

وزارة الثقافة والارشاد القومي
الوزير المفوض العام للثائرة والمربي والطباخ والنشر

كيف تمثل للبنين

تأليف

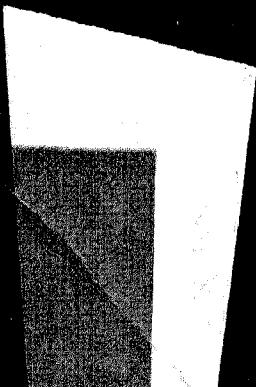
تونى روز و مارتن بنسون

ترجمة

أحمد راشد

مراجعة

فريد المزاوى



كيف تمثل لستينا

تونى روز و مارتن بنسون تأليف

أحمد راشد ترجمة

فريد الملاوي مراجعة

وزارة الثقافة والارشاد القومي
المؤسسة المصحدّية العائمة
للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

المحتوى

الصفحة

٩ ..	مقدمة
١٣ ..	كيف تصبح ممثلا
١٣ ..	الرغبة في التمثيل
١٥ ..	الصفات النظرية
١٩ ..	أدوات العمل الضرورية
٢٢ ..	السيطرة على العاطفة
٢٤ ..	الخبرة المسرحية
٢٧ ..	الخطوات الأولى أمام الكاميرا
٢٧ ..	كن طبيعيا
٣١ ..	الصعوبات الأولى
٣٢ ..	الفكرة وراء الحركات
٣٥ ..	التعديل في البروفات
٣٧ ..	الكاميرا ومحال التمثيل
٣٩ ..	أنواع الماظر
٤٢ ..	الكاميرا والحركة
٤٤ ..	الحاجة إلى الدقة
٤٧ ..	اعرف مكانك
٥٠ ..	الحسابات والمقاييس
٥٣ ..	البساطة والإيقاع في التمثيل
٥٣ ..	الخوف من الكاميرا
٥٦ ..	استرخي بحساب

الصفحة

٥٩	هذه الاشياء البسيطة
٦٤	ايقاع التمثيل
٦٦	الايقاع والذوق السليم
٦٨	تدخل الحركة
٧١	الممثل والفنيون
٧١	وظيفة الفنان
٧٣	علاقة الممثل بالفنين
٧٥	مدير التصوير
٧٧	مساعدة الاضاءة للممثل
٧٩	توفير الجهد
٨١	ملاحظة أماكن الاضاءة
٨٥	المصور
٨٧	مساعدة تكوين الصورة للممثل
٩٠	الحركة في مقدمة المنظر
٩٢	مواضيع الاهتمام للمصور
٩٥	المؤلف
٩٧	حرية المؤلف في الاختيار
٩٩	ربط الحركات بالتأليف
١٠٤	التهييد للتوليف
١٠٨	الخرج
١٠٩	العلاقة الرقيقة
١١١	تنظيم العمل
١١٢	أهمية المشاهد الخارجي
١١٧	التعوار والحركة
١١٨	اللقاء الطبيعي

الصفحة

١٢٠	المفرز المستتر للحوار
١٢١	الإشارة
١٢٣	تأثير الصوتى
١٢٥	تسجيل الصوت بعد التصوير
١٢٦	صعوبات الروتين
١٢٨	الكلام فى الفيلم الصامت
١٣٠	أكليشيهات التمثيل
١٣٥	التمثيل الصامت
١٣٩	تمثيل الشخصية
١٤٠	قراءة السيناريو
١٤٤	أهداف المؤلف
١٤٦	نتائج يمكن استخلاصها
١٤٨	الممثل كراو لقصة
١٥٢	نماذج الشخصيات
١٥٣	التجربة الشخصية
١٥٦	مقدار حركة التمثيل
١٥٩	تجهيز العمل
١٦٥	تكوين الدور
١٦٦	الدرواف الخاصة بحيل المهنة
١٦٨	متى تستعمل حيل المهنة
١٧٠	لاتكشف عن حيل تمثيلك
١٧١	التشابه
١٧٣	الماكياج العادى
١٧٨	الماكياج الخاص
١٨٠	الملابس

الصفحة

١٨١	الأكليشييات
١٨٣	المثل الكامل	
١٨٤	المثل يعيش دوره	
١٨٧	التخصص	
١٨٩	فضل السينما وعظمتها	
١٩٣	قاموس المصطلحات	

« وينيه سيمون ، هو الرجل الذى
اكتشف وخلق وصنع معظم نجوم
المسرح والسينما الفرنسية . ويسرقنا
ان يقدم لهذا الكتاب »

مارسل . ناندان

مُتَّهِمَة

ما لا ريب فيه أن الممثل الشخصي وحده قد يتيح للممثل السينمائي أن يكتسب الصفات الضرورية التي تمكنه من اتقان فنه .

وت تكون المحاولات الأولى للممثل من العمل الفني (Technique) أساساً الذي يجب أن تشكله المبادئ الثابتة ، وأنا سعيد إذ وجدتها في هذا الكتاب . وقد تعمق المؤلفان في دراسة المسألة التكنيكية السيكولوجية للممثل ، كما أديا خدمة كبرى لم لا يستطيعون البدء بالدراسات العملية .

وبالرغم من صغر حجم الكتاب ، وشدة ايجازه ، فقد استطاع — بفضل عناية تقسيم فصوله — أن يستوعب آخر تطورات الدراسة ، كما أن بعض الممثلين المحترفين سوف يجدون فيه من الحقائق المقيدة ما يؤدي بهم الى الكمال .

وخلصة القول ، اذ الكتاب فيه نعم كبير لكل من
يرغب في خوض مجال المغامرة السينمائية الكبرى .

دينبيه سيمون

مدرس بالكونسرفتوار

باريس : مايو سنة ١٩٥٢

تسوية

سيلاحظ القارئ ان الضمير (نحن) يستعمله مؤلفا
هذا الكتاب ، وقد يستبدلاه من حين لآخر بالضمير (أنا)
وذلك عندما يتحدث أحدهما عن تجربته الشخصية
الخاصة به .

وليس القارئ في حاجة ضرورية الى معرفة من يختفي
وراء (أنا) هذه ، ولكننا نذكر — لكي نرضى حب
الاستطلاع — أن « مارتن بنسون » مثل سينمائي
محترف ، وهو عادة الذى يقص الطرائف الخاصة بمهنته ،
اما « تونى روز » فمخرج هاو ، وهو الذى يسرد لنا
الذكريات الخاصة بأفلام الهواة .

كيف تصبح ممثلاً

أنت تريد العمل في السينما ... لقد اعترفت بذلك بمجرد فتحك لهذا الكتاب ، كما أن جميع معارفك سيعلمون بهذه الحقيقة ، هذا إن لم تكن قد اشتريته خفية ، أو سرت عنوانه بغلاف .

ومن المحتمل ألا تكون قد واجهت (الكاميرا) اطلاقاً ، أو حتى وضعت قدمك على البلاطوه ، ومع هذا فقد تراودك فكرة أن تصبح ممثلاً ، وفي هذه الحالة من المحتمل أن يقابل طموحك هذا بالسخرية ، وتوصف بالجنون .

وسوف يبذل أصدقاؤك الذين يريدون لك الخير كل ماف وسعهم ليقنعواك أن التمثيل مهنة الكسالى ، وأن لا خير يرجى من هذا العمل التافه . وحيث أننا لا نبغى بث الشك في اخلاص هؤلاء الأصدقاء ، فلن نضيف الآن شيئاً على ما ذكره .

الرغبة في التمثيل

من حقك أن تطمئن نفسك بعيد ما تناول نصيبك من تشويش الهمة ، ذلك أننا نفترض أن رغبتك في أن تصبح ممثلاً

ليس معها الغرور ، أو الدوافع الخسيسة ، وإنما على الأقل هذا الباعث الكريم الذي يدفع الفنان إلى بذل أحسن ما عنده من أجل تنقيف الآخرين واسعادهم .

وسواء أكنت تريده أن تصبح ممثلا هاويا أم محترفا ، فلا بد من توافر هذا الباعث في كلتا الحالتين . وما لا شك فيه أن أكثر المحترفين جشعوا قد بدأ حياته الفنية لأسباب أخرى غير الإثراء الفاحش . لأنه توجد وسائل أخرى لجمع المال أكثر زاجة وأقل تعبا .

وبعد أن أوعزنا إليك بهذا الباعث الكريم الذي يدفعك إلى الجود بنفسك ، علينا أن نرى الآن : هل تتتوفر لديك الامكانيات التي يجعلك مقبولا ؟ أو بعبارة أخرى : هل لديك صفات الممثل ؟

وللإجابة عن هذا السؤال ، أو بالأحرى ، لكي تسمح لنفسك بالإجابة عنه علينا أن نرى : مم تكون طبيعة السينما .

ولن تسرع هنا في الحكم على القضية القائلة : هل السينما — في أعلى مستوى لها — فن أو لا ؟ ومهما كان الأمر ، فنحن لا ثوكلد أن كل المشتغلين بالسينما هم بالضرورة فنانون . فالسينما — كالأدب والرسم — تضم

بعض الأفراد المجردين من هذا الباعث الكريم ، والذين قد يقومون بأعمال جيدة ، ولكن من أجل الارتزاق فقط ، وليس من أجل الفن .

ومع هذا فهناك بعض الخصائص التي تميز مهنة التمثيل السينمائي — بغض النظر عن مستواها — عن عدتها من المهن الفنية الأخرى ؛ ففى الوقت الذى يقوم فيه الكتاب أو الرسامون بأعمالهم منفردين ، ولا يتحمل أحد غيرهم تبعه أعمالهم ، نجد أن الممثل السينمائي يعمل ضمن مجموعة من الفنانين ، كما تعتمد نتيجة عمله الى حد كبير على الوسائل التى تخرج عن سيطرته ، كما عليه أن يقبل مضطراً استغلال الفنانين الآخرين لجهوده ، أو بالأحرى أن يتقبل القواعد والشروط التى تفرضها عليه الحرفة السينمائية وكأنها صادرة من ذات نفسه ، وبهذا يكون نصف عمله خلاق ، والنصف الآخر آلى .

الصفات الفطرية

يستطيع المرء بفضل الخبرة والدراسة أن يكتسب المعرفة الفنية ، وأن يتشرب روح المهنة ، وسوف تتكلم عن هذا في الفصول التالية ، الا أنه اذا تركنا الحرفة جانباً ،

فلا بد من توافر بعض الصفات الفطرية المعينة ، ومن أهمها :
الخيال ، والذكاء .

أما عن الخيال ، فهو يتوفّر عندنا جميعاً ، وهو الذي
يؤدي بنا إلى اختراع ألعاب طفولتنا ، كما يغدو أحلام
مراهقتنا ، وكلما تلح علينا الحياة بمشاكلها فيما بعد كلما
يفتر خيالنا حتى يتلاشى أخيراً ، فتصبح — كما يقال —
«أشخاص متزرون»

ويقول الرسام «أوغسطين يوحنا» عند الحديث عن
فنه : إن سر الفنان يكمن في «أطالة فترة المراهقة التي
تزيدها ثراء المهارة الفنية» ، والدقة التي تكتسب على مر
الستين ... » وتصدق هذه العبارة على الممثل أيضاً

فالممثل عليه ألا يصل أبداً إلى سن البلوغ ، بل عليه أن
يظل متلهفاً على المعرفة ، ومنفعلاً ومتهمساً ، كما عليه أن
يحتفظ بخيال تشيط متيقظ ، لأن توجيه هذا الخيال ،
وتنميته ستتيح له أن ينفعل تماماً كما تنفعل أي شخصية
 أمام حوادث معينة ، وبعبارة أخرى ، أن يمثل .

وبالرغم من أننا جميعاً ممثلون بطبيعتنا ، إلا أن بعضنا
يمثل أحسن من الآخرين ؛ ذلك لأنّه يوجه خياله بذكائه ،
فالطفل الذي يعلن «أنا روبن هود» يكون لديه من الخيال

ما يجعله يعتقد أنه شخص آخر ، ويظل يؤدى دور « روبن هود » في اقتناع كامل طيلة المدة التي يستغرقها هذا الاعتقاد ، وسيكون تمثيله مطابقاً لتصوره لهذه الشخصية ، وعلى هذا فانه من البديهي أن يكون هذا التصور غاية في البساطة ، ما دام أنه لم يصل بعد إلى درجة من الذكاء الذي تمية الخبرة ، حتى يستطيع أن يجعل الآخرين يقتربون بدوره . ولكي يعطينا التمثيل التأثير الكامل المقصود يجب على الممثل أن يقلل من خصوبة خياله بذاته ، كما يجب أن تكون خبرته وفهمه لغيره في مستوى جمهوره المقبل على الأفلام ، وهكذا يمكن عند تقمصه لشخصية ما أن يتخلص منها ، وأن يحللها من خلال استجابة الجمهور لها .

وهو يستطيع مثلاً أن يقول لنفسه : « إن هذا الشخص ريفي وبخيل حقاً ، ولكن لا يجب أن أبالغ في إبراز عيوبه حتى لا أكون قد أخفيت بهذا صفاتي المستحبة ، والتي لن يكون لدى الوقت الكافي لإبرازها أثناء الفترة القصيرة التي يستغرقها دورى » ومن البديهي أن تفكيراً كهذا يتطلب جهداً عقلياً .

ومن المختتم أن أسألني : وما رأيك أذن في بعض الممثلين الموهوبين الذين يستطيعون بمجرد تصفحهم

للسيناريو أن يكونوا في الحال تصوراً مطابقاً للتعبير المطلوب ، دون أن يكلفو أنفسهم عناء الاستعداد ؟ ولا شك أن هذا صحيح ، وأن هؤلاء الأشخاص يصلون إلى نفس الفرض الذي نريده نحن ولكن بطريقة غريزية وسريعة ، دون أن يمروا بالمراحل الطويلة للاختيار ، والرفض والتضييم ، والصدق . وانهم لسعداء أولئك الذين يعرفون كيف يهتدون إلى الجوهر ، وغالباً ما يكون الذي تصفه بأنه (ممثل موهوب) ، ليس في الحقيقة إلا رجلاً مدرياً جداً وذا خبرة ، وصل إلى المرحلة التي تساعد فيها خبرته — تلقائياً — على إداء أي موقف تمثيلي ، مثل المصور السينمائي الذي لا يستطيع أن يرى منظراً إلا ويحلله عقلياً إلى سلسلة من اللقطات .

ونحن نعتقد أنه لو كان لديك قليل من عزة النفس ، والعزمية القوية للوصول إلى غرضك ، فلن تصل إلى هذا إلا بعد أن تسقط الذكاء والخيال من صفات ، وان ما يشغلك — ونحن نعرفه جيداً — هو مشكلة مظهرك الطبيعي ، ولا شك أنك قد سمعت كثيراً عن دور هذا العامل في السينما ، حتى أنك تتساءل — في تواضع — عن مدى لياقتك من حيث المظهر والوجه .

أدوات العمل الضرورية

لنحاول أن نبعث فيك شعوراً كاذباً بالطمأنينة زاعمين لك أن المظهر الطبيعي لا أهمية له ، فالممثل يمثل بعينه وأنفه ، وذراعيه ، وفمه ، وساقيه . وأدوات العمل هذه ضرورية وهامة ، وقد تغير درجة أهميتها إذا ما تطلب الأمر ذلك ، إلا إذا كنت تتطلع إلى أن تصبح نجماً لاماً ، أو تزين صورتك صفحات المجالس .

ونحن نقول ذلك عن يقين ، فالكل يعرف أن السينما تطبق مقاييس الجمال الطبيعي التي يعرفها الجميع ، وأن نسبة نجاح الفتيات الجميلات ، والشباب الجميلي الصورة مرتفعة في السينما عنها في الحياة الواقعية ، وأن « بيتي جرابل » تربح كثيراً من المال ، وأن الفائزين في مسابقات الجمال يحصلون أحياناً على فرصة لاختبارهم أمام الكاميرا ، ولكنهم نادراً ما يحصلون على عقد .

فلا شك أن الجمال الصارخ وحده يستطيع أن يفتح الأبواب ، حتى ولو كان غير مقترن بذكاء حاد ، أو خيال خصب ، ومع ذلك فليست جميع أدوار الفيلم تتطلب هذه الدرجة من الجمال . ومن ناحية أخرى فليست كل الفتيات اللائي يعملن في أفلام (الأوبريت) بهوليوود في جمال يتي

جرابل . فإذا كانوا كذلك فلماذا يتحدثون عن بيتي جرابل بالذات ؟

وسواء في ذلك سينما الهواة أو المحتفين ، فإن كثيرا من الممثلين والممثلات يتقدمون لكل دور من الأدوار الأولى ، فإذا لم يكن مظهرك الطبيعي يتفق مع مقاييس هوليود في الجمال ، فعليك أن تحدد موقعك ، وتعد نفسك لتمثيل الأدوار التي تناسب مظهرك الطبيعي ، وربما تبذل وقتا طويلا في الاختيار ، وعندئذ من المحمّل أن تجد أمامك فرصة أكثر لأدوار تناسبك ، وبالتالي ستكون حياتك على الشاشة أطول .

ولنضع النقط على الحروف ، إن المثل غير المناسب من الناحية الشكلية يستطيع — إذا ما أجاد التمثيل ، وأمتلك ناصيته بكل الوسائل — أن يعلو بصفاته العقلية فوق كل الاعتبارات الأخرى ، فقد عرف « إيزموند نايت » مثلا ، كيف يفرض نفسه بالرغم من أنه أعمى ، وكذلك نجح « ليسلى باتكس » بالرغم من وجهه المشوه . ومن ناحية أخرى ، فقد يكون شعور المثل بنقصه الجسماني قمة عليه ، ولن أنسى أبدا مسرحية — شاهدتها في لندن — سقطت لأن سيقان بطلتها كانت قبيحة الشكل ، وكان

شعورها بحالتها أليما لدرجة أنه شمل جميع الموجودين بالصالات ، ولم يختف هذا الشعور المتبادل إلا في المنظر الذي ارتدت فيه الممثلة ثوبًا طويلا يغطي ساقيها ، وبهذا لم تدع للجمهور فرصة للتفكير فيها ..

وبعد أن تكلمنا عن الامكانيات الجسمانية للممثل سنرى الآن أن حدود مثل هذه الامكانيات أضيق منها في السينما عن المسرح ، ولكن يتحقق المخرجون رغبتهم في رسم الشخصية وتحديدها في ذهن الجمهور ، فانهم يفضلون أن يجدوا بعض ملامح هذه الشخصية جاهزة وظاهرة على وجه الممثل ، وبذلك ينبع منظرا مؤثرا وغريبا عظيم الفائدة . فإذا كانت البشاعة مرتبطة بصفات أخرى ، فإنه من الممكن أن تصبح ميزة للممثل .

ومما يؤسف له أن تكون تعابيرات وملامح الممثل لا تتعدي الحدود العادية ، لأن هذا يتطلب موهبة كبيرة من أجل التناقض عن هذه الملامح العادية ، و «آليك جينز» مثال على هذا ، فهو لا يجذب انتباه أحد إذا دخل إلى قاعة مليئة بالناس ، في الوقت الذي يكون قد نال فيه تقديرهم على دور له في فيلم قد شاهدوه بالأمس . وقد صرخ لي آليك ذات مرة كيف تجرأ بكل الحاح

ليوز بدور «فاجان» في (أوليفر توينيست) ، وهذا الدور كان يستلزم مثلاً أكبر منه سناً ، وتبدو على هيئته الطبيعية ملامح الشر ، واحتاج آليك جينز على المخرج «دافيدلين» وقال له في تحدٍ : «أنت وزملاؤك لا تبحثون عن ممثلين وإنما عن نماذج ، هل فكرت في» مثلاً لكي أقوم بدور فاجان؟ » فأجاب ديفيدلين «قطعاً لن أفعل ذلك أبداً» ثم غير رأيه فيما بعد .



السيطرة على العاطفة

وثمة فكرة خاطئة تشيع في وسط الممثلين تقول : أن الممثل عليه أن يكون «دائماً الانفعال وبشكل غير مستقر» . ولا شك أن هذه الفكرة قد نشأت من طبيعة عمل الممثل التي تضطهه إلى اظهار مشاعره أمام الجماهير ، وهذه المشاعر تكون ظاهرة بوضوح ، وسهلة الارتجاج . وعلاوة على ذلك ، فإن الممثل تعود على التعبير عن انفعالاته ، وأراجها بطريقة تجعلها مرئية للجمهور ، وهذه العادة تتحكم في حياته الخاصة ولا مفر لها منها . مثل البخار أو (الجوكي) اللذين يحملان في طريقة مشيتهم طابع مهنتهما . حقاً يجب أن يكون من السهل — إلى حد ما —

على الممثل أن يؤدي جميع الانفعالات ، ولكن يجب عليه أيضاً أن يعرف كيف يتحكم فيها أكثر من عامة الناس . وحيث أن التمثيل هو تذكرة للانفعال ، فيجب على الممثل أن يظل دائماً بعيداً تماماً عن الانفعال ؟ حتى يستطيع أن يسأل في نفسه في لحظة الانفعال : « إلى أى حد يكون ما أشعر به خاصاً بي ؟ وماذا يجب أن أحافظ به لنفسي لكي أستفيد منه فيما بعد ؟ »

وقد يبدو لك أن هذا التفكير جامد ، وغير إنساني ، ولكن هذه هي ثقافة شاذة بالنسبة لأنغلب الممثلين الذين تكون حياتهم وتجربتهم الشخصية هي (الخامنة) الأولى لعملهم ، وهذا الشذوذ مؤلم جداً ، ويكون الأمر سهلاً عندما يتظاهر بالانفعال أو ينقل التأثير المطلوب من تمثيل الآخرين — وباختصار « أن يقلد » .

وعلى الممثل أن يعرف كيف يظل مسيطرًا على نفسه عندما يعيي أحداث الانفعال ، ويكون شعوره أصيلاً ، ولكن دون أن يتهرب من مراقبة نفسه ، ويفسرني الآذ مشهد سينمائي لمثلثة شابة كان عليها أن تمثل أزمة عصبية ، فآلت دورها باتفاق ، حتى أصبحت في حالة هيستيرية ، وأذرفت دموعاً حقيقة ، وخرج كلامها متقطعاً ، وفقدت

كل سيطرة على حركاتها ، وبالتالي كأكيد كانت النتيجة حقيقة ، ولكنها لم تكن تمثيلا ؛ لأن المثلة لم تسيطر على نفسها ، ولم تستطع إشعارنا بالحقيقة ، فاضطررنا أن نعيد تصوير المنظر في يوم آخر .

الخبرة المسرحية

ان أغلب ممثلي السينما في أوروبا يبدون تمثيلهم على المسرح ، ويعودون إليه من حين لآخر ، ويرجع ذلك لنظام اقتصادي أكثر منه فني ، وليس معنى هذا أن ممثل السينما عليه أن يتلقى بالضرورة مبادئه فنه من المسرح ؛ ففي أمريكا مثلاً نجد أن مراكز السينما والمسرح يبعد بعضهما عن البعض جغرافيا ، ويندر أن يكون للممثل السينمائي أية خبرة مسرحية .

ومع ذلك — وبشيء من التحفظ — فإن الكثيرين يعترفون بفضل الاتصال السابق بالمسرح . ومع أن حرافية المسرح تختلف عن حرافية السينما إلا أنه *Technique* توجد بعض الصفات المشتركة في كلتا طرفيات التعبير — كما ذكرنا آنفا — مثل الخيال والسيطرة على العاطفة . فالمسرح يقدم بلا شك أكثر الشروط ملاءمة لتنمية

هاتين الصفتين ، ما دام الجانب الآلى ليس له أهمية تذكر في المسرح ، كما أن التمثيل الذى يتم على المسرح بطريقة مستمرة لا تقطع يسهل على المثل أن يكون صورة صحيحة عن الشخصية التى يمثلها ، كما أن (البروفات) تعطى الوقت الكافى لاتقان التفاصيل عن طريق المحاولة والخطأ ، وكذلك يسمح له التمثيل أمام الجمهور بعمل التصحيح اللازم على ضوء أفعال المترججين له .

ويستطيع المثل الذكى أن يوفق بسهولة بين المستلزمات الخاصة بالتمثيل في السينما وبين خبرته المكتسبة من المسرح ، بشرط أن يكون لديه التواضع الكافى ليقتصر بأهمية تهيئة نفسه للسينما .

وعند كتابة هذه السطور كنت أعمل في فيلم مع ممثل مسرحي يبلغ الثالثة والسبعين من عمره ، ولم يسبق له التمثيل في السينما ، ومع هذا فقد استطاع أن يتغلب على الاضطراب الأول الناشئ من العمل غير المستمر أمام الكاميرا ، وأن يجعل صوته ونبراته وحركاته تتلاءم مع مستلزمات هذه الوسيلة الفنية الجديدة للتعبير ، ولقد أحرز هذا التوفيق بفضل فطرته وخبرته المسرحية الطويلة . ومن ناحية أخرى نجد في أكبر استوديوهات هوليوود

مدارس لفن الدراما تنبه الى حد ما عن الخبرة السريرية ،
كما أن أحد الاستوديوهات الهامة بإنجلترا تجعل الممثلين
الشباب يمضون فترة على المسرح ، ثم ينتهي منهم النجوم
بعد ذلك .

والواقع أن لهذه الطريقة محسنها وعيوبها ؛ فالخبرة
السريرية يجب أن تتتنوع حتى تكون مفيدة ، فالممثل الذي
شب على تعاليد المسرح الكلاسيكي لن يجد لنفسه مجالا
في أغلب الاستوديوهات وفضلا عن ذلك عليه أن يدرس
فنه باتفاقان . أما بالنسبة للهواة الذين لا يملكون الا خبرة
ضحلة وعقولا لم يكتمل نضجها ، وليس لديهم موهبة
التمثيل الحقيقة وإنما يطغى عليهم الشعور بأهميتهم ،
فإنهم في أغلب الأحوال سوف يعوقون المخرج الذي قد
يفضل صراحة العمل مع ناشئين .

وربما يفسر لنا هذا سبب العداء المتبادل بين جماعات
هواة السينما وهواة المسرح . ويمكن تجنب هذا بقليل
من التسامح من كلا الجانبين .

فإذا كنت قد أتيت من صنوف هواة المسرح فرجو
منك أن تقترب من السينما في تواضع ؛ لأن هذا سوف
يفيدك كما تأمل أن تشرح لك فيما بعد .

الخطوات الأولى أمام الكاميرا

كن طبيعياً

هذه هي الكلمات التي يوجهها المخرج غالباً إلى الممثل وهو يتهيأ للوقوف أمام الكاميرا للمرة الأولى.

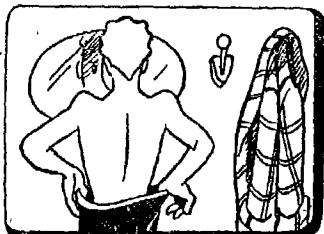
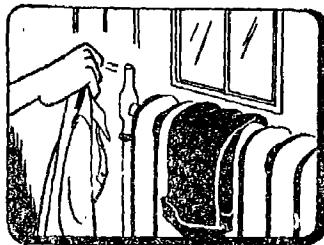
«لا تحاول أن تمثل . دع نفسك على سجيتها وكن طبيعياً» وسوف يقول الماء : ليس هناك أعقل وأسهل من هذا الطلب . ومن المتفق عليه ان الماء اذا وضع نفسه تحت تصرف المخرج فان الأثر الذي يريده لن يخرج عن مألوف السلوك العادي في أغلب الأحيان .

ولكن انتظر حتى تقوم ببعض الخطوات على (البلاتوه) أمام عين (الكاميرا) الفاحصة ، وأن تصل إلى المكان المحدد ثم تستدير قليلاً دون أن تقim وزناً للكاميرا ، وبعدها ستري كيف تكون طبيعياً .

*

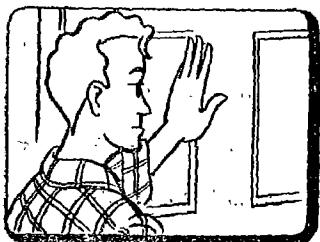
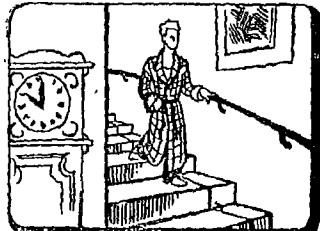
المظهر الطبيعي

في الواقع أنك لن تستطيع أن تكون طبيعياً ، لذا عليك أن تظاهر بالطبيعة ، كما يجب أن يكون سلوكك عادياً ، وأن



العقبة الأولى . أن الحركة
التي تعرض على الشاشة
بطريقة متسلسلة غالباً ما تتطلب
على أجزاء منفصلة .

ترك الكاميرا أن تصور كل ما تريده هي . وعلى هذا ،
فإن جميع المراحل لا تتشكل بنفس الطريقة في الحركة
الطبيعية .



النظر مقسم الى ست نقاط
(صورت في فترات متباينة
جداً) وتكون في مجموعها
مشهدان من فيلم « قارب من
الورق » .

فإذا كان المخرج الذي تعمل معه يتمنى عمله فإنه
سيكون على علم بكل هذا ، فعندما يقول لك : « كن طبيعياً »
 تكون هذه طريقة مهذبة لكي يقول « لا تمثل هذا النظر
 أكثر مما يستحق من الناحية (الدرامية) لكي تثير
 الانتباه حول مواهبك الثمينة » .

