التعبير الحركى والإيمائى للممثل فى المسرح السينما والتلفزيون

سيد أحمد أحمد سيد أحمد
جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كلية الموسيقى والدراما

المستخلص:
هذه الدراسة تعتمد على الأسس والقواعد والأسس المتعددة المعمول بها في المعاهد والكليات العالمية المتخصصة ،التي تختص في إعداد وتدريب الممثل ، حيث تهتم الدراسة بوضع مهاد نظري يشتمل على تأريخ الوسائط : " المسرح ،السينما والتلفزيون" ، فضلاً على إبراز التقنيات المختلفة الخاصة بهم ، إضافة إلى دراسة تطور أساليب ومناهج التعبير الحركي والإيمائي للممثل إبتداءاً من النشأة الأولى وحتى العصر الحديث.

الكلمات المفتاحية :أساليب التعبير ، الإيماءة، الحركة، لغة التلفزيون ، لغة السينما ، الرؤية ، السيناريو، اللقطة ، المشهد. التمثيل المسرحي.

ABSTRACT:
This study, depended on the principles and rules with in institutions, colleges, and International specialized bodies , that concern in training and actors preparation. The study, there for , tries to form a theoretic literature covers the history of the following media ; " Theatre ,Cinema , and Television" in addition to that the study attempts to investigate the different techniques of such medias , besides studding the developments of methods , and style of Movements , and Mime of actor's Expression from the begging to the modern era.

المقدمة:

تتناول هذه الدراسة الرصد والتحليل لظاهرة السينما والتلفزيون منذ نشأتهما ، وحتى تطورها في عصرنا الحديث، ومن خلال الرصد والتحليل يتعرض الدارس للفروقات التقنية لفن الممثل في " المسرح والتلفزيون والسينما بالتركيز على أساليب التعبير الحركي والإيمائي للممثل ، حيث تنقسم الدراسة إلى سبعة محاور تحتوي على الآتي:

المحور الأول: السينما :

"السينما هي : فن الصور المتحركة.(مارسيل مارتن ،بدون تاريخ ،13)

والصورة السينمائية هي حقا في جوهرها حقيقة متحركة، لأن السينما تعرض أربعا وعشرين صورة في الثانية ، وتخلق لدينا وهم الحركة وكذلك فإن الصورة التى ترتسم علي الشبكية لا تزول فورا ، هذه الخاصية أو هذا النقص في بصرنا وهو ما يسمي بالثبات الشبكي، يحول جذوة نارية متحركة إلي خط ناري مستقيم ، وقد لاحظ القدماء هذه الظاهرة ، وخططت لدراستها في القرنين السابع والثامن عشر على يدي كل من: نيوتن" والفارسي "دارسي".(جورج سادول 1968،17)

بعد ذلك جاءت التجارب منذ 1830 التي قام بها فيزيائيون إنجليز وبلجيك 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.(جورج سادول،1968م ، 22،23).

ولكن كل هذه التجارب والتظاهرات لم تنجح وتلقى القبول كما فعلته تجربة الإخوان : (لوميير) التى سموها تجربة "سينما توغرافية" في يوم 28 ديسمبر 1895م ، في المقهى الكبير شارع الكبوشيين في باريس، و هذا الجهاز الذي إخترعه الإخوة " لوميير" أشتقت منه كلمة" سينما" ، وهو جهاز يجمع بين الغرفة السوداء و"السحابة" للصور الإيجابية.(جورج سادول،1968م ،23)

ومن ثم درب الإخوان " لوميير " عشرات المصورين علي آلتهم الجديدة لنشرها في أنحاء العالم ، ثم في آواخر العام 1896م خرجت السينما نهائياً من حيز المختبرات.

