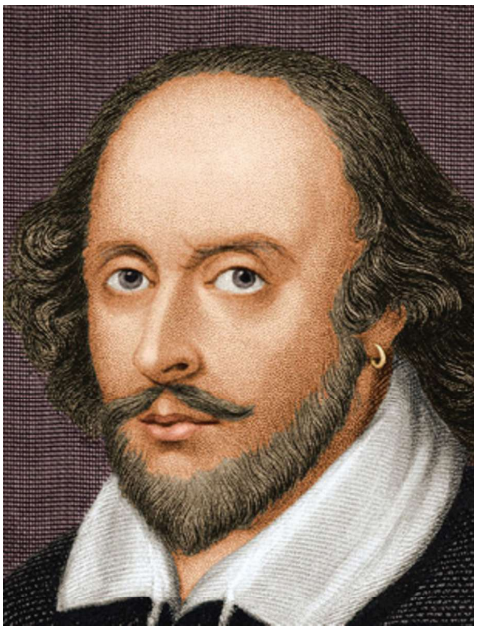


المسرح

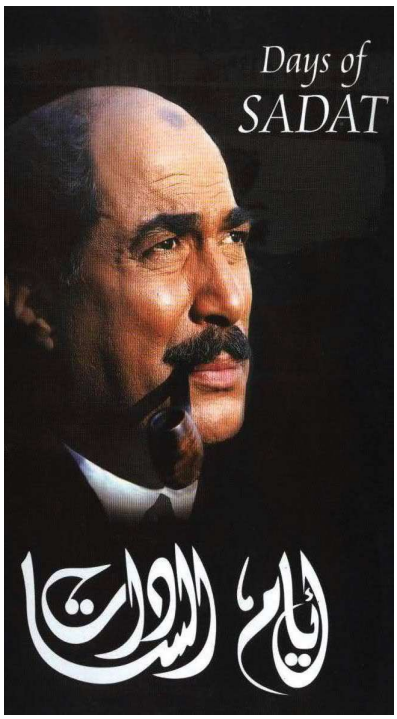
- التمرد الميتافيزيقي والمعادلات الدرامية عند كامي (دراسة لمسرحية سوء تفاهم) 11
- شهرزاد بين الحكاية والمسرح (دراسة بنيوية) الحكيم والحزامي نموذجا 31

الباليه

- فن الشعر وارتباطه بالحركة التعبيرية في فن الباليه 59
- عرض الباليه مثال لتكاملية الفنون (باليه سندريلا) 71
- دور فن الباليه في الحفاظ على المأثور الشعبي 85
- الإيقاع الحركي والتعبير الحركي في فن الباليه 99
- فن الباليه ودوره فى حياة مجتمع كبار السن 111

السينما

- الخصائص الفنية لمونتاج "التقرير المصور" 133
- الصياغة الفنية للمكان الواحد وتسيده في سيناريو الفيلم السينمائي 151



ملف العدد التمثيل وأساليب تعلمه 189

- هل يمكن تعليم التمثيل؟ 191
- صعوبات تدريب الممثل في مدارس التمثيل المختلفة ووسائل التغلب عليها... نحو منهج متكامل لحرفية الممثل 195
- أساليب منهج أوجينو باربا في تدريبات فن الممثل 223
- توجيه المخرج للممثلفي الوسائط غير المسرحية (السينما والتليفزيون) 259
- الممثل في السينما الاقتصاد في التعبير ومراعاة حجم اللقطة 279
- الألعاب الشعبية وتدريب الممثل 293
- الممثل الشخصية- الدور- الشخص دراسة بنائية 303
- تجربتي الممثل.. وصناعة التلقائية مدخل إلى دراسة تطبيقية لشخصية (المثّال) في مسرحية "تحت التهديد" 311
- تعليم التمثيل 327

كلمة رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

أ.د/ غادة جبارة
رئيس الأكاديمية

إن مفهوم القوى الناعمة الذي صاغه جوزيف ناي -الأستاذ بجامعة هارفارد الأمريكية- منذ تسعينيات القرن العشرين المنصرم لا يزال هاديا للمبدعين بشكل عام، حيث يدلنا ذلك المفهوم على مدى تأثير الفنون فى المجتمعات وتغييرها وتوجيهها من خلال تجلياتها المختلفة. ومن هنا، فإن استراتيجية أكاديمية الفنون تنهض بإعداد المبدعين فى مختلف الفنون للقيام بتلك المهمة ذات الطابع الإبداعي والروحي والمعنوي -شديد الخصوصية والتفرد- قياسا بنظم التعليم فى المجالات العلمية الأخرى، الأمر الذي يدفعنا للعمل على تطوير الأكاديمية علميا وإبداعيا تواقين للجودة الفائقة التى تضع أكاديميتنا فى مصاف الأكاديميات العالمية المناظرة إيمانا منا -نحن أبناء أكاديمية الفنون- بالدور التأثيري الذي تفرضه اللحظة التاريخية الراهنة والرؤية التى تتبناها القيادة السياسية للنهوض بالمجتمع على كافة الأصعدة ومنها الفنون.

وعليه، فإن تمثلنا بفنوننا التي تتخذ موقعا متصدرا من بين عناصر القوى الناعمة، التى تتشابك جميعها من أجل بث القيم الاجتماعية والمبادئ الراسخة عميقة الجذور فى مجتمعنا لتحقيق الأهداف المرجوة فى مواجهة الأفكار الظلامية والتخلص منها من أجل مجتمع أفضل.

الفنون والمجتمع...وحرية الإبداع

بقلم: مدير التحرير
أ.د.مدحت الكاشف

لما كانت الفنون يناط بها تحقيق صورة الوجود الإنساني، وبناء نوع من الاتحاد الاجتماعي حول الهموم العامة بين البشر بما تملكه هذه الفنون من عناصر جمالية تعبر عما هو اجتماعي، مستهدفة تحقيق التوازن بين الفرد ومجتمعه في لحظة ما خارج الزمان والمكان، إن هذه العناصر الجمالية تكمن في حقيقة الموضوعات التي تعالجها الفنون المختلفة، وتقبع في اللغة التي تستخدمها للتعبير عن هذه الموضوعات.ومن ثم، فمن أجل قيام الفنون بدورها الاجتماعي يجب النظر إليها بوصفها وسيلة لخدمة غاية أو هدف، وأن يتطابق انفعال الفنان الذي يمارس فنا ما مع الانفعال اليومي لأقرانه من بني الإنسان الذين يشاركونه العيش في محيطه القريب، أو حتى محيطه الكوني الأكثر اتساعا وبعدا، وذلك على اعتبار أن العمليات الإبداعية التي تكتنف الفنون بكل أشكالها وصورها هي بمثابة تأثير متبادل بين الأوضاع الثقافية والاجتماعية السائدة في المجتمع الذي تقدم فيه تلك الفنون، وكأنها صفقة أيديولوجية وإبداعية بين الفنانين ومجتمعاتهم وهو ما يدفعنا إلى القول بأن الفنون ليست مجرد نشاط يعبر عن ذوات المبدعين فحسب، ولكنها تعبير بالصور والصيغ الجماعية التي ترجع إلى أصل جماعي/اجتماعي، ومن خلال هذا التأثير المتبادل والمستمر بين الموضوعات التي يقدمها المبدعون وبين حركة تطور المجتمع.

إن هذه البنى المتغيرة بتغير وتطور المجتمع هي المادة الملموسة التي تقبع في أعماقها رسالة الفنان/المبدع، والتي تتفاعل مع موضوعه المختار، وهو ما يتطلب منه أن يكون واعيا بالقوانين الاجتماعية الثابتة أو المتغيرة التي تشكل حركة تطور مجتمعه، حتى يكون قادرا على تفعيلها أو مناهضتها وفقا لموقفه الفكري. وعليه، فإنه أمام أي نوع من أنواع الإبداع الفني نجد حضورا

ملموسا للمجتمع بفئاته وطبقاته وتباين آرائه وقناعاته وانتماءاته المختلفة، وهو ما يفرض على الفنان المبدع توخي الحذر عند ممارسته لإبداعه، حتى لا يأتي منفصلا عن الثقافة الاجتماعية التي أفرزته، عندئذ يصبح شعار حرية الإبداع ليس ذي معنى إذا جاء منفصلا عن الثقافة التي أفرزته وكفلت له حريته. فحرية الإبداع إذن مشروطة بجماليات ذلك المجتمع وقبوله له، حيث إن إبداع الفنان يتشكل اجتماعيا من خلال مواضعات ومفردات جمالية/ ثقافية/ اجتماعية. فالفنان المبدع إذن، يجد أنه لزاما عليه الالتزام والامتثال للمادة المتاحة أمامه من المواضعات والأعراف الجمالية، وهو الأمر الذي أشارت إليه جميع العلوم الإنسانية عند تعرضها للإبداعات الفنية؛ فها هو علم الاجتماع يصف الفنون باعتبارها نشاطا إنسانيا ذي أفعال اجتماعية، وهي وسائل للاتصال الرمزي بين الفنان ومجتمعه، فعلم الاجتماع في أحد فروعه ينطلق من مفهوم [التفاعل الرمزي] Homo symbolical الذي ينظر للإنسان وتحليله بوصفه رمزا بشريا يستند في تصرفاته وسلوكياته إلى جذوره الثقافية والاجتماعية، إذ أن هذا التفاعل الرمزي يرتبط ارتباطا كبيرا بعمليات التأثير المتبادل بين الصور الإبداعية التي يعرضها الفنانون المبدعون، وبين المتلقين لهم، وما تثيره هذه الصور في نفوسهم، ولذا فإن النظرة الاجتماعية/ الجمالية للفن يجب أن تنطلق من تجربة حقيقية وحية للإبداع الذي يعيد صياغة الواقع من وجهة نظر الفنان الذاتية ليعبر عن واقع آخر مغاير يجعله وسيلة للمشاركة والاتصال مع أفراد مجتمعه.

