الطائرة إلى الهبوط في سهل جبلي ، ولا بد من إصلاح الطائرة، وهذا

العمل يؤخر البعثة زمنا طويلا.

4- لحسن الحظ مازالت هناك كمية من المؤن ، بيد أنها ليست بهذه الوفرة ، لذا لا بد من

الحصول على الأرزاق بالصيد، كما ينبغي إقامة مسكن وتنظيم إعداد الطعام.

5- ينبغي حراسة المكان تحسبا لأي هجوم من الغرياء وإنقضاض الوحوش.

6- تتطلب كل لحظة من هذه اللحظات أفعالا ضرورية وهادفة يتم تحديدها في الخيال

بصورة منطقية ومترابطة.

الصوت والتنفس

*أهمية تدريبات الصوت والتنفس :

- عندما يتعمق إسترخائك ، وتوجه تركيزك إلى دوائر أكثر إحكاما وتحديدا ، فإن هذا النفس - الذي يفسح الطريق أمام صنع " الأصوات " ، ومن ثم إعطاء الشخصية "صوتها"، هو بداية التعرف على الدوافع التي سوف تتبع من الداخل.
- إن التنفس الصحيح هو الأساس الواضح لأي تقنية في التمثيل ، وواقع " اللحظة بلحظة" يعتمد على كون التنفس الحر والسلس هو الملائم للعاطفة الكامنة في اللحظة.
- في التمثيل للسينما والتلفزيون ليس من الضروري إستعراض الصوت ، فإن أنماط التنفس والصوت يجب أن تكون قريبة لما يحدث في الحياة اليومية.فإن الأولوية تكون للحظة العاطفية والتعبيرية.
- ومع ذلك تخلق ضغوط الأداء جوا من التوتر بالنسبة للممثل ، فإن النفس والصوت يمكن أن يصبحا أقرب إلى التكلف والمبالغة،وعندما يحدث ذلك يجب على الممثل أن يعود إلى عملية التأكد من " الإسترخاء والتركيز والتنفس في اللحظة"

*تدريب رقم (1) - الصوت والتنفس - إختيار الدور الملائم للتدريب:

- 1- يجب أن يكون الدور من نفس جنسك (ذكرا أو أنثى) ، ومن مدى ملائم لعمرك،فالمدى العمري في غاية الأهمية لأن الكاميرا تقترب جدا لكي تصور وجهك ، فإنه يجب أن تبدو قابلا للتصديق في عمر الشخصية.
- 2- قم بإختيار دور من مسرحية أو فيلم ناجحين شهيرين ، ومن الأفضل أن تأخذ جزءا من بداية العمل ، ولا تقم بإختيار دور مكتوب بواسطة كاتب أو بواسطة صديق لك.وتأكد أنه نص درامي ، ليس شعرا أ، مقتطفا من رواية أو يوميات إلخ.. وعليك أن تتحاشى الذروات الدرامية أو المقاطع الأخيرة من النص ، إبدأ من البداية.
- 3- يجب أن تقول الشخصية شيئا تجد نفسك مهتما به ، شيئا مهما لك ، ومن الأفضل أن تكون شغوفًا بهذا الشيء الذي يقال.

4- يجب أن يكون جزءا كاملا من النص يتراوح على الأقل بين عشرة وخمسة عشر سطرا ، ليست به إنقطاعات بسبب حديث شخصية أخرى ، فإذا كان هناك نص لشخصية أخرى يتقاطع مع النص الذي أخترته ، فيجب أن يكون "المونولوج" محافظا على معناه إذا حذفت سطور الشخصية الأخرى.

5- خبرة الشخصية بالحياة يجب أن تكون موازية لخبرتك إلى درجة ما ، ويجب أن تفهم ما تقوله الشخصية من أمور في الحياة .

6- عليك أن تتفادى الكوميديا الصارخة أو الحركية ، والأعمال التاريخية ذات النصوص الصعبة ، والمحاكاة الساخرة ، والنصوص السريالية، إن هذه الأشكال تحتاج إلى معالجات أكثر تعقيدا من أن يتم تمثيلها على نحو صحيح، ولا تستخدم أيضا مادة من كوميديا الموقف ، هذا لا يعني ألا تحتوي المقطوعة على حس فكاهي ، أو ألا تكون معقدة ومركبة ، ولكن من الأفضل أن تختار من الأعمال المعاصرة نسبيا التي تشعر كأنك تعرف شخصياتها.

7- إذا كنت مبتدئا في التمثيل ، أ، إذا كانت لديك خبرة به لكنك لم تقم بالتمثيل للسينما أو التلفزيون ، فإن عليك أن تتحاشى أي دور به لكنة أو لهجة مختلفة عن لكنتك أو لهجتك.

8- بمجرد إختيارك للدور قم بقراءة النص كله مرة أو مرتين ، ثم أتركه جانبا ، قم بإختيار الجزء الذي سوف تعمل عليه ، وأكتب المونولوج على قطعتين من الورق، ولا تحاول أن تحفظه.

*تدريب رقم (2) الصوت والتنفس- التدريب مع النص المختار:

1- إجلس على الكرسي ، إذا وجدت أن فكرتك المسبقة عن الشخصية هي التي تعمل، توقف ، وخذ نفسا عميقا.

2- تذكر أن المسألة ليست ماهو صحيح وما هو خطأ ، إنها مسألة أن تقوم بالفعل وفحص اللحظة.

3- إفحص منطقة العينين ، ومؤخرة الرأس لتتأكد إذا ما كان هناك توتر متصاعد ، وفك هذا التوتر عن طريق التنهد ونطق صوت "آآآآآه".

4- إنطق بصوت " آآآآآه " بصوت عال عدة مرات (لتكن 5 مرات) لكي تفك تزايد التوتر الذهني والجسماني .

5- بين الحين والآخر ، أنظر إلى النص ، وقل أي سطر يقع عليه نظرك ، لاتهتم بترتيب السطور ، فسوف تكون في متناولك بالترتيب فيما بعد، إسمح لأنك الداخلية أن تستخدم تنفسك وصوتك دون تدخل منك.

6- إستمر في مراجعة النفس ، وتأكد من انك تتنفس هواء كافيا.

7- إذا كنت ممثلا مسرحيا مدريا أو مغنيا ، لا تحاول أن تملأ صدرك بالهواء وتصنع جهدا لكي تبدأ النطق بالكلمات ، تحدث بسلاسة ، لذلك فأنت لا تحتاج إلى الكثير من الجهد ، وأفحص دائما إذا ما كان هناك توتر في الجزء العلوي من جسدك.

8- تحرك جيئة وذهابا بين الإسترخاء الذهني ، والتنفس والتنهيد ، والنص ، والمونولوج الداخلي ، حتى يصبح النص جزءا آخر من عملية الإستكشاف، إنه لا يتمتع بأهمية أقل أو أكثر من الأشياء الأخرى التي تقوم بها ، إعط لكلماتك نفس القوة التي تتمتع بها كلماتك الشخصية ، حافظ على التقدم إلى اللحظة التالية.

9- إذا شعرت أنك في حاجة إلى أن تقوم وتحرك أو تستلقي على أرض الغرفة إفعل ذلك بحرية ، ولكن إبق في الكرسي عشرين دقيقة على الأقل قبل أن تقوم ، إنك إذا قمت وتحركت بأسرع من ذلك فإنك سوف تفقد بعض الدوافع المرهفة المفيدة في هذه العملية.

10- بعد خمس وأربعين دقيقة على الأقل خذ يومياتك وأكتب أي شئ ترغب فيه ، ومن الأفضل أن تكتب تقييما للتدريب ، وتضيف إليه أفكارك عن الشخصية وانت مستمر معها .أكتب أي شئ يخطر على بالك.

ملاحظات حول التدريب:

- اليوميات مفيدة للمثلين ، إنها تعطيهم مساحة مضافة لكي يعملوا فيها ويتمتعوا بالخصوصية الكاملة ، وفي هذه المساحة يمكنهم تقييم ما قاموا بعمله بمجرد إنتهائهم.

- عندما تكتب في يومياتك بعد قيامك بالتدريب تكون لديك طريقة لتذكر كل شيء في وقت لاحق ، ففي أغلب الأحوال وخلال عملك ، فإن إنطباعاتك تكون من الكثرة بحيث يكون من الصعب أن تتذكرها جميعا.
- اليوميات تقوم بعمل الصوت الداخلي الخاص ، إن ما كتبتة بعد تدريب سوف يكشف دائما عن نتائج مفاجئة، إنه يفتح الطاقة الإبداعية بشكل مختلف، وتعطيك فرصة لتعبر عن الأشياء التي تعجز عن إظهارها. إن هذا التعبير عن الصوت الداخلي هو ما يحتاجه الممثل عندما يقول نص الشخصية.
- يجب طرح الأسئلة على نفسك وتدونها في اليوميات عن تدريبك.

الإنصات

*أهمية تدريبات الإنصات:

- من أهم القدرات التي يشترك فيها كل الممثلين " في الوسائط الفنية المختلفة" هي مهارة الإنصات . فالممثلون يطورون بإستمرار قدرتهم على الإنصات لبعضهم البعض والإنصات لأنفسهم أثناء التمثيل، إنها إحدى القدرات التي تسمح للممثل بإستيعاب ما يحدث حوله، إنه يسمع ويستجيب لما يسمع من خلال رد فعل ، ومن خلال هذه الإستجابة نحصل على المعلومات عن العالمين الداخلي والخارجي اللذين يعيش و يوجد فيهما الممثل.
- إن بساطة الإنصات - ومن ثم صعوبته- يتم التقليل من شأنها بواسطة كثيرا من غير الممثلين أو الممثلين المبتدئين ، لكن عندما يكتسب الممثل خبرة أكبر فإنه يتضح له قدر أهمية هذه المهارة داخل دائرة التركيز في التمثيل.
- في الأعمال الدرامية التي نشاهدها ، نرى فيها شخصيات تصدر ردود افعال تجاه ما يقال لها ، كما لو أننا كنا الذين يتحدثون إليهم، إننا نراهم وهم ينصتون للآخرين فقط ، ولكنهم ينصتون إلى أفكارهم الداخلية الخاصة ، والإنصات إلى أفكارك الداخلية نسميه التفكير ، وعندما نشاهد أفكار الممثلين على الشاشة ، فإننا ننجذب إلى القصة.

*تدريب رقم (1) - الفرجة على المشاهدة من أجل الإنصات:

- 1- الطريقة المثلى بالنسبة لمعرفة أهمية الإنصات للتمثيل السينمائي والتلفزيوني ، هي أن تتفرج على الأفلام الكبيرة والمعروفة والشهيرة، وتعطي إنتباها خاصا إلى كيف ومتى ينصت الممثلون ، وكيف يؤدي ما يسمعون إليه إلى أن يقوموا بفعل ، وكيف يستجيبون.
- 2- (مشاهدة جماعية - يفضل إختيار فيلم به شخصيات تستمع إلى موسيقى أو غناء ونرى ردود الأفعال والإستجابة) - توقف عن المشاهدة - مناقشة - ثم مشاهدة توقف ومناقشة - ثم مشاهدة - وهكذا.
- 3- مناقشة كيفية إنصات ممثل إلى ممثل آخر معه بنفس المشهد.

تدريب رقم (2) الإنصات في الحياة اليومية:

1- عندما تنصت إلى التمثيل ، فأنت تستخدم إحدى حواسك ، حاسة السمع ، وفي أحيان عديدة فإنك في الحقيقة تنصت إلى شئ موجود، مثل صوت ممثل آخر ، وفي أحيان كثيرة تقوم بالإنصات من الذاكرة ، لأ، الأصوات الحقيقية التي يسمعا المتفرج عندما إكتمل العمل لم تكون موجودة خلال التصوير (أى إنك تمثل أنك تنصت إلى شئ ما خلال التصوير، بينما هذا الشئ وصورته غير موجودين في موقع التصوير بالفعل ، لذلك فأنت تتخيلهما وتنصت إلى هذا الخيال).

2- إن ما تفعله هو أن تنصت وتستجيب لأصواتك من ذاكرتك الإبداعية الخاصة ولكي تستخدم هذه المهارة بشكل فعال في التمثيل الإحترافي ، فلا بد من تطوير هذه المهارة لهذا الهدف بشكل خاص، وأفضل طريقة لتطويرها هي أن تصبح واعيا لما تنصت إليه في حياتك اليومية، وتفحص كيف يترك أثره عليك.

3- إذا سألت معظم الناس أي شئ ينصتون إليه فإنهم سوف يذكرون نوعا من الموسيقى أو المحطات الإذاعية ، إنهم لن يستجيبوا لسؤالك بشكل طبيعي بإجابة مثل : أنا أنصت إلى المطر، أو أنني أحب أن أنصت إلى صوت ملعب الأطفال في الناحية المقابلة للشارع ، أو إنني أنصت إلى كل الضجيج داخل رأسي . إنها إهتماماتك أنت بالفعل ويجب أن تنصت إلى هذه الأشياء.

4- لابد أن تنصت إلى كل أنواع الأشياء طوال اليوم ، وجميعها يؤثر في أفعالك وقراراتك و هناك الآلاف من الأصوات في العالم نستمع إليها في حياتنا اليومية ، والمواقف التي تحيط بهذه الأصوات تشكل معنى هذه الأصوات بالنسبة لنا.

تدريب رقم (3) الإنصات للموسيقى من الذاكرة:

1- الموسيقى التي تختارها من أجل هذا التدريب يجب أن تعني شيئا بالنسبة لك ، يجب أن تختار أغنية أو مقطوعة موسيقية ترتبط بها بشكل قوي على الأقل منذ سبع سنوات مضت ، وإذا كنت في العشرين من عمرك أو أصغر فخمس سنوات تكفي.

2- إستلق على الأرض في وضع مريح ، وشغل المقطوعة الموسيقية التي إخترتها ، إستمع إليها ، لا تجعل العاطفة أو الذاكرة اللتين توحى بهما الموسيقى تجرفانك بعيدا ، وبدلا من ذلك ركز على ملاحظة الإحساسات الجسمانية للسمع وكيف تؤثر على بقية الجسم.

3- شغل نفس المقطوعة عدة مرات (إذا كانت شديدة الطول ، قم بإختيار مقتطف من عدة دقائق منها) ، إبق في مكانك مستلقيا مسترخيا تتنفس بعمق ، يمكن أن يساعد التركيز أن تغلق عينيك أو تجري التدريب في غرفة مظلمة.

4- إنهض وأبدأ الحركة في الغرفة ، وأفحص كل جسدك إذا ما كانت هناك جيوب للتوتر ، فك هذا التوتر من خلال الحركة أو الصوت بينما الموسيقى لا تزال تدور ، إن ذلك يعني بالضرورة أن ترقص على الموسيقى ، لكن الأمر قد يبدأ بتلك الطريقة ، أعط إهتماما خاصا بالتأثيرات الجسمانية التي تحدث -ضيق في تجويف المعدة على سبيل المثال - وأهتم بكيفية فك هذا الشعور.

5- الآن أوقف تشغيل الموسيقى ، وإستلق مرة أخرى على الأرض ، عد إلى الإسترخاء والتنفس ، حاول أ، تسمع الموسيقى تدور في أذنيك ، لا تقم بغنائها أو دندنتها ، إسمعها تدور في الذاكرة في رأسك ، ركز على أذنيك والقناة الداخلية للأذن.

6- لا تقلق إذا لم تستطع أن تفعل ذلك بسهولة كما كنت تتخيل ، عد وأستمع ، أشعر بالأحاسيس داخل الأذن بينما تدور الموسيقى ، ركز على الجزء من الأذن الذي يلتقط الصوت، أشعر بالصوت وهو يتحرك داخل الأذن ، لا تشغل الموسيقى عالية جدا ، من الأفضل أن تجعلها ناعمة وهادئة ، سوف تدفعك إلى أن تنصت إليها جيدا، حافظ على الوجه والرأس والجزء العلوي من الجسم في حالة إسترخاء بقدر الإمكان ، وحافظ على التنفس بعمق.

7- بمجرد أن تحصل حتى على شذرة من الموسيقى في ذاكرتك ، وتكون قادرا على سماعها بدون غنائها أو دندنتها ، يمكنك أن تتحرك في الغرفة مرة أخرى ، انت لا تحتاج إلى سماع أجزاء كبيرة من الموسيقى ، فقط شرة منها تفي بالغرض.

8- شغل الموسيقى بصوت هادئ كما لو أنها تأتي من غرفة أخرى ، أنصت بعناية ، وإجعل عملية الفحص تقوم بخلق واقع تحاول أن تسمع شيئاً منه لست متأكدا من وجوده ، وأسأل نفسك : - هل أسمعه أم لا ؟ - من أين يأتي؟ هل هو يأتي من غرفة أخرى غير التي أوجد فيها أم لا؟ - تساءل عنم يقوم بعزف الموسيقى وما السبب؟.

9- خلال حركتك في المكان حاول أن ترفع الصوت أو تخفضه بإستخدام تعبير " لو " : لو كانت الموسيقى قادمة من غرفة أخرى ، فماذا سوف يكون مستوى إرتفاعها؟ دع حاسة السمع هي التي تجيب على سؤالك ، لو تحركت أقرب في إتجاه المصدر الذي تأتي منه الموسيقى ، كيف سيزيد مستوى إرتفاعها ؟ دع أذنيك تجيبان على السؤال ، إطرح السؤال ثم إنتظر الإجابة.

ملاحظات حول التدريب:

- هذه تدريبات جيدة لتوسيع مهاراتك على الإنصات ، إن كثيرا من الناس يقوم بهذا التدريب مرات عديدة في حياتهم ، ولكن هذه المرة سوف نقوم به من خلال بناء ، وبهدف تحقيق القدرة في النهاية على إستخدام النتائج للتمثيل أمام الكاميرا.

- من المفيد أن تراقب الحيوانات ، مثل القطط والكلاب ، ولاحظ كيف تستخدم مهاراتها في الإنصات ، إن حاسة السمع لديها أكثر رهافة مما لدينا ، أذناها يمكن أن تفعل أشياء لا نستطيع فعلها ، مثل ضبط إتجاهها لكي تلتقط ترددات الصوت على نحو أفضل ، راقب مثلا - كلبا وهو ينتظر بشوق إلى جانب الباب مزمجرا ومهتزا لأن سيده على وشك العودة إلى المنزل ، إن الكلب يقوم بردود أفعال لحاسة السمع عنده ، وما تنقله حاسة السمع إلى الكلب يخلق إستجابة جسمانية نقية وقوية، بحيث يمكننا أن نلاحظها. وهناك الكثير الذي يمكننا أن نتعلمه من مراقبة الحيوانات خصوصا في عفوية واقع اللحظة بلحظة.

*تدريب رقم (4) الإنصات من أجل دراسة الشخصية:

- 1- إن الوسيط السينمائي والتلفزيوني يحتاج إلى إيماءات مرهفة ، والإيماءة التي تتكون نتيجة الإنصات إلى الموسيقى من الذاكرة هي إيماءة مضبوطة تماما على اللقطات القريبة المستخدمة في السينما والتلفزيون.
- 2- الموسيقى التي تختارها قد تجعلك تشعر بأشياء يمكن أن تكون المفتاح الرئيسي لدوافع الشخصية.
- 3- على سبيل المثال إذا كانت الشخصية التي إخترتها شخصية قوية وشديدة الثقة بنفسها ، ولا تظهر أي خوف أو تردد ، وكانت الموسيقى التي تعمل عليها تجعلك تشعر بالضالة وعدم الأمان ، فإنه يمكنك أن تجد طريقة للجمع بين هذه العناصر المتناقضة لتخلق شخصية أكثر تعقيدا ، إننا إذا رأينا شخصا يناضل لكي يتغلب على الشعور بعدم الأمان بأن يقتحم لكي يستعرض قوته ، فإن هذا يصبح أكثر إثارة للاهتمام بالنسبة لنا ، إننا يجب أن نرى الصراع في الإيماءة الصغيرة المرهفة للوجه وأنماط التفكير .

*تدريب رقم (5) الإنصات إلى الآخر:

- 1- يجلس ممثلان على الأرض بحيث يواجه كل منهما الآخر ، على أقرب مسافة ممكنة دون أن يتلامسا ، وبأي وضع يجذانه مريحا لهما ، ويكون أحد الممثلين هو المنصت "أى في حالة إنصات" ، ويكون الآخر هو المتحدث، وليس على المنصت أي إلترام على الإطلاق في هذا التمرين ، إلا بأن ينظر مباشرة إلى الشخص الآخر وأن ينصت تماما ، ولا يلزمه أن يتخذ أي رد فعل من أي نوع، ولكنه إذا شعر بأنه يريد أن يفعل شيئا ، أو يتصرف تصرفا لا إراديا فلا بأس ، و إذا لم يحدث شئ فلا بأس أيضا، وعليه الإنصات ببساطة.
- 2- يقدم المدرس أو الموجه / للشخص الذي يتحدث مجموعة متتالية من جمل غير كاملة ، وفي كل حالة يكرر المتحدث النصف الأول من الجملة كام أعطيت له ، ثم يتمها ، ثم يكرر النصف الأول مرة اخرى مع نهاية جديدة. ويتكرر الإجراء حتى يقدم المدرس أو الموجه للمتحدث جملة أخرى غير كاملة ،

- فمثلا - يقول المدرس : " الشئ المفيد في أن تصبح ممثلا ... " فيقول المتحدث: الشئ المفيد في أن تصبح ممثلا هو أنك تكسب كثيرا من المال " ، الشئ المفيد في أن تصبح ممثلا هو الحصول على فرصة للشهرة والاهتمام بك وتمييزك " ، ويستمر المتحدث حتى يغير المدرس الجملة غير الكاملة. وتكون الجملة الجديدة : " عندما كنت صبيا صغيرا ... " ، ويواصل المتحدث تكرار " عندما كنت صبيا صغيرا كنت أكره الذهاب إلى المدرسة".
- 3- ويسمح المدرس للممثل المتحدث بأن يبتكر أي نهاية للجملة ، ولا يهمله مضمون هذه النهاية مادام إستمرار التدريب وإيقاعه لا ينقطع أو يضطرب.
- 4- في وقت ما خلال هذا الإجراء سوف يكتشف المتحدث عن وعي أو بدون وعي ، عن أحاسيس معينة تجاه أحد الأشياء التي يتحدث عنها.
- 5- سيتمكن الممثل الذي ينصت فقط ، من أن يدرك هذه الأحاسيس مهما بلغت دقتها ، وفي أغلب الحالات سوف يبدأ الممثل المنصت أن يتجاوب ، أو قد يضحك أو يبتسم ، أو قد يصيح ، أو قد يهز رأسه إستنكارا أو قد يمد يده ويلمس رأس المتحدث.
- 6- يتعلم المنصت من هذا أنه إذا إعتد على " الإنصات " ووثق فيه ، فإنه يدرك أشياء لم يكن ليدركها بدونه ، وأهم من هذا كثيرا ، أنه سيبدأ في تلمس طريقه إلى الإحساس، وغالبا ما تتولد العاطفة والإنفعال عن هذه الطريقة في الإنصات وتصبح المشكلة الكبرى أمام الممثل في أغلب الحالات هي أن ينمي إنفعالا صادقا في مثل هذه الظروف التخيلية.

المبحث الثاني

التحضير وإعداد الشخصية

أ/ تحليل السيناريو وتدريبات بناء التعبير:

السيناريو الذي يؤسس للشخصية وماضيها وأحاسيسها وهدفها في الحياة والتي يقدمها في سياق القصة المقدمة - هو نقطة البداية والإنطلاق . علما بأن السيناريو له عدة أشكال إجرائية ، وينقسم إلى عدة خطوات في الكتابة إلى أن يصل إلى ما يسمى بالسيناريو النهائي والذي ينطلق منه المخرج في عمله : هناك طرق مختلفة ولكن أشهرها الطريقتين التقليديتين وهما : الأولى وهي تكون في ورقة مقسمة إلى قسمين ، في الجانب اليمين تكون الصورة ، والجانب اليسار للحوار أو الصوت ، أما النوع الثاني : فيكون دون تقسيم فيكتب الوصف سابقا للحوار ، ويتضمن الوصف الصورة والصوت .(أنظر الملاحق شكل رقم () و شكل رقم ()).

*تدريب رقم (1) - القراءة الأولى:

1- قراءة السيناريو، وإعادة قراءة السيناريو ، وذلك لتطوير فهم المادة في مجموعها، وكذلك لتحديد كيف يرتبط الدور بالمعنى العام الذي يقصده المؤلف وهو أمر حيوي، ولا يمكن أن تعتمد الطريقة التي تختار بها إقترابك من الدور عندئذ على مجرد ذوقك الخاص في التمثيل ، وكيف تريد أن تبدو أمام المشاهدين. حيث يمكن أن تدمر "كتمثل" قطعة جيدة تماما من المادة المقدمة إذا ما أدى الدور بطريقة تؤثر على صلاحية هذه المادة ، إذن يجب عليك أن تبني إختيارك العام على أساس ما يريد المؤلف.

2- إفحص جيدا مايقوله الآخرون عنك في السيناريو ،فإنك ستعرف القدر الكثير عن نفسك وعن كيف تؤثر في العالم المحيط بك، كما ستكتسب البصيرة في علاقاتك مع هؤلاء الآخرين ، وإذا ما فحصت تتضمنه الكلمات التي ستنتقوه بها ومعانيها ، بدلا من الكلمات نفسها ، فسوف تبدأ في الحصول على فكرة صحيحة عن نفسك في هذا الدور.

3- إفحص بعناية كيف تستجيب جسديا للمؤثر الذي يتم تقديمه ، وبذا سوف تبدأ في تجميع كثير من التبصر داخل تكوين دورك، والسؤال الهام جدا الذي يجب أن تقوله

لنفسك دائما ، " لماذا أقول أو أفعل أنا هذا الشيء في هذه اللحظة بالذات؟ ولماذا لم يتم هذا منذ ساعة مضت أو منذ دفتين من الحوار من قبل أو بعد ثلاث دفعات من الحوار من الآن؟ ما هو الحافز أو المؤثر المعين الذي جعل هذا يحدث في هذه اللحظة؟

4- عندا تفحص إستجاباتك في ضوء هذا الفهم فإنك ستبدأ في أن تمسك بالخيط الصحيحة للحظة تلو الأخرى التي تحافظ على بقاء الشخص الذي عليك أن تتقمه بأكمله ، مترابطا و نابضا بالحياة.

5- تذكر ، أن الإستجابات لا تحدث إعتباطا ، أو لأن المؤلف قد كتب تلك الكلمات ، إن الإستجابات تحدث فقط عندما تتوفر الظروف والمؤثر بحيث تكون الإستجابة حتمية في تلك اللحظة ، ويتضمن هذا الجملة التي تقولها ، والنظرة التي تلقياها، أو الجزء من الحركة التي تؤديها. لذلك تأكد من أنك قد فحصت جيدا الحافز أو المؤثر الذي يسبب هذه الإستجابة المعينة ، إن التدريب على الجملة تلو الأخرى حيوي لمثل هذا الفحص ، وخاصة للمبتدئين (ويصلح للمحترفين كذلك لتذكيرهم بأن هناك نسيجا بين المؤثر والإستجابة لا يتضح لهم أحيانا).
ملحوظات حول التدريب :

- يتم توزيع السيناريو المقترح على الممثلين لتطبيق ما جاء في نقاط التدريب.
- يتم النقاش في الجلسة التالية للتدريب وما توصل إليه كل ممثل حول شخصيته وفق الخطة الموضوعية في التدريب رقم (1).
- يدون الممثل كل ملاحظاته في دفتر يومياته.

*تدريب رقم (2)- القراءة الثانية :

1- قراءة السيناريو بعناية هذه المرة لفهم ما يريده المؤلف ، ولفحص الشخصيات المختلفة لترى كيف ترتبط جميعها بالفكرة ، وكيف تساعد هذه الشخصيات على توضيح هذه الفكرة ، وبفرض أن المادة الأصلية مكتوبة جيدا فإنك ستقدر على أن تميز هذه العناصر بمنتهى السهولة .

2- الآن إفحص دورك بصفة خاصة ، كيف يمكن لأدائك أن يوضح أفكار المؤلف ؟ مثال للتوضيح: لنفرض أن هناك تمثيلية ما عبارة عن تمثيلية ضد الحرب ، وأن

المؤلف يضع كل اللوم على العسكريين ، وأنت تؤدي دور ضابط مسئول ، فإذا أخترت أن تؤدي الدور "بدفء ورحمة " ، فهل أنت تحقق بذلك ما اراده المؤلف؟ قد يكون ذلك محتملا - ولكن من المحتمل أيضا أن يكون ما اراده المؤلف فعلا هو أن يجعل الضابط يبدو مذنبا من خلال شخصيته، ولقد نزعت أنت هذه اللسعة منه ، وربما يكون إختيارك لهذه الطريقة من الإقتراب للدور معتمدا على كيف تريد أنت أن يراك المتفرجون، وليس على كيف يكون من الضرورة أن تجعل المادة المكتوبة مؤثرة.

3- إبحث عن الشكل البنائي للسيناريو، إن المادة الأصلية ترتفع وتخفض ، والمشاهد تؤدي إلى الذروة ثم تقل في كثافتها ، إبحث عن هذه القوى المحركة ، وإذا لم تكون واضحة لك بسهولة إبحث أكثر عمقا أو حاول أن تضيف هذا إلى المادة من خلال أدائك ، وإذا أمكنك ذلك فإن المشاهد ستكون أكثر إثارة للإهتمام ، وسيعترف كل من المؤلف والمخرج بفضلك.

4- ماذا لو لم تحب الشخصية التي أوكلت إليك ؟ وأنت مضطرا إلى أن تعمل وأن تمثل ؟ ماذا تفعل ؟ أولا - بسرعة أعد برمجة عملية تفكيرك بشكل عكسي ، وقرر أن تحب هذه الشخصية بأي شكل ، فإنك إن لم تحب الشخصية فن تستطيع العمل عليها.لذلك يجب أن تجد طريقة لكي تحب هذه الشخصية ، وأبدأ بقراءة السيناريو مرة أخرى كاملا.

ملاحظات حول التدريب:

- كما في التدريب السابق يجب تدوين كل النتائج التي توصلت إليها ، على ضوء النقاط التي كلفت بها.
- مناقشة هذه النتائج وتصحيحها إذا كان هناك إلتباس في بعض المفاهيم أو الأفكار حول الشخصية.
- هذه النتائج ستصبح دليلك لتحضيرك العملي للشخصية.

*تدريب رقم (3) - عناصر شكل السيناريو بالنسبة للممثل :

- 1- السيناريو شكل مكتوب لا يتوقف عن التطور ، وهو يتغير مرات عديدة تبعا لمرحلة كتابته ، الشكل الأول قد يصل إلى يد الممثل هو السيناريو التفصيلي ، وهو الشكل الذي يستخدمه كاتب السيناريو لكي يقدمه للإنتاج وللمخرج، وهو يدور حول القصة والممثلين ، بينما يدور سيناريو التصوير Shooting-Script أو تسمى بالفرنسية بالديكوباج Decoupage وهو يحتوي على كل تفاصيل التصوير من ظارقام مشاهد إلى وضع الكاميرا والعناصر البصرية الأخرى، ولكن شكل السيناريو الذي يهتم الممثل هو الذي يحتوي على الحوار،الحبكة ، البناء، والشخصيات.
- 2- سنلقي نظرة على عناصر شكل السيناريو وماذا تعني للممثل وما الذي يجب عمله (ملاحظة : شكل السيناريو بالطريقة المعمول بها هنا بها تنوع بين الطريقة الأمريكية والطريقة المعمول بها في البلدان العربية عموما).

3- عناصر السيناريو:

عنوان المشهد:

- نوع المشهد - إذا كان "داخلي" أم "خارجي" والداخلي هو داخل شئ ما : غرفة ، سيارة ، سفينة ، ممر . أما الخارجي فهو : في الهواء الطلق ، في الشارع ، في حقل ، فوق السطح ، فوق شاحنة .
 - وصف المكان - وصف مختصر للمكان الذي يدور فيه المشهد - على سبيل الامثلة : داخلي - منزل أمنة
- إن المشهد الذي سوف يأتي بعد هذا العنوان يدور إما في منزل حقيقي أو في ديكور مبني في إستديو ، بحيث يشبه داخل المنزل ، وفي أي من الحالتين سوف تكون داخل المكان .

داخلي - دكان يوسف

نفس الشئ بالنسبة لهذا العنوان ، فيما عدا أن المكان سوف يكون "دكان" ، إما مبني داخل إستديو ، أو حقيقي ، وعادة ما يتم التصوير على نحو أسرع لو كان في ديكور إستديو ، بالمقارنة مع المكان الحقيقي الذي يحد من حرية حركة الطاقم الفني والمعدات، مما يجعل الأمور تسير ببطء.

خارجي - ميدان البوستة

المشهد بهذا العنوان سوف يكون خارج الإستديو في الشارع ، إما في ميدان "البوستة" الحقيقي أو في ميدان بديل له ، وفي الحالتين سوف يكون في الشارع في مكان خارجي.

