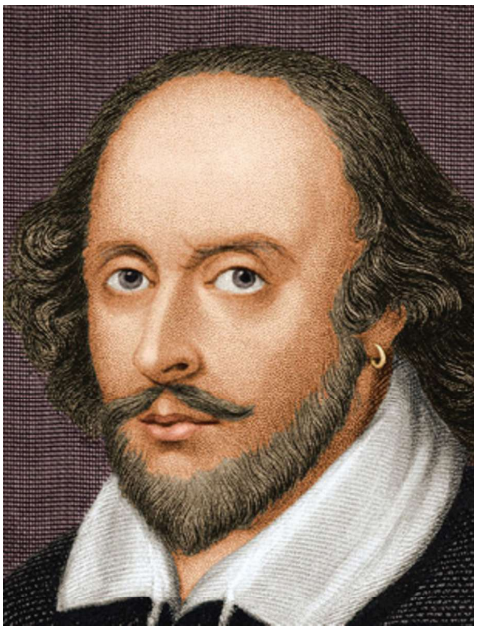


المسرح

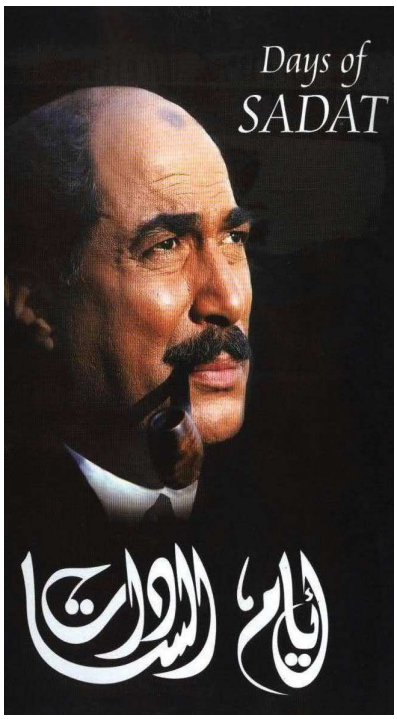
- التمرد الميتافيزيقي والمعادلات الدرامية عند كامي (دراسة لمسرحية سوء تفاهم) 11
- شهرزاد بين الحكاية والمسرح (دراسة بنيوية) الحكيم والحزامي نموذجا 31

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

الممثل في السينما
الاقتصاد في التعبير ومراعاة حجم اللقطة

د/ فريد النقراشي نجيب

كثيرًا ما تعثَّر الممثل في تحديد مستوى الأداء الواجب تقديمة عندما ينتقل بين وسائط فنية مختلفة، ولاسيما إذا انتقل بين المسرح والسينما. وكثيرًا ما يواجَه الممثل بردود أفعال متباينة بين نجاحه وفشله لأدائه في كلا الوسيطين. على الرغم من أن أسلوب الممثل ثابت في كليهما، وكذلك شهرته، وأحيانًا الدور نفسه، وقد يكون الفئات من الجمهور نفسها؛ إذ قد يقدم الممثل الدورين في فترة زمنية قصيرة لا تسمح بحدوث تغير في الذوق العام. وفي أغلب الأحيان لا يستطيع الممثل أن يحدد أسباب هذا التباين في قبول المشاهد أو عدم قبوله. ونرى أن أداء الممثل وإن كان ينطلق من قواعد وأساسيات ثابتة في التحضير لأداء الشخصية الدرامية سواء كانت في المسرح أو السينما، إلا أن هذا الأداء لا بد أن يناله قدر ما من الاختلاف التقني بين المسرح والسينما، حتى يحقق التأثير المرجو في المشاهد. هذا الاختلاف –من وجهة نظري– يتوقف على عدة أمور تقنية، يمكن التركيز على أهمهما؛ الأول: الاقتصاد في التعبير. والثاني: مراعاة حجم اللقطة*

أولا: الاقتصاد في التعبير:

لا يعد مبدأ الاقتصاد في التعبير بالأمر المستحدث على فن التمثيل، ولا هو دخيل أضافته السينما إلى هذا الفن. فهو أمر عرَّج عليه العديد من مناهج الإخراج المسرحية. منها على سبيل المثال؛ منهج الكلاسيكية الحديثة في مواجهة منهج الكلاسيكية، وكذلك منهج الواقعية في مواجهة الرومانتيكية ومنهج

*تعرف اللقطة السينمائية بأنها كمية المادة الداخلة ضمن إطار الشاشة. (راجع: لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، الطبعة الثانية، 1981، ص24).

الحداثية في مواجهة كل من منهجي الواقعية والطبيعية. "فإن الهم الأول لأي ممثل هو حماية عناصره المرئية من كل مخالفة وأي مخالفة تصدرها العضلات نتاج عادة ما، حتى إيماءات الوجه عرضة لخطر فقدان التحكم. إذ يمكن لعصبية الوجه وافتعاله أن يشوه أي انفعال طبيعي. من الضروري محاربة هذا الخطر حتى تبقى تعبيرات الوجه في علاقة مباشرة مع الانفعالات الداخلية لتنقلها بدقة وفي الحال"[1].