المحور الثاني: التلفزيون:

بدأ عصر التلفزيون فى منتصف القرن العشرين ، أى إبتداءاً من العام 1950.(جورج سادول،1968م ،24)، ولكن قبل ذلك كان التلفزيون فى عشرينيات القرن العشرين حيث ولدت شاشات التلفزيون، وإنتشرت فى الأربعينيات ، ولم تصل إلى البيوت إلا فى الخمسينيات، حيث كانت طوال هذه الفترة تعرض برامج التلفزيون فى الهواء الطلق للجمهور.(منى الصبان، 2001م،6)

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 ، فإن شاشة السينما كالتلسكوب تفتش عن الأشياء البعيدة لتقربها ،أما شاشة التلفزيون فهى كالميكروسكوب تفتش عن الأشياء الدقيقة وتحاول تكبيرها).(منى الصبان،2001م،6).

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 بثاً مباشراً و " المودة" أى تقديم عرض على مايبدو لمشاهد واحد ومن أجله وحده بينما يراه فى الحقيقة ملايين المشاهدين المتفرقين فى اللحظة ذاتها" (إريك بارنو،1958،79)

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.

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 الإنفعالى ، وهذا معناه الإعتماد 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 ، والتى لكل منها إمكانيات واسعة فى الحركة والقرب والبعد والإرتفاع والإنخفاض. وهناك الإضاءة لا تعلب فقط دوراً فى إبراز الصورة فحسب ، بل تستطيع تجسيد الحالة النفسية للشخصيات والمعاونة على رسم الجو العام للقطة أو المشهد، بالإضافة إلى إمكانيات المونتاج والمؤثرات الصوتية.(منى الصبان،2001م،9)

المحور الثالث: 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 جزءاً 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 لكى تتلقى العين الصورة ، حتى إذا إحتفظت العين بالخيال قامت آلة العرض بتقديم الكادر التالى.(رينيه كلير، سينما الأمس واليوم، 1976م،300).

إن الفن السينمائى والفن التلفزيونى يتحدثان لغة واحدة ، فكلا منهما لها نفس الأحجام : اللقطة العامة Long Shot– واللقطة المتوسطةMedium Shot واللقطة القريبة Close Shot، كذلك نفس الزوايا : الزاوية العالية High angle– الزواية العادية Straight angle – والزاوية المنخفضة Low angle.(سوبنسن آرثر،بدون تاريخ ، 264).

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 الإلكترونى إلى كاميرا أخرى ، وفى هذه الحالة يصبح المشهد وحدة العمل التلفزيونى ، ويعرف المشهد السينمائى كما التلفزيونى تماما بأنه عدد من اللقطات تحدث فى المكان والزمان نفسه.(آرثر نايت،206،1967).

المحور الرابع : أساليب التعبير الحركى والإيمائى فى تاريخ السينما:

بدايات أفلام السينما – كما شاهدناها – والتى 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 أفراداً غير مدربين فى أغلب الحالات.(منى الصبان،2001م،30).

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 إبتعد عن أيام " المليو دراما" ، وكان أسلوب المبالغة هو المتبع عند العديد من الممثلين.(تونى بار ،1993م، 16).

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 كانهم أشخاص عاديين أكثر مما هم ممثلون فى أدوار معينة، وبذا توحد المتفرجين معهم أكثر سهولة.(توني بار،1993، 6)

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

وساد الإسلوب الطبيعى فى أواسط الأربعينيات ، عندما تمكن الممثل " مارلون براندو"– من قيادة ثورة فى التمثيل السينمائى ، إذ قام "براندو" بتمثيل مسرحية " عربة إسمها الرغبة " للمؤلف تينيسى ويليامز" للمخرج الواقعى "إيليا كازان"، حيث كان "براندو" طبيعيا فوق العادة ، كانت سرعة الخطو عنده متعمدة ، كان يستغرق وقتا فى التفكير وفى التعبير عما يكنه من غضب ، وكان عاطفيا سريع الإنفعال ولكن ليس بما يزيد عن واقع الحياة ، لقد حاول عشرات الممثلين أن يقلدوا إسلوبه فى التمثيل ولكن أغلبهم لم ينجح.(توني بار ، 1993م، 17).