خارجي - الشاطئ

هذا ببساطة في خارج الإستديو ، على الشاطئ ، إن التصوير في مكان خال مثل الشواطئ، يمكن أن يشمل تحديا كبيرا ، لأنك تكوت تحت رحمة أحوال الطقس غير المتوقعة.

- وبعد ذلك يمكن أن يمضي الوصف من العام إلى المحدد:

الامثلة : داخلي - منزل أمنة - المطبخ

هذا المكان داخل المنزل، وسوف يدور المشهد في المطبخ ، ومن المحتمل جدا تأجير منزل حقيقي ، وتصور فيه غرفة النوم والمطبخ وخلافه.

- الوقت - إذا كان ضروريا بالنسبة للحبكة يتم ذكره :

داخلي - منزل أمنة - المطبخ - نهار

نحن هنا في منزل أمنة ، خلال النهار ، ومع ذلك ولأننا في مشهد داخلي ، فيمكن التصوير في أي وقت في اليوم ، لأن الضوء سوف يتم خلقه في كل الأحوال بشكل إصطناعي ، أما إذا كان المشهد خارجي ، فيجب أن يتم التصوير في الوقت الذي يحدده عنوان المشهد.

- التاريخ لو كان مهما ، فسوف يذكر أيضا على هذا النحو:

داخلي - منزل أمنة - المطبخ - نهار - (1956)

يدور هذا المشهد في العام 1956 ، ويجب بذل أقصى جهد لخلق مظهر تلك الفترة ، وذلك يتضمن ملابس الممثلين ، والماكياج ، وطريقة تصفيف الشعر في تلك الفترة ، إن هذا يعني الكثير بالنسبة للممثل ، طبقا للموضة في تلك الفترة المحددة ، فقد تحتاج إلى إعداد طويل ، وقد تؤثر على سلوكياتك وطريقة حركاتك ، ومن الأفضل دائما أن تجري بعض البحث في الاحداث والموضات المعاصرة لتلك الفترة التي يصورها السيناريو ، وهذه المعرفة يمكن أن تغذي كثيرا طريقة تصويرك للشخصية ،

ونتائج هذا البحث لابد أن يكتب في (كراسة تحضير الدور) التي ستكتب فيها من الآن فصاعدا كل شيء.

كذلك لو كان المشهد (فلاش باك) أو حلما أو إسقاطا في المستقبل ، فإن ذلك أيضا سوف يوضع بين أقواس.

داخلي - منزل أمنة - المطبخ - نهار - (1956) (فلاش باك)

عنوان هذا المشهد يدل على أن معظم السرد في السيناريو يدور في الوقت الحاضر، لكن هذا المشهد بالتحديد هو فلاش باك "أى عودة للماضي" إلى عام 1956، قد يكون من ذاكرة الشخصية ، أو أداة من أدوات السرد لإخبار عن شيء حدث في الماضي لكنه يؤثر في أحداث الحاضر.

خارجي - ميدان البوستانة - ليل - (1944) (مشهد حلم)

هذا مشهد يترك للتخمين لأنه مغرق في الذاتية ، كن مستعدا لأي شيء ، إن الطريقة التي سوف يظهر بها المشهد كحلم يمكن معرفتها فقط بالنقاش مع المخرج أو مساعد المخرج، ومن المحتمل أن الكاميرا والمؤثرات الخاصة سوف تجعل هذا المشهد يبدو كحلم ، أو ربما يتم الإيحاء بذلك من خلال تفسير وأداء الممثل للمشهد، في كل الحالات ضع في إعتبارك كل الإحتمالات .

ملحوظة: عندما ينتهي تتابع المشاهد فإن ذلك يذكر أيضا في العنوان ، والتتابع هو عبارة عن مجموعة مشاهد تربطها وحدة سردية واحدة، في بعض الأحيان فإن المشهد التالي لا يكون في نفس المكان ، ومع ذلك فإن المشهد لا يزال يدور في الحاضر.

داخلي - منزل أمنة - المطبخ - نهار (عودة إلى الحاضر)

أو

خارجي - ميدان البوستانة - ليل (الزمن الحالي)

إن عنوان المشهد يضع هذا المشهد في زمانه ومكانه ، إذا إستطعت أن تقرأ عناوين المشاهد على نحو صحيح وتفهم قدر المعلومات التي يمكن أن تجدها في هذه العناوين ، فإنك تستطيع أن تبدأ في بناء شخصيتك وذلك بإقامة العالم الذي تعيش فيه وتظهر فيه وتتردد عليه.

ملحوظة: إذا كان عليك أن تلعب دورا صغيرا في مشهد نهار في مكان واحد ، فلن يمثل الزمان والمكان مشكلة بالنسبة إليك ، أما إذا كن تتقوم بدور البطولة أو الممثل المساعد الذي يظهر مرأ عديدة خلال العمل ، فإن من الضروري تماما أن تبذلك إهتماما كبيرا إلى عناوين المشاهد، إن الممثلين الذين "يحملون" العمل السينمائي أو التلفزيوني أي يجعلونه ناجحا ، هو الذين يعطون إهتماما كبيرا بالمعلومات التي تعطيها لهم عناوين المشاهد في السيناريو. ويكونون مستعدين لكل مشهد. ملحوظة: عندما تقرأ سيناريو ، يجب أن يمضي بنعومة من مكان إلى مكان آخر ، ومن فترة زمنية إلى أخرى ، يجب ألا يكون هناك تشوش بشأن المكان والزمان اللذين يدور فيهما المشهد ، وأي من الشخصيات سوف تظهر فيه ، وكل مكان مشهد يعطى عنوانا ، فإذا كنت تنتقل من غرفة إلى غرفة أخرى في نفس المنزل ، فإن لكل غرفة عنوانا جديدا خاصا بها.

*تابع - تدريب رقم (3) - عناصر السيناريو

الوصف : الخطوط العامة للحدث:

- 1- السيناريو نسخة وصفية مكتوبة في الزمن المضارع ، تصف ما يحدث بعد ذكر عنوان المشهد مباشرة ، فالعنوان يخبرك أين ومتى ، والوصف يخبرك بما تراه وتسمعه ، هناك حاستان تسيطران في عالم السينما والتلفزيون لأنهما الحاستان اللتان تتواصلان مباشرة مع المتفرج - البصر والسمع.
 - 2- الخطوط العامة للحدث لا تتضمن أي تفسيرات للحدث ، فهذا دور الممثل والمخرج ، ويتم توصيل هذا التفسير من خلال التأثير البصري للصور التي تشكل العمل والحياة الداخلية للممثلين:
- *مثال:-

داخلي - منزل أمنة - المطبخ - نهار
أمنة تطبخ عند البوتاجاز ، إنها تنصت إلى برنامج "مايطلبه
المستمعون" في محطة الإذاعة العامة.

إذا كنت كممثلة تلعبين دور "أمنة" فسوف تقفين في مطبخك تطهين، أو تتظاهرين بالطهو ، تبعا للقطعة ، في الأغلب لن يكون هناك برنامج في الراديو ،

سوف تتم إضافة ذلك كصوت في عمليات المونتاج والمكساج، وهي مرحلة ما بعد التصوير ، إن ما تكشف عنه هذه اللحظة عن شخصيتك سوف يكون نقطة نقاش مع المخرج، إن للمخرج رأي في ذلك - وهذا يحدث كثيرا- أو إذا سألك عن رأيك أنت ، يجب عليك عندئذ أن تستخدمى المشهد للكشف عن شئ عن الشخصية ، في العادة فإن الممثل يملك الحرية في أن يتخذ قرارات حسية تضى له جوانب من الشخصية التي يلعبها ، وعلى سبيل المثال ، إذا كنت تتصت لشئ ما فإنه إختيارك وحدك إلى ماذا تتصت وكيف يؤثر عليك ، وكيف تعبر حركيا وإيمائيا عن هذا التأثير، وأي كان الشئ الذي تقوم بإختياره فإنه جزء من واقعك المتخيل كمثل ، ويجب أن يحرك الشخصية إلى الأمام لتعيش في حياة السيناريو * " إرجع لتدريبات الإنصات " إرجع لتدريبات الخيال".

خارجي - ميدان البوستة - ليل
يوسف يسير في الشارع ، إنه يتوقف ليلقي نظرة على واجهة
دار عرض سينمائي، يخرج علبة سيجائر ، ويدخن سيجارة ،
يسمع صوت طلقة .

إذا إفترضنا أن هذه الشخصية تظهر طوال المشهد ، فإنه يجب علينا تطوير شخصياتنا من الوصف الذي يتلوه عنوان المشهد ، إن هذا الوصف يدلك على أي واقع متخيل سوف يكون عليك خلقه عندما تمثل ما يحدث ، وفي المثال السابق في ميدان البوستة ، يجب على الممثل أن يخلق المكان ، حتى لو أن التصوير سوف يتم في المكان الحقيقي ، إذا اراد المخرج أن يأخذ لقطات قريبة لك ، فإنك سوف تحتاج إلى أن تخلق شيئا تنتظر إليه عندما تكون عدسة الكاميرا في خط بصرك ، من المخاطرة الشديدة أن تعتمد على الموقع الحقيقي لكي يعطيك الواقع ، يجب عليك أن تكون دائما مستعدا بأشياء متخيلة تشبه المكان الحقيقي الذي توجد فيه ، لكنها الأشياء التي تملك معها علاقة شخصية موازية. فلنفترض أن لك علاقة شخصية مع ميدان البوستة ، لذلك يجب أن تجعل عمالك المتخيل شديد التحديد والدقة ، قم بإختيار مكان في زمن وحدث محدد، وأعمل عليها خلال فترة التحضير، قم بإنقاء مفاتيح من هذا التدريب يمكنك أن تحملها

معك إلى موقع التصوير، وتستطيع أن تعيد خلقها إذا إحتجت إليها ، تذكر أن المفتاح يجب أن يكون حسيا ، يجب أن يكون خفيفا وسها التحكم فيه ، ويجب أن يحدث في الحواس حتى ينتقل بنجاح إلى الشخصية * (راجع تدريبات الحواس).

كما يجب على الممثل الذي يؤدي دور "يوسف" أن يخلق صوت صوت طلاقة الرصاص ورد الفعل تجاهها ، إن الوصف يخبرك أن المتفرج يرى يوسف وهو يسمع صوت الطلقة ، إن هذا يعني أن المتفرج سوف يعيش تجربة صوت الطلقة وعلاقتها مع يوسف وحالته آنذاك، وهذا يتطلب الكثير من العمل التحضيري من جانب الممثل طبقا لخصائص السيناريو وشرح المخرج له.

ونفترض أن معظم الناس لم يسمعوأ أبدا طلاقة رصاص في شارع مزدحم بالمدينة ، لذلك فإن على الممثل أن ينظر للموقف بإعتباره "ماذا لو" ويجد إستجابة مستمدة من حياته الحقيقية تكون شبيهة بالإستجابة الموجودة في العمل ، إن تكنيك " ماذا لو " أو " ماعساك لو " ، هو سلسلة من الأسئلة التي تسألها لنفسك وتبدا بكلمتي " ماذا لو " * (راجع تدريبات الخيال والتخيل وتدريب "ماعساك لو") *ملحوظة : معظم الممثلين الشبان اليوم يواجهون مشكلات ، وهي أنهم رأوا الكثير من الأعمال السينمائية والتلفزيونية في حياتهم ، وهم يراقبون هذه الأعمال لكي يروا كيف يقومون بالفعل ورد الفعل في ظرف معين ، إن ذلك يخلق سلوكا إنسانيا مائعا وضحلا ، ويصبح السلوك هو محاكاة مضحكة ، وإنتحالا للحياة ، أكثر من كونه ملاحظة أمينة للذات وللعالم المحيط بها ، إنك عندما تمثل أمام الكاميرا فيجب أن تكون ذاتك حتى في ظروف متخيلة ، ولأن أي مشهد قد يحتاج إلى إعادة اللقطة عدة مرات ، فإن من الممكن أن تعطي تفسيرات عديدة لرد فعل ما ،ويمكن للمخرج أن يختار من بينها.

*تابع - تدريب رقم (3) - عناصر السيناريو

دخول الشخصية وتقديمها :

عندما يتم ذكر "شخصية" للمرة الأولى في السيناريو - يكون لها وصف مختصر لها.

*مثال :

داخلي - منزل أمنة - المطبخ - نهار
أمنة امرأة في ستينيات العمر ، وجه به علامات تقدم العمر ، تطبخ
عند البوتجاز،إنها تنصت إلى برنامج "ما يطلبه المستمعون" في
الإذاعة العامة.

أما الشخصيات التي تظهر بوظائفها فإنه يتم ذكرها بإسم الوظيفة ، حتى لو كان لها سطور حوار وكانت لها أهمية في الحبكة ، على سبيل المثال: جرسون ، شرطي ، رجل مخمور ، بائعة شاي ، إلخ... ، و إذا كان هناك في السيناريو أكثر من رجل مخمور أو شرطي ، فإنهم سوف يذكرون على النحو التالي: المخمور رقم 1 ، المخمور رقم 2 - شرطي 1 ، شرطي 2 .

*مثال :

خارجي - ميدان البوستان - ليل
يوسف يسير في الشارع ، يتوقف ، لينظر على لافتة دار عرض سينمائي ، يخرج عليه سيجائر، ويدخن سيجارة ، يسمع صوت طلقة رصاص .
شرطيان يجريان تجاه دار السينما وقد أشهرا مسدسيهما
شرطي1: كل الناس تفضي الممر ده بسرعة .
شرطي2: إتحركوا يا ناس ، إتحركوا ، بسرعة ، بسرعة إتحركوا.

إن أدوارا مثل الشرطي رقم 1 ورقم 2 ، يمكن أن تكون ممتعة في أدائها ، لأنك - الممثل يعني - تملك السلطة الكاملة على أن تخلق شخصية كاملة من مجرد "شذرات" صغيرة أعطاها السيناريو لك .

*تابع - تدريب رقم (3) - عناصر السيناريو

الحوار :

1- إن حفظ جمل الحوار هو أبسط الإجراءات ، ولكن هناك خطورة في حفظ هذه الجمل دون إرتباط بالمؤثرات والشخصية وما إلى ذلك ، فيجب في الواقع ، ألاّ "تحفظ الحوار" إن الكلمات في حد ذاتها ليست مهمة ، إن ما يجعل هذه الكلمات تحدث هو ما له أهمية، وإذا حفظت الحوار فإنك تستجيب لكلمة البداية "المفتاح كما يسمى" بدلا من أن تستجيب للحافز أو المؤثر ، وستكون النتيجة السيئة لهذا أنك سوف تحفظ سلسلة من الكلمات ستقفوه بها عندما تصل إلى مسامعك كلمات البداية، وستفتقد هذه الكلمات الإرتباط والعمق.

2- "تكرار مهم" الكلمات في حد ذاتها ليست مهمة ، إن ما يجعل هذه الكلمات تحدث هو ماله معنى ، وعلى هذا الأساس ، إذا إرتبط الممثل كما ينبغي بالمؤثر الذي يسبب رد فعل كلامي (سواء كان هذا المؤثر ما يقوله شخص ما أو يفعله شخص ما أو حالة الجو أو ألم في الأسنان أو عاطفة ما أو فكرة ما) ويكون مدركا للأهمية الفعلية لهذا المؤثر بالنسبة له ، ويستجيب إلى ما يتضمنه من نتائج ، فإن رد الفعل الكلامي سوف لا يمكن تجنب حدوثه .

3- من المؤكد أن هناك قدرا قليلا من الخطورة في نسيان جمل الحوار إذا تعلمت عن طريق حواسك ما يربط بين المؤثرات وما يتولد عنها من إستجابات.ستكون أكثر تجاوبا واستقبالا لما يفعله الممثل الآخر وما يقوله على السواء، حيث أن ما يعنيه أي شخص يتكلم إلينا هو ماله أهمية ، وليس الكلمات التي يقولها ، فمثلا إذا نظر إليك شخص في عينيك نظرة عميقة وقال : "أنا أعجب بشخصيتك" ،فإن هذا يولد عدة مشاعر، ولن تتساوى مشاعرك حول هذه الكلمات التي يقولها الشخص وهو يوجه نظره إلى شخص آخر أو ينظر إلى ساعته.

4-نؤدي هذا التدريب العملي : * (يكون التدريب من السيناريو الذي سيكون مشروع الكورس أو المنهج النهائي ، كذلك كل التدريبات السابقة واللاحقة)

- نختار 15 أو 20 جملة حوار من مشهد ما

- ندون كلا منها على بطاقة منفصلة (وسنشير إلى شخصيتين ب"هو" و " هي").

- نعطي "هو" كل جمل حوار ، كل جملة منها في بطاقة منفصلة ، تتضمن أيضا تعليمات الإخراج الهامة ، ونعطي "هي" كل بطاقتها ، وقد يكون الممثلان قد قرءا المادة المكتوبة الكاملة مرة أو مرتين أو لم يقرأها على الإطلاق ، ويمكن للتدريب أن يصلح في كلتا الحالتين.
- إذا لم يكن الممثلين ملمين بالمادة المكتوبة وبالشخصيتين ، يمكن إيجاز كل ذلك لهما بحيث يعرفان الخطوط الرئيسية لمن هما ، وماهي العلاقة بينهما ، وماهي إحتياجات كل من الشخصيتين.
- وينظر الممثل الأول - ولنفرض "هو" - إلى بطاقته الأولى ، والتي قد تتكون من مجرد توجيهات الإخراج. ولنفرض : يقترب "هو" من باب المنزل وينظر إليه برهة ثم يبدأ في قرع الباب ، ثم يقرر ألا يفعل هذا، وبدلا من ذلك يمد يده ببطء إلى مقبض الباب ويديره ولدهشته يفتح الباب تماما ، وينظر إلى الداخل فيرى الفتاة ويتكلم.
- ثم نطلب من الممثل أن يخمن ماسيقوله "هو" ، ونطلب منه أولا أن يشرح أهمية ماقرأه لتوه وما الذي فعله هذا الشخص . (..... رد الممثل).
- يجب أن يقول الممثل ما قد خمنه من حوار :
- بعد تخمينه ، ينظر الممثل إلى جملة حوار في السيناريو إن كانت جملته صحيحة. وإن كان الأمر كذلك فقد وضع الممثل أصبعه على بعض صفات الشخصية التي إستخلصها بسهولة.
- ملحوظة : الحوار المختار أثناء التدريبات ليس بالضرورة يشابه هذا المثال ، أي سيناريو يقتطع منه المدرس أو المدرب هو الذي سيجرى عليه الأداء.
- أما إذا كان تخمينه خاطئا فقد يكون هذا هو الأفضل ، لأن الممثل من خلال تخمينه الخاطئ سيصبح مدركا لأن إستجاباته الخاصة به في تلك اللحظة تختلف عن إستجابات الشخصية، وبناءا على ذلك فهناك جانب منه سوف يعمل. وهذا الجانب هو الذي يجب "أن يعمل به وهو يؤدي الدور.(هذه الطريقة في التخلص أولا باول تستمر بالتدريب كله ، بحيث نصل في النهاية إلى نتيجة أن يتخلص الممثل من هذه الجوانب من نفسه التي لا ترتبط بالدور ويستخدم فقط تلك المتربطة به)
- يل ي ذلك أن يقرأ الممثل جملة الحوار وهي (.....)

- تكرر الممثلة "هي" جملة الحوار كما قالها بالظبط ، من المهم هنا ألا تغير من قراءته ، أي أنه عليها ألا تحرف جملته أو تعلق عليها . بل تقرأها كما قالها تماما ، بحيث تكتسب بعض البصيرة في أهمية جملة الحوار فيما وراء مجرد الكلمات هل هناك تهكم ؟ هل هناك غضب؟ هل هناك حب؟ وهي تكرر الجملة بصوت عال .
- ثم تقول بصوت عال أيضا رأيها في معنى جملة الحوار بالنسبة لها - أي أهمية الجملة ، وقد تقول الممثلة : " " مثلا "
- تنظر الممثلة إلى بطاقتها وتقرأ جملة الحوار المكتوبة عليها ، إن البطاقة تقول : "....." ننظر إذا كانت الممثلة أخطأت وتوضح شخصية "هي".
- ثم يكرر الممثل جملة حوار الممثلة ويعلن عن متضمناتها بصوت عال .
- وينظر إلى بطاقته ويرى الجملة الصحيحة. وهكذا بين الجمل ال 15 أو 20 حتى النهاية، ونكون خلال هذا الإجراء عدنا إلى الصفر في عدد الصفات الرئيسة للشخصية ، ونكون في نفس الوقت قد فرقنا بين صفات الشخصية وصفات الممثل ، وهكذا نصل بسرعة إلى تصور عام ودقيق للدور .
- الخطوة التالية هي أن نعيد التدريب كله دون إجراءات النطق بما نفكر فيه ، وإنما نأخذ الوقت الكافي لكي نفكر في صمت ، ينطق الممثل جملته ، وتعيدها الممثلة كما نطقها ، ثم تمر فترة تفكر الممثلة في ذهنها فيما سنسميه هنا " النص الفرعي" ، ثم تنطق الممثلة بإستجابتها ، ويكلمات أخرى ، إنها تستلم المؤثر ، وتعيده ، وتستوعبه ، وتسمح له بأن يؤثر فيها ، ثم تستجيب : وتؤدي ال 15 أو 20 جملة بهذه الطريقة ، ثم نعود ونؤدي التدريب كله بدون إعادة الجملة كما نطقها الشخص الآخر ، وإنما نعيد النص الفرعي في صمت بمجرد إستلام المؤثر ، وأخيرا ، نضع جانبا البطاقات التي تم إستخدامها حتى الآن (بعد المرة الأولى ، ينظر الممثل إلى كل بطاقة عندما يكون مستعدا للكلام حتى ينطق الجملة الصحيحة) ، وبدون البطاقات سيبدل الممثلون أقصى جهدهم لكي يتمكنوا من خلق المشهد.وبهذا يصبح من السهل حفظ الحوارات وفهم السيناريو بشكل مختلف، وتصبح النتائج التي نحصل عليها هي حيث يكمن الأداء.

- إن الكلمات ليست مهمة ، إنما المهم هو ما يتسبب في أن تقال هذه الكلمات ، وينطبق نفس الشيء على أي تجسيد من أي نوع ، وعلى الممثل أن يتأكد من أنه قد مر بالإجراءات كلها، ليس فقط الإستجابة لإشارة بديّة الكلمات.
- إن هذا التدريب في بدايته يبدو مملاً ورتيباً ولكن نتائجه تستحق ذلك ، وعند تكراره أكثر من مرة سرعان ما سنجد كل الخطوات الداخلة ستتم بسرعة ، وكل الخطوات تنحصر في إستلام المؤثر والإستجابة.، سواء كانت إستجابة لفظية أو غيرها ستتم في لمح البصر ، وستكون الإنتقالات نظيفة وواضحة للمتفرجين ، وستكون هناك عدة وقفات ولكن لها أهميتها ، وقد تكون هي أكثر اللحظات وضوحاً في المشهد.
- ملحوظة :** هل سيلزمك في إحدى المرات أن تحفظ حواراً دون فهم ؟ - نعم - إذا كانت هناك معلومات تقنية أو خطبة طويلة جداً ، يجب عليك عندئذ أن تجلس وتحفظها ، ومرة أخرى ، إذا إنغمست في حقيقة الدور وتشبعت به ، فستجد المعلومات هذه تحتاج إلى بحث من جانبك ، وسرعان ماتجد ، لو كنت تفكر مثل الشخصية المكتوبة ، أن هذه المعلومات سوف تتوارد من تلقاء نفسها وليس عن طريق الحفظ بدون فهم.

ب/ التحضير وخلق الشخصية:

ملحوظات قبل التدريبات:

- لكل ممثل طريقته المتفردة التي تنجح مع في تحضير وخلق الشخصية ، وأياً كانت الطريقة ، فإن هناك بعض العناصر يجب أن تبقى مشتركة في كل طرق تناول خلق الشخصية.
- يجب أن يسبق العمل التحضيري شكل ما من الإسترخاء، فهو خطوة لا يمكن إستبعادها،سواء كان لديك شهور للإعداد للدور أو بضع دقائق لكي تتخذ إختياراً ، فالعملية يجب أن تبدأ تماماً بالإسترخاء.
- إن التوتر عندما لاكتشفه أو تفكه ، سوف يقيد "دافعك" ويشوش "حكّمك"، وفي بعض الاحيان كل ما تحتاجه هو أن تأخذ نفساً عميقاً وتقوم بالتركيز لثانية واحدة لكي تحدد التوتر وتقوم بإطلاقه وفكه.

التحضير وخلق الشخصية

*تدريب رقم (1) دفتر أو كراسة الشخصية :

- 1- لكي تكون جاهزاً لجدول تصوير لا يتبع التتابع الزمني لتطور الشخصية ، فعليك تحضير دفتر أو كراسة خاصة لمشاهد شخصيتك بالترتيب الذي تظهر به في السيناريو ، وهذه الإجراء يتم لكل عمل تقوم به (وكثير من الممثلين يستهينون بهذا الإجراء ، ولكن كل عظماء الممثلين لديهم الالتزام تام بدفتر أو كراسة التحضير).
- 2- يستخدم الدفتر أو الكراسة بحيث يمكن أن يكون من السهل نزع أو إضافة أوراق له.

- 3- تكتب فيها المشاهد بالأرقام والعناوين بالترتيب الذي تظهر به في السيناريو.
- 4- توضع شرائط ورقية طولية تفصل بين المشاهد وتحددها بالأرقام ، ويتم لصق هذه الشرائط على صفحات السيناريو حتى يمكنك أن تجد المشهد بسهولة .
- 5- ويجب أن يتضمن هذا الدفتر أو الكراسة ليس فقط المشاهد التي يذكر فيها السيناريو أن شخصيتك موجودة فيها ، ولكن أيضاً المشاهد التي قد لا يكون بها حوار للشخصية لكنها قد تظهر أنها مرتبطة بالمكان ، وعلى سبيل المثال ، فإذا كنت صاحب مطعم ، والعديد من المشاهد تدور في هذا المطعم ، فإنك قد تريد أن تضع هذه المشاهد في دفترك ، لأنك قد تكون مراقباً صامتاً لأفعال الشخصيات الأخرى في هذه المشاهد ، والمراقب الصامت ليس شيئاً ساكناً لا يفكر في الخلفية ، إنه في العمل قد يكون شاهداً أو مشاركاً فاعلاً.
- 6- يجب أن ترى شخصيتك وهي تقطن العالم الذي تدور فيه أحداث العمل ، إنك مواطن في هذا العالم ، ومشارك فاعل إيجابي، لست مجرد عابر سبيل يخطو بين الحين والآخر تحت دائرة الضوء عندما يكون لديه شئ يقوله.

دفتر أو كراسة الشخصية:

*تدريب رقم (2) تدوين الملاحظات والأفكار والمذكرات اليومية:

- 1- لكي تخلق عالم الشخصية ، إستحضر جوانب من عالمك لكي تساعدك ، يمكن أن تكون هذه الجوانب أي عدد من الأشياء ، وهو ما يعتمد على ما يصلح منها لك.

2- يجب أن تضم إلى ذلك الملاحظات التي جمعتها خلال فترة البحث والملاحظة ، بالإضافة إلى أي مادة تعطيك إلهاماً ما ، ضمن هذه الأشياء في القسم الذي يتطابق مع المشهد الذي يمكن أن تكون هذه المعلومات مفيدة فيه.

3- إحتفظ بيوميائك لتحضير شخصيتك ، وضمن دفترك أو كراستك الإقتباسات التي تكشف عن معلومات حيوية بالنسبة لك ، إن فكرة كانت قد ظهرت خلال عملك على الشخصية يمكن أن تظهر كاملة وواضحة في ذهنك ، وفي تلك اللحظة فإنك تعلم بالضبط ماذا تعمل بها خلال التصوير ، ولكن في موقع التصوير حيث الإجهاد وضغوط التصوير فإن هذه الفكرة قد تضيع أو يلقى بها إلى جانب الطريق ، حافظ على أن تمضي هذه الأفكار معك ، وتأكد من تضمينها في دفترك أو كراستك ، إنك تحتاج إلى قدر قليل من إكتشاف أعظم لكي تستحضر هذه الفكرة مرة أخرى بشكل كامل إلى مقدمة ذهنك ، إنك يمكن أن تكتبها كاملة في دفترك ، فإن جملة أو إثنين أو صورة سوف تجعلك تتذكرها بشكل كامل.

4- يجب أن تعتاد أن تصنع "كولاج" من صفحات المجلات والتي قد تصف شيئاً تبحث عنه في الشخصية ، ولم تستطع أن تعبر عنه بالكلمات أو إختيارات التمثيل من حيث التعبير أو كيفية إيلاء محددة ، إن هذه الصور قد توضح وجوها متعددة ومهمة في حياة الشخصية يمكن أن تلهمك ، ويمكن إذا وجدت وقتاً مع المخرج أن تناقش معه هذه الصور وال"كولاج" إذ يمكن أن يكون نوعاً من الإرشاد البصري لكي تثير نقاشاً أكبر حول الشخصية. " مهما كانت الشخصية سواء شخصية رئيسة في العمل أو كانت مساعدة ". وتذكر أن هذه الإكتشافات والمعلومات والصور إذا لم تفيدك في لعب دور الشخصية التي أنت بصددتها الآن ، تأكد من أنها قد تفيدك دائماً في لعب شخصية أخرى.

5- لا تهمل أبداً أي شئ يلهمك في رحلتك في أعماق وجود هذا الشخص الذي سوف تغلبه ، إن مجرد علمك باستخدام الملموس لإستلهام ما ليس مهماً بقدر ما تكون أنت نفسك في حالة الإلهام ، وسوف يتجلى الإستخدام في وقت لاحق.

دفتر أو كراسة الشخصية:

*تدريب رقم (3) الخط الزمني - الإستمرارية:

1- كل قسم من المشهد يجب أن يكون له خط زمني بالنسبة لشخصيتك ، وإذا كانت المعلومات المقدمة لك في السيناريو قم بإستخدامها بكل الوسائل ، لكن في العديد من المرات لا يتم تقديم هذه المعلومات بشكل محدد ، لذلك يجب أن تخلقها من الظروف التي يحددها السيناريو ، ومن خلال ذلك فإنك تخلق حياة الشخصية عندما لا نراها في السيناريو.

2- يجب عليك ملاحظة الآتي وتدوينه في دفتر أو كراسة الشخصية :

- الوقت بالنسبة لليوم؟
- كم مضى من الوقت منذ ان رأينا الشخصية آخر مرة ؟
- ماذا في إعتقادك كانت الشخصية تفعل عندما لم تكون موجودة على الشاشة؟
- من أين جاءت الشخصية قبل بداية أي مشهد ؟ إعط إهتماما خاصا بالمشاهد التي تربط بين الازمنة ، مثل السير في الشارع ، أو ركوب حافلة أو قطار، قد لا يكون هناك حوارًا في هذه المشاهد ، لكنها تظهر الشخصية في إنتقالها ، قم بتحضير شئ لكل ظرف من هذه الظروف.

3- أجب دائما على هذه الأسئلة :

- من أين جئت ؟
- أين أنا الآن ؟
- إلى أين أنا ذاهب؟

التحضير وخلق الشخصية

*تدريب رقم (4) الدخول في المشهد:

1- يمكن أن يشكل الدخول إلى الغرف أو مواقع التصوير مشكلات خاصة ، فعندما تدخل مشهدا فإنك تبدأ من نقطة ساكنة محددة وتبدأ في الحركة عندما تسمع كلمة "Action" وفي بعض الأحيان يكون عدد أرقام "2،3،4،5" ، أو مفتاح تدخل معها أمام الكاميرا، ولا توجد في موقع التصوير "كواليس" ، إنك تقف إما بين حوامل الإضاءة أ، لفائف أسلاك الكهرباء ، وبمجرد دخولك فإن المتفرج يجب أن يشعر

من أين جئت وما هي حالة الشخصية في هذه اللحظة. وفي بعض الحالات يجب التمرين على ذلك، خصوصا أنت لا تملك وقتا للتسخين والإعداد لما سوف تقوم بفعله، إنك تتحرك من السكون التام إلى الحركة الكاملة.

2- إن المكان الذي جئت منه ، كما سوف يرى في الشاشة ، يمكن أن يكون مكانا مختلفا تماما عن المكان الذي تدخل فيه (أمام الكاميرا في المشهد)، برغم أن المتفرج يرى أن هناك إستمرارية في الزمان والمكان ، وهنا يصبح "دفر الشخصية أو كراسة الشخصية" مهما، فلكي تجعل حياة شخصيتك تظهر على أنها مستمرة ، فإن عليك في البداية أن تكون واعيا بحركة شخصيتك ، ثم تقوم ببعض التحضيرات بين تصوير مشهد وتصوير مشهد آخر ، إنك تفعل ذلك بصرف النظر عن الزمن الذي يمضي بين تصوير هذين المشهدين.