ولتأخذ مثلاً هذا المشهد البسيط الذي يبدو أنه لا يتطلب كثيراً من «التمثيل» * «ألقى شاب بنفسه في نهر يارد المياه ؛ لينقذ طفلًا جرف التيار قاربه ، فاستدعته أم الطفل إلى منزلها وطلبت منه تغيير ثيابه المبللة» .
ولأخرج هذه القصة على الشاشة يجب أن تقسم إلى ستة مناظر أو لقطات منفصلة يستغرق الواحد منها عدة ثوانٍ مثل :

- ١ — منظر كبير لجهاز تسخين المياه في الحمام وقد علق عليه بنطلون . تظهر يد الشاب في الصورة وهي تخلع الملابس المبللة وتأخذ البنطلون .
- ٢ — يرتدي الشاب البنطلون ثم (الروب دي شامبر) ويتجه نحو الباب .
- ٣ — في مؤخرة الصورة درجة من السلم وباب الحمام وفي المقدمة حوض للسمك . يفتح الباب ويظهر الشاب . يقع بصره على السمكة في الحوض ، يتوقف لحظة ، ثم يواصل سيره .

* المشهد مأخوذ عن فيلم صامت للهسوة « قارب من الورق » من إخراج توني روز . وهذا المشهد - بالرغم من أنه صامت - يصلح لأن يكون جزءاً من فيلم ناطق للمحترفين .

٤ — ممر . يتطلع الشاب الى اللوحات التي تزين
الجدار . ويتوقف أمام المرأة ليربّ شعره ثم
يستمر في سيره .

٥ — آخر السلم المؤدي الى الصالة . ينزل الشاب
على السلم . ويعبر الصالة ثم يتجه الى حجرة
الطعام .

٦ — باب حجرة الطعام . يظهر شاب في الصورة .
يقف ويسعل ثم يفتح الباب .

الصعوبات الأولى

ان تقسيم الحركة المتسلسلة الى « أجزاء منفصلة »
هو العقبة الأولى في سبيل السلوك العادي ، ومعنى هذا أن
الممثل عليه أن يقوم بالربط بينها عند اللحظة المحددة عندما
يعطى المخرج اشارة البدء قائلًا « دوّر ». ثم يتوقف ساعة
أو أكثر في انتظار الفنانين الذين ينقلون — في أثناء ذلك —
(الكاميرا) الى موضع جديد ، ويعدون الضوء في جزء آخر
من (الديكور) .

وفي مشهد كهذا ، يعاد جزء من كل لقطة عدة مرات ،

ولكنه لا يعاد في مجموعه ؛ لذا يجب على الممثل أن يتخيّل الحركة في مجموعها حتى ترتبط الأجزاء بعضها .

فمثلاً لا يجب أن تتغيّر مشيته فجأة عند الانتقال من لقطة إلى أخرى ، وكذلك لا يجب أن يتغيّر التعبير المرتسم على وجهه ، فإذا كان يضع يده في جيب (الروب دى شامبر) في نهاية اللقطة (٣) فيجب أن تظل يده هكذا في بداية اللقطة (٤) .

وحتى لا يتعقد الأمر كثيراً ، فلا يلزم أن تصور الماظر بالنمط الذي تظهر به على الشاشة . وفي هذه الحالة يكون من الأسهل تصوير الشاب عند نزوله السلم بشعره المرتب قبل المنظر الذي نراه فيه وهو يرتّب شعره أمام المرأة .

حقاً أن مجموعات المحترفين ومعظم مجموعات الهواة يعتمدون على (فتاة السكريبت) التي وظيفتها ملاحظة تسلسل الحركة بين اللقطات ، ومنع الممثل من الظهور على السلم وهو منكوش الشعر مثلاً .

ومع هذا فلا يجب أن يختار الممثل أسلوب الطرق ويعتمد تماماً على (فتاة السكريبت) ، لأنها لن تستطيع مساعدته في المواقف الخاصة بتسليسل الفكر والعاطفة .

الفكرة وراء الحركات

ضع نفسك مكان الشاب الذى يخرج من الحمام
ويمض السمكة فى الحوض ، ولقد قلنا سابقا : انه لا يكفى
أن يبدو المثل طبيعيا ، ولكن يجب اتاحة الفرصة للكاميرا
كى تصور التقطة الجوهرية فى المنظر .
وفي هذه الحالة يستخدم السمك فى تذكيرنا برب البيت ،
وهو الزوج الذى رأيناه يرحل للصيد .

وفى الحياة الواقعية ، تسجل العين والعقل بسهولة منظر
السمكة ، أما فى الحالة التى يمر فيها مثل هذا المشهد دون
أن يلمحه المتفرج ، فهنا يحسن أن نعزل هذا المشهد ،
ونبرزه بأن يتوقف الشاب عنده ، ويوجه النظر اليه فى
نفس الوقت فان كل مبالغة قد تقسى المظهر资料ي :
ويجب تجنب الأشياء غير المعقولة واستبعاد أى حركة
لا فائدة منها .

وربما تكون الطريقة المثلى للبدء هى تقسيم المشهد
عقليا الى مراحل ، وأن تكون وراء كل مرحلة فكرة
تناسبها . مثلا :

عند ارتدائك الثياب فكر على هذا النحو « انها ليست
ردية ، وأحب أن يكون لي مثلها » .

واستمر في هذا التفكير حتى بداية المنظر التالي الذي تمر فيه من باب الحمام . وعند رؤيتك للسمكة ضع في ذهنك فكرة جديدة ، « هذه سمكة . فمن الذي اصطادها ؟ لا شك أنه زوجها الذي أعتقد أنه يصطاد اليوم ؛ لذلك فهى بمفردها مع ابنها » .

وعندما تسعل قبل أن تفتح باب حجرة الطعام قل لنفسك : « هذا أفضل لكى أشعر السيدة بحضورى » . فإذا توصلت إلى تقسيم كل مشهد بهذه الطريقة ، فإن كل الحركات الزائدة ستزول تلقائيا بينما تبرز الحركات الأساسية ولهذا أهمية خاصة في السينما الصامتة أو في مشهد صامت من فيلم ناطق .

وربما يبدو لك أن الأفكار التي لا يمكن تصويرها ، تكون قليلة الأهمية من ناحية طبيعتها الحقيقية . ومن البديهي أن لا فائدة من التفكير على هذا النحو « آه ! على الآن أن أرى السمكة . فألقى عليها بنظرة . ومثل هذه النظرة تكفى والآن أواصل سيري » . ولكن هذا التفكير سلبى لا يعتمد عليه أما التفكير الإيجابى فهو الأهم .

وإذا تمكنت أن أريك فيلم « قارب من الورق » فإني سوف ألفت نظرك إلى المناظر التي مثلها الشاب (الذى لم

يسبق له التمثيل في السينما أو في المسرح) والتي كانت وراءها أفكار تناسبها . وهناك بعض المناظر الأخرى التي كانت تبدو فيها حركاته آلية تماما — ليس بمعنى أنها جامدة ولكنها آلية لأنها لا يشعر بدافع لها إلا ما يتطلبه السيناريو كالتقال من (أ) إلى (ب) وانظر إلى اليمين ... الخ .

وفي بعض الحالات يكون السبب أنه لم يوفق في العثور على الفكرة المطلوبة . ويقع الخطأ على الممثل بقدر ما يقع على المخرج . وفي حالات أخرى تتلاشى الفكرة الأولية وتدع مجالا لتدخل الروتين في سياق (البروفات) ووجهات النظر التي يكون هدفها اعطاء الفرصة لتدخل الناحية التكنيكية .

ومن البديهي أن الممثل غير المدرب سوف يسأل نفسه هذا السؤال : « لماذا أذن لا يدعون في التصوير — بدلا من العبث بالآلات والأشياء — طالما أني على أتم الاستعداد لتمثيله بشكل طبيعي ؟ » .

ولكنه سيتذكر أن الفنانين يجب أن يراعوا جانبهم من العمل ، وأنه يوجد رباط وثيق بين عملهم وعمله ، كما

سترى . وسوف يجدد فكرته بالنسبة لكل نقطة وبهذا يوفر على نفسه عناء التفكير أثناء (البروفات) .

التعديل في البروفات

وثمة مشكلة أخرى تبرز عندما يقرر المخرج أن يعدل في الحركة — بعد بروفة أو بروفتين — من أجل أن يتبع في الغالب للكاميرا أن تسجل الحركة بشكل أكثر وضوحاً . وهنا يجب وبالتالي أن تعديل الفكرة الخاصة بالحركة .

وقد حدث فعلاً مثل هذا التعديل في منظر (السمسكة) فعند خروج الشاب من العمام رأى السمسكة للمرة الأولى ثم واصل سيره بعد ذلك واستمر في النظر إليها حتى خرج من بؤرة العدسة ، ولكننا لم نستطع رؤية وجهه الشاب على الثنائيه عند ما لمح السمسكة ؛ لأن المسافة بين وجهه والكاميرا كانت بعيدة . كما أنه قد تسرع في التوقف مما جعل المنظر خالياً من أي دلالة فطلبت منه ألا ينظر إلى السمسكة حتى يقترب من الحوض . وقد غير هذا الطلب من مجري تفكيره ، ففي أثناء البروفة التالية كنا نراه بوضوح وهو يبعد نظره عن السمسكة حتى وصل إلى النقطة المحددة . ولم تتمكن من جعل المنظر طبيعياً إلا في النهاية تقريباً ،

بعد أن توصلنا إلى فكرة إيجابية جديدة تماماً للغرات .
وقد أتى لنا الموقف الأساسي للفيلم باحدى هذه الأفكار .
فالمنظر السابق يدل على أن الشاب أتى من منزل متواضع
وقد وجد نفسه فجأة في (فيلا) واسعة فاخرة الآثار على
شاطئ النهر ، لذلك فهو يتطلع باعجاب إلى النوافذ
الضخمة ، والفنوشات الشميمية قائلاً لنفسه : « يا الله !
كم هو جميل هذا المكان ؟ ! ». قبل أن يقع بصره على
السمكة .

وهنا يظهر أقل ومضى الانعكاس على الشاشة
بوضوح ، لأن اللقطة كانت كبيرة متوسطة وكانت الإضاءة
معدة لاستقطاب أكثر الضوء على نقطة معينة .

وبهذا تكون قد وصلنا إلى المرحلة التي تشتراك فيها
(الكاميرا) في التمثيل ، فحتى الآن ، كنا ممتنعين عن تهريب
(الكاميرا) أو الإضاءة أكثر من ذلك ، ولكنها قد فرضا
أنفسهما بطريقة لا يمكن تحاشيها ، وبدعا في مزاولة تأثيرهما
على تمثيل المثل . ولذلك فيجب أن يوضعوا في مكانهما ،
كما يستحسن اعتبارهما أدوات مساعدة وليس عقبات .

الكاميرا و مجال التمثيل

ان الكاميرا هي المخرج الوحيد المرئي بالنسبة للممثل

السينمائي ، وهي تختلف عن جمهور المسرح في هذا المعنى ؟ لأنك لا تستطيع السيطرة عليها في حين أنها هي التي تسيطر عليك . مثل كما تريد ، ولا تنفذ قواعد الكاميرا ، ولكن لن يساوى هذا شيئاً .

فكرة في رد الفعل الذي حدث للشاب عند رؤية السمسكة . لقد ظهر رد الفعل هذا بوضوح لأن الشاب ظهر

ان مجال حرارة الممثل يجب أن تغير تبعاً ل المسافة بينه وبين الكاميرا . ففي المنظر رقم (١) تكفي الحركة البسيطة في التعبير للدلالة على أن الممثل قد لاحظ السمسكة . أما إذا كان بعيداً عن الكاميرا - كما في المنظر رقم (٢) - فعليه أن يفصّم من حركاته حتى يصل إلى نفس النتيجة .



في لقطة كبيرة متوسطة يعني أن صورته وجزء من صدره ملا الشاشة عمودياً أما إذا كان المنظر متوسطاً فإن أحدهما لا يستطيع أن يشاهد رد الفعل ، ومن البديهي أنه كلما

صغرت الصورة على الشاشة كلما كان يلزم تضخيم الحركة
بالتالي ، حتى يستطيع الجمهور أن يلاحظها .

ومن الاعتقاد الشائع أن التمثيل السينمائى يتطلب
مجالا أقل في الحركة عنه في المسرح وذلك لأن التعبيرات
والحركات في التمثيل المسرحي لا بد وأن تكون مبالغ فيها
حتى يتمكن جمهور الصنوف الأخيرة من رؤيتها أما في
السينما فلا يجوز هذا الا في الأفلام التي تصور حركات
وتعبيرات صغيرة في مناظر كبيرة . وعندما نريد أن نبرز
 شيئا صغيرا في منظر عام يكون على الممثل أن يجسم
الحركة أكثر من العادة .

ففي فيلم (قارب من الورق) كنا نريد أن نظهر طبيعة
المكان ، والزوج الذي خرج هو وصديقه للصيد وهو
يربطان قاربهما ، ويتجهان نحو أحدى المقاهي على الشاطئ ،
وحتى نبرز كل هذا قررنا أن نصور كل هذا المشهد في
منظر عام . وبالتالي ، يكون على الصديقين أن يبالغوا في
نظرهما إلى المقهى في حين أن مثل هذه النظرة نفسها تعتبر
شاذة لو صورت في منظر كبير .

أنواع المناظر

في المسرح يوجد حد أدنى ل مجال التمثيل ، يتغير بالنسبة

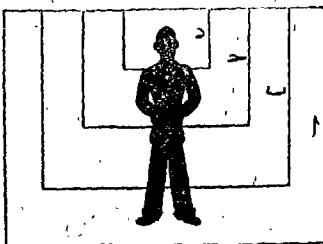
لأبعاد الصالة . أما في السينما ، فيتغير هذا الحد الأدنى تبعاً لطبيعة المنظر . فيجب اذن على الممثل أن يتعود على هذه المصطلحات التالية التي تستعمل في العالم كله .

منظر كبير جداً (م ° ك ° ج) ، وفيه تملأ الرأس الشاشة عمودياً من الذقن حتى الجبهة .

منظر كبير (م ° ك) ، الرأس والكتفين .

منظر كبير جداً (م ° ك ° ج) ، وفيه يملأ الرأس

ان حركة الممثل تتغير تبعاً لبعدة عن (الكاميرا) ففي المنظر العاً د رقم (١) يكون في استطاعته ان يتحرك ببطء او يساراً دون ان يخرج من (الكادر) المسمى في المنظر المتوسط رقم (ب) والمنظر الكبير المتوسط رقم (ج) وفي المنظر الكبير رقم (د) يضيق مجال حركة شيئاً فشيئاً .



منظر متوسط (م ° م) ، يظهر الجسم حتى الفخذ .

منظر جماعي (م ° ج) ، الانسان بكامل طوله .

منظر عام (م ° ع) الانسان بالكامل مع ترك مسافة من أسفل ومن أعلى .

ويستطيع الممثل في (السيناريو) الدقيق جداً ، أن يوجد

تفاصيل كل منظر ، مرموزا اليه بالحروف الأولى ، ولكن للأسف فإن السيناريوهات التي من هذا النوع نادرة جداً وكذلك يندر أيضاً المخرجون الذين يتبعون نص(السيناريو) بدقة .

وعلى كاتب (السيناريو) المحترف أن يعرض الحركة في الفيلم على شكل مجموعة من اللقطات المرقمة تسمى مشهداً ، ويفهم من المشهد انه جزء من حركة تجرى في نفس (الديكور) .

ثم تترك للمخرج بعد ذلك مهمة تقسيم المشهد الى عدد من الناظر المتوسطة أو الكبيرة ... الخ .

وقد يعد بعض الهواة — الذين يرغبون في توفير شريط السيلولويد — سيناريوهاتهم بطريقة أكثر تفصيلاً منظراً بعد منظر . ولكنهم قد يتطرفون من ناحية أخرى فيعملون بلا سيناريو اطلاقاً . اذ أنهم كهواة يميلون بطبيعتهم الى الخروج عن المألوف في طريقة عملهم . كما أن خبرتهم ضئيلة . لذلك يكون من الصعب أذ تقتبس من طريقة منهجاً عاماً يسير عليه كل الهواة .

ومما يسبق يذكرنا أن نقول : إن الممثل قلماً يعرف من السيناريو الحجم الذي ستعرض به الصورة على الشاشة .

وغالبا لا يصل الى معرفة هذا الا عند (بروفة) التصوير . وكل ما عليه هو أن يسأل المصور عن المستوى الذي ستتصوره به عدسة التصوير ، وهل ستبرز كتفيه أو صدره ، أو ساقيه . ولن تحدد الاجابة عن هذا السؤال مجال حركاته فقط بل طبيعتها أيضا . فلا فائدة من تحريك أصابعه بعصبية لكي يعبر عن اضطراب فكره اذا كان النظر الذى سيصور به كبيرا ؛ لأن أصابعه في هذه الحالة لن تظهر في الصورة ..

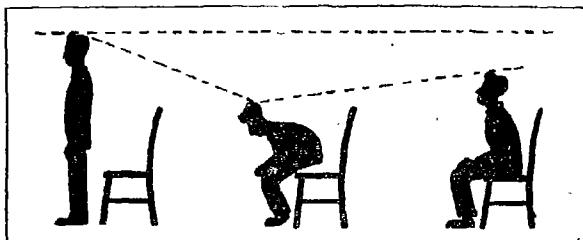
الكاميرا والحركة

عند كلامنا عن حجم المناظر كما نفترض أن الكاميرا تظل ثابتة أثناء تصوير المنظر . ولكن الحال ليس هكذا دائما .

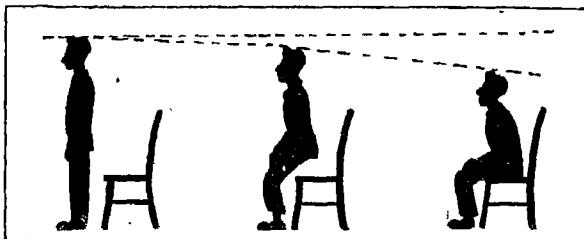
ف تستطيع الكاميرا أن تتبعك بطريقه (البان) الأفقى ، أو (التيلت) الرأسى كما تستطيع أن ترجع للوراء أو تتقدم للأمام على عربة صغيرة (شاريوه) ، أو أن ترفع بواسطة الوشن (كرين) ويصور المنظر من أعلى . وتحكم كل هذه الحركات الخاصة بالكاميرا في حركات الممثل الى حد ما . ولنفرض أنك تعبّر مكانا ثم

تجلس بعد ذلك على مقعد ، وترى أن تظل في وسط الصورة دائما . في مثل هذه الحالة تتبعك الكاميرا أولا بطريقة (البان) ثم (بالتيت) عندما تهم بالجلوس على المقعد .

ومن الضروري أن يتم تنفيذ هاتين الحركتين في حركة واحدة متصلة ؛ لأن كل حركة غير منتظمة تذكر الجمهور



حتى يستطيع المصور أن ينقل الكاميرا دون أن تهتز ، يجب على الممثل أن يرسم حركته على شكل خط منحنى ببطء ، ومنتظم كما في الصورة أعلاه ، وهذا أفضل من الانحناء ، ثم القيام كما في الصورة أسفل هذا الكلام .



مباشرة بالآلة المخفية وراء المنظر وتفسد الإيحاء بواقعية المنظر . وفي استطاعتك أن تساعد المصور وذلك بتبطئ خطواتك قبل أن تبدأ في الجلوس حتى يصل إليك ويتمكن من متابعتك ، وذلك بأن تحاول أن تتبع خطأ منحنيا بسيطاً ومتصلًا بدلاً من أن ترسم خطًا متراجعاً .

وعليك أن تتذرع بالصبر عند تنفيذ هذه التفاصيل التي قد تبدو لك عديمة الأهمية ، وعليك أن تتدرب حتى تصبح هذه التفاصيل من طبيعتك الثانية . والآن فابنك تخاطر بالظهور على الشاشة أحياناً وأنت غارق في الظلام إلى أن يتسلل المصور من جديد .

الحاجة إلى الدقة

إذا كان من المهم أن تكون الحركات متصلة فإن من الأهم أن تكون كذلك دقيقة . فإذا حسبت المدة التي تستغرقها التفاتة الرأس ، وتوقتها أثناء عمل (البروفة) فعليك أن تفعل الشيء نفسه عند التصوير النهائي . ولهذا الأمر أهمية كبرى لعدة أسباب . لأن المشكلة الأولى لدى جميع هواة التصوير هي أبعاد الكادر . لهذا يسرع إليك مساعد المصور بعد اتمام (البروفة)

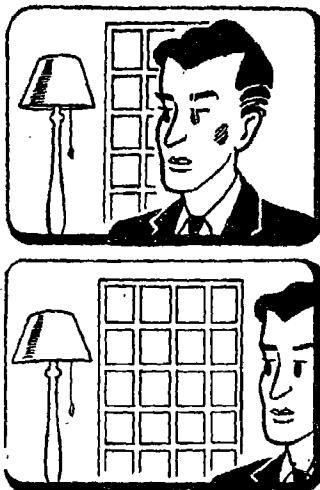
وبعد أن يكون الكل مستعدا — وبيده شريط يقيس به المسافة بينك وبين (الكاميرا) حتى يحدد مكانها الملائم ، وأحيانا ، يكون من الضروري أن تؤخذ المسافات من الجهات المختلفة التي ستتحرك فيها ، كما يجب أن يعدل تحديد الموضع أثناء التصوير حتى تظل صورتك واضحة . ومن البديهي أنك لو ابتعدت عن (الكاميرا) أثناء اقترابك أو ابعادك عنها فإن هذا يؤدي بك الى الخروج من مجال البؤرة ، وعندئذ تكون صورتك غير واضحة على الشاشة .

وفي المناظر العامة أو المتوسطة يكون المجال أضيق أمامك في الحركة ، وأحسن ما تفعله عندئذ هو اطاعة المصوّر .

وكقاعدة عامة ، كلما كان المنظر كبيرا كلما ضاقت حدود الحركة وليس سبب هذا هو أبعاد المجال البؤري فقط ، لأن تكوين الصورة والاضاءة يرتبطان ببعضهما ارتباطا وثيقا ، ويتداخلان في التمثيل أيضا . ولن توسع في موضوع تكوين الصورة هذا لأنّه ليس من مهمتك أن تفكّر أن كانت صورة وجهك واضحة أو معتمة في الظل أو في الضوء ، ودع هذه المهمة لمدير التصوير ، واعلم مع

ذلك أنه لا يجب أن يقطع جانب من رأسك عند طرف الصورة ، لأن ذلك يظهر فراغاً كبيراً عند الطرف الآخر ويحدث مثل هذا العيب في المنظر الكبير إذا ما خطر لك أن تعرف بضعة سنتيمترات — يميناً أو يساراً — عن المكان المحدد .

عندما يعتقد الممثل إلى متظر كبير عليه أن يقف بالضبط في المكان المعين له من قبل ، والذي حدد بعلامة على الأرض . فإذا وقف بعيداً ببضعة سنتيمترات ، فإن ثانية ذلك سيظهر مشوهاً على الشاشة كما في الصورة الثانية .



ولا تهمنا الأضاءة حالياً إلا من حيث أنها تسقط أكبر كمية ممكنة من الضوء على الحركات التمثيلية للممثل وهيئته . وعادة ما يلاحظ مدير التصوير الحركة أثناء (البروفة) ثم ينظم الأضاءة بعد ذلك . وأحياناً ، يتطلب

الموقف بعض التغييرات الطفيفة في الحركة حتى يمكننا حل أي مشكلة في الأضاءة ، وفي استطاعة الممثل أن يصل إلى غرضه دون أن يهتم بالتساؤل — أكثر من اللازم — عن علة هذا الشيء .

ويجب أن تكون الحركة ، التي أعدت الأضاءة خصيصا لها دقة ، حتى يمكن إبراز النقط الأساسية في المنظر . ولنتذكر اللقطة الأخيرة من المشهد الخاص بفيلم « قارب من الورق » والتي يسعل الشاب فيه عندما يفتح باب صالة الطعام ، فتلمح الشابة صاحبة الدار وهي ترتب الأكواب على الصينية وتسير بسرعة خطوات قبل أن تلمح الشاب الذي دخل صالة الطعام . فتردد وتبتسم . وفي هذه اللحظة المعينة يضيء وجهها شعاع من الشمس يأتي من النافذة . في مثل هذا الموقف قد تصيب الابتسامة والتردد في الظلام إذا أسرعت الشابة في وصولها إلى النقطة المحددة بعدة ثوان .

اعرف مكانك

لكنّ نسهل على الممثلين عملهم فاننا نحدد لهم مكانهم على الأرض بالطباشير أو بواسطة شريط لاصق .

وتعتمد الطريقة التي تصل بها الى مكانك على نوع المنظر الذى يجرى تصويره وعلى طريقة تمثيلك أيضاً.

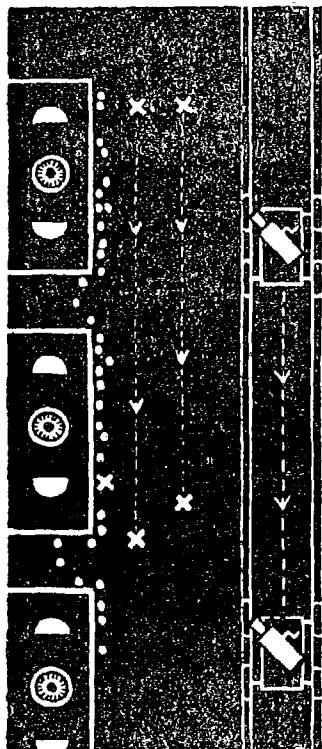
والطريقة الأكثر سهولة ووضحاً هي : أن تنظر الى الأرض وأن تتجه مباشرة الى غرضك . ولكنها طريقة سخيفة ، وكثيراً ما يستخدمها «سبنسر تراسى» الذى اشتهر بعادة النظر الى قدميه أثناء السير ، وهى تعتبر من مكونات شخصيته الخاصة . أما بالنسبة للممثل الهادى فعليه أن يتجنب تقليده لأن هذا سيجعله متسلقاً وسيفقد جاذبيته . وكثيراً ما يعد الممثل الخطوات التى تفصل بين علامات وأخرى أثناء البروفة ثم يعتمد على ذاكرته وحاسة أبصاره لكي يصل الى المكان المحدد بعد ذلك .

ويمكن أحياناً استخدام قطع الآلات كعلامات للاسترشاد : كضغط جزء من المنضدة على جسمه ، وكلمس أطراف قدمه للكرسى . ولهذه العلامات فائدة كبيرة — وخاصة عند تصوير المناظر من مكان عال — حيث تكون الأرضية مرئية ولا يجوز استخدام أي علامة بالطباشير . وهناك بعض المناظر التى تستلزم التنسيق التام بين المثل والفنين الآخرين .

وعلى الممثل أن يعرف بالضبط — في بعض الحالات

الخاصة — المكان الذي يجب أن يكون فيه عند التصوير لكي يتبع الكاميرا ، وعندئذ يصبح ايقاع الخطوات عاملاً أساسياً .

وهكذا ، ففي فيلم (سر ساوباولو) كنت أقوم بدور



عند تصوير الناظر بطريقة
« الشاربوا » العربية . يستلزم
ذلك غالباً تنسيقاً محكماً بين
الممثل ومجموعة الفنيين العاملين
معه ، وهذا التخطيط يمثل
منظراً من ديكور فيلم ، وعلامات
(b) تدل على أماكن دخول
وخروج اثنين من الممثلين وهما
يسيران في صالة اللعب أثناء
تصوير الكاميرا (الموجودة على
اليسار) أمامهما . ويلاحظ أن
الموضع النهائي للムمثلة الأولى
(علامة X على اليمين) وهي
تقف بالقرب من مائدة اللعب
يمكن تصويره من خلال المسافة
بين الممثلين الآخرين ، وحتى
يمكن الوصول إلى أمامهما
الخاصة كان عليهما أن يتنظما
خطواتهما تبعاً للحوار .

مدبر كازينو ، وكان على أن تستقبل بطل الفيلم « جورج رافت » في لحظة معينة في ردهة الكازينو ، وأن أرفقه حتى يعبر صالة اللعب . كما كان على أن توقف أثناء حديثي عند كلمة معينة في الحوار وأثناء تصوير الكاميرا لنا بالشاريوه — حتى تظهر البطلة « كولين جراي » بينما في مؤخرة المنظر .

واستطعت أن أنظم خطواتي تبعاً للحوار إلا أنني لاحظت أثناء (البروفة) أنه كان يجب على النطق بأى جملة عندما أمر على اللاعب الثالث في الروليت .. الخ . وقد استطعت حينذاك أن أتمهل أو أتعجل تبعاً لما يتطلبه الدور .

*

الحسابات والمقاييس

لا يصح اهمال كل هذه الجوانب الفنية التي سبق ذكرها ، كما انه لا يجب اعطاءها أهمية أكثر من اللازم . وعلى أساس تقديرنا الحالى لمستوى معرفتنا فان كل هذه الحسابات سوف تزعجك ، وتجعلك تتساءل بلا شك : كيف يمكن للمرء أن يذكر في كل هذه الأشياء في وقت واحد ؟ وأن يحافظ في نفس الوقت على واحد من هذه الأشياء إلا وهو : الفكرة الكامنة وراء الحركات ؟

وسوف ترى أن المرء يستطيع — بعد التفكير في مشهد ما بكماله — أن يخصص للنهاية الفنية البروفات الأولى لكل لقطة ، وبعد تعوده على هذا ، سيتدخل التفكير في التمثيل مرة ثانية ؛ فالعادات تتكون من (البروفات) . ويلاحظ المرء مندهشاً أن التطورات المعقّدة جداً تعمل كما يقال تقليدياً بعد وقت قصير .