إن تأريخ تطور السينما كوسيلة للإتصال المرئى ، يرتبط مباشرة بقدرة اللغة السينمائية على التمسك بالواقع ، واللغة السينمائية هى التى تتكون من الأفكار التى تعبر عن واقع ، وعن أداء تمثيلى به تعبير وحركة وإيماءة يلامس الواقع ، بل يكون قريبا من وجدان المتلقى.

المحور الخامس: تطورأساليب التعبير الحركى والإيمائى فى التلفزيون:

من المعلوم أن التلفزيون وسيلة اتصال هامة للمجتمع، فهو موجه إلي الناس في بيائتهم 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 أيضا المناظر والمشاهد.(توني بار،18،1993)

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 ، (و يستخدم التلفزيون بصفة عامة حركة أكبر من الحركة التي تستخدمها المسرحية ، كما أنه يستخدم حوارا أقل من حوار المسرحية ، وتستطيع كاميراته أن تصور لقطات مكبرة للوجه أو اليد وبهذا يتحقق ايصال التعبير).(آرثر سوبنسن،بدون تاريخ،46).

إن الكاميرا هي المتفرج الوحيد المرئى بالنسبة لممثل التلفزيون ، وتختلف عن جمهور المسرح في هذا المعني 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

إن التمثيل التلفزيوني يتطلب مجالاً أقل في الحركة عنه في المسرح وذلك لأن التعابير والحركات في التمثيل المسرحي لابد 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 شئ صغير في لقطة عامةGeneral shot يكون علي الممثل أن يجسم

الحركة أكثر من العادة . والبساطة والإيقاع في التمثيل أمام الكاميرا عامل مهم جدا للممثل أن يوليه إهتمامه.

المحور السادس: فروقات التعبير الحركى والإيمائى فى المسرح والسينما و التلفزيون:

هناك فرق بين "فن الممثل" فى ما يخص التعبير بالحركة والإيماءة وحتى الصوت – بين المسرح و السينما والتلفزيون و يرجع ذلك إلي إعتبارات كثيرة ، أولها أن الممثل في المسرح يجد نفسه أمام مسرحية كاملة وتامة من جميع الوجوه ، ذلك لأن الحبكة المسرحية تختلف كل الإختلاف عن الحبكة 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 ــ 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 عموما بأن يعبر بجسده أكثر مما يعبر بملامح وجهه .وعلى العكس من ذلك فإن الممثل فى السينما والتلفزيون يركز على التعبير الحركى والإيمائى لوجهه ولأطرافه فى حركة محدودة ومحسوبة.

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

وسيناريو الفيلم السينمائي يشتمل على إشارات فنية فيما يختص باللقطات وتصويرها، ويمكن أن يقال إن الشخصيات ووظيفتها في الفيلم تبدو من خلال التتابع ــ الذي يضع المخرج علي أساسه التقطيع أو (الديكوباج)[*] ، على أن هذا التتابع ليس قصة أو رواية ، إذ أنه يبقي هو أيضا في دور التحضير ، وعلي أساسه يظهر العمل النهائي للفيلم.(توني روز و مارتن بنسون،1952)

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)**.(كيارينيوأ.باربارو ،بدون تاريخ،135).

وعندما يبدأ الممثل مقاربته للتشخيص فإنه يحدد بداية أفعال الشخصية ومواقفها ، ويجد وسائل لتجسيد هذه الأفعال ذهنيا وعاطفيا عبر سلوك مقنع ، مع وضع في الإعتبار أن كاميرا السينما تضخم أي تصنع ، وبذلك فإن أي تصنع يجعل الإتفاق المضمر 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 اعادة المشهد خلال البروفات ، ثم تصويره عدة مرات يؤدي إلي تضاؤل الإستجابات وبهتانها.(ل.كياريني،أ.باربارو،بدون تاريخ)

وتقول مارى إلين: (تتطلب حرفة التمثيل السينمائي من الممثل أن تكون حركاته أشد بطئا ، وأكثر إقتضابا ، بالمقارنة مع المسرح إذ تؤكد الكاميرا الحجم خاصة في اللقطات القريبة 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).(مارى إلين،2001م،129).