ومن جانبه ينظر علم النفس إلى الفنون بوصفها معبرة عن أحداث أو أفكار أو صور تعتمل أمام جمع من المتلقين وفي نفوسهم، من خلال مجموعة من العمليات النفسية التي تحدث بينهم وبين بعض. ويستطرد علم النفس في تحديد هذه العمليات في عدد من المصطلحات من قبيل التوحد، الإعجاب، الاستثارة الجماعية، عدوي الضحك، اللاوعي الجمعي، التداعي الحر، التطهير، وما إلى ذلك. عود على بدء، لا بد إذن من إعادة النظر إلى حرية الإبداع من منظور شروطها الثقافية والجمالية/ الاجتماعية والنفسية، فهي ليست مطلقة.

ملف العدد

التمثيل وأساليب تعلمه

توجيه المخرج للممثل في الوسائط غير المسرحية (السينما والتليفزيون)

د. هنادي عبد الخالق

إن ما يجعل إبداعا دراميا من خلال الوسائط غير المسرحية يختلف في تقنيات التفاعل والتعامل الإبداعي معها عن المسرح في التعامل مع الممثل، أن قرار المخرج هنا -من حيث الصورة والصوت- مع المونتير ومهندس الصوت، هو ما سيظهر للجمهور في الوسائط المرئية، وأُذنه مع طاقمه هي المسؤولة في الوسائط المسموعة؛ فالمساحة الإدراكية للمتلقي لن تكون متاحة لعرض كل ما لدى الممثل أو غيره بل لعرض ما يرى المخرج أنه هو الأفضل. يقول مايكل كين -الممثل الأمريكي- تلخيصا للفوارق بين المسرح والسينما "المسرحيات تعرض والأفلام تصنع"[1]، لذا فعيوب ومزايا الممثل هنا ليست المتحكم الأساسي في جودة العمل، بل المسؤولية تقع بالكامل على عاتق المخرج والطاقم الفني.

أولا: مهام مخرج الوسائط غير الحية في التمثيل:

1-القيادة:

وصف مهمة الإخراج بقيادة الممثل، لا بإدارة الممثل لدى المدربين والمخرجين ومنظري فن التمثيل، هو الوصف الأكثر استخداما. "المهمة الأساسية الموكولة للمخرج في أثناء التصوير هي قيادة الممثلين"[2]. والقيادة هي مصطلح يستخدم بالأكثر فيما يتعلق بالمجالات الحربية، والتي تعني فن إدارة الإنسان بشكل جاد وحميد، يشعر فيه المقتاد بأن قائده يؤمن به ويثق فيه، كما أن القائد هو أول من سيبذل الجهد، وأول من يواجه في المعركة. ويجب أن يتمتع بالحنكة، وبالقدرة على بث الإلهام والدافعية، ويجب أن يؤمن المقتاد أيضا بقائده، وبأنه سيحميه، وبأنه شخص

صادق شجاع لديه هدف حقيقي، ويمكنه النجاح، حتى إن صوت القائد نفسه له صفات تميزه؛ فيجب أن يكون عميقا مصدره ثقة وثقل وخبرة صاحبه. ويجب أن يكوم قويا، صامدا، ولا يجوز أن يبدي إعياءه من فرط المجهود، ليكون دائما قادرا على بث روح المثابرة لدى فريقه. كما يجب أن يبجله الفريق ويحترمه، وليس بالضرورة أن يحبوه. أما الحب أو التواصل العاطفي بين القائد وفريقه، فتكفي منه نظرة محملة بالثقة في أعين جنوده، في حين إن من أهم مهام القائد ترويض الصعاب، والإيحاء بالمقدرة الواثقة على تخطيها، بحيث يؤكد النصر في كل لحظة، كما لا بد أن يكون القائد الموجه المباشر لفريقه، ولا يمكن أن تنقسم مهام التوجيه بين العديد من القادة في وقت واحد وبشكل أفقي بحيث تشتت المقتاد. كما يجب أن يمتلك وعيا أو روحا قوية تضيف لوعي فريقه طاقة إيمانية. "يجب على المخرج أن يعرف كيف يحث الممثل ويلهمه أن يعرف كيف يجعل الممثل يبدو وكأنه لا يمثل، وأن يهيء له الإحساس بالطمأنينة واليسر، وأن ينتقل به إلي حالة من الاسترخاء حيث تنطلق قدراته الإبداعية"[3].

2-الاختيار:

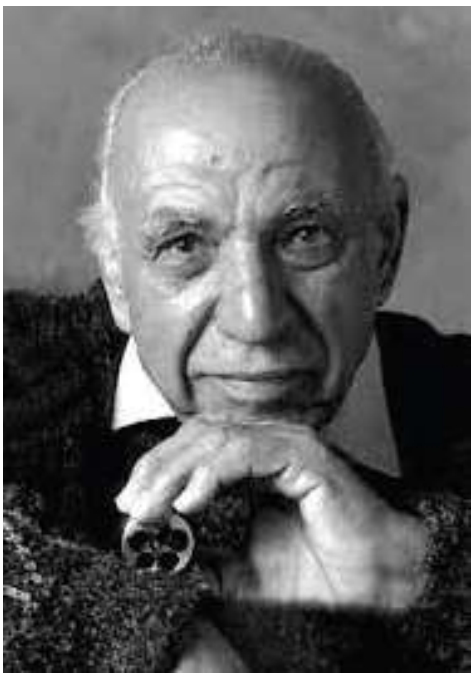
ويؤكد المخرج الكبير روبرت وايز هذا المبدأ الجوهري "دعني أقول إنني أعتقد أن أي مخرج سيعترف بكل أمانة أن ثما نين بالمائة من إنجاز العمل يرجع إلى اختيار الممثل المناسب للدور المناسب"[4] يراعي المخرج عدة أبعاد في دراما الوسائط في اختيار الممثل، تختلف عن

المخرج روبرت وايز

المسرح، وتتمثل في:

أ- ملاءمة الممثل الشكلية للشخصية، التزاما بالمرحلة العمرية ولون البشرة وطول القامة والوزن وطبيعة الملامح، في مزيج بين ما وصفه المؤلف، وما تخيله المخرج.

ب-روح الشخصية، وهي بُعد يختلف عن شكل الشخصية، إنه مرتبط بنظرتها، طبقة صوتها، إيقاعها طاقتها، ماذا تبعث في النفس عند رؤيتها. «وقد كان المخرج صلاح أبوسيف يبحث عن روح الشخصية في اختيار الممثل المناسب لتأديتها، حتى وإن كان غير ممثل في الأساس. كما يصف هو بنفسه.»[5] للدرجة التي اختار معها رجلا يعمل في أحد المتاجر لأداء إحدى شخصيات أفلامه. واستعانة المخرج بتلك الطبيعة تعني أنه قد تخيل شخصياته من تلك الناحية، أكثر من اعتماده على التخيل الشكلي المسطح لها، والذي -



المخرج صلاح أبو سيف

واقعيا- لا مرجع حقيقي له. إذ أن الطباع البشرية ليس لها شكل محدد، فالمظهر ليس له علاقة بالجوهر.

ج- «مهارة» الممثل: أي صنعته فلا بد أن يخضع الممثل في أثناء التمثيل لبعض الضرورات الحرفية فيعرف أماكن تواجده المحددة له، ومساقط الضوء عليه، وتفادي الحركات العنيفة عندما تتبعه الكاميرا في لقطة قريبة. هناك ممثلون مشهود لهم ببراعتهم في المشاهد المرتجلة، ولكنهم يصبحون غير حاذقين بشكل يدعو إلى اليأس حقا في غير هذه الحالة. هناك ممثلون يجيدون أدوارهم في أثناء البروفات ولكنهم يفقدون تلقائيتهم في أثناء العمل، وهناك آخرون يتقدمون في أثناء التصوير. ولنا أن نتصور ما قد يثور من متاعب عندما يلتقي النوعان المتناقضان في مشهد يتضمن حوارا يستغرق عشر دقائق*»[6] لذا فمن الذكاء اختيار الممثلين الذين يزمع ظهور شخصياتهم معا أغلب الوقت، أن يكونوا من نوع متقارب من جهة تلك القدرات.