والي الآن ، فنحن لم تتحدث إلا عن السلوك العادي ، ومع ذلك فقد ألمنا سريعاً بالموضوع الذي يكون جواهر الفن الدرامي وهو : تفحص الشخصية وابراز العاطفة . الواقع أن أهم ما في التمثيل السينمائي هو السلوك الطبيعي والمهارة في تنفيذ الأحداث الجارية حسب الخطة الموضوعة من قبل وبطريقة أكثر تجريدًا مما في الحياة العادية .

وقد حاولنا أن نشير إلى أن هذا يتطلب معرفة بالعمل وتدربياً عليه . وقد حدثت ضجة كبيرة حول بعض الأفلام التسجيلية التي يظهر فيها أفراد عاديون أثناء قيامهم بوظائفهم التي يشغلونها طوال حياتهم ، وهؤلاء الناس — كما يقال — ليس لهم ماض ولا دراية فنية بالسينما ، وهم يمثلون أيضاً بطريقة طبيعية لا تقل عن أي ممثل . ومن هذا فإن معرفة العمل

لأتي هنا من ناحية الشخصيات التي تصور ، وإنما يرجع الفضل إلى السينمائيين الذين استطاعوا أن يصوروهم دون أن يحدثوا اضطرابا في عالمهم اليومي .

ولنأخذ عالما في مصنع ونطلب منه أن يدير آلة ، فهذه هي حرفته الذي يعرفها جيدا ، كما أن التمثيل هو حرفه المثل ، فماذا تكون النتيجة ؟ تكون النتيجة هي صلاحيته بالتأكيد .

لنأخذ نفس الرجل مرة ثانية ونتنقل به إلى مجال جديد عليه ، ونطلب منه أن يدير رأسه ذات اليمين ، وأن يرفع عينيه ، وأن يتحدث تارة بصوت مرتفع وتارة بصوت منخفض . وباختصار ، نكلفه بكل ما تستلزمه الدورة الكاملة للتعبير السينمائي . لن تكون النتيجة بعد ذلك محمودة .

ان الممثل العابر يكون صالحا عندما يكون في مكانه ، ولكن قد يستخدمه مخرج يقبل حدودا معينة من المستويات الفنية في فيلمه ويترك بعض التفاصيل الدقيقة . أما من يريد الارتفاع إلى مستوى جيد ، والابتعاد عن السطحية ، وينبئ إلى التحليل والخلق فإنه يتوجه إلى أحد الفنانين . ومن هنا يبدأ عملك .

البساطة والإيقاع في التأثير

من الغريب في السينما ، أن (الكاميرا) تسجل أدق حركة للممثل في الوقت الذي يطلب منه أن يتتجاهلها .
ولا يشعر العامل الذي يقوم بعمله اليومي مطلقاً بوجود (الكاميرا) لأنه يجهل امكانياتها ، كالعصفور الذي يحلق في الهواء ويمثل بكل براعة أمام الآلة البعيدة عنه . وعلى هذا فإن الممثل المبتدئ يقاسي العذاب ، لأنّه يعلم من قبل أن (الكاميرا) تسجل عليه كل أخطائه ، بل وتجسمها .
وسوف يتذنب ويعدب جمهوره لمدة طويلة ، مادام أنه لم يحصل على سلاح يحميه وذلك السلاح هو بساطة التأثير . أي الشعور بأنه في حالة جيدة مهما كانت الظروف .

الغوف من الكاميرا

لا شك أنك قد سمعت أن بعض الممثلين السينمائيين ليسوا طبيعيين إطلاقاً . ويجوز هذا في بعض الحالات ، ولكن لا يجب أن يذهب بك التفكير إلى الاعتقاد في أن

بائع لبن جميل أو بائعة عطور جميلة يمكنهما — بقليل من الحظ — أن يصبحا من ممثلي اليوم أو الغد ، وأن يثلا كما يمارسا مهنتهما تماما .

ان كل نجوم السينما — وخاصة الذين تنقصهم موهبة التمثيل — يستطيعون التمثيل ببساطة . وقد نجحوا في التخلص من ارهاب (الكاميرا) وعرفوا كيف يظلون دائمي الاتصال بالمتفرج ، ولنذكر جرأة « بنج كروسبى » الذى لا يستطيع أن يدعى أن موهبته تعادل موهبة السير « رالف ريتشاردسون » مثلا .

ولعلك تذكر أنك رأيت احدى المثلات فى فيلم للدعائية تقدم بشرح مزايا صتف معين من الصابون . حسنا . قارن بينه وبين فيلم تسجيلي يمثل فيه أحد الموظفين دورا صغيرا أمام الكاميرا يمر بالملكت ، ويشير إلى رسم معلق على الحائط بعضا صغيرة ويقوم بشرح الفرض الوطنى الأخير .

النتيجة أنك ستتحمل قليلا تلك المثلة التى قد لا تنطق الا بسخافات ولكنك لن تحمل الخير السىء الحظ الذى وقف يسمعك محاضرة طويلة وعلى شفتيه ابتسامة مغتصبة ورغبة أكيدة في انهاء الحديث بسرعة .

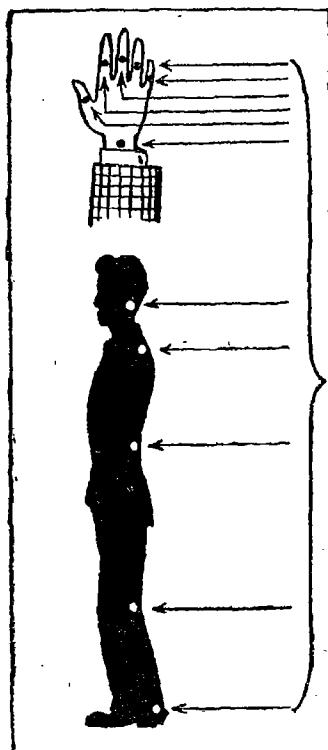
ومما سبق يمكننا أن نقول : ان البساطة في التمثيل عادة تكتسب بواسطة التكرار مسافاً يهسا قليل من الامتنان الطبيعي ، أو اذا شئت الجرأة ، وهي نوع من الحصانة ضد الخوف من (الكاميرا) .

ومهما كان الأمر ، فإن البساطة في التمثيل يمكن اكتسابها ، ولكن بعيداً عن (الكاميرا) إلى حد ما .
فـ (المانيكان) تعلم كيف ترفع هامتها بشيء من العظمة والسهولة في الحركة بالرغم من الدبابيس التي تعوق جسدها الذي اتخذ لنفسه وضعياً صعباً . وتدعى بعض مدارس الفن الدرامي المختلفة أنها تستطيع "تعليم تلاميذها السهولة في التمثيل . ولهذا الادعاء أساس من الصحة .
ولنفرض أنك لست (مانيكانا) أو طالباً في مدرسة من مدارس الفنون . فأنك ستتجدد بسهولة مادة للتمرين في نطاق حياتك الاجتماعية العادية .

ولستذكر ما عانيته من احساس عندما دخلت الى صالون مليء بناس لا تعرفهم . هل شعرت بارتفاع في درجة جراحتك ؟ وثقل في حركة يديك وقدميك ؟ وشعور بالاختناق ، وتصلب في العنق ؟ اطمئن ، فنحن لا نريد منك أن تدرس هذا الموضوع بالمراسلة وإنما نريد أن نبين لك أن

الاضطراب العضوى يرجع الى الناحية السيكولوجية ،
بالرغم من أنه فيزيائى فى مظهره ، وبهذا يمكن التخلص منه
بطريقة فيزيائية أيضا .

وأول خطوة تعلمها ، هو أن تضع نفسك في أحسن



استرخي بحباب

مراكز تصلب العضلات التي
يجب أن يرخيها المثل .

حالة فiziائية ممكناه . ولا يعني هذا انه يجب عليك القيام بتمرينات رياضية لتنمية عضلاتك ، بل يكفي فقط ان تدرب جسمك وأن تدع عضلاتك تلبي أوامرك عندما ت يريد أن تزيل التصلب ، أى أن تسترخي .

فمن عادة الفنانة «سارة بر نار» أن تستريح زهاء نصف ساعة قبل ظهورها على المسرح ، وليس لهذه العادة أساس خرافى ، فهى تقوم بها حتى تتيح لعضلاتها أن ترتخى تماماً ، وحتى تتأكد أنها ستطابقها في الوقت المناسب .

اذا وقفت وراء الكواليس للمسرح فسترى الممثلين ينفضون أيديهم وكأنهم يزيلون منها قطرات من الماء العالق بها قبل دخولهم المسرح . وهم بهذه يتخلصون من التصلب . وعليك أن تعرف الطريقة التي تسترخي بها ، والا — وليست هذه مبالغة — يصبح الصوت الجميل محشرجاً ، والجسم اللين متصلباً ، والعقل اليقظ كسولاً .

ويلاحظ المبتدئ — غالباً أثداء البروفة الأولى للمنظر — أن عضلاته تتصلب ، وترفض أن تطاوشه ، وليس في هذا ما يزعجه مادام هذا التصلب يقل من بروفة الى أخرى ، وهذا — مهما يكن الأمر — هو الجو العاطفى للمنظر .

وفي حالة ما ترفض بعض أجزاء جسمك الاتزياد للك ،
فعليك أن تولي الأمر اهتمامك .

وغالباً ما يتمنى التصلب بالصعود إلى العنق . وللتخلص من هذه الحالة بأسهل الطرق عليك أن تخيل أنك معلق بخط من قمة رأسك ، وأن جسدك معلق كله في الفضاء .
فإن لم تنجح هذه الطريقة فعليك أن تجرب طرقاً أكثر صعوبة ، وأن تخصص عدة دقائق من وقت فراغك تستلقى فيها على سطح صلب (وليس ضرورياً أن يكون في وسط البلاطوه) . ثم ركز تفكيرك في مراكز عضلاتك كل حسب دورها ، حتى تصبح جميع عضلاتك مرنة ومرتخصية .

وبعد عدة ثوان ، صلبهما من جديد . أعد هذا التمرين الخاص بالارتخاء حتى تتعلم وتعرف كيف تسيطر على مراكز التصلب العضلي في جسمك . وهذه المراكز الرئيسية هي ، العنق ، الكتفان ، الوسط ، الفخذان ، الركبتان ، قبضتا اليدين ، الأصابع ، عرقوب القدم .

ومن التمارين المقيدة لتليين الذراع : أن تظل واقعاً ، ؤعيناك مغلقتان ، وأن ترفع ذراعاً واحداً ، ثم تبدأ بارخاء عضلاتك ابتداء من أطراف أصابعك حتى تبلغ الكتف ، ثم تترك ذراعك تسقط بيضاء . وسوف يفيسك هذا عندما

تضطر في البلاطوه الى رفعها (لكي تدير مفتاح الكهرباء مثلا) وستكون حركتها عندئذ مرنة ومتناسبة ، وليس فجائية .

وربما تقول لنفسك : آتنا لا نرى شيئا من هذا بوضوح في التمثيل السينمائي . في الواقع أن الممثل الحقيقي ليس في حاجة الى مثل هذه التمريرات . ولكن لا تنس أنه قد تعود على الكاميرا ، واكتسب عادة تجاهلها التي لم تكتسبها أنت بعد .

هذه الأشياء البسيطة

يستطيع الممثل الخبير أن يؤدي الحركات المألوفة بطريقة فنية سهلة واضحة مع اختصار في الحركة ، كالتحية ، وشعل السجارة ، والتمحظ .

اذا لاحظت في الحياة العادية رجلا يدخل حجرة ، ويخلع قبعته ، ثم يجلس على كرسي ، ويلقى بنظرة الى الساعة ، فلا شك أن سلوكه سليم تماما ، ولكن اذا أردنا تصوير هذا المشهد ، فلن يكون منظما واضحا ، بل يصبح غير ذي قيمة .

وفي الواقع ، أن السينما تفرض على حركات الحياة

اليومية أن تؤدي بطريقة خاصة ، فلا بد أن تكون كل حركة كاملة وواضحة تماما . وعلى هذا ، فإن الشخص الذي لا يمارس فن التمثيل يميل إلى الخلط بينها جميعا .

وأول ما يثير اهتمام الجمهور — عندما تدخل إلى الموضوع مباشرة كما في حالتنا هذه — هو معرفة من هذا الرجل ؟ وما شكله ؟ ولنفترض أنه دخل إلى المكان موليا الكاميرا للجانب الأيمن من وجهه ، وأن القبعة التي يضعها على رأسه تسقط ظلا يعطى نصف وجهه ، وأنه يدير ظهره للكاميرا عندما يغلق الباب بيده اليمنى ، وبعد ذلك يرفع القبعة بها فتسجل الكاميرا هذا المنظر الجميل لموقفه الذي يعطي وجهه ، ويصل إلى الكرسي الذي سيجلس عليه وهو يخلع القبعة ، ثم يرفع وجهه للحائط لينظر إلى الساعة ، وليبحث عن مكان يضع فيه القبعة .

في هذه الحالة ، يتكون لدى الجمهور احساس غامض بهذا الشخص الذي دخل الحجرة وجلس على الكرسي ، ثم نصور — بلا سبب ظاهر — البندول في منظر كبير ، وعندئذ ستضيع نظرته إلى الساعة أثناء عملية جلوسه التي تلتف الاتجاه أكثر من البندول .

ولكى يكون لهذا المنظر أهمية خاصة ، كان يجب أن

تقسم الحركة في مشهد محدد بدقة إلى سلسلة من الأجزاء ،

ووراء كل حركة فكرة ، كما يبينا من قبل مثل :

١ — يجتاز الرجل العتبة ، ويغلق الباب بيده اليسرى

(بعيداً عن الكاميرا) .

٢ — ينضم قبعته بيده اليسرى .

٣ — يتوجه نحو الكرسي بعد أن يضع قبعته .

٤ — يجلس على الكرسي

٥ — ينظر إلى الساعة .

ومن المهم جداً عزل النقطة الأخيرة بالرغم من أنه يجب
إعداد الجمهور للقطة التالية (وأيضاً حسب ارشادات
المولف) ولقد مرنا هنا سريعاً على موضوع يجب أن
تدرس به بطريقة أكثر توسيعاً .

فقد تمسك أحياناً بمشهد جيد بعد عذلة (بروفات)

ولقطات ، ولكن المخرج هو الذي يحدد أي أجزاء اللقطة
تحذف ، وأيها تستلزم تعديلاً حتى تسجلها الكاميرا بوضوح .

ولترجم مرة أخرى إلى الشاب وهو في الحمام عند

ارتدائه للبنطلون ، وكان السيناريو يشير إلى كبر حجم

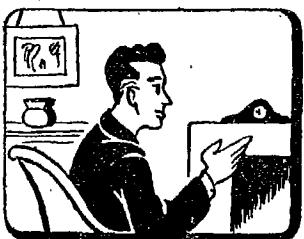
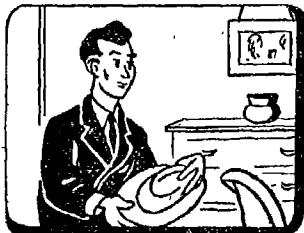
البنطلون (على المثل) ، ولكن يعبر المثل عن هذا — في

التقطيع الأول — أوقف يديه عن الحركة ونظر إلى أسفل .



النتيجة التي حصلنا عليها من تصوير حركة عادية ادعاها رجل عادي (لا يعرف التمثيل) السلوكي الطبيعي ، ولكن الحركة لا تبدو واضحة ، وكذلك لم تتمكن الكاميرا من تسجيل الوجه بوضوح .





مثل يؤدي نفس الحركة
بطريقة مختلفة وأكثر وضوحاً
مع اقتصاد في الحركات ودون
أن يفقد طبيعته .

ومع أن الحركة كانت واضحة تماما إلا أنها لم تفهم جيدا إلا بعد اجراء تعديل في هذه الحركة ، وذلك لأن يبعد الشاب بأصبعه البنطلون عن وسطه ، وكان البنطلون الغامق واضحا تماما أمام العائط الأبيض مما أدى إلى تجسيم الفرق الكبير بين وسط الشاب ، ومقاس البنطلون دون زيادة في الإيصال.

اليقاع التمثيل

من الأفضل ألا تشغلي أنفسنا بكل شيء ، ويكتفى أن تقول لك : « لا تشغلي نفسك بهذا ، واترك هذه الأشياء . » وهذه العبارة تشبه قليلا ما يقوله المخرج : « لا تمثل ، بل كن طبيعيا » . وهي نصيحة معقولة في ذاتها ، ولكنها عديمة المفعول إلى حد ما .

ولنحاول أن تتحدث عنها — بالرغم من هذا — لنصل إلى تعريف واضح بسيط لكل هذه الأشياء العامضة التي تحيط بتعريف الياقاعة ، وفترات الصمت .. الخ . ومما لا شك فيه أنك سمعت من قبل أن الممثل السينمائي لديه احساس عجيب بالياقاعة كما أنه يعرف كيف ومتى يتلزم الصمت .

ولكن يخيل لي أن معظم هذه العبارات مجردة من المعنى ، حتى لو سلمنا بصدقها .

وفي الواقع أن تأثير الممثلين على ايقاع الفيلم ضئيل جدا ، فالايقاع إنما يعتمد على عمل المؤلف الذي يعمل مع المخرج يدا في يد كما سترى فيما بعد .

ولنأخذ مثلا بسيطا ؛ شخص يتظر محادثة تليفونية هامة . يلقى بنظرات قلقة على آلة التليفون ، وبعد ذلك نرى التليفون يدق بعد عدة ثوان .

قد نلاحظ عند رؤية هذا المشهد على الشاشة أن الممثل التزم الصمت ، ولكن من أين لنا أن نعرف أن كان السبب هو التصوير أو التوليف الذي قد ينقص من زمن فترة صمت طويلة بقطع جزء من آخر اللقطة ؟ وكذلك فإن مدة اللقطة التالية ، والانتظار بضعة ثوان فاصلة قبل أن يدق الجرس لهما أهمية كبيرة جدا في التأثير العام ، ومن ثم فهذا هو عمل المؤلف فقط ، وليس للممثل أى دخل فيه .

وعليك أن تدرب نفسك على التمييز بين التأثيرات التي تأتي من الممثل ، والتأثيرات التي عليه الاشتراك فيها ، ولا يستطيع النقاد والسينمائيون — في الغالب — التمييز

بينهما ، ويرتكبون دائماً في حكمهم على السينما تبعاً لمعايير المسرح حيث يختص المثل المسرحي بتحديد متى ، وكيف ، يلتزم الصمت بعد انتهاء عمل المخرج الخاص بالتنظيم والترجمة .

ففي المسرح يكون الممثل سيد نفسه ، وهو يستطيع التعديل في المدة التي يستغرقها الفصل من خفة تمثيلية إلى أخرى .

أما الممثل السينمائي فليس أمامه إلا بعض ثوانٍ تفصل بين حركته الأولى وحركته الأخيرة في كل لقطة على حدة ، وعندئذ فعليه أن يعمل — كما عرفنا ذلك من قبل — حساب الإضاءة ، وحركة الكاميرا .

ومن الواضح أن المثل الذكي عليه أن يدرك الصورة العامة تبعاً للأجزاء التي يقدمها ، والتي تندمج في المشاهد السريعة أو البطيئة الحركة ، وما عليه إلا أن يتقبلها طائعاً بعد أن يستوعبها .

*

الإيقاع والنونق السليم

وثبت اعتقاد خاطيء يقول : إن الإحساس بالإيقاع موهبة فطرية لا يمكن اكتسابه ، وإن الممثل ذا الذوق

السليم سيحس بالايقاع المناسب ذون أن يقصد تعلمه ، بالرغم من أن الايقاع يرتبط ارتباطا وثيقا بكل القواعد الأساسية الأخرى للتمثيل السينمائي .

وبعبارة أخرى ، لو أنك قسمت المنظر بطريقة تسمح للمترجين أن يلموا بكل نقطة على حدة ، وإذا كان وراء كل حركة من حركاتك فكرة مناسبة ، فإن الايقاع المناسب سيأتي من تلقاء نفسه .

وثمة أشياء أخرى تهوى بالغرض ، وتؤدي إلى الكمال ، وذلك بأن ترك الوقت الكاف للجمهور حتى يفهم نقطة واحدة لا ثانية لها .

ان الانفجار يحدث في جهاز الاحتراق عندما يكون (الكباس) في أقصى درجات الضغط ، وكذلك توجد لحظة فاصلة في المنظر السينمائي يكون فيها للنظرة أو الحركة أو العبارة أثر بالغ ، لا أن هذه اللحظة لا يمكن تحديدها بطريقة آلية .

ومن الممكن الاهتداء إليها بواسطة الغريزة التي تحس — مقدما — بحسن استقبال الجمهور لها ، ولكن معظم الممثلين وأحسنهم سوف يعترفون لك بأنهم قد اتبعوا طريقا أطول من هذا الا وهو طريق المحاولة والخطأ ، ثم يتقنون هذه

العملية تدريجياً ، وبالمثابرة على ملاحظة انفعال الجمهور طيلة سنوات خبرتهم .

ولكي نرى كيف يتحقق هذا الـثر أو ذاك هدفه ، لابد من رؤية الفيلم مرتين على الأقل ، ولا تعتقد أن نصائحنا ستفتح لك الطريق نحو الاتقان مباشرة ، وإنما كل ما مستخرج به من ملاحظة الآخرين سوف يمكنك من معرفة مواطن ضعفك ، وتجنبها ؛ ولهذا يجب — أولاً — أن يكون لديك الخبرة الشخصية التي تستطيع أن تتخذها أساساً للمقارنة .

تدخل الحركة

ويتبقى لنا الآن الكلام عن بعض الأخطاء الجسيمة التي يمكن تصحيحها بواسطة طرق معينة .

وعادة لا يصل الممثل الناشيء إلى أحداث الحركة التي يتطلبها التمثيل عند بداية التصوير كل مرّة ، وغالباً ما يتفرض على نداء المخرج وهو يقول : « دور » ولا يقوم بأي حركة الا بعد أن يبدأ التصوير بعده ثوان .

وفي الحالات التي تتوالى فيها الحركة بطريقة متصلة من لقطة إلى أخرى ، فإن أسهل طريقة هي أن يشمل بعض المناظر البعض .

تخيل نفسك مرة ثانية في دور الشاب في فيلم «قارب من الورق» — وخاصة في المنظر الذي كان يتبعه في الصالة متطلعاً إلى اللوحات — وبدلاً من أن تبقى ثابتًا ابدأ في السير عندما يبدأ التصوير . أرجع إلى الوراء قليلاً وأعد تمثيل نهاية اللقطة السابقة ، وهي التي تشيد فيها بوجهك عن السمكة . وهكذا تدخل إلى المنظر بطريقة صحيحة ، وتكون مشيتك مناسبة عندما تبدأ الكاميرا في العمل ، وستكون النتيجة التي تحصل عليها من تطلعك إلى اللوحات أثناء مرورك أكثر طبيعية من رؤيتك لها فجأة .

وإذا كان المنظر قائماً بذاته غير مرتبط بالمنظر السابق له مباشرة ، فإنه يمكننا القيام بالربط بين الحركات بطريقة مماثلة ، وذلك باختراع حيلة من «حيل المهرة» لم يذكرها السيناريو . ولقد استعملنا هذه الطريقة في فيلم «قارب من الورق» عندما تركنا الشاب ومضيفته واتقلنا إلى الزوج وصديقه وهما يصطادان السمك .

ويفتح المنظر على الصديق وهو يصب البيرة للزوج ، وبدلاً من أن نظل الزجاجة فوق الكأس في الهواء ، يبدأ الممثل الذي يقوم بدور الصديق بنزع السدادة ، ورفع الزجاجة . وقد أعطى هذا التمهيد — الذي لم تصوره

الكاميرا — أثرا ساعد المرأة على الاحساس بشيء قد ابتدأ من قبل — كما حدد هذا التمهيد بقية دور المثل . وهكذا يمكننا أن نطيل منظراً بالاستمرار في تمثيله عن نهايته بدلاً من قطعه فجأة .

وثمة ملاحظة جديرة بالذكر . هي : أن التمثيل يفترض تقدير انفعالات الجمهور ، وعلى هذا يكون من الخطأ اعتبار الجمهور على درجة كبيرة من الفهم ؛ لهذا يجب في المواقف الكوميدية ترك الفرصة للجمهور حتى يضحك .

وفي المسرح تكون لفترات الصمت هذه فائدة كبيرة . أما اذا امتنع الجمهور عن الضحك في بعض اجزاء الفيلم فان هذه الفترات الصامتة ستخلق فراغاً لا يمكن اصلاحه . ومن الأفضل لكاتب السيناريو أن يتبع الاجابات التي تثير الضحك في الحوار ببضعة أسطر لا تؤثر — ان لم يسمعها الجمهور — على فهمه لسياق الرواية ، فاذا أهمل كاتب السيناريو في هذا فنبهه الى ذلك بنفسك ، حتى تضمن اعجاب الجمهور في المستقبل اذا كنت ذكياً .

الممثل والفنانون

ان الفرض الأساسي من هذا الكتاب هو الكلام عن مهنة التمثيل . الا أننا قد عزلنا هذا الجزء حتى الآن ، واعتبرنا جميع العاملين في الحقل السينمائي من العوامل المساعدة له ، والآن فقد حان الوقت الذي ندرك فيه الأشياء على حقيقتها .

وفي الواقع ، أن الممثل قلما يتقن عمله دون أن يتسبّب بالفكرة القائلة : ان وسائل التعبير السينمائي — والتمثيل أحدها — متعددة ، وترتبط جميعها برباط قوى ، ولن يستطيع الممثل اتقان عمله طالما أنه لا يفهم طبيعة العلاقات التي توجد بين العناصر الفنية من تصوير وتوليف ، والتي يتكون منها الفيلم .

وظيفة الفنانين

أن فيلم « الرعب في الطريق ، لالياكازان » يبدأ بمشهد فرى فيه رجلاً مريضاً يتبعه ثلاثة أفراد في الشوارع ، ليسلبوه المال الذي كسبه منهم في البوكر .

ولم يفعل الممثل الذي قام بدور الرجل المريض شيئاً
الا أن يسير متزحجاً ، والرجال الثلاثة يختفون ويتوبون
مهذدين أيام .

وكان جو أحد الأحياء السيئة السمعة في المدينة الكبيرة
يظهر بوضوح في الساعات الأولى من الصباح ، وكانت
هذه القوة التي تنبعث من هذا المشهد تشيع في بقية الفيلم
الذى هيأ الجمهور للجو المناسب ، وتركه يتبع عرض القصة .
وحتى الآن فاز دور الممثلين — كما رأينا — لم يكن
شيئاً مذكوراً ، فكيف أذن خلق الجو المناسب ؟ لقد كان
ذلك بواسطة اختيار المكان المناسب ، والاضاءة ، والصوت ،
وتقديم الصوت وليس الحوار ؛ فالمخرج هنا حشد مواهب
مهندس المناظر في خلق المكان المناسب ، وكذلك استعان
بمدير التصوير ، وبمهندس الصوت . فكانت هناك كمية من
الضوء تحدد معالم بناء مظلم من الخلف ، ومساحات من
الضوء تبين الأماكن التي كانت سوف يغيرها الضوء بعد
عدة ساعات من النهار ، وكانت الشوارع خالية من الناس .
وقد أعطى هذا التكوين احساساً بالعزلة ، كما كانت
القطارات تمر في ضجة شديدة .

ولنتذكر أيضاً منظراً من فيلم « الرجل الثالث » الذي

كان يطارد فيه رجل في قنوات فيينا ، وهو فيلم من اخراج «كاردل ريد» فلم تكن، الأصوات المخيفة ترن تحت الأرضية من قوة تمثيل «أورسون ويلز» وإنما هي من عمل مهندس الصوت ، أو المخرج ، أو من عملهما معا . وكذلك لم يكن رجال البوليس الذين نزلوا إلى القنوات وهم يرتدون ملابسهم البيضاء الا «كومبارس» لم يشعروا بالتأثير الهائل الذي أظهروه على الشاشة .

*

علاقة الممثل بالفنين

هل تستنتج مما سبق أن الفنانين يستطيعون الاستغناء عن الممثلين ؟ قطعا لا . (ما عدا في حالات خاصة كالموضوعات الخالية من الحادثة الدرامية والأفلام العلمية مثلا) ومع هذا فهناك كثير من الأفلام العظيمة لا يسأهم فيها تمثيل الممثلين الا بدرجاتٍ ظرفية .

أن طبيعة المادة السينمائية نفسها تتطلب الاتجاه إلى الممثلين الذين يستعينون بهم لاظهار مهاراتهم .

فالفنى يستطيع أن يخلق الجو المناسب ، حتى لو كان المثل يجهل الجو العام للمنظر ، ولا يقوم الا بتمثيل دوره بطريقة آلية ، ولكن من الأفضل للممثلين المهتمين أن يعرفوا امكانيات الفنانين الآخرين ، ويقدروا جهودهم .

والخرج يسيطر نظرياً على جميع العوامل الفنية الأخرى، فهو الذي يضمن ادماج جميع وسائل الفيلم التعبيرية بما في ذلك فانه يحتاج الى معاونة الفنانين والممثلين جيئاً .

وكقاعدة عامة ، يتنازل الفنانون طائعين عن مطالبهم في سبيل الصالح العام . أما الممثلون ، فهم أقل منهم استعداداً لهذا التنازل ، وربما يرجع ذلك الى أنهم لم يتدرجوا صراحة في جماعة السينمائيين .

وعلى هذا ، فإن عدم التساهل في المطالب سلاح ذو حدين .