ومن المعلوم أن تعبير وجه الشخص هو أوضح التفسيرات وأصدقها وأعمقها ، ويعتبر الوجه أفصح تعبيراً من كلمات جوفاء أبعد ما تكون من الحقيقة ، حتي أن الانفعالات البشرية و المشاعر العميقة هي أشياء صامتة في أغلب الاحيان وتعبر عنها تلك اللغة الواضحة التي هي لغة الوجه ، لذلك تتطلب هذه اللغة من الممثل السينمائي تقنية وصنعة 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 مصطنعا وغير طبيعي ، المهم هو أن يعرف الممثل السينمائي كيف يقول ما هو ضروري ، وأن يعرف كيف يستغل الألفاظ إستغلالا منطقيا ويكون له أثر فعال.(ماري إلين،2001م)

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 ــ فلذلك يكون عمل الممثل السينمائي أكثر صعوبة من عدة نواح :-

أولا : الخواص السينمائية تفرض على الممثل دراسة صناعة السينما من حيث اللقطة وحجمها وزاوية تصويرها ، فمثلا في اللقطة ذات الزمن القصير لا تسمح للممثل السينمائي أن يتقمص 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

وكثيراً ما يجري تصويرها دون مراعاة تسلسل حوداث السيناريو أو القصة).(ل.كياريني وأ. باربارو،بدون تاريخ،106).

المحور السابع: أساليب التعبير الحركى والإيمائى فى مناهج فن الممثل فى 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 الزيتى والتصوير الفوتوغرافى يستغل فن السينما وفن التلفزيون التفاعل الدقيق بين الظل والنور حيث يتناولان ببراعة المكان بأبعاده الثلاثة ولكنهما شأنهما شأن التمثيل الإيمائى يركزان على الصورة المتحركة ، وهذه الصورة لها إيقاع موزون . كا تدخل هذه العناصر فى التعبير السينمائى والتلفزيونى" الإشارة والفعل، والحوار، القصة ".

يقسم الناقد السينمائى والمؤرخ السينمائى الأمريكى "فيليب كونجيليتون" المراحل التى مر بها تطور الفيلم الفيلم السينمائى الى عصور تبدا من العام 1895 وحتى العام 1995م، حيث بدأ عصر الريادة فى العام 1895 – بحسب "فيليب" ويذهب على أن فى هذا العصر بدأت صناعة السينما حيث كان الفيلم الأول والممثل الأول، والمخرج الأول وكانت التقنية جديدة تماما فى ذاك الوقت ، ولم تكن هناك أصوات على الإطلاق ومعظم الأفلام كانت وثائيقية أو خبرية وتسجيلات لبعض المسرحيات ، وأول دراما روائية كانت مدتها حوالى خمسة دقائق ، وبدأت تصبح مألوفة حوالى العام 1905 مع بداية رواية الفنان الفرنسى " جورج ميليه".(توني بار،1993)

كانت الأفلام عموما فى هذه الفترة بدائية جدا والتمثيل فيها كان بالإشارة والإيماءة والتعبير بالوجه، وكان الممثلون كما يقول تونى بار:**(كان الممثلون أفرادا غير مدربين ، فى أغلب الحالات، و أسلوب المبالغة هو المتبع عند العديد من الممثلين)**.(توني بار،16،1993).

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 وإختفت التسجيلات المسرحية لتحل محلها الأفلام الروائية وبعد هذا أيضا بداية لمرحلة الأفلام الشاعرية ذات الطابع التأريخى ، 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 ماقبل الحرب العالمية الثانية 1927 وحتى 1940، 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.(توني بار،1993، 18).