د-الإنسان المسترخي، حتى وإن لم يكن ممثلا "يستخدم الفيلم عادة، الممثلين ذوي المواهب في الأدوار المناسبة لهم في معظم الأحيان، ومع ذلك فيمكن الحصول على نتائج طيبة عندما يستخدم الأشخاص العاديين، الذين لم يمارسوا التمثيل من قبل على الإطلاق"[7]. وقد أوضح توني بار السبب في هذا والذي يعود إلى لا مبالاة الممثلين من هذا النوع، وعدم حرصهم الشديد على نتائجهم ومكانتهم، ومن ثم تحسن نتائج عملهم لانحسار التوتر. «ويؤكد كل من جوزيف وهاري فيلدمان على فكرة أن الإنسان العادي والمحترف يصلحان للتمثيل في السينما أكثر من المسرح طالما يؤدي الانسان العادي دورا يقاربه في الحياة الشخصية، لكن مع ضرورة نسب الأدوار المركبة للمحترفين»[8].

3- إضفاء ملكة الحضور:

إن اللعب على التأثير النفسي للصور، والتخلص من عدم موازاة المثيرات، ودفع الممثل للظهور في سياق يميزه، في اللحظات التي ينبغي للشخصية الدرامية التي بصدد تقديمها أن تنال هذا التأطير، هو دور المخرج لا الممثل في حالة الدراما المقدمة بالوسائط غير الحية.

* ويشير ميشيل وين لعناصر أخرى يتم اختيار الممثل بناء عليها، كالذاكرة والمرونة والاستيعاب، أتحفظ عليها؛ إذ أرى أنه يمكن التغلب على تلك العيوب بفضل تقنيات السينما والتليفزيون.

«بالنسبة للفيلم، فان الممثل لا يؤدي دوره مباشرة أمام الجمهور، وبالتالي فهو لا يحتاج إلى (ملكة الحضور) فإن أداءه يتم تصويره، ويجب أن تظهر الصورة التي يمثلها الممثل بقوة في الفيلم. باختصار، يجب أن يبعث فيها المخرج (ملكة الحضور السينمائي) وهذه هي وظيفة المخرج»[9]. فالحضور الخاص بالممثل على المسرح هو ما يمنحه قدرة جذب حواس المتلقي، ولا يمكن جذبها بسهولة في هذه الحالة لاتساع رقعة التلقي وعدم إمكانية تحديدها بوسائل أخرى غير الممثل، الذي كلما كان واثقا مثقفا ممتلكا لأدواته قوي الروح، استطاع أن يفعل. أما مخرج الوسائط فهو المسؤول عن توجيه حواس المتلقي للممثل إجبارا بتأطيره له في لقطاته. ولكن من الممكن أن يستقبل المتلقي ممثلا دون أن يستشعر أن له حضورا ولا يجذبه بأي حال. لذا فليس إضفاء ملكة الحضور مصدره فقط وضع الممثل في الكادر، ولكن بأي طريقة. وأي زاوية؟ وما سرعة حركة الكاميرا؟ وما طبيعة اتجاه حركتها؟ وما إيقاع الممثل نفسه في المشهد؟ وهل يخالف إيقاعه من يحيطونه في المشهد أم أنه يوازيهم؟ كل تلك الطرق يستطيع بها المخرج جذب عين المتلقي لممثل بعينه، أو بالأحرى بما يناسب الدراما لشخصية بعينها ويستفيد منها الممثل صاحب الدور تباعا. فالأمر هنا يشبه الفارق بين مطرب نسمع صوته في أغانٍ مسجلة، وبين أن يطرب على خشبة المسرح. ففي الخام المسجل يستطيع مهندس الصوت ضبط عيوب الصوت، والتأكيد

> ”فالحضور الخاص بالممثل على المسرح هو ما يمنحه قدرة جذب حواس المتلقي.“

مع الملحن على المناطق المميزة لدى صاحب الصوت. أما على المسرح، فهي مسؤولية المطرب كاملة.

ثانيا: تقنيات توجيه الممثل في السينما والتليفزيون:

ما الذي يلزم بضرورة إيجاد تقنيات للتوجيه؟ لماذا لا يفضَّل أن يوجه المخرج ممثله مباشرة بما يريد؟ لماذا يعد سلبيا أن يقول للممثل: قلها بغضب! بخوف! بثقة!؟ السبب يعود إلى أن مباشرة التوجيه تدفع الممثل لتحريك إرادته، للوصول للنتائج المرجوة والمصاغة بوضوح. وهنا تمارس تلك الإرادة دورا عكسيا «إن الأبحاث النفسية الحديثة، وخاصة أبحاث مدرسة (نانسي) في فرنسا، أخذت تكشف لنا مؤخرا عن حقيقة نفسية كبرى كان قد غفل عنها المفكرون في الماضي؛ هذه الحقيقة تشير إلى أن الإرادة قد تعرقل سبيل النجاح أحيانا»[10]. فإرادة الممثل هي ما يتم تفعيله بهذه النتائج المطلوبة من قبل المخرج، وسيكون من الأوجه أن يصف المخرج للممثل السبب وراء الغضب

الذي يراه مناسبا لأداء الممثل، دون حتى أن يذكر لفظة غضب. تقول ويستون «التوجيه إلى نتيجة يجعل الممثل يراقب نفسه... لأنه يوجه تركيزه على التأثير الذي يقع على المتفرجين»[11]. يسبب انفصال الممثل عن اللحظة ليراقب مدى تحقق التوجيه المطلوب منه، وتتحول طاقته إلى ذهنه وحده. إلا أن ويستون تشير أيضا إلى أن التوجيه لنتيجة يصلح مع نوع آخر من الممثلين، ولكن الأكثر خبرة وكفاءة فتقول «أعترف بأن التوجيه إلى نتيجة يصلح للعمل أحيانا، ... فإحاطة الممثل علما بالتأثير الذي تريد أن تحصل عليه قد يصل بك إلى اللقطة التي تحتاج إليها»[12]. وفي رأيي أن هذا يعد شكلا من أشكال انسجام الإرادة مع المخيلة، وبالتالي فمباشرة التوجية تلك تناسب ذلك النوع من الممثلين الذين يمتلكون خيالا، والذين تعينهم مخيلتهم –بلا توتر– أن يوازوا إرادة المخرج ويفسروها هم أنفسهم في صورة لا تحتاج أن يقوم المخرج بهذه المهمة. ويمكننا أن نقول إنها كتقنية قد تصلح مع الممثل– المخرج.

لذا فبشكل عام، تفيد تقنيات التوجيه فيما يختص بعلاج مشكلات الذهنية والتكلف، لدى ذلك النوع من الممثلين الذين تم اختيارهم للأدوار لمناسبتهم لعناصر أخرى غير كفاءتهم كممثلين، وفي ضبط طاقة الممثل لتناسب الوسائط، ولعلاج مشكلات توجيههم التي تختص بها هذه الدراسة.

1:تقنية التجهيل:

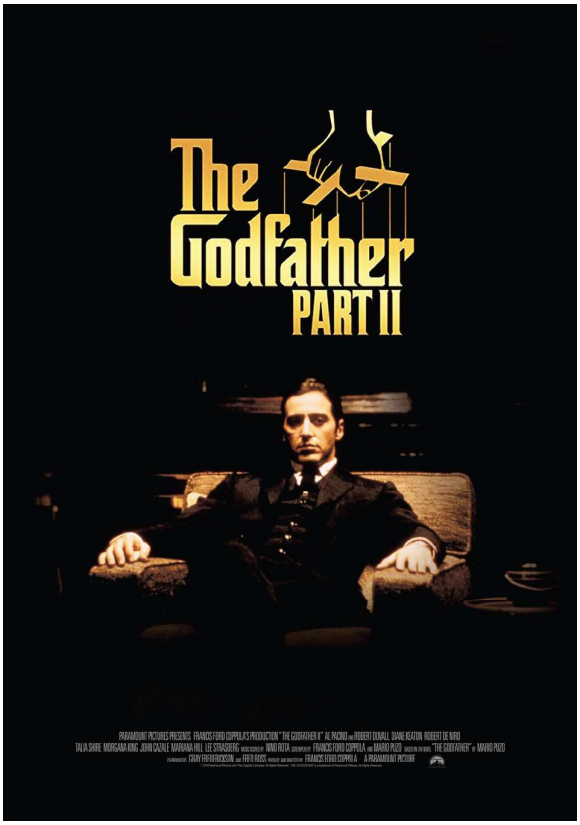
في جميع الأوساط يُعتقد أن الجهل بالشيء

> يسبب انفصال الممثل عن اللحظة ليراقب مدى تحقق التوجيه المطلوب منه، وتتحول طاقته إلى ذهنه وحده.