وهنا تعرضاً عقبة يجب أن تخطها ، ولن يكون الأمر صعباً اذا واجهتها بروح متواضعة ، وقد بدا الأمر فمهما كان تمثيلك رائعاً فلن يظهر منه شيء — ويكون من الأفضل أن تلزم منزلك — اذا لم يكن الضوء الساقط على وجهك كافياً ، او اذا لم تصل كلماتك الى مهندس الصوت ، او اذا لم يكن وجهك في الوضع المناسب أمام العدسة .
ففكر في هذه الاشياء منذ البداية — وفي البداية فقط — ولا يكفي أن تعتبر الفنانين كآلات تسجل تمثيلك بطريقة واضحة بقدر الامكان ، وسوف يأتي الوقت الذي تعرف فيه أن بعض هؤلاء الفنانين لديهم القدرة على الخلق وذلك

بالتتعديل في تمثيلك بطريقة تجعله أكثر تعبيراً ؛ فهم يستطيعون ادخال اشارة ، أو حذفها تظاهر كأنك تمثل في الوقت الذي لا تفعل فيه أنت شيئاً ، كما أنهم يستطيعون أن يجعلوا الطفل ، أو الكلب ، أو حتى آلة التليفون تمثل (كما رأينا في الفصل السابق مثلاً على هذا) .

فانت تحت رحمة هؤلاء الفنيون .
قرب من هؤلاء الفنيون .

*

مدير التصوير

ت تكون المجموعة الفنية عادة في استديوهات للمحترفين من ثلاثة أشخاص على الأقل : مدير التصوير ، والمصور ، ومساعد المصور .

ويمكن القول : أن مدير التصوير ، والمصور هما الشخصان اللذان يقومان بدور الخلق ، إذ أن عملهما يعطيهما الفرصة لتنمية ذوقهما وخيالهما . أما بالنسبة لمساعد المصور ، فإن عمله آلى بحث ، فهو يقيس الأبعاد ، والمسافات ، ويضبط الصورة المتحركة حتى تظل واضحة في بقعة العدسة .

ومهمة مدير التصوير هي تحديد الضوء بطريقة تجعل

التمثيل واضحًا ، وتبين الرمان والمكان (داخلي أو خارجي)
وتهبِّئ الجو المناسب للمنظر .

ويجعل المصور — تحت اشراف مدير التصوير — من
النظر الذي يجري تمثيله أمامه صورة معبرة جذابة ، وعليه
أن يتبع الحركة بطريقة (البان) ويتأكد أن أهم عناصرها
يظهر في كادر الصورة المستطيل .

أما عند السينمائيين المهوأة ، فتندمج هاتين المحتين
الهامتين في شخص واحد ، والمهم أن يجمع بينهما بجدارة ،
وفي الواقع أن هاتين المحتين لا يمكن الفصل بينهما تماماً .
الا أنه يكون من المناسب لنا أحياناً دراستهما متفصلين من
حيث علاقتها بالممثل .

وقد قلنا من قبل : إن الغرض الأول من الاضاءة هو
ابراز التمثيل ، (بالرغم من أنه لا يمكن تصوير شيئاً بدون
ضوء) .

إن أسهل طريقة للإضاءة — بشرط أن يكون لديك
ضوء كاف — هي توزيع الضوء على الديكور بالتساوي ،
بدون أن تظهر أي ظلال ، وبهذا يستطيع الممثل أن يتعرّك
بلا قيد طالما أنه سيظل في الكادر ، وستظهر كل حركة من
حركاته بشكل واضح ، ولكن هذه الطريقة في الإضاءة

لا تتناسب مع بعض الظروف الأخرى ، فهى لا تبين المكان والزمان ولا تضفى الجو المناسب على المنظر .
وعندئذ يجب الالتجاء الى حل وسط .

ولعلك تذكر كيف أن الزوجة الشابة في فيلم « قارب من الورق » كان لزاماً عليها أن تقف ، وتبسم في اللحظة التي يسقط فيها مصباح قوى من الضوء شعاعاً تخلله خطوط من الظلال على وجهها ، مما يوحى بصبح جميل من أيام الصيف حيث تبعث الشمس بأشعتها الدافئة عبر النوافذ العالية .



مساعدة الأضاءة للممثل

ان مثل هذه الاضاءة تكفى لو كان الفرض هو الحصول على الواقعية فقط ، ولكن اذا أردنا أن نضفى على النظر جواً معيناً مثل الرومانسية كما في الحالة السابقة ، فلا بد أن نعتمد على النظر في خلق هذا الجو ، فالشاب الذى يقف على عتبة الباب كان على وشك الوقوع في حب الزوجة الشابة ، وكان لا بد للجمهور أن يفهم أنها تبدو جميلة في عينيه ، فكان لزاماً علينا أن نظهرها في أجمل صورة لها .

وعلى هذا تكون الاضاءة العجانية القوية التي تظهر
ظل الأنف على الوجه غير ملائمة ، ولا تظهر جمالها ؛ لذا
وضع المصور الاضاءة في الجانب المواجه لوجهها من النافذة ؛
حتى يخفف من الظلال ، وحتى يضفي على تقاطيع وجهها
جمالاً خاصاً .

ومن الملاحظ أن دور الممثلين في مثل هذا المنظر سليباً يـ
فالشاب الذي نراه واقفاً — وقد أولاًانا ظهره ولا نلمح منه
الرأسه وكتفيه في المقدمة — لا يتحرك مثلاً ، وكذلك كان
على المرأة أن تتقدم عدة خطوات ثم تبسم . حقاً ان لهذه
الابتسامة أهميتها ، ولكن أحداً لا يستطيع أن ينكر فضل
مدير التصوير الذي جعل المنظر أكثر تعبيراً .
وليس هذا مثلاً وحيداً ، فكلنا نعرف كيف يظهر وجه
المجرم كثيـراً بشعاً اذا ما سلطت الاضاءة عليه من أسفل ،
وهو يميل الى الأمام متـوعداً ومهدداً .
أو منظر البطلة عندما تستلقى على ظهرها وعيناها
مفتوـختان بينما تترافقـ على وجهها انعـكـاسـات أضـواءـ
اعـلانـاتـ الـنـيـونـ فـالـشـارـعـ ، مما يـوحـيـ للـجمـهـورـ بـأنـهاـ فـريـسةـ
لـصراعـ دـاخـلـيـ مـرـيرـ .
حقاً ان قيمة هذه المؤثرات الضـوئـيةـ قد انـخـفـضـتـ ،

وأصبحت (أكليشيهات) ولكنها لم تفقد — على الأقل — قدرتها على التعبير .

وما أكثر الأفكار التي يمكن استخدام الضوء في التعبير عنها .

ترى هل تذكر منظراً من فيلم (ضمان ضد الموت) كان الضوء فيه يسقط من نوافذ خلقية ، فيلقى خطوطاً من الطلال الأفقية على موظف التأمين الذي كان في أول الطريق إلى الجريمة ؟

لقد كان تجمع الخطوط المرئية بالخطوط الأفقية غير المرئية يوحى أن موظف التأمين قد وقع سجينًا للاغراء ، كما كان يوحى كذلك بضعفه .

*

توفير الجهد

ماذا يعني هذا بالنسبة للممثل ؟

يعني ذلك — أساساً — أن كثيراً من الأفكار التي يبذل جهده في التعبير عنها يتمثيله تعبيراً عنها الاضافة بدورها من قبل ، وينطبق هذا خاصة على الجو العام للمنظر .

ولنفرض أن المطلوب هو التعبير عن الفرح بوجه عام ، وعندئذ يكون على مدير التصوير أن يعطي الدرجة المناسبة

من الاضاءة المتألقة ، ويوفر كذلك على الممثل الجهد الكاذب الذى كان سيقوم به للتعبير عن الفرح ، ويتراكم له الفرصة للتركيز على الأشياء التى تتطلب الدقة .

ان لتوفير الجهد دائمًا فائدة ، ليست فقط من ناحية الاثر المضاعف للمؤثرات الضوئية ، بل أيضًا لأن أحد التأثيرين يستطيع أن يلغى الآخر بالتعادل المتبادل ؛ فالممثل الذى يقوم بدور المجرم ، والذى سلطت الاضاءة على وجهه من أسفل يمكنه أن يمثل ببساطة . أما اذا أضيف التعبير الكثيف الى الاضاءة الكثيفة ، فمن الممكن بسهولة أن تتيح تأثيرا غريبا يبعث على الضحك في غير موضعه .

ولا يعني هذا بالطبع أن يكون تمثيلك تابعا دائمًا لأغراض مدير التصوير .

وغالبا ما يكون الموقف على العكس من ذلك ، فعندما يكون للتمثيل الأهمية الكبرى في النظر ، فانك تستطيع الاعتماد على مدير التصوير اذا كان يعرف مهنته جيدا ، ولن يخاول أن يضاعف مجده وداتك باقحام نفسه ، بل على العكس ، فإنه سوف يحدد دور الاضاءة ، ومدى سلبيتها ويكتفى باظهار حركاتك وتعبيراتك ، ويراعى ألا يقع في أخطاء شنيعة في تحديد الزمان والمكان .

ملاحظة أماكن الاضاءة

وفي مقابل ذلك ، علينا أن نقبل المطالب المعقوله لمدير التصوير — وخصوصا الوقوف ثبات — ليضبط للكدرجة الاضاءة ، الا اذا كنت من الأهمية بحيث تنب عنك بدليلا للوقوف تحت الأضواء .

اذا راعيت في حركاتك النظام المتبع بدقة ، فأنت تسهل بهذا عمل مدير التصوير ؟ وبما أن الاضاءة تحدد بعما للبروفات ، فلن يكون هذا صعبا .

وإذا قررت أن تقوم في اللحظة الأخيرة بعمل حيلة جديدة ، فعليك أن تطلع مدير التصوير عليها قبل أن تقوم بها حتى يستطيع أن يجري التعديلات في الاضاءة المطلوبة وبالتالي .

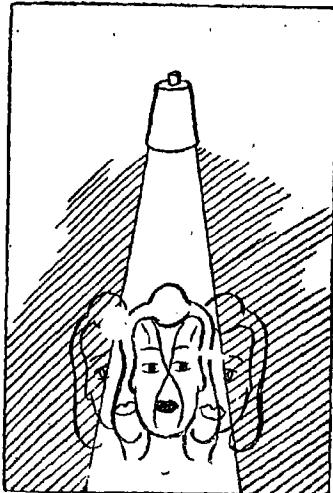
في المناظر العامة والمتوسطة يكون أمامك المجال أوسع في الحركة ، بينما الأمر على عكس ذلك في المناظر الكثيرة فإذا يتضمن عليك أحيانا أن تدير رأسك بزاوية معينة لانها الحركة ، حتى تناول أكبر كمية من الاضاءة .

ومثال ذلك ، عند نهاية فيلم « قارب من الورق » هربيا ، وكان لدينا أحد المناظر التي تبقى فيها الزوجة الشابة وحيدة تفكر في قصة حبها القصيرة .

تشعل سيجارة وهي واقفة أمام المدفأة ، ثم تتجه ببطء إلى الغرفة وهي تنفس الدخان ، إلى أن نرى دمعة تسيل على خدها ، وتلمع الدمعة ، ولا يراها الجمهور إلا في اللقطة التي يسلط فيها الضوء على وجهها مباشرة ، وبما أنه يصعب استمرار السمع ، فلا يصح أن تبدها بسرعة ، ويستحسن ظن عمل بروفة لمثل هذا المنظر أن يحرك الممثل رأسه تحت مصدر الضوء حتى نصل إلى معرفة النقطة التي تظهر فيها الدمعة في أكثر لمعانها . (انظر الشكل) .

وثمة ملاحظة أخرى وهي : عليك أن تتجنب مواجهة

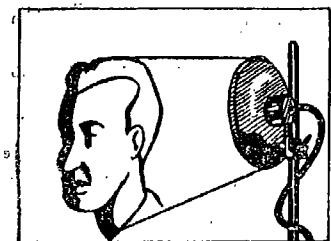
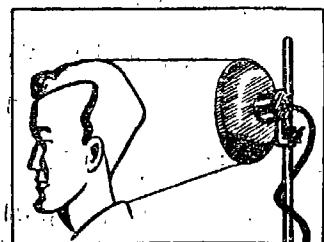
عند تحريك الرأس في مجال الضوء أثناء البروفة شأنه يمكن معرفة الوضع الخاص بالإضافة المازمة عندما يشعر الوجه بالحرارة الأكثر .



الضوء مباشرة بقدر الامكان ، لأنه يضعف عينيك فقط ، بل أيضا لأنه يضيق حدقتي عينيك التي يستحسن أن تظهر متسبعة على الشاشة .

وقد تجد أن ظلك يسقط على وجه الممثل الآخر في أحد المناظر الكبيرة التي تبلغ فيها الإضاءة حدتها الأقصى ، فعليك أن تعمل حساب هذا ، وأن تتحاشي ذلك بالابتعاد بمقدار سنتيمتر واحد ، حتى تبعد ظلك عن وجه زميلك الذي لا يمكنه أن يتتحقق من ذلك بنفسه .

ومن ناحية أخرى : فإنه من الخطأ أن تبعد قليلا عن



عندما يكون على الممثل أن يظهر جانبا من وجهه ، فإن الضوء يوجه عادة بطريقة مائلة . فإذا أراد الممثل أن يلف النظر إلى نفسه ، فإنه يتوجه برأسه ببطء ناحية الكاميرا ، وتكون النتيجة أن جزءا من وجهه سيقع في منطقة الظلل كما يحدث في الشكل الثاني .

الاماكن المحددة أثناء البروفة من أجل الحصول على كمية أكبر من الضوء؛ لأن النتيجة ستكون عكسية، ولنفترض أنك ستببدأ في التمثيل مع مثل آخر يواجهك، وأنك سوف تدير وجهك بجانبيه أمام الكاميرا. في هذه الحالة اذا حاولت — بداعي من الغرور — أن تنشر عند التصوير بادارة وجهك قليلاً ناحية الكاميرا، فإنك تخاطر باظهار جزء غير منضيٍ من وجهك في مجال التصوير وستقلل في الوقت نفسه من قوة الضوء في الأجزاء الأخرى المضيئة؛ لأن مصدر الضوء يأتي عادة من خلف ظهرك.

ولا يجب أن تزعج عندما ترى وجهك غير منضيٍ بالدرجة الكافية في نسخ العمل؛ لأن هذه النسخ متوسطة الجودة، ويمكن تصحيح التفاصيل في النسخ النهائية. وثمة نصيحة أخرى : لا تنس أن تشكر مدير التصوير ، بعد رؤيتها لنسخ العمل ، لاظهاره لك بطريقة واضحة جميلة ، حتى وإن لم يكن الأمر كذلك؛ لأنك بهذا مستجعل عنده هذه الرغبة في المستقبل ، ولا تحاول أذ قشعره بعدم فهمه لهاـته ، لأن هذا قد يسبب لك متاعب تُخرج شعورك .

وقد سمعت ذات مرة ممثلة أوروبية تتحجـ — وهي في

الباتوه — على مدير التصوير ، وتهمه بأنه لم يسقط عليها الضوء بكمية كافية ، فرد عليها مدير التصوير بأنه أعطاه قدرًا من الضوء مثل باقي الممثلين في الفيلم ، فاقترن فيه قائلة : .

— حسناً ألسنت أنا النجمة ؟

فأجابها مدير التصوير :

— نجمة ! إنك لم تصلى بعد إلى مستوى كومبارس من الدرجة الثانية .

*

المصور

المصور هو الشخص الوحيد الذي يرى ويضبط الصورة التي ستظهر على الشاشة أثناء تصويره لها . فكر فيما يعني هذا ، وابدأ في تقدير دوره .

إن الفيلم الذي يخرج حسب القصة الحرافية ، أو السيناريو الأصلي ، يكون في صورته النهائية مجموعة من الصور المتحركة داخل الكادر المستطيل الشكل (بالإضافة إلى مجرى الصوت) .

فعملية ترجمة الموضوع — أو القصة — إلى صور تعتمد أساساً على كاتب السيناريو ، وهذا الكاتب — على

أحسن الفروض — لن يكتبها إلا بطريقة ناقصة وعامة .
(جاول قليلاً أن تترجم — بالكلام — مضمون صورة ما ،
وتخيل بعد ذلك كل التعقيدات التي تحمل زيادة في الحركة).
ان كاتب السيناريو الذي يحاول أن يتقن عمله سيضيع في
التفاصيل ، ويقضى في كتابة السيناريو عدة سنوات .

ويذهب المخرج الى أبعد من هذا بكثير ، فهو
— أساساً — الذي يقدر ما هي أجزاء الحركة التي تتطلب
منه عزلها ووضعها في منظر كبير ، وما هي الأجزاء التي يجب
معالجتها في منظر عام ، وهو الذي يقوم بعمل التقطيع
(Découpage) بمعنى أنه يجعل جوهر السيناريو مرئياً ،
ويخطط تكون كل لقطة ، فإذا لم يكن المخرج مصوراً في
الأصل فإنه لا يستطيع أن يصل بهذا العمل الى أفضل
النتائج .

ويترك الوضع النهائي للصور — التي يكون لها
تعبير قوى في داخل الكادر — الى عنایة المصور ، الذي
— كما عرفنا من قبل — يعمل تبعاً لأوامر مدير التصوير
(الا اذا كان شخصاً واحداً) .

ولنأخذ — اذا شئت — منظراً آخر من فيلم « قارب من
الورق » الذي أشير اليه في السيناريو بهذه الصورة
المختصرة التالية :

١٥٥ — داخلي — صالون في منزل ريفي . نهار .

شاب يجلس على كرسى يفتح الباب من خلفه ، وتدخل الروحة الشابة الى الغرفة ثم تتوقف . ينهض الشاب .

لقد كانت هذه هي الفرصة المناسبة لظهور قصة الحب

بووضوح ؛ لأنهما قد اضطرا للعودة الى المنزل بعد أن قامت عاصفة أثناء نزهتهما معا بعد الظهرة على الشاطئ في جو

شاعرى بالرغم من وجود الطفل معهما ، وقد ستحت لهما الفرصة بالانفراد للمرة الأولى ، وبعد أن ذهب الطفل لي้นام .

وهكذا كان ينبغي شحن النظر بالعاطفة ، وكانت

المشكلة في العثور على الطريقة التي يضاف بها الجو العاطفى الى هذا المنظر الذى لا يحتوى الا على أحداث عادية .

فما هو دور الممثلين في هذا ؟ لقد سبق أن قلنا

— ونعيده هنا — ان التمثيل ليس الا احدى الوسائل

العديدة للتعبير السينمائى ، فاهمالنا لعنصر ، وايمازنا لآخر يوقدنا في الخطأ .

*

مساعدة تكوين الصورة للممثل

من تجاربى السابقة في الاتخراج ، كنت أعرف على وجه

التقريب ما هو الضرورى ، و كنت أعرف انه لا يكفى

لتصوير الحركة أن أديرك الكاميرا لظهور الكرسي كاملاً والشاب الذي يجلس عليه والباب من خلفه ، وأترك بعد ذلك الممثلين يتخطبون في الوصول إلى اثارة الانفعال والتوتر العاطفي .

وكتبت أعرف أنه يجب ادخال عامل العنف في تكوين الصورة ، واظهار التباين بين مقدمة المنظر ومؤخرته . وكتبت أستطيع أن أشرح كل هذا للمصور — الذي كان في نفس الوقت مديرأ التصوير — وكان عليه أن يترجم أفكارى عملياً .

فوضع المصور (الكاميرا) بطريقة تظهر جانباً من وجه الشاب في منظر كبير متوسط على يمين الصورة ، وكان الباب من خلفه يشغل يسار الصورة ، ولم يكن هذا كافياً في البداية ، وأظهرت البروفة أن المنظر يسير سيراً جيداً ، ويحذب الانتباه ، حتى يقوم الممثل الشاب من مقعده ، فيملأ المنظر تدريجياً من مؤخرته إلى مقدمته ، وبذلك كان يحقق رؤيتنا للزوجة الشابة الواقفة على الباب ، ولم يكن في نيتنا — بالتأكيد — أن نخفيها عن الجمهور في هذه اللحظة بالذات ، لهذا تحتم علينا قل الكاميرا قليلاً من ناحية اليسار ،

حتى تظهر الباب في وسط الصورة ، وفي النهاية تم تصوير
الحركة كالتالي :

منظور كبير متوسط للشاب من الجانب (بروفيل) .
يدير رأسه وكأنه يشعر بوجود شخص ما وراء الباب .
يقوم (خارج الكادر) وبهذا يكون الباب عن يمينه .
وتعبر الشابة عتبة الباب ، وتتوقف . تتخلص أصابع اليد
اليميني للشاب (وترى اليد من الناحية اليسرى في الصورة
وهي تشغل تقريبا نفس المكان الذي كانت فيه صورة
الزوجة) وتقبض على قماش الروب دي شامبر الذي يرتديه .
وهذا وصف غير دقيق ، وهو يثبت لك صعوبة وصف
الصورة المتحركة بالكلمات ، و تستطيع أن تتحقق إلى أي
حد يكون المؤلفون والمخرجون والممثلون تحت رحمة
المصور الذي يمارس عمله في مجال الرؤية فقط .

وينطبق هذا خاصة على الأفلام الصامتة ، أما في الأفلام
الناطقة ، فان الحوار قد يعيض تقضي خيال المصور ، اذا كان
مكتوبا بطريقة جيدة ، واذا كان الممثلون يتقنون أداء
أدوارهم ، بينما اذا أخطأ المصور في الفيلم الصامت فليس
أمامه اي وسائل أخرى لتعويض هذا الخطأ ، وهذه ملاحظة
جدية بالذكر .

الحركة في مقدمة المنظر

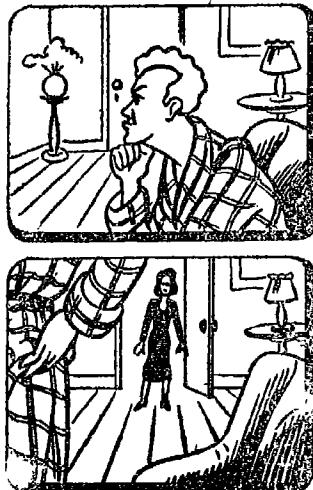
من السهل أن تتعاون مع المصور بجهودك اذا فهمت ما يحاول عمله ، واذا عرفت الى أى حد يمكنك الاعتماد عليه ، وسوف تحصل على قسط من الرضا لاشراكك في انتاج أثر طيب ، حتى ولو كان هذا الأثر قد خطر لشخص آخر .

وأحيانا — كما في المنظر السابق — تتوقف قيمة التكوين على دقة حركات المثل المائل الواقع قريبا من الكاميرا ، فإذا انحرف الشاب وهو يقوم من مقعده بضعة سنتيمترات الى اليسار فإن يده لن تظهر في كادر الصورة ، وإذا انحرف قليلا الى اليمين فإنه سيختفي الزوجة الشابة الواقفة في مؤخرة الغرفة .

والطريقة المثلية للحصول على نتيجة طيبة في مثل هذا النوع من المناظر هي محاولة تحديد الموضع الصحيح — أثناء البروفة — بعلاماتين مثلا في نفس الاتجاه البصري ، كما يفعل المرء عند التصويب بالбинديبة . (وبهذا سيكون وجهك في المجال البؤري للعدسة عند التصوير) .

وتذكر أن الحركات السريعة أو المفاجئة التي تؤدي بالقرب من الكاميرا تكون مكبيرة دائما . فإذا نهض المثل

الشاب فجأةً فان جسمه كله سينطلي الشاشة . وعليه أن يسطيء حركاته بشدة ، حتى يكتسبها المظهر الطبيعي ، وحتى

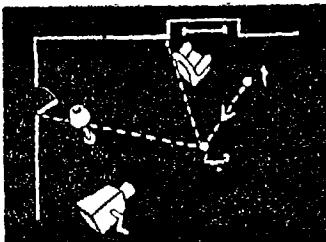


صورتان لبداية ونهاية أحدى اللقطات من فيلم « قارب من الورق » تدلان على كيفية اعتماد القيمة التعبيرية للتكتوين على التنظيم الدقيق لحركات الممثل الذي يوجد بالقرب من الكاميرا .

يحصل على الغرض المطلوب . وبهذا يكون بمثابة الستار الذى يزاح ببطء للكشف عن المرأة الشابة التى تظهر بعد ذلك فى مؤخرة الصورة . وإذا بالغ الممثل فى نهاية اللقطة فى حركات أصابعه — عندما يكون بالقرب من الكاميرا — فان هذا يثير دوامة كبيرة على الشاشة . ويكتفى أن يقبض يديه ليجذب انتباه الجمهور بالتدريج من المنظر الخلفى الى المنظر الأمامى .

والأفضل دائماً أن تأخذ يد المترجع إلى الاكتشاف ما تريده وكأنه هو الذياكتشفه بنفسه ، بدلاً من جذب

يمكنه العثور على الممثل غالباً أن يحدد موضعه بواسطة قطع من الآثار الموجودة بالديكور .
وهنا ، يحدد الممثل الذي يجب عليه الانتقال من النقطة (أ)
إلى النقطة (ب) - النقطة
(ب) بأنها هي التي في مستوى امتداد المصباح مع الباب ،
وذلك يظهر الترس مع نهاية المدقّة .



انتباهه بشدة وكأنك تقول له « هيـه . انظر هنا ، هذا
مهم » .

*

مواقع الاهتمام لمصور

وطبعاً لا يقوم تكوين الصورة دائماً دور هام ؛
فهناك كثير من المناظر لا تتطلب أكثر من جو عادي (يترك
فيها التكوين بدون تحديد دقيق) ويأخذ فيها الممثل حريته
في الحركة . الا أن هناك أسباباً أخرى تستدعى التعاون
مع المصور غير تكوين الصورة فقط .

وربما تكون الكاميرا ثابتة في بداية النظر ، ثم تبدأ في
التحركة عندما يبدأ الممثل حركته ، وقد يلزم أن تتحرك

الكاميرا بطريقة (البان) أو على (الشارييه) لتحتفظ بالمثل داخل الكادر . فإذا كانت العلامة التي يتدىء عنها المصور في التصوير هي الخطوة الأولى للممثل فإنه لا يستطيع اللحاق به مما يحدث ففزة في المنظر على الشاشة .

ومن البديهي أن الحركتين يجب أن تبدأ في آن واحد . ولكن تسهل عمل المصور عليك أن تخطره بما ستفعل : وذلك بنقل ثقل جسمك فعلا من قدم إلى أخرى قبل أن تبدأ في السير فعلا . وأن تبطئه من خطواتك قبل أن تقف حتى يستطيع المصور أن يتقن عمله وهو يشبه السائق الذي يرى من بعيد علامة محددة فيضغط فجأة على الفرامل .

وربما تسأل بهذه المناسبة كيف يمكن اذن للممثل — الذي يستخدم كافة جهوده ليتحكم في حركاته من أجل تكوين الصورة وكل المطالب الفنية الأخرى — أذن يتخصص دوره في الوقت نفسه ؟ والاجابة على هذا السؤال تؤكد أماكن ذلك ، وكما رأينا من قبل أن هذا هو جوهر التمثيل السينمائي .

وإذا كنت قد شاهدت فيلم «ثلاثة يعودون إلى المنزل»

ذلك الذي يدور حول معسكر لأسرى الحرب في اليابان — فما ثقك ستذكر بلا شك منظر « سسوهايا كاوا » الذي قام بدور الضابط الياباني ، وهو يصطحب معه بعض الأطفال الأمريكيين ليتناولوا الشاي عنده . يحدث هذا في اللحظة التي أعقبت سماعه بمقتل أولاده في مأساة هiroshima .

— وبينما كان الأطفال يلتقطون حول المائدة يبتعد هو قليلاً وهو يصفع إلى مرهم وثڑتهم . وتقوم الكاميرا بحركة «اللسان» ثم تقترب على «الشاريوه» من سسوهايا كاوا لظهوره فما منظر كبير ، وفي تلك اللحظة يملأ وجهه الشاشة (أو يعني آخر في اللحظة التي سبق الاتفاق عليهما مع المصوّر والمحددة بدقة) تبدأ شفاته في الارتفاع وينفجر في البكاء .

— وذلك مثال على التمثيل السينمائي الصادق والمنظم تماماً في الوقت نفسه ، ومن ناحية أخرى فإن الحركة الشريرة للكاميرا على الشاريوه تشترك في التمثيل لتجعله أكثر تعيناً .

— والممثل السينمائي الممتاز لا يقنع بالتمثيل أمام الكاميرا وإنما يمثل مع الكاميرا ويجعلها تعمل من أجله .

المؤلف

لقد تحدثنا فيما سبق عن عمل المؤلف ، ولقد ذكرنا كيف أنه يستطيع — بقطع بعض الأطوال الزائدة من الشريط — أن يخلق التأثير الزمني للواقع في الفيلم . وليس هذا فحسب ، فالمؤلف يمكنه — وغالباً ما يفعل ذلك — أن ينقد المثل الرديء من الفشل وأن يظهره أفضل مما هو بكثير في الواقع .

وربما يبدو غريباً بعد كل هذا أن المؤلف لا يقوم إلا بتركيب شرائط الفيلم الذي قد سجل عليها من قبل تمثيل الممثلين بطريقة لا يمكن تغييرها .

يتكون الفيلم العادي غالباً من خمسينيات إلى ألف جزء منفصل من الشرائط تقريباً . ويتحدد تسلسل الفيلم من طول كل شريط ومن وضعه بالنسبة لغيره كما تتحدد كذليك ديناميكيته وقدرتها على جذب الانتباه ، وطابعه الكوميدي أو الدرامي ، وباختصار تتحدد القصة بأكمالها .