وهناك بعض الضوابط والمفاهيم التي تحكم مبدأ الاقتصاد في التعبير عند الممثل؛ وهي كما يلي:

1- مفهوم مبدأ الاقتصاد في التعبير:

يتكون الممثل من مكونات أربعة رئيسة (الجهاز البدني، الجهاز النفسي، الجهاز الذهني، الجهاز الروحي). ويمكن تقسيم هذه المكونات إلى أدوات داخلية وأدوات خارجية؛ الداخلية تشتمل على الأجهزة النفسية والذهنية والروحية، والخارجية تشتمل على الجهاز البدني وما يصدر عنه من تعبيرات. ولأن السينما تقوم على الفعل كأساس بنيان اللقطة، حيث "إن ما (يفعله) الناس (الممثلون) هو المصدر الرئيسي للمعنى"[2]. فهذه التعبيرات الخارجية للممثل هي ما يدرسها مبدأ الاقتصاد ويقننها. ويعد هذا المبدأ جزءًا أصيلًا من منهج يهدف إلى التحكم في الفعل الدرامي Control of action. فإن الفعل الدرامي للممثلين "ليس مجرد فعل داخلي فحسب بل خارجي أيضا مستخدمين ما لديهم من كلمات وحركات لنقل أفكارهم ومشاعرهم وتفعيل أهدافهم في صورة جسدية"[3].

ومن ثم يمكن حصر تلك التعبيرات الخارجية للممثل في أمور محددة وهي: الحركة، الإشارة، الإيماءة، تعبير الوجه Facial Expression والصوت. ولهذه الأمور صفة البعد المنظور والمسموع في التلقي؛ أي يمكن رصدها بصريا وسمعيا من قبل الجمهور. وهذا البعد الخارجي للممثل أو التعبير الخارجي للممثل عما بداخله، يعد ضلعًا أساسيًا في ثلاثية التمثيل (الإدراك، الإحساس، التعبير). كما أن ذلك التجانس بين البعد الخارجي وبين عناصر صناعة الفيلم لا تعني شيئا دون تحقيق الإيقاع التعبيري للممثل. ذلك الإيقاع الذي يتمثل في "التعارض بين ديناميك (حركية) وستاتيك (سكون) الحركات، وفي قدر متساو على وجود حركات ديناميكية"[4]. واستخدام هذا البعد الإيقاعي الخارجي للممثل يحتاج في الأداء التمثيلي لدرجة من الضبط والتوجيه التي تبنى على قاعدة من الاقتصاد والتكثيف. هناك مفهومان علميان في سيكولوجية التلقي يعتمد عليهما مبدأ الاقتصاد في التعبير:

أولا: توازن الانتباه Balance of attention:

هو المفهوم الذي يقدم فكرة تلقي فحواها "أن الأمر المثالي –بالنسبة لانتباه الجمهور– هو أن يحدث لهم استغراق تقريبي يتوزع بالتساوي بين المحنة السابقة التي تعيد المسرحية إثارتها لديهم، وبين الحضور الآمن "الناشئ عن الوعي بأن الفرد إنما هو يجلس في مسرح يشاهد الممثلين يشاركون في بعض المشاهد الخيالية"[5].

ثانيا: الحيز الشخصي Personal space:

فهناك مساحة ما بين الممثل والمشاهد ذات مواصفات معينة يجب الحفاظ عليها في هذا النسق دون خلل. فالعلاقة بين أي شخصين تتطلب قدرًا من التوازن بين الدفء والبرودة. ويرى البعض أن العلاقات الحميمة بين الأشخاص تتطلب حيزًا شخصيا أضيق وأقرب من غيره من العلاقات السطحية، سواء كانت علاقات عمل أو مناقشات عادية أو غير ذلك[6].

هذا الحيز الذي يراعيه الفنانون السينمائيون والمسرحيون أيضًا، ولاسيما الحداثيون منهم، في مناهجهم الإخراجية الحداثية، وهذا ما نلحظه في منهج (جاك كوبو) Jacquoes Copeau حيث "كان الاتصال المباشر بين خشبة المسرح والجمهور يعد جانبًا ضروريا وأصيلًا لمفهوم كوبو في حركة الممثل –mise en–scene، والذي قام بالمزيد في التطوير له في نيويورك 1917"[7].

استنادًا إلى هذين المفهومين يضع مبدأ الاقتصاد في التعبير للممثل شروطا أو بالأحرى قواعد يحكم من خلالها تعبيراته. هذه القواعد ترتبط ارتباطًا عكسيا بحجم الصورة التي يستقبلها المشاهد عن الممثل المؤدي دون غيره من مكونات المنظر. فكلما زاد حجم جسد الممثل في المنظر/ اللقطة* التي يتلقاها المشاهد قلت درجة تعبيراته الأدائية الصادرة عنه، والعكس صحيح. وذلك للمحافظة على توازن الانتباه وتلك الدرجة المطلوبة من الحيز الشخصي.

فأحيانًا نشعر أن أداء الممثل مبالغ فيه ولا نعرف سبب ذلك التقييم، أو قد نرجعه إلى عدم كفاءة الممثل، أو عدم تناوله الشخصية بشكل جيد.. إلخ. وقد يكون الأمر متعلقا بعدم مراعاة الممثل لمبدأ الاقتصاد في التعبير. الأمر الذي يُحدث خللًا في التلقي على الرغم من التناول الداخلي –النفسي والذهني والروحي– الجيد.