3- نلاحظ أن هذه الإستمرارية تتحقق في المسرح من خلال القرارات التي يتم إتخاذها في البروفات، ويتم تحقيق تماسكها وتحسينها من خلال إستمرارية أداء كل ممثل من الممثلين ، أما في السينما والتلفزيون ، فهي تتحقق بواسطة التحقق والتوازن اللذين يقوم بهما طاقم التصوير وفريق ما بعد التصوير (المونتاج - تصحيح الألوان - الهندسة الصوتية - مثلا) ، كما تتحقق من ناحية أخرى بواسطة قدرة الممثل على خلق الإيهام بحياة مستمرة على الشاشة.

4- يحاول بعض الممثلين الإحتفاظ بكل المعلومات في رؤوسهم ، ولا يبدو أنهم يعانون مشكلة في هذا الشأن ، لكن قد يواجهون صعوبة في ذلك ، ومن الأفضل تدوين كل شئ حتى تستطيع أن تراجع المعلومات ، ثم تصفي ذهنك وتركز على تمثيل المشهد.

التحضير وخلق الشخصية

*تدريب رقم (5) المكان :

1- بمجرد أن تقوم بخلق شخصيتك في الزمن ، يمكن أن تبدأ في العمل على المكان ، إقرأ كل مشهد وأنظر إذا ما كنت تشعر أنك في حاجة إلى مكان متخيل مواز في هذا المشهد، قد يطلب منك عرض إنفعالات وعواطف محددة ، وردود أفعال قوية تجاه المكان ، وفي هذه الحالة فإنه يجب عليك أن تقوم بالتحضير الجيد.

2- إن أي مشهد يتضمن الخوف ، أو الترقب ، أو الإنتظار ، أو المفاجأة ، سوف يتطلب تحضيراً للمكان ، إن الظلام لا وجود له في أثناء التصوير، وإذا كان السيناريو يذكر أنك تسير في الظلام في حارة مهجورة فتأكد أنه ستكون هناك مصابيح إضاءة قوية تلقى بضوئها عليك ، ويجب في هذه الحالة أن تشعر بظلامك الخاص، وبأماكن المهجورة ، وتشعر بذلك المكان من حولك ، وهذا يتحقق من خلال خلق ذاكرة حواس للمكان ، إن السمع والبصر إختياران واضحان هنا، لكن يمكنك أن تستخدم أية حاسة تقوم بإحضارها مثل هذا المكان لك.

3- الإحتمال الآخر حيث يجب إستخدام المكان إذا ما كان مطلوباً من الممثل أن يحكي القصة من خلال الذاكرة ، وسوف ينتقل السيناريو بين "الFLASH باك" والممثل الذي يحكي القصة ، وفي هذه الحالة يكون الممثل هو الدليل الذي يقود المتفرج خلال الإنتقالات داخل الذاكرة ، أحياناً يفاجأ الممثل بإحتشاد ذاكرة العواطف والإنفعالات عندما يحكي من الذاكرة ، هناك أحداث شديدة الإيلام والحزن ، وهناك أحداث سعيدة وسوف تتسبب هذه الأحداث في إستجابة غير متوقعة .

4- يجب عليك أن تكتشف بدقة تعقيدات هذا الطيف العاطفي في وقت تحضيرك قبل أن تحاول إستخدام ذاكرة الحواس كعنصر من عناصر الشخصية في موقع التصوير ، وكذلك كتابة الملاحظات من أجلك ثم من أجل الشخصية ، إن كتابة الملاحظات بإعتبارك الشخصية بينما تكون في قلب ذاكرة الحواس يمكن أن تكون عزيمة الفائدة في خلق تأريخ والحياة الداخلية للشخصية.

5- إقرأ السيناريو وكن متأكداً من انك تعلم أين يقع كل مشهد ، وفكر ملياً في طبيعة كل مكان ، أي نوع من السلوك يحدث فيه الحياة اليومية. وأتخذ إختيارات ، لا تكن شخصية تسرح في مكان غير محدد ، كن دقيقاً ومحدداً بقدر الإمكان، حاول أن تفتح الطرق المغلقة لكل مكان يحدث فيه أي مشهد توجد فيه .

6- كذلك البحث عن الحواس الموجودة في عالم المشهد الذي تقرأه ، إفحص كل مشهد إن كان يتضمن عناصر البيئة المحيطة ، مثل الحر والبرد ، بالإضافة لأحوال الشخصية الجسدية مثل حالة السكر أو التعب ، وإذا كان المشهد يدور في حديقة ، خذ

وقتك لتشم الورد ، خذ من تدريبات الحواس السابقة ما يتناسب وتقوية التمثيل في كل مشهد.

7- من المهم جداً الإنتباه إلى إستخدام "الذاكرة العاطفية" ، فليس معناه أن تتذكر حدثاً محزن مبكي لكي تستدعيه لمشهد فيه هذا الإنفعال ، فالأمر لا يتسق هكذا ، وإليك مثال : إذا كنت قد فقدت كلباً عزيزاً أو حيواناً أليفاً آخر، وتقوم بدور من مات كلبه مقتولاً وتبكي من أجله ، فيمكنك بطبيعة ان تمنح هذا الكلب جزءاً (أو كل) مما شعرت، به نحو الكلب الحقيقي، دون إلحاق الضرر بأدائك ، أما إذا إستبدلت الكلب بوالدتك فهذا يكون مصدر شك في فاعلية هذه التقنية المسماه الذاكرة العاطفية.

8- إن القيمة الحقيقية من وراء إستخدامك لتجربتك الشخصية تكمن في حقيقة أنه قد أصبح لديك إدراك مباشر لعواطف معينة وأحاسيس معينة ومن المهم أن يمر الممثل بأكثر من تجربة حتى تترك آله كل المفاتيح التي يمكنه العزف عليها.

مثال : بما أنه لا يمكنك أن تقتل فعلاً لكي تترك ذلك الإحساس ، فعليك أن تستحضر الإحساس بالرغبة في القتل ، وهو إحساس يكاد يكون كل واحد منا قد أدركه في وقت أو آخر، فعليك أن تتخيل موقفاً ترغب فيه أن تقتل شخصاً ما .

ج/ الإيقاع والتغيير:

*تدريب رقم (1) الإيقاع والتغيير:

1- إنك غالباً ما تستجيب إيقاعياً في الحياة الفعلية ، فتغير من سرعة "حركتك" أياً كان نوعها ، معتمداً في ذلك على ما تحس به ، وعلى الطقس وما إلى ذلك ، وإذا كان هناك تفاوت وتباين بين إيقاع أحاسيس الشخص وإيقاع حركته ، فيعود هذا إلى حقيقة أن هناك صراعاً من نوع ما : قد لا يريد الشخص أن يفصح عنه أو لا يمكنه (مثلاً) أن يفصح عن غضبه ، وبناءً على ذلك فإنه يحاول أن يتجنب أن يفعل ما يمليه عليه جسمه أن يفعله ، أي أن يتحرك بسرعة ، ونتيجة هذا النوع من الصراع هو التوتر الذي يتسبب في تغييرات جسدية أخرى تظهر لعين المتفرج.

2- عليه ، فعندما تمثل ، إذا كان هذا النوع من التحكم والصراع جزءاً أصلياً من الدور الذي تؤديه ، أن توضح هذا الصراع من خلال بعض التغييرات الجسدية في "الحركة والإيماءة الدقيقة" أو الإيقاعية أو كليهما .

مثال : قد يتسبب هذا التغيير في طريقة مسكك لفنجان القهوة أو السجارة ، وقد يتسبب في إعاقة حركة معينة أو قطعها : لابد أن يحدث شئ يمكن للمتفرج أن يميزه ، وسيعرف عندئذ أنك غاضب، ولكنك تتحكم في غضبك.

3- إن تغيير الإيقاع هو مجرد أحد إحتتمالات للتعبير ، ولكنه قد يكون أقواها أثراً ، إذا كنت تسير ، ثم فجأة لا تفعل شيئاً أكثر من مجرد أن تغير من سرعة خطوتك ، فإن أي مراقب سيعتقد أنك قد تأثرت بمرؤثر أو حافز ما ، أي شيئاً ما قد حدث ، وبتعبيرات حركية بحتة ، إذا كنت تسير مسرعاً ثم تبطئ خطوتين ثم تعود إلى سرعتك ثانية ، فلا بد أن يستنتج المتفرج أن هناك شكاً أو إلتباساً فيما تفعله ، فلا بد أن يصلون إلى إستنتاجاتهم بناء على تغييرات الإيقاع." إن فترة السكون تغيير في الإيقاع".

4- لذلك على الممثل الشاب ان يراقب حركة الناس جيداً ، وأن تروا بأنفسكم كيف أن إيقاعاتهم الأساسية تكشف عن شخصياتهم ، وكيف أن تغييرات الإيقاع تكشف عن أشياء عن شخص ما حتى ولو كنت لا تعرف الشخص الذي تراقبه، وليس من الصعب أن تخمن طبيعة الحوار الذي يدور حول مائدة بعيدة عنك في أحد المطاعم ، دون أن تسمعهم ، بناءً على تغييرات الإيقاع لديهم.

5- وادى الوسائل المضمونة لكي تجعل المتفرجين يعرفون أنك قد تأثرت بأحد المؤثرات ، هي أ، تتوقف عن حركة ما

6- مثال : لنفرض أن هناك زوجة تغسل في الصحنون داخل مطبخها ، وأن زوجها قد تأخر ثلاث ساعات عن موعد عودته ، وبينما هي تغسل الصحنون تسمع صوت فتح باب المسكن ، إذا توقفت عن الغسيل مجرد نصف ثانية ثم عادت مرة أخرى للغسيل ، فإن المتفرجين سيعرفون أنها سمعت صوت فتح الباب، وان لهذا أهميته ، وإذا لم تتوقف عن الغسيل فسيعتقد المتفرجون أنها لم تسمع صوت الباب أو أن الأمر لا يهمها.

7- تذكر أن هذا التغيير هو الأكثر وضوحاً للمتفرجين ، إن التغيير الإيقاعي يتضح لهم وفوراً ، والتغيير الصوتي واضح بطبيعة الحال ، والتغيير في إتجاه تركيزك المرئي واضح أيضا .

مثال : إذا كانت نفس الزوجة السابقة وهي تغسل في الصحون ، وتم فتح الباب ، فتتجه ناحية الباب وتنتظر ، فإن التغيير في التركيز بالإضافة إلى التغيير في إيقاع الغسيل سيبين للمتفرجين أن فتح الباب له أهميته.

*تدريب رقم (2) - الإيقاع والتغيير:

1- (إرتجال وتطوير) نطلب من ممثلين "هو" و"هي" ، زوج وزوجة ، يعود الزوج ممن الخارج ويخبر زوجته الحامل بأنه تزوج عليها ، و الزوج والزوجة يتصفاان بالإيقاع البطئ ، فإن إستجابة الزوجة غالبا تكون " حسنا ، إنني لم أكن سعيدة اصلا بهذا الزواج ، أو (..... خيار الممثلة). ثم نخبر الزوجة "هي" بأنها امرأة إيقاعها سريع " لا بد أن يحدث هذا التحديد إلى أداء مختلف (.....) ومازال الزوج بطئ ويحاول أن يهدئ الامر و.... و... ،، ونؤدي المشهد مرة ثالثة مع تغيير إيقاع الزوج حيث يتبدل إلى أن يكون سريعا، فلا بد أن تكون معركة بينهما (.....) .

2- نخلص إلى أن العناصر الإيقاعية لدى الممثل تؤثر في الممثلين الآخرين ، إنهم يستجيبون ، وغالبا ما تزداد حدة الصراع عندما تكون الإيقاعات المتنوعة والتغييرات في هذه الإيقاعات جزءا من المشهد .

*تدريب رقم (3) - الإيقاع والتغيير:

مشهد للتدريب :

المكان : منزل لأسرة متوسطة الحال - نسمع "هو" الزوج يدندن يفتح الباب وهو يصيح
هو: سلام عليكم ..

- يدخل ويبدو عليه إحساس واضح بالمرح

- "هو" يدندن نغمة وهو يدخل الصالة.. ملوفا بمضرب تنس طاولة خيالي أثناء سيره .. ويحمل في إحدى يديه مظروف كبير به باللون الأصفر ، ويتوقف "هو" يؤدي عدة ضربات بمضربه الخيالي وكأنه يستعيد اللحظات الهامة في المباراة التي فاز بها لتوه .. وعند هذه اللحظة تدخل "هي" الصالة. وهي مرحة أيضا، تدخل بسرعة ثم تتوقف عندما تراه يستعيد ضربات مباراته.

هي: جمال ما كان حايقدر يرجع الضربة الأخيرة دي

- "يستدير" هو "نحوها" هو: كلامك صح.. ولا حيدر ذاتو.. عملت ليهو

ريكة شديدة أنا

- هو يجلس ، يخرج من المظروف الكبير خطابا.

هو: وين الاولاد؟

هي: تساييح في المدرسة ومحمد نايم

- فجأة يحدق "هو" في الخطاب الذي

بيده .. يقف.. يتحرك ببطء نحو السرير

الذي بالصالة.

* (كل من الشخصين حتى الآن يتحرك ببراعة، وإيقاعهما مرتفع، على الجانب السريع منسجما مع الروح العالية الآن حدثت صدمة ل "هو" من الخطاب الذي في يده ، وتغير مزاجه ، وبالتالي إيقاعه، كان سريعا وأصبح الآن أبطأ).

- تلحظ "هي" التغيير الذي حدث له هي: في شنو؟

* (وتخطو "هي" خطوة مترددة تجاهه لإهتمامه بأمره ولكن إيقاعها أبطأ الآن أيضا، وهي تنتظر الإجابة على سؤالاها ، وإدراكها بأن هناك مشكلة يجعل قلبها يسرع في ضرباته ولكن يمكنها أن تتحكم في ذلك ، وتتحرك ببطء تجاهه لتفادي أي إحساس بالذعر.. وسوف نرى هذا الصراع بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي يفصح عن نفسه في صيغة ما من التوتر في جسمها)

هو: مافي شي

هي : من فضلك يا حسين.. في حاجة في الجواب ده

هو: مافي شي .. مافي شي .

- هي متضايقة هي: إنت طوالي تتصرف معاي كده .. خليني أعرف

المضايقك شنو.. ولو لمرة واحدة ..حاتوريني ؟ ولا لأ .. أرجوك.

* (ولأنها متضايقة ولم تعد تتحكم في أحاسيسها ، فيجب أن يكون إيقاعها أسرع مرة أخرى ، وعندما تتحرك تجاهه سنرى ان إيقاعها فعلا قد تغير)

- هو متضايق أيضا هو: الموضوع ده ما بيخصك في حاجة..أنسي

* (كلا الإيقاعين مرتفع الآن)

هي: لا ..عاوزة أعرف الجواب ده فهو شنو

هو: مافهو حاجة بتخصك.

هي: أي حاجة بتأثر عليك بيخصني ..أنا زوجتك.

- ينظر هو إليها لمدة طويلة ، ثم يخفض رأسه.

* (لقد مر بمرحلة إنتقال ، إنتهى إلى أن يخبرها ، ويقلقه هذا القرار ، ويجعله حزينا ، وكان خفض رأسه بطيئا ، كما يبطئ في كلامه قليلا)

هو: ده .. من .. واحد .. كده في السجن

- تحق هي ، وقد صدمها الخبر.

* (وسوف يبطئ إيقاعها الآن بسبب الصدمة التي صاحبت تصريحه)

هي : في السجن .. منو ؟

هي : حسين .. منو هو ؟

هو: زوجتي الاولى

- يتردد هو ..

هي: شنو؟ منوو؟

هو: زوجتي الأولى

هي: ياتو زوجة دي؟

هو: ما كلمتك عن الموضوع ده قبل كده.. كنت شايف انو

ما ضروري..لا.. كنت خايف أقوليك لما إتزوجنا .. وما كان الوكت مناسب للحاجة دي.

هي: إتزوجت قبل كده وما تقولي المعلومة دي؟

هو: أنا أسف.

- تنهض "هي" غاضبة ، وتذرع الصالة ذهابا وإيابا

* (وفي غضبها الآن ، يرتفع إيقاعها مرة أخرى ، ولأنه يدرك ما سيحدث بعد ذلك، يرتفع

إيقاعه أيضا ويسرع نبضه، كما هو متوقع في مثل هذه الظروف ، ولكنه يريد أن يبدو

مسيطرًا على نفسه ، فيقاوم الإندفاع إلى الإيقاع السريع ويبدو عليه أنه يحتفظ بهدوئه

لفترة ، هذا الصراع - الإندفاع إلى الإيقاع السريع والسيطرة عليه - يولد داخله توترا ،

يمكن للمتفرجين أن يلحظوه في حركاته او في طريقة كلامه أو في كليهما)

هي : أسف ؟ بتقولي إنك كنت متزوج قبل كده ،

وكل الرينا قدرك عليهو آسف؟

هو: دايراني أقول شنو؟ ده شي حصل قبل خمستاشر سنة.

هي: كان من حقي اعرف

هو: نعم.. وأنا كنت غبي جدا أني ما كلمتك من البداية

هي: شكرا.. على الأقل إنت إعترفت لوحدك

* (هناك توقف بينما تكافح "هي" كي تستعيد هدوءها ، و"هو" في إنتظار بقية العاصفة ، وبعد لحظة ، تأخذ "هي" نفسا عميقا وتتجه نحوه ، وتتكلم ببطء ، قد تتكلم "هي" ببطء ، ولكن قلبها ينبض بسرعة كبيرة ، لدينا مرة أخرى صراع بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي ، وسوف نرى أن هذا الصراع سيفصح عن نفسه في صيغة ما ، قد يكون في صيغة إطباق قبضة اليد أو تثبيت الرأس بكل شدة أو ما إلى ذلك - ولكننا سنرى إن كانت الممثلة مهتمة بالأمر فعلا)

هي: ومالها في السجن ؟

هو : بتقول في إختلاس في مصلحتها وهي إتهموها بالخطأ

في المشاركة مع المختلسين ، في واحدة شهدت ضدها ، في سوء فهم .

هي: وتكتب ليك إنت ليه جواب؟ عاوزه شنو؟

هو: ما عندها إنسان غيري تلجأ ليهو.

هي: كدا يعني ؟ أها وعاوزه شنو طيب ؟

هو: عايزة شخص يدفع ليها الكفالة.

- توقف لفترة

هي: والمبلغ كم؟

- "هي" تحدق فيه

هو: عشرة مليون .

وينهار هدوؤها ، وتلتف حول نفسها وتبتعد.

* (إنها تتحرك الآن وفق إيقاع نبضها الداخلي ، إنها تتحرك أسرع وبغضب - لأن هذا هو

ما تحس به)

هي: لا .. لا

هو: معليش..أنا لازم أساعدها.

هي : لا .

- يفقد السيطرة هو : لازم .

* (لقد فقد السيطرة الآن ، وأصبح إيقاعه أسرع لأنه يتبع إيقاعه الداخلي دون أي ضبط أو تحفظ ، وسوف يسرع في حركته وهو يتجه نحوها)

- يستمر هو : أسمعي . هي كانت راعيانى لما كنت بدرس في الجامعة ، كانت بتصرف علي في كل شئ لغاية ما إشتغلت .. وهي هسي محتاجة لي .. ولازم أساعدها.

- و "هي" تقبل هذا

* (وبهذا القبول ، سوف تشعر هي بالهدوء .. وربما تكون الكلمة الأنسب هي التسليم بالأمر الواقع ، وفي كنت الحالتين فإن إيقاعها سيبطئ ، وسوف يلحظ "هو" هذا وسوف يبطئ إيقاعه نتيجة لذلك)

هي : إتفقنا.

- توقف لفترة. هي : سؤال واحد بس .

هو : نعم !

هي : كنت بتلاقيها ؟

هو : أنا ما شفتها من اليوم الفارقتني فيهو .

- وتخفض "هي" رأسها ، وتتجه نحوه في رضا وإطمئنان.

* (كلاهما هادئ الآن نسبيا ، وسيكون إيقاعهما أبطأ بناء على هذا وهما يتحركان، وسيكون حوارهما أبطأ كذلك)

* في هذا المشهد قوى محركة أكثر مما في سواه ، إنك تلحظ أن هناك عدة تغييرات إيقاعية سببتها العواطف التي يحس بها الشخصان ، كما ترى أيضا أنه كلما تغير إيقاع أحدهما يلحظ الآخر ذلك ، ويدعو هذا رد فعل من الشخص الثاني لأن التغيير في الإيقاع ، كما سبق أن ذكرنا ، هو احد أوضح الطرق في نقل الأفكار أو العواطف إلى المراقب ، ونجد في هذه الحالة أن كلا من الممثل الآخر والمتفرج قد تأثر بالتغييرات العديدة التي حدثت في المشهد.

*إذن : لاحظ الناس حولك ، وجرب إن كان يمكنك أن تحصل على فكرة عما يحسون به من إيقاع حركاتهم ، أعتقد أنك سوف تدرك بسرعة كم ترتبط الإنفعالات والمشاعر بالإيقاع الجسدي إر تباطا وثيقا.

د/ أداء الشخصية: الأهداف وإختيارات التعبير و أفعال الحركة أهمية التدريبات:

- نحن نتحرك في الحياة من لحظة إلى لحظة ، ومن قصد إلى قصد ، إن الممثل يصل إلى نتائج أفضل إذا ما فكر في القصد أو الهدف أولا على أنه حاجة ملحة.
- كل شخصية تؤديها لها هدف رئيسي في حياتها ولها عدد من المقاصد والاهداف تنقله من لحظة إلى لحظة حتى تنقله إلى النهاية وإلى تحقيق هدفه الرئيسي.
- غالبا ما نستخدم إصطلاحات "الحدث" و " الهدف" و " القصد" وتعني نفس المفهوم في إستخدامنا لها خلال التدريبات.
- من المهم دائما أن تنتقي هدفا له قوى محركة حتى تزيد من الدوافع للشخصية وماتقوم به خلال المشهد أو المشاهد أو العمل ككل ، وعليك أن تستخدم دائما صيغة أن يكون الهدف "أن تفعل شيئا" ، حيث سيتم بناء أي دور جيد إذا كانت أهدافه واضحة بالنسبة لك ، ومقاصده متوفرة لديك من لحظة إلى لحظة ، لذلك من المهم أن تعرف ماهو قصدك أنت كممثل وأن تكون لديك المقدرة لإعداد هدفك ومقصدك خلال الحدث.
- يجب أن تنتبه بأنك لن تستطيع أن تؤدي كل ما تقصده كل الوقت ، بل عليك أن تبني دورك في كل لحظة على حدة، أما إذا حاولت أن تؤدي أهدافك دفعة واحدة أو أن تمثل عدة مشاعر وإنفعالات وتعابير دفعة واحدة ، فسوف تعرض نفسك لماوجهة مشكلة لا يمكن التغلب عليها.

*تدريب رقم (1) الأهداف :

- 1- يحتاج الممثل أن يبحث عن اللحظات المناسبة التي يمكنه فيها أن يركز على أحد المشاعر أو الإنفعالات أو التعبير سواء كان بحركة أو إيماءة، أو عبر إلقائه الصوتي لبعض الجمل بمعنى محدد.

- 2- مثال - مشهد : (أخ وأخت ، يتناقشان حول مدار عقب وفاة والدتهما ، ولقد ماتت منذ عدة أيام ، وأصبح حزنهما حقيقيا وملازما لهما الآن ، وجاءت مناقشتها نتيجة لمواقفهما المختلفة من أبيهما المسيطر ، وكانت مناقشة حامية في بداية المشهد)
- أولا : إذا حافظ الممثلان على تمثيل الحزن طوال المشهد كله ، فإن المناقشة تفقد قوتها ، ويفقد المشهد وقعه وتأثيره على المتفرج ، لأن ذلك يعتبر " تعبير عريض" وليس فيه أي متعة أو إثارة بجعله تعبيرا دقيقا- وسنرى حول التعبير العريض والدقيق تدريبات خلال التصوير- فلذلك على الممثلين أن يجدا لحظة مناسبة في المشهد ، حتى يمكنهما أن يعبرا بشكل " دقيق " وبه تفصيل عن الحزن ، وحتى يمكنهما أن يعبرا بوضوح عن المناقشة أيضا، وتأتي هذه اللحظة في أقصى النهاية ، عندما تقول الأخت : " إنني فجأة أفنقد أُمي إلى حد كبير".
- ثانيا: يمكن للمناقشة أن تسيطر على المشهد كله حتى تلك اللحظة ، وتكفي هذه اللحظة الوحيدة في النهاية لكي تذكر المتفرجين أنهما لم ينسيا حزنهما، دون فقد أي قدر من وقع المشهد، ولقد أصبحت هذه اللحظة في حقيقة الأمر أكثر تأثيرا حيث تم تضمينها أيضا وإحتوائها.

*تدريب رقم (2) الإختيارات:

- 1- إن الممثل مضطرا لأن يتقمص شخصية وهمية ، ويحيلها إلى شخص حي ، إذن عليه أولا إدراك أن هذا "الشخص" سيقوم بإختياراته له ، وما هو أهم من هذا ، أن على الممثل أن يدرك أن بعض هذه الإختيارات أكثر إثارة وأقوى أثرا من البعض الآخر.
- 2- الإختيارات هي التي تحدد غالبا بين "الأداء المقبول" و "الأداء البارع المثير للإهتمام"، والممثل الواسع الخيال الحاضر البديهة هو الذي يعرف أن هناك إستجابات ممكنة للحافز الواحد، أوالدافع الواحد أو الهدف الواحد ،ويدرك أيها يختار ، عن وعي وبفضل بديهته المتطورة.
- 3- إن الإختيارات تكون دائما أثناء التدريب على المشهد ، حيث يجب أن يتدرب الممثل على تأدية المشهد بعدد من التكييفات : عاطفية ، وفكرية ، وشخصية ، وبيداً أولا بتأدية المشهد كما يراه ليكتشف أولا إلى أين تقودهم هذه الطريقة ، وإذا كان هناك أي

شك أو ريبة ، فيجب أن يجرب إختيارا آخر مختلفا جزريا من حيث العاطفة أو الشخصية ، وبعد تدريبين أو أكثر ينظر بذهن واع إلى الإستجابات الممكنة لأهم الحوافز في المشهد.

4- يجب أن تكون على وعي تام بنوع التعبير الذي تختاره سواء كان حركيا أو إيمائيا وبما يتناسب مع اللحظة وحالة الشخصية داخلها ، حيث أن هناك نوعان :

(التعبير العريض Widexpression) و (التعبير الدقيق Microexpression) ، فإذا كان كل تعبيراتك عريضة أصبحت شخصيتك مسطحة ، وغير متماسكة.

5- هناك شروط محددة وأنت تقوم بإختياراتك لابد أن تراعيها:

- " قم بأداء الدور ضد الحوار":

- إذا كان المؤلف قد كتب المشهد بحيث تتضح تماما أحاسيس الشخصية ونواياها من واقع الحوار، فأبحث أنت عن قيم أخرى وحاول أن توضحها خلال " التعبير والإنفعال والحركة والإيماءة خلال المشهد"،أي حاول أن تؤدي ضد ما هو مكتوب ، وهذا في إمكانك ، لأن ما تنص عليه الكلمات واضح تماما ومحدد، وأداؤك المباشر لهذه الكلمات قد يؤدي إلى المبالغة فيها أو إلى جعلها مبتذلة أو إلى أن تصبح كئيبة ومملة ، أما أداء الدور بعيدا عن هذا فقد يزيد الإثارة في هذه اللحظة ويعطي للشخصية بعدا جديدا.

مثال : إذا كان الأداء يتعلق بمشهد غرامي ، حيث يقول الحوار بلا نزاع : " إنني أحبك " أو مايقرب من هذا ، فليس على الممثل أن يؤدي الجانب العاطفي من الحب ، إذ يمكنه أن يطرق عدة مداخل أخرى ليندمج في عدد من التجسيديات. ولا تخش أن تؤدي الدور ضد ما هو مكتوب .

مثال آخر: رجل وامرأة يتناولان وجبة الطعام ، ويقول الرجل :

الرجل : ما كنت بعرف الحب يعني شنو لغاية ما جات الفترة الكنا سوا في ماليزيا

حسيت فجأة بحاجات ما كنت بحس بيها.وعرفت أخيرا معنى الحب الحقيقي .

والآن ، في هذا المشهد ، هل يلزمه أن يحدق في عينيها بعاطفة مشبوبة وهو يقول هذه الكلمات ؟ بالطبع لا ، لكن هذه هي الطريقة التي يهجم بها الممثل عديم الخبرة والمعرفة وقليل التدريب، وهذه الكلمات قريبة جدا لأن تكون مستهلكة ومكررة ، وإذا قالها الممثل وهو يحدق

حالما في عيني الممثلة فيمكنه أن يحطم اللحظة المناسبة بكل سهولة، بينما يمكن أن يكون المشهد أكثر إثارة للإهتمام إذا ما أدى الممثل هذه الكلمات في "مرح دافئ"
مثال : " نرى الرجل وكأنه منبهر بتمتعه بهذا الإكتشاف في وجهه نرى ذلك ، أو وهو مستمر في تناول الطعام ، بحيث يسمح لطريقة أكله تتأثر قليلا بما يقوله ويحس به .
هناك خيارات متعددة تصنعها أنت كممثل ، وتحس بها ولا توجد خيارات نموذجية نعطيها لك.
تذكر ذلك.

- لا تستغرق في التفكير الخيالي الحالم عندما تتحدث عن الماضي:

عندما يدور الحوار عن الماضي ، من الخطأ أن يقع الممثل في مصيدة الإندفاع نحو الرومانسية أو إستغرق في التفكير الحالم ، تذكر أنك تستحضر الماضي لأسباب ترتبط بالحاضر ، وليس لمجرد أن تجد فرصة لتمضية عدة لحظات من التفكير الحالم والإفراط في العاطفية .

- لا تمثل اللاوعي :

1- هناك إعتقاد خاطئ ، عندما يقوم ممثل بتحليل الدور ويغوص في الخلفية النفسية للشخصية ، ومن ثم يقوم بتمثيل وتجسيد دوافع اللاوعي بها ، وهذا خطأ كبير ، لماذا؟ إن الناس لا يستجيبوا للحوافز والمؤثرات على أساس دوافع اللاوعي ، إنهم يستجيبون على أساس الوعي ، وبناءا على هذا يحتاج الممثل أن يحدد كيف يتسبب لاوعي الشخصية في سلوك هذه الشخصية على مستوى الوعي.

مثال : لنفرض أن امرأة كانت على علاقة سيئة جدا مع والدها ، الذي كان يضربها كثيرا عندما كانت طفلة ، وترك الوالد المنزل عندما كانت صغيرة جدا ، بحيث أنها تكاد لا تحمل أي ذكريات محددة عن تلك الأحداث البغيضة ، إن ما لديها حقيقة هو كراهية عميقة الجذور لكل رجل ، ولكن نظرا لأنها شبت في مجتمع يرغب كل من فيه في العلاقة بين الذكر والأنثى ، فإنها لم تعد عن وعي تدرك مثل هذه الكراهية.

ونجد في علاقاتها مع الرجال ، إن إختياراتها من لحظة إلى لحظة قد تكون تلك الإختيارات التي تؤدي إلى عجز شريكها الرجل وإخفاقه ، بدرجة أو بأخرى ، وإذا أخبرنا هذه المرأة أنها تكره الرجال ، فإنها تحرق في دهشة بالغة وعدم تصديق ، إنها تحب الرجال ، وسبق لها أن مرت بعدة علاقات ، وعلى هذا فهي تعتقد على مستوى

الوعي أنها مغرمة بالرجال وأنها تقود تصرفاتها معهم نتيجة لهذا الإحساس أما الحقيقة ، فهي أن تصرفاتها تؤدي إلى العجز والفشل ، نتيجة لعلاقة الحب - الكراهية مع أبيها.

2- تذكر ، أنها لا يمكنك أن تمثل دوافع اللاوعي للشخصية ، بل يجب أن تمثل الوعي من لحظة إلى لحظة ، ويلزم أن تقوم بتحليلك النفسي حتى تقرر كيف يكون سلوكك على مستوى الوعي، وفي النهاية ستقوم بطريقة سلوكك على مستوى الوعي بإخبار المتفرجين بما أنت عليه في اللاوعي ، دون أن تقوم على الإطلاق بتمثيل حقيقة اللاوعي ، إن تمثيل اللاوعي يربطك بالنشاط الداخلي الذي لا يعني شيئاً إلا بالنسبة لك فقط، ولا يحس به المتفرجين ، ويتركهم في الظلام ، هذا بالإضافة إلى أنك إذا إرتبط باللاوعي فلا يمكنك أن ترتبط في الوقت نفسه بعالم الوعي الذي يراه المتفرجون والذي تعيش أنت فيه ، في دورك.

- إتصل من خلال مكملات المنظر والممثلين:

1- إن مسؤولية الممثل في النهاية هي أن يتواصل مع المتفرجين ، وليس مجرد أن يتواصل مع الممثل الآخر الموجود في المشهد أو مع نفسه ، وإحدى الطرق الأقوى تأثيراً للتواصل مع المتفرجين تتم من خلال إستخدام مكملات المنظر (الإكسسوارات) ، والطريقة التي تستعمل بها شيئاً ما ، والتتويجات في الطريقة التي يمكنك بها أن تستعمل شيئاً أو تتعامل معه ، والطريقة التي ترتبط بها عاطفياً مع أي قطعة من مكملات المنظر.