المؤلف يأخذ مثلاً شريطاً طويلاً . نرى فيه فتاة تقف على رصيف المحطة ، وتحرك يدها موعدة صديقها . وعلى المخرج أن يحدد ، أيترك الفيلم هكذا أم يقطعه ؟ وتبين لما يقرره يستطيع الجمهور أن يقول : « كم هذا جميل »

ومؤثر؟! » أو «متى ستتوقف هذه الفتاة عن تحريك يديها»
ومن البديهي أن هذا مثال بسيط؛ لأن المنظر يحتوى
على خاتمة طبيعية في معظم الحالات. فربما تشب الفتاة
على قدمها عند آخر اشارات الوداع ثم تدور على عقبيها
وتعادر المحطة.

فتعند أي جزء يجب أن يتم القطع؟ إن هذا يعتمد — إلى
حد كبير — على المنظر التالي، ومن الواضح أن الشابة
لا تستطيع الرجوع إذا كان المنظر التالي يشير إلى صديقها
وهو ينظر من الشباك، ويوافق تحريك يديه بشدة،
وبالعكس إذا تركنا الفتاة تشب على قدميها فلا يصح أن
يظهر القطار بعد ذلك إذ أنه سيكون بعيداً.

وحتى لو قصرت المناظر إلى طولها المناسب وارتبطت
بعد ذلك وفق تعليمات السيناريو والخروج (ويستدعي
هذا ذكاء لا بأس به). ولكن التوليف يتبع عن تحديد
هذه الأعمال البسيطة. وفي الغالب، يكون للموالف حرية
كبيرة في أعمال الربط. وهكذا، عندما يطلب تقديم
حدثين متوازيين يتوجهان إلى الذروة (الأثر الذي ينبع
دائماً). ويكون تحت تصرف المؤلف منظaran رئيسيان —
على الأقل، ولهمما الطول الكافى — : أحدهما يشير إلى

البطلة وهي تحاول التخلص من مخالب الخائن ، والآخر الى
البطل وهو يسرع لإنقاذهما

ويستطيع المؤلف أن يقطع جزءاً من اللقطة الأولى
ويربطه بجزء من اللقطة الثانية ثم يضيف جزءاً آخر من اللقطة
الأولى مرتبًا أجزاء اللقطات على التوالي بحيث تختصر
أطوالها شيئاً فشيئاً . ونتيجة ذلك زيادة التشويق عند
جمهور (« أين هو ؟ ها هو » ، « ترى هل سيصل ؟ »
« بسرعة ! بسرعة ! »)

ومن المعتمد أن يكون لدى المؤلف أكثر من خطتين .
والمخرج البارع هو الذي يعطي لقطات ذات مناظر كبيرة
للخائن وهو يظهر شراسته وكذلك للحسناء الباكية ولحوافر
الخيل وهي تدق الأرض بسرعة جنونية مما يتبع لها أن
تولف تبعاً للخطة .

*

حرية المؤلف في الاختيار

عندما يقوم المؤلف بعمل مشهد من هذا النوع ، فإن
قيمة التمثيل تفقد قيمتها تقريباً ، وفي الحالات الأخرى —
التي يكون الموقف فيها أكثر تبانياً — فإن المؤلف يستطيع
أن يبرز قيمة التمثيل .

وتصور موقفا يعاتب فيه الأب ابنه على سلوكه السيء
ويجري هذا المنظر في مكتب الأب أمام مشاهد واحد وهو
الكلب الراقد أمام المدفأة .

يقول الأب : « اذا كانت أمك قد علمتك هذا ... »
يحاول الابن أن يجيب « ولكن يابابا أنا لم أعلم أبدا ..»
ويستمر الأب في توبخه .

ومن المحتمل أن يكون المخرج قد صور المشهد في
منظار عام مستمر (منظر شامل للغرفة) ثم منظر كبير
للأب ، وللابن وللكلب ، وذلك للربط بينها .

وتتوفر للمولف امكانيات كثيرة . فهو يستطيع أن
يبدأ بالمنظار العام ليحدد مكان المنظر ، ثم يربطه بمنظار كبير
للأب وهو يبدأ في الحديث ، وبعد ذلك منظر كبير للابن
وهو يتكلم بدوره ، ثم يعود إلى الأب ، وذلك حل سهل .
ويستطيع كذلك — ما دامت الصورة والصوت سيولقان
على اثنين — أن يجعل المنظر الكبير للأب يستمر ، ويسمعنا
اجابة الابن دون أن نراه ويسمي هذا بالصوت الخارجي .
وهذه الطريقة تستخدم لاخفاء الممثل ان لم يكن
متازا في تمثيله .

وبالعكس ، فاذا تركنا الأب فإنه يمكن اطالة اللقطة الكبيرة للابن وهو يجاهد في الرد بكلمة ، ومع مصاحبة صوت الأب وهو يوبخه .

ويستطيع المؤلف أن يقرر أن الكلب قد مثل بشكل أفضل من الآخرين فيسمعننا نهاية توبيخ الأب على بداية منظر كبير للكلب وهو يتتابع ، أو يحث جلده . ومع الاعتذار للممثلين ، فإنه اتفصح أن هذه الطريقة الأخيرة غالباً ما تكون أفضل من سابقاتها .

فذكر في هذا المثال وبسوف تتحقق أن المؤلف اذا لم يستطع أن يحسن من قيمة التمثيل ، فإنه يستطيع على الأقل تهذيه بمحض الأجزاء الرديئة ، وابرار الأجزاء الجيدة .

*

ربط الحركة في التوليف

ان المؤلف يستطيع معاوتك جيداً اذا ساعدته من فاحيتك بتجهيز المادة التي تصلح للتوليف . فمثلاً ، في مشهد من النوع الذي وضعناه ، وعند تصوير المناظر العامة أو الكبيرة ، لا يستطيع المؤلف أن يولفها بطريقة ملائمة اذا كانت الحركة تتبع في هذين النوعين من المناظر .

وإذا كنا نريد تصوير مشهد لأب وهو يشير بأصبعه إلى ابنه ، فإنه يجب أن يعيد الحركة نفسها عندما تؤخذ في منظر كبير . والا فإن المولف لا يتمكن من ربطها بطريقة صحيحة .

وفي الواقع ، أن أداء الممثل لا يكون خيالياً أبداً ، بمعنى أنه يجعل كل التوليف مستحيلاً ، حيث أن المولف يستطيع أن يقطع وأن يصل المناظر عند الموضع الآخر تناسباً مع الاليقاع والحركة الدرامية وأن يجعلهما تناسب بحكام تام حركة بعد حركة خلال المناظر كلها . ولننضف إلى ذلك أنه إذا كان ثمة اختيار فان المولف يفضل عامة الربط عن طريق الحركة بمعنى أنه يمولف عند بداية الحركة — الصغيرة المعبرة — وأن يصل نفس الحركة بالمنظر الكبير . وقد تختفي الحركة التغير في المسافات ويكون الأثر على الشاشة أكثر انسجاماً .

فإذا لاحظت عند الانتهاء من عمل الفيلم أن زميلاً لك قد سرق الكاميرا منك في المنظر الكبير ، فلا تلق باللوم على المولف ، ولكن قل لنفسك : ربما انه لم يستطع أن يختار ، لأنه كان من الصعب الربط بين لقطاتك . ولا توجد إلا طريقة واحدة مؤكدة لاعادة نفس الحركة

بالضبط وذلك باستذكارها جيداً أثناء البروفة ، ونحن نوصي على هذه الطريقة لأسباب عديدة .

لا تعتمد على وحى اللحظة الأخيرة وإنما عليك بذ الوحى ان كان هناك منظر سوف يتغير عند التوليف . وعندما يعاد تصوير احدى اللقطات عدة مرات ، فان الممثل ينتهز الفرصة ويميل الى التحسين في أداء دوره بطرق جديدة . ولكن عليك أن تقاوم هذا الاغراء .

ولنفرض أنه — بالرغم من هذه النصيحة — قد تملأك الاغراء ، كما يحدث غالبا ، فإذا عرفت أن تمثيلك قد حدث فيه اختلاف طفيف بين لقطة وأخرى ، فان الطريقة الوحيدة التي تتخذ لصالحك ولصالح المؤلف هي أن تتبع المخرج حتى يصورك في لقطتين كبيرتين مختلفتين .

ففي فيلم « سرساو باولو » مثلا ، وفي أحد مناظره التي تدور بين (كولين جراري) وبيني ، كنت جالسا على حافة مكتبي حيث كان على أن أطربها اطراء كاذبا ، وأنا أحتسى القهوة . وأثناء البدء في تصوير اللقطة الرئيسية كنت أمسك الفنجان وطبقه بكلتا يدي في بساطة ، ولكنني كنت عصبياً والفنجان يهتز في يدئي وعند إعادة التصوير كانت أعصابي قد هدأت وكان تفكيري منحصرا في تقمص

دورى ، وفكرت أنى لو تركت يدى تسقط بعدم الاتraction
على ركبتي فمعنى هذا أنى شخص متجرد من العادات
الجميلة وشقي واشق من نفسه .



ولكى تسهل عمل المؤلف ، على
الممثل إن يعيد حركاته بطريقة
محدة ، وخاصة عند تصوير
منظور كبير لربطه بمنظر رئيسى .
فالمنظور الكبير هنا لا يرتبط
بالمنظور الذى يجمع الاثنين ،
وذلك لأن الممثل قد أنزل يده
عن الفنجان .

وقد قبل المخرج أن يأخذ لقطتين كبيرتين لي : احدهما ،
وأنا أمسك الفنجان بكلتا يدى ، والثانية : وأنا أضع يدى
على ركبتي . وهكذا يستطيع المؤلف أن يختار ، ولن
يكون مضطراً وبالتالي أن يأخذ منظراً أقل جودة لكي يكمل
به التسلسل .

ولما كانت ميزانية أفلام الهواة محدودة طبعاً ، فانها

لن تتحمل أى اسراف في استعمال الشريط ، وبهذا تبرز قيمة الرابط المحكم وأهميته هنا . فإذا وفرت من أموال المنتج فان هذا لن يرفع قيمة تمثيلك ، ولكنك س يجعله أقرب الى الاقتان .

ولما كنا بقصد الحديث عن التسلسل ، فإنه يجب التنبيه



اذا كان المؤلف يريد ان ينتقل من منظر جماعي الى منظر كبير يظهر فيه شخصا واحدا فيجب على هذا الشخص أن ينظر دائمًا نفس الاتجاه من حيث وضعه بالنسبة للكاميرا⁴ فالمنظر الكبير في الشكل الثاني يمكن ربطه بالشكل الاول بينما أن الشكل الثالث يقطع التسلسل .

إلى خطأً ممكِن الحدوث ، فلنفرض أنك تمثل في منظر وأمامك ممثل آخر ، وأن الكاميرا تصورك من الجانب ، ثم تصورك بعد ذلك في منظر كبير (وعندما ترى الكاميرا من وجهة نظر الممثل الآخر) .. وعندئذ فايكون تنظر مباشرة إلى عدسة الكاميرا ؛ لأنك بهذا تبدو على الشاشة وكأنك تتحقق في الجمهور ، وهذه النظرة يحتفظ بها بعض المواقف الاستثنائية فقط .

وعليك أن تتذكر القاعدة الآتية : إذا كانت الكاميرا على يسارك في أحدى النقاط الجماعية ، فوجه نظرك إلى يسار العدسة قليلاً في المُنظَر الكبير . وإذا كانت الكاميرا على يمينك فوجه نظرك بالتالي إلى يمين العدسة قليلاً . وعندئذ يستطيع المؤلف أن يربط المناظر ويتخلص من التأثير الخطأء الذي يوحي بأن الممثل الآخر قد غير مكانه بلا داع .

التمهيد للتوليف

ما هي المطالب الأخرى التي يريدها المؤلف من الممثل بجانب مسألة الربط ؟ حقاً انه من الصعب القول : إن عمل

المولف يبدأ في اللحظة التي يتسمى فيها الممثل من عمله وأن هناك قليلاً من الفوضى للاتصال الشخصي .

ويستحسن أن يساعد الممثل المولف وذلك بأن يفكر مقدماً — بطريقة ما — في الكيفية التي سيولف بها المنظر وبالتالي ، وذلك بأن تترك المخرج يوجهك بتعليماته ؛ لأن المناظر في الواقع يجب أن تحتوى على مواضع يكون القطع طبيعياً عندها ، وأن يبرزها حتى يستطيع المولف أن يستعملها في سهولة ويقين .

ولنأخذ منظراً من فيلم « قارب من الورق » مرة

أخرى :

الشاب وحده في صالة المنزل الريفي ، والزوجة الشابة تصعد وتذهب بالصبي الى فراشه . يجلس الشاب على الكرسي في انتظارها وهذا ما يجعله يتظر الى سمسكة ثانية تعود في الحوض الموضوع على المدفأة . (ويشعر أن هذه التذكريات بالزوج الغائب قد بدأت تزعجه .) يمسك كتاباً ويميل كما لو كان في نيته أن يستغرق في قراءته ، ولكنه لا يركز نفسه فيه وينجذب نظره مرة أخرى ناحية السمسكة .

وعند اخراج هذا المنظر صور على أربع لقطات :

١ — منظر متوسط للشاب ، و تظهر فيه الحركة
بأكملها .

٢ — منظر كبير للشاب وهو في الجزء الأخير من
الحركة .

٣ — منظر كبير للسمكة .

٤ — منظر كبير جدا للسمكة .

وأخيرا تم توليف المناظر كالتالي :

(أ) جزء من اللقطة رقم (١) حتى اللحظة التي يلمع الشاب
فيها السمكة .

(ب) جزء طويل من نهاية اللقطة رقم (٣) .

(ج) جزء آخر من اللقطة رقم (١) حتى اللحظة التي يحاول
فيها الشاب أن يركز نفسه في المطالعة .

(د) جزء صغير من اللقطة رقم (٢) وعيينا الشاب ترتفعان
ناحية السمكة .

(هـ) جزء صغير من اللقطة رقم (٤) .

وليس على الممثل الذي يقوم بدور الشاب أن يؤكّد
الربط بين الحركات في المنظر المتوسط والمنظر الكبير فقط
بل عليه أيضا أن يشير إلى المؤلف بنقطتين أساسيتين :
النّظرة الأولى للعين ، غير المركزة على السمكة ، ثم النّظرة

الثانية التي ألقاها الشاب والتي تظهر عدم ارتياحه .
وفي الحالة الأولى ، يشير المثل الى هذه النقطة بأن
يستلقي برأسه على ظهر الكرسي ثم يثبت رأسه المسندة
على هذا النحو كما لو كان قد لمح السمسكة في هذه اللحظة
لتوجه . ويظل ثابتا لعدة ثوان ، قبل أن يسترد قواه ثم
يتحول برأسه في حزم ليختار الكتاب .

ولنفترض أن المثل لم يحدد الموقف بواسطة عزله عن
الحركة التي تحيط به . ولنفترض أنه قد أطأل النظر إلى
السمسكة أثناء جلوسه وأخذه للكتاب . فان المولف في هذه
الحالة سيصل إلى ادخال لقطة القطع دون أن يفقد الحدث
الذى يتم القطع عنده قيمته تماما ، ولكن هذه الاشارة
كانت ضعيفة التأثير وجعلت الجمهور يستاء دون أن يعرف
السبب ..

ويجب ألا ننسى أن المولف — وهو أيضا فنان —
لا يصل بالضبط — تبعا لخطة نظرية سبق تحديدها —
وبالتأكيد فهو يعرف نظريته . ولكنه يعرف أيضا انه يجب
عليه الابتعاد عنها غالبا حتى يحفظ خير ما في الجوهر الانساني
الذى يملأ به ثغرات الشرائط التى يجب أن يستعملها : كما
أنه يتلمس طريقه باحثا عن أحسن الطرق لمعالجة كل لقطة

وناشدا الالهام الذى سوف يساعده على العثور على مواضع القطع الأكثر فعالية .

ويأتى هذا الالهام فى الغالب للممثل (وأحيانا دون أن يعلم) ويستطيع الالهام مثلاً أن ينبه الى التغير السريع فى التعبير مما يوحى بالاتصال الى المنظر الثالثى .

والممثل الذى فهم ميكانيزم عملية الصبر هذه — التى تبدأ عندما يتنهى من عمله الأصلى — إنما هو الممثل السينمائى حقا . وهو الذى يساهم بطريقة فعالة فى خلق منظر بدلأ من أن يترك نفسه يستخدم كمادة خام ، ثم يتعجب بعد ذلك قائلا : ان السينما لا تقدم أى امكانية للعمل الخلاق .

الخرج

لقد تركنا الكلام عن المخرج حتى الآن — بالرغم من أنه أكثر العاملين في السينما أهمية ؛ وذلك لأنه لا يمكننا تحديد مهمته الا بعد التعرض للتصوير والتوليف .

ان مهمة المخرج هي نقل القصة الى الشاشة ، ولكن يفعل هذا عليه أن يستعين بحركة الكاميرا وبالتأليف وبكل الأدوات الأخرى للمهنة . ومع هذا فإن مجال عمله غير محدد تماما .

وحيث أن جميع عناصر الانتاج تحت تصرف المخرج ، فهو — من الناحية النظرية — الشخصية الوحيدة التي تستطيع أن تخيل الصورة الكاملة للفيلم ، وهو صاحب النهي والأمر الذي يوجه جميع الفنانين .

فهو يستطيع أن يقول لمدير التصوير : « انى أعرف جيداً أن هذا المنظر يجب أن يعبر عن جو القلق ، ولكننى لا أريد أى ظل شامل ، وكل شىء يجب أن يكون واضحاً وباعشا على الاطمئنان » وهو يقول ذلك لأنه يعرف انه سوف يستخدم الموسيقى التصويرية للتغيير عن جو القلق ولأنه يعتمد على التأثير المطلوب الناتج من التباين بين الوسائل البصرية والسمعية لكي يرفع من قيمة المشهد . كما يستطيع أن يقول للممثل : « لا أريد أن يبدو عليك الشك في أى شىء عندما تقدم لك التهوة الموضوع فيها السم » . لأن غرضه هو مفاجأة المتفرجين بهذه الصدمة فيما بعد بمنظر كبير لفنجان القهوة وهو في طريقه الى شفتي ممثل آخر .

العلاقات الرقيقة :

من النادر أن يتفق الممثل مع المخرج على طريقة

التمثيل تماماً ، لأن الممثل لا يعرف — أساساً — المسائل التي تخرج عن مجال تمثيله . وهكذا فيجب أن يكون المثل على استعداد للتساهل ، ومن ناحية أخرى ، لا يجوز للمخرج أن يفرض على الممثل مطالب تعسفية ، والأفضل أن يكشف عن تصوره العام بالقدر الذي يتاح للممثل التعديل في تمثيله إن كان هذا ضرورياً .

ويصبح الأمر سهلاً إذا استطاع الممثل أن يتفق مع آراء المخرج في كل شيء . وبما أن الممثل كائن بشري فإنه سيعتبر بشخصيته الخاصة ويرفض أن يقبل حدوداً معينة . وقد يفهم الممثل ما يريد المخرج منه ، ومع ذلك فهو يشعر — بطريقة غريزية ذاتية — بالخطأ ، حتى لو كان صحيحاً من الناحية الموضوعية .

وتتلخص المشكلة بالنسبة للممثل في كيفية استيعابه لأفكار الآخرين وجعلها كأنها صادرة منه ، أما بالنسبة للمخرج فان مشكلته في كيفية تقديم أفكاره حتى يقبلها الممثل ويدخلها على دوره حتى يصل إلى النتيجة المطلوبة .

والواقع أنهما يواجهان مشكلة واحدة معاً ، ولكنهما يواجهانها من جانبيين مختلفين وهذا يفسر لنا السبب الذي

يثير الاحتكاكات بين المخرج والممثلين في حين أنها تقل بينه

وبين مجموعة الفنانين الآخرين .

والموقف المثالى أن يعرف المخرج بالضبط إلى أى حد

يستطيع أن يواجه شخصية المثل ، وأن يعرف المثل من

ناحية ما يريد المخرج منه حتى يفعله بالضبط .

ومع ذلك فلا يجب الاعتقاد بأن جميع المخرجين يعملون

على أن تكون علاقاتهم بالممثلين وقيقة إلى حد كبير ، أو أنهم

يقومون بمحاولة في هذا السبيل .

ويقنع غالبيتهم بالحل الأسهل الذى لا يصل إلى الكمال

ولكنه يضمن نتيجة مرضية على حد تعبيرهم .

تنظيم العمل

وثمة طريقة تجبر الممثلين على عمل ما يطلبه المخرج منهم

بالضبط ، بدون اعتراضات ودون أن يشغلوا أنفسهم

بمعرفة الأسباب . « انظر إلى يدي . سوف أضربك الآن .

حسينا ! ابتعد » . ذلك هو المنهج المهني الذى كان معهولاً

به في عهد الفيلم الصامت وهو المنهج الذى يستعمله الهواة

دائماً في أفلامهم الصامتة :

وأحياناً لا يمكن معرفة أسباب واضحة لتطبيق هذا

المنهج في مناظر الحوار . ولكننا نبالغ اليوم في الالحاح على الاتجاه المعارض ، ولا سيما بعض المخرجين المهنيين الذين يستجدون بحل آخر سهل ، ويترون للممثل حرية الكلامة في تمثيل النظر بشرط أن يؤديه صحيحاً من وجهة النظر الفنية ، ويحدوهم الأمل في أن يدخل هذا المنهج — في الصورة العامة — بطريقة أكثر أو أقل تناسباً .

ومن المؤسف أن يشوّه التأثير الجميل للتمثيل الفردي بسبب عدم التفاهم وهذه الحقيقة واقعة تنتج في أغلب الأحيان من التحسينات المتزايدة في فنية السينما التي تؤدي بنا إلى التخصص الذي يزيد على مر الزمن .

واليوم ، فإن المخرج عليه أن يجمع بين أطراف وسائل التعبير جميعاً ، تلك الوسائل التي يمكنه إعدادها بدرجة كبيرة من الكمال حتى يكون عالياً . ويوضح هذا لماذا يقل عدد المخرجين المتساازين في حين يكثر عدد المصورين والممثلين والمؤلفين المتساازين .

ولا تظن أن المخرج الذي يلقى بجزء من أعバائه على الممثل يكون مخرجاً كسولاً بالضرورة ، أو أنه ينقصه الأخلاص المهني . إنما الأمر — في بساطة — هو عدم ثوره على حل غير ذلك .

أهمية المشاهد الخارجي

ويعني هذا أن عبئاً كبيراً يقع على عاتق الممثل الذي لا يستطيع رؤية تأثير عمله إلا بعد فوات الأوان . ولكل يلاحظ نفسه بنفسه فإنه يحتاج إلى ملاحظة شخص خارجي شديد اليقظة .

ولقد ذكرت لى «جو جي ويزرز» ذات مرة : أنها لا تشعر أبداً بالارتياح إلا عندما تسمع المخرج يتمتم بطريقة عادمة بعد البروفة الأولى قائلاً : «حسناً» ودائماً ما تجتاحتها الرغبة في أن تقول له : «أرجوك . لا بد من وجود بعض الخطأ ، أيمكن أن يكون كلّه جيداً؟» .

ويجب على الممثل أذن أن يقدر ذهنه — أنساء البروفات — في التحاليل على المخرج ليعرف رأيه ، وهو يستطيع أن يجذب انتباه المخرج أنساء البروفة ، إذا كان يعرف مواضع ضعفه ، بالرغم من رغبة المخرج في تجنب كلّ مناقشة ، ولا شك أن هذا في صالح التمثيل ، وهذه المحاولة تحتاج إلى الحكمة .

وأنذكر حواراً دار بيني وبين المخرج حيث كنت أدفع عن الخطأ لأحصل على الحقيقة :

هو — حسناً ، سنجري الآن بروفة للمنظر الذي

تتحدث فيه مع (جوى) حيث تختفى بعد هذا وراء الباب .
أنا — ما الذى ت يريد أن تحصل عليه بالضبط ؟
هو — حسنا ! .. أنت تعرف .. اجعله حيويا ..
و .. أنت تعرف ما أعنيه .

أنا — نعم ! ولكن هل أظهر له أنتى أعلم بعشه لى .
هو — فلنر .. لا يجب أن يكون لهذا أهمية كبيرة .
أنا — بالعكس .. والا أصبح ردئا خاليا من المعنى .
هو — حسنا .. افعل ما تراه ملائما .. أنت تعرف
ما أعنيه .

مثل بقوه : سنجرى البروفة الآن . هل تسمح ؟
بعد البروفة :

هو — حسنا جدا . ولكن أضفت على تمثيلك قوه
أكثر . وأبرزه بأكثر مما فعلت . (وهذا الرد هو ما كتبت
أوليه عندما سألت المخرج) .

والمخرج الممتاز هو الذى يكثر من مطالبه ، لأنه
لا يبحث عن الحل السهل . وهو يدرس مشاكله —
يضطرك الى دراسة مشاكلك — ولن يكون مسؤولا اذا
وافقت بسهولة على رأيه . فيجب أن يصبح رأيه هو رأيك
أنت .

فإذا قلت له : « حسناً . فأنا أستطيع أن أضحك ، إذا كانت هذه هي رغبتك ، ولكنني لا أظن أن الموقف يستلزم الضحك » وسوف تستمران في المناقشة حتى يقنعك أو تقنعه أنت .

وليس صعباً أن تجعل مخرجاً غير رأيه حتى لو كان مقتنعاً بصحته .

فإذا وصلت إلى البروفة — بعد أن تفكرا في المنظر من حيث علاقتها ببقية القصة — فإنه يمكنك أحياناً اقتراح الأفكار على المخرج .

وإذا صادفتك صعوبة في السيناريو من حيث العمل أو القول ، فلا تتردد في إشراك المخرج معك . ولكن كن لبعدها وخاصة إذا كان المخرج — كما يحدث غالباً — قد اشتراك في وضع السيناريو .

وعاون المخرج على فهم طريقتك ، وما تفضل به ، وما تكرره ، فمثلاً إن كان من عادتك اتقان التمثيل في البروفات الأولى — كما أفعل أنا — فأخبره بهذا حتى يعمل حسابه ، أو إن كنت تفضل أن تبدأ التمثيل هادئاً في البداية ، ثم تقويه بعد ذلك كما يفعل غالبية الممثلين ، حتى لا يضايق المخرج فتور تمثيلك فيما بعد .

وفي جميع الحالات عليك أن تلاحظ المخرج وأن تتحترم جهوده بقدر الامكان . وتذكر أنه بالرغم من أن عمله ليس محدودا ، فإنه يصنع في النهاية قيمة الفيلم سواء أكان في القمة — أو أعلى بقليل — أم كان أقل في المستوى كالحال في آلاف الأفلام .

أحوال وأحرى

يحكى أن مخرجا في هوليود أراد يوما أن يدخل منظرا في فيلم كان يعمل في تصويره . وكان المنظر يشير الى رجل بدأ يمل زوجته . وقد طلب من كاتب مشهور كتابة هذا الموضوع فكتب الكاتب ثلاثة صفحات من الحوار القوى وبعد أن قرأ المخرج الحوار المكتوب مزقه إلى قطع صغيرة . وتم تصوير المنظر المطلوب في النهاية كالآتي : الزوجان يصعدان في مصعد تعمل فيه فتاة جميلة ، وأثناء صعودهما ينظر الزوج مرة إلى الفتاة الجميلة ومرة إلى زوجته . وعند مغادرتهما المصعد يتنهد الزوج في حسرة ، وكان في هذا الكفاية .

وتشير هذه الحكاية الى أن الحوار في القصة المصورة قليل الأهمية ، ويفسر لنا هذا أيضا : لماذا لم تشغل أنفسنا بمسألة الحوار خاصة بعد أن كتبنا أربعة فصول في هذا الكتاب .

وعندما يقرأ الممثل المسرحي سيناريyo أحد الأفلام فإنه يرکز عادة اهتمامه على الحوار . وهذه عادة يرثى لها . اذ

أن الإشارات الأكثر تحديدا لخلق الدور تكون متضمنة عادة في الأوصاف الخاصة بالحركة . وقد تكلمنا عنها سابقا . ولا يجب الحكم على مقدرة كاتب السيناريو من كتابة الحوار (فهذه موهبة ثانية اذا شئت) وانما من تجنبه له . ولكن تكون ممثلا سينمائيا ناجحا عليك أن تعرف كيف تعبّر عن مشاعرك الداخلية بواسطة الكلمات البسيطة وأن تتحاشى النطق بالجمل الرنانة المليئة بالحماس .

اللقاء الطبيعي

يعتمد جزء كبير من التأهيل المسرحي على نبرات الصوت لأن الممثل المسرحي عليه أن يتعدى المشكلة التكنيكية ليجعل صوته مسموعا للمتفرجين الجالسين في أقصى القاعة .

وهناك مدرسة واقعية في المسرح ت يريد من المثل ألا يبالى بالجمهور ، وأن ينبعق على عالمه الجمالي ، وأن يعيش وحيدا مع شخصيات المسرحية . ذلك لأن الحوار يظل دائما هو وسيلة التعبير الوحيدة في المسرح ، فيجب أن يصل جيدا وباحكم ، حتى تستطيع أفكار المؤلف أن تصل إلى آذان الجمهور الذي يجلس بعيدا .

وكما نعلم أن الهمس على السرير يؤودي بصوت عالٍ واضح ، وفي السينما لا يوجد هذا النوع من الهمس ، لأن مشكلة السمع التكنولوجية في السينما من اختصاص مهندس الصوت لا الممثلين .