2– ضبط تعبيرات الممثل مسرحيا وسينمائيا:

يظن البعض خطأً أن هذا المبدأ في الأداء يقتصر فقط على الممثل السينمائي/ التليفزيوني دون المسرحي. فيذكر ستانسلافسكي أنه في بداية عملية التجسيد على المسرح يكون الممثل متطرفا ومسرفا في استخدام كل شيء وأي شيء كي ينقل انفعالاته الإبداعية، مثل استخدامه للكلمات والصوت والإيماءات والحركة والفعل والتعبير بالوجه. في هذه اللحظة لا يدخر الممثل أي جهد لديه لإخراج كل ما يشعر به داخليا. فقد يبدو للممثل أنه كلما زادت الطرق والأدوات المستخدمة ليصنع من كل لحظة انفعالية حركة تعبيرية بالجسد، كلما عظم الاختيار، وكان التجسيد المادي بالجسد أكثر عمقا وتأثيرا. ولكن في هذه المرحلة من البحث ليست فقط الكلمات الغريبة للكاتب، بل وحتى كلمات الممثل نفسه ستكون جافة وغير ناضجة بصورة كافية لتعبر عن الانفعالات الرقيقة التي بالدور[8].

نظرًا لتفاوت أحجام اللقطات السينمائية بين الكبير والصغير. ولكن الحقيقة أن هذا المبدأ

* سيتم استخدام كلا المصطلحين (المنظر واللقطة) في هذا البحث ليعبر الأول عن وضع الممثل في مكان العرض المسرحي بالنسبة للمشاهد، والثاني للتعبير عن وضع الممثل في الشاشة السينمائية (الكادر).

هو ما يحتاجه الممثل المسرحي أيضًا حينما يتعامل مع المستويات الديكورية متباينة الارتفاع على خشبة المسرح، وأيضًا مجالات الفضاء المسرحي للعرض، والمساحات الفارغة من الخشبة المسرحية، وكذلك الابتعاد أو الاقتراب من المشاهد، وأيضًا وضعه الجسماني على المسرح من جلوس ورقاد ونوم.. إلخ. كل هذه الأمور لا تتطلب فقط من الممثل تعاملًا داخليا وإنما تعاملًا خارجيا أيضًا، فيما يتعلق بتعبيراته الخارجية.

كما أن العديد من المخرجين المسرحيين الحداثيين آثروا أن يبقوا الممثلين "في أماكنهم سواء في خلفية المسرح أو في الجوانب كلٌّ حسب المكان الذي يفترض منه الدخول، وذلك عند بداية المسرحية، ولكنهم في مواقع لا تصل إليها الإضاءة وبعيدة عن النقطة المضيئة التي يتم فيها التمثيل. وسيبقون هكذا منتظرين دخول كل منهم، فكل تركيز المشاهدين سوف ينصب على منطقة التمثيل والتي سوف تكون في كامل إضاءتها"[9].

تختلف التعبيرات الخارجية للممثل في المسرح باختلاف وضعية جسده في مكان العرض؛ فالممثل الذي يقدم أداءً تمثيليا في مجال عرض مفتوح يختلف تعامله مع الصادر عنه من تعبيرات عن الممثل الذي يقدم أداءه التمثيلي في مجال عرض مغلق، والذي يقدم أداءه التمثيلي في مسرح تقليدي –مسرح العلبة الإيطالي– يختلف عن غيره الذي يقدم أداءه في مسرح غرفة أو قاعة. وكذلك التعامل مع التعبيرات موجهة لجمهور يجلس في قاعة بوضع حرف (U). يختلف عن التعامل مع تعبيرات موجهة لجمهور يجلس في قاعة على شكل حرف (T) إلى آخر ذلك من أشكال للمجال المسرحي. فكل من هذه الحالات تتطلب ضبطا ما لتعبيرات الممثل مبنيا على مبدأ الاقتصاد. فبالتأكيد التعبيرات الصادرة عن الممثل من حركة، إشارة، إيماءة تعبير الوجه، الصوت، في مجال عرض مفتوح كالمسرح الروماني أو الاستاد الرياضي، تتطلب قدرًا من التأكيدات على التعبيرات الخارجية، قد لا يحتاجه الممثل الموجود في مجال عرض مغلق. وعكس هذين المستويين في التعبير بين كلا المجالين قد يؤدي إلى إشكاليات في التلقي؛ فما يقدمه الممثل من مبالغة في التعبير بالوجه في أماكن العرض المفتوحة، إذا تم بالمستوى نفسه في أماكن العرض المغلقة يكون بمثابة تعبير بالوجه مبالغ فيه.

ولا يتوقف التعامل مع مبدأ الاقتصاد في التعبير الخارجي للممثل على اختلاف المجالات المكانية للعرض المسرحي، بل أيضًا على

> "المنظر في المسرح يقابل اللقطة في السينما، واقتراب الممثل أو بعده عن المتفرج في المسرح هو ما يقابل اختلاف أحجام اللقطات في السينما."

> يختلف مفهوم مبدأ الاقتصاد في التعبيرات الخارجية للممثل عن مفهوم التباين والاختلاف السلوكي بين الشعوب.

وضع جسد الممثل في رقعة التمثيل. فمثلًا الممثل الموجود في عمق الرقعة المسرحية يتطلب قدرًا ما من الارتفاع في درجة الصوت، قد لا يحتاجه الممثل الموجود في مقدمة الرقعة المسرحية قرابة المشاهد. وكذلك درجة الصوت الصادرة عن ممثل واقف على خشبة المسرح، تختلف عنها في وضع رقاد أو نوم على خشبة المسرح، وتختلف أيضًا في حالة إذا وقف الممثل بظهره للجمهور.