2- لكل هذا أثر كبير في توصيل الأفكار إلى المتفرجين ، لأنها أشياء يمكن للمتفرجين أن يشاهدوها ، وتكاد تكون التجسيديات والدلالات مألوفة موحدة في جميع أنحاء العالم.

مثال : شخصية امرأة ، حسب الدور ، فقدت زوجها ، ومازالت حزينة لفقده ، فعلى الممثلة لهذا الدور أن تجعل حزنها يبدو حقيقياً أمام المتفرجين ، وإذا كانت قادرة على أن ترتبط ذهنياً وتمارس إحساساً عميقاً بالحزن وهي تؤدي الدور ، فإن المتفرجين سيدركون بلا شك مدى ما تشعر به ، ، ولنفترض أنها تتنظف مكتب زوجها المتوفي ، وتعثر على غليونه ، أو قلمه ، أو كتاب كان يقرأه كثيراً، ثم تمرر هذا الشيء الذي وجدته على خدها ، وتجلس ببطء ، وتشم

رائحته ، وتذكر ، إن المتفرجين يتأثرون بهذا النوع من المكملات ، أكثر من جمل الحوار ، إننا نكذب كثيرا من خلال الكلمات ، ونقول الصدق عن طريق لغة الأجساد .

3- هناك شئ آخر سلبي يتعلق بإستخدام مكملات المنظر ، كثيرا ما يوقم الممثل بالتدخين أو الشرب أثناء التمثيل ، عندما لا يكون التدخين أو الشرب جزءا ضروريا من المشهد ، إنها أنشطة واقعية بطبيعة الحال ، أما إذا كانت ركيزة له لعدم إحساسه بالامان ، فمن الأحسن أن يحاول أن يستغنى عنها ، وعند إستخدام مثل هذه المكملات ، أو أي مكملات أخرى ، يجب أن ينتبه الممثل إلى أن إستخدامها يدعم تلك اللحظة ويثريها ، وألا يعوق تدفق المشهد .

مثال : لنفرض أن رجلا عليه أن يقول : أنا وضحت ليك أي كذبت عليك اليوم الصباح ، أنا عادة ما بكذب ، لكن إنتي ما بتثقي فيني

(يمكنك أن ترى مقدما ماقد يحدث لهذا الكلام إذا ما توقف الرجل ويشعل سيجارة بعد جملته هذه ، إن تدفق الحوار سينقطع بسبب تصرف لا معنى له ، ولا صلة له بالمشهد ، ولا تحتاج إليه لنساعد الرجل على شق طريقه خلال أحد الإنتقالات ، إن الكلمات هنا إندفاعا واحدة ، ولا تتطلب إلا وقفات تفكير قليلة إذا لزم الأمر ، وأي إعتراض هنا لإيقاع الإندفاع سييسبب ضيقا للمتفرجين .

*تدريب رقم (3) - أفعال الحركة:

1- فعل الحركة هو كل ماتفعله الشخصية لكي تحصل على ما تريد ، وقد يقتصر العمل في المشهد كله على فعل حركة واحد ، وقد يعني هذا أن الشخصية ستحصل على ما تريده ، وأنها ليست في حاجة لأن تغير ما تفعله لكي تحصل عليه ، أو قد يعني صرامة في الشخصية .

2- إذا كان في ذهنك نظرة معينة أو صوت معين ليصاحب جملة معينة ، فقد تريد أن تحولها إلى فعل " مثلا " أنت ترى الشخصية في ذهنك وهي تصيح وترفع يدها ، قد يكون فعل الحركة الذي يريده لهذه الجملة هو (يهدد) ، أو قد يكون (يحرص) ، وقد يكون (يتوسل) .

3- في مرحلة التحضير -يقول بعض المخرجين- أن عليك أن تبحث فعل حركة لكل جملة .

- 4- بالنسبة للممثل المبتدئ- عليه الحذر من أن هذا الإجراء قد يجعله يتمسك بشكل خاطئ بأن يحول آليا بالوسائل المتفق عليها من قبل عندما يسمع جملة في ذهنه إلى فعل ، والبحث عن فعل لكل جملة ليس هو البديل لفهم الحدث الخاطئ الرئيسي للمشهد، وللخطوط المستمرة للشخصيات.
- 5- هذه قائمة قصيرة بأفعال الحركة :

يطلب	إني اطلب هذا	يتهم	"لقد كذبت علي"، "لقد شاهدتك وأنت تفعل ذلك"
يقنع	أعتقد أنه يجب عليك	يثبت	"إنني أعرف لعبتك"، "إنني أرى من خلاك"
يغري	أنظر إلى هذا الأمر من هذه الناحية	ينخس	هل تريد أن تتعارك
يشجع	أنا أعرف أنه يمكنك أن تفعل هذا	يحذر	إنني أحذرك
يحرص	إلى المعركة ، لدي حلم	يعاقب	"أنت شخص سيئ"، إنني مشمئز منك"
يتفاخر	شئ تفخر به بكل إخلاص	يسخر	يسخر من ملابس أو إلخ..ز.
يشكو	ليس هذا عدلا	يستخف	"أنت لا تساوي شيئا"، "لاشئ عديم القيمة أنت"
يتوسل	أرجوك ساعدني	يطعن	"لقد جرحتني"، "أريدك أن تقاسي"
يلطف	هل أنت متأكد من أنك لا تحب أن	يتفحص	يعد التجاعيد، يلاحظ تفاصيل الرداء أو الشخص
يمدح	"أنت رائع" " ستكون ممتازا	يتطفل	يسأل أسئلة فيما لا يعنيه، وخاصة النقود أو الجنس
يهدئ	"سيكون كل شئ على مايرام، ولا تقلق على أي شئ	يطارد	إنني أراقبك
يداعب	أعتقد أنك جذابة	يخدع	هذا الشئ حقيقي جدا تأكد
يغازل	تعالى هنا وأجلسي إلى جوارى	ينكمش	لا أريد الدخول في ما لا أعرف
يغوي	إنني مفتون جدا بك	يواجه	هيا فأنا أمامك الآن

(جدول رقم 5)

*ملحوظة : جميع الأفعال بصيغة المذكر ، في حالة "الممثلة" فقط تحويل الفعل إلى المؤنث، "مثلا" (يهدئ) ، (تهدي) ، (يطلب) ، (تطلب) إلخ....

هـ/ البروفات:

- 1- أولاً لا يوجد عادة متسع من الوقت لإجراء البروفات بالطريقة التي تحدث في المسرح ، وتكاد ألا تتم بروفات مكثفة إلا في حالة نصوص باللغة العربية الفصحى أو الأعمال التلفزيونية التاريخية ، وماشابه ذلك.
- 2- هناك سبب آخر وهو ، وبالأخص في مجال السينما ، لا يسمح ببروفات قبل أن تكتمل كل المعدات في مكانها ، ويحضر كل الفنانين والممثلين وطاقم العمل ككل ، عندئذ يمكن بسرعة إجراء بروفات للكاميرا ، والصوت ، بالإضافة إلى الممثلين.
- 3- ونجد أن " عدم إمكانية إجراء بروفات ، يشكل ذلك قلقاً للممثل المبتدئ ، أو الذي لا يملك خبرات في العمل للسينما، لذلك يجب على الممثل أن يعرف كيف يعمل "بآلته" بنفس الطريقة التي يعرف بها المصور كيف يدير كاميرته، أو بنفس الطريقة التي يعرف بها كل فرد من طاقم العمل .
- 4- لكل مخرج أسلوبه الخاص في التعامل مع مشكلة إعداد الممثلين للأداء ، وفي هذا التدريب نحاول أن نعطي بعض الإرشادات التي يمكن أن تملأ الثغرات عندما يحدث القليل من البروفات ، أو قد لا تحدث على الإطلاق.

*تدريب رقم (1) - البروفات - القراءة :

- 1- القراءة فيها يحاول أغلب المخرجين توصيل تفسيرات النص والشخصيات إلى الممثلين ويطور المخرجون طرقهم الخاصة في إدارة جلسات القراءة للحصول على أكبر فائدة منها. وغالبا يتم مناقشة تفاصيل المشاهد ، وربما إرتجل الممثلون قليلا لمزيد من إكتشاف الشخصيات. وكذلك نجد البعض الآخر من المخرجين يفضلون البروفات بشكلها الرسمي ، حيث تتم القراءة السيناريو ببساطة ومناقشة مضمونه بشكل عام.
- 2- سنعطي الآن بعض الإرشادات تدريبية للممثل وكيف يقوم ببعض الطرق أثناء بروفات القراءة : -

• في قراءة التريزة: - الفترة التي تسبق القراءة في اول لقاء مع المخرج ، هي فترة الإصغاء للمخرج وفكرته ، والملاحظة والتركيز على كل مايقوله ، ويمكن أن تكون

- هناك أسئلة حول بعض الجمل الغير واضحة أو كيفية نطقها ، أو تشوش تقني بشأن النص ، أو سؤال حول تفسير شئ ما في فكرة السيناريو او الحوار .
- وفي هذه البروفات يمكن أن تبدأ في بناء علاقات مع الشخصية التي سوف تؤديها ، ثم لاحظ الممثلين الآخرين ، و إلى أي مدى أنت تتلاءم مع هذا العالم، كون آراء ، وإتخذ قرارات ، وإسمح لنفسك بالتأثر بأي شركاء لك في العمل .
 - وأيا كانت التحضيرات التي قمت بها لبروفة القراءة ، إسمح للشخصيات الأخرى أن تؤثر على واقع "اللحظة بلحظة" داخل المشهد.
 - سلم نفسك للنص ، ولا تكن خائفا ، وإذا كانت لديك فكرة ما فالآن هو وقت محاولة تجربتها بأقصى ما تستطيع ، وإحتفظ دائما بقلم رصاص معك في بروفة القراءة لتدون ملاحظات سريعة على نسخة السيناريو الخاصة بك أثناء القراءة.
- هناك قواعد عامة :
- إسمح للكلمات أن تقوم بالعمل بالنيابة عنك.
 - لا تقم بتصوير ما تتم قراءته في النسخة الوصفية للسيناريو (أي لا تقم بحركات أو تحركات بجسمك).
 - كل ما عليك أن تفعله هو أن تقرأ سطور حوارك ، وأن تكون موجودا وجدانيا داخل سياق مشاهدك.
 - لا تقم بتمثيل أي شئ موصوف في سلوك شخصيتك على نحو لفظي ، أو أي شئ تراه الشخصيات الأخرى ، إبق هادئا في مكانك.
 - ومع ذلك فإذا كان دورك يقتضي الكثير من النشاط غير اللفظي ، فإنه يمكن أن تسأل المخرج عما تفعل عندما تتم قراءة هذه الأجزاء ، وقد يطلب منك أن تؤدي بعض الحركات والأفعال.
 - عندما تتم بروفة القراءة ، عادة تبدأ مناقشة عامة ، وهنا يمكن طرح الأسئلة حول التفسير والأداء ، وإذا وافقك المخرج على ما تقوله أو تفسر به بعض ما جاء في دورك ، فقد يكون محقا ، وأن كل ما قمت به يتوافق مع رؤية المخرج ، لكن ما يعنيه ذلك بالفعل هو أن تستمر في العمل في نفس الإتجاه لمزيد من تطوير الشخصية ، وهذا لا يعني أن تتوقف عن العمل وتفترض أنه ليس هناك ما تفعله.

- عندما يوجه لك المخرج ملاحظة ما ، فإن من المتوقع منك أن تقوم بإصلاحها بنفسك عندما يأتي وقت وجودك في موقع التصوير.
- لا تأخذ أبداً أية ملاحظة أو توجيه من ممثل آخر أو من أي شخص غير المخرج ، وفي نفس السياق لا تقم بتوجيه أية ملاحظة لممثل آخر، إبق دائماً داخل دائرة غريزتك تحت توجيه المخرج.
- كما أن بروفة القراءة هي فرصة لمواجهة الصعوبات التي في النص ، وأياً ما كانت هناك عثرات تواجهك ، فإنه يجب إصلاحها قبل التصوير.
- هناك بعض الأعمال في السينما أو التلفزيون تحتاج إلى مدرب إلقاء لمساعدة الممثلين في حالة "اللهجات المحلية" أو أي متطلبات أخرى في النص.

● دراسة السيناريو والنص مشهداً بعد الآخر:

- في بعض السيناريوهات قد تتطلب بعض المشاهد للمزيد من العناية والإهتمام ، وفي الأغلب فإن هذه المشاهد تكون ذات الطبيعة العاطفية المعقدة ، أو أن لها إيقاعاً شديد التفرّد، ويود المخرج أن يضع إيقاع كل ممثل داخل الإيقاع العام ، وهنا يمكن حل جميع مشكلات التمثيل مقدماً ، وقد تقيد التكنيكات الإرتجالية هنا، حيث يضيء الإرتجال جوانب من الشخصية سوف يكون مطلوباً التأكيد عليها فيما بعد في موقع التصوير ، كما أن الإرتجال يحرق الحياة الداخلية للشخصيات بتوسيع الإمكانات التي قد تكون خفية.
- خلال هذه البروفات يمكنك استخدام " المونولوج الداخلي" (راجع تدريبات الإسترخاء)، لكي تعبر عما تريد التواصل به مع النص ، ولكن إستخدمه بشكل مقتصد ، ثم تعود فوراً للنص لتحاول ان تضع فيه ما قلته تَوّاً بكلماتك، إنها طريقة للكشف عن اللحظة عندما لا يكون هناك وقت لكي تناقش ، وتأتي الدوافع من خلال كلماتك ، ثم تذهب مباشرةً إلى سطر الحوار الذي يفترض أن تقوله ، وفي بعض الأحيان يتسبب الحديث الزائد عن هذه اللحظات في تشتيت قوة الدافع ، والأفضل أن تبقى داخل التركيز في المشهد ، بينما تسمح بوميض من دافعك الداخلي لكي يلتصق في النص من خلال كلماتك.

تدريب رقم (2) البروفات - مابعد القراءة:

1- إذا أستطعت أن تقوم بالبروفات مع المخرج او بعض أفراد طاقم التمثيل ، فإنك تستطيع أيضا أن تقوم بالإرتجال والتدريب وحدك، وبدون إشراف عين المخرج ، فإن العمل يظل في دائرة إعتباره إرتجالا، لأن ما تقوم به يمكن أن يتغير بمجرد أن يبدأ التصوير .

2- إن أول شئ تحتاجه هو " صديق" أو " صديقة في حالة كانت ممثلة" ، أو زميل موثوق به أو زميلة ، يعرف عملك ، ويرغب في مساعدتك ، ويجب أن يوافق هذا الشخص على أن يكون موجودا من أجلك ، لكي يساعدك في التحضير ، لا تسمح لنفسك بأن يقوم صديقك أو زميلك بالإخراج لك في هذه العملية ، إنك فقط تحتاج إلى مساعد يلعب الأدوار الأخرى ويتنقل معك في تحضيرك ، لذلك فإنه يجب عليك أن تجد الأشياء بنفسك.

3- إستخرج شيئا أو شيئين في كل بروفة تريد أن تعمل عليها ، ليس أكثر من إثنين ، ولكي تبدأ فإنك تستطيع أن تختار إستكشاف طبيعة العلاقة بينك وبين شريكك في المشهد.

4- إ طرح الاسئلة التي سوف تحاول الجابة عليها خلال عملك الإرتجالي مع شريكك ، إذهب دائما إلى بروفة الإرتجال ومعك سؤال سوف يكون هو المعيار الذي تقوم من خلاله بالإستكشاف.، فإن الإستكشاف بدون معايير يكون تبديدا للوقت.

5- إستخدم "المونولوج الداخلي" عندما لا تستطيع التعبير بالنص عما تشعر به بالفعل ، لاتكتم أبدا إنفعالاتك ، أو تحاول أن تمررها من خلال فكرة ضيقة ومقيدة عن الشخصية ، وذلك في جلستك مع صديقك ، أنصت إلى الدوافع الداخلية وقم بالتعبير عنها.

6- وإذا كنت تقوم بتطوير الشخصية ، فربما أردت أن تجرب بعض الأفكار مع مساعدة صديقك ، لاحظ كيف يمكنك أن تخلق أية ذاكرات حواس قمت بإختيارها بينما كنت تنتظر في عيني إنسان آخر، إنك قد تكتشف أن تحضيرك يحتاج إلى الضبط عندما يواجه معارضة من إنسان آخر . وهناك أشياء تبدو رائعة وأنت وحدك في غرفة نومك ، لكنك تجد شيئا آخر عندما تكون أمام شريكك في المشهد.

7- قم ببروفات الإرتجال للمشاهد التي لا تقع في السيناريو ولكنها جزء من التاريخ المعروف للشخصية ، إنها قد تكون أحداثا تقع قبل ظهور الشخصية في السيناريو أو أحداثا نعلم - كمتفرجين- أنها وقعت لكنها لا تظهر بالعمل.

8- إنتظر رأي المخرج بعد هذا العمل الذي قمت به بنفسك ، وتذكر أن هذا العمل الذي قمت به جميعه - يجعلك أقل إحساسا بالضعف ، ويمنحك حشدا من الأفكار ، ويجعلك أكثر إستعدادا للأداء بمجرد أن تدور الكاميرا.

و/ في موقع التصوير:

- لنفترض أنك تعمل في عمل سينمائي أو تلفزيوني "فيلم" كان أم "مسلسل" ، وفي أول أيام التصوير ، حيث تقوم بدور رئيسي أو مساعد ، هناك قواعد لابد من معرفتها.

1- تأكد أنك أخذت وقتا كافيا للراحة قبل يوم التصوير، وكل أيام التصوير.

2- لقد تم إختيارك للدور لأن لديك مظهرا وطاقة محددين ، لذلك لا تذهب إلى موقع

التصوير بمظهر يتعارض مع المظهر الذي يفترض أن تظهر فيه الشخصية (

إذا كنت الشخصية شعرها طويل أو كثيف مثلا ، لا تقص شعرك قبلها) ، إن

ذلك يمثل مشكلة، كذلك ينطبق هذا الأمر على وزنك وحالتك الجسمانية ، إذ إن

الإجهاد قبل التصوير قد يؤدي إلى أشياء غريبة في جسدك، لذلك عليك ان تؤدي

تمرين خاص بالإسترخاء والتركيز حتى تكون مستعدا.

3- يجب أن تمر في عملية إستكشاف للحياة العاطفية لشخصيتك ، وكيق ستجد

ذلك في تكنيكك التمثيلي ، علما بأن أي شخصية في السينما والتلفزيون لا تتوقف

عن التطور حتى وأنت أمام الكاميرا ، وما بعد التصوير كذلك، فإذا قمت

بالتحضير ، كذلك يجب أن تكون مرنا ومطيعا لكل ما يطلب منك حتى لو كان

ضد ما قمت بتحضيره للشخصية.

4- من المتوقع أن تكون لديك معرفة دقيقة بالسيناريو ، خصوصا مشاهدك ، وأن

تحفظ سطور الحوار للمشاهد المخطط تصويرها في هذا اليوم، وأن تكون جاهزا

لسطور حوارك لاي مشهد قد يطلب منك إذا ما تم تغيير جدول التصوير.

5- يتطلب أن تعرف ما يسمى ب"الأوردر" Order أي " طلب الحضور " ، حيث يبلغك أحد مساعي الإنتاج أو مساعد المخرج ،بشكل مكتوب أو بشكل شفاهي ، بمواعيد التصوير والمشاهد التي سيتم تصويرها وأماكنها.

6- قبل أن تقف أمام الكاميرا ، فإنه يجب أن تكون جاهزا للكاميرا ، وهذا يعني مرورك بالماكياج ، والأزياء والإكسسوارات الخاصة بالشخصية، وأصبحت جاهزا.

7-الطاقم الفني الذي يفترض أن تعرف تخصصاتهم ومهامهم:

- المخرج .
- المخرج المنفذ.
- المخرج المساعد.
- مساعد مخرج أول.
- مساعد مخرج ثان .
- مساعد مخرج ثالث " مراقب الحوار".
- مراقب السيناريو.
- مدير التصوير .
- مدير الإنتاج .
- مصمم الماكياج ومساعدوه.
- مصمم الأزياء ومساعدوه.
- مساعدو الإنتاج .
- المصورون ومساعدوهم.
- مهندس الصوت ومساعدوه.
- مهندس الإضاءة ومساعدوه.
- مشرف الكاميرا.
- فني الكهرباء .
- فني المعدات .
- فني الكرين . عمال ديكور + عمال خدمات إنتاجية+ سائقين + حرفيين

المبحث الثالث

تدريب التعبير عن الإنفعالات

يعتمد الدارس في صياغة التدريبات التي تختص بالتعبير الإنفعالي ، على ما بحث فيه العالم "تشارلز دارون"، من خلال المرجع الأساسي "التعبير عن الإنفعالات عند الإنسان والحيوان"، إذ يعتبر مرجعا أساسيا لكافة العلوم الإنسانية التي تختص بدراسة سلوك وثقافة الإنسان، لاسيما وأن الفنون كواحدة من هذه العلوم الإنسانية التي تعتمد على إبراز التعبير الإنفعالي لدى الإنسان لتحقيق معالجة أقرب لواقعه عبر مختلف الفنون التعبيرية " رسم ، رقص ، موسيقى ، دراما ، نحت " ، وبذا كان لابد من الإستعانة بما توصل إليه "دارون" في بحثه وتفصيله الدقيق للتعبير عن الإنفعالات عند الإنسان بواسطة - الحركة والإيماءة - واللتين تمثلان الأساس في عمل "الممثل" للتعبير عن الشخصية التي يؤديها أمام الكاميرا .

ولا شك أن هناك بعض المراجع التي تبحث في أصول التعبير الإنفعالي وقواعده وأسسها ولقد إستفاد منها الدارس أيضا في هذه التدريبات ، وهي تركز في توضيح قواعد وأسس التعبير الإنفعالي لدى "المؤدي" عموما - في الدراما وفي الفنون الأدائية الأخرى " الرقص ، الباليه،الفنون الفلكلورية ، إلخ.. " وبها ما يهم "الممثل " كمؤدي ، للإستفادة من هذه الأسس والقواعد لعمله تجاه الشخصية التي يؤديها في السينما والتلفزيون.

يستطيع " الممثل " المتدرب الإكتفاء بتصنيف أنواع التعبير الإنفعالي وبما تحتويها على وصف للحركة والإيماءة وفق كل تعبير إنفعالي ، كما يستطيع الإستزادة من التفاصيل التي قد تمت بصلة إلى ما تم إختصاره في هذه التدريبات ، وذلك بالرجوع إلى المراجع التي سنذكرها وهي :

1- التعبير عن الإنفعالات عند الإنسان والحيوان - تشارلز دارون- ترجمة مجدي محمود

المليحي.المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة 2005م (توجد نسخة بالإنترنت)

2- سيكولوجية فنون الأداء - جلين ويلسون - ترجمة د.شاكر عبدالحميد- عالم المعرفة - الكويت

2000م.

3- توجيه الممثل في السينما والتلفزيون- جوديث ويستون - ترجمة أحمد الحضري- الهيئة

المصرية العامة للكتاب - القاهرة 2004م

*التدريب رقم (1) - التعبير عن :

إنخفاض المعنويات - القلق - الأسى - الإكتئاب - اليأس

- شرح الحالة: بعد أن يكون الذهن قد عانى من أزمة حادة من الشعور "بالأسى" ومازال السبب مستمرا ، فإننا نسقط في حالة "إنخفاض في المعنويات"، أو من الممكن أن نشعر بشكل تام بالإحباط و "الإكتئاب" ، والألم الجسماني المتطاول المدة ، إذا لم يصل إلى حد المعاناة الشديدة ، يقود في العادة إلى الحالة الذهنية نفسها ، وإذا كنا نتوقع أن نقاسي ، فإننا نشعر "بالقلق" ، وإذا لم يكن لدينا أي أمل في الإرتياح فنحن نشعر "بالإياس".

- تفاصيل التعبير:

- 1- الأشخاص الذين يعانون من الشعور المتناهي بالأسى ، يلتمسون الراحة عن طريق حركات عنيفة تقارب الهياج.
- 2- لكن عندما تكون معاناتهم مخففة فلا يصبح لديهم رغبة بأي تصرف ، إلا البقاء سلبيين.
- 3- يقومون بالتأرجح جيئة وذهابا.
- 4- تصبح الدورة الدموية واهنة ولذلك يكون الوجه شاحب ، والعضلات لينة ومسترخية ، والجفون خائرة.
- 5- الرأس معلقة على صدر منقبض ، والشفاة والخدود والفك السفلي جميعها هابطة إلى الأسفل نتيجة لثقلها ، ومن ثم فإن جميع السمات تصبح متطاولة.
- 6- يقال عن الوجه الخاص بالشخص الذي يسمع أنباء سيئة أنه يسقط.
- 7- والعيون مفتقدة للتعبير ، وكثيرا ماتكون مغرورقة بشكل بسيط بالدموع، وينتج عن ذلك تجاعيد غريبة الشكل على الجبهة.
- 8- يصبح التنفس بطيئا وواهنا ، وكثيرا ما تتم مقاطعته عن طريق تنهدات عميقة.
- 9- الحواجب من الممكن رؤيتها وهي تتخذ وضعا محزنا في الأشخاص الذين يعانون من إكتئاب عميق أو شعور بالقلق ، حيث تقوم الحواجب بإتخاذ هذا الوضع نتيجة للإنقباض الخاص بعضلات معينة وهي العضلات الدائرية الهرمية الخاصة بالأنف، والتي تقوم مع بعضها بعضا بالثني لخفض وقبض الحواجب.

- 10- أما التجاعيد الغريبة على الجبهة وفي أثناء وجود تلك العضلات بذاك الشكل في أداء مشترك ولكن متضاد فإنه من الممكن تسميتها " عضلات الأسي".
- 11- يستطيع العدد القليل من الأشخاص بدون تدريبات أن يقوموا بالتأثير بشكل إرادي على عضلات الأسي الخاصة بهم ، ولكن بعد المحاولات المتكررة ينجحوا في ذلك.

*التدريب رقم (2) - التعبير عن :

الإبتهاج - المعنويات المرتفعة- الحب - المشاعر الرقيقة

شرح الحالة: عندما يكون الإبتهاج مفرطاً ، فإنه يؤدي إلى حركات غير مقصودة مثل الرقص في كل مكان ، والتصفيق بالأأيادي ، والدببة بالقدمين ، وإلى الضحك المدوي ، ويبدو أن الضحك هو تعبير عن مجرد الإبتهاج والسعادة.

تفاصيل التعبير:

- 1- أي إنسان يقوم بالإبتسام يتدرج إلى الضحك مثلاً عند لقائه صديق قديم في الطريق.
- 2- المعنوهون والبلهاء يقومون كذلك بتقديم دلائل قوية على أن الضحك أو الإبتسام يعود في المقام الأول بالتعبير عن مجرد السعادة أو الإبتهاج.
- 3- الضحك بالنسبة للمعتهوين هو الأكثر شيوعاً وتكراراً من بين جميع التعبيرات الإنفعالية، وبعض المعتهوين يكونون مهمومين وسريعي التاثر وفي حالة ذهنية مؤلمة ، ولا يقومون بالضحك على الإطلاق ، وآخرون يقومون بشكل متكرر بالضحك بطريقة لا معنى لها .
- 4- يتم إنتاج الصوت الخاص بالضحك عن طريق شهيق عميق متبوع بانقباضات صغيرة متفرقة وتشنجية لعضلات الصدر ، وبشكل خاص الحجاب الحاجز، ومن ثم فإننا نسمع أن الضاحك يقوم بإمساك كل من جانبيه.
- 5- نتيجة للإرتجاج الخاص بالجسد فإن الرأس تقوم بالتمايل إلى الأمام وإلى الخلف ، وكثيراً ما يقوم الفك السفلي بالإرتجاج إلى أعلى وإلى أسفل ، ويكون

الفم مفتوح على إتساعه تقريبا ، مع السحب إلى الخلف كثيرا لأركان الفم. كما يتم رفع الشفة العليا بعض الشيء ، وتتم رؤية السحب إلى الخلف لأركان الفم على أفضل وجه في الضحك المعتدل ، وبشكل خاص في الإبتسامة العريضة، كما يتم الكشف عن الأسنان العليا.

6- العين المشرقة واللامعة تكون علامة مثيرة للحالة الذهنية السارة أو المضحكة ، بشكل مماثل للسحب إلى الخلف لأركان الفم والشفة العليا.

7- عندما يكون الإنسان لديه معنويات مرتفعة ، بالرغم من أنه من الممكن ألا يقوم بالإبتسام بشكل فعلي ، فإنه عادة مايقوم بإظهار بعض النزعة ، إلى سحب الأركان الخاصة بالفم إلى الخلف، ونتيجة للإثارة الخاصة بالشعور بالسرور ، فإن الدورة الدموية تصبح أكثر سرعة ، والعيون مشرقة ، ويرتفع اللون الخاص بالوجه والدماغ عن طريق الزيادة في سريان الدم ، وتصبح العواطف دافئة.

8- الإنسان في حالة المعنويات المرتفعة يحتفظ بجسده منتصبا ، ورأسه مرفوعة وعيونه مفتوحة ، ولا يوجد هناك تهدل في الملامح ، ولا إنقباضات للحواجب ، وعلى العكس فإن العضلة الجبهية تميل إلى الإنقباض بشكل بسيط ، وهذا يقود بتمهيد للحاجب وإزالة أي أثر من التقطيب ، وتقويس حواجب العيون قليلا ورفع الجفون.

9- في جميع الإنفعالات المثيرة للبهجة ، يتم رفع الحواجب والجفون ، وفتحات الأنف وزوايا الفم.

10- وبالنسبة لجميع الأعراق الإنسانية فإنه يبدو أن التعبير الخاص بالمعنويات الجيدة متماثل ، ومن السهل التعرف عليه.

11- يتم كثيرا إستخدام الضحك بطريقة قسرية لإخفاء أو ستر بعضا من الحالات الذهنية الأخرى ، حتى ولو كان الغضب ، وأحيانا من أجل إخفاء الخجل ، أما في حالة السخرية فيتم خلط إبتسامة أو ضحكة زائفة.

12- بالرغم من أن الإنفعال الخاص بالحب ، مثل ذلك الخاص بأم لطفلها الحديث الولادة ، وهو واحد من أقوى الإنفعالات التي يكون الذهن متوصلا لها ، وبما أن الحب والمشاعر الرقيقة عبارة عن إحساس يبعث السرور ، فإنها تتسبب في إبتسامة رقيقة ، وبعضا من الإشراق للعيون ، ومن الشائع الشعور بالرغبة القوية للمس الشخص المحبوب.

*التدريب رقم (3) - التعبير عن :

تقليب الفكر - التأمل - إنحراف المزاج - الكدر - عقد العزم

تفاصيل التعبير :

- 1- تقطيب الجبهة يقوم بإعطاء القسمات مظهرا خاصا بالنشاط الفكري.
- 2- العيون تكون راسخة وصافية ، أو في بعض الأحوال تكون منخفضة إلى أسفل ومثال لذلك أثناء التفكير العميق.
- 3- في حالة التأمل لا يكون هناك تقطيب في الجبهة ، ولكن العيون تبدو خالية من التعبير وتكون الجفون السفلى في العادة مرفوعة ومجعدة، والعضلات المحيطة بالعيون العليا تكون منقبضة بشكل بسيط.
- 4- الرأس دائما يكون في وضع قائم أو عندما يكون التأمل عميقا فإن الرأس يتدلى إلى الأمام نتيجة للإرتخاء العام في العضلات.
- 5- التفكير والتأمل المشوب بالحيرة ، كثيرا ما يرفع الإنسان أيديه إلى جبهته أو فمه أو ذقنه.
- 6- وإنحراف المزاج التعبير يكون تقطيبا للجبين ، وشكل الوجه عابسا
- 7- أما الكدر يكون في شكل الشفاه إذ تكون بارزة تحت تأثير نوبة الغضب التي تؤدي إلى الكدر.
- 8- التقرير أو عقد العزم يكون عبر إغلاق الفم بشكل وطيد.مع بروز للصدر وتسارع في التنفس بشكل غير طبيعي.

***التدريب رقم (4) - التعبير عن :**
الكراهية - الغضب

تفاصيل التعبير:

1- الكراهية لا يتم التعبير عنها بشكل واضح عن طريق أي حركة من الجسد أو الملامح فيما عدا الإحتمال أن يتم ذلك عن طريق بعض التثاقل في السلوك ، أو عن طريق الإنحراف في المزاج.

2- إذا كانت الكراهية تجاه شخص عديم الأهمية يكون هناك شعور بالترفع و الإزدراء، على الجانب الآخر إذا الشخص المكروه كان بالغ القوة عندئذ تتحول الكراهية إلى رعب ، وهكذا من الممكن أن يشعر الإنسان بالكراهية لإنسان آخر ولكن إلى أن يتم التأثير على هيكله الجسماني لا يمكن أن يقال عنه أنه مغتاظ.