يصنع قصورا في التعامل معه. ما عدا استخدام تلك التقنية في فنون الوسائط، فالجهل هنا يعد طريقة للحصول على اعتداد لحظي بما يتم وفيه مشابهة للواقع. فالأحداث المستقبلية لا يعرف الإنسان عنها شيئا، ومعرفة الممثل بها، تناقض المعرفة الإنسانية، وتتسبب في ظهور طاقة ليس لها علاقة بالمشهد الآني تنفيذه، خاصة وإن كان هذا الممثل ليست لديه الخبرة الكافية. تحقق تلك الآلية نصيحة ستراسبرج بعدم التركيز في الأحداث التالية[13]. كما تُفعّل ما يقصده مايزنر بعدم تحميل الشخصية الدرامية نفسها أعباء مستقبلها. وممثل المسرح المتدرب على العديد من القدرات والملتزم بالعديد من المهام، ليس هو المطلوب في هذه الوسائط، حتى إن قدرة الممثل على إظهار إغفاله لحقائق يعرفها بنفسه كإنسان، وإظهار أنه يجهل الأحداث والوقائع الدرامية، ليست هي الأهم في هذه الوسائط لدرجة أن هناك نوعا من التوجيه قائم على استخدام تقنيات تجهيل الممثل بالفعل. لا تستند لادعائه هو الجهل. إنه وسيلة لإحكام المادة الدرامية بأشكال عدة بالتحكم في مدركات الممثل في

الحدود التي يستفيد بها المخرج، لذا يتعمد بعض المخرجين تجهيل الممثل، حتى لا يتحمل باستباق الأحداث، ويتم ذلكعلى عدة أصعدة:

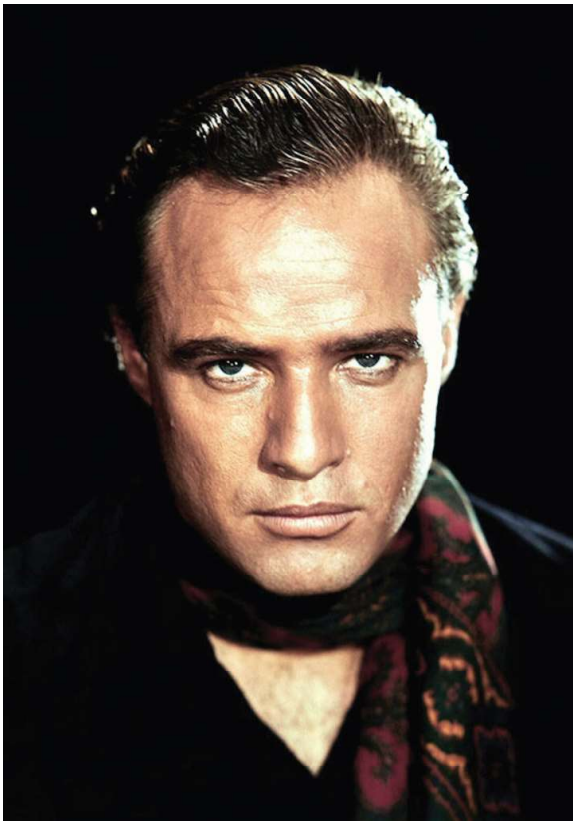
أ-تقنية التجهيل بمسار ومصير الشخصية: ويتم من خلال تجهيل الممثل بإجمال الدراما، حتى لا يتكلف الممثل بانفعالات يدركها عن مستقبل الشخصية. ويراعى في هذا النوع التصوير بالتسلسل إلى حد كبير. ومن المثير أن مارلون براندو قد اتبع بنفسه هذه التقنية في فيلم the godfather ولكن بشكل غير مقصود. يقول فرانسيس كوبلا عن مارلون براندو "في أحد الأيام وبعد تقريبا انتهاء التصوير جاءني براندو وقال لي: أنا جئت فقط لأقول لك يا مخرج الفيلم إن النص أعجبني. فقلت له: ألم تقرأ النص منذ بدأنا يا براندو؟ فقال: لا، قرأته بالأمس فقط"[14].



ب- تقنية معرفة الأحداث الخاصة بالشخصية فقط والتجهيل بالأحداث والشخصيات المحيطة: وقد تتم تلك التقنية بتجهيل الممثل عن كل ما يدور حوله من الأحداث، وتعرُّفه فقط على الأحداث التي يكون شريكا في مشاهدها. وهذا أوقع وأقرب إلى الحقيقة. فنحن لا نعرف عن الحياة سوى ما اشتركنا في استقباله. وتنفع هذه الطريقة في أن الممثل لا يتفاعل مع الشخصيات الدرامية الأخرى، بناء على معرفته أن هذه الشخصية تتصرف مثلا بنذالة أو بنبل مع عائلتها، إلا إن كان هذا يصل له دراميا كمعلومة في مشهد ما.

ج- تقنية ارتجال المشهد بمعلومات: وتتم تلك التقنية بطلب المخرج من الممثل الذي لديه تلك القدرة على ارتجال المشهد بالكامل من خلال تصور قد بنياه سويا حول طبيعة الدور، بعد حكي المشهد بلا حوار. وتفيد في الوصول للحظات إنصاتية حقيقية وتفاعل حي وأزمنة منطقية، ويضبط ما تم تسجيله في مرحلة المونتاج. ويشترط فيه عدم الإيقاف في التصوير إلا بعد أن يصل المشهد لنهايته المشروحة ويشترط أيضا قدرة الممثل على الصياغة اللفظية للأفكار، من خلال مفردات تناسب طبيعة الدور.

فالتمثيل الجيد هو التمثيل غير المجهز الآني، اللحظي المتفاعل، الذي ينم عن طزاجة، ويحدث التأثير لذا فمارلون براندو الذي لا يحفظ الحوار ويستعين به مكتوبا بخط كبير



مارلون براندو

ليقرأه من خلف الكاميرا، أو يستمع إليه من خلال سماعات، مما يجعله يفاجأ به ليصنع تلك الطزاجة، يعد من أهم الممثلين في تاريخ السينما الأمريكية. ويلجأ براندو لهذه التقنية ليس كسلا منه في حفظ الحوار، ولكن رغبة منه بألا يكون مهموما بالحوار، وأن يستقبل بالشكل الإنساني الحقيقي، ويفاجأ، ويلتزم بزمن يصيغ عبارات الشخصية يكون بديلا عنه زمن استقبال حواره بالقراءة أو السمع. ولكن ماذا عن الأصعب من ذلك، وهو أن يفاجأ الممثل بما يعرفه، ويدعي أنه يصنع هذا بصدق مخفيا حيله؟ إن السر الحقيقي وراءه هو الولوج في اللحظة، ولكن مع التزود ببعض البيانات حول طبيعتها.

2- تقنية اللاتوجيه:

هناك نوع من الممثلين لا يعطي نتائج إيجابية إذا تم توجيهه، وهذا يعود حتما إلى أن الآلة الإبداعية لهذا النوع من الممثل تأبى القيادة والمقاطعة، وعلى المخرج في هذه الحالة، عندما تكون لديه هذه الخبرة عن ممثله أن يعمل على تكييف كل العناصر الإخراجية الأخرى بحيث تكون هي ما تتسلم أفضل نتائج الممثل الإبداعية. يقول فرانسيس كوبلا عن مارلون براندو «لم أكن أوجه براندو. لم أكن أتحدث معه عن التمثيل»[15]. ويستبق التصوير في هذه الحالة بجلسات تفيد في نقل تصورات المخرج للممثل من هذا النوع. «لا يناقش صلاح أبو سيف الممثل أبدا أثناء التصوير ولكن قبله، في جلسات للاتفاق على طبيعة الشخصية لكل ممثل، ويصل إلى الحوار عن كل الشخصيات والفيلم بالكامل. وتدور المناقشات بشكل فردي مع كل ممثل، أو أكثر من واحد حسبما يتطلب الأمر»*[16] وفي لقاء للباحثة منذ سنوات مع المخرج التليفزيوني أحمد بدر الدين قال إنه لا يهتم بتقنيات الإخراج بقدر اهتمامه بالممثل، فهو بدايةً يجعل كل ممثل يضع أكثر من تصور لشخصيته قبل بدء العمل، ويختار مما قد أبدعه الممثل من

* في الحقيقة أتحفظ على وجهة النظر تلك والمبنية على عدم إمكان توجيه الممثل أثناء التصوير. وترى ألا مباشرة التعليمات تحقق الغرض للوصول إلى توجيه الممثل من هذا النوع. إلا أن الجلسات السابقة للتصوير، ليست سلبية النتائج، بقدر أنها قد تدعو هذا النوع من الممثل غير المرن للتصلب الأدائي، إن قرر المخرج أن تتم هذه الجلسات بغرض القراءة، لا تصور الشخصية.