وليس فقط درجة صوت الممثل، ولكن أيضًا تعبيرات الوجه، وحركة جسده وإشاراته وإيماءاته، جميعها تختلف اختلافًا تاما باختلاف وضعه في الرقعة المسرحية. فالممثل الموجود في عمق المسرح في أبعد نقطة بالنسبة للمشاهد، يحتاج إلى مستوى تعبير خارجي مرتفع عما إذا كان الممثل يقف في مقدمة المسرح في أقرب نقطة بالنسبة للمشاهد، أو في صالة العرض ملاصق للمشاهد. وهو الأمر ذاته الذي يتطلبه مستوى التعبير الخارجي للممثل من اختلافات في أوضاع الجسد على المسرح Body position فيختلف مستوى تعبيره الخارجي بين وقوفه في مواجهة المشاهد Face to face عنه في حالة توجيه ظهره له Back، عنه في حالة الوقف الجانبي Profile.. إلخ. وهو الأمر نفسه الذي يراعيه الممثل في أدائه السينمائي. وإن كانت التقنيات السينمائية تختلف بعض الشيء عن تقنيات المسرح، إلا أن القاعدة الاقتصادية لها أيديولوجية واحدة في كليهما. فالمنظر في المسرح يقابل اللقطة في السينما، واقتراب الممثل أو بعده عن المتفرج في المسرح هو ما يقابل اختلاف أحجام اللقطات في السينما. والقاعدة الاقتصادية ذات العلاقة العكسية بين حجم الممثل على خشبة المسرح أو في اللقطة السينمائية وبين التعبيرات الخارجية للممثل، هي نفسها القاعدة التي تحكم الممثل في كلا الحالتين.

3- مبدأ الاقتصاد وعادات الشعوب:

يختلف مفهوم مبدأ الاقتصاد في التعبيرات الخارجية للممثل عن مفهوم التباين والاختلاف السلوكي بين الشعوب. فمن المسلم به أن كل مجتمع وله سلوكياته الخاصة به، والتي تتوقف على عاداته وتقاليده وثقافته السائدة. ولكن مبدأ الاقتصاد في التعبير يُطبق كمعيار ثابت، وقياس أدائي على أي مجتمع بما يحتويه هذا المجتمع من سلوكيات مجتمعية خاصة. فليس صحيحًا أن مبدأ الاقتصاد يتم تطبيقه على الممثل المنتمي إلى مجتمع يتصف سلوكه العام بالانفعال والمبالغة، دون غيره من الممثلين. فعلى سبيل المثال؛ يعرف عن المجتمعات الشرقية طبيعة سلوكية معينة، قد

تكون أكثر عصبية عن غيره من المجتمعات الغربية. ومع ذلك فإن مبدأ الاقتصاد يطبق على كليهما؛ على المجتمع الذي تتسم ردود أفعاله بالقوة التي تصل إلى درجة الانفعالات المبالغة والعصبية، والآخر الذي تتسم ردود أفعاله بالعقلانية والهدوء.

عند تعاملنا مع التعبيرات الصادرة عن الممثل نجد أن هناك نوعين من الأفعال الجسدية "الإيماءات ذات الأصل البيولوجي والإيماءات المتعلمة ثقافيا أو اجتماعيا"[10]، إلا أن مبدأ الاقتصاد في التعبير لا يعنيه ذلك الفصل في مصادر الفعل، وإنما ما يعنيه بطبيعة الحال هو علاقة هذا الفعل بحجم المنظر/ اللقطة. وإن كانت هناك العديد من العلوم السلوكية التي تهتم بهذا التصنيف وبتلك التقسيمات المجتمعية والبيولوجية، مثل اهتمام علم السيميوطيقا بالتصرفات التي تشكل شفرات، وتلك التي تشكل رموزا محلية Local codes. فإن توجه السينما للمجتمع تضع نصب أعينها مواجهة المشاكل المجتمعية، أكثر منها التعامل مع عادات أو ثقافات. فإن الفيلم هو مجرد اتجاه نحو "كشف فضائح الفساد ومحاولات الإصلاح الاجتماعي، ليس مصممًا من أجل تغيير العلاقات الطبقية في المجتمع، ولكن مخصص لمعالجة فساد اجتماعي معين"[11]. إذ أن مبدأ الاقتصاد في التعبير لا يغير من طبيعة السلوك/ الفعل، وإنما هو يحتفظ بالسمات الأساسية المكونة لهذا الفعل، ولكنه يتدخل في تحديد مقدار التعبير الصادر عنه، ومن ثم فليس هناك علاقة لهذا المبدأ بطبيعة الشعوب الاجتماعية والعاداتية، وإنما يرتبط بالعلاقة المباشرة بحجم الصورة التي يستقبلها المشاهد عن الممثل المؤدي.

4- الارتباط الجوهري بين الجهاز الداخلي والخارجي:

إن أصعب الإشكاليات ما يواجه الممثل الذي يتبع مبدأ الاقتصاد في التعبير وهو الترابط الجوهري بين جهازه الداخلي (النفسي، الذهني، الروحي) وبين جهازه الخارجي (البدني). وهذا ما يؤكده ستانسلافسكيStanislavski فيما يقوم به من مجرد حركات عفوية كممثل أثناء البروفات، وهي حركات مناسبة للشخصية تمامًا، على الرغم من أنه لم يكن لدى الممثل وقت للتفكير حول الإيماءة السليمة، فلم يكن أمامه إلا أن يخضع للمحرك الداخلي المباشر لانفعالاته. فلا فائدة من محاولة تذكر هذه الإيماءة ومحاولة طبعها في الذاكرة. قد لا تحدث هذه الإيماءة ثانية، أو قد تحدث من تلقاء نفسها. فإذا حدثت كثيرا فإنها سوف تصير عادة وحركة لازمة، وبالتالي سوف تصير جزءا من الدور. بمعنى آخر، إذا أراد الممثل تكرار هذه الإيماءة فالحل ليس في استدعاء الإيماءة نفسها، بل الحالة التي تسببت في هذه الإيماءة، حتى ولو استغرقت هذه الإيماءة ثانية واحدة أو من أجل صورة ما لحظية. فهذه الصورة قد تشكلت داخليا وتسعى لإيجاد مخرج لتعبر عن نفسها في صورة أداء خارجي[12].