فإذا نطق الممثل السينمائي اجابته بطريقة صحيحة ، فهذا يعني أنه استطاع أن يكون مسموعاً للممثل الآخر الموجه إليه هذا الكلام وعلى مهندس الصوت أن يبحث عن المكان الملائم لوضع الميكروفون لكي يسمعه الجمهور بدوره .

فإذا كان الممثل يصبح بأعلى صوته ليخاطب حشدًا كبيراً في منظر لاجتماع عام ، أو يهمس بكلام عاطفي في أذن صديقته الحميمة فإن كلماته تسجل دائمًا بنفس الموضوع وذلك بوضع الميكروفون بعيداً أو قريباً حسب الحالة .
فليست المحادثة أذن بالنسبة للممثل السينمائي مشكلة تكنولوجية . فدروس الالقاء لا تتفرض على الممثل إلا في حالة الصعوبة الحقيقة في النطق . وليس للممثل السينمائي أن يزيد من قوة صوته ولا أن يلقي بحواره في تكلف . وفضلاً عن ذلك ، فإنه يحدث نفس الأثر الكوميدي الذي يتتج من جهود شخص يحاول تهدي عقبة لا وجود لها .

ومن جهة أخرى ، فإنه من الضروري تجنب الالقاء غير المحدد المبهم . ولقد رأينا من قبل أن الحركات غير المرتبة أو غير المحددة تنتج أثرا سلبيا خال من الانسجام ، وكذلك التسرع في الالقاء .

ومبدأ الأساسي الذي يتيح أفكارا مناسبة يمكن فعل بعضها عن الآخر لكن تكون بداية كل فكرة جديدة مفهومة بوضوح يجد هنا مجالا لتطبيقه .

*

المغزى المستتر للحوار

ربما يبدو لك أن الحوار عندما يدخل في التمثيل فلن يكون هناك ثمة صعوبة من هذه الناحية ، الا اذا فرض الحوار نفسه تلقائيا على الایقاع المناسب ، وكان المعنى يبحث على النطق بطريقة واضحة .

وليس هذا هو الحال دائما ، ففي الحقيقة غالبا — وخاصة في أحسن المناظر المصورة — لا يكون الحوار عرضا مباشرا للأفكار ، بل طريقة لعرض الأفكار على الشاشة .

وفي الفيلم الكوميدي « الحب يبحث عن مسكن » ، الذي يدور بعد الحرب ، والذي يتناول مشكلة الإسكان

— في أمريكا — نرى أن «جان آرثر» و «جويل ماكريا» يجلسان على درجات سلم احدى العمارت ، ويبدأ الرجل بمحاكاة الفتاة في صمت ، ودون أن تصعد أخذت تتحدث — بلا توقف — عن رئيسها في العمل (الذى هو خطيبها الرسمى في نفس الوقت) .

وفي عبارات منمقة تأخذ في مدح خصال الرجل الآخر
وصفاته التي تعجب بها . وقد أسرّك بها الحب وجعلها تتكلم
بسرعة وأصبحت جملها غامضة شيئاً فشيئاً وأخيراً خرجت
عن حدتها ، ولم تعرف عمّا تححدث .

التنويم في الأداء

من الممكن أن تقال الإجابة الواحدة بعشر طرق مختلفة ، وأن يكون لها في كل مرة معنى مختلفاً :

وينطبق هذا خاصة على السينما الواقعية التي يندر أن يكون حوارها عميقاً أو هاماً في ذاته . خذ مثلاً الصفحة الأولى من السيناريو والتقط جملة صغيرة عادية من هذا النوع « إنك جميلة هذا المساء يا حبيبي .. »

ثم أعط لهذا الكلام دلالة تتناسب مع الشخصية ومضمون الحوار . فمن الممكن أن تقولها بطريقة عادية لا يشتم منها أية دلالة معينة ، ومن الممكن أن تضغط على (هذا المساء) كما يمكنك أيضاً أن تتوقف قليلاً ، ثم تقول : « يا حبيبي » ثلث طرق ، تعبر كل منها عن فكرة مختلفة . وبفضل هذه الطريقة يمكنك أن تعطي نفس المعنى لحوار رديء الكتابة وغامض . فكلما كان الحوار ردئاً كلما كان على الممثل أن يجتهد في اكتشاف معنى النظر وأن يجعله واضحاً بالرغم من عدم كفاية الحوار الموضوع .

والمثل الهادىء (بالمعنى العرفى لهذه الكلمة) لا ينسى أبداً أن يسمع الرد المكتوب . فهو أما أن يقرأ من الذاكرة كما يتخيله في السيناريو ، وأما أن يقول « حسناً . لنبدأ الآن في التمثيل » ويبدأ الالقاء موضحاً كل كلمة . وتكون بدايته منظمة وموحدة بدلاً من التنويع حتى تتبع بسرعة التفكير ، وبهذا تضيع كلماته في القاء ذى وقىوة واحدة ، بدلاً

من ابراز بعض الكلمات دفعة واحدة ، ونطق بعض الكلمات الأخرى بالضغط على كل كلمة منها ، كما يحدث في الحياة. ولكن يحاول اضفاء الحيوية على رده فانه يلزم نفسه بالتوقف قليلا ، أو يغير نبرات صوته بلا سبب أو اقتناع داخلى .

*

التأثير الصوتى

يلاحظ غالبا في الحيسنة أن أغلب الذين يضمون أصواتهم أثناء حديثهم هم الذين يستخدمون وسائل التعبير الأكثر تحديدا . وهم بهذا يبحرون عن تعويض فقرهم اللغوى بواسطة الانفعال الصوتى الحالى .

وكذلك فإن الهاوى غالبا ما تكون لديه رغبة شديدة في الظهور بصوته في التمثيل ، بدون أن يحتفظ لنفسه بمجال كاف من أجل المؤثرات الخاصة أو يرفع صوته تدريجيا إذا دعى الأمر .

كما في الفيلم الناطق للهواة المسمى « الساعة المظلمة » الذى أنتجته (جمعية أفلام بلانيه) (*) وفضلا عن ذلك فإن

* نشر سيناريو هذا الفيلم فى كتاب « كيف تكتب سيناريو » تأليف أوسول بلاكتون فى نفس السلسلة .

الخبرة بالجمahir والمخاطر الفنية التكنيكية الملحوظة تقدم
أمثلة عديدة لصعوبات من هذا النوع .

ويبدأ الفيلم بصوت خارجي لأمرأة شابة نراها عند
مغادرتها المكتب لتعود إلى منزلها . يقول الصوت : « انى
أود العودة سريعا إلى متزلي هذا المساء » أو ما شابه ذلك .
والجملة عادية ، وهى لا تضيق — علاوة على ذلك — شيئاً
إلى الصورة . وعلى هذا ، فبدلاً من أن ينطق المثل بهذه
الكلمات البسيطة عليه أن يؤديها بصوت منفعل لجاجته إلى
التعبير عن عواطفه الداخلية بشكل خارجي .

وبعد ذلك بقليل ، وفي المنظر المشحون بالعاطفة الذي
تخبّر فيه الشابة عشيقها بأنها لا تستطيع أن تتبعه ، وأنها
يجب أن تظل بجانب زوجها ، الذي عاد من العرب بعد أن
فقد بصره . لقد كانت تقول هذا بنفس النغمة ونفس
الطريقة التي أدت بها التعليق السابق .

والعلاج الوحيد لهذا العيب هو الاسترخاء والراحة
اللذان تحدثنا عنهما قبل ذلك . وفي الواقع ، فإنه لا يحدث
اطلاقاً نقص في النظام الصوتي ، وقد كان صوت الممثلة في
فيلم (الساعة المظلمة) دائمًا مسموعاً بوضوح ولكن
الانفعال — الذي كان يرعش هذا الصوت — لم يكن

صادرا من المواقف العاطفية ، كما كنا نشعر تماما ، وإنما
من رهبة الوقوف أمام الميكروفون .

*

تسجيل الصوت بعد التصوير

ومما لا شك فيه أن هذا الموقف قد حدث في هذا
الفيلم وسجل كل حوار بهذه الطريقة ، أي بعد التصوير .
ولهذا الغرض يجتمع الممثلون في الاستوديو ويعيدون
ردودهم حتى تتطابق حركة شفاههم على ما ينطقونه من
كلمات أثناء عرض الفيلم أمامهم على الشاشة .

وتحتوي أغلب أفلام المهرجين على بعض المواضع التي
يتم فيها تسجيل الصوت بعد عمل الفيلم ، وخاصة في
المناظر الخارجية حيث لا تسمع الظروف بتسجيل الصوت
على الشريط مباشرة .

وكذلك (تدليج) معظم الأفلام الأجنبية ، وفي الأفلام
الناطقة للهواة يضاف كل الحوار على الشريط بعد التصوير ،
لأن هذه الطريقة رخيصة التكاليف .

ويشير موضوع تسجيل الحوار على الشريط بعد
تصويره مشكلة خاصة ، لأنه يفرض على الممثل السينمائي
شروطا للعمل أكثر صناعية من الشروط العادلة . وذلك لأن

ضرورة تطابق حركة الشفاه تتطلب — في ذاتها — تركيزاً عقلياً كبيراً ، و تعرض لاضطراب العقلية الالزمة لإداء الحوار أداء صادقاً .

وكقاعدة عامة ، فإن الممثل المبتدئ يحتاج إلى بروفات كثيرة حتى يصل إلى نتيجة صحيحة من وجهة النظر الفنية .

وإذا أعيد الرد — ولو كان أفضل — بلا انقطاع فإنه يفقد معناه . وخاصة إذا كان منفصلاً عن الحركة ، وقائماً يساعد هذا في إضفاء التأثير الصادق أو الارتخاء وعليك أن تفكك الآن فيضرر الذي يترتب على خلو منظر عاطفي من الانفعال أو حتى من الانفعال الزائف .

ويكون الضرر أخف وطأة إذا أدى الممثلون حوارهم أداء صادقاً أثناء التصوير . وليس من المهم أن يكون حوارهم مسجلاً على مجرى الصوت . ويدفع الأداء الصادق الذي يبرز في الصورة الممثلين إلىبذل مجهود أكبر عند تسجيل صوتهم على الشريط بعد التصوير .

ومن جهة أخرى ، فإن تذكر الانفعال الذي حدث عند التصوير قد يساعد الممثلين على استعادة هذا الانفعال في الظروف الصعبة لتسجيل الصوت .

صعوبات الروتين

مهما يكن نوع تسجيل الصورة ، فإن الرد يتعرض لل fasad من تكراره واعادته عدة مرات . وأحسن طريقة لمواجهة هذا الخطر هي الاقلال — بقدر الامكان — من عدد البروفات ، حتى اذا كان ذلك يتنافى مع الدقة الآلية . وسوف يعوض صدق الأداء بعض الأخطاء الحرفية الطفيفة في نظر الجمهور .

ويجب ملاحظة الشروط الخاصة بالتصوير — التي تصنع حسب الامكانيات — أثناء تسجيل الصوت . وبالنسبة للممثل الذي يضع غليونه في فمه عند التصوير ، فإنه يجب استعمال الغليون أيضا عند اعادة تسجيل الصوت . وكذلك المثل الذي يجري أثناء التصوير عليه أن يلهم قبل أن يلقى برده ، ويجب أن يخرج كل نفس ، وكل حركة للشفاه مضبوطة ، ليس فقط من أجل الاخلاص في الاداء الطبيعي ، بل من أجل بعث الحياة في روح المنظر الرئيسي .

وتحكم الروح في أداء الصوت . لذا عليك أن تمنع نفسك الراحة الالزمة التي تتيح لها الصفاء ، وبذلك يكون صوتك جليا صافيا ، وتلك هي الوصية الأولى . وكل ما زاد عن ذلك (وكذلك ما هو خارج عن نطاق

هذا الكتاب) إنما هي أسرار المهنة التي لا تكتسب إلا
بالخبرة .

وبالنسبة للمهنة ، ولتحديد مدى الانفعال والحصول على التلحين المضبوط ، فعلى الممثل أن يعرف كيف يلتزم الصمت ، وأن يتوقف لحظة قبل أن يتنفس ، وأن يعرف كيف يمزج بين الاثنين . فعندما يكون لديك خبرة كافية فسوف تعرف كيف تبعث الحياة في الجواب التافه وذلك بتردد بسيط أو باعادة كلمة .

وإذا استعملت هذه المؤثرات كما يجب ، فإنه يمكنها أن تحسن من تمثيلك . ولا تشدق باستعمال كلمات وعلامات التعجب — آه ، أوه — كما ترد على خاطرك قبل النطق بالسيناريو حتى تعطيها طبيعة أكثر ، ولكن اشغل نفسك أولاً بالأشياء الأساسية .

وهذه الأشياء الأساسية هي : الفكرة وراء الحوار ، والانفعال تبعاً للحدث ، والبساطة ، والارتخاء .

الحوار في الفيلم الصامت

كان كتاب السيناريو يتمسكون بسرد الحكاية بواسطة الحركة — قبل ادخال الصوت الى السينما — لأن الحوار

الطوبل على شكل (عناوين فرعية) يكون مملاً . ولا يجوز اعتبار الفيلم الذي تشغله فيبه العناوين حيزاً أكبر من الصورة فيلماً سينمائياً .

ولقد قلب الصوت نظام الأشياء ، وسمح بمرور الطرق غير المشروعة بدون أن يلمحها أحد ، وفتح أبواب السينما واسعة لجميع أنواع المواد غير المرغوب فيها ونقل المسرحيات الكاملة — بكل حوارها الجذاب — إلى الشاشة . واستمر الكتاب الذين يقدمون الحوار على الحركة في كتابة السيناريوهات . وفرحت السينما بقدرتها الجديدة الناجحة عن الحوار والغناء ، ونسى تقريراً الغرض الأول لها وهو الصورة المتحركة .

واليوم قد اقضى عهد الأكثار من استعمال الصوت ، وفهم غالبية المنتجين الجادين أن السينما الصامتة كانت تسير في الطريق السليم ، وحاولوا تحقيق التوازن بين الصوت والصورة .

ومن الممكن القول : إن السينما الخالصة — سواء الصامتة أو الناطقة — هي التي تكون قصتها وشخصياتها كاملة يمكن التعبير عنها بالوسائل البصرية . وفي الفيلم الناطق ، يجب أن تنطق الشخصيات عندما

يتطلب الموقف ذلك دون أن يطغى الكلام على الحركة . ولا يؤثر عدم سماع هذه الكلمات على فهم الجمهور لسياق الرواية . وبعبارة أخرى ، فإنه لا يمكن فصل الحوار أساسا عن المؤثرات الصوتية الأخرى ، مثل صفير القاطرات ، أو أصوات الصواعق التي تدعم واقعية المنظر ، بالرغم من أنها تظل كأدوات مساعدة بالنسبة للحركة ولا تقوم بدور الشرح .

ويعني هذا ، أنه لا يوجد خط محدد نظري بين التمثيل في الفيلم الناطق والتمثيل في الفيلم الصامت . ولن يحتاج الممثل إلى تكيف خاص حتى يعوض نقص الحوار في الفيلم الصامت (مadam السيناريو مكتوبا بطريقة التعبير عن الحركة بواسطة الصورة) ، كما أن الممثل في السينما الناطقة لن يغير أسلوبه في التمثيل لكنه يمثل مشهدا خاليا من الحوار .

وفي الواقع ، فإن (السيناريوهات) لا تكتب دائما بشكل خاص . وفي الغالب يضطر المسرء إلى استخدام الحوار — أو ما يحل محله مثل : العناوين الفرعية .. الخ — حتى تدفع الحديث إلى الأمام .

أكليشيهات التمثيل

ويتعرض المثل السينمائى الهادى لمشكلة صعبه الحل .
وذلك لأن الرجوع بالجمهور — الذى تعود على الأفلام
الناطقة الى عصر السينما الصامتة ، والى المناهج — التي
غالبا ما تكون ساذجة — لا يكون مقبولا بصرامة .

ومن ناحية أخرى ، فان المشاهد الصامتة في الفيلم
الناطق مثلا ، والتي تمثل بطريقة واقعية لا يمكن أن تتحقق
تعييرا كافيا اذا لم يكن السيناريو مكتوبا بطريقة سينمائية
خالصة ، أى اذا كان كل ما يجب أن يعبر عنه لا يقدم في
صورة حركات طبيعية .

ومن جهة أخرى ، فان العناوين الفرعية قد قضى عليها
عامة ، لأنها طريقة قديمة جدا .

ومن الواضح ان المثل لا يستطيع حل هذه المشكلة
بوسائله الخاصة . ويستطيع أن يشعر بحاجته الى طريقة
جديدة للتغيير تحل محل الحوار ، ولكن يكون من
المستبعد أن يجعل أسلوب تمثيله وفق تصور واقعى خالص
وسيكون غريبا مثل بطء والت ديزنى في فناء المزرعة .

وغالبا ما يفضل السينمائيون الهواة اقتباس
موضوعاتهم من الحياة الواقعية فيضطرون الى استعمال

ديكورات طبيعية . ومن جهة أخرى يجتهد كتاب السيناريو لأفلام الهواة — بحكم العادة — في التزام حدود السينما الخالصة ، بالرغم من أن مجھوداتهم لا تکلل دائمًا بالنجاح . ويقدم لنا فيلم « قارب من الورق » مثلاً على هذا : فالموضوع والديكورات طبيعية ، والفيلم خال من العنوانين الفرعية ، والمواقف والشخصيات بسيطة ومشروحة عن طريق الرؤية .

كما صدرت الأوامر للممثلين ليمثلوا كما لو كان الفيلم ناطقاً . وكان عليهم أن ينطقوا ببعضة كلمات عندما كان الموقف يتضمن حواراً بين الشخصيات . وهذه الطريقة لا تکفى إلا في حالتين أو ثلاث فقط ، وحيث يعجز السيناريو عن التعبير ، ويخلو من الشروح البصرية الكافية .

في منظر من المناظر الأولى في الفيلم يصل الشاب إلى الشاطئ وفي صحبته خمسة من أصدقائه لتأجير قارب . وكان عدد الشبان ستة . فأفههم صاحب القارب بأن قاربه لا يتسع لأكثر من خمسة فقط . ولذلك يوضح كلامه ، وأشار بأصابع يده الخمسة . وأجرى القرعة لمعرفة من الذى يضحي بنفسه .

وعند مشاهدة هذا الفيلم لأول مرة فهم عدد كبير من

المترجمين أن صاحب القارب يطلب خمسة شلالات لا يجاري القارب ، وأن الشبان يخرون القرعة لمعرفة من الذى سيدفع . وقد وضح الموقف بعد لحظات فيما بعد . وعندهما شوهد أحدهم يجلس وحيدا على الشاطئ ، ولا يبرر ذلك ضعف النظر طالما انه يتضمن ازدواجا في المعنى .

وقد كان في استطاعة الممثلين زيادة المشهد ايساضا بفضل حركاتهم ، وبعبارة أخرى ، أن يعبروا عما يريدون بواسطة التمثيل الصامت ، وبهذا يكونون قد ابتعدوا عن الأسلوب العام للفيلم الواقعى في مجمله ، مما يؤدى الى الاشمئاز .

والشيء الوحيد الذى يباح للممثل أن يفعله في مثل هذه الحالة ، هو أن يركز فكره — خاصة في بداية المنظر الجديد — في كل جزء من الحدث ، وفي كل حركة من حركاته بطريقة أوضح ، ولكنه لا يفعل ذلك في الفيلم الناطق حيث يعطي الحوار ضعف التمثيل . وهذا هو السبب الذى يجعل التمثيل صعبا في الفيلم الصامت .

وفي المنظر السابق ، فبدلا من اخراج التقدود مباشرة — التي أوحت بفكرة الدفع — يقول الممثلون مثلا : « ليس لنا حظ ! فيجب أن يتنازل واحد منا .. من ؟ آمل

ألا أكون أنا . » أو شيئاً من هذا القبيل فان هذا يقضى على
الغموض .

وقد قلت من قبل : انه يسمح للممثلين أن ينطقوا من
وقت لآخر ببعض الكلمات لا أهمية لها . ومن ناحية أخرى ،
فإن الجمهور يستطيع أحياناً أن يحل رموز هذه الكلمات
من حركة الشفاه ، فتقول لنفسك : لماذا لا أحاول جعل
المناظر غير الواضحة أكثر وضوحاً عن طريق الحوار
الصامت ؟ .

وللرد على هذا السؤال نبادر بالقول : إن حركة الشفاه
التي تدخل على المشهد بلا داع تخالف الواقعية ، وتتجذب
انتباه الجمهور إلى خلو الفيلم من الحوار . وعلاوة على
ذلك فإن هذا يفرض على الجمهور ضرورة فهم رموز اللغة
الصامته للشفاه حتى يتمكنوا من متابعة القصة ، وكفاعدة
عامة ، فإنه يستحسن عدم الكلام في المنظر الكبير لأن
الشفاه تكون مجسدة إلى حد كبير . إلا أنه في بعض
الحالات الخاصة والظروف المعينة تكون مثل هذه الطريقة
مقبولة ومطلوبة .

وفي أحد المشاهد النهاية في فيلم « قارب من الورق »
الذى تجري حوادثه في بار مزدحم بالناس . ينبئ من

داخله ضجيج كبير ، ويستدير الزوج ويصبح بزوجته من فوق رؤوس الزبائن «أتريدين تناول شيء؟» وينطق هذه الكلمات بقوة كما ينطق بها أي شخص في مثل هذه الظروف ولا يقدر الجمهور على تخمين معنى الكلمات الا بطريقة تتبع حركات الشفاه ، وهذا ما يحدث في الحياة الحقيقة . وهذه الطريقة ليست تبريرا سيكولوجيا .

*

التمثيل الصامت (الباتوميم)

ان التمثيل الصامت ، او اي اسلوب من اساليب التعبير الأخرى ، لا يجد له مجالا الا في فيلم يعالج بهذا الاسلوب التعبيري .

فموضوعات المجال الخيالي ، والرمزي ، او الأحلام التي ترتبط بعضها بشدة يقبل عليها الهواة . ومن احسن الأفلام الانجليزية الخاصة بالهواة فيلمان فقط (المعجزة) و (العرائس) والفيلمان من انتاج « آسن موفيز » وهما ينتميان الى المدرسة اللاواقعية . وهما يبينان ما يمكن أن يفعله المرء عندما يكون التمثيل والقصة والديكور من اسلوب واحد .

وفي هذا مجال واسع ليرتاده هواة التمثيل . ومن

الممكن أن يصل كتاب السيناريو والمخرجون المناسبون إلى خلق شكل جديد للتمثيل الصامت لا يمكن للسينما المهنية أن تجاريهم فيه . ومن الصعب تطبيق هذا النوع الفنى الجديد الذى لم يتطور بعد بدرجة كافية . وبعد هذا كله ، فإن القواعد ليست الا تعليمات مدعمة بالخبرة العملية .

وربما يتهمى هذا النوع من التمثيل يوما ما حيث تزول بعض نماذج الحركات كما في خطوات الرقص . (ألسنا نقارن — عادة — راقصي البالية وفق الطريقة التى ينفذون بها خطوة خاصة ؟) .

ومثل هذا التطور قليل الاحتمال ، ولكنه ليس محالا على مر الزمن . والمشكلة هي في معرفة هل سيكون للفيلم الصامت مستقبل منفصل أو أن الهواة سيتركونه بعد قليل إلى الفيلم الناطق ؟

وكل ما يمكننا قوله في هذا : إن الحركات والاشارات — التي هي وسائل التعبير في التمثيل الصامت — يجب أن تستوحى من مبدأ الاختصار في الحوار . ومهما كان اختيار الشكل المناسب ، فإن الممثل الصامت المتميز هو الذى

لا يقوم بأى حركة زائدة أبداً ، وتشير حركته الى هدفه
مباشرة ولا تعاد اطلاقاً .

ولنذكر الآن من جديد كما ذكرنا من قبل — ونحن
يصد السينما الناطقة والصامتة ، والتمثيل الواقعي أو
الصامت — أن صدق الأداء أهم من كل شيء .
ولا تظن أن السينما الصامتة ستصبح هوالية قديمة .
فإذا كتبت ممثلاً ممتازاً في السينما الصامتة فستكون ممتازاً
أيضاً في السينما الناطقة ، والعكس ليس دائماً صحيحاً ، إذ
أن الصوت غالباً — هذا المصدر المتم للمثل — يشجعه
على عدم الاتكتراث بالتمثيل وعدم اتقانه .

تمثيل الشخصية

ولنفترض الآن أنك قد تمكنت من مهتك بدرجة كافية ، من الناحية الفنية البحتة ، والناحية المادية للتمثيل في السينما الذي لا يكون بالنسبة اليك أكثر من عادة روتينية للبروفات . وهكذا نصل الى تمثيل الشخصية التي هي في المجال الخصب للممثل والتي لا يمكن القيام بها الا بالاعتماد على المخرج .

ونحن لا نريد اطلاقاً أن نوحى بوجود بعض العناصر في العمل السينمائي التي تظل خارجة عن اختصاصات المخرج . ولكن المخرج الذي يختار المثل ويحترمه سوف يتوقع الحصول على شيء منه ، وذلك بدون أن يكلف نفسه أي عناء وبدافع من الحماسة الجمالية عندما يرى مكاناً جميلاً للتصوير الخارجي فإنه يعتمد على جمال المنظر الطبيعي لصالح فيلمه .

وقد اكتشفنا الآن أن براعة التمثيل تعتمد على الروح التي يعالج بها المثل دوره ، وعليه أن يفكر في اجابة أو موقف يجعل به دوافع حركاته تبدو وكأنها طبيعية . وهذا

هو كل الاختلاف بين الشخصية التي ترتد الى الوراء عند رؤيتها المسدس محسوباً بالرصاص ، وبين الممثل الذي يرتد الى الوراء عندما يرى انه سوف يخرج عن مجال التصوير لو تقدم خطوة أخرى .

ومن البديهي أن تقف المستلزمات المادية للتصوير عقبة أمام الممثل ، ولكن عليه أن يستوعبها حتى لا يفكر فيها بعد ذلك . وبهذا فقط يمكن للجمهور أن يعتقد على الأقل أثناء عرض الفيلم — أن الذي يعرض أمامه على الشاشة ليس سلسلة من الحركات المعدة من قبل ، بل هي أشياء تحدث أمامه في الحقيقة للمرة الأولى والأخيرة في العالم ..

ولكى تتحقق أحدى الشخصيات ، يجب أن تنطلق من نفس هذا المبدأ وأن توضحه حتى نهايته المنطقية .

ولا تنس أن ما يقنع الجمهور هو الحقيقة وحدها ، وكل ما تبقى يكون مسلياً ومثيراً وجذاباً ولكن لا يمكنه اقناع الجمهور .

وت تكون المواد التي يصنع بها الممثل شخصيته من السيناريو والمظهر الطبيعي والخيال .

قراءة السيناريو

لتنظر ماذا يعطينا السيناريو أولاً؟

ليس غريباً أن يصبح الشخصية عند ظهورها - لأول مرة - وصفاً منفصلاً على النحو التالي:

«يدخل جان توماس ، وهو رجل أصلع ، ضخم الكرش ، أحمر الوجه . وهو ثرثار يبدو عليه التكبر والغباء والأناقية . وهو متغصب - فيما يبدو - ضد آراء الغير . ومحب للظهور» .

ويحسن المثل صنعاً إذا تجاهل استهلاكاً من هذا النوع ، ويمكن القول وبالتالي : إن كاتب مثل هذا السيناريو لم يكتبه لسينما اطلاقاً ، كما أن هذا الأسلوب أن دل على شيء فانياً يدل على اتجاهه الأدبي .

والطريقة الصحيحة لوصف الشخصية في السيناريو هي الاشارة إليها بواسطة الحركة والحوار . والسيناريو الجيد هو الذي يحصر نفسه في هاتين الناحيتين .

وفي بعض الحالات قد يكون الوصف المختصر للشكل الطبيعي مساعداً للمخرج ، اختيار الممثل المناسب . ولكن إذا زاد الأمر عن هذا فلن يكون إلا اسرافاً في الكلمات تصعب

الأمر على المثل السينمائي الذي تكون لديه فكرة عن تكوين الشخصية بدلاً من أن تساعدك .

وفي الواقع ، إذا رأى الممثل مقدماً أن مظهره الطبيعي لا يصلح فإنه يمثل ولديه شعور بالنقص . وإذا كانت صفات الشخصية لا تتنق مع مألف الأفعال والحركات فإن أي تفسير — مهما يكن — لن يغير من الأمر شيئاً . وفضلاً عن ذلك ، فإن أحداً لا يستطيع أن يلزم الممثل باظهار جميع صفات الشخصية التي يمثلها دفعة واحدة ، ومثل هذه المحاولة لا تأتي إلا بنتيجة خاطئة .

وحتى في السيناريوهات الرديئة فإنها تظهر صفات الشخصية — إلى حد ما — بواسطة الحركة ، وعلى الممثل أن يستخلص كل ما يمكن استخلاصه عن طريق الملاحظة المباشرة والاستدلال المنطقي .