تصوراته بنفسه. ثم في مرحلة التصوير يقول للممثل افعل ما تريد وارتجل وتحرك كما تحس، بعد أن يحكي بود طبيعة المشهد ثم يقوم هو بنفسه بمتابعته بالكاميرا. ويرفض أن يوجه أي أحد من طاقم العمل خلف الكاميرا، الممثل. كما يرفض أن يقول لفظة action، أو cut. إنه نوع من الترفيه النفسي للممثل يستعين به لتحرير آلته من الحجْر، بالأخص وقد تخصص– كمخرج– في الكوميديا التي تتطلب أن تكون روح الممثل حرة بلا أي تقييد.

3– تقنية الوصف الدقيق الحقيقي:

تعتمد هذه التقنية على تحفيز خيال الممثل ليتمكن من تصور ما يريده المخرج بلا مباشرة أو توجيه لنتيجة. وتتم بوصف كل ما تخيله المخرج مستعينا بالتشبيهات والاستعارات الشاعرية النفسية التي تمكنه من الوصول لنتيجته دون تحديد هذه النتيجة للممثلين، ومن ثم فهو يحتاج لتحليل نتيجته المرجوة لصور. وكما يقول موريسون عليك أن تتخيل الشيء في ذهنك قبل أن تتأهب لأدائه، فإذا اتضحت الصورة تماما في مخيلتك فإن ديناميكية النجاح الكامنة بداخلك تقوم بإنجاز العمل بصورة أروع كثيرا مما لو قمت بأدائه معتمدا على جهودك أو ما لديك من إرادة، فبدلا من أن تستغرق في التفكير فيما يتطلبه الهدف الذي ترجوه من إرادة حديدية وتحسب حساب الأخطاء المحتملة، عليك أن تهدأ بالا وتبتعد عن جو التوتر والإجهاد، وأن ترسم في مخيلتك صورة عن الهدف الذي تصبو إليه ثم تدع ديناميكية النجاح الكامنة بداخلك تقوم بمهمتها. هنا يقوم التصور الذهني بتحديد النتائج المرجوة ويدفعك دفعا إلى التفكير الإيجابي باستخدام جهودك الذاتية للتحرك قدما صوب الهدف. وبذلك تكون قد سخرت جهودك في تحقيق الهدف وليس في صراع عقلي عديم الجدوي"[17]. ويقوم المخرج بشرح تصوره الكامل للممثل عن الشخصية في جلسات تسبق التصوير، وأثناء التصوير يصف حجم اللقطة وطبيعة الحركة، وتصوره عن المشهد، ونوع الطاقة الذي ينشده، والتقطيعات والأسباب وراءها. "يجب على المخرج أن يقوم بتفسير المفهوم المحدد لكل لقطة للممثل في الفيلم، ويجب أن ينقل للممثل مفهومه الفعلي الخاص للشخصية التي قد خلقها ليقوم الممثل بتمثيلها"[18]. ولا يجوز استخدام هذه التقنية –في نظري– مع ممثل غير دارس أو متدرب أو خبير لأنه في حالة إن لم يكن كذلك، فإنها تستنفد وقتا في الشرح. وللحد من مشكلة تجهيز الممثل لأدائه تبعا لشرح المخرج، حيث تخرج به الجاهزية عن الإنصات، ينصح مايكل كين الممثل بـ»أن يجعل

> ❞ يقوم التصور الذهني بتحديد النتائج المرجوة ويدفعك دفعا إلى التفكير الإيجابي باستخدام جهودك الذاتية للتحرك قدما صوب الهدف.❝

> ويجب أن ينقل للممثل مفهومه الفعلي الخاص للشخصية التي قد خلقها ليقوم الممثل بتمثيلها.

البروفة الاستباقية للمشهد وسيلة له لاختبار تلقائيته وتفاعله اللحظي»[19] لا لحفظه ما قد قرره من أداء. وعلى المخرج أن يتأكد من هذا

4- تقنية الوصف المزيف:

وهي تقنية تهدف إلى أمرين:

-الحصول على حالة أو رد فعل معين بشكل يتكيف مع طاقة الممثل.

ويتم التعامل بهذه التقنية مع الممثل الذي يناسب الدور من الناحية الشكلية والروحية، ولكنه لا يمتلك مهارات التمثيل وقدرات ضبط الطاقة وظهور ردود الأفعال المناسبة، كالاطفال ممثلين والأطفال.

وهي أيضا تقنية تجهيلية، تتم بإضافة المخرج لمعلومة غير حقيقية عن المشهد بينما يشرحها للممثل. فإذا كانت طاقة الممثل زائدة عن حجم اللقطة أو الوسيط ككل، فإنه مثلا يعلن لممثله -إن كان قد تعرف على الدراما- أنه تقرر تغيير المشهد من الناحية الدرامية بأن يوجه بتبسيط الحدث؛ فمثلا بدلا من أن يكون قد تلقى خبر إصابة ابنته بمرض خطير، سيوجهه المخرج بحيث يكون قد تلقى خبر فصله عن العمل. وتلقيه الحكم بالإعدام في مشهد، يتبدل بأن المشهد تحول لأن يكون الحكم للسجن مدة خمس سنوات. وإذا كانت طاقته ضئيلة، تعزز بتضخيم المثير مثلا إذا كان المشهد الحقيقي تلقى خبر سعيد بنجاحه، يكون البديل أن يخبره المخرج بأن المشهد قد تغير ليكون بزيادة ثروته بالإرث فجأة بعد أن كان فقيرا معدما. وهو ما اتبعه المخرج هنري هاثاواي في فيلم «شلالات نياجرا»مع مارلين مونورو (1953) حيث إنه كان يعرف طاقة ممثلته الضعيفة غير الظاهرة. والمشهد المعني بالتحليل تنظر فيه مارلين من النافذة فترى عودة حبيبها فجأة، وقد قام المخرج بتوجيهها بحقيقة زائفة محتواها، أنها تنظر من النافذة وترى حبيبها وهو يُدهس بسيارة، فبدلا من أن يقول لها أريد الحصول على انفعال أكبر، يوجه بما يتناسب وطبيعة ممثلته وبشكل غير مباشر. لذا فمن الممكن أن يتم التعامل مع الممثل الذي لا يستطيع أن يضبط طاقته بوعي بهذه الطريقة.

-الحصول على حالة النص الضمني للمشهد أو التصور الباطني للمخرج، ويكون بالاستعانة بمفاهيم مختلفة وراء المشهد بأن يخبره أن الشخصية المواجهة ترغب في قتله، وهو يعرف هذا جيدا. وهذا غير موجود في الدراما، ولا ينطوي الحوار على ما يشبه هذا، ولكن هذا يضيف تشويقا وحياة في المشهد، أولا للممثل إذا كان المخرج يرغب في بث روح الشك في المشهد. ثانيا للمتلقي، كونه يضيف

روح الإثارة. ودون أن يكون لهذا أدنى علاقة بالأحداث اللاحقة. «من السهل على المخرج المتمكن، أن يساعد على بعث القوة والعمق والحيوية، في الشخصيات التي يقوم بها فئة الممثلين الموهوبين»[20].

5- تقنية الاستنباط السيكولوجي للشخصية:

ويتم باستنباط صورة للشخصية من خلال فهم دورها المحدد في الدراما، بالاستعانة بوصف حالة سيكولوجية عامة للشخصية كالهلع، أو فقد الأمان، أو الشعور بالخذلان..إلخ، أو بدمج سمات للحيوانات والمخلوقات الخارقة في تجسيد شخصية. «جسد تشيخوف دور عضو مجلس الشيوخ أبيلوكوف الذي يرفض أن يصدق أن الحكم الاستعماري القديم يوشك بأن ينهار. تحدث تشيخوف عن العثور على النموذج أو الصورة الصحيحة للشخصية في تحركات وأصوات الشعور بالوحدة. وفي مسرحيات «القضية» لألكسندر ساخوفوكوبلين في عام 1927 شرع في دمج سمات خاصة بالحيوانات والمخلوقات الخارقة في تجسيده لشخصية موروميسكي»[21]. ويعين ذلك الوصف الممثل والذي يفضل أن يبدأ قبل مرحلة التصوير على أن يصبح مختلفا عن ذاته، وعلى أن يبث حياة في الشخصية. ويحتاج هذا الوصف من المخرج تلك المقدرة على استنباط الروح الخرافية أو الحيوانية الأقرب للشخصية الدرامية في تصوره. «عند توجيه الممثل أربط دور الممثل في ذهني بحيوان من الحيوانات. شادية في هذا الدور مثلا أتخيلها قطة، وأبني حركاتها على هذا الأساس. محمود المليجي

محمود المليجي

في «الوحش» تصورته ضبعا، فالضبع حينما يلتفت برأسه يلف بجزعه وكذلك كان محمود المليجي»[22]. ويجد الممثل نفسه بهذه الطريقة وقد انسلخ عن جلده واستخرج من روحه جانبا يستمتع بخروجه إلى النور. «فكل حيوان له إيقاع في التعامل مع الظروف المحيطة، سواء الاستقبال أو الاستجابة أو طبيعة العاطفة أو استخدام جوهر الصورة وهذا يختصر الكثير على الموجه (فأر، تاج، بقرة)»[23].