ومن ثم فأي تغيير في نسب التعبير الخارجي تؤثر لا محالة على جهازه الداخلي. وكذلك

أي تفاعلات داخلية تصيب جهازه النفسي أو الذهني أو الروحي، لا يلبث أن يؤثر على تعبيراته الخارجية.

على خلاف هذه العلاقة الوطيدة بين كلا الجهازين، يكون الممثل مطالبا حال خضوعه لمبدأ الاقتصاد في التعبير، أن يكثف ويقتصد فيما يصدر عنه دون المساس بما يجيش بداخله من مشاعر وأحاسيس وأفكار وطاقة روحية. الأمر الذي يتطلب منه درجة ما من الوعي المزدوج الذي يقوم بضبط جهازه الداخلي دونما تغيير، في الوقت الذي يحرك فيه مستوى تعبيراته الخارجية سواء بالزيادة أو النقصان حسبما يتطلب المنظر/ اللقطة.

وبالتطبيق العملي لهذا المبدأ، نجد أن هناك مجهودا كبيرًا يكون على الممثل ومدربه لتحقيق هذا الوعي المزدوج بين ضبط جهازه الخارجي بكيفية تختلف عن ضبط جهازه الداخلي. فعادة ما يقع الممثل في تقليل انفعالاته الداخلية في حال قيامه بتقليل تعبيراته الخارجية، ومن ثم يحدث الممثل خللًا في مبدأي توازن الانتباه والحيز الشخصي. ولهذا يخضع الممثل لتدريبات تنمي لديه خاصية التوافق العضلي العصبي، التي تضمن له أن يحقق كلا المعيارين الداخلي بنسبه المطلوبة والخارجي حسبما يتطلب مبدأ الاقتصاد في التعبير.

ثانيا: مراعاة حجم اللقطة:

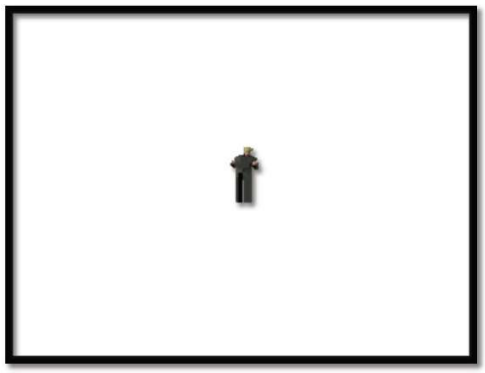
يرتبط هذا المفهوم بالتمثيل السينمائي على وجه التحديد، حيث إن اللقطة هي وحدة البناء الأولى في الفيلم السينمائي. في الوقت الذي يستطيع فيه المشاهد المسرحي أن يتجول بنظره كيفما شاء على خشبة المسرح، يحكم الفيلم السينمائي ما يشاهده على وجه الدقة، وكذلك حجم ما يشاهده. ولهذا كان من السهل وضع قواعد أكثر دقة لمبدأ الاقتصاد في التعبير في التمثيل السينمائي عنه في التمثيل المسرحي.

1- أنواع اللقطات الأساسية:

هناك العديد من أحجام اللقطات السينمائية، فما يعتبر لقطة متوسطة من قبل بعض المخرجين قد يراها آخر لقطة كبيرة، غير أن حجم اللقطة يحدد على أساس ما يظهر في اللقطة من جسد الممثل. فإذا ظهر جزء كبير من جسد الممثل تسمى لقطة كبيرة أو قريبة، والعكس تسمى لقطة صغيرة أو بعيدة. ويمكن تقسيم اللقطات الأساسية إلى ما يلي[13]:

- اللقطة التأسيسية Extreme Long Shot:

هي اللقطة التي تصوَّر من مسافة كبيرة، تبلغ بعض الأحيان ربع الميل وهي تقريبًا دائمًا لقطة خارجية، وتظهر كثيرًا من المكان. وهي تستخدم أيضًا كإطار مكاني لتحديد اللقطات الأكبر، ولهذا السبب تسمى (اللقطات التأسيسية) Establishing Shot.



- اللقطة البعيدة جدا Very Long Shot:

هذه هي اللقطة التي نرى فيها الممثل بوضوح

بين مجموعة مكونات موجودة في اللقطة على درجة ما من التناسب. وهذه اللقطة تقرب من المسافات بين الممثل والمشاهد في المسرح.

– اللقطة الكاملة Long Shot:

وهي اللقطة التي تشمل بالكاد جسد الممثل كاملًا، وهي أول اللقطات التي تظهر ملامح وجه الممثل.

– اللقطة المتوسطة Medium shot:

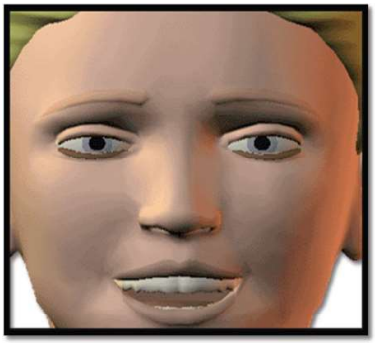
وهي التي تظهر جسد الممثل من الخصر فصاعدًا، وهي لقطة وظيفية تفيد الانتقالات بين اللقطات الكبيرة والبعيدة. ولإعادة التأسيس بينهما.