3- الغيظ ، يقوم بأشكال تعبيرية مختلفة ، حيث يتم التأثير على القلب في حالة كون الإنسان مغتاظا ، وتتأثر بالتالي الدورة الدموية ويحمر الوجه أو يصبح أرجواني اللون ، مع الإنتفاخ في الأوردة الموجودة على الجبهة والرقبة.

4- وفي الغيظ يتم التأثير كذلك على التنفس ، فالصدر يلهث ، والفتحات الأنفية المتسعة ترتجف ، والفم في العادة يكون مغلقا بشكل وطيد ، والجسم منتصبا

5- هناك إيماءات شائعة في هذه الحالة مثل رفع الذراعين مع الإطباق للراحت ، كما لو كان للقيام بضرب الشخص المعادي.

6- كذلك الإرتجاج نتيجة مألوفة للشعور المتناهي بالغيظ ، والشفاه المشلولة ترفض في ذلك الوقت إطاعة الإرادة ، والصوت يقوم بالإلتصاق بالحنجرة ، أو يصبح مدويا ، وخشنا ومتفاخرا .

7- وهناك تقطبية واضحة على الجبهة للتركيز الذهني ، وفي بعض الأحيان يكون الجبين أملسا مع بقاء العيون المحملقة مفتوحة على إتساعها، كما تكون العيون مثل النار المتقدة لأنها محتقنة بالدماء

8- أما الغضب والسخط ، فلا يوجد تمييز واضح بين الغضب المعتدل والغيظ ، إلا من الاداء الخاص بالقلب ، حيث تتم زيادته قليلا ، ويشحب اللون ، وتصبح العيون مشرقة.

- 9- ويتسارع التنفس بالمثل قليلا ، والفتحات الأنفية يتم رفعها بعض الشيء لدخول الهواء ، وتلك علامة على درجة عالية للشعور بالسخط ، حيث يكون الفم منضغطا وهناك تقريبا تقطيبا للجبين.
- 10- وبدلا من الإماءات الشديدة الهياج الخاصة بالغيط المتناهي ، فإن الإنسان الساخط يقوم بطرح نفسه في وضع جسماني إستعدادا للهجوم أو الضرب لعدوه ، الذي سوف يقوم بفحصه من رأسه إلى قدمه بتحدي .
- 11- كما يكون الرأس منتصبا والصدر منتفخا تماما والأقدام منزرعة بشكل وطيد على الأرض ويقوم بالإحتفاظ بذراعيه في أوضاع متنوعة ، مع واحد أو كل من الكوعين على زاوية قائمة أو مع التذلي بشكل متصلب للذراعين على الجانبين.
- 12- يتم التعبير عن الغيط والغضب والسخط بالطريقة نفسها تقريبا في جميع أنحاء العالم.

*التدريب رقم (5) - التعبير عن :

الإستهزاء- التحدي - الكشف عن الأسنان النابية الموجودة على جانب واحد

تفاصيل التعبير :

- 1- هذا التعبير يتم سحب الشفاه العليا إلى الخلف ، كما يتم الكشف عن السن النابي الموجود على جانب واحد من الوجه.
- 2- التعبير الخاص بالإستهزاء النصف مزاح ، يتدرج إلى التعبير ذي طراوة هائلة عندما يتم الكشف عن السن النابي ، بالإضافة إلى جبين مقطب بشكل ثقيل وعين شرسة
- 3- هذا التعبير واحد من التعبيرات الأكثر غرابة في الإنسان.

التدريب رقم (6) - التعبير عن :

الإزدراء- الإحتقار- الإشمئزاز- الشعور بالذنب- التكبر- إنعدام الحيلة- الصبر- التوكي-

النفسي

- 1- الإحتقار والترفع علاوة على الإستهزاء والتحدي ، ومن الممكن أن يتم التعبير عنها عن طريق كشف بسيط للسن النابي ، الموجود على جانب واحد من الوجه، ويبدو أن هذه الحركة تتدرج إلى حركة مماثلة بشكل حميم للإبتسام ، أو من الممكن أن يكون

الإبتسام أو الضحك حقيقيا بالرغم من أنه تابع للسخرية ، وهذا يدل ضمنا على أن المسئ غاية في التفاهة إلى درجة أنه لا يثير إلا الشعور بالتسلي.

2- الإغلاق الجزئي للجفون أو الإشاحة بعيدا للعيون أو للجسد بأكمله ، يعبران بشكل كبير مماثل عن الترفع ، ويبدو أن تلك التصرفات تقوم بالإفصاح عن أن الشخص المحتر لا يستحق القيام بالنظر إليه أو غير مقبول للرؤية.

3- الوسيلة الاكثر شيوعا للتعبير عن الإزدراء ، تكون عن طريق حركات مقربة من الأنف أو حول الفم ، والحركات الأخيرة عندما تكون واضحة بشكل قوي تدل على الإشمئزاز .

4- من الممكن أن يتم رفع الأنف إلى أعلى بشكل بسيط، أو الرفع إلى أعلى للشفة العليا ، أو من الممكن إختزال الحركة إلى مجرد التجعيد للأنف ، ويكون الأنف في كثير من الأحيان منقبضا بشكل بسيط إلى درجة الإغلاق الجزئي للمرجى التنفسي ، وهذا يكون متصاحبا بشكل شائع بشخرة بسيطة أو زفير أنفي .

5- جميع هذه التصرفات تكون متطابقة مع تلك التي نقوم بإستخدامها عندما نشعر برائحة كريهة ، ونرغب في إستبعادها، حيث نرفع أو نبرز الشفتين أو الشفة العليا وحدها من أجل الإغلاق للفتحات الأنفية ، ونحن بهذا الشكل وكأنا نقول للشخص المزدري أن رائحته كريهة.

6- الإشمئزاز أحيانا يتم التعبير عنه، عن طريق حركات محيطة بالفم متطابقة مع تلك الحركات التمهيديّة للأداء الخاص بالتنقيؤ ، ويكون الفم مفتوحا على إتساعه مع الإنسحاب للخلف بشدة للشفة العليا ، وهو مايقوم بتجعيد الجوانب الخاصة بالأنف ومع البروز والإنقلاب إلى الخارج للشفة السفلى إلى اقصى حد مستطاع.

7- الإحتقار والترفع والإزدراء والإشمئزاز يتم التعبير عنهم بالكثير من الطرائق المختلفة ، وذلك بواسطة الحركات الخاصة بالملاح ، وبواسطة الإيماءات المتنوعة ، وأن تلك التعبيرات متطابقة في جميع أنحاء العالم ، وجميعها يتألف من تصرفات تقوم بتمثيل النبذ أو الإستبعاد لشيء حقيقي ما ، الذي ننفر منه أو نمقته.

التدريب رقم (7) - التعبير عن :

الغيرة - الحسد - الجشع - الإنتقام - الإرتياب - المخاتلة - الدهاء - الشعور بالذنب -
الخيلاء - الغرور - الطموح - التكبر - التوضع

1- هناك مجال للشك في إذا ما كان العدد الأكبر من الحالات الذهنية المعقدة المذكورة أعلاه يتم الكشف عنها عن طريق أي تعبير ثابت ، ومتباين بدرجة كافية ، لأن يتم وصفه أو تصويره بدقة.

2- التعبير الخاص بالشعور بالذنب فيما بين الأعراق الإنسانية المتنوعة ، يكون تعبير الشخص المذنب بأنه يتجنب النظر إلى الذي يقوم بإتهامه أو أن يعطيه نظرات مسروقة ، ويقال إن العيون تتحول إلى وضع منحرف أو تترنح من جانب إلى جانب ، أو الجفون يتم خفضها وإغلاقها بشكل جزئي ، والإنسان المذنب لا يتحمل مقابلة التحديق الخاص بمن يقومون بإتهامه.

3- أما التعبير عن الدهاء أيضا يتم بشكل رئيسي عن طريق حركات تدور حول العيون ، وذلك لأن تلك الحركات تكون تحت السيطرة الخاصة بالإرادة بشكل أقل، وذلك ناتج عن القوة الخاصة للإعتياد المستمر لمدة طويلة عما تكون عليه الحركات الخاصة بالجسم.

4- أما التكبر ، فهو من بين جميع الإنفعالات المعقدة ، الأكثر وضوحا في التعبير ، والإنسان المتكبر يقوم بإستعراض إحساسه بالتفوق فوق الآخرين عن طريق الإحتفاظ برأسه وجسده منتصبين ، وهو عالي أو مرتفع ، ويجعل نفسه يبدو في أكبر حجم ممكن ، إلى درجة أن يقال عنه أنه متورم أو منتفخ بالتكبر.

5- الشخص المتعجرف ينظر إلى أسفل على الآخرين ، ومن النادر أن يتنازل بالنظر إليهم بجفون مخفوضة أو من الممكن أن يقوم بإظهار إزدراء عن طريق حركات بسيطة التي تدور حول فتحات الأنف والشفاه، وعلى ذلك فإن العضلات التي تقوم بالقلب إلى الخارج للشفة السفلى ، قد تم تسميتها بعضلة التعالي.

*التدريب رقم (8) - التعبير عن :

البؤس - العجز - هز الأكتاف

1- عندما يرغب إنسان في إظهار أنه لا يستطيع القيام بشئ ما ، أو أن يقوم بمنع القيام بشئ ما ، فإنه يقوم في كثير من الأحيان بالرفع بحركة سريعة لكل من كتفيه ، وفي

الوقت نفسه فإن الإستكمال للإيماءة بأكملها فإنه يقوم بطي كوعيه بشكل حميم إلى الداخل ، ورفع يديه المفتوحتين مديرا لهما إلى الخارج مع المبادعة بين الأصابع ، والرأس تكون في كثير من الأحيان مطاح بها بشكل قليل إلى أحد الجوانب ، والحواجب مرتفعة ، وهذا يتسبب في تجاعيد عبر الجبهة ، ويكون الفم مفتوحا .

2- قد يكون هز الأكتاف تعبيراً عن الصبر ، مع الغياب لأي نية للمقاومة ، وبناء على ذلك فإن العضلات التي تقوم برفع الأكتاف ما يطلق عليها في بعض الأحيان " عضلات الصبر " .

3- بما أن هز الأكتاف يعني لا أستطيع أن أفعل هذا أو ذاك ، فإنه عن طريق تعديل بسيط فإنه يدل في بعض الأحيان " لن أفعل ذلك ، والحركة عندئذ تقوم بالتعبير عن تصميم عنيد على عدم التأدية .

4- يقوم الشخص البائس بالقبض بشكل لا واع للعضلات الخاصة لجبهته وهي المضادة لتلك المسببة للتجهم ، ويقوم برفع حواجبه ، وفي الوقت نفسه يقوم بإرخاء العضلات المحيطة بالفك ، ويسقط فكه السفلي والأطراف .

5- بما أن الشخص البائس أو المعتذر كثيرا ما يكون راغبا في إظهار حالته الذهنية ، فإنه يتصرف بطريقة ظاهرة للعيان ، وكذلك الشخص البائس يعبر بهز الأكتاف .

*التدريب رقم (9) - التعبير عن :

الإشارات الخاصة بالتوكيد أو الموافقة - والخاصة بالنفي أو عدم الموافقة

تفاصيل التعبير :

- 1- للتعبير عن الموافقة ، فتكون بإطراقة رأسية مع إبتسامة ، وعند الإستهجان أو الرفض فيكون بتكشيرة وهز الرأس بشكل جانبي .
- 2- هذه الإيماءات والإشارات ليست شائعة في العالم كله ، وتختلف من شعب إلى شعب أو من عرق إلى عرق .

*التدريب رقم (10) - التعبير عن :

المباغثة - الدهشة - الإعجاب - الخوف - الرعب

تفاصيل التعبير :

1- الإنتباه إذا كان مفاجئاً ودقيقاً يتدرج إلى المباغثة ، وهذه إلى الدهشة ، وهذه إلى الحيرة المذهلة ، ويتم إظهار الإنتباه عن طريق الحواجب إذ تكون مرفوعة بشكل بسيط.

2- وبما أن تلك الحالة تتزايد إلى أن تصل إلى المباغثة ، فإنه يتم رفعهم إلى حد أكبر من ذلك بكثير مع الفتح للعيون والفم على إتساعهم ، والرفع للحواجب يكون تدريجياً.

3- في كثير من الأحيان رؤية أحد الأشخاص وهو يتظاهر بالمباغثة عن طريق مجرد رفع الحواجب.

4- الدهشة تكون عن طريق الفتح للعيون والفم على إتساعهم وهو تعبير معروف بشكل عالمي ، وكذلك فإن هذه الإيماءات يكون مصاحباً لها أصوات معينة.

5- الإيماءات الخاصة بالجسم للشخص الذي تتم مباغثته يقوم في كثير من الأحيان برفع يديه المفتوحتين عالياً فوق رأسه ، أو بثني ذراعيه إلى المستوى الخاص بوجهه فقط، والراحات المنبسطة تكون متجهة في إتجاه الشخص الذي تسبب في هذا الإحساس، والأصابع المستقيمة تكون متباعدة.

6- أما في الدهشة فإن الإنسان يكون محتفظاً بقامته منتصباً والذراعين مفرودة ، وتكون ممتدة إلى الخلف ، والأصابع مفرودة ، وتكون مفصولة عن بعضها الآخر.

7- هناك إيماءة صغيرة أخرى تقوم بالتعبير عن الدهشة ، وهي أن يتم وضع اليد فوق الفم أو على جزء ما من الرأس.

8- الإعجاب يتكون من المباغثة ، والمصاحبة لبعض الشعور بالسرور و الإحساس بالإستحسان ، وعندما يتم الشعور به بشكل قوي ، فإن العيون تكون مفتوحة ، والحواجب مرفوعة ، وتصبح العيون مشرقة ، والفم ينبسط إلى إبتسام.

9- أما الخوف ، فهو مستمد مما هو مفاجئ وخطير، ويكون مسبوقاً بالذهول ، وتكون في الحالتين العيون والفم مفتوحين على وسعهم ، والحواجب مرفوعة ، ويقوم الشخص الخائف بالوقوف أول الأمر مثل تمثال لا يتحرك ولا يتنفس ، أو يخر جاثماً.

- 10- يقوم القلب بالدق بسرعة وبعنف ، إلى درجة أنه يخفق أو يقرع على الأضلاع ، والجلد يصبح شاحبا، ويصبح الفم جافا ، لأن الغدد اللعابية تتصرف بشكل غير مكتمل، ويكون هناك نزعة قوية إلى التثاؤب.
- 11- ترتجف عضلات الجسم ، ونتيجة للجفا الخاص بالفم فإن الصوت يصبح مبوحا وغير واضح ، أو ينحط بشكل كلي.
- 12- زيادة الخوف إلى أن يصل إلى نوبة من الذعر ، لأن القلب يدق بشكل جامح ، أو من الممكن أن يفشل في الأداء ، وينتج من ذلك الإغماء، ويكون هناك شحوب مماثلا لشحوب الموت.
- 13- وفي حالة الذعر يكون التنفس يكون صعبا ، وتتسع فتحات الأنف إلى أقصى حد ، ويكون هناك حركة لاهثة ومتشنجة في الشفاه ، وإرتجافا على الخد الأجوفا ، وقبضا في الحلقوم ، ومقلات العيون المكشوفة والبارزة تكون مثبتة على المصدر الخاص بالفزع ، أو قد تقوم بالدوران بشكل لا ينقطع من جاب إلى جانب، وتقوم حبات من العرق بالتجمع على سطح الجلد، وجميع العضلا الخاصة بالجسم يتم إرتخاؤها.

*التدريب رقم (11) - التعبير عن :

الإنتباه للذات - الخزي - الإرتباك الذهني - الخجل - الحياء

تفاصيل التعبير :

- 1- الشعور بالخزي قد يكون في جزء منه شعور بالخوف ، يتم التعبير عنه بشكل أكثر وضوحا عن طريق أن الرأس تكون مشاحة أو منحنية إلى أسفل ، ومع العيون التي تكون مترنحة أو ملتفتة بإنحراف عن أي تغيير آخر .
- 2- تحت التأثير الخاص بالحس القوي بالخزي ، تكون هناك رغبة عارمة للقيام بالتخفي ، فإننا نقوم بإدارة جسدنا بأكمله إلى إتجاه آخر ، والوجه بشكل أكثر خصوصية الذي نحاول بطريقة ما القيام بإخفائه .
- 3- والشخص الذي يشعر بالخزي من الصعب عليه أن يتحمل مقابلة النظرات المتفرسة الخاصة بالموجودين ، وبذلك فإنه يقوم بشكل دائم بخفض عيونه ، أو النظر بطرفهم .

- 4- كثير من الناس يقومون بإستعراض شعورهم بالخزي عن طريق النظر إلى أسفل ، أو بشكل جانبي ، أو عن طريق القيام بحركات قلقه بعيونهم .
- 5- معظم الناس عندما يحدث لهم إرتباك في القدرات الذهنية ، فإن بشرتهم تتورد وخطوهم تحتقن بالدماء بشكل شديد، ويفقد الشخص حضوره الذهني في هذه الحالة ، ويقومون بالتفوه بتعليقات غير ملائمة بشكل فريد.
- 6- والشخص الذي يفقد قدراته بسبب الإرتباك الذهني يشعر بالضيق الشديد ويتلعثمون ويقومون بحركات خرقاء ، أو إلتواءات غريبة في ملامح الوجه.
- 7- أما الحالات التي تتكون من الخجل والخزي والحياء العامل الأساسي في جميعهم يكون هو الإلتباه الذاتي.
- 8- الخجل هو حالة ذهنية منعزلة وكثيرا ما يسمى بالخزي الوجهي ، أو الخزي الزائف ، أو الخزي الشرير ، ويتم التعرف عليه عن طريق الإحمرار للوجه ، والعيون تكون مشاحة أو متجهة إلى أسفل ، كما أن الحياء يتضمن التواضع وبه نفس تفاصيل التعبير عن الخجل ، تورد الوجه ، وإحمراره ، وإطراق العيون إلى الأسفل.

تدريب عام : النموذج تطبيقي:

- حان الآن موعد التصوير، وأنت تمثل شخصية رئيسية أو مساعدة، في موقع التصوير المعلن بجدول الإنتاج، عليه فإن الخطوات التالية تعتبر قواعد ثابتة بالنسبة للممثل :-

1- عندما يحين تصوير اللقطة الرئيسية Master Shot ،سيطلب منك أن تقف لكي يتم قياس مستوى الإضاءة ، والصورة على الكاميرا ، سيقوم الفني أو مشرف الماكياج بالنظر إلى كل خطوط وجهك بحرص شديد، ويقوم مصمم أو مشرف الأزياء (إن وجد) بضبطها عليك ،إذا كانت ملابس خاصة أو مصممة للشخصية التي تؤديها، وعليك ان تركز على تعليمات مدير التصوير أو المصور ، كما تركز على الحركة التي يرسمها لك المخرج ضمن خطة اللقطة ، ويجب التفكير في هذه الحركة وكيف ستؤثر على سلوك الشخصية .

- 2- الآن بروفة كاميرا وإضاءة وصوت ، وحركة ، ثم بعد التأكد ، يصدر المخرج تعليماته بالإستعداد لأخذ اللقطة ، سوف يتأكد المخرج مع مدير التصوير أن الكاميرا جاهزة بقوله : (كاميرا جاهزة أو بالمصطلح الفني : Camera Ready Standby) مساعداً للمخرج : سكوت - إستعد
- المخرج : صوت جاهز ، كلاكيت : "وهو فني الكلاكيت الذي يحمل اللوحة التي يكتب فيها معلومات المشهد ورقمه ومكانه وعدد مرات التصوير .
- المخرج: يصيح "أكشن" Action أو يعطي أرقاماً 2،3،4،5.
- 3- يتم تمثيل المشهد كما تم الإتفاق عليه في البروفة ، ويستمر التصوير والتمثيل حتى يصيح المخرج "كت" Cut أو "ستوب" Stop .
- 4- تلك هي الخطوات المتبعة في تصوير اللقطة أياً كانت اللقطة ، وكما ذكرنا فهي تعتبر قواعد ثابتة بالنسبة للممثل.
- 5- وضع الممثلين في البداية يكون ساكناً هادئاً ، لا يقوم بإصدار الأصوات أو التحرك قبل كلمة المخرج "أكشن" Action أو بعد رقم 2 إذا أعطى أرقاماً، وهذه الأرقام هي عبارة عن إستعداد كل طاقم التصوير الأربعة الأساسيين <5 الصوت ، <4 الإضاءة ، <3 المصور ، <2 المخرج نفسه ، ثم الممثل يبدأ بعد رقم 2 أي رقم (1) ، وفني المونتاج لاحقاً يبدأ عمله بالرقم (0) حيث يحدد على جهاز المونتاج بالضغط على زر Mark In لتحديد نقطة دخول المشهد لربطه مع المشهد الذي قبله.
- 6- يجب عليك أن تبقى دائماً مركزاً داخل المشهد ، وإستمر في تمثيلك حتى لو قمت بالخطأ.
- 7- إبق في مكانك عند الوضع النهائي للمشهد ، لكن إستمر في التمثيل حتى يصيح المخرج "كت" Cut أو "ستوب" Stop ، وإذا لم تكن تعرف ماذا تفعل ، إستمر فقط في التعمق في اللحظة التي أنت فيها ، إستمر في التنفس والتفكير ولا تتوقف ، إلا عندما تسمع "كت Cut" أو "ستوب Stop".
- 8- لا تتوقف أبداً ولا تنتظر للمخرج إذا قمت بالخطأ ، كل ما عليك هو أن تستمر.

9- لا تنتظر بشكل مباشر لعدسة الكاميرا ، إلا إذا طلب منك أن تفعل ذلك بشكل خاص ومحدد ، وبه دلالة معينة يودها المخرج.

10- إذا طلب منك أن تفعل شيئاً ما ، مثل أن تتحني إلى الأمام حتى خط محدد، توقف ثانيتين قبل أن تقول أي شيء ، أو قبل أن تنظر إلى نقطة محددة عند وقت محدد، فقط إفعل ذلك ، حتى لو لم يكن ذلك معني بالنسبة لك أو لا تعرف لماذا ، إن هناك إعتبارات تقنية عديدة بالنسبة لإستمرارية الكاميرا ، لا تحتاج إلى تفهمها ، إن جزءا من عملك كمنظم هو ان تضمن معنى بشكل جمالي على كل ما يطلبونه منك ، وبشكل أساسي ، أيا كان الامر ، " أجعله ينجح".

11- سوف يتم تصوير اللقطة الرئيسية مرتين أو ثلاثا ، وفي كل مرة يصيح المخرج "Cut" أو "ستوب Stop" ، ويمكن أن يتبع ذلك مناقشة قصيرة حول السمات و المزايا التقنية للمشهد ، إذا كانوا في حاجة لإعادته ، سوف يصيح مساعد المخرج او المخرج نفسه " نأخذه مرة أخرى" أي نصور المشهد مرة أخرى من الأول، هذا يعني أنك سوف تقوم بتصوير نفس الشيء بالضبط ، مع إضافة التعديلات التي أخبروك بها ، حتى يقتنع المخرج باللقطة الرئيسية للمشهد .

12- تصوير بقية المشهد : إن طبيعة الإعادة والتكرار للمشهد وتمثيله ، يلائم تماما عملية الإكتشاف ، حتى لا تصبح الإعادة مجرد تكرار يثير الملل ، إن التحدي هو أن تعيد خلق بعض العناصر من جديد مع كل إعادة ، وعندما تقوم بالتمثيل في أي عمل تلفزيوني أو سينمائي ، فإن لديك واقع الأمر فرصة لإكتشاف إمكانات خيالك الإبداعي ، وقدرته على خلق لحظة جديدة شديدة الوضوح تفصح عن الشخصية في كل محاولة ، وفي كل مرة تؤدي فيها مشهدا ، سواء تم إعطاؤك توجيهها أم لا ، فإن التعبير الحركي يمكن أن تعيد إختيار الملائم للشخصية على حسب ما تحسه في تلك اللحظة ، ويمكن أن تعثر على تعبير كان غائبا وتائها عنك ، قد تجده في أي لحظة من لحظات الإعادة ، أو إيماءة صغيرة معبرة تكفيك عن سلسلة من الحركات ، وهكذا ، إن رغبتك الداخلية يجب أن تكون دائما أن تفعل ذلك بأقصى جهد وأفضل ما عندك ، حاول دائما أن تجعل المشهد أكثر كمالا وإثارة مع كل إعادة للقطعة.

- والآن لنفترض أن اللقطة الرئيسية التي قمت بتصويرها سابقا هي التالية:-
مشهد 44 - داخلي - بقالة وسوبر ماركت يوسف - نهاري
- الوصف كما جاء في السيناريو أن شخصية " الزينة" تصد مغازلات شخصية "صلاح" لها ، إن المشهد يمتد صفحة وربع ، إذا كان هذا المشهد يتم تمثيله على المسرح فإن ذلك سوف يستغرق عشرة دقائق ، وذلك أكثر كثيرا مما سوف يستغرقه في العمل التلفزيوني أو السينمائي ، بالرغم من أنه سيحتاج ربما إلى نصف يوم لتصويره ، والآن على الممثلة التي تقوم بشخصية الزينة الآتي : في السيناريو أنتي تدخلين سوبر ماركت يوسف وهذا السوبر ماركت لأخيك يوسف، لقد أتيتي لأخذ بعض الأشياء التي تخص المنزل، يجلس يوسف شقيقك خلف " تربييزة دفع النقود" ، وهناك زبون دائم يدعى " صلاح" ، يلقي إليك ببعض العبارات الملفتة دون أن يشعر شقيقك يوسف ، وأنت تهمسين له بمغادرة البقالة فيخرج ، أنتي تعلمين سطور حوارك ، وفي البروفة وتصوير اللقطات الرئيسية ، كل شئ كان غامضا أصبح واضحا ، إنك تشعرين ببعض الثقة من أن ما قمت بتصويره في إعادتين لللقطة الرئيسية.
- الآن سيبدأ التصوير لللقطة الرئيسية MasterShot (الماستر) أو لقطة التغطية كما يسمونها.
- اللقطة الرئيسية - زاوية واسعة للمشهد كاملا ، سوبر ماركت وبقالة يوسف ، ويوسف يقوم بمحاسبة وخدمة الزبائن، ويتحدث مع البعض الآخر، " صلاح" يجلس على كرسيه المعتاد، الزينة شقيقة يوسف تدخل السوبر ماركت ، تقف بجانب الرف الذي يجاور مقعد صلاح ، يهمس صلاح للزينة بكلامه الذي يحتوي على مغازلات صريحة وبيجاجة شديدة ، ولا يراعي لوجود شقيقها ، الزينة ترد عليه بهمس - ويسمعه بعض الزبائن الذين كانوا بالجوار وتكون لهم بعض ردود الأفعال لذلك - وتطلب منه مغادرة البقالة حالا وبحسم . هذا هو كل المشهد من بدايته إلى نهايته دون توقف.
- اللقطة التأسيسية الزينة ووالدتها تقفان عند باب البقالة - سوف تبدأ الكاميرا بالزينة في وضع ثابت عند باب البقالة .

* (هنا لابد أن تعرفي أيتها الممثلة من أين أتت هذه الشخصية - حتى لو لم يذكر السيناريو ذلك - ماهو شعورك حول حضورك للبقالة ؟)

* (في اللقطة التأسيسية وهي لقطة شاملة للمشهد كله يظهر الممثل بكامل جسمه ، لذا بدأ هنا عمك في التعبير الحركي الذي ينتمي للشخصية، بدأ الإيقاع ، وحضور الشخصية ، و اللحظة هذه- ما هو الهدف منها ككل ؟ ما هو هدف الشخصية ؟ ماذا تود أن تخبر به المشاهد كي يتعرف على " الزينة" مثلا - كل ذلك وفق نظرات - حركة إيماءة - ما نوعها ، هل هناك إنفعال "قلق" ؟ " إبتهاج"؟ " في أسى وحرز"؟ ، كل ذلك تحدده الممثلة في تحضيرها والآن عند اللقطة الرئيسية تحدد حركتها وتعبيرها).

- اللقطة مستمرة - تتحرك الكاميرا حركة "بان" Pan - حيث تتابع الزينة في دخولها البقالة حتى تقف عند الرف ويظهر في اللقطة الشخصيتين " صلاح والزينة.سوف تضم اللقطة البانورامية Pan واللقطة لإثنين في حركة كاميرا واحدة ، وسوف يضم المشهد حوارا هامسا أيضا، الآن سوف تركز الكاميرا بحركة زوم Zoom In على الجزء الأعلى لجسدي الزينة وصلاح .

- لقطة 2 من فوق الكتف OverSholder من فوق كتف صلاح ، تنظر الكاميرا للزينة ، سيعاد المشهد مرة أخرى من من الزاوية الأخرى من فوق كتف الزينة لنرى صلاح وحواره موجها للزينة ، وفي هذه اللقطات المتبادلة، فرصة لإستكشاف وإظهار العلاقة بين صلاح والزينة ، وشعورها تجاه مايقوله ، يجب أن تتطابق الحركة والتعبير مع اللقطة الرئيسية وحتى تصبح لقطة لهما وإلى أن تاتي اللقطة هذه من فوق الكتف.

* (إختيارات الممثلة للتعبير الإيمائي والحركي الدقيق في هذه اللقطة يبني كالاتي : في تحضير الممثلة للشخصية تكتب على السيناريو الخاص بها أو في دفتر الشخصية لهذا المشهد وكل المشاهد التفاصيل التي سوف تعمل بها وفق 1/ تاريخ وخلفية الشخصية قبل وبعد هذا المشهد 2/ من اين أنت وإلى أين تذهب 3/ الهدف او ما تحتاجه الشخصية ان توضحه للمتفرج 4/ أفعال الحركة 5/ الإختيارات المبنية على "كمالو" ، ماذا لو ، مثلما يحدث عندما " 6/ النص الجانبي 7/ التعبير الدقيق على الوجه وإيماءاته 8/ التعبير الحركي الدقيق في اللقطة.)

- لقطة 3 و 4 قريبة Close up - على الزينة تتضمن اللقطة رد فعلها تجاه صلاح ومايقوله ومن ثم حوارها بان يغادر البقالة فوراً وإلا ستخبر شقيقها يوسف، ثم رد فعلها وصلاح يغادر، في هذه اللقطة القريبة ، سوف تظل الزينة ثابتة في مكانها وتلقي حوارها ، سوف تنتظر الزينة إلى نقطة ما ، بينما يأتي صوت صلاح من خارج " الكادر" سوف يتكرر الأمر معها في لقطة أخرى قريبة Close up لصلاح ،وهو يتلقى التهديد من الزينة ويهم بالخروج.

- لقطة 5 - متوسطة - من زاوية أخرى حيث نرى صلاح يقترب من الكاميرا ويبدو من تعبيره الدقيق " الضيق والتوتر" ويترك البقالة خارجا. سوف تكون الزينة في اللقطة نفسها ولكن في الخلفية ، نفس التعبير تحافظ عليه كما هو في اللقطة السابقة لها .

لقطة 6- تأسيسية - نرى صلاح يخرج من البقالة ، ونرى ردود أفعال الزباين الذين كانوا قد سمعوا جزء من الحوار بين الزينة وصلاح .

- سيتم تصوير لقطات أخرى للمشهد متنوعة :-

- لقطة 7- متوسطة - صلاح يرى الزينة تدخل البقالة ، ويتتبع حركتها ، ليس هناك حوار في هذه اللقطة ، أنه فقط رد فعل صلاح تجاه الزينة ، ومع ذلك فإن الزينة لن تكون موجودة لأن الكاميرا مع صلاح، تنتهي هذه اللقطة مع أول سطر في حوار صلاح.

* (ما هو هدف صلاح ، ماذا يود أن يراه المتفرج خلال تعبيره الدقيق الذي يفعله بمجرد رؤية الشخصية التي دخلت وهي الزينة؟ ما هو الهدف؟ أقل معلومة يمكن أن تفيد المتفرج هي بعد ان يتحدث، ولكن التعبير "لما قبل ذلك " هو الذي يؤكد الحوار ويقنع المتفرج ويثيره تجاه الحدث، إذن على الممثل أن يبحث عن الآتي الآتي:-

- إبحث عن الحقائق ثم إسأل " ما الذي يريده شخص ما في ذلك الموقف؟ ، في دفتر تحضيرك السابق يجب عليك في ما يخص هذا المشهد قبل تصويره أن تكون جاهزا .

- إفحص السلوكيات وإبحث عما تفعله الشخصية أكثر مما تقول إنها سوف تفعله.

- إبحث عن الأشياء التي يتحدث عنها ، أي صورة ، فهذا يقدم لنا مفاتيح لما يهتم به العقل الباطن للشخصية ، وهي الأشياء التي بيدها ولكنه لا يعرف أنه يريدها.

- إبحث عن الهدف العاطفي للمشهد ، ماذا يحدث أثناء المشهد السابق هذا؟ وما الذي تنتهي إليه الأمور، هل من الممكن أن تكون الشخصية "صالح" مثلا - قد أرادت لهذا أن يحدث ام أرادت أن تصل لشيء آخر؟.