6- تقنيات التوجيه البديل:

وهو التوجيه الذي يبدأ من الخيال منتقلا للإرداة دونما مباشرة، بدلا من: كن مهيبا، كن شجاعا، كن حزينا، افعلها بشكل كوميدي، وبدلا من أن يطلب المخرج من الممثل أن

أفيش فيلم هاملت

يضع في المشهد طبيعة معينة كالهيبة أو الاستهتار أو الحدة، يوجِد علاقة متخيلة بين شخوص المشهد حتى وإن كانت غير حقيقية تماما للوصول لهذا الغرض. كأن يصف علاقة شخصيتي المشهد بأن إحداهما تمسك دليلا على جريمة للأخرى وكلاهما يعرف، أو إحداهما تتشاجر مع الأخرى، كما يفيد المشهد، ولكن بعد أن كانت تربطهما صداقة قوية لسنوات طويلة وانتهت، أو كأن لإحداهما جميلا على الآخر لا يستطيع إنكاره. إنها ليست موضوعات المشهد، وليس لها أدنى علاقة بالأحداث التي يعرضها، ولكنها الحالة التي يفسر بها المشهد وهي التي تعطيه حياته. وهذه الطريقة تحتاج إلى خيال وبصيرة وقدرة من المخرج على تحليل النتائج المرجوة بعدة طرائق.

أ–التوجية بالصور:

«إن الصور الذهنية تمنحنا الفرصة لممارسة مواقف جديدة ما كان بوسعنا أن نمارسها دونها، والذي ييسر ذلك هو أن جهازك العصبي لا يستطيع أن يميز بين تجربة واقعية وأخرى خيالية. إننا إذا تخيلنا أنفسنا نعمل بطريقة ما فإنها تصبح تقريبا الطريقة نفسها التي نتبعها في الممارسة الحقيقية، أي أن التصور الذهني يساعد على الوصول بالعمل إلى درجة الكمال. لقد أثبت العالم النفساني فاندل بالتجربة أن التصور الذهني في عملية تصويب أسهم نحو هدف ما، حيث يجلس شخص فترة من الزمن يوميا أمام الهدف متخيلا وهو يصوب الأسهم تجاه الهدف، هذا التصور الذهني يساعد على تحسين وتوضيح الهدف تماما مثلما يحدث عندما يقوم بالفعل بعملية التصويب ذاتها»[24].

الاستعانة بالصور في توجيه الممثل أو المشاهد التي قد مرت بها تلك الشخصية ووصفها بشكل تفصيلي دون وصف المشاعر التي تسببت فيها هذه المشاهد يعد الوسيلة الأذكى، والذي يستدعي من الموجه تلك المقدرة على عكس الوضع، والبدء بالنتيجة وتحليلها لصورة، سواء ما يعادل أحداث ما قبل الدراما الذي هو بصدد تنفيذها. أو أحداث الدراما الفعلية. «لقد أمد المخرج فرانكو زيفريللي الممثلة جلين كلوز بهذه الصور من أجل أدائها دور جرترود في فيلم «هاملت» Hamlet (1990) "كانت حوائط القصر تفوح برائحة عطرها"[25]. ويقول صلاح أبو سيف «فاتن حمامة في فيلم «لا

أنام» تقوم بدور شريرة كنت أحكي لها من الحكايات ما يساعد على أن تعيش الدور»[26]. لذا إن كان هناك تحضير من قبل المخرج لتوجيه الممثل، فالأجدر أن يتجه لتحليل نتائجه المرجوة في تلك الصور والتشريحات. «يجب أن يقوم المخرج أيضا قدر المستطاع بوصف رؤيته للأداء المستقبلي لطاقم العمل في شكل صور الكلمات. يجب أن يستمع الممثلون إلى تلك الأوصاف ويتخيلوها كلها أثناء الاستماع إليها»[27].

ب-التوجيه بالحقائق:

«حين تعطي الممثل توجيها لا تطلب منه أن يؤدي التمثيل بالطريقة التي تريدها أنت بالضبط، إذ أن هذا النمط من التوجيه والمسمى «قراءة حرفية لأفكارك» لن يحقق لك النتيجة المرجوة. فالتنفيذ الحرفي لما تريد لن يحقق سوى تقديم نسخة مقلدة لما تريد. فإذا لم يحقق لك الممثل ما تريده فإنه سيقدم لك أداءً سيئا. يحتاج الممثل في الوقت ذاته لأن يؤدي بطريقة يعبر فيها عن نفسه حتى يبدو صادقا. ومن ثم حاول أن تقرب إليهم ما تريد عن طريق التشبيه أو استعارة مواقف من الحياة الواقعية»[28]. وتتم بأن ينسج المخرج قصصا عن مواقف للشخصية قد مرت بها، وأحداثا سبقت المشهد، مثلا قبل أن تفتح باب حجرتها وتجلس على سريرها، كبديل عن وصف إنهاكها الروحي، قد تكون تعرضت لفقد حقيبتها والذي يختلف عن تعرضها للتحرش، والذي يختلف عن وفاة أقرب صديقاتها، فكل حقيقة من تلك تبعث فيها حالة شعورية

فاتن حمامة

مختلفة. «كانت تكتب خطابا لوالدتها في كل يوم في أيام شهر العسل ألا تقوم هذه الحقيقة بتصوير طبيعة هذه العروس بحيوية أكثر مما يقدمه الوصف النفسي لها «إنها شديدة الارتباط بوالدتها؟»[29].

تستلزم تلك العملية الخاصة بوصف الحقائق قدرة المخرج على تحليل المشاعر التي يتطلبها، وربطها بشيء إنساني حياتي معاش. فنوع ارتباط الفتاة بأمها قد تحدد بالاستعانة بهذه الحقيقة، التي قد تختلف عن المشاعر المنبثقة من حقيقة أخرى مثل أنها منذ تزوجت تصاب بنوبات الهلع أثناء نومها خوفا على أمها، أو أنها تعمل لفترتين منذ زواجها لتدفع راتب جليسة أمها، أو أنها تضع صورة لأمها في كل غرفة في بيتها. كل من هذه الحقائق لا

مارلين مونورو

يشابه الآخر في الوصف النفسي وانعكاساته متباينة. ويستوحيه المخرج نفسه من صور تتداعى لذهنه بفضل استعماله لخياله أثناء أو بعد قراءته للنص، فبدلا من وصف شخصية بأنها تعاني من الحقد والغيرة من الآخرين، فلنصورها بأنها فقدت مركزا وظيفيا مرموقا منذ أيام بسبب اكتشاف الفساد.

جـ-التوجيه بالأسئلة:

حتى تتوازى المخيلة والإرادة اللتان يعد تناقضهما سلبي النتائج، فلا سبيل لمساعدة المخيلة وتعزيزها إلا الثقة، والتي ليس لها مصدر سوى تشجيع المخرج أو ثقة الخبرة. (وهذا ما يجعل ذوي الخبرة دائما ما يجيدون التنفيذ، بغض النظر عن حجم موهبتهم فقد تمرسوا، ومن ثم فالنتائج بالنسبة لهم محسومة إلى حد بعيد. فتتبع مخيلتَهم إرادتُهم). وهناك سبب آخر يجعل مخيلة الممثل لا تنطوي على تحقيق النتائج المرجوة، ألا وهو رفضه للنتائج المطروحة والذي يعد حله أن تنبع هذه النتائج من ذاته، لا أن تملى عليه. والوسيلة لذلك تكون بتطويع المخرج لتعليماته بحيث يجعل الممثل يستشعر أن مصدر هذه التعليمات هو نفسه (الممثل)، لذا يستخدم التوجيه بالأسئلة، والصور والنقاش لهذا الغرض. وكلها وسائل تعمل عمل «التفاكر» brainstorming "على أساس أن التقويم والنقد في المراحل المبكرة من عملية التفكير الإبداعي يكف الأفكار"[30]. وهذا النوع من التفاعل الأفقي يهيء ما يسمى بالجو المتسامح، فبدلا من أن يعطي المخرج الممثل المعلومات والتوجيهات، يجعل الممثل يقوم بهذه المهمة بنفسه عن طريق الأسئلة، "وربما يوجه المخرج الممثلين ببعض الأمثلة كما يلي: ما الشكل الذي تبدو عليه ذراعا ويدا وكتفا وقدما الشخصية التي تلعبها في تلك الأوقات؟ كيف تمشي أو تجلس أو تجري الشخصية في أوقات أخري؟ كيف تدخل وتخرج وتستمع وتنظر؟ كيف يكون رد فعلها تجاه الانطباعات المختلفة التي تتلقاها من الشخصيات الأخرى؟ كيف تتصرف عندما يحيط بها جو معين؟"[31]. وأهم ما في الأمر ألا يجيب المخرج بنفسه عن تلك الأسئلة، ووقتها يشعر الممثل أنه مشارك بدور في تصوره لتلك الشخصية، ويبادل الثقة بينه وبين المخرج. "قيادة الخيال من خلال الأسئلة الموجهة، سوف يجعل الممثل قادرا على رؤية

شكل رغبات المخرج والمؤلف، وكذلك رغباته الخاصة أيضا"[32].