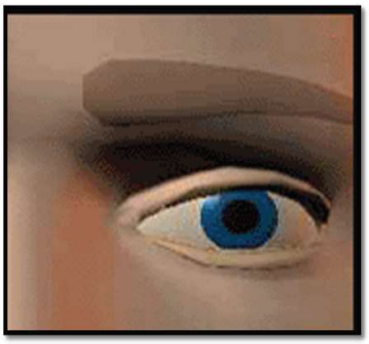
– اللقطة الكبيرة Close up:

تظهر جزءا كبيرا من الممثل – عادة ما يكون الوجه – وتظهر القليل جدا من الموقع.

– اللقطة الكبيرة جدا Very Close Up:

وهي اللقطة التي تظهر جزءًا كبيرًا من الوجه، وقد يكون عين الممثل أو فمه بدلًا من وجهه مثلًا.





2- علاقة حجم اللقطة بتعبيرات الممثل:

يختلف مستوى التعبير لدى الممثل باختلاف حجم اللقطة الذي يظهر فيها جسده. ويمكن توضيح تلك العلاقة بين حجم اللقطة والتعبير الخارجي للممثل انطلاقًا من عين الممثل؛ والتي تكون أكثر وضوحًا في اللقطة الكبيرة جدا ثم الكبيرة ثم المتوسطة وهكذا. ومن ثم فهي –إن جاز التعبير– تعد بوصلة العلاقة بين تعبيرات الممثل وأحجام اللقطات. فلم تكن مقولة "العين مرآة الروح" باطلة فعيوننا أكثر أعضاء الجسد تعبيرا، فهي أول من يصور ردود أفعالنا الداخلية والخارجية، فلغة العيون أكثر فصاحة، ودقة ومباشرة وفي الوقت نفسه أقل تجسيدا. إلى جانب كل هذه الإمكانات التي للعين فهي أكثر ملائمة للتعبير. فيمكن قول ما هو أعظم باستخدام العين أكثر من كل الكلمات. فكلما كانت عين الممثل واضحة للمشاهد كلما وجب عليه أن يدرك ضرورة تجنب الفعل والحركة والكلمات حتى لا يستثير الفوضى العضلية المدمرة التي أصابتني[14].

وبالتالي يجوز لنا أن نضع تلك العلاقة الطردية بين كبر حجم وجه الممثل في اللقطة وبين زيادة الاقتصاد في تعبيراته؛ أي أنه كلما اقتربنا من وجه الممثل تطلب تعبيره الخارجي عن انفعاله نسبة اقتصاد أكبر من تلك اللقطة التي نبتعد فيها عن وجهه. فبالتأكيد اللقطة التأسيسية أو البعيدة جدا تحتاج إلى قدر من التعبيرات الخارجية للممثل لا تتطلبها اللقطة المتوسطة أو الكبيرة.

فيحتاج الممثل إلى عدم ادخار أي قدرة في التعبيرات الخارجية في اللقطات البعيدة، سواء على مستوى حركة الجسد أو الإشارة أو الإيماءة أو تعبير الوجه أو الصوت، وذلك لكي يتضح وجوده وفعله وإحساسه في تكوين بصري متسع يشمل العديد من الكتل والألوان والحركات التي تملأ اللقطة. وهذا القدر الكبير من التعبير الخارجي للممثل يمكن أن نطلق عليه –مجازًا– نسبة 100% من قدرته على التعبير الخارجي. وتحتاج اللقطة للتقليل من هذه النسبة كلما اقتربنا من وجه الممثل حتى نصل لأي نسبة مقتصدة للغاية قد تصل إلى 5% في اللقطة الكبيرة جدا. وهذا لكي لا يقع الممثل فيما يعرف بالمبالغة في الأداء Over Acting ، ومن ثم يمكن وضع هذه النسب التقريبية لأداء الممثل تبعًا لحجم اللقطة في الجدول التالي:

حجم اللقطة	تعبيرات الممثل
اللقطة التأسيسية ELS	%100
اللقطة البعيدة جدا VLS	%80 - %90
اللقطة الكاملة LS	%60 - %70
اللقطة المتوسطة MS	%40 - %50
اللقطة الكبيرة CU	%20 - %30
اللقطة الكبيرة جدا VCU	%5 - %10

والجدير بالذكر، أن النسبة العليا في التعبير والتي تصل إلى 100% في اللقطة التأسيسية، والتي تعني الحد الأقصى في التعبير الخارجي للممثل يجب ألا تتجاوز المبدأ السابق طرحه؛ وهو الاقتصاد في التعبير. فإن مبدأ مراعاة حجم اللقطة يتم تنفيذة دون إهمال مبدأ الاقتصاد في التعبير.

ولعل هذه النسبة المستخدمة في اللقطة التأسيسية، هي أقرب النسب التعبيرية التي تقترب من الأداء المسرحي، حيث إن اللقطة البعيدة جدا، وكذلك البعيدة، تقترب في حجمها بحجم برواز الرؤية لخشبة المسرح، أو ما يعرف بفتحة البروسينيوم Proscenium. ولعل هذا يفسر درجة المبالغة التي يكون عليها الممثل المسرحي في استخدام تعبيراته الخارجية، والتي لا يحتاجها الممثل في تعامله مع الكاميرا في اللقطات القريبة والكبيرة لوجهه.