ظهر عدد من الممثلين فى هذه المرحلة مثل "كلارك جيبيل ، فرانك كابرا، جون فورد"، والممثلان اللذان إستمرا 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 1954. 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".

بدأ التمثيل السينمائى يحتل مكانته ويأخذ دوره الصحيح فى هذه الفترة الذهبية، وتطلبت الكتابة الجيدة تمثيلا أفضل من المؤدين، 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 الطبيعى فى التمثيل والتعبير الحركى والإيمائى فى أواسط الأربعينيات حيث كان أشهر ممثل طبيعى فى هذه الفترة هو" مارلون براندو".(توني بار،1993)

كانت المرحلة التالية يسميها الناقد والمؤرخ "فيليب" – بالعصر الإنتقالى للفيلم وهى التى بدأت فى العام 1955 وحتى العام 1966م، 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 Colse up أمرا مألوفا 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 بسيطا.(توني بار،1993)

كما دفع هذا " التلفزيون" صناع الفيلم لتطوير نوعية المنتج السينمائى وبدأوا يقتحمون الموضوعات الإجتماعية.

وإنتقل مخرجو التلفزيون إلى السينما مطبقين أساليب التلفزيون فى شاشة السينما وعندما أصبح نجوم التلفزيون نجوم سينما نقلوا معهم أساليب تعبيرهم ، وسرعان ما اصبحت آلة التصوير تستخدم نفس الطريقة والأسلوب وهى أن تكون بسيطا وأن تكون صادقا أن تكون منهمكا إلى أقصى حد فى الإصغاء.

جاءت فترة العصر الفنى التى إمتدت من العام 1967 إلى العام 1979م. وهى مرحلة الفيلم الحديث كما يقول المؤرخون. حيث ظهرت كذلك الرقابة السينمائية وإقترب أداء الممثل إلى أن يكون أكثر من الطبيعية والبساطة لأن المنافسة أصبحت عسيرة بينهم.

والفترة الأخيرة هى من العام 1980 وحتى 1995م. حيث التقنية والكومبيوتر وتصميم المؤثرات الخاصة ، وإعتماد هذه الفترة على الميزانيات الضخمة وإنتاج نوعية جديدة من الأفلام ، حيث قل فيها الإهتمام

بالأداء التمثيلى الكلاسيكى فأصبح بالإمكان الإستعاضة عن الممثل والإستفادة من "الكومبيوتر" فى صناعة شخصيات إنسانية تشابه الممثل لا سيما التجارب العلمية وأفلام الخيال العلمى.ولقد أضاف الكومبيوتر إمكانات مذهلة فى عملية الإنتاج السينمائى والتلفزيونى.

أما التعبير الحركى والإيمائى في فن الممثل فى "التلفزيون" فقد أجمع الخبراء على أن التعبير عن الحالة التى تحس بها الشخصية عبر أداء الممثل لها – يجب أن تكون تلقائية . إذ أن الممثل في حالة الوعي بالذات يؤدي إلي الاهتمام 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 " نغمة زائفة " وقد ينتج هذا عن خطأ فيالتفكير أو التحضير الغير كاف).(جوديث ويستون، 2004م،53)

إستناداً علي أن يكون الممثل تلقائياً ، 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 الأولي.

ويجعل الشخصية التي يؤديها ، كأنها تعيش حياة طبيعية يصدقها المشاهد ويتفاعل معها لذلك عمليا يجب أن تكون الخطوة الأولي أمام الكاميرا أن لا يحاول الممثل أن " يمثل " ويدع نفسه على سجيتها ، ولكن هنا رأى أخر

(.. في الواقع أنك لن تستطيع أن تكون طبيعيا ، لذا عليك أن تتظاهر بالطبيعية ، كما يجب أن يكون سلوكك عاديا وأن تترك الكاميرا أن تصور كل ما تريده هي وعلى هذا فإن جميع المراحل لا تتشكل بنفس الطريقة في الحركة الطبيعية).(توني روز و مارتن بنسون،27،1952)