- إبحث عن الأشياء التي يريدها الناس من الحياة ، الحب ، الحرية ، السيطرة ، المغامرة ، الجنس ، الإحترام، العائلة، وما المهم للشخصية من هذه الأشياء؟
- حول أفكارك إلى صيغة تعبير حركي وإيمائي وأختار أماكنها بعناية ومع كل لقطة ونوعها وحجمها وزاويتها.

- لقطة 7 - قريبة متوسطة تشمل الزينة وصالح وحوارهما الهامس ، وهذه اللقطة توضع كتتنوع في الإنتقالات السريعة أثناء الحوار الدائر، وبها ميزات : أنها قريبة وبالتالي الصوت له وقع خاص ويعدل مكان المايكروفون ، والميزة الأخرى أن التعبير أثناء الهمس يكون مختلفا جدا ، ودقيقا جدا ، فهنا يظهر الزينة وهي تعبر عن إنفعال الغيظ ، والكره الشديد مع المحافظة على هدوئها في البقالة وإحترام شقيقها. وصالح تعبيره الدقيق الوله مع روح المغامرة والمغازلة الحذرة.

- لقطات قريبة لعدد من الزباين وردود أفعالهم ، لكي تتطابق مع اللقطة التأسيسية عند خروج صالح.

13- هناك إحتتمالات أخرى لمشاهد متعددة وبصيغ مختلفة ، ولكن ما ذكرناه ليس إلا مثلا إفتراضيا لما يمكن عليه تصوير مشهد ، وإذا كنت تلعب أحد أدوار البطولة ، فإنك سوف تقوم بعمل كثير في هذا المشهد، وسوف تكون في حاجة إلى أساس قوي تقف عليه .

14- فكل التحضيرات التي ناقشناها سابقا سوف نحتاجها هنا ، بما في ذلك العمل على التعبير الحركي والإيمائي الذي يصور الإنفعالات المختلفة للشخصية بصورة مقنعة ومثيرة ، وكذلك الإحساس بالمكان ، و الإختيارات التي تعمل عليها للإنفعال والتعبير عنه بشكل مناسب، وكل إختيار تعتمد عليه يجب أن تبعث فيه الحياة من خلال تكنيك الإسترخاء والتركيز ، وسوف تكون في حاجة لأن تكون طاقتك فعالة بكفاءة.

15- في بعض الأحيان تكون قد قمت بالتحضير الجيد لمشهد ، أو هكذا تعتقد ذلك ، لكنك عندما تواجه المخرج وطاقم العمل وبما في أذهانهم ، فإنك تجد أن توقعك عن الموقف كان مختلف تماما عن توقعهم.

16- إن رؤية الممثل ليست هي التي تنقل إلى الكادر السينمائي أو التلفزيوني الذي سوف يراه المتفرج ، بل رؤية المخرج ، ومدير التصوير ، إذن كيف تتعامل مع رفض رؤيتك ، أو رفض إختياراتك ؟ أو مع الصراع الذي بداخلك عندما لا تمضي الأمور في صورتها التي صورتها ؟ متى حدث أن رأيته بعين ذهنك ليست له علاقة مع ما يتم تقديمه لك من صور لتنفيذها؟

17- فلنأخذ مثالا لأحد المشاهد في نفس القصة السابقة ، مشهد رقم 62 مثلا ، وهو المشهد الذي تم تعريفه بالعنوان فقط، ووصف الحدث فقط ، وليس به حوار ، إنه موجود في السيناريو مثلا على هذا النحو:-

- مشهد 62 - داخلي - منزل الزينة - غرفتها الخاصة - ليل

- الزينة تشعر بالإجهاد والإحباط ، ترقد في السرير لكي تستجمع أفكارها.

18- في عين ذهن الممثلة لشخصية الزينة ، وعندما كانت تقرأ في السيناريو ، رأت غرفتها بشكل محدد، وفي هذه اللحظة بالذات ، بها ستائر متدلّية ، ومظلمة ،وسريرها بشكل محدد، وهناك جهاز لتلعب الموسيقى يمكن أن تشغيله أثناء إستجماعها لأفكارها بعد يوم متوتر ، ربما تم وصف المشهد في السيناريو بشكل سريع ومختصر ، ولكن في يوم التصوير ، وجدت الممثلة الغرفة واسعة ، وليس بها ستائر ، وليس هناك جهاز للموسيقى ، ولون الحوائط غير الذي تخيلته، لقد تم تجهيز المكان وفق تصور مصمم الديكور والمناظر ، أو ربما تم إختيار مكان ما هو ليس ستديو للتصوير إنما منزل عادي ، للوهلة يمكن ان تصاب الممثلة بالصدمة ، إن المكان مختلف تماما ، فكيف إذن تستطيع أن تضبط إختياراتها وأهدافها التي رسمتها وتم تحضيرها ؟

19- التصرف - يجب ان يأخذ الممثل أو الممثلة أفكاره ومشاعره ويجعلها أفكار ومشاعر الشخصية في هذا الموقف، إستخدم مفهوم " هنا والآن" على سبيل المثال ، يمكنك أن تتخيل أن هذا المكان هو فعلا مكان الشخصية ، غرفتها ،

وسريها ، إنك تعيش حالة الشخصية وليست حالتك أنت ، يجب عليك الآن أن تتنفس الشخصية وتبعث في هذا المكان الحياة ، والممثل لا يحتاج إلا إلى شرارة خيال إبداعي لكي يجعل الأمور تتدفق.

20- ومع ذلك - وفي المشهد السابق - كما ذكرنا أن المخرج لا يراه بعين الممثل ورؤيته إنما برؤيته هو ، مثلا يمكن أن يكون تصور المخرج لهذا المشهد :
- تدخل الزينة غرفتها ، إنها متعبة ، تجلس في سريرها تحاول أن تستجمع أفكارها ، وتضع رأسها أولا بين كفيها - إننا لانرى وجهها - ثم "قطع" Cut وكفى .

21- قد يكون هذا ايضا محبطا للممثل ، إنه عكس الموقف الأول ، ولكن نفس القواعد يتم تطبيقها هنا ، إستخدم " هنا والآن " ، وعش اللحظة ، مرة اخرى خابت توقعاتك ، وتشعر بالإحباط ، إن هذا قد يكون ملائما لكي تلعب المشهد برؤية المخرج ، إن مفتاح إستخدام تحضيرك لأي موقف سينمائي أو تلفزيوني هو تحول الحقيقة الشخصية الخاصة بك إلى المتطلبات الفورية في هذا المشهد ، أترك نفسك للموقف ، وابق مسترخيا .

22- في بعض الحالات النادرة يمكن ان يغير الممثل رأي المخرج ، وبإختياراته العميقة لبعض " التعبيرات الحركية والإيمائية " المركزة والتي بها عمق وبصيرة وتختصر للمخرج الكثير ، وهذه قد تحتاج من الممثل تحضيرا عميقا وبحثا مضنيا ودراسة للحياة المتخيلة للشخصية التي يؤديها حتى يتابع كافة إنفعالاتها داخل المشهد وقبل أن يدخل إلى المشهد وبعده ، إنها سلسلة من حياة بدنية وأفعال مرتبطة بقصة العمل وبالشخصية ، وربما تكون انت الممثل الذي يلهم المخرج على نحو ما .

23- إذن على الممثل أن يتوقع الكثير من الإحتمالات في موقع التصوير ، وهذه من أكثر العقبات التي تواجه الممثل ، لذلك فلتكن إختيارته للإنفعالات منضبطا ، ومتنوعا وفق كل الحالات التي ستواجهه، وأن يكون محتفظا بروح الشخصية وحيويتها.

24- هناك شئ مهم جدا وهو تقييم المستوى للممثل نفسه بنفسه ، وذلك بمشاهدة المشاهد التي تم تصويرها ، وكثير من الممثلين يغفلون هذا الجانب ولا يريدون رؤية أنفسهم ، ولكن بالإتفاق مع المخرج المحترف والذي يتفهم هذه المسألة أن تشاهد نفسك ، هناك طريقة لتحليل ملاحظاتك ومشاهداتك لكي تكون دقيقا وبناءا، وهو على النحو التالي:-

*الوجه " الإسترخاء والتعبير الإيمائي":

- أول شئ تنظر إليه هو إذا ما كان هناك توتر خفي في الوجه، راق وجهك وإسأل نفسك - هل العينان ترتعشان أو ترتجفان خصوصا في اللقطة القريبة Close up ؟ ، إن التوتر في منطقة العينين يسبب هذه المشكلة ، وسوف ترى سريعا لماذا يجب أن تتخلص منها ، إنها تسبب تشتت الإنتباه على الشاشة ، كما لا تستطيع ضبط التعبير الذي تتخيل أنك تفعله ، إن هناك قدرا هائلا من الضغوط تشعر بها خلال تمثيلك أمام الكاميرا ، خاصة إذا إقتربت الكاميرا من وجهك ، ومشكلة رمش العينين قد تأتي ببساطة لأنك لم تمنح الكثير من الإنتباه الواعي لإسترخائك كما يجب أن يكون ، والسبب الآخر هو أنك تفاديت شيئا ما حول اللحظة، وأنت تواجهها مباشرة ، إن كونك مباشرة خلال تمثيلك أمام الكاميرا ليس سمة من سمات الشخصية ، إنه إلتزام تجاه اللحظة الدرامية.

- إسأل نفسك ، هل هناك مناطق في الوجه تنقلص أو ترتعش أو تبدو متخشبة؟ - إن تلك هي نفس مشكلة التوتر في المثال السابق ، إن تركيزك يسكن في منطقة ما من الوجه ، يمكنك أن تلاحظها في جانبي الفم ، في الحاجبين ، أو في موضع الذقن ، إنها بسبب عدم الإهتمام بعملية الإسترخاء خلال التصوير ن وعدم لقاء اللحظة الدرامية بشكل مباشر.

- إسأل نفسك ، هل أنت خجول أمام الكاميرا؟ هل تدير رأسك في الإتجاه الخطأ تجاه الكاميرا لكي ترى ماذا يحدث فوق وجهك؟ إنها ظاهرة غريبة ، لكن هناك الكثيرين من الناس يتصفون بالخجل امام الكاميرا، ويحدث هذا

في الأوقات غير الملائمة تماما ، في البداية يكو مجرد فقدان الخبرة هو الذي يتسبب في أنك لا تتحرك بالإختيار الأفضل من الناحية الفوتوغرافية ، والقاعدة العامة هي أنه إذا كنت تستطيع رؤية العدسة فإن العدسة تستطيع رؤيتك ، وعندما تقوم بالتمثيل في لقطة متوسطة أو لقطة قريبة أو لقطة واسعة ، فإن لديك إختيارات متعددة للحركة وللتعبير الدقيق ، وعندما تتفرج على اللقطات التي أنجزتها هذه لاحظ إذا ما كنت دائما تحرك رأسك بطريقة تبدو طبيعية في المشهد ، وفي نفس الوقت يظهر التعبير في وجهك ؟

- إسأل نفسك ، هل تستفيد من الإضاءة لصالحك ؟ إن ذلك يحتاج إلى بعض الممارسة ، لكن من المؤكد أن التمثيل في السينما والتلفزيون هو أن تجد طريقة لكي تستفيد من الإضاءة دو أن يلاحظ أحد ذلك ، إن تحريك رأسك ربع بوصة قد يؤدي إلى فرق هائل ، إن هذا ينجح مع كونك لا تخجل من الكاميرا ، يجب أن تستطيع رؤية وجهك ، ولكي تطور هذه المهارة يجب عليك زيارة المتاحف أو معارض الفن التشكيلي ، شاهد اللوحات ، أو شاهد اللوحات المشهورة للرسامين العالميين ، إن اللوحة تشبه الكادر التلفزيوني والسينمائي ، ودراسة الكيفية التي قام بها الفنانون ببناء المعنى من خلال الضوء ، والظل ، سوف تفيدك في فهم الإمكانيات عندما تمثل داخل الكادر السينمائي والتلفزيوني.

- إسأل نفسك ، عندما تنظر إلى عينيك ، هل هما في بؤرة العدسة وتنتظران إلى شكل محدد ، أم أنك تحدد بشكل خال من التعبير؟ لو كانت عيناك خاليتين من التعبير ، فإن هذا يعني أن إنتباهك قد تشتت في هذه اللحظة ، وأنه لا شئ يحدث بداخلك، ومادام ليس هناك هدف من تلك اللحظة المحددة ، فإنك سوف تبدو ميتا أو شبه ذلك ، لذلك يجب دائما أن يحدث شئ في عينيك ، وإذا كنت تستطيع التحديق بعينين معبرتين ، دون أن ترتعش الجفون ، فإنك تستطيع أن تحرك عينيك في أي إتجاه دون إرتعاش الجفون . " راقب في مشاهداتك لأعمال الممثلين المميزين في أعمال

مختلفة أخرى - راقب كيف يعبرون باعينهم، وكيف أن لأعينهم دور كبير في بناء التعبير الإيمائي الذي يفعلوه بالوجه".

- عندما ترى وجهك على الشاشة هل تستحوذ عليك طريقة مظهرك ؟ هذا أمر مهم ، لأنه إذا زاد الغرور فإنه يمكن أن يدمر الممثل ، إن لدينا جميعا سماتنا الجسمانية التي لا نرض عنها ، لكن عندما نرى لقطاتنا ، لا نركز في تلك الجوانب من ذاتك التي تكرهها ، إنها طبيعتك وسماتك ووجهك ، إن أكثر شئ تكرهه قد يكون أفضل ما عندك، ولأنه عندما نأتي للمظهر فإننا نكون أسوأ حكام على أنفسنا، تذكر أن كا تكرهه حول مظهرك قد يكون الشئ ذاته الذي جعلك تحصل على العمل ، ركز فقط على الأشياء التي تستطيع تغييرها في أدائك.

*التنفس والصوت:

- عندما تراقب عملك خلال مشاهدتك للقطات ، من السهل تماما أن ترى كيف أن النفس يمكن أن يغير قوة اللقطة ويجعلها مميزة عن بقية اللقطات، إن الطريقة التي يتنفس (أو لا يتنفس) بها الممثل تصبح شديدة الوضوح في السينما وفي التلفزيون، وإذا لم يكن التنفس يلائم مع الإحتياجات الإنفعالية للحظة ، فإن الممثل يبدو متخشبا ، إن كل آلة تمثيلية فردية هي التي تحدد إذا ما كانت الدوافع الخارجية أو الداخلية هي التي تجعلك تتنفس بشكل ملائم للحظة ، أو إذا كان مجرد تذكر بأن تتنفس يتسبب في إتصالك مع الدوافع ، وبالنسبة للعديد من الممثلين فإن الأمر ينجح بالطريقتين، وهذا يعتمد على الظروف المتاحة ، إن التأكد من النفس يجب أن يكون جزءا تلقائيا للممثل في السينما والتلفزيون.

- ومع التنفس يأتي الصوت بالطبع ، هل صوتك يبدو مسرحيا ؟ إذا كان الأمر كذلك فإنه سوف يتم إلغاء معظم الحوار الذي يخصك، إذ لا شئ يفسد الأداء أمام الكاميرا أسرع من الصوت المتخشب أو المسرحي، إن معظم التمثيل أمام الكاميرا واقعي ، إلا في بعض الحالات النادرة لشخصيات محددة تعبر عن عالم غير واقعي أو خيالي أو كائنات غير

إنسانية ، حينها يمكن إستلاف تقنية المسرح للصوت ، وللحظات محددة ، وغير ذلك فيجب على الممثل الإنتباه لأداة الصوت.

- من ناحية أخرى قد يضع صوتك في لحظات غير ملائمة ، وهي مشكلة عدم التلاقي مع اللحظة الدرامية ، وهذا يعني أن هناك جوانب من الشخصية أو المشهد لم تستطع أن تفحصها بدقة ، وهذا يتسبب في تلثم صوتك ، وقد يكون الأمر أنك لم تجد الشجاعة على التلاقي مع اللحظة المباشرة، ولم تلتزم بالغفصاح عنها ، ومن أعظم فوائد مشاهدة الممثل لنفسه في اللقطات التي تم تصويرها ، هو أنه يستطيع أن يرى بسرعة كيف أن التراجع والإبتعاد عن اللحظة سوف يؤدي إلى ضعف الأداء والتعبير عن الشخصية بشكل دقيق، وبدلاً من أن يشعر بالأسف أو الغضب من نفسه لانه لم يقوم بعمل ما يعلم أنه قادر على عمله .

*الجسد - التعبير الحركي :

- حركة وضع الجسم تكون غير طبيعية في التمثيل امام الكاميرا في أغلب الأحيان ، ولكي تجعل أوضاع وحركة الجسد طبيعية في الكادر ، فإنها تصبح في الأغلب غريبة ، وأوضاعا تخلق التوتر ، إن ذلك من المخاطر التي يجب التغلب عليها في حرفة التمثيل أمام الكاميرا ، ليس من المهم أن وضع جسدك غير طبيعي ، المهم هو ان يبدو صحيحا في اللحظة التي يتم تصويرها في اللقطة، وعندما تشاهد لقطاتك المتعددة لنفسك وأنت تقوم بالشئ ذاته مرة بعد أخرى يجب مراعاة الملاحظات التالية:-

- هل تخفي التوتر في مكان ما في جسدك ليظهر أمام الكاميرا؟
- هل تبدو أكثر تعباً في كل لقطة تؤخذ لك ؟ أي هل تصبح أكثر توتراً بدلاً من أن تصبح أكثر إسترخاءاً عندما تعيد اللقطة؟
- يجب على الممثل الإستفادة من قدرات الرياضيين والراقصين - الذين يستمرون في الأداء بالرغم من أن عضلاتهم تتن من الألم ، إنك لن تعرف من أدائهم أنهم يشعرون بالألم ، وكممثل يجب أن يصبح تمثيلك أفضل في كل إعادة لقطة وليس أسوأ.

- هل هناك طريقة تستطيع بها تحويل التوتر بشكل إبداعي ؟ هل يمكنك أن تطلقه على شكل دافع ، وتضعه في أدائك ، وتملاً حياة الشخصية؟
- هل حضور الجسد في حالة حياة ؟ هل عندما ترى كل جسدك أو جزءا منه ، مع رأسك ، هل يقوم بالتمثيل ؟ إن الجسد يجد أرضا واسعة للحركة بالنسبة للممثل ، لكن الطبيعة المقيدة لبعض أوضاع الكاميرا يمكن أن تجعلك تنسى أن لك جسداً ، خاصة إذا كنت تقوم بالكثير من العمل على منطقة الصدر فما فوق، إذا بدا ذلك هو المشكلة ، يجب أن تضع في إعتبارك تدريب " الشعور الشامل للشخصية في اللقطات الأوسع" ، إن ذلك سوف يوسع الإستجابة الحسية ويحرر الجسد لكي يتحرك ، وتذكر أن المهم في إستخدام الحواس في موقف إحتراقي هو أن تقوم بالعمل عليها مقدما بشكل دقيق.

*تحضيرك للشخصية:

- هل عندما شاهدت نفسك في ما تم تصويره من مشاهد ، هل تحققت أهدافك التي رسمتها للشخصية كما حضرت لها؟ ويجب أن تكون موضوعيا جدا في الإجابة على نفسك - وكذلك يجب أخذ ملاحظة المخرج ، فإذا كان ما قمت به يعجبه يجب أن تستمر فيه ، وإذا لم يعجبه يجب ان تغير شيئا ما ، ولأنك الوحيد الذي تعرف ما قمت بتحضيره ، فإنك الوحيد القادر على إصلاحه.
- هل أنت في حالة تركيز كامل في المشهد وتتصت إلى الممثلين الآخرين ، كما خططت له عند التحضير وقراءة حوار الشخصيات الأخرى في المشهد؟
- هل من الواضح عمك الحواس أو أي تحضير آخر قمت بإختياره؟
- هل انت تطلق العنان لذاتك بدلا من أن تكون في اللحظة ذاتها؟ فإنه عندما تصل إلى موقع التمثيل أمام الكاميرا ، فإن كل شئ تفعله يجب أن يستمد من السيناريو ، والأفعال التي تدور في الحدث ، إذا كان هناك شئ يجعلك تشعر بالاندماج والتركيز ، لكنه لايناسب السيناريو فإنه يجب تجنبه.
- هل تقترب من أداء أفضل مع كل لقطة تؤخذ لك؟ أم أنك تفقد القدرة على التركيز ؟ هل تبدأ في دفع أدائك كلما إزددت تعباً ؟
- هل أنت قادر على أن تؤدي كما لو انها المرة الأولى مع كل إعادة؟

هل عملك متنسقا مع الشخصية التي قمت بتحضيرها إبتداءا من اللقطة التأسيسية وحتى اللقطات القريبة - من ناحية التعبير الدقيق لحالة الشخصية ، من ناحية الإيماءة ، والحركة للجسد في اللقطات الواسعة ، إلخ..؟

- هل تكتشف عن تفاصيل أكثر حميمية في الشخصية كلما إقتربت الكاميرا منك؟
25- إذا لم تكن راضيا عن ما قمت به خلال مشاهدتك للقطات التي أخذت لك ، وبما أنك لست الشخص الذي يقرر إعادتها ، فإنك الشخص الذي يقرر أن تضبط نفسك في اللقطات التالية .

الفصل الخامس نتائج الدراسة

تمهيد:

يتضمن هذا الفصل في المبحث الأول على ملاحظة الدارس حول مشكلة الدراسة وأهمية الوعي بإيجاد منهج لتدريب الممثل لتقنيات التعبير الحركي والإيمائي والصوتي للسينما والتلفزيون حيث إستخلص من هذه الملاحظة نتائج نظر إليها فيما بعد في مناقشة وتفسير فرضيات الدراسة ثم يأتي المبحث الثاني متضمنا المقابلات التي أجراها الدارس مع المختصين في مجال تدريس التمثيل ، حيث تساءل الدارس عن وجود منهج في كلية الموسيقى والدراما ، لتدريب الطلاب تقنيات التمثيل للسينما والتلفزيون بما في ذلك حرفية التعبير الحركي والإيمائي والصوتي، وتوصل أيضا إلى نتائج هامة تساهم في مناقشة وتفسير الفرضيات ، أما المبحث الثالث تتم مناقشة الفرضيات، ومن ثم الخاتمة التي تحتوي على النتائج والتوصيات.

المبحث الأول

الملاحظة

- إن تقنيات التمثيل أمام الكاميرا ، سواء كانت لدراما التلفزيون أو السينما ، في السودان تواجهها عدة مشكلات متنوعة ومتشابهة ، وأهمها كما لاحظ الدارس هي الوعي بأهمية المنهج العلمي لتدريس تقنيات التمثيل أمام الكاميرا ، في السينما أو التلفزيون.
- وتأتي أهمية الوعي بالمنهج العلمي، ليس لدارسي الفنون الدرامية وتخصصاتها المختلفة بل كذلك للممارسين لمهنة التمثيل بشكل عام ، فإن العلوم الإنسانية أخذت في التطور بشكل متسارع في العالم بأسره ، لا سيما التطور التقني والإلكتروني ، فأصبح بذلك من المهم أن تتطور الفنون البصرية والتي تشمل "دراما السينما والتلفزيون" . وبالتالي فإن تطور تقنيات وآليات التمثيل للسينما والتلفزيون لابد من الوعي بدراسة أسباب هذا التطور ، بداية من مستوى دارسي الفنون الدرامية وانتهاءا بممارسي مهنة التمثيل من غير الدارسين المتخصصين.
- فقد لاحظ الدارس أن الوعي بأهمية المنهج العلمي لدراسة تقنيات التمثيل للسينما والتلفزيون أوصت به عدد من الدراسات العلمية المتخصصة في الدراما، وجاءت هذه التوصيات إثر بحوث أخذت تتقصى في مشكلات فن الممثل أمام الكاميرا ¹.
- إضافة لتلك البحوث والدراسات العلمية التي أثبتت بأن هناك مشكلات وصعوبات تواجه الممثل في السودان في تقنيات أدائه أمام الكاميرا ، أقيمت العديد من المنتديات السمنارات والندوات والورش ، تبحث في هذه الصعوبات والمشكلات ، وجل توصياتها تركزت في مشكلات أداء الممثل إضافة لمشكلات تتعلق بكتابة السيناريو والإخراج والإنتاج والفنيات الأخرى المساعدة في إنتاج صورة نهائية يشاهدها المتفرج.
- بالرغم من ذلك -لاحظ الدارس- أنه لم تنتزل هذه التوصيات إلى أرض الواقع ، كإقامة الورش المتخصصة في تقنيات التمثيل للسينما والتلفزيون ، ولم يتدارك ممارسي المهنة بأن ينشأوا مراكز للتدريب ودعوة المتخصصين من داخل أو خارج السودان للتدريس.

أنظر - سعد يوسف عبيد - العناصر المسرحية في الدراما التلفزيونية السودانية- رسالة دكتوراة غير منشورة-2002م.¹
أنظر - سيد أحمد أحمد سيد أحمد- التمثيل في الدراما التلفزيونية السودانية-رسالة ماجستير غير منشورة-2007م

- كذلك لم يدرج منهج لتدريس تقنيات التمثيل للسينما والتلفزيون في الكليات المتخصصة في فنون الدراما، ليكون من ضمن مناهجها في إعداد وتدريب دارس التمثيل بوجه خاص.
- ولاحظ الدارس بشأن الوعي بأهمية المنهج العلمي - لا يقتصر ذلك على الدارسين وحدهم - وكذلك الممارسين - فقد لاحظ كثيرا من آراء بعض الممارسين لمهنة التمثيل من غير الدارسين حول دراسة التمثيل بأنها قد تدمر " الموهبة"، وأنه يجب على الممثل أن يعتمد على بديهته أو موهبته الفطرية أو خبرته ، وتتبعها أقوال مثل : "إما أنك تمتلك هذه الموهبة أو لا تملكها" ، وبأن " الممثل يولد ممثلا ولا يمكن صناعته" . إن الأمر يكون جيدا لو أن الممثل تتوفر لديه الموهبة والبديهة ، ولكن هذا ليس كافيا ، لأن الممثل قد يحتاج لموهبته أو بديهته في موقف ما لتساعده فلا يجدها ، بل قد تكون ذهبت إلى مكان آخر ، ومن الأفضل أن تتوفر لديه بعض "المعرفة" بوسائل وتقنيات مهنة التمثيل لكي تساعد الممثل على التغلب على الصعوبات التي تواجهه ، وتساعده على الأداء المطلوب عندما تفشل الموهبة والبديهة. ومن الصحيح أيضا أن بديهة الممثل لم تصاحبه بالضرورة منذ مولده ، فإن الممثل يستخدم البديهة في لحظات محددة ترتبط بالإستجابات المرتبطة بالظروف المحيطة ، وكل ما يتعلم الممثل ويجرب ، فإن كل ما يتعلمه يصبح جزء منه ، وعندما يستدعي هذا الجانب فإنه يظهر له في صورة إستجابات بديهية ، وعليه أن يعرف أن هذه الموهبة والبديهة تصبح أكثر جمالا وأكثر نموا كلما زادت خبرته ومعرفته بوسائل المهنة ، فإنه يصبح ممثلا أفضل .
- إن الوعي بأهمية المنهج العلمي يتطلب كذلك "فكر" ، مرتبطا بالخطاب الثقافي العام للدولة، أي أنه فكر إستراتيجي ينسحب بدوره إلى كل ما يتعلق بأمر صناعة الفنون المرئية ، بما في ذلك المسرح والسينما والتلفزيون ، لا سيما وأن تنمية وتطور المجتمع مرهون بتطور الثقافة والفكر، حيث يؤثر ذلك في السلوك الإجتماعي والتنمية المستدامة للإقتصاد والعلوم والتكنولوجيا. وعليه لا يكفي فقط تدريب الممثل على تقنيات التمثيل أمام الكاميرا ، إنما على بناء قدراته الفكرية ، لأن الممثل هو الذي ينقل الأفكار والأحاسيس إلى المتفرجين وهي مهمته الأساسية، فكان لابد من فكر للممثل ، وفكر للمخرج ، ولكاتب السيناريو، وكل المرتبطين بإنتاج الصورة التي يراها المتفرج ، لابد من فكر يعبر خلال الصورة والموضوعات التي تطرح في قصص الدراما للسينما والتلفزيون.

- لاحظ الدارس إن المشكلات التي تتعلق بأداء الممثل أمام الكاميرا - هي معرفة الأسس والقواعد الحرفية للتعبير الحركي والإيمائي للشخصية التي يؤديها خلال قصة العمل الدرامي المرئي، فكثير من الممثلين يعتقدون أن التمثيل أمام الكاميرا ما هو إلا تصويرا لشخصية قوية ، وإحساس قوي ، وصوت ، وما عليه إلا أن يحفظ سطور حوارته ثم يقفز ليقف أمام الكاميرا ، إذ أن هناك تقنيات معقدة للحرفة يجب أن يتدرب عليها الممثل ، و أن يعي الممثل مدى معرفته لذاته من أجل تطوير أدواته التمثيلية ، وأن يتعلم طريقة تنوير أفعال الشخصية التي يجسدها بقدر أكبر من الصدق الذي سوف يترك للأبد أثرا باقيا للمتفرج.

- من ملاحظات الدارس حول الممثل ، أنه يفقد لبناء علاقة قوية خصوصا مع ذواتهم وآلاتهم الإبداعية ، وهي العلاقة التي يمكن الوصول إليها من أجل الشخصيات التي يجسدونها ، أيا كان الأسلوب أو الوسيط الفني الذي يعملون فيه ، ويجب على خلق هذه العلاقة أن يكون موجودا إلى جانب كل قواعد التمثيل الأخرى ، مثل العثور على أهداف الشخصية ، وإحتياجاتها ، وإيقاعاتها داخل العمل الدرامي ، وكذلك تحليل النص وحفظه ، ومعرفة فكر الأعمال التي يشاركون بها وكيفية دعم هذا الفكر بناء على فكرهم الشخصي.

- لاحظ الدارس أن بعضا من مشكلات التمثيل أمام الكاميرا هي عدم تجويد التعبير المناسب الذي يقنع المتفرج ، والذي أكدته أكثر من باحث في هذا المجال¹ ، لا سيما وأن فن التمثيل أمام الكاميرا يعتمد على التعبير الدقيق في معظم الأحوال، ويرى الدارس أن هذه المشكلة إنما جاءت من أن هؤلاء الممثلين تدربوا فقط في تقنيات الأداء المسرحي ، ولكن إن هذه المشكلة يمكن أن تصبح أداة أيضا ، وذلك بضبط هذا التكنيك المسرحي ليصلح أمام الكاميرا، لذا فإن الدارس يقدم هذا المنهج ليتدرب عليه الممثلين الدارسين لفنون المسرح بشكل عام ، وللممارسين لمهنة التمثيل للسينما والتلفزيون بشكل خاص.

- من أساسيات العمل المرئي للسينما كان أم للتلفزيون هو القصة أو الحكمة التي تكون في "سيناريو" متقن ، من حيث الموضوع وقوته وفكره وجاذبيته للمتفرج ، خصوصا في الآونة الأخيرة فإنه أصبح من العسير إجتذاب المتفرج للجلوس والإستمتاع بعمل درامي خلال هذين الوسيطين - السينما والتلفزيون - وذلك بسبب إحتشاد الفضائيات بفنون بصرية متنوعة خلال

أنظر - سعد يوسف عبيد مصدر سابق¹
أنظر - سيد أحمد أحمد سيد أحمد - مصدر سابق

برامج تجتذب المتفرج من حيث موضوعاتها التي تعتمد على أفكار غير تقليدية، لذا من الأهمية بمكان أن يكون السيناريو متقن ومتطور، ويقدم شخصيات تعبر عن واقع الإنسان الحالي ، وعليه فقد لاحظ الدارس أن موضوعات السيناريو التلفزيوني على وجه الخصوص في السودان غير متقنة وغير متجددة ، ناهيك عن الفكر الذي تتضمنه ، وبالتالي يكون الممثل أمام معضلة عصية على أن يستطيع أن يضيف بأداء مقنع ومؤثر يصدق المتفرج ويلتف حوله . وبالرغم من أن كثيرا من البحوث والدراسات المتخصصة قد تناولت مشكلات كتابة السيناريو لدراما التلفزيون - وكذلك السينما على قلتها إنتاجيا في السودان - واقترحت هذه الدراسات والبحوث الكثير من الحلول المرضية ، ويرى الدارس أن مشكلة السيناريو تؤثر بشكل كبير على أداء الممثل وبالأخص في إختياره للتعبير الدقيق المستند على شخصية لها فكر ولها موضوع حيوي و قوي ومقنع.