د–التعديل التخيلي:

ويتم بإضافة تصور مختلف، ولكن في هذه المرة بالاتفاق مع الممثل، لا بتجهيله أو بتوجيهه المزيف (تلك التقنية التي أوردتها سابقا، والتي تستخدم مع ممثل مبتدئ أو أقل كفاءة) والتي تعني الحصول على طاقة مختلفة من ممثل له خبرة ببعض الأمور الحياتية، والتي تناقض خبرة الشخصية الدرامية، بحيث يوجِد المخرج تعديلا له أثر محو هذه الخبرة ليحصل على حالة (المرة الأولى) فيما تم اعتياده من قبل الممثل. "الممثل في فيلم (ساعي البريد) لكي يقول الجملة بإقناع الخاصة بتسلمه أول خطاب بريد في حياته، يمكنه أن يجري التعديل بأن ما يقوله فعلا هو "ها هو أول خطاب بريد أتسلمه في حياتي من رئيس الولايات المتحدة."[33]. إنه بمثابة إضافة المخرج التي توازي حدثا استثنائيا للآخر الدائر دراميا، مثل تحول مشاجرة في العمل لتصبح بتعديل المخرج تخيليا، مشاجرة لأطفال، أو لحظة قبض على متهم وكأنها لحظة فوز الشخصية بجائزة غير متوقعة. ويحقق استخدام الممثل لتعبيرات الوجه عن طريق المفتاح الخفي hidden key، نتائجه بهذا الصدد، في وضع المخرج لطاقة مميزة في المشهد، غير تلك التي تبدو عليه بسهولة. "إذا أردت من ممثل أن يوجه "نظرة" إلى ممثل آخر، نظرة شك مثلا، وأردت أن تتجنب استخدام صفة الشك، يمكنك أن تستخدم النص الجانبي "هل أنت جاد؟".

يلزمك أن تبحث عن اتصالات النص الجانبي التي تجتاز جمل الحوار"[34]. وهي تستلزم من المخرج استنباط المشاعر الذي يود تأجيجها في المشهد، وأن يحللها ليصيغها في عبارة.

ثالثا: صعوبات تواجه مخرج الوسائط:

أ–التعامل مع عدم التسلسل والتقطيع.

«إن العدو الأكبر لوحدة الصورة التي يقوم الممثل بتمثيلها، هي التوقفات المستمرة لتمثيل الممثل، والفترات الزمنية بين المشاهد أو الفصول، وعدم الاستمرار الأساسي لتمثيل الممثل، ولهذا يجب علي الممثل أن يقوم بالتمثيل بالنسبة لكل لقطة من هذه اللقطات»[35].

من المعيقات التي تواجه الممثل في الوسائط غير الحية افتقادها لعنصري الاسترسال والتسلسل اللذين يعودان لتقنيات التصوير. وقد تمكن مايكل تشيخوف من وضع حل لتلك الأزمة؛ تقول مالا باورز عن م.تشيخوف «وقد أخبرني أن عدم استكمال تمثيل المشهد لم يزعجه على الإطلاق؛ كان في الواقع يستمتع بالتمثيل في صورة «قطع صغيرة»، ووصف ذلك قائلا «إن كل جزء صغير له بداية ومنتصف ونهاية ويجب أن يتم التفكير فيه كقطعة فنية صغيرة». وكثيرا ما كان يجعلني أتدرب لحظات صغيرة ويدور في ذهني أنني على وشك إنتاج «قطعة فنية صغيرة»، وكنت أقول لنفسي «أنا أبدأ» وألتقط كوبا، «الوسط» أشرب الماء، ثم أضع الكوب، «النهاية. كان ذلك قطعة فنية صغيرة»[36].

ب–صعوبة إخراج عمل مأخوذ عن قصة حقيقية.

يقول سبايك لي عن تجربة مالكولم x: "في

أي مرة تقدم فيها فيلما عن شخص ما كان يعيش على وجه الأرض تجد المسألة صعبة، أعتقد أن مهمتك كمخرج هي استحضار روح هذا الشخص، استدعاء عطر الجوهر الذي يخصه وحده. أنت لا تحاول اختراع نسخة طبق الأصل من هذا الشخص. فهذا الشخص قد عاش، وكل ما عليك أن تحضر ممثلا يحاول تجسيد هذه الشخصية بأمانة"[37]. هذا فيما يتعلق باختيار ممثل قادر على استنباط روح الشخصية الأصلية الواقعية محل الدراما. ووظيفة المخرج هنا لا تكون التأكيد على اللحظات الإبهارية التي يتمكن فيها الممثل من تقليد تلك اللازمات الأصلية للشخصية محل الدراما، بل تكون بعدم تأكيده للممثل أو إظهاره أن هذه اللازمة قد أعجبته، أو أنه يستخدم صوتا مطابقا تماما. فكل استحسان في هذه الحالة شأنه أن يلفت نظر الممثل، وبشكل ذهني لما قد أجاده، مما يجعله يراقب نفسه في هذه الحالة ويصرفه عن استخدامه لروحه التي يستند إليها في التعامل مع مثل هذه الأدوار، فتقل جودة أدائه. ويعرف هذا السر العديد من المخرجين، الذين يسببون إرباكا للممثلين المبتدئين، كونهم يرفضون استحسان نتائجهم، وأغلبهم إن كان يفعل هذا، فهو يفعله لأنه يعي أن الاستحسان أحيانا، يتسبب في ذهنية الممثل، ومبالغته فيما استُحسن فيه.

جـ- إصغاء الممثلين.

ويتم بوجود المخرج على مسافة قريبة من الممثل، فمكانه الصحيح إلى جانب الكاميرا،

مايكل تشيخوف

وبأن يشعِر الممثل بأنه هو نفسه ينصت له، وليطمئن الممثل أن هناك مراقبا له غير ذاته. وإذا أدرك عدم إنصات الممثل فعليه أن يدخل مثيرا جديدا للمشهد، ويطلب من الممثل التفاعل معه. كأن يوقِّع على بعض الأوراق أو يمشط شعره أو يرتب غرفته ليسحب طاقته الذهنية من ذاتيته التي تجعله يراقب أداءه.

وتحدد جوديث ويستون مواردا للممثل تمنحه إمكان ضم اللحظة أو الولوج فيها، وتعد من مؤهلات الممثل التي تفيد في اتجاه آخر غير ما يحدده ديدرو، والتي تعينه بالأحرى على التفاعل الحي، بغض النظر عن الإمكانات الذهنية للممثل. «الوسائل التي يضم بها الممثل واقع اللحظة تلو اللحظة إلى اختياراته. ولكي يحقق الممثل هذه المهمة لديه أربعة

موارد: 1_ الذاكرة، أو ماضي الخبرة. 2_ قوة الملاحظة. 3_ التخيل. 4_ الخبرة الفورية أو «هنا و الآن»[38]. وهي ليست ذكاء بقدر ما هي موارد للانخراط. وهذه بناء عليها وبناء على تفعيلها يمكن الوصول لأفضل النتائج الإبداعية. ولكن للمخرج الدور المهم في تفعيلها. بإزاحة ما قد يعيقها. وبتقليل مساحة التدخل التقني بإرباك الممثل بمكان الكاميرا أو بعدد الخطوات والعلامات. وإن كان هذا لازما في بعض اللقطات. ولكن لا يمكن أن يكون طريقة العمل الكاملة. فالتقنيات الإخراجية الخاصة بما هو دون التمثيل، قد تحد من تفاعل الممثل الحر. والمخرجون العظماء يجعلون الكاميرا تتكيف لتناسب فعل الممثل لا العكس.

د–تحديد علاقة الممثل بالكاميرا.

وقد اقترح «تشيخوف» أن الممثل عليه أن يكون صداقات مع الكاميرا، أن يرحب بها في صمت مع بداية كل يوم من أيام العمل. «استخدم كل خيالك القوي في احتواء الكاميرا بشخصية ودودٍ تقدر كل اختلاف تضيفه إلى الدور الذي تلعبه. ويعتبر هذا أيضا أسلوبا قيما بالنسبة للممثلين الذين يميلون إلي «الاختفاء» من أعين الكاميرات. وهناك بعض الممثلين الذين يكونون مبدعين وعلى حريتهم بالفعل في البروفات ولكنهم يضطربون بشكل ملحوظ عندما تدور الكاميرا»[39].