لا يكفي أن يبدو الممثل طبيعيا أمام الكاميرا ولكن يجب إتاحة الفرصة للكاميرا كي تصور النقطة الجوهرية في المشهد (الطريقة المثلى للبدء هي : تقسيم المشهد عقليا إلي مراحل ، وأن تكون وراء كل مرحلة فكرة تناسبها ، مثلا : عند إرتداء الثياب فكر (إنها ليست رديئة وأحب أن تكون لي مثلها).(جوديث ويستون،2004م،53).

ولكن أحيانا يقرر المخرج أن يعدل في الحركة بعد البروفة من أجل أن يتيح في الغالب للكاميرا أن تسجل الحركة بشكل أكثر وضوحا ، وهنا يجب بالتالي أن تعدل الفكرة الخاصة بالحركة . وهنا تكون الكاميرا إشتركت في التمثيل ، لأنها تؤثر على تعبير الممثل الحركى وكذلك الإيمائى .

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 الموضوعة من قبل وبطريقة أكثر تجريدا مما في الحياة العادية .

إن البساطة والإيقاع كذلك يعتبر عامل مهم جدا للممثل أن يوليه إهتمامه البساطة في التمثيل عادة تكتسب بواسطة التكرار مضافا إليها قليل من الاطمئنان الطبيعي أو الجرأة وهي نوع من الحصانة ضد الخوف من الكاميرا.

أول خطوة إذن للممثل هي أن يضع نفسه في أحسن حالة فيزيائية ممكنة ، وذلك بأن يدرب جسمه ، و يدع عضلاته تلبي 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).(جوديث ويستون،2004م،54)

وعليه تلخيصا لكل ماسبق: على الممثل أن يدرب نفسه على التمييز بين التأثيرات التي تأتي منه .. والتأثيرات التى عليه الإشتراك فيها ففي المسرح يكون الممثل سيد نفسه وهو يستطيع التعديل في المدة التي يستغرقها الفصل من إنفعال الي أخر ، أما في التلفزيون فليس أمامه إلا بضع ثوان تفصل بين كل حركة وتعبير في كل لقطة على حده ، فعندئذ عليه أن يتعامل بدقة مع الإضاءة وحركة الكاميرا .

النتائج :

1- هناك فروقات بين فن الممثل في المسرح والسينما والتلفزيون ، من حيث التعبير بالحركة أو بالإيماءة.

2- الممثل في المسرح يقوم بالتمثيل بين جدران من الورق المقوى أو الخشب "الديكور" بينما الممثل في السينماو التلفزيون يقوم بالتمثيل في استديوهات أو جدران حقيقية.

3- إن الحبكة الدرامية تختلف كل الإختلاف في كل من المسرح والسينما والتلفزيون.

4- يخلق الممثل الشخصية أمام الكاميرا أولا عندما يقرأ الممثل سيناريو أحد الأعمال التلفزيونية فإنه يركز عادة إهتمامه على الحوار ، وهذه عادة سالبة .

5- إن الإشارات الاكثر تحديدا لخلق الدور في التلفزيون تكون متضمنة عادة في الأوصاف الخاصة بالحركة وبالتعبير الإيمائى للشخصية وهي موجودة في"السيناريو.

6- إن تقنية صوت الممثل أمام الكاميرا من إختصاص فني أو مهندس الصوت . فهو الذي يبحث عن المكان المناسب لوضع الميكرفون لكي يسمعه المشاهدين بوضوح، فعليه ان لا يستخدم تقنية الصوت المسرحي في التمثيل.

7- المواد التى يصنع بها الممثل شخصيته هي : السيناريو والمظهر الطبيعي ، والخيال ، وهناك وسائل خارجية ، مثل(العلامات والإشارات والإيماءات الخارجية).