- الإخراج أيضا يعتبر من المشكلات التي تواجه الممثل وأدائه التعبيري الحركي والإيمائي، فإن هذا الأداء إذا لم يكن من وراءه من يوجهه أو يساعد الممثل في إختياراته حول التعبير عن الشخصية ، فتظل المشكلة عالقة ، إن الإخراج في السينما والتلفزيون مهنة لها متطلبات عالية ، كما تؤكد ذلك معظم المراجع والمصادر ويؤكدده معظم الخبراء في هذا المجال ، وتستلزم إنتباه المخرج الكامل في كل لحظة ، وتدعوه إلى إستخدام كل وسائله وحيله ، وأن يزيد من نشاطه وحيويته وجهده إلى أبعد مدى ، إنها أصعب مهمة بين مهام الفنون المرئية والمسموعة كذلك، وأنه من واجبات المخرج أن يتعلم حرفة توجيه الممثلين وأساليب تحليل السيناريو، و كذلك أساليب التدريبات والبروفات ، إذ أنها تعتبر من الأساسيات التي يجب تعلمها وإكتسابها والوعي بأهميتها ، ولاحظ الدارس أن معظم المخرجين في السودان لا يمتلكون حرفيات توجيه الممثل ليستطيع التعبير الدقيق أمام الكاميرا ، فإنه المشاهد الأول للممثل ، وهو الناقد الأول لأدائه ، ويعتمد الممثل بذلك على المخرج بأن يكون بديلا للمتفرجين ، ويخبره إذا كانت مجهوداته ناجحة وموفقة ، إذ لا يمكن للممثل أن يحكم على أدائه ، وفي هذه اللحظة يمكن للمخرج أن يقول وأن يقرر إعتماد ما يقدمه الممثل من أداء.

- وهناك أيضا مشكلات تتعلق بالتصوير ، إذ لا يوجد مصورون متخصصون في تصوير الدراما في السينما والتلفزيون . .

- كما أن هناك مشكلات تتعلق بالفنيات التي تكمل صورة الممثل وهو أمام الكاميرا ، كالماكياج والأزياء والإكسسوار والإضاءة والديكور والمناظر الأخرى ، فهي أيضا من المشكلات التي تحتاج إلى حلول جذرية ، لأنه وكما لاحظ الدارس بأن الماكياج والأزياء أغلبها تتفد بتقنيات المسرح ، وأنه من البديهي أن الماكياج على وجه الخصوص إذا نفذ بطريقة المسرح فإنه يصبح شاذا وغير طبيعي ، وينطبق ذلك على الأزياء والإضاءة والإكسسوار.

- ولاحظ الدارس أنه لا يوجد متخصصون مهنيا في تصميم الماكياج والأزياء والديكور، وكما ينطبق على الممثل في أهمية تلقيه تدريبات للتمثيل أمام الكاميرا ، فإنه بالضرورة أن يتلقى المصممين والمصورين كذلك بتدريبات خاصة لتقنيات السينما والتلفزيون.

- لاحظ الدارس أن هناك الكثير من الطرق والأساليب والمناهج التي تختص بتقنيات التمثيل للسينما والتلفزيون وهي معمول بها في العالم ، ومنها مناهج ستديو الممثل بأمريكا، ومناهج أكاديمية نيويورك للسينما¹، وغيرها ، فعليه من الممكن الإستفادة من هذه المدارس أو الأكاديميات إما بشكل مباشر عن طريق الإبتعاث. أو بشكل غير مباشر بالنظر إلى عدد من المراجع والكتب المنهجية لتدريس التمثيل للسينما والتلفزيون وهي من إعداد خبراء ومتخصصين تخرجوا من هذه الجهات المتخصصة.

- لاحظ الدارس أنه بالرغم من المشكلات الواضحة الحلول والمعالجات ، إلا أن هناك عدم إهتمام عام بهذه المشكلات ، ويدور الأمر في دائرة مفرغة لا نهاية له أو حل جذري ، على مستوى المهتمين ، أو الممارسين ، أو القائمين بأمر تدريس الفنون التمثيلية في الكليات المتخصصة ، إذ يرى الدارس أن الأمر في أيدي من يهتم هذا الأمر وما عليهم إلا تقديم الحلول العلمية التي تستند على التوصيات المتعددة التي أفرزتها الدراسات والبحوث والمنتديات والسمنارات التي أقيمت لهذا الشأن.

أنظر الملاحق¹.

أهم نتائج الملاحظة:

- 1/ تقنيات التمثيل أمام الكاميرا ، سواء كانت لدراما التلفزيون أو السينما ، في السودان تواجهها عدة مشكلات.
- 2/ الوعي بأهمية المنهج العلمي لدراسة تقنيات التمثيل للسينما والتلفزيون أوصت به عدد من الدراسات العلمية المتخصصة في الدراما.
- 3/ لا يوجد منهج لتدريب الممثل على تقنيات التمثيل للسينما والتلفزيون في الكليات المتخصصة في فنون الدراما في السودان.
- 4/ هناك الكثير من الطرق والأساليب والمناهج التي تختص بتقنيات التمثيل للسينما والتلفزيون وهي معمول بها في العالم ، ومنها مناهج ستديو الممثل بأمريكا، ومناهج أكاديمية نيويورك للسينما، وغيرها ، فعليه من الممكن الإستفادة من هذه المدارس أو الأكاديميات إما بشكل مباشر عن طريق الإبتعاث. أو بشكل غير مباشر بالنظر إلى عدد من المراجع والكتب المنهجية لتدريس التمثيل للسينما والتلفزيون وهي من إعداد خبراء ومتخصصين تخرجوا من هذه الجهات المتخصصة.

المبحث الثاني

المقابلات

أجرى الدارس عدد من المقابلات مع أساتذة التمثيل في كلية الموسيقى والدراما، وكان الهدف من ذلك، هو الإجابة عن تساؤل الدارس حول عدم وجود "منهج لإعداد وتدريب الممثل للسينما والتلفزيون" من ضمن المقررات التي يدرسها طالب التمثيل والإخراج بكلية الموسيقى والدراما.

أجرى الدارس مقابلة مع الدكتور فيصل أحمد سعد أستاذ التمثيل بكلية الموسيقى والدراما وكان السؤال حول : هل يوجد منهج لإعداد وتدريب الممثل في كلية الموسيقى والدراما؟

فأجاب : لا يوجد منهج محدد لتدريس الطلاب للتمثيل للدراما التلفزيونية، إنما الموجود منهج لإعداد الممثل لدراما المسرح ، ولكن توجد بعض الإسهامات من بعض أعضاء هيئة التدريس في هذا الشأن التدريبي ، لإحساسهم بدورهم في سد هذا النقص، وهذا ما يبرر لأداء بعض الممثلين الدارسين أمام الكاميرا ، بالإضافة لخبراتهم في الحياة العملية.

وأضاف الدكتور فيصل أن مسمى معهد الموسيقى والمسرح فرض منهج محدد لإعداد وتدريب الممثل للأداء المسرحي ، بإعتبار أن تدريب الممثل هو بشكل عام للتعامل مع فنون الدراما المختلفة ، وهذا يعتبر صحيح بإعتبار أن إعداد الممثل للمسرح يسهل أداءه مستقبلا للأداء أمام الكاميرا. ولكن حاليا تطورت التقنيات ، وأصبح من الضروري إيجاد منهج لتدريب الممثل في دراما التلفزيون.

كما يرى أن عدم وجود منهج لتدريب الممثل في السينما والتلفزيون له أثر سلبي على دراما التلفزيون وكذلك السينما على قلة وجود إنتاج سينمائي ، ومن أهم هذه الملامح السلبية هو خلط الكثير من الممثلين بين خصائص التمثيل أمام الكاميرا وخصائص التمثيل على المسرح، مما جعل الصورة الدرامية تبدو غريبة وغير مطابقة لمقتضى الواقع التلفزيوني بالتحديد . كما أن هناك آثار أخرى متعددة.¹

وعن ذات التساؤل توجه الدارس به للأستاذ عادل محمد الحسن حربي أستاذ التمثيل والإخراج بكلية الموسيقى والدراما وكانت إجابته على النحو التالي:

مقابلة شخصية مع الدكتور فيصل أحمد سعد بمكتبه - كلية الموسيقى والدراما - بتاريخ 4\12\2014م-الساعة الواحدة ظهرا.¹

ما يخص المناهج في كلية الموسيقى والدراما ، جميعها تختص بإعداد وتدريب الممثل، على مستويين ، مستوى الإعداد هناك منهج ستانسلافسكي وبعض المناهج التي تنتقد ستانسلافسكي أيضا، و بعد تغيير المسمى من "معهد" إلى " كلية" جاء المستوى الثاني وهو التدريب، وتوسعت المناهج بحيث تم التركيز على المناهج التي عارضت ستانسلافسكي مثل: جروتوفسكي ومايبر هولد وأنتونان آرتو وبيتر بروك ويوجينو باربا.

ولكن فيما يخص مناهج تدريب الممثل بالنسبة لوسيط السينما والتلفزيون فهي موجودة ولكن بصورة غير مباشرة ، حيث أن تدريب الممثل يكون شاملا على الحرفيات الأساسية ، ولكن يبقى هناك خصوصية الأداء للتمثيل أمام الكاميرا ، وأرى أن الممثل يحتاج لإضافة تدريبات تختص بحرفيات التعامل مع أسس وقواعد الكاميرا بإشراف أستاذ مختص ، وكذلك التقنيات الأساسية للتمثيل في السينما والتلفزيون¹.

كما أجرى الدارس عدد من المقابلات مع أساتذة في كلية الموسيقى والدراما وكلية التربية قسم الدراما بجامعة النيلين ، وكان الهدف من ذلك، هو الإجابة عن تساؤل الدارس حول إمكانية إيجاد : "منهج لإعداد وتدريب الممثل للسينما والتلفزيون" في السودان حيث توجه الدارس بالسؤال للأستاذ/ فتح الرحمن عبدالعزيز وكانت إجابته على النحو التالي : يجب أولاً أن أشير إلى أن من الأهمية بمكان إيجاد منهج لإعداد وتدريب الممثل للسينما والتلفزيون ، وهو امر ضروري يكتمل به برنامج أي مؤسسة تعنى بتدريس فنون التمثيل على وجه الخصوص ، وأتصور أن يكون المنهج هذا يحتوي على بناء قدرات الممثل على التركيز والإسترخاء الجسدي والذهني وطرق تنمية الخيال والتدريب على تطوير قدرات الحواس الخمس ، وكلها أمور يحتاجها الممثل لتطوير أدائه.

ويجب ان يؤخذ في الإعتبار كل الحالات الذهنية والعاطفية التي تنتاب الإنسان والتي لها إطارها الخارجي الذي يعبر عنها ، وهي التي في حد ذاتها وسيلة تساعد الممثل للوصول إلى الحالة الذهنية أو العاطفية المطلوبة².

كما توجه الدارس بذات السؤال للدكتور /طارق علي الممثل والأستاذ بكلية التربية جامعة النيلين - قسم الدراما حث أفاد بالآتي :

مقابلة شخصية مع الأستاذ/ عادل محمد الحسن حربي - كلية الموسيقى والدراما - بتاريخ 2015/1/14م - الساعة 12:24 ظهر¹
مقابلة شخصية مع الأستاذ/ فتح الرحمن عبدالعزيز - كلية الموسيقى والدراما - بتاريخ 2015/1/14م - الساعة 1.00 بظ²

إن إيجاد منهج لتدريب الممثل على التعبير في السينما والتلفزيون في السودان هو امر ضروري جداً ، حيث أنه لا يوجد منهج كهذا يتناول مسألة تدريب الممثلين للتمثيل أمام الكاميرا .

وسأله الدارس عن كيف يتصور شكل ومضمون هذا المنهج ، حيث أجاب : أتصور أن يحتوي على إطار نظري يوضح ماهية التعبير المناسب أمام الكاميرا ، وماهية عناصر هذا التعبير ، كذلك يجب أن يحتوي على إطار عملي ، يتضمن تدريبات خاصة للممثل تعدده للوقوف أمام الكاميرا بإقتدار ووعي ومعرفة.¹

أهم نتائج المقابلات :

1/ لا يوجد منهج محدد لتدريس الطلاب للتمثيل للدراما التلفزيونية، إنما الموجود منهج لإعداد الممثل لدراما المسرح ، ولكن توجد بعض الإسهامات من بعض أعضاء هيئة التدريس في هذا الشأن التدريبي.

2/ أن مسمى معهد الموسيقى والمسرح فرض منهج محدد لإعداد وتدريب الممثل للأداء المسرحي.

3/ مع تطور التقنيات ، أصبح من الضروري إيجاد منهج لتدريب الممثل في دراما التلفزيون والسينما.

4/ عدم وجود منهج لتدريب الممثل في السينما والتلفزيون له أثر سلبي على دراما التلفزيون وكذلك السينما على قلة وجود إنتاج سينمائي ، ومن أهم هذه الملامح السلبية هو خلط الكثير من الممثلين بين خصائص التمثيل أمام الكاميرا وخصائص التمثيل على المسرح.

5/ يمكن أن يوجد منهج لتدريب الممثل على التعبير الحركي والإيمائي والصوتي وذلك بعد أن يؤخذ في الإعتبار كل الحالات الذهنية والعاطفية التي تنتاب الإنسان والتي لها إطارها الخارجي الذي يعبر عنها ، وكذلك يجب أن يحتوي المنهج على إطار نظري يوضح ماهية التعبير المناسب أمام الكاميرا ، وماهية عناصر هذا التعبير ، كذلك يجب أن يحتوي على إطار عملي ، يتضمن تدريبات خاصة للممثل تعدده للوقوف أمام الكاميرا بإقتدار ووعي ومعرفة.

مقابلة شخصية مع الدكتور/ طارق علي - كلية التربية - قسم الدراما - جامعة النيلين - بتاريخ 2015/1/21 م الساعة 12.30 بظ¹

المبحث الثالث

مناقشة وتفسير الفرضيات

يسعى الدارس في هذا المحور من نتائج الدراسة إلى مناقشة الفرضيات من حيث إثباتها أو نفيها لتحقيق متطلبات هذه الدراسة ، وهي على النحو التالي:

الفرض الأول: لا يوجد منهج لإعداد وتدريب الممثل على تقنيات التعبير الحركي والإيمائي للسينما والتلفزيون في السودان.

بالنظر إلى نتائج الملاحظة الخاصة بالدارس ، فلقد أوضح بأنه لا يوجد منهج لإعداد وتدريب الممثل على تقنيات التعبير الحركي والإيمائي للسينما والتلفزيون في السودان ، وقد أكدت هذه الملاحظة نتيجة مقابلاته مع الأستاذ / عادل حربي والدكتور/ فيصل أحمد سعد ، بحكم تخصصهما في تدريس التمثيل والإخراج ، حيث دعما هذه الملاحظة ، بأنه لا يوجد منهج واضح يدرس التعبير الحركي والإيمائي للسينما والتلفزيون في كلية الموسيقى والدراما ، الكلية المتخصصة في الدراما بكافة تخصصاتها الدقيقة، وعليه يتأكد للدارس صحة وثبات الفرض: لا يوجد منهج لإعداد وتدريب الممثل على تقنيات التعبير الحركي والإيمائي للسينما والتلفزيون في السودان.

الفرض الثاني: إن وجود منهج لإعداد وتدريب الممثل لتقنيات التعبير الحركي والإيمائي أمام الكاميرا في السودان من شأنه رفع مستوي الدراما في السينما والتلفزيون.

يستند الدارس على إثبات هذا الفرض على ملاحظته أولا ، حيث كانت من نتائج الملاحظة أن الوعي بأهمية المنهج العلمي لدراسة تقنيات التمثيل للسينما والتلفزيون أوصت به عدد من الدراسات العلمية المتخصصة في الدراما، وجاءت هذه التوصيات إثر بحوث أخذت تتقصى في مشكلات فن الممثل أمام الكاميرا، ويؤكد ذلك نتيجة المقابلات التي أجراها الدارس مع المختصين حيث أفادوا بأن عدم وجود منهج لتدريب الممثل في السينما والتلفزيون له أثر سلبي على دراما التلفزيون وكذلك السينما على قلة وجود إنتاج سينمائي ، ومن أهم هذه الملامح السلبية هو خلط الكثير من الممثلين بين خصائص التمثيل أمام الكاميرا وخصائص التمثيل على المسرح ، وكذلك أن الممثل يحتاج لإضافة تدريبات تختص بحرفيات التعامل مع أسس

وقواعد الكاميرا بإشراف أستاذ مختص ، وكذلك التقنيات الأساسية للتمثيل في السينما والتلفزيون.

مما يؤكد صحة الفرض الثاني وهو : إن وجود منهج لإعداد وتدريب الممثل لتقنيات التعبير الحركي والإيمائي أمام الكاميرا في السودان من شأنه رفع مستوى الدراما في السينما والتلفزيون.

الفرض الثالث: من الممكن إيجاد منهج لإعداد وتدريب الممثل في السودان للتعبير الحركي والإيمائي في السينما والتلفزيون بالاستفادة من المناهج والأساليب المعمول بها في المعاهد والكليات والمدارس العالمية ، التي تعمل في تدريب وإعداد تقنيات التمثيل في السينما والتلفزيون.

بالنظر إلى أهم نتائج الملاحظة الخاصة بالدارس، أن هناك كثير من طرق وأساليب ومناهج التمثيل للسينما والتلفزيون المعمول بها في العالم ، ومنها مناهج ستديو الممثل بأمريكا - والتي تستند على منهج التمثيل المسماه " المنهج " ، فعليه كان من الممكن الإستفادة بشكل رسمي من هذا الإستديو ، إذ أن هناك عدد من المراجع والكتب المنهجية لتدريس التمثيل للسينما والتلفزيون وهي من إعداد خبراء ومتخصصين تخرجوا من ذات الإستديو.

وبالإطلاع على بعض المقابلات التي أجراها الدارس مع الأساتذة : فتح الرحمن عبدالعزيز والدكتور طارق علي ، ورأيهم حول أهمية إيجاد منهج لإعداد وتدريب الممثل في السينما والتلفزيون وكان من أهم نتائج هذه المقابلات : حيث يرى الأستاذ فتح الرحمن عبدالعزيز أن من الأهمية بمكان إيجاد منهج لإعداد وتدريب الممثل للسينما والتلفزيون ، وهو أمر ضروري يكتمل به برنامج أي مؤسسة تعنى بتدريس فنون التمثيل على وجه الخصوص ، و يضيف الأستاذ بأن يحتوي المنهج على بناء قدرات الممثل على التركيز والإسترخاء الجسدي والذهني وطرق تنمية الخيال والتدريب على تطوير قدرات الحواس الخمس ، وكلها أمور يحتاجها الممثل لتطوير أدائه.

ويجب ان يؤخذ في الإعتبار كل الحالات الذهنية والعاطفية التي تنتاب الإنسان والتي لها إطارها الخارجي الذي يعبر عنها ، وهي التي في حد ذاتها وسيلة تساعد الممثل للوصول إلى الحالة الذهنية أو العاطفية المطلوبة .

ويؤكد ذلك الدكتور طارق علي في رده على نفس السؤال أكد أنه من الضروري إيجاد منهج كهذا يتناول مسألة تدريب الممثلين للتمثيل أمام الكاميرا ، وذهب إلى أن يكون المنهج محتويًا على إطار نظري يوضح ماهية التعبير المناسب أمام الكاميرا ، وماهية عناصر هذا التعبير ، كذلك يجب أن يحتوي على إطار عملي ، يتضمن تدريبات خاصة للممثل تعدده للوقوف أمام الكاميرا بإقتدار ووعي ومعرفة.

عليه تتحقق صحة الفرض الثالث وهو من الممكن إيجاد منهج لإعداد وتدريب الممثل في السودان للتعبير الحركي والإيمائي والصوتي في السينما والتلفزيون بالإستفادة من المناهج والأساليب المعمول بها في المعاهد والكليات والمدارس العالمية، التي تعمل في تدريب وإعداد تقنيات التمثيل في السينما والتلفزيون.

النتائج

بعد التأكد من أن نتائج الفرضيات تتفق مع ملاحظات الدارس توصل إلى النتائج الآتية:-

- 1/ لم يجد الدارس منهجا لإعداد وتدريب الممثل على تقنيات التعبير الحركي والإيمائي والصوتي للسينما والتلفزيون في السودان.
- 2/ توصل الدارس إلى أن وجود منهج لإعداد وتدريب الممثل لتقنيات التعبير الحركي والإيمائي والصوتي أمام الكاميرا في السودان من شأنه رفع مستوى الدراما في السينما والتلفزيون.
- 3/ إستطاع الدارس من إيجاد منهج لإعداد وتدريب الممثل في السودان للتعبير الحركي والإيمائي والصوتي في السينما والتلفزيون بالإستفادة من المناهج والأساليب المعمول بها في المعاهد والكليات والمدارس العالمية.

التوصيات:

وعليه يوصي الدارس بالتوصيات التالية :

- 1/ ضرورة الإهتمام من قبل المتخصصين في تدريس فنون التمثيل، والمهتمين بأمر الدراما المرئية بشكل عام، بالسعي نحو دعم أهداف هذه الدراسة ونتائجها ، والمساهمة في تطوير هذا المنهج الذي توصلت إليه الدراسة.

- 2/ أهمية الوعي بتطور تقنيات التمثيل للسينما والتلفزيون في العالم، ومن ثم السعي للتجديد والتحديث فيما يخص إعداد وتدريب الممثل بشكل يتناسب مع هذا التطور.
- 3/ إقامة المزيد من المنتديات و السمنارات والندوات والورش التي تبحث الصعوبات و المشكلات التي تواجه كتابة السيناريو والإخراج والإنتاج والفنيات الأخرى المساعدة في إنتاج الدراما السينمائية والتلفزيونية في السودان.
- 4/ ضرورة أن يتدارك الممارسون للمهنة بأن ينشأوا مراكز للتدريب، ودعوة المتخصصين من داخل أو خارج السودان للمشاركة في هذا التدريب.
- 5/ إعتقاد هذا المنهج ضمن المقررات الدراسية في الكليات الفنية المتخصصة في الدراما، وكذلك الكليات ذات التخصصات المجاورة .

الخاتمة

تتلخص هذه الدراسة في إمكانية إيجاد منهج للتعبير الحركي والإيمائي والصوتي للممثل في السينما والتلفزيون، ولقد سعى الدارس لتصميم منهج يتناسب مع واقع الممثل في السودان ، بالإستفادة من المناهج والأسس والقواعد المتبعة في هذا الشأن في المعاهد والمدارس والكليات العالمية المتخصصة، وأخضعه للجنة تحكيمية من ذوي الخبرة والتخصص والممارسة واجازت هذا المنهج.

جاءت الدراسة في خمسة فصول دراسية ، في كل فصل ثلاثة مباحث، الفصل الأول تناول الأسس والمفاهيم، والفصل الثاني خصصه الدارس عناصر التعبير الحركي والإيمائي والصوتي، بينما كان الفصل الثالث عن التعبير الحركي والإيمائي" ، أما الفصل الرابع فهو للمنهج المقترح ، حيث يمثل الجانب التطبيقي للدراسة . وفي الفصل الخامس جاءت نتائج الدراسة،التي تضمنت ملاحظة الدارس والمقابلات ومن ثم مناقشة وتفسير الفرضيات ،حيث تأكد للدارس أن الفرضيات تتفق مع ملاحظاته.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

أولا المراجع العربية:

- 1- إبراهيم سكر ، الدراما الإغريقية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة 1968.
- 2- أشرف الألفى ، مبادئ السيناريو ، أكاديمية الفنون، منشورات معهد السينما ، القاهرة 1992
- 3- أمين أنور الخولى ، أصول التربية البدنية والرياضية، دار الفكر العربى، القاهرة 1996
- 4- بن منظور ، محمد ، لسان العرب ،دار صادر بيروت ، مج 15 جزء 3
- 5- الجاحظ ، البيان والتبيين ، جز 3 ، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة 1948
- 6- جبار عودة العبيدي ، الإعلام الإذاعي و التلفزيوني، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء 1995م.
- 7- راضى الوقفى ، مقدمة فى علم النفس ، دار المشرق ، عمان 1998 - ط3
- 8- زكى طليمات، فن الممثل العربى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1971
- 9- سامى حسن الساعاتى ، الثقافة والشخصية ، دار النهضة بيروت 1983
- 10- سعد أردش ، المخرج فى المسرح المعاصر ، عالم المعرفة، الكويت 1979
- 11- سعد عبدالرحمن قلج، جماليات اللون فى السينما، المكتبة العربية لوزارة الثقافة ، القاهرة ، بدون تاريخ نشر.
- 12- سمير سرحان ، تجارب جديدة فى الفن المسرحي ، مكتبة غريب ، القاهرة ، بدون تاريخ
- 13- سيد محمد غنيم ، سيكولوجية الشخصية ، دار النهضة العربية ، القاهرة 1997
- 14- الشاذلى الساكر، ما فلسفة الجسد، مؤسسة أبووجدان للطباعة والنشر والتوزيع ، تونس 1994
- 15- شرف الدين الأمين عبدالسلام،الهمبئة فى السودان،دار جامعة الخرطوم للنشر، 1973م

- 16- صالح سعد ، ازدواجية الفن التمثيلي الأنا والآخر، عالم المعرفة ، الكويت 2001م
- 17- عادل النادى ،مدخل إلى فن كتابة الدراما ، مؤسسات عبدالكريم عبدالله ، تونس ،
الطبعة الأولى 1982
- 18- عايدة محمد علي ، المكياج في الدراما السودانية،الطبعة الأولى 2010
- 19- عبد الباسط سلمان، سحر التصوير فن وأعلام، الدار الثقافية للنشر، القاهرة دون تاريخ
نشر.
- 20- عبدالرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي ، وكالة المطبوعات، الكويت، 1977
- 21- عبدالرحمن بن خلدون ، مقدمة بن خلدون ، دار القلم بيروت 1984 ط5
- 22- عبدالعزيز شرف ، المدخل إلى وسائل،الإعلام، الصحافة، الإذاعة،السينما،التلفزيون،
دار الكتاب المصري،القاهرة 1980.
- 23- عبدالعزيز عبدالكريم مصطفى ، التطور الحركى للطفل ، دار روائع الفكر ، الرياض
1996
- 24- عبدالوراث عسر ، فن الإلقاء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1982
- 25- علي أبو شادي، لغة السينما ، الهيئة العامة للسينما ، سوريا ، دمشق 2006
- 26- فاروق سعد، فن الإلقاء العربى " الخطابى والتمثيلى"، دار الكتاب اللبنانى ،بيروت،
الطبعة الأولى 1978
- 27- الفيروز أبادى، محمدبن يعقوب، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت 1983
- 28- كرم شلبي (دكتور)، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، دار الشروق للنشر والتوزيع
والطباعة، جدة ، ط1 1988
- 29- لسان العرب، إبن منظور، دار بيروت 1955، مج 2
- 30- محمد بن يونس ، سيكولوجيا الواقعية والإنفعالات ، دار المسيرة عمان "الأردن" ط1
2007م
- 31- محمد حسن الغامرى ، المدخل الثقافى فى دراسة الشخصية ، المكتب الجامعى الحديث
، الإسكندرية 1989
- 32- محمد حسن علاوى ، علم النفس الرياضى ، دار المعارف ، القاهرة ط3- 1978
- 33- محمود صبرى ، الفن والإنسان ، دون دار نشر ، الطبعة 1980

- 34- محمود ميلاد ، علم نفس الإجتماع ، وزارة التعليم العالى ،دمشق 1997
- 35- مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للممثل ،أكاديمية الفنون، القاهرة 2006م
- 36- مصطفى فهمى ، سيكولوجية الطفولة والمراهقة ، مكتبة مصر،القاهرة 1974
- 37- منى الصبان ، فن المونتاج فى الدراما التلفزيونية وعالم الفيلم الإلكتروني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة 2001م
- 38- وجيه محجوب وآخرون ، نظرية التعلم والتطور الحركى، مطبعة وزارة التربية بغداد ،العراق 2000م

ثانيا: المراجع المترجمة:

- 1- آرثر ، نايت، قصة السينما فى العالم ،ترجمة سعدالدين توفيق، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة 1967
- 2- أريخون ، دانييل ، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة 1997.
- 3- أصلان ، أوديت ، فن المسرح،الجزء الثانى، ترجمة سامية أسعد ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة 1970.
- 4- ألتون ، جون ، الرسم بالنور، ترجمة ثريا حمدان ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، دون تاريخ نشر.
- 5- أوبراين ،مارى إلين ،التمثيل السينمائى،ترجمة د.رياض عصمت،منشورات وزارة الثقافة السورية المؤسسة العامة للسينما 2001
- 6- بار، تونى ، التمثيل للسينما والتلفزيون ، ترجمة أحمدالحضرى، الهيئة المصرية العامة للكتب القاهرة 1993
- 7- باربا ، أوجينو ، طاقة الممثل ، مقالات فى انثربولوجيا المسرح ، أوجينو باربا وآخرون ، ترجمة د. سهير الجمل ، مركز اللغات والترجمة ، اكاديمية القاهرة للفنون ، سنة 1999
- 8- باربارو ،ل.كياترينى ، فن الممثل ، ترجمة طه فوزى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة بدون تاريخ

- 9- بارنو، إريك ، الإتصال بالجماهير، ترجمة صلاح عزالدين وآخرون ، دون دار نشر -
القاهرة 1958
- 10- بروك ،بيتر، النقطة المتحولة أربعون عاما فى إستكشاف المسرح ، ترجمة فاروق
عبدالقادر، عالم المعرفة الكويت 1991
- 11- تشيني، تشيلدون ، المسرح فى ثلاثة ألف سنة، ترجمة درينى خشبة ،المؤسسة المصرية
العامة للتأليف والترجمة والنشر،القاهرة دون تاريخ نشر
- 12- توروك، جان بول ، فن كتابة السيناريو،ترجمة قاسم المقداد، مؤسسة هنرى فريبير،
باريس 1986
- 13- تايلور، إدوارد ر و مجموعة من الكتاب ، نظرية الثقافة ، ترجمة على الصاوى ، عالم
المعرفة ،الكويت 1997
- 14- جروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير ، ترجمة د.سمير سرحان ، مكتبة غريب ،
القاهرة ، بدون تاريخ
- 15- دارون، تشارلز ، التعبير عن الإنفعالات فى الإنسان والحيوان، ترجمة : مجدي محمود
المليجي،المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 2005م
- 16- دي جانيتي ، لوي ، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد، بغداد 1981
- 17- ديور ، أدوين ، فن التمثيل الأفاق والأعماق ، جزء 2 ، ترجمة مركز الترجمة أكاديمية
الفنون القاهرة 1999
- 18- ديور ، أدوين ، فن التمثيل الأفاق والأعماق ، جزء 1 ، ترجمة مركز الترجمة أكاديمية
الفنون القاهرة 1999
- 19- روز ، تونى ومارتن بنسون ، كيف تمثل للسينما ، ترجمة أحمدراشد ، المؤسسة
المصرية العامة للتأليف والنشر،دون تاريخ نشر.
- 20- روم ، ميخائيل ، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة عدنان مدانات، دار
الفارابي ، بيروت 1981
- 21- زاخوفا ، بوريس ، فن الممثل والمخرج ، ترجمة عبدالهادى الراوى ، وزارة الثقافة
الأردنية ، عمان 1996

- 22- سادول، جورج ، تاريخ السينما فى العالم ، ترجمة د.إبراهيم الكليلانى وفايز كم نقش، منشورات بحر أبيض متوسط وعويدات 1968
- 23- سبرزسني ، بيتر ، جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون، ترجمة فيصل الياسري ، بغداد دار الشؤون الثقافية 1992
- 24- ستاشيف ،ادوارد ، و رودى بريز، برامج التلفزيون إنتاجها وإخراجها، ترجمة أحمد طاهر، سجل العرب للنشر القاهرة 1965
- 25- ستانسلافسكى ، إعداد الدور المسرحي، ترجمة د. شريف شاكىر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 1983
- 26- ستانسلافسكى ، فن المسرح ، ترجمة لويس بقطر، وزارة الثقافة دار الكاتب العربى للنشر ، القاهرة 1968
- 27- ستانسلافسكى ، فن الممثل فى المعاناة الإبداعية ، ترجمة د.شريف شاكىر،الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة 1997
- 28- ستراسبيرغ ، لي ، طريقة لي ستراسبيرغ في تدريب الممثل ، ترجمة احمد سخسوخ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية
- 29- ستيفنسون ، رالف و جان دوبري،السينما فناً، ترجمة : خالد حداد ، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 1993
- 30- سوينسن ،آرثر ، التأليف للتلفزيون، ترجمة إسماعيل رسلان ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، بدون تاريخ
- 31- سوينسن ،آرثر ، التلفزيون ، بدون دار نشر ، بدون تاريخ
- 32- طاليس،أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة د.شكرى عياد، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة 1968
- 33- فردوني، ماريو ، الموضوعات والازياء في الأفلام ، ترجمة طه فوزي،وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، القاهرة ، بدون تاريخ نشر.
- 34- فيشر،أرنست ، ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة 1998

- 35- فيلد، سد ، السيناريو ، ترجمة سامى حمد ، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد
1989
- 36- كارلسون ،مارفن ، فن الأداء ، ترجمة منى سلامة، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية
الفنون القاهرة 1999
- 37- كروست، ريتشارد ، فن الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون، ترجمة أمين سلامة ،
المركز العربي للثقافة والفنون القاهرة 1984
- 38- كليتون ،بيتر ، لغة الجسد ، ترجمة دار الفاروق، مصر 2005م
- 39- كلير ، رينيه ، سينما الأمس واليوم ، ترجمة د.مصطفى مصلح، وزارة الثقافة السورية
1976
- 40- كوكلان الأكبر، الفن والممثل، ترجمة د.شريف شاکر، منشورات المعهد العالی للفنون
المسرحية ، دمشق، سوريا 1986
- 41- لينتون، رالف ، دراسة الإنسان، ترجمة عبدالملك الناشف، المكتبة العصرية ،
بيروت 1964
- 42- مارتن ،مارسيل ، اللغة السينمائية ،ترجمة سيدمكاوى، المؤسسة المصرية للتأليف
والنشر - بدون تاريخ
- 43- مارنر، تيرنس ، الإخراج السينمائي، ترجمة احمد الحضري، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، القاهرة 1983
- 44- مارنر، تيرنيس ، تصميم المناظر السينمائية ، ترجمة أحمد الحضري، المركز القومي
للثقافة السينمائية، القاهرة 1983
- 45- ميلفيل ، ج. هرسكوفيتز، أسس الأنثروبولوجيا الثقافية ، ترجمة رباح النفاخ ، وزارة الثقافة
سوريا ، دمشق 1974
- 46- نيلمز ،هيننج ، الإخراج المسرحى ، ترجمة أمين سلامة ، مراجعة كامل يوسف، مكتبة
الأنجلو مصرية القاهرة 1961
- 47- هاس، كاثى ، فن التمثيل السينمائي ، ترجمة أحمد الحضرى ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب القاهرة 2010

- 48- هيلتون ، جوليان ، نظرية العرض المسرحي ، ترجمة د. نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1994
- 49- ويستون ،جوديث ، توجيه الممثل فى السينما والتلفزيون، ترجمة أحمد الحضرى،الهيئة المصرية العامة للكتاب2004
- 50- ويلسون،جلين ، سيكولوجية فنون الأداء ، ترجمة د.شاكر عبدالحميد، عالم المعرفة ،الكويت 2000م
- 51- يوكانان،أندرو ، صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة ،ترجمة أحمد الحضرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1989

ثالثا :المراجع الأجنبية:

- 1- David Curtis, Experimental Cinema, A delta book N,Y-: 1971- pp 36.
- 2-Miller Son, The Techniques of Lighting for Television And Motion Pictures,FocalPress,London 1983p.p14 2
- 3-Film Makers Guide To Directing, Renee Harmon, Walker Company. New York 1993 pp 21
- 4- Lawg john Howard, Theory and Technique of playwriting and screen writing, Hill and Wang ,N.Y.1960-p.p367-372.