وقد عهد إلى حديث القيام بتمثيل شخصية يدعى صاحبها (لوبيجي روزيتى) ويدل هذا الاسم صراحة على جنسية صاحبه الأجنبية ، وقد استطاعت القيام بهذه المهمة من الناحية الجسمانية ولم يكن هناك صعوبة في الأمر وقد أدركت عند قراءتي للحوار أنه مكتوب بلغة صحيحة نحوياً ، مما يقلل من الاحتمالات التي تشير إلى أن هذه

الشخصية أجنبية . وفهمت أنه يجب على أن أمثل هذا الدور بالطريقة التي توحى بسرعة للمتفرج إلى جنسية هذه الشخصية الأجنبية دون اشارة مباشرة وحيث أن الاسم يشير إلى أنه ايطالي ، فقد درست طباع مثل هذا الايطالي الصاخب وطريقة تفكيره وسلوكيه . وحاولت أن أضع نصي مكان هذه الشخصية ؛ ليكون تفكيري كتفكير ايطالي مثل روزيقي هذا .

وقلت لنفسي — مثلا — « ان رجلا مثله لا ينطق الكلمات بطريقة صحيحة » وسوف تظهر انفعالاته بسرعة على وجهه ، كما أنه يبدو مندفعاً وسهل الأثاره ، وبالرغم من هذا ، فهناك ايطاليون يتربثون في تفكيرهم ، ولا تظهر على وجوههم انفعالاتهم بسهولة ، ولكن لخلق شخصية يسهل التعرف على جنسيتها الإيطالية كان من الضروري ابراز الصفات الإيطالية المميزة .

وقد كانت هذه هي الصفات الطبيعية لهذا النوع . وعلى رأس هذه الصفات تأتي شخصية الرجل الفردية الخاصة به . وفي هذه الحالة ، لجأت إلى السيناريو الذي ذكر عن الرجل انه قليل الثقة في الناس ، عادى الذكاء ، لا يمكن الثقة فيه كثيرا ، بالرغم من أنه ليس شريرا . وقرب

نهاية الرواية تظهر نزعته الى القسوة واستعداده لارتكاب جريمة في سبيل انقاذ نفسه . ولما كانت القصة تتطلب اخفاء هذه الصفة حتى منظر معين ، فقد كانت الطريقة الوحيدة للوصول الى هذه النتيجة هي تجاهل هذه الصفة حتى المنظر المطلوب ، وهذا ما يؤكّد صحة نصيحتنا الخاصة بعدم اظهار جميع صفات الشخصية دفعة واحدة .

اهداف المؤلف

ان ما سبق ليس تحليلًا عميقاً للشخصية . وفي هذه الحالة الخاصة ، فان مثل هذا التحليل يكفي لأن الشخصية ذاتها ليست الا صورة مرسومة في السيناريو بطريقة سطعية وذلك حتى تخدم هدف الكاتب .

وهنا يجب أن ثلبت النظر الى خطورة التعمق في شخصية لم يعطها المؤلف هذا العمق . ومن حق المشغل الاستنباط ، وهو يستطيع استخلاص المعانى المخفية وأن يحمل الدور ولكن دون أن يضيف الى الشخصية المكتوبة صفات من عنده ، والتنتجة هي التعرض بصورة هزلية ، حتى أن شخصية البطل في الدراما تبدو وكأنهما في مشهد استعراضي بأحد الملاهي الليلية .

وعلى الممثل أن يستخدم خياله وأن يستشف آراء الكاتب من بين جمل السيناريو وأن يستطيع بعد ذلك أن يفك ويعلم كما لو كانت هذه الأفكار أفكاره هو . والحق يقال : إن التمثيل لا يكون صادقاً وبارعاً إلا إذا شارك الممثل المؤلف في وجهة النظر .

والواجب الأول هو قراءة السيناريو بعناية — بما فيه المقاطع التي تبدو وكأنها لا تحتوى على توجيهات فنية — بحثاً عن علامات للشخصية . وقد تفتح جملة تافهة لا قيمة لها مجالاً واسعاً للخيال .

وهذا — مثلاً — جزء من سيناريو فيلم « قارب من الورق » والذي تظهر فيه الشابة لأول مرة :

٣٦ — ميناء خاص . عزبة ريفية . نهار .

منظر متوسط لرجل يشرب كأساً من البيرة في قارب راس على الرصيف . يضع الكأس ، ويتأمل عمله ، ثم يعود ويرى منزلاً ريفياً .

٣٧ — منزل ريفي . نهار خارجي .

منظر عام ، رجل وامرأة وطفل ينزلون من السلم الرئيسي . ويحمل الرجل أدوات الصيد . ويلمح

صديقه — خارج الكادر — فيهز له السنارة محيا
أيامه .

٣٨ — نفس الديكور . يخوض الرجل السنارة . ويقبل زوجته قبلة سريعة ويربت على خد الطفل وهو يداعبه . ويخرج من الكادر بسرعة قريباً من الكاميرا ، وتتقدم المرأة وتتبقي بنظراتها حتى تصبح في منظر كبير متوسط . وتبعد منها حركة تعبر عن رغبتها في ندائها له بالرجوع ثم تراجع . وبعد لحظة تنظر إلى الطفل وتبتسم له ابتسامة خفية .

٣٩ — نفس الديكور ، الطفل متعلق بثوبها .

*

نتائج يمكن استخلاصها

و قبل أن تذهب المثلة في القراءة أبعد من ذلك استطاعت أن تقوم بدور الزوجة وأن تستخلص من هذه القطعة تناجم تقيدها في فهم الشخصية المطلوب منها تمثيلها . فعزبة القرية والميناء : توحيان بجو الرفاهية ، ووجود الطفل يدل على أن السيدة متزوجة منذ مدة ، وأما تعلق الطفل بثوب أمها فيدل على أنه لم يتجاوز الثالثة أو الرابعة من عمره .

والقبلة السريعة للزوج وتعجله للرحيل توحى بأن العلاقات بين الزوجين ليست من القوة كما كانت من قبل . والحركة الغريزية للزوجة عندما أرادت أن تناهى زوجها توحى بأنها راجعت نفسها ، وأنها تتذمّب . وقرارها بعدم عمل أي شيء يشير إلى حساسيتها الزائدة لاستقبالها استقبلا سيئا .

أما ابتسامتها الخفيفة التي وجهتها للطفل فتوحي بأن وجوده معها يشجعها ولكنه ليس كافيا لتعزيتها . وبذلك يمكننا أن نعرف أن المرأة في حالة مادية جيدة ولكن يبدو أنها تعاني من العرمان في حياتها العاطفية . وأنها قد تعودت من زوجها أن يتركها ، ولكنه لم يذهب عنها بعد .

وكل هذه الأشياء التي يتضمنها السيناريو ، عبارة عن سواد في بياض ، وهي لا تعطي صورة كاملة للزوجة الشابة ، وإنما هي المحرّكات المباشرة التي تحدد مضمون الشخصية في هذا المنظر .

وبعد ذلك بقليل فراها في منظر آخر يدل على أنها تستطيع أن تبدى شعورها الطيب نحو من خدمها (مادامت تدعى الشاب إلى منزلها) واستخفافها (لأنها تتجاوب

معه في مغازلته إليها) ومع ذلك فإن المناظر الأخيرة تظهرها بصحبة زوجها ، بينما يلحق الشاب على الدرجة بأصدقائه ، مما يدل على عدم العودة إليها أبداً .

وهذه المناظر الأخيرة هامة ، إذ أنها بمثابة مفتاح السمات الحقيقة للشخصية . وتلك هي القمة التي ينحدر منها — على وجه التحديد — الخطر العام للتسليل الذي يحدد ذروة الفيلم ، وحدثه بأكمله .

فلو كانت الزوجة الشابة قد ابتدأت تمثيلها كما لو كانت بائسة تماماً ، لكان النهاية تراجيدية أيضاً . ومن ناحية أخرى فإذا كانت تبدو غير راضية بطريقة مبهمة في البداية ، فإن جو الفيلم في النهاية سيكون قليل التأثير .

وكان على الممثلة التي قامت بهذا الدور أن تخيل هذه الأشياء العميقية لأن الطريقة التي تفهم بها الشخصية تعتمد على شعورها بالقصة ككل ، ومن ثم تأثير هذا الشعور على الجمهور .

وعلى الممثل في نفس الوقت أن يتتجنب شحن كل منظر على حدة بمعنى معين . وذلك لأنه يجب أن تظل الفكرة من وراء الحركة بسيطة وواضحة .

الممثل كراو للقصة

تذكر أن الممثل يعتبر راوياً للقصة ، بمعنى أنه يحاول اظهار الشخصية أثناء تمثيله أمام الجمهور المتعطش وهذا يلزمه باستخدام الأغراض الصناعية حتى يجذب انتباذه إلى الموضع الهامة ويشوّقه حتى يصل إلى قمة الموضوع . وقد يحدث أحياناً بعد التمثيل التام مع الصورة التي رسمها المؤلف للشخصية أن يلمح الممثل أن تقطيع السيناريوج لم يسمح له بالتعبير — في رأيه هو — عما يجب التعبير عنه .

وربما يقترح في هذه الحالة على المخرج أن يزيد حدثاً اضافياً (بشرط ، ألا تكون مقدمة الفرض منها تطويل دوره .) .

ويذكرني هذا بمنظر من فيلم « قارب من الورق » . أمكن تحسينه بهذه الطريقة وهو خاص بمشاهد الشاب عندما يصل لأول مرة إلى عزبة القرية فتدعواه الزوجة الشابة لتغيير ملابسه . ويقدم السيناريوج بایجاز هذا المنظر كما يلى :

· اختفاء تدريجي .

٦٩ — الميناء . نهار . يرسو القارب وينزل منه شباب

وسيدة و طفل . يربط الشاب القارب بينما تصعد السيدة مع الطفل درجات السلالم في اتجاه الكاميرا .
ويتبعهم الشاب .

٧٠ — منزل ريفي . نهار . منظر عام للرجل ، وللمرأة والطفل وهم يبتعدون عن الكاميرا في طريقهم إلى المنزل .

اختفاء تدريجي .

وسوف تقول : انه لا شيء هنا يمكن أن يثير اهتمام المثل . وقد ركز الشاب اهتمامه في تبعي السيناريو بالخلاص . الا أن الفنان الخبير سوف لا يعجز — فيرأيي — عن اكتشاف سر الموقف .

فقد دلت المناظر السابقة على أن الشاب يسكن في أحد الأحياء الشعبية الفقيرة في مدينة صناعية ، فإذا به يتقل فجأة — بفعل الصدفة — إلى عالم جديد مليء بالبهجة والجمال . فتوضّح الطريقة التي سيتصرف بها في هذا الموقف شخصيته . فهو يستطيع أن يشير إلى رغبته في رؤية كل هذا الشراء . ولكنه — تبعاً للسيناريو — شاب بسيط وجاد ، فمن المحتمل في هذه الحالة أن يكون تأثيره على هذه الصورة ، « ما أضخم هذا المكان ! يا لها من مغامرة ! »

ولكى نوضح تلك الفكرة نقول : ان الممثل الخيرسوف يرى في نفس الوقت أن المشهد رقم (٧٠) لا يعبر عن الفكرة بدقة . وقد يقترح اضافة منظر دخيل ، أو الأسهل فترة من الصمت بعد نهاية المشهد (٦٩) في اللحظة التي يجب على الممثل أن يتبع فيها السيدة والطفل على درجات المينا .

والحق يقال : ان المخرج عليه أن يستعين بالممثل في مثل هذه الظروف . الا أن مساعدة المخرج عادة (ان لم يشغل نفسه تماماً بالناحية التمثيلية خاصة — تجعله يسىء بعض النصائح السطحية . وقد كانت هذه هي حالي بالضبط . فقد طلبت من الشاب أن يتوقف لحظة في المشهد (٧٠) قبل أن يدخل الى المنزل متابعاً السيدة مضيفته ، وأن يرفع رأسه ليشاهد واجهته . وأنا الآن أرى أن هذا لم يكن كافياً ، لأن هذه الحركة لم تعبّر عن أي تأثير خاص . ولا تنس أن المخرج يشغل نفسه — قبل كل شيء — بمسائل التنظيم العام ، ومن الصعب عليه أن يضع نفسه مكان الممثل لكي يعبر عن وجهة نظره الخاصة .

أما الممثل ، فإنه يستطيع أن يركز تفكيره في دوره ، إذ أن مهمته الأساسية هي تدريب مخيلته على استيعاب

حقيقة الشخصية التي يمثلها . وينطبق هذا حتى على الشخصية ذات الطابع التقليدي .

نماذج الشخصيات

من المعروف أن جميع الأفلام تحتوى تقريبا على بعض النماذج التقليدية مثل «المترددي» والقسيس ، والدكتور، كما أن هناك ممثلون قد تخصصوا في هذه الأدوار التي يمثلونها دائمًا بدون أدنى تغيير في الأداء .

وعندما يمثل أحد الممثلين دوراً كان قد مثله من قبل عدة مرات ، فإن مثل هذا التمثيل التقليدي لن يتطلب إعداداً فنياً ولا يوجد فيه ثمة مجال لخلق العامل التخييلي . وعلى هذا ، فإن نفس المثل عليه أن يستبعـي — في خياله — ما قام به في الماضي عند تمثيله للدور في المرة الأولى ، حتى إذا كان هذا مناسباً لطبيعته الجسمانية وصوته وحالته بوجه عام .

وذلك هو المجمـود الأصلي الذي يعطـي السمات الصحيحة للشخصية التقليدية التي تسمح بخلق ما يدل على وجودها الزمانـي والمكاني خارج حدود القصة الخاصة التي تجري حوادثها على الشاشة .

وأحياناً يخطئ الهواة عندما يظنون أن في قدرتهم عمل صورة للشخصية التقليدية بدون الاتجاه إلى التخييل . فتقمص الشخصية بدون التخييل ليس إلا عملاً مملاً عديم الفائدة ، ولكن في اللحظة التي تقتضي فيها بشخصيتك ، يكون من السهل عليك التصرف في نفس الظروف ، وليكن معلوماً أن هذا لا يتضمن أبداً أن الشخصية ذاتها يجب أن تكون بطريقة واقعية . ومع كل هذا يمكن الاعتقاد بها بطريقة رمزية .

وقد أخبرتني « كولين جrai » — وهي فنانة شابة مراحة تخرجت حديثاً من المدرسة الدرامية — كيف أنها كتبت تحليلاً (يقع في ٥٠٠ كلمة) لأول دور لها . وكانت تظهر فيه كصديقة لـ « جون واين » في فيلم « النهر الأحمر » حيث كان المنظر يستغرق دققتين فقط ، وقد اشتمل تحليلها على الشخصية في حياتها المنزلية ونوع التربية التي تكهن بها ونوع المدارس التي ذهبت إليها والأطعمة التي تفضلها . ومن الواضح أن في هذا العمل شيئاً من المبالغة ، ولكن الفكرة ذاتها سليمة .

التجربة الشخصية

ونحن نلح كثيراً على دور الخيال كمنبع لكل هذه

الأشياء . وعلى هذا فانه من الواضح أن الخيال لا يمكن أن يمارس في الفراغ ، وأنه يجب أن يغذى بواسطة التجربة في الحياة الواقعية .

ومما لا شك فيه أن التجربة شيء مفيد ، ولكنها قد تخفى مفاجآت غريبة .

ان التعرف مع كثير من الناس ، والاختلاط بأوساط مختلفة يتتيح للممثل أن يكون لنفسه مجموعة واسعة من المعرف ، ولكن الواحد منها لا ينبع آلياً عن الآخر . وانه من الخطأ الاعتقاد في أن الملاحظة والتقليل للشخصية الحقيقية لنفس النموذج يكفيان لخلق شخصية مقنعة .

فليس من الضروري للقيام بدور عامل منجم أن تؤدي هذا العمل لمدة ستة شهور ، كما توحى اليك بذلك بعض الدعاءيات .

كما أن الشخصية الحقيقة — قبل كل شيء — ليست هي بالضبط الشخصية التي في السيناريو . فان لها سماتها الفردية وتطورها تحت ظروف خاصة ، وهذا ما يدفعك أحياناً الى الوقوع في الخطأ . فان لم تكن مستعداً لهم الشخصية التي في السيناريو فلن تستطيع اختيار الجزء المفيد أو ترفض ما ليس في الشخصية الواقعية . وعلى هذا

فإن طريقة تكوين الشخصية بواسطة الملاحظة المباشرة تستحق أن توضع بين (الطرق القصيرة) التي ليست إلا طرقاً ملتوية آخر الأمر.

وعلى كل حال ، فإن الاندماج في وسط العسكريين مثلاً من أجل معرفة انفعالاتهم بالنسبة لحالات معينة ، تساعد الممثل في اعطاء صورة صحيحة عن الجندي .

والملهم في هذا هو المعرفة الوثيقة بالوسط الذي تتطور فيه الشخصية في الحياة الواقعية والدافع الآلية لانفعالاتهم . فالذى يعنينا هنا هو الطريقة التى تنتقل بها الخبرة الى مخيلتك وليس الخبرة في حد ذاتها .

وقد كنت أعمل سابقاً بائعاً في أحدى الصيدليات ، وبفضل الملاحظات المختزنة في عقلي — سواء من انفعالاتي في هذه الفترة ، أو من انفعالاتي بهؤلاء الذين كنت أعمل معهم — أمكننى أن أقوم بدور بائع في محل موبيليات مثلاً وقد كان في استطاعتي أن أكون شخصيتى بطريقة مقنعة دون أن آكون بائعاً بشرط أن يكون هذا الدور ثمرة دراسة عميقة وليس مجرد مجموعة من العيال السطحية الناتجة عن الملاحظة العادمة .

والخلاصة هي : أن معرفة الناس ككل — المكتسبة من

الاحتكاك اليومي بأقرانك — هي التي تساعدك يومياً في تعميق شخصيتك ، ولكن محاولة ملاحظة شخص معين ، ومحاولة استعادة انفعالاته لا تساوى شيئاً بدون اتفاقها مع الأفكار التي أثارت هذه الانفعالات . وفي أحسن الحالات ، فسوف تحصل على صورة كاريكاتيرية ، لا على صورة صحيحة .

*

مقدار حركة التمثيل

ليس من المفيد — كما يبدو لنا — أن نأخذ في مناقشة تمثيل الشخصية بعد تخطى مرحلة تصور الشخصية . الواقع أننا نريد أن نضع أساساً للممثل الذي قد يصل إلى تصور الفكرة الصحيحة لشخصية مرة وقد يتحكم مرة في تفاصيل المواد التكنيكية (التي تحدثنا عنها في الفصول السابقة) حتى لا يقع في الخطأ . وأن أسلاء النصائح الخاصة بطريقة التعبير عن الأفكار والعواطف تسبب اضطراباً وحيرة للممثل ، لأن الشذوذ يتساوى مع القاعدة في هذا المجال .

أليس من السخف القول — على سبيل المثال — : انه من الملائم التعبير عن الغضب بالضغط على الأسنان أو اتساع

حدقى العين للتعبير عن الدهشة ؟ فهذه الأشياء تتغير وفقاً لتصور المثل ولا توجد حدود لهذه التغييرات المكنته. وأكثر من هذا كله ، هل يمكننا اضافة بعض الملاحظات العامة لتقدير مقدار حركة الأداء ، أو بالأحرى ، لمدى اتساع التمثيل ؟ حيث اننا لستنا في المرحلة التي تجعلنا تحكم في الحركات حسب الاحتياجات المادية للتوصير ؟ الواقع أنه ليس هناك سبب مطلق يحدد لماذا تقدم الشخصية في السينما بصورة أكبر أو أقل مما هي عليه في الواقع أو كما هي تماماً . وتلك في الواقع مسألة متروكة للون الشائع . واللون الشائع الآخر هو التمثيل الدرامي الذي هو أقدم بكثير من السينما .

ففي عصر شكسبير كانت المسرحيات تكتب لتمثيل في الهواء الطلق ومن أجل جمهور صاحب . وكان خلق الجو متروكاً للممثلين إذ أن الاكسسوار كان قليلاً . ولذا كان تمثيلهم أضخم مما كانت عليه هذه الشخصيات في الواقع . وينطبق هذا أيضاً على التراجيديا الاغريقية التي كانت تمثل في المدرجات الواسعة المفتوحة ، وحيث كان الممثلون يلبسون الأقنعة ويستخدمون النفير لاسمع أصواتهم . وعلى مر الزمن ، أصبح المفترج أكثر ارتباطاً في صالات

أقل اتساعاً ، وبمسرحيات أكثر واقعية ، تعتمد على الواقع والشخصيات ، وليس شخصيات الأمراء والأبطال الكبار كما في المسرح الكلاسيكي .

وقد أصبحت المسرحيات الآن تستقى موضوعاتها من الحياة اليومية للناس البسطاء لا من حياة الملوك والآلهة ، كما كان الحال سابقاً ، وفي أيامنا هذه أصبح التمثيل أقرب إلى الواقع ، واعتبر كل ما زاد عنه تمثيلاً رديئاً ، فكل ما يزيد على الواقع هو تمثيل رديء .

ومن الخطأ أيضاً — عند القيام بدور الملك لير أو مكبث أو عطيل أو السيد — التزام التمثيل الواقعي بأسلوب قبطان البحارة في فيلم (الليلة تبدأ في الفجر) ومن المعروف أن الشخصيات تكتب فيأغلب السيناريوهات حسب تصورنا للحياة اليومية ، والكلمة التقليدية للمخرج هي « كن طبيعياً ». ولكن في أيامنا هذه فجد شذوذًا على هذه القاعدة في السينما .

فليس ثمة مستوى معين للتمثيل السينمائي . فان الرسوم الحائطية الكبيرة لا تقل أو تزيد في تصويرها للحقيقة عن المصغرات . ومع ذلك فان اللطشات الكبيرة للفرشاة تجرح الشعور في المصغر كما أن التكنيك الدقيق

في الرسوم الحائطية يكون في غير موضعه . وتوجد أشكال كثيرة متوسطة بين الرسوم الحائطية والرسوم المصغرة أكثر شيوعا .

وفي فيلم (مقابلة عابرة) مثل كل من « تريفور هيوارد » و « سيليا جونسون » في همس . وكان هذا هو المطلوب بالضبط . فالفنان يعبران عن العواطف العنيفة ، ولكن هذه العواطف يعيشها أناس متosteون : فكان يجب اذن التخفيف من تظاهرهما .

وبالعكس فان تمثيل أورسون ويльтز في « الرجل الثالث » كان أكثر من الطبيعي . وطالما انه — في نظر الجمهور — قام بتمثيل دور شخصية قوية ولها قوة جذابة ساحرة . فقد كان لهذا التمثيل ما يبرره .

*

تجهيز العمل

لكى نجد مقاييسا مضبوطا ، فلا يكفى للممثل أذ يكون لديه قوة الادراك الداخلى ، بل يجب أيضا أن يكون لديه الوقت الذى يقوم فيه بعمل التجارب . فهو يفتقر الى الوقت فى البروفة العادية على البلاتوه حيث تختل الناحية المادية المكان الأول .

ويعتقد رجل الشارع — خطأً — أن الفيلم يصور بدون عجلة ولكن الحقيقة غير ذلك . فإنه لا توجد في الواقع عملية أخرى يكون فيها السرعة مثل هذه الأهمية . فعندما يقف الفيرون وتضاء الأنوار وعندما تزداد النقصانات قتلتهم الميرانية ، يندر المثلون الذين يتحررون من الشعور بالعجلة عندئذ .

وفي جماعة الهوا ، فإن الشروط ليست أكثر ملائمة ، فالرغم من عدم دفع أجور ، ومن تصوير الفيلم في عزبة خاصة وضعت تحت تصرف السينمائيين بلا مقابل فإنه يجب عمل حساب لصوت المصور وهو يصرخ معلنا بأنه لم تبق غير دقيقتين ، ثم تغرب الشمس ، ويتسائل هل يمكنهأخذ هذه اللقطة ، أو أن عليه أن يعود إلى هذا المكان في يوم السبت القادم من أجل ممثل غبي لم يستطع القيام بمهمته .

ويمثل كل هذا عقبة جدية في طريق عمل الفيلم . وقد سبق لي أن سمعت أكثر من مرة ممثلين مسرحيين يتسلون من أجل إعادة التصوير ، لأنهم كانوا يعتبرون أن ما سبق تصويره كان بمثابة (بروفة) . ومن ناحية أخرى ، فقد سمعت أيضا من ممثلين سينمائيين محظوظين أن كل لقطة جديدة

هي أسوأ من سبقتها وأن اللقطة الأولى هي الأفضل دائماً.
ويقودنا هذا إلى ادراك الفرق بين منهج العمل في
السينما وفي المسرح . فالممثل المسرحي قد تعود على دراسة
دوره مباشرة أثناء البروفات لأن أمامه اتساع المسرح
والممثلين الآخرين الذين يجibون عليه . فقبل قيامه بدوره
أمام الجمهور تكون لديه القدرة على إعادة المشاهد كاملاً
بل والمسرحية بأكملها . فهو يستطيع أن يخلق شخصيته أثناء
التمثيل ، وهو يقوم باستمرار باجراء التصحيحات
والتعديلات الضرورية بين مشهد وآخر .

أما الممثل السينمائي الذي لا يمثل إلا قطعاً صغيرة في
المرة الواحدة ، فإن عليه أن يجتهد أكثر من مجرد دراسة
دوره . وعليه قبل أن يقف أمام الكاميرا — وغالباً ما يعرف
في المساء بأن المنظر سوف يصور صباح اليوم التالي —
أن يعد دوره بتفاصيله الدقيقة — تنهات ، ابتسamas ،
وضع الرأس — حتى يتكيف بعد ذلك عند البروفة مع
المستلزمات الفنية .

كما أنه يجب إعداد المشهد لا كجزء منفصل عن الحادثة
ولكن كجزء مكمل للتشخيص وبهذه الطريقة سوف يستطيع
الممثل أن يعرف — في الوقت نفسه — عندما يطلب المخرج

منه فجأةً أن يقوم بعمل شيء لا يتفق مع فكره عن الشخصية، وهذا أفضل من الوقوع فريسة للشك في اللحظة الأخيرة، أو الأسف بعد فوات الأوان . وفي المشاهد الطويلة التي تحتوى على شخصيات عديدة ، ينظم المخرج أحياناً البروفات الخاصة للممثلين بعيداً عن الكاميرا ، ومن عيوب هذه الطريقة اتّاج أثر مسرحي لأن اشتراك الفنانين يقلل من التسجيل الآلي للمشهد الذي تم استعداد الممثلين له. وعلى أية حال فإنه من الصعب ربط هذه المشاهد ببقية الأجزاء التي تم تصويرها وخاصة في الأدوار التي تتضمن حركة (كعبور شارع ، أو ركوب حصان ، أو السباحة في نهر) والتي تعتبر خروجاً على القاعدة .

ولما كان المثل السينمائي لا يمثل دوره عادة بطريقة منتظمة من البداية إلى النهاية ، فإن الأمر أصعب عليه من المثل المسرحي الذي يقوم بدوره بطريقة منتظمة وكاملة . وعلى المثل السينمائي أن يكون أكثر دقة ، لأنه لا يستطيع إجراء تعديلات بعد التقاط المقطع . فهل يفيده المثل عند تمثيله للمشهد رقم ١٠٠ أن يفكر في المشهد رقم ٩٩ الذي يكون قد تم تصويره منذ عدة أسابيع ماضية ويقول : أنه كان يجدر به أن يكون أقل افعالاً مما كان عليه ؟

بالطبع لن يكون لهذا أهمية ، لأن المشهد سيظل كما هو على شريط السيلولويد كتأثيـب أبدى له .

فإذا كان الممثل لا يشعر بهذا التأثـيب عندما يرى تمثيله على الشاشة ، فإن هذا يدل على بلوغـه الكمال — هذا احتمـال ضئـيف — أو على عدم فهمـه لأسرار مهنته .

ولا تصدق الممثل الذي يحدثك عن سهولة العمل في السينـما ، فهذه المهنة لا تكون سهلـة إلا إذا كان الأداء رديـئا .

تَكْوِين الدُّور

لقد تناولنا في الفصل السابق الجانب الفكرى في التمثيل ، وفي هذا الفصل سوف ن تعرض للوسائل الخارجية والتي يمكن تسميتها « بحيل المهمة ». ولنحاول أولاً أن نحدد أهميتها النسبية . اذ أنه من الممكن أن يمثل الدور بطريقة واضحة بدون الاتجاه الى أي حيلة ويحتفظ بدقته في التعبير رغم ذلك . وكلما كان التصور الأولى للشخصية صحيحاً فان الوسائل الخارجية يمكنها أن تقوم بمساعدة كبيرة . فإذا اشتملت كعكة الميلاد على المواد الازمة وإذا طهيت بعها للأصول الصحيحة لفن الطهي فانها ستكون جيدة . وهذا لا يمنع أن تزين بالكريم والشمعون . وكذلك تكون الوسائل الخارجية بمثابة علامات تهدى الجمهور الى السمات الرئيسية أو — اذا شئت — أسهما تحدد الاتجاه ، أو نوعاً من الزى الموحد اذا أردت أن تزيد الاستعارة وضوحاً . وفي أوائل أيام السينما ، كان من السهل التعرف على

الشخصيات من الملابس والماكياج ، فمثلاً الشرير يرتدي دائمًا الملابس السوداء ويضع شماربًا . وكانت تعرف الشخصيات قبل ذلك على المسرح بالأسماء التي تعبّر عن الشخصية ، الآنسة طاهرة الكابتن باسل ... الخ .

*

الدراويف الخاصة بحيل المهنة

في عصرنا هذا يكره الجمهور ال بحيات الصارخة للأشياء ، ويفضل أن يختمنها بنفسه ، إلا أنه في الأفلام التي لا تستقي موضوعاتها من المعقول ، يكون من المعروف عادة — منذ البداية — من هو الذي يقوم بالدور . فالأشرار أشرار من قمة رأسهم حتى أخمص أقدامهم ، والأخيار هم نماذج للفضيلة دائمًا . أما راعي البقر الأصيل فيرتدي دائمًا قبعة بيضاء .