8- عندما لا يقدم السيناريو للممثل المواد الاساسية التي يخلق بها شخصيته بالطريقة الصحيحة فيضطر إلي الاستعانة بالوسائل الخارجية .. وعندما ينص السيناريو على الإشارات الضرورية بتكوين الشخصية ، ثم يستوعبها الممثل ويؤديها ، فلن يزعج نفسه بالوسائل الخارجية والتي ستأتي من تلقاء نفسها في خدمة التصور العام للشخصية.

الخاتمة :

إن التعبير الحركي والإيمائي للممثل في دراماالمسرح و التلفزيون والسينما ، لها العديد من التقنيات الحديثة التي يبتدعها المختصين والخبراء في التدريب والتوجيه ، وعليه فإن الممثل لزاما عليه معرفة الأساسيات أو الخطوات الأولى لقواعد التمثيل لكل وسيط من هذه الوسائط ، إذ أن الدراما عموما تعتبر نبض الفكر والحياة الراهنة للإنسان ، وهذا يتطلب الوعي بأي تطور يطرأ على فكر وحياة الناس لكي تستطيع الموضوعات المطروحة في الأعمال الدرامية – سواء كانت في المسرح أو التلفزيون أو السينما – في جذب المتفرج والتأثير عليه.

المراجع :

1. مارتن، مارسيل ، بدون تاريخ، اللغة السينمائية ، ترجمة سيدمكاوى، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر،القاهرة.

2. سادول،جورج ، 1968 ، تاريخ السينما فى العالم، ترجمة إبراهيم الكليلانى(دكتور) وفايز كم نقش، منشورات بحر أبيض متوسط وعويدات.

3. الصبان، منى،(دكتورة) ،2001م، فن المونتاج فى الدراما التلفزيونية وعالم الفيلم الإلكترونى ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة.

4. إريك بارنو،1958 ، الإتصال بالجماهير،ترجمة صلاح عزالدين وأخرون ، دون دار نشر – القاهرة.

5. كلير ، رينيه، 1976، سينما الأمس واليوم ترجمة مصطفى مصلح(دكتور)، وزارة الثقافة السورية ، دمشق.

6. سوبنسن ،آرثر، بدون تاريخ ، التأليف للتلفزيون، ترجمة إسماعيل رسلان ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة.

7. نايت ،آرثر،(1967م) ، قصة السينما فى العالم ، ترجمة سعدالدين توفيق، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة .

8. بار ، تونى (1993)، التمثيل للسينما والتلفزيون ، ترجمة أحمدالحضرى، الهيئة المصرية العامة للكتب ،القاهرة .

9. روز ،تونى و بنسون ، مارتن ،1952، كيف تمثل للسينما ، ترجمة أحمدراشد ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ،القاهرة.

10. باربارو ،ل.كياترينى، بدون تاريخ، فن الممثل ، ترجمة طه فوزى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ،القاهرة.

11. أوبراين ،مارى إلين،2001، التمثيل السينمائى،ترجمة رياض عصمت (دكتور)، منشورات وزارة الثقافة السورية المؤسسة العامة للسينما، دمشق.

12. ويستون ،جوديث ، 2004، توجيه الممثل فى السينما والتلفزيون، ترجمة أحمد الحضرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة.

(*)الديكوباج : وهي كلمة فرنسية تعني (النص الفني / نص التصوير / التقطيع الفني Shooting script decoupage وهو الشكل النهائي للقصة السينمائية بعد الانتهاء من مراحل اعدادها ووضع الحوار اللازم وهي تنص على البيانات الواقعية الدقيقة وكل التفصيلات الفنية من حيث وضع الكاميرا وحركتها وحجم اللقطة وتحديد الانتقالات بين كل مشهد واخر هي عبارة عن الفلم مكتوبا علي الورق ، (احمد كامل مرسى ، مجدي وهبه،1980 م ، معجم الفن السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتب ،القاهرة).