رابعا: الموسوعات والمعاجم والقواميس:

- 1- معجم الفن السينمائى ، أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة ، الهيئة المصرية العامة للكتب ، القاهرة 1980.
- 2-المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، مكتبة الشروق، القاهرة طبعة 4 ،2004م
- 3-الموسوعة المسرحية ، الجزء 1 ، جون رسل،بدون دار نشر ، بدون تاريخ.
- 4-الموسوعة الفلسفية ، دار الفكر ، بيروت بدون تاريخ.
- 5- الموسوعة الرياضية ،والبدنية الشاملة ، قاسم حسن حسين، دار الفكر،عمان 1998.
- 6- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، إبراهيم حمادة ، دار الشعب ، القاهرة 1971
- 7-المنجد فى اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت ،الطبعة الثانية والعشرين 1975

خامسا : الرسائل الجامعية "غير المنشورة":

1- سعد يوسف عبيد، العناصر المسرحية في الدراما التلفزيونية السودانية، رسالة دكتوراه، 2002م

2- سيدأحمدأحمدسيدأحمد ، التمثيل في الدراما التلفزيونية السودانية " تطبيقا على المسلسلات في الفترة 1997-2000م، رسالة ماجستير 2007م.

سادسا:المجلات والدوريات:

1-مجلة المسلم المعاصر ، مقال الإتصال الصامت ،عودة عبدالله، ، دار الفاروق ، مصر 2005

2-مجلة المسرح ،سمير سرحان ، مقال البدايات الأولى للدراما ، العدد الثالث عشر يناير 1965

3- مجلة فصول ،احمد عثمان ، قناع البريشتية ، دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلي فروعه الاصلية ، المجلد الثاني ، العدد الثالث ، ابريل مايو 1982

سابعا : شبكة المعلومات الدولية،(الإنترنت):

1-موقع حياتنا النفسية ،حسان المالح مقال: أساليب التعبير الإنفعالي والصحة النفسية ، بتاريخ 21\9\2006م

2-موقع الحوار المتمدن"بالإنترنت"، محور الأدب والفن، مقال عن أوغستو بوال، أبوالحسن سلام ، ، العدد 2493، بتاريخ 2008م

3-موقع السينما – الفن السابع، مجموعة مقالات، www.Alfun-Elsabea.com

4- موقع الحياة سينما ، مقال للناقد المصري أمين العمري.

5- الوجه والظل فى التمثيل السينمائى ،أمين صالح ، كتاب إلكتروني على شبكة الإنترنت.

6-موقع "أدب وفن " ، مقال : كيف تكتب السيناريو السينمائى، د.جميل حمداوى .

7- موقع حياتنا النفسية ، مقال : لغة العيون وتعابير الوجه ، جمال الخطيب ، بتاريخ 30\9\2007م.

8-موقع Technology Max.

9-موقع www.alfnamlajamela.com/topic_show

الملاحق

المقابلات

المقابلة رقم (1)

*ترتيب المقابلات حسب التاريخ

مقابلة مع: الدكتور / فيصل أحمد سعد - أستاذ مشارك بكلية الموسيقى والدراما

تاريخ المقابلة: 2014/12/4م - الساعة 1:30 بظ

المكان: بمكتبه بكلية الموسيقى والدراما

س: بوصفك الآن رئيس لشعبة التمثيل والإخراج هل يوجد منهج لإعداد وتدريب دراس التمثيل في الكلية - للتمثيل أمام الكاميرا سواء للسينما أو التلفزيون، مع الوضع في الإعتبار أن مسمى الكلية الآن هو " كلية الموسيقى والدراما" ، فبالتالي لابد من وجود مناهج للتمثيل في دراما الإذاعة ودراما التلفزيون وكذلك السينما. ما هو رديك على ذلك ؟

ج: لا يوجد منهج محدد لتدريب الطلاب للتمثيل للدراما التلفزيونية ، إنما الموجود منهج لإعداد الممثل لدراما المسرح ، وإن وجدت إسهامات من بعض أعضاء هيئة التدريس لإحساسهم بدورهم في سد هذه الثغرة ، وهذا ما يبرر لأداء بعض الممثلين أمام الكاميرا بالإضافة لخبراتهم في الحياة العملية. س: لماذا إذن في تصورك لم يوضع في الإعتبار عند تغيير مسمى الكلية ، الإهتمام بهذا الأمر المهم لطلاب التمثيل والإخراج ؟

ج: إن معهد الموسيقى والمسرح كمسمى - فرض منهج محدد لإعداد وتدريب طلاب التمثيل للأداء المسرحي ، بإعتبار أن تدريب الممثل بشكل عام هو للتعامل مع فنون الدراما المختلفة ، وهذا يعتبر صحيح بإعتبار أن إعداد الممثل للمسرح يسهل أداءه مستقبلا للأداء أمام الكاميرا ، وحاليا تطورت التقنيات مع التطور العام الحالي ، وفرض إلزام وجود منهج للممثل في الدراما التلفزيونية بالذات.

س: هل يعتبر عدم وجود منهج لإعداد وتدريب الممثل للتمثيل أمام الكاميرا يؤثر على الدراما المنتجة؟ ج: بالطبع - عدم وجود منهج لتدريب الممثل للتمثيل أمام الكاميرا له أثر سلبي على الدراما المرئية عموما سواء في التلفزيون أم السينما ، وأهم هذه الملامح السلبية هو خلط الكثير من الممثلين بين خصائص التمثيل أمام الكاميرا وخصائص التمثيل من على المسرح ، مما جعل الصورة الدرامية تبدو غريبة وغير مطابقة لمقتضى الواقع التلفزيوني ، وهناك آثار أخرى متعددة .

المقابلة رقم (2)

مقابلة مع : الأستاذ / عادل محمد الحسن حربي - أستاذ مشارك بكلية الموسيقى والدراما.

الزمان: 2015/1/14م - الساعة 12:24 بظ

المكان: بمكتبه بكلية الموسيقى والدراما.

س: لماذا لا يوجد منهج لإعداد وتدريب الممثل للسينما والتلفزيون ، خصوصا وأن المسمى لهذه المؤسسة تحول من " المعهد العالي للموسيقى والمسرح" إلى " كلية الموسيقى والدراما"؟

ج: ما يخص المناهج في كلية الموسيقى والدراما ، جميعها تختص بإعداد وتدريب الممثل، على مستويين ، مستوى الإعداد هناك منهج ستانسلافسكي وبعض المناهج التي تنتقد ستانسلافسكي أيضا، و بعد تغيير المسمى من "معهد" إلى " كلية" جاء المستوى الثاني وهو التدريب، وتوسعت المناهج بحيث تم التركيز على المناهج التي عارضت ستانسلافسكي مثل: جروتوفسكي ومايير هولد وأنتونان آرتو وبيتر بروك ويوجينو باربا.

ولكن فيما يخص مناهج تدريب الممثل بالنسبة لوسيط السينما والتلفزيون فهي موجودة ولكن بصورة غير مباشرة ، حيث أن تدريب الممثل يكون شاملا على الحرفيات الأساسية ، ولكن يبقى هناك خصوصية الأداء للتمثيل أمام الكاميرا ، وأرى أن الممثل يحتاج لإضافة تدريبات تختص بحرفيات التعامل مع أسس وقواعد الكاميرا بإشراف أستاذ مختص ، وكذلك التقنيات الأساسية للتمثيل في السينما والتلفزيون.

المقابلة رقم (3)

مقابلة مع الأستاذ/ فتح الرحمن عبدالعزيز - أستاذ التمثيل والإخراج

الزمان : 2015/1/14م - الساعة 1.00 بظ

المكان : مكتبه بكلية الموسيقى والدراما.

س: بما أنك من أوائل الأساتذة بهذه المؤسسة منذ ان كانت تحت مسمى "معهدالموسيقى والمسرح" ، ما هو

تصوركم لإيجاد منهج تدريبي خاص للممثل لإعداده وتدريبه للوقوف امام الكاميرا في السينما والتلفزيون؟

ج: يجب أولاً أن أشير إلى أن من الأهمية بمكان إيجاد منهج لإعداد وتدريب الممثل للسينما والتلفزيون ، وهو امر ضروري يكتمل به برنامج أي مؤسسة تعنى بتدريس فنون التمثيل على وجه الخصوص ، وأتصور أن يكون المنهج هذا يحتوي على بناء قدرات الممثل على التركيز والإسترخاء الجسدي والذهني وطرق تنمية الخيال والتدريب على تطوير قدرات الحواس الخمس ، وكلها أمور يحتاجها الممثل لتطوير أدائه.

ويجب ان يؤخذ في الاعتبار كل الحالات الذهنية والعاطفية التي تنتاب الإنسان والتي لها إطارها الخارجي الذي يعبر عنها ، وهي التي في حد ذاتها وسيلة تساعد الممثل للوصول إلى الحالة الذهنية أو العاطفية المطلوبة .

ولهذا أرى أنه من الممكن إيجاد منهج كهذا ،على أن يتضمن ما ذكرت و كذلك يجب ان يحتوي على العناصر المطلوبة لبناء منهج لتدريب ممثل للسينما والتلفزيون مع الأخذ في الإعتبار متطلبات التمثيل أمام الكاميرا.

المقابلة رقم (4)

مقابلة مع الدكتور طارق علي محمد سعد - أستاذ مساعد بكلية التربية -قسم الدراما - جامعة النيلين - الخرطوم - السودان.

الزمان : 2015/1/21م الساعة 12.30 بظ

المكان : بمكتبه بكلية التربية جامعة النيلين - قسم الدراما

س: بوصفك أستاذاً بكلية التربية قسم الدراما وكذلك بوصفك من الممارسين للتمثيل في التلفزيون ، ما هو

رأيكم في إمكانية إيجاد منهج لإعداد وتدريب الممثل للتعبير في السينما والتلفزيون ؟

ج : هو امر ضروري جداً ، حيث أنه لا يوجد منهج كهذا يتناول مسألة تدريب الممثلين للتمثيل أمام

الكاميرا .

س : كيف تتصور أن يكون المنهج ؟

ج : أتصور ان يحتوي على إطار نظري يوضح ماهية التعبير المناسب أمام الكاميرا ،

وماهية عناصر هذا التعبير ، كذلك يجب أن يحتوي على إطار عملي ، يتضمن

تدريبات خاصة للممثل تعده للوقوف أمام الكاميرا بإقتدار ووعي ومعرفة.

ستوديو الممثلين Actors Studio



on West 44th Street in Manhattan, a converted building ' The Actors Studio”

ستوديو الممثلين Actors Studio العنوان: 43 غرب شارع 44، في منطقة كلنتون بمنهاتن في مدينة نيويورك. أسسه في 5 أكتوبر 1947 لي ستراسبج وإيليا كازان. وفي الوقت الحالي يديره كل من : آل باتشينو، إلين برستيان ، هارفي كيتيل.

أشهر الخريجين:

مارلون براندو، إدوارد إلبى، لي كرانت، باربارا بين، باتريك آرثر، نورمان ميلر، جاك نيكلسون، مارلين مونرو، آل باتشينو، جيمس دين، جين هاكمان، ستيف مكوين، بول نيومان، رود ستايكر، دستن هوفمان، روبرت دينيرو، انتوني كوين.



The Actors Studio
432 West 44th Street
New York, New York 10036
Phone: 212-757-0870
Fax: 212-757-7638



Actors Studio West
8341 DeLongpre Avenue
West Hollywood, CA 90069
Phone: 323-654-7125
Fax: 323-654-8266

“There are actors all over the world (who) regardless of their circumstances , professional or personal, regardless of whatever difficulties they are facing, whatever problems or changes– there is one thing they can rely on & that is that 11 o’clock on Tuesday and Friday mornings come rain, shine, snow, or what have you there is a session in the Actors Studio. And the fact that actors can count on that, that they know that that exists, can help them get through.”– Lee Strasberg.

The Actors Studio is a non-profit organization for professional actors, directors, and playwrights founded in 1947 in New York City by Elia Kazan, Cheryl Crawford, and Robert Lewis. The Actors Studio was formed to provide a place where professional actors could work together between jobs or during long runs to continue to develop their craft and to experiment with new forms in creative theatre work. Many known and renowned actors have benefited from their membership with the Actors Studio.

Membership is a commitment that affords a place for its members to work on their craft and techniques in private and in concert with master moderators and close colleagues. This commitment is free to our membership.

The Actors Studio in New York serves as the administrative headquarters for both the New York Actors Studio and its only branch located in West Hollywood, California.

The Actors Studio, which is not a school but an active studio for its members, has also created a completely separate, unique, fully accredited, degree granting 3 year Masters of Fine Arts Program located at Pace University in New York City.

Our season usually runs from September through mid-summer. We are closed during summer months. Ongoing work occurs in our Acting Sessions, Playwrights/Directors Unit and Playwrights/Directors Workshop. Work is constantly being developed and when it is deemed ready for public viewing, audiences are invited in for free.

The Actors Studio is not open to the public for tours.

Donations are always welcome and are tax deductible. To make a contribution, please contact our office or our Executive Director, Deborah Dixon, at any time.

LEADERSHIP



Ellen Burstyn, Harvey Keitel, & Al Pacino serve as co-Presidents.

Mark Rydell and Martin Landau serve as co-Artistic Directors in West Hollywood.

أكاديمية نيويورك للسينما ، مدرسة التمثيل ، العنوان : نيويورك-3300

RiversDrive.Burbank,CA91505.1-888-988-NYFA

تلفون: 1(800)611-3456 - إيميل : inquiry@nyfa.edu

NEW YORK FILM ACADEMY

ACTING & FILM SCHOOL

The Most Hands-on Intensive Programs In The World

*برامج هذه الأكاديمية مصممة على حد سواء لتتناسب الممثل المبتدئ وكذلك ذوي الخبرة، وفي الأكاديمية برامج للتمثيل أمام الكاميرا وتعلم التقنيات . المدرسين هم من القدامى والمعاصرين في هوليوود، وتعطي كل طالب التركيز على الشخصية والانضباط الصارم اللازم لإطلاق مهنة في مجال السينما والتلفزيون.

في أكاديمية نيويورك للأفلام، الطلاب يمارسون الجزء العملي بشكل كبير وينخرطون في أفلام عدة والعمل جنباً إلى جنب مع برامج صناعة الأفلام ليمثلوا في أفلام التي يصنعونها وبالتالي يتبين أن الطالب في أكاديمية نيويورك للأفلام يحصل على تجربة مختلفة وعملية. كل البرامج التي تختص بصناعة الأفلام أو التمثيل تتميز بإنتاج عالي في الأفلام القصيرة الأصيلة أو كمشاهد والتي نجومها هم طلاب مدرسة التمثيل.

البرامج PROGRAMS

صناعة الأفلام، التمثيل للسينما والتلفزيون، التصوير السينمائي، الإنتاج السينمائي والتلفزيوني، كتابة النصوص، تصميم الألعاب، الرسومات ثلاثية الأبعاد، الوثائقيات، التحرير والمونتاج، التصوير الفوتوغرافي.

Acting School :

Review Of The Acting For Film Program

Designed equally for beginning actors as well as those with experience, our acting school provides actors with an intensive training in screen acting, modern on-camera acting techniques, and supporting acting classes, which contribute to the creation of a filmed performance.

Unlike other acting colleges, the emphasis at the New York Film Academy is on providing practical experience and hands-on education to our students so that not only do they develop their craft as actors, but excel at acting in front of the camera. Our Acting for Film instructors are all professional, working actors, writers, directors, and producers—veterans of Hollywood, independent film, and television—who give each student the personal focus and teach the rigorous discipline necessary for launching a career in film and television.

It is the Academy's hands-on approach and the attention to the application of acting skill to performing in front of the camera that make the Academy one of the best acting schools in the country.

Acting Courses:

When enrolling in an acting course at the New York Film Academy's acting school, students can expect to take the following courses depending on which workshop or program they sign up for.

Movement	Scene Study	Acting for Film and Television
Voice	Acting for Film	Introductory Audition Technique
Monologues	Improvisation	Performance Analysis: American Cinema
Open Casting	Audition Technique	First Semester Performance
Film Craft	Voice and Movement	Acting for Film Production Workshop
Meisner	Acting Technique	Business of Acting and Audition
Speech	Acting for Film	One-Year Final Performance
Shakespeare	Combat for Film	Advanced Scene Study: Stage to Screen
Scene Study	Acting for Television	Advanced Acting Technique: Method, Improvisation
Text Analysis	Episodic Styles	Advanced Combat for Film
Mask and Clown	Advanced Movement	Advanced Speech: Accent and Dialect
Ballroom Dance	Physical Theatre	Advanced Audition Technique and Business Skills

Acting Classes:

The acting school at the New York Film Academy's NYC campus offers students opportunities throughout the year to enroll in the acting class of their choice. To learn more about the start dates and tuition rates, please [click here](#).

Acting Degrees:

Students enrolled at the New York Film Academy's acting school in NYC can apply their coursework toward credit in one of the New York Film Academy's Los Angeles campus degree programs, including:

- Master of Fine Arts (MFA) in Acting for Film
- Bachelor of Fine Arts (BFA) in Acting for Film
- Associate of Fine Arts (AFA) in Acting for Film

Acting Workshops:

Students interested in attending a short-term acting workshop at the New York Film Academy are encouraged to learn more about the following options.

- Eight-Week Acting for Film Workshop
- Four-Week Acting for Film Workshop
- One-Week Acting for Film Workshop
- Twelve-Week Evening Acting for Film Workshop
- Special Holiday Acting Workshop

Acting Programs:

Designed for students wishing to make a long-term commitment to their acting program, students at the New York Film Academy's acting school can choose from the following acting programs.

- Two-Year Conservatory Acting Program
- One-Year Conservatory Acting Program

Acting Faculty:

The acting school at the New York Film Academy boasts a world class faculty comprised of professional actors who each come from a distinct and distinguished background. Students enrolling at our acting school can expect to study with faculty members that include:



Glynis Rigsby: Chair of Acting for Film Department in New York Campus. MFA Directing, Yale School of Drama. Credits include Britten's Rape of Lucretia for the Opera Project, Britannia Triumphans for the Yale Center for British Art, Naked Angels, New Dramatists, Public Theater, HERE. Member SSDC.



Lynda Goodfriend: Chair of Acting for Film Department in Los Angeles Campus. With over thirty years of acting experience, Goodfriend is perhaps best known for her regular role on the class TV series Happy Days where she played Lori Beth Cunningham. Goodfriend has gone on to appear in additional television series such as *Who's Watching the Kids?*, *The Love Boat*, and *Fantasy Island*. In addition, she has appeared in such feature-length films that include *Beaches*, *Pretty Woman*, and *Exit to Eden*.



Victor Verhaeghe has begun filming his third season in the recurring role of Damien Fleming in the HBO series "Boardwalk Empire", starring Steve Buscemi. Other television credits include: *Blue Bloods*, *The Good Wife*, *Damages*, *Bored to Death*, *Ugly Betty*, *Fringe*, *Sex and the City*, *Spin City* and the *Law & Orders* (nine times).



Edward O'Blenis, MFA in Acting from the Yale School of Drama. Edward has performed in numerous television and film roles include Law and Order SVU, a recurring role on Bill Nye the Science Guy, a starring role in the film Eden alongside Anna Farris (Sundance 1995), and Proud (starring Ozzie Davis). His national network commercial ads include Heineken, Subway Sandwich, Bank of America, Wendy's, and Verizon Business DSL Bigger-Busier spot.



Blanche Baker: A veteran actor of stage and screen, Baker first made her television debut in the miniseries Holocaust for which she won an Emmy Award and went on to appear in numerous other television movies and series, including the recent HBO film Taking Chance. She is also well-known for her turn in the classic film Sixteen Candles and she made her Broadway debut in 1980 in the Edward Albee adaptation of Lolita.





LEARNING GOALS :

- Learn to work for directors on live film sets.
- Gain knowledge of the differences between demands upon the actor on film productions versus television productions.
- Learn how to prepare and present yourself for auditions.
- Understand the business of the acting craft.

PERFORMANCE GOALS

- Perform scenes and workshop exercises developed and rehearsed through instruction in the Meisner Technique.
- Develop, rehearse, and perform in a fully-realized film scene shot in the studio or on location. This project will be presented to an invited audience.
- Break down, analyze, and rehearse stage scenes and perform in these scenes for an invited audience.

Course Description:

- Acting Technique I Students will explore a variety of acting technique methods. They will also practice the tools necessary to hone and focus their acting skills when they do not have a scene partner on which to rely. Students will work on monologues from theatre and film sources that will help them learn how to command attention at auditions and professional performances. Exercises will be taped for in-class critique.
- Scene Study I Students learn to analyze scripts and break them down into units or "beats". They develop a solid grounding in establishing a character based on their own experiences and imagination. Students in good standing will incorporate all of the various disciplines learned in all other courses into a taped live presentation at the end of semester. Scheduled rehearsals average five hours per week.
- Acting for Film I Acting for Film provides students an environment to get comfortable acting in front of the camera. The primary emphasis of the class is the practice of the subtlety and nuance of film acting, including learning to adjust the performance for specific shot size, finding the arc of the character and learning to maintain the integrity of the script while shooting out of sequence. Film set terminology and etiquette are also addressed. Students participate in a supervised Production Workshop with film students.
- Meisner I A study of the approach to acting taught by the late Sanford Meisner. Largely based on listening and observation, the Meisner technique helps actors to act and react truthfully by being grounded in the reality of the moment.
- Voice and Movement I In the "Voice" segment of this course, students learn to access the natural voice through relaxation exercises designed to improve alignment and alleviate habitual tension. During the "Movement" portion, students experiment with different ways of becoming physically "present" in their work. Elements of various approaches will be taught to help the student find expression and freedom within the physical and vocal instrument.
- Speech I In this introductory class, students work with basic elements of speech, such as auditory awareness and how sound is being created. Students also work towards creating Neutral American Speech.
- Film Craft An exploration of filmmaking from the actor's perspective, including directing, cinematography, producing, screenwriting, and editing. Learning the roles of all the players on a film set dramatically increases the actor's ability to collaborate with filmmakers in developing dynamic performances. Students will participate in an in-class shoot, utilizing skills gained in the course.
- Comedy and Improvisation I In order to truly be effective actors, students must learn how to skillfully nurture their instincts and freely release their creative impulses. Through a variety of exercises designed to help cast off inhibitions, actors experiment with group dynamics and individual expression vital to vibrant and truthful performances.
- Psychology of Acting Students will learn about the etiquette, stamina and understanding required to effectively explore the craft of acting in an open-minded and productive manner. This class is designed to allow students to deepen the practice of their craft while maintaining a healthy balance in school and personal life. Interpersonal communication, as well as understanding the demands placed on the individual within the group dynamic will be explored.
- Shakespeare Students are exposed to a historical perspective of the writings of William Shakespeare to better understand these classic works of theatre. In order to gain a better appreciation of this master playwright, text analysis will be done using a variety of approaches including scansion, the Freeman method (using the First Folio text),

soundings, and poetic and rhetorical devices. Students will perform in a taped semester-end presentation.

- **Text Analysis** This course teaches the core skills necessary for creating a fully realized performance, respecting the written text and assessing how to maintain the integrity of the performance while shooting out of sequence. Students will work on a variety of texts and, through class discussion and written analyses, practice this essential skill set necessary for all professional acting jobs.
- **Performance Analysis** Students will participate in screening and discussion of pivotal film performances and develop an appreciation and technical understanding of the methods, choices and effects of various styles of acting. This course seeks to give the student a reference point for key film performances and a working vocabulary of historically important films. As the student works on honing the craft of acting in performance classes, this course offers a supplement: a series of film performances, each of which is viewed and becomes a common reference point and teaching example of significant and quality work.
- **Acting Technique II** Through further practice of acting techniques developed in Semester One, students continue to refine their toolbox of choices for their work on increasingly complex material in other classes. Exercises will be taped for review in class.
- **Scene Study II** Students continue developing the skills gained in Scene Study I, with an emphasis on classical or stylistically different material. Students learn how to be emotionally honest in a universe that is markedly different from their own. Students in good standing are required to participate in an end-of-year taped live presentation in front of an invited audience. Scheduled rehearsals average five hours per week.
- **Acting for Film II** Students apply the training learned in Semester One to in-class exercises. On a weekly basis, they will prepare a script and digitally tape the scene. Students learn the basics of editing, applying these skills towards editing their own scenes to better understand how the mechanics of a performance affect the final edit. Scenes will be screened for critique in class. Actors in good standing will participate in a sync sound workshop with filmmaking students, and will also prepare for a year-end shoot shot by an on-staff professional DP and Director.
- **Meisner II** A continuation of Meisner I, students learn to apply the "moment-to-moment" work to characters outside of their own experience. Students deepen the practice by advancing from exercises into scene work, to be presented and taped in-class at the end of the course.
- **Voice and Movement II** In this continuation of the two first semester courses, students will focus on using the techniques learned in Voice and Movement I and continue with ever more demanding physical work designed to heighten performances. They will begin exploring the IPA (International Phonetic Alphabet) in order to prepare for successfully mastering dialects in later speech classes. In addition, elements of period movement and dance are addressed for specific works that require historical accuracy.
- **Speech II** In this course, students train their ear and learn to identify and duplicate proper pronunciation elements. They also deepen the study of Standard American Speech and IPA (International Phonetic Alphabet) begun in Voice and Movement II in order to neutralize regional dialects and attain more resonant speech. This allows for the beginning practice of dialects including (but not limited to) Standard British, Cockney, and Brooklyn.
- **Comedy and Improvisation II** Following the Semester 1 course, Comedy and Improvisation II encourages students to skillfully nurture their instincts and freely release their creative impulses through a variety of individual and group exercises.

- Stage Combat Students learn how to safely portray elementary choreographed fights for the screen. Beginning elements of various martial arts are employed to create interesting fight sequences that keep the actor safe from injury.
- Playwrights/Screenwriters Students examine contemporary playwrights and screenwriters, examining style as it relates to current forms and genres. Text analysis and plot structure are treated as fundamental tools for rehearsal and performance. Students learn how to use certain given elements of writing, like mood and sub-text, to enhance performance.
- Advanced Acting Technique I Students are coached to explore the most effective techniques that work for them in advance of bringing their Showcase Projects to life. Special attention is paid to period, genre and original material necessities that will invoke the use of particular techniques geared toward the showcase project. Exercises will be filmed for critique.
- Advanced Scene Study: Stage to Screen Students break down and analyze a one-act play or themed scenes to be performed at the end of the semester. In the following semester, this same piece or pieces are adapted into a screenplay and filmed, affording students the opportunity to learn to modify their performance technique between stage and screen. Scheduled rehearsals average five hours per week.
- Acting for the Camera: Scripted TV Through rehearsing various genres of scripted television, students are exposed to the techniques necessary for a variety of shooting formats for television. Students will learn the technical aspects of working on a set with multi and single-camera set-ups. The course contains both a multi-camera sit-com and a single camera drama in-class shoot.
- Voice III A hands-on workshop in the highly specialized skill of voice-over acting. This course includes a final recording session in a Hollywood studio from which students create a demo reel for use in showcasing their voice-over skills.
- Movement III Students apply the foundational skills acquired during previous Movement classes, towards learning traditional Eastern movement techniques such as T'ai Chi and Wing Chun as well as creating deeper body awareness with modalities such as yoga, pilates and Alexander technique practice.
- Monologues Students will work on assigned and chosen monologues to practice text analysis, and character creation skills learned thus far. Students will understand the structure and particular elements that make a successful monologue and prepare pieces to be audition- ready.
- Audition Technique Students learn the protocol of auditioning and are challenged to develop the audition and coldreading skills necessary for landing roles in the highly competitive field of acting. Students will work in a mock audition format that will be videotaped for instructor and peer critique.
- Advanced Improvisation I Continuing where they left off, students will work with more complex set-ups and further advance their abilities to react in the moment and spontaneously, sharpening listening and performance skills. Students participate in an in-class taped presentation.
- Building the Reel An overview of the basics of digital editing using Final Cut Pro. Students will learn by experiencing exactly what is needed to match shots, which will help them understand how to tailor their performances accordingly.
- Writing for Actors Students craft original monologues by applying sound writing principles. Through multiple exercises designed to spark the creative process, actors refine their work so that it can be used in the audition setting and for performance pieces.

- Thesis Portfolio Prep This course serves as a lecture environment where in students discuss Thesis Portfolio contents and troubleshoot areas of concern, receiving instruction and guidance. Students will prepare assignments each week for review and critique.
- Advanced Acting Technique II Students continue exploring major acting techniques such as Meisner, Method, Grotowski, Stanislavsky and Chekhov, focusing on bringing their Thesis performance to life. Scenes for their Showcase Presentation will also be developed.
- Advanced Thesis Workshop Beginning in Semester Three, students receive a list of Thesis options which they begin working on in earnest in Semester Four. All Semester Four core classes will be geared toward assisting the student in the creation of the Thesis Project, which will include intensive research and writing.
- Advanced Acting for Film: Stage to Screen After completing Stage to Screen in Semester Three, students immerse themselves in learning to adapt their live performance to the screen for a filmed production, to be screened at the end of the program. This experience offers students an invaluable opportunity to explore the breadth of skills required from a versatile actor.
- Advanced Voice and Movement: Designing the Thesis Students are guided through advanced exercises in Voice and Movement specific to the period and style of their Thesis Project. Students then refine their choices through the process of rehearsal and Showcase readiness, fine tuning the performance and their skill within these disciplines.. They will be also be introduced to the basic art of dialects, working on dialects that are used most commonly in contemporary dramatic texts.
- Advanced Improvisation II: Designing the Thesis Through a series of improvisational sessions, actors develop projects to be filmed in their final semester. Students will focus on specific character work to be improvised and interpreted through a series of given events. The improvisation sessions will be taped, and the script and character development will be enriched by this process and lead to solid script elements. The actors will meticulously journal this experience as a major part of their thesis presentation.
- Business of Acting Second year students will explore the self-marketing aspects of the business, learning what constitutes one's professional package. Students will practice advanced audition technique, and learn the ropes of navigating agencies and managers, while building a professional portfolio with which to enter the profession. Students will have an opportunity to attend Special Lectures by Industry Professionals.
- Advanced Writing for Actors: Designing the Thesis Students advance their writing skills as they develop their thesis project, working with professional writing staff to craft the script for performance. Students workshop their pieces with weekly input and critiques from teachers and fellow students — from idea inception to final draft.
- Thesis Portfolio This course serves as a lecture environment wherein students discuss Thesis Portfolio contents and troubleshoot areas of concern, receiving instruction and guidance on completing their Written Thesis and Professional Portfolio element to their Thesis. Students will prepare assignments each week for review and critique.