وأفضل ما يمنح الممثل صلة إيجابية مطمئنة أثناء التصوير، هو تحديده أو اتفاق المخرج معه على افتراض شخصية اعتبارية للكاميرا بمنحها دورا خاصا، فقد تكون بالنسبة للممثل

> ”الممثل عليه أن يكون صداقات مع الكاميرا، أن يرحب بها في صمت مع بداية كل يوم من أيام العمل.“

بمثابة الممثل الشريك، قد تكون شخصا يتجسس، أو هي ضمير الشخصية، أو قطعة ديكور مثل الأباجورة أو لوحة على جدار، أو قد تكون مرآة، وهكذا. بشرط أن ينسجم الوصف مع طبيعة وضع الكاميرا، ومع الدراما بالمشهد. وبمجرد أن يفترض الممثل صلة اعتبارية بالكاميرا بحيث لا تكون وسيلة مراقبة، فإنها تعد عاملا إيجابيا مشتركا في المشهد.

هـ–الخصوصية والفردية.

على المخرج أن يحفظ طبيعة ممثله ليوجد الحلول في التعامل معه بشكل فردي، فالبشر يتفاوتون. فممثلان في مشهد واحد، لكل منهما طبيعة احترافية، يحتاج لابتكار طريقة للحصول على نتائج إيجابية. يقول المخرج مارك ريدل عن ستيف ماكوين وروبرت كروس ”كان روبرت كروس من النوع الذي يتطور أداؤه إلى الأفضل في محاولة التصوير الثالثة والرابعة، ومع الحالة السادسة أو السابعة أو الثامنة تجده يتأرجح، بينما ترى ستيف على الجانب الآخر رجلا يلمح السيناريو بعينيه مرة واحدة ولا يكررها أبدا. وبعد محاولتي تصوير بالعدد، يكون ستيف قد ضاع منك إلى الأبد،

لقد فقد تلقائيته وانتهى الأمر. لكن الأمر استغرق من روبرت تسع محاولات ليصل إلى المستوى المناسب. وقد تخطيت المشكلة عندما مثلت بنفسي أول تسع محاولات مع روبرت، وعندما أجده مستعدا أستدعي ستيف، اتبعت هذا الأسلوب مع روبرت لأنني كنت ممثلا وعندي القدرة على العمل دون مشاكل. كنا نصور ولو دون فيلم خام متظاهرين بالتصوير، ثم نقوم بإدخال ستيف الذي يظهر ويرتجل بحيوية على الهواء، بينما يقف روبرت على أهبة الاستعداد"[40]. وابتكار تلك الطريقة، يعد ذكاء من قائد العمل الذي تمكن من إيجاد تقنية تصلح لكلا الممثلين، بحيث لا يقدم أحدهما بشكل جيد دون الآخر. وهي ليست حلا وسطا، بل حلا كاملا يحافظ على طاقة الممثلين والمخرج نفسه في الوقت ذاته، والتي كانت لتنفد لو لم يجد حلا كهذا، ولم يتوصل المخرج إلى تقنية كتلك إلا بعد خبرته بممثليه. ومن المشكلات الفردية الأخرى التي قد تواجه المخرج فيما يتعلق بالممثل، غير جودة إنتاجه، فقده للثقة بنفسه مهما كانت كفاءته، والتي تنعكس بدورها سلبا على نتائجه، وكل ما يحتاجه الممثل في هذه الحالة أن يستشعر أن مخرجه ليس مستاء من نتيجة عمله. وأن يسمح له بالخطأ عن طيب خاطر، وأن يدعوه ليستمتع بوقته لا ليعمل فقط.

أما عن مهمة خلق الحماس، فهناك فارق كبير بين فعل التحميس الإيجابي والسلبي؛ فالتحميس السلبي يسبب توترا، وهو نتيجة مصاغة على طريق أنه لا بد أن تفعلها

> "مدارس علم النفس التربوي الحديثة تحذر من اللوم والعقاب أشد التحذير، لأن كلاهما كتقنيات أثبتت إضعاف النفس البشرية."

بأفضل طريقة، وهذا في الحقيقة يعيق تماما، وهو يشبه أن تواسي أحدهم على همومه، مذكرا إياه بحجمها ومدى بشاعتها، إنها تأطير للصعوبة. وهو خطأ تربوي أيضا يقع فيه كثير من الأباء الذين يتسببون بتحميسهم لأبنائهم في اتجاهات التفوق الدراسي أو الرياضي، في أن يصاب أبناؤهم بالتوتر، أما التحميس الإيجابي فوسيلته هي الموافقة على الخطأ دوما، حتى إن مدارس علم النفس التربوي الحديثة تحذر من اللوم والعقاب أشد التحذير، لأن كلاهما كتقنيات أثبتت إضعاف النفس البشرية، لذا فالسماح بالخطأ هو أول الطرق التقنية على طريق التحميس الإيجابي.

الهوامش

1.Michael Caine– acting in film– translated by the researcher– Hal. Leonard–Theatre & Cima Books –p14

2 ميشيل وين– حرفيات السينما– ترجمة حليم طوسون– القاهرة– المكتبة العربية– الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر– 1970 – ص300.

3 جوديث ويستون– توجيه الممثل في السينما والتليفزيون– ت:أحمد الحضري– القاهرة– الهيئة المصرية العامة للكتاب– الألف كتاب الثاني– سلسلة الكتاب السينمائي– ص52.

4 روبرت جي. إيمري– المخرجون كلاكيت أول مرة (كلمات جاءت على لسانهم)–ت: نهاد إبراهيم– القاهرة– المركز القومي للترجمة–2010– ص17.

5 انظر هاشم النحاس– صلاح أبو سيف– س الألف كتاب الثاني224– الهيئة المصرية العامة للكتاب–1996– ص 228.

6.ميشيل وين– مرجع سابق– ص301،300 .

7 جوزيف وهاري فيلدمان– دينامية الفيلم– ت: محمد عبد الفتاح قناوي– القاهرة– الهيئة العامة للكتاب– س الألف كتاب الثاني 252–1996– ص115.

8 انظر الموضع نفسه– ص 115 وما بعده.

9.المرجع نفسه– ص138.

10 علي الوردي –خوارق اللاشعور أو أسرار الشخصية الناجحة–لندن–دار الوراق للنشر–1996–ط2–ص.116

11 جوديث ويستون– مرجع سابق– ص22.

12.المرجع نفسه– ص255

13 انظر بوجدان، ليو– فيشر، هربرت –جروز، أكسل –هوجر، هانيلوره– ينسش، ياكوب– منهج لي ستراسبرج في تدريب الممثل–ت:أحمدسخسوخ–وزارة الثقافة–مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي–القاهرة–1991–ص.130

14 https://www.youtube.com/watch?v=r49QSsGxNtk&t=15s interview with Francis coppola– translated by Noha Kaiss.

15 https://www.youtube.com/watch?v=r49QSsGxNtk&t=15s interview with Francis coppola– translated by Noha Kaiss

16 انظر هاشم النحاس– صلاح أبو سيف– مرجع سابق – ص227 .

17 ماكسويل مالتز– علم النفس والسيبرنطيقا (طريق جديد إلى حياة أفضل) – ت: د.حليم السعيد بشاي– مكتبة الأنجلو المصرية–1980 – القاهرة – ص68 ، 69.

18 جوزيف وهاري فيلدمان– مرجع سابق– ص.127

19 Michael Caine – p.r– page 69

20 جوزيف وهاري فيلدمان- مرجع سابق- ص121.
21مايكل تشيخوف – كيف تصبح ممثلا موهوبا، حول أسلوب التمثيل- ت: مروة هاشم- دار الشرقيات للنشروالتوزيع- ط1- 2007-- ص22
22 هاشم النحاس- صلاح أبو سيف- مرجع سابق-_ص227.
23 انظر توني بار- التمثيل للسينما والتليفزيون – ت: أحمد الحضري – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1993- سلسلة الألف كتاب الثاني 120- ص 114، 115.
24.ماكسويل مالتز- مرجع سابق- ص62،63.
25 .جوديث ويستون – مرجع سابق- ص107.
26.هاشم النحاس- مرجع سابق - ص228.
27 مايكل تشيخوف- مرجع سابق- ص .215
28.تروي لانير، كلاي نيكولاس- الإخراج السينمائي (كيف تصنع فيلمك الأول)- ت:د/عاطف معتمد عبد الحميد- القاهرة- دار الطناني للنشر والتوزيع- ص122.
29 جوديث ويستون – مرجع سابق- ص42.
30 د. عبد الحليم محمود السيد- - الإبداع- س:كتابك154- مصر- دار المعارف- ص75.
31.مايكل تشيخوف- مرجع سابق- ص 216، 217.
32.المرجع نفسه - ص 153.
33 جوديث ويستون – مرجع سابق- ص117.
34 جوديث ويستون – مرجع سابق - ص118.
35 جوزيف وهاري فيلدمان-مرجع سابق- ص126.
36 مايكل تشيخوف – مرجع سابق- ص 232.
37 .روبرت جي. إيمري- مرجع سابق- ص224.
38 جوديث ويستون – مرجع سابق – ص132.
39 مايكل تشيخوف – مرجع سابق- ص 236 .
40 روبرت جي. إيمري- مرجع سابق- ص448, 449.