3- مراعاة حجم اللقطة وتواصل الإحساس والحركة:

يقوم الفن السينمائي على تقنيتي التقطيع* والمونتاج**، ومن ثم كان هناك ضرورة لتحقيق الصلة والتواصل بين لقطات الفيلم. وهذا التواصل في الإحساس والحركة هو ما يعرف في اللغة الدارجة للسينمائيين بـ (الراكور). وهي كلمة مأخوذة من الكلمة الفرنسية Raccord والتي تعني (صلة). والمقصود بها ضبط الترابط بين اللقطتين المتتاليتين على مستوى الإحساس والحركة وكافة الأمور الأخرى المتواجدة في المنظر. فإن عمليتي التقطيع والمونتاج ينتهيا بـ "ربط شريحة فيلمية (لقطة واحدة) مع أخرى. اللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد، والمشاهد ترتبط معا لتكون مقاطع متسلسلة"[15]. وهذه الفكرة المتعلقة بتسلسل اللقطات لا يمكن إغفالها من الممثل. فكما أوضحنا سالفًا أن ما يناسب التعبيرات الخارجية للممثل في حجم لقطة ما، لا يناسب التعبيرات التي يقوم بها الممثل في حجم لقطة أخرى. ولكن هذا الاقتصاد الذي يحدد الممثل نسبته بما يتناسب مع حجم اللقطة لا بد أن يراعي كذلك فكرة (الراكور)؛ ففي الوقت الذي يطبق فيه الممثل مبدأ مراعاة حجم اللقطة، عليه أن يأخذ بعين الاعتبار تحقيق التواصل والاستمرارية في الإحساس والحركة.

* التقطيع: يعني سينمائيا تجزئة الفيلم إلي لقطات.

** المونتاج: هو عملية تلي عملية التجزئة (التقطيع) وفيها يتم ربط لقطة بأخرى.

4- مراعاة حجم اللقطة متعددة الأحجام:

قد تكون اللقطة السينمائية طويلة وبها حركة كاميرا فيها تقترب من الممثل أو تبتعد عنه، وبالتالي فإن أحجام اللقطات تختلف في اللقطة الواحدة. وقد تكون الكاميرا ثابتة ولكن الممثل هو الذي يتحرك مقتربًا أو مبتعدًا عن الكاميرا. وبهذا تتغير أيضًا الأحجام في هذه اللقطة. وقد تكون الحركة مزدوجة أي في اللقطة يوجد حركة للكاميرا والممثل معًا.

وخاصة أن هذه اللقطة التي تحتوي على حركة كاميرا أو حركة ممثل أو كليهما، فـ «كقاعدة، فإن اللقطات (أثناء الحركة) يمكن أن تكون أطول بكثير من اللقطات الثابتة، لأن الكاميرا يمكن أن تقترب من الممثل –أن تسير وراءه، أن تلتفت، أن تعبر الغرفة في كل الاتجاهات– وبكلمة واحدة، يمكن أن تتبع الممثل»[16].

5- علاقة حجم اللقطة بزمن الأداء:

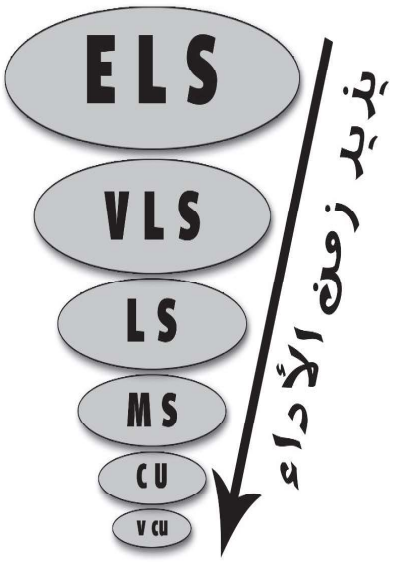
كثيرًا ما يختلف المشاهدون وأحيانًا المتخصصون فيما يعرف بالزمن المناسب للقطة. وهل هناك ما يعرف بالزمن المثالي للقطة السينمائية؟ وهل هناك ثمة علاقة بين أداء الممثل وزمن اللقطة؟ وهل هناك علاقة بين زمن اللقطة والإيقاع العام للفيلم؟ ولماذا نستشعر الملل في بعض اللقطات قصيرة الزمن؟ وللإجابة على كل هذه الأسئلة علينا أن نحدد العلاقة التي تحكم زمن أداء الممثل بحجم اللقطة السينمائية.

ولشرح طبيعة هذه العلاقة سنلجأ لنموذج عملي قد مررت به أثناء تصويري –كممثل– لأحد الأعمال الفنية. كان المشهد يبدأ بلقطة تأسيسية داخل أحد ستوديوهات التصوير المصرية، حيث كان هناك ديكور ضخم تم بناؤه كمنظر مشابه لسور الأزبكية القديم بميدان العتبة، حيث يظهر في اللقطة العديد من منافذ بيع الكتب على أرصفة السور، والمكان يزدحم بالباعة والمارة من كافة الأعمار، وسيارات متنوعة تمر من يسار ويمين الكادر. كل ذلك يتم على خلفية صوتية من صيحات الباعة وضجيج المشترين. وفي عمق الكادر كانت الشخصية التي أجسدها تنزل من سيارة تاكسي وتتجه بين زحام الناس لشراء بعض الكتب، وتفاجأ الشخصية برؤية أحد أساتذتها الذين كانوا يدرسون لها في المرحلة الإعدادية، يقف في إحدى المكتبات يبيع كتبًا قديمة. فوقفت أمامه ولم أنطق ببنت شفة، وصنعت مجموعة من تعبيرات الوجه التي تعبر عن الذهول وبالغت في التفاصيل حتى إنني خلعت النظارة غير مصدق لما رأيته وارتديتها مرة أخرى وأنا في حيرة من أمري. وهناك أوقف الممثل الذي يجسد شخصية الأستاذ المشهد، واقترب مني في حالة من عدم الرضا والاعتراض على كل هذا الزمن المهدر دون فائدة حقيقية، لأن كافة التفاصيل التي قمت بها لن يتمكن المشاهد من رؤيتها بسبب حجم اللقطة البعيدة جدا، ولهذا فإن هذا الزمن عبء على اللقطة ويجب التخلص منه، واستبقاء تلك التفاصيل الأدائية إلى اللقطات الأقرب.

وبالتالي، إذا انتفى تحقيق هذه الرؤية انتفى بالطبع قيمة الزمن المستهلك في تنفيذها. فعلى سبيل المثال؛ إذا قام شخص بمجموعة

من التفاصيل التعبيرية في مكان ما يصعب على المشاهد رؤيته، فلا يعد هذا الزمن الذي استخدمه في تنفيذ ما يصنعه زمنًا إيجابيا بالنسبة للمشاهد، وهو بمثابة وقت لا طائل منه، ولا يدخل في حيز التلقي. اعتمادًا على هذه الفكرة يمكن الوصول إلى أن زمن الأداء التمثيلي يستمد شرعيته من قدرة المشاهد على رؤية التفاصيل التي يقوم بها الممثل لتقديم تعبيراته الخارجية.

فتفاصيل الوجه الدقيقة التي قد يلجأ إليها الممثل في تعبيراته الخارجية عما بداخله، تظهر بدقتها نفسها التي صنعها بها كلما اقتربنا أكثر من الوجه والعكس صحيح؛ فتلك التفاصيل الأدائية لا تظهر بوضوح للمشاهد، أو قد لا يلمحها على الإطلاق كانت اللقطة أكثر ابتعادًا عن الممثل، وتزاحمت اللقطة بالمفردات التكوينية البصرية. ومن ثم فكلما كانت اللقطة أكبر وأقرب للوجه كان في الإمكان استخدام زمن أدائي أطول، كما هو موضح في الشكل الآتي:



إلا أنه من الواجب التنويه عن أن هذا الزمن يرتبط بالأداء التمثيلي وليس شيئًا آخر. فاللقطة تمتلئ بالأزمنة الأخرى مثل زمن حركة الكاميرا، وزمن حركة المجاميع، ورؤية بعض المناظر بالكاميرا؛ كتفقد مكان بمفرداته، وزمن حركة بعض الأشياء مثل سيارات وحيوانات ودواب.. إلخ. فليس هذا هو المقصود بـ (زمن الأداء)، ولكن هذا ما يمكن تسميته بـ (زمن اللقطة) ككل. ولكن المقصود بزمن الأداء هو ما يخص الممثل من زمن في الزمن الكلي للقطة. كما أنه وجب التنويه إلى أن هذا الزمن الأدائي لا يمثل ضرورة حتمية بالنسبة للممثل؛ فقد يرى الممثل أن يستخدم تفاصيل معينة في اللقطة، وقد لا يرى أن هناك داعي لهذه التفاصيل. وقد يستخدم كم تفاصيل تعبيرية تزيد أو تنقص حسبما يتراءى له. ولكن تظل في النهاية علاقة حجم اللقطة بزمن الأداء حيزًا زمنيا على الممثل مراعاة عدم تجاوزه، سواء في اللقطات الكبيرة أو البعيدة. فإذا قل الزمن الأدائي في اللقطات الكبيرة فعلى الممثل التفكير بأن هناك إمكانات زمنية معطاه له في هذه اللقطة ولم يستغلها. وكذلك في اللقطات البعيدة إذا زاد زمن الأداء بها، فهذا يعد مؤشرًا للممثل بأن هناك زمنا مضافا إلى الزمن الكلي للقطة يمكنه التخلص منه؛ بتقليل تفاصيل تعبيراته الخارجية.

الهوامش

1-Stanislavski, Constantin. Creating a Role. Published by Routledge. Library of Congress Catalog Card No. 60-10494, First paperback printing 1989. p 113.

2 - لوي دي جانيتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص 359.

3 - Stanislavski, Constantin. Creating a Role. p 95.

4- فاضل الجاف، فيزياء الجسد- ميرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة، 2006، ص 165.

5 - جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000، ص 28.

6 - انظر المرجع السابق، ص207.

7- Kurtz, Maurice. Jacquoes Copeau Biography of a Theater. Southern Illinois Unversity Press. Carbondale and Edwardsville, Library of Congress Cataloging in Publication Data ISBN 0-8093-2257-9. P 81.

8 - Stanislavski, Constantin. Creating a Role. p 107.

9 - Schmidt, Paul. Myerhold At Work.p.p30&31

10 - جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، مرجع سابق، ص166.

11 - بيل نيكولز، أفلام ومناهج (نصوص نقدية ونظرية مختارة) الجزء الأول، ترجمة: حسين بيومي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص 155.

12 - Stanislavski, Constantin. Creating a Role. p 103.

13- أنظر لوي دي جانيتي، فهم السينما، مرجع سابق، من ص: ص 22 : 30.

14 - Stanislavski , Constantin . Creating a Role. pp 110, 111.

15- لوي دي جانيتي، فهم السينما، ص 185، 186.

16- ميخائيل ايليتش روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، 1981، ص 58.