وفي الحالة التي نعرف فيها كل ما سوف نعرفه عن الشخصية بمجرد ظهرها على الشاشة ، فإن هذا دليل على أن معلوماتك عن الشخصية جاءتك عن طريق العلامات الخارجية ، لا عن التمثيل . وليس العيب دائمًا عيب الممثل ، فعندما لا يقدم له السيناريو المواد الأساسية التي يخلق بها شخصيته بالطريقة الصحيحة ، فإن هذا يضطره إلى الاستعانة بالظاهر الخارجي .

ولكن عندما ينص السيناريو على الاشارات الضرورية بتكوين الشخصية ، ثم يستوعبها الممثل ويؤديها ، فلن يزدوج نفسه بعد ذلك بالوسائل الخارجية التي ستأنى من تلقاء نفسها في خدمة التصوير العام للدور . والخطر كل الخطير أن يجعلها أساس التمثيل .

وعندما لا يشير لك السيناريو بأى شئ بالنسبة للدور المطلوب ، فيستحسن ألا يبحث المثل عن « جيل المهنـة » وإنما يعتمد على ملامحه الطبيعية العادـية ، وإذا أعطـيت شخصـية سطـحـية دورـا يحتاجـ إلى عـنـف ، فـسـتجـذـبـ هـذـهـ الشخصـيـةـ الـاتـبـاهـ إلىـ سـماـنـهاـ السـطـحـيـةـ فـقـطـ ، وـسـتـكـونـ كـمـنـ يـحاـوـلـ تـغـطـيـةـ هيـكـلـ عـظـمـيـ بـالـمـلـابـسـ ليـمـنـحـهـ مـظـهـرـ الكـائـنـ الحـيـ .

وقد حدث لى مرة وأنا أقوم بدور محـتـالـ بـارـعـ يـقـضـىـ النـصـفـ الـأـوـلـ مـنـ الـفـيلـمـ دونـ أـنـ يـنـطقـ بـكـلـمـةـ وـاحـدـةـ . وـكـانـ عـلـيـهـ أـنـ يـكـونـ حـاضـرـاـ وـشـكـلـهـ رـهـيـاـ فـقـطـ . وـشـعـرـتـ بـأـنـ لـدـىـ قـلـيـلـاـ مـنـ المـادـةـ لـأـضـفـىـ عـلـىـ هـذـهـ الشـخـصـيـةـ الـحـيـوـيـةـ الـلـازـمـةـ ، وـقـرـرـتـ أـنـ أـيـنـ هـذـاـ المعـنـىـ بـوـسـيـلـةـ ماـ . فـتـبـينـ لـىـ أـنـهـ مـنـ الـأـفـضـلـ أـنـ أـمـسـكـ بـسـيـجـارـةـ بـصـفـةـ دـائـمـةـ ، وـأـنـ أـدـيرـهـ بـحـرـكـةـ بـيـنـ أـصـابـعـيـ .

وبعد رؤيتى لنسخة الفيلم قبل عرضها ، تتحققت من أن هذه الوسيلة التى بدتلى غاية فى البراعة ، لم تضف شيئاً لحقيقة هذه الشخصية ، وأن تكرار هذه العركرة لم يعط الأثر المطلوب . ومنذ هذه الحادثة التزمت قاعدة وهى ألا أجرى أبداً سعياً وراء الحيل السهلة ، التى عرضها التأثير ، وليس معها التصور العام للشخصية .

وفي كل مرة تفك فىها من تلقاء نفسك في حيلة خارجية لا تمت إلى الحادثة بصلة ، عليك أن تعرف أن ثمة شيئاً ينقصك ، وعليك أن تدرس حيلك بعناسية ، فإذا كنت غير مقتنع بقيمتها ، فاحذفها ولا تخف .

*

متى تستعمل حيل المهنة

قد تبدو نفس الحيلة حسنة أو سيئة ليس فقط بطبع نوع الشخصية ، بل أيضاً بطبع نوع الفيلم .
وفي أحد الأفلام الانجليزية للهواة—كان فيلماً اخبارياً—يصور مراحل اخراج جريدة محلية ، ويقدم لنا في البداية المحرر عندما يصل إلى مكتبه في الجريدة ليكتب مقاله ، فماذا يفعل عندما يجلس على مكتبه ؟ بالطبع سوف يجعل رباط عنقه ويفك ياقته قميصه ..

و تلك طريقة شائعة . وزاها دائما في جميع الأفلام التي تدور حول الصحافة والصحفيين . وأنا أقتصر أن الجمهور سيكون مسروعا عندما يرى على الشاشة صحفيا يستطيع الكتابة بدون أن يفك رباط عنقه .

ومع هذا ففى الفيلم الذى يحتفظ فيه الصحفي برباط عنقه مربوطا ، لن يستطيع المثل الذى يقوم بدور المحرر الصحفي خلق سمات الشخصية الفردية ، و عليه أن يعرف الجمهور أي نوع من الصحفيين هو . وان أسهل وأسرع وسيلة يفعلها هي الاتجاه الى مجموعة الأفكار الشائعة . ويبدو كل تحليل يزيد على ذلك خارجا عن الموضوع فى الأفلام التى يكون الغرض منها هو العرض بطريقه آلية وليس خلق الشخصية .

وعلى العكس ، فان استعمال نفس الطريقة — الحيل بدون شخصيات — في فيلم آخر من اخراج المواة كان موضعا للجدل . فقد كان فيلما هزليا ، ولكن بمجرد أن تكون له عقدة وشخصيات فلا يكفى الاتجاه الى الطرق المألوفة . وفي هذا الفيلم ، قنع المثل — الذى يقوم بدور راعي الفن — بالنظر اليه من فوق نظارته ، وليست هذه وسيلة بسيطة للتعرف ، ولكنها دليل الاغراء ، ويبدو المثل

وكانه يكرر باستمرار «الست ترى جيداً أني راع؟ لا تبحث عما هو أبعد من ذلك ، وهذا كل ما تحتاج معرفته عنه . ومن ثم ، فهذا ما سأعيده عليك طوال الفيلم ». قارن بين هذه وبين الصورة — المليئة بالمعانى — التي كونها «السترسيم» لناظر المدرسة في فيلم «أسعد أيام حياتك » والذى عرف كيف يجعل هذه الشخصية الكاريكاتيرية حية وحقيقة لأنه ابتدأ في التفكير فيها كما لو كانت شخصية واقعية ، ولهذا كانت كل حركة منها تصدر عن فكرة تناسبها . فعندما كان الناظر يفرك يديه فرحاً عند سماعه لآلام الآخرين ، كنا نشعر وكأن الأفكار المفرحة تعبر عقله ، وعندما كان يتوقف أثناء القاء محاضرته — مقاطعة الطلبة له — كان يرفع عينيه إلى السقف ، فكنا نخمن أنه يقول «لا أحتمل أكثر من هذا » .

*

لا تكشف عن حيل تمثيلك

بعد أن تدرس بعناية حيلة ما وتقرر أنها تلائمك ، استخدمها ولكن بدون أن تستحوذ عليك . ولا تنس أن السينما لها القدرة على أن تكشف للجمهور أفكارك الداخلية . فإذا كنت معبجاً بمهارتك الشخصية ، فإن

الجمهور لا يلبي أن يكتشف ذلك ولا يوليك ثقته .
وإذا كانت الحيلة ليست وثيقة الارتباط بالحدث
المكتوب في السيناريو، فحاول أن تدمجها فيه .

وأتذكر مشهدا من فيلم كنت أ مثل فيه وكان المنظر
يفتح على وأنا بجانب المنضدة أugen العجين ، وكانت أريد أن
أبين أنني أعمل في هذه المهنة منذ مدة ، لدرجة أنني انحنىت
وقوس ظهرى من العمل . وكان أول ما خطر لي هو
النهوض والسير قليلا ثم العودة إلى العمل حتى يبدو هذا
الانحناء .

وبعد قليل من البروفات شعرت بأن هذه الحيلة
المفصلة عن الحدث لا تصلح ، مع أنها تعبر عما أريد .
وذلك لأنها لا تستطيع مواجهة الشاشة وحدها . وكان
الحل هو أن أغير وضعها ، واتضررت المشهد الذي أنهض فيه
لأتحدث مع مثل آخر حسب سياق الحديث في الرواية ،
وأدخلت في هذا المنظر أثناء قيامي الحركة التي تبين حالي .
وهكذا جاءت الحيلة متصلة بالحدث الوارد تبعاً للسيناريو
وعبرت عما كنت أريده دون أن أبطئ الحديث بلا فائدة .

التشابه

لقد رأينا أن ملاحظة الحياة الواقعية يمكنها أن تساعدنا في خلق الشخصية ولكن ملاحظة الوسائل الخارجية تكون عظيمة النفع ، لأنها يمكن الحصول عليها من أي مكان ويستحسن أن تكون من الحياة وليس من تقليد الحيل التي سبق رؤيتها في الأفلام والمسرحيات .

كما أنه يجب أن تكون لكتاب الحوار أذن تلقط الحديث العرضي بالصدفة ، وأن يعرف كيف يسترجعه أثناء كتابته ، فكذلك يجب أن تكون للممثل عين يرى بها دقائق الثياب ، والعادات والسلوك العادي للناس .

ولعلك قد استمتعت بمشاهدة هذه المثلة القديمة «توراهيرد» في فيلم «نساء ضعيفات» حيث قامت بدور امرأة عاملة ، وكان تمثيلها بلا حيل أو حركات تعبيرية من الوجه وإنما كان مليئا بسمات شخصية معينة حتى أن المترجحين لم يتملکوا أنفسهم من العجب وصاحوا : « ما هذا ! أنها تشبه بالضبط مدام ... »

وقد روت لى «توراهيرد» ذات مرة ما فعلته عند قيامها بهذا الدور وكيف أنها تتبع امرأة عجوز تدير أحد

المفاهي وجلست بجوارها على مائدة واحدة وحادثتها
حديث الأصدقاء .

وقد لاحظت كيف تجلس هذه المرأة وهى تحاط حتى
لا يتهدل ثوبها كما أنها تربط بالدبوس مرينتها بطرف
الجاكتة حتى تظل دائما تحت يدها ، وكيف أنها تخفي فمها
وهي تتكلم بحركة بارعة حتى لا تكشف عن أسنانها
الصفراء .

ومثل هذه الدراسة في البيئة الطبيعية يفيدك ، ولكن
شرط — وهذا واضح — أن تعرف كيف تختار بين
الصفات التي تلاحظها والتي تتلاءم مع الشخصية ، لأن
تنقلها جملة بدون أي تميز .

المكياج العادي

في الاستديوهات الخاصة بالمحترفين لا يكون المكياج
من شأن الممثل ، بل من شأن الماكير والمخرج .
ومن ناحية أخرى فإن المكياج السينمائي ليس مسألة
تعلق بالتمثيل ، ولكنها — بصفة عامة — تخص المصور
ومدير التصوير أكثر من غيرهما .
الآن سوف نعرض هنا للمبادئ الأساسية للمكياج

من أجل الممثلين الهواة الذين سوف يقومون بعمل الماكياج لأنفسهم .

أول خطوة ، استبعاد كل ما يشبه ماكياج المسرح ؛
اذا لا فائدة منه .

وذلك لأن الغرض الرئيسي للماكياج المسرحي هو ابراز
لاماح الممثل حتى يمكن للجمهور الذي يجلس بعيدا عن
خشبة المسرح أن يلاحظها . ولذا يحدد الفم وال الحاجبان
بشدة حتى اذا حرکهما الممثل للتعبير عن عاطفة ما ، يكون
من السهل على المتفرج البعيد أن يرى حرکته هذه .

وفي السينما — ذات اللقطات الكبيرة — يصبح مثل
هذا النوع من الماكياج لا جدوى منه ، بل يكون مثيرا
للسخرية وأى معالاة في رسم الملامح بأكثر مما هي عليه في
الواقع ستظهر على الشاشة بنفس الصورة المغالى فيها أيضا .
كما أن الهدف الأساسي من الماكياج المسرحي هو
اختصار المسافة التي تفصل بين الممثل والمترج وهذا
لا يوجد في السينما ، كما أنه من الممكن أحيانا الاستغناء
عن الماكياج واذا كان الشخص يستخدم الماكياج ليبرز
الصفات الطبيعية للممثل ، فيجب أن يعمل بطريقة واضحة .
اما الممثلة التي يجب أن تبدو جميلة على الشاشة فانها

لا تبتعد إلا قليلاً عن الماكياج العادي في حياتها اليومية (وهذا الماكياج يكون عادة دقيقة جداً و مقداراً الذي بعض المثلثات) .

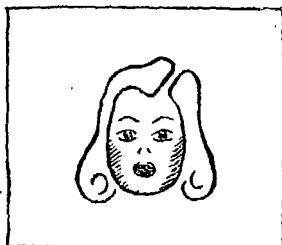
ولكى تكسب البشرة نعومة ، فيمكنك استخدام اللون الأسى (التوند) ويتمكنك الحصول عليه من المثلثات . العينان يجب أن تظلان بخفة .

أما الفم فإذا وضع عليه أحمر الشفاه — بواسطة أصبع الأحمر العادي — فإنه لا يبدو جميلاً في المناظر الكبيرة . ويمكنكنا الحصول على ظل دقيق إذا استعملتنا فرشاة كتلك التي تستخدم في الرسم بالألوان المائية . وإذا كان السيناريو ينص على قبلة فيجب التأكد من أن الأحمر لا ينتقل إلى شفاه الممثل الآخر .

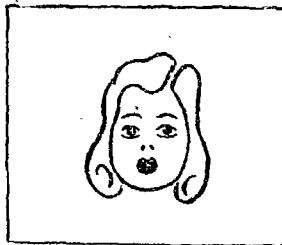
كما أن الإضاءة الشديدة المنبعثة من الآلات يجعل الوجه لاماً بعد لقطة أو لقطتين من التصوير و عندئذ يجب تعديل الماكياج من وقت آخر .

وإذا كان الوجه شديد الاستدارة جداً ، فيمكن تقليل أسفل الخدين بنفس اللون الأسلى للوجه وبدرجة أعمق . ويمكن أن نعالى بعض الشيء ؛ لأن الفيلم ذا اللون الواحد لا يكشف بالطبع عن اللون غير الطبيعي .

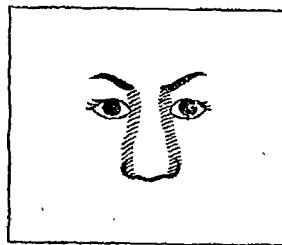
بعد



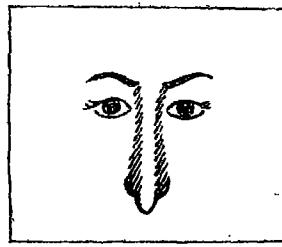
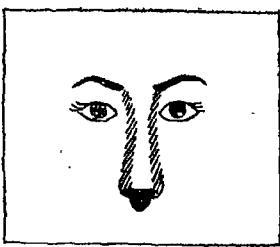
قبل



يمكن تضليل الوجه العريض ، وذلك بواطة استخدام الوان الماكياج الداكنة على جانبي الوجه .



كما يمكن أن يجعل الانف الانطباع دقيقاً بواسطة الوان الماكياج الغائحة على سطح الأنف ، والداكنة على الجانبين .



كما يمكن تجميل الانف المدبب بوضع الوان الماكياج الداكنة على طرف الأنف .

ويمكن تعديل الأنف الأفطس بواسطة وضع اللوان
فاتحة في الماكياج على سطح الأنف وداكنة على الجانبيين .
وكذلك الأنف المدبب يمكن إخفاؤه بواسطة تظليل الطرف
؟ أما الذقن الطويلة أو الذقن الصغيرة فيمكن اصلاح
عيوبها بنفس الطريقة التي أتبعت مع الأنف .

وعليك أن تراعي وجهك حتى لا يصبح كتلة من
المساحات الفاتحة والداكنة التي تجعله أشبه بقطعة من وجه
القمر . وما دمت لن تستطيع أن تغير شكل وجهك فعليك
أن تحاول الاستفادة منه على أكمل وجه .

إن المكياج يضيع بعد مدة
لذا يجب أن تراعي وجهك حتى
لا يصبح كتلة من الأصابع
الفاتحة والداكنة كما في هذا
النظر .



وليس الرجال ذوو البشرة الداكنة في حاجة إلى ماكياج .
فاللون الفاتح يستخدم كبطانة للون الأدكن منه الذي
يجب أن يكون خفينا جدا ، حتى لا يخفى التلوين اللور
ال الطبيعي للبشرة .

الماكياج الخاص

لم تتحدث من قبل عن الماكياج الخاص بالأدوار التي تحتاج إلى خلق شخصية جديدة ، وهو يهم الممثل لأنه المساعد الخارجي لتمثيله .

ويهتم الممثل بنتيجة الماكياج وليس بتنفيذ التكينيكي ، وهو شيء خاص ومعقد ولن تتحدث عنه هنا لأن ذلك يبعد عن موضوعنا .

ولعلك سمعت عن الصعوبات والمتاعب التي بذلت في عمل الماكياج الخاص « باليك جينز » لكي يقوم بدور فاجان في « أوليفر توسيست » أو « ايرين دون » في دور الملكة فيكتوريا في (بلبل التايمز) . فالصبر والخبرة العملية يتحدا مع المواد مثل البشرة المرنة في احداث التأثير الواقعي .

ولن نستطيع هنا وصف الطرق البسيطة لأن هذه الطرق لن تعطينا النتيجة المطلوبة .

فليس هناك فائدة أطلاقاً من رسم تجاعيد مثلاً كما يحدث على المسرح . لأن التجاعيد في السيتاما لن تظهر كما

نود وإنما تظهر على حقيقتها ، أى خط من القلم على الجلد .
لذا يجب استعمال جلد اصطناعي مغمور حتى لا تقضها
الكاميرا الفاحصة وحتى نحصل على التأثير الحقيقى .

ونادراً ما يحدث أن يدعى مثل سينمائى لتمثيل دور
لا يلائمه من الناحية الشكلية ، وهنا يكون الماكياج الخاص
ضرورياً . فإذا حدث لك هذا وأنت في استوديو للمحترفين ،
فسيكون لديك الماكير الخبر الذى سيقوم بهذا العمل
ويكون عليك فقط التتحقق من أنه رسم وجهك حسب
فكيرك عن الشخصية . وهذه نقطة هامة ، لأنك لا يضايق
الممثل شيء مثل شعوره بأن ملامحه لا تناسب الدور الذى
يقوم به .

فإن الماكير الماهر يستطيع أن يصنع لك أفقاً رومانياً
جيداً ، ولكن جهوده تضيع هباءً إذا لم تشعر أنت بهذا الأنف
وكانه أنفك الخاص . فإذا اعتبرته كشيء زائد على وجهك
فسوف لا يساعدك هذا الأنف بل يشوه تمثيلك .

وقد يطلب منك — في حالات قليلة الاحتمال — أن
تتمثل في فيلم من أفلام الهواة دوراً يحتاج إلى ماكياج خاص
صعب . في مثل هذه الحالة ننصحك أن ترفض ببلادة وأن

تقترب على المخرج أن يبحث عن شكل أفضل ملائمة لهذا الدور ، الا اذا كان لديك بالطبع بعض المعلومات الخاصة بالماكياج والتي استقتيها من غير هذا الكتاب .

الملابس

وما قلناه عن الماكياج ينطبق أيضا على الملابس . فأنت بست في حاجة الى التخصص في الملابس لتشتغل بالتمثيل في السينما . وكل ما يطلب منك هو أن تقدر ان كانت الملابس الخاصة بدورك ستصنع خصيصا أو ستشتري من الخارج .

والملابس من العلامات التي تميز الشخصية فنحن في الواقع — نحكم على الناس ان كانوا على حق أو على خطأ من الطريقة التي يلبسون بها .

ادرس الشخصية التي سوف تقوم بها . هل من المحتمل أن تجذب الانتباه الى مكانها ، أو انها مهملة ؟ وما هو مستوى الملابس التي سترديها ؟ وهل ستكون غامقة اللون أو فاتحة ؟ وبعد ذلك اذهب الى معمل الأزياء وتخبر الملابس التي تناسب ذوق الشخصية التي ستؤديها لا ذوقك . أنت الخاص .

وهالك نصيحة عملية . اذا تتحمّل عليك استخدام ملابسك الخاصة او ملابس مستعارة (ولن يكون هناك طريق — في الغالب — غير هذا) فعليك اذن تتركها في الاستديو أثناء التصوير ؛ وذلك لأن التسلسل يتضمن اذن تحفظ دائما بحالتها الراهنة .

وقد حدث مرة اذن أحد الصيادين في فيلم « قارب من الورق » كان يرتدي قبعة قديمة من طراز شاذ ، وكان قد استعارها من صديق ، وأراد الصديق اذن يستردها أثناء عمل الفيلم ، وكانت لحظة حرجة ، فرجونا الصديق اذن يضحى بقبعته في سبيل الفن .

الاكليسيهات

في جميع الحالات الخاصة بالملابس ، وبالماكياج ، وبتحليل المهمة عليك اذن تحاول تجنب (الاكليسيهات)
فإذا ما استلزم دورك حيلة ما فابحث عنها في الحياة
لا في السينما ، فإن الجميل من غيرك قد لا يكون جميلا
منك ، وخاصة اذن ما يأتي من الغير سوف يصبح اكليسيها .
فال مجرم الذي يتسلى بقطعة من النقود وهو ينظر الى
ضحيته ببرود ، أو الفتاة التي تعزف على البيانو وتخطيء

عند دخول حبيها ، والشاب العجوز الذى يعدل رباط عنقه والأب العجوز الذى يضع ابهاميه فى جيوب سترته . أولئك هم أصدقاءنا القدامى الذين ملناهم من حركاتهم العادة .

ان الاكلشيه هو أول ما يخطر على بالنا . وهو الحل السهل ، وعليك أن تسؤال نفسك : كيف تعبّر عن حالة عصبية ؟ حسنا . أستطيع أن أشعل سيجارة ، وآخذ نفسا أو نفسين ثم أطفئها بسرعة ... حقا حقا ان ذلك في استطاعتك ، ولكن فكر ثانية وفي هذه المرة حاول ألا تعبّر عن أفكارك بالوسائل الشائعة في السينما .

وقد يكون السيناريو مليئا بهذه الوسائل الشائعة فحاول ألا تلتقت اليها فإذا كانت الكعكة ردية الطهى ، فإنه من الأفضل ألا تجهد نفسك في تزيينها .

الممثل الكامِل

يعتقد رجل الشارع ان اكبر مدح يكال للممثل هو أن
يقال عنه « انه عاش دوره » .

وبالنسبة للممثل الذى جاحد فى تخطى العقبات الفنية
للتتميل ، وبعد أن يكون قد تقمص شخصيته بعناء كبير ،
فانه لا يتذوق كثيرا هذا النوع من المدح كالكاتب الذى
يمتدح على سهولة أسلوبه فى حين أنه يكون قد أعاد كتابة
الفقرة الواحدة خمس عشرة مرة على الأقل .

ومع ذلك فان رجل الشارع محق من وجهة نظره بالطريقة
الشائعة « ان العميل دائمًا محق » ولا يشغل نفسه بالطريقة
التي أدت الى التبيجة ، بل بالنتيجة وحدها .

وشعور الممثل بأنه يعيش دوره معناه بوضوح ان
تمثيله مقنع ، وكما قلنا : ان الاقناع والاخلاص هما وحدهما
أساس كل تمثيل .

لذلك فان الممثل الذى يشعرنا بأنه يعيش دوره انما
يقوم بعمل طيب حتى لو كان ينقصه الكمال الفنى .
وتأتى الصعوبة فى تطبيق قواعد التمثيل السينمائى

(أو آى فن آخر) من أن هذه القواعد رغم صحتها تماما لا ترتكز الا في المظهر العادى للعمل . ان المثل المحبوب من الفنانين الذى يعرف القواعد ويلتزمها قد يسقط في تجربة صدق الأداء الحاسمة . وعلى العكس من ذلك فان المثل الذى يضايق الفنانين بحركاته التى تخرج عن المعتاد في المنظر الكبير والذى يسبب للمولف كثيرا من المتاعب قد ينجح في نهاية الأمر اذا قال فيه رجل الشارع : « في رأىي أنه قد عاش دوره »

*

المثل يعيش دوره

لا يعني هذا أن المثل يجب عليه « أن يعيش دوره » أثناء تصوير الفيلم وإنما يعني أن يتواجد تماما مع الشخصية التي يتخيلها . ولا يعني هذا أيضا أن يصبح هذه الشخصية بطريقة عجيبة ويعكف على تمثيلها .

وإذا كان الحال كذلك ، فان المثل سيصبح مجموعة من الشخصيات التي مثلها في الماضي . وبالتأكيد فانتا جيئنا لدينا مظاهر متعددة لطبيعتنا ، ولكن ليس هذا الا بعض الجوانب بينما التمثيل الأصيل لا ينبغ الا من التصور الكامل للشخصية .

وعلاوة على ذلك فإن الشرط الأول للتمثيل العيد هو الرجوع إلى الوراء قليلاً ، فعلى الممثل أن يعرف عن الشخصية التي سيمثلها أكثر مما كانت هذه الشخصية تعرف عن نفسها .

وفي الواقع إن الممثل لا يستطيع أن يصبح هو الشخصية نفسها بأكثر مما يستطيع الفنان أن يتواحد مع لوحته . ولكن من الصعب على الملاحظ الخارجي أن يشعر بالانقسام عن الممثل الذي لا تكون مواده الأولى هي الألوان والملابس بل طبيعته الجسمانية الخاصة .

ومن الممكن عند التصوير أن ينسى الممثل — بمحبود تخيلي — أنه لا يعرف شخصيته إلا من الخارج ، وأن عليه أن يتقمص شخصيته . وحتى عندما يصبح كذلك فهذا يعني أن عمله قد تم أثناء الاعداد للدور والبروفات .

وقد ينجح في السيطرة على مادته (وهي نفسه) ويصبح كالفنان الذي لا تصبح عنده الألوان والأقمشة كما هي بل تندمج في الأشكال التي تمثلها .

وقد جاء هذا التشبيه كنتيجة نهاية للعمل وليس كنتيجة نهاية لنهج العمل .

ونادراً ما يتمكن الممثل من التوافق مع الشخصية التي

يمثلها أثناء فترة التصوير ، إذ أنه يجب أن يشعر دائماً بمعطالب التكنيك وضرورة حصوله على أفكار معينة في اللحظة المعينة .

وعندما يصل الى التوحد جزئياً مع شخصيته — خارج التصوير — فإن هذا يتطلب منه مجهوداً (أكثر أو أقل) في الشعور يشبه الرياضة الذهنية والانفعالية التي تفرض نفسها عليه .

والممثل الذي تسيطر عليه شخصيته الى الحد الذي لا يستطيع فيه التحكم في نفسه يصبح موضوعاً طريفاً تتناوله المؤلفات الأدبية وسيناريوهات السينما خاصة .

وفي فيلم « عطيل » الانجليزي « المسمى بالحياة المزدوجة » الذي كان يقوم فيه (رولاند كولمان) بدور ممثل مسرحي يمثل دور عطيل انتقلت غيرته الى حياته الخاصة . وإذا كان مثل هذا قد حدث فعلاً في الحياة فهذا يفقد الممثل سيطرته على أساليب تمثيله كما يفقده الانفعال اللازم اذا كان سيمثله على المسرح . وكان يجب على رولاند كولمان أن يعمل حسابه لنقطة الضعف هذه ، لذلك كان تمثيله لدور عطيل على المسرح أقل بكثير في مستوى عن أي دور لممثل هزل ، ولم يمنع هذا — بطبيعة الحال —

جمهور المسرح — الظاهرين على الشاشة — من التصفيق
بحماس شديد لغطيل .

والممثل السينمائى الوحيد الذى يمكن أن يقال عنه « انه عاش دوره » لا يكون ممثلا على الاطلاق وانما يكون شخصا طبيعيا . وكما قلنا سابقا : ان ممثلا كهذا لا يقدر على خلق شخصية كاملة ولا يعرف أن يزج بنفسه في المواقف الخيالية . وحتى يكون لديه فكرة أو شعور بالعاطفة ، فان الشروط التي تولد مثل هذه الفكرة أو العاطفة يجب أذن تبرز بالفعل أثناء التصوير .

الشخص

ومن المعروف أن الممثل لا يدعى أبدا انه يعيش دوره ، وأن الممثل لا يجب أن يضطر الى التوحد مع شخصيته ، وأن تكون مجموعة الأدوار التي يؤديها غير محددة نظريا في مخيلته الخاصة . ومع هذا فال موقف مختلف ، قليلا من الناحية العملية .

وفي المسرح ، يستطيع الممثل القيام بدور الأمير بنفس السهولة التي يمثل بها دور المتسول وهو يمثل هذه الأدوار في كل التمثيليات الخاصة به . أما في السينما فيعتبر هذا التنويع شيئا غير عادى وشاذًا .

فجندما يترك نجم من هوليوود مركزه كفتى أول أو كفتاة أولى مثل راي ميلاند ، في فيلم « عطلة نهاية الأسبوع الضائعة » أو أوليفيادي هافيلاند في فيلم « جحور الشعبان ». في مثل هذه الحالة ، لا تخطئ اعلانات الحائز عندما تقول « إن فلانا في دور جديد عليه تماما ». ولا شك أن السينما تحدد امكانيات الممثل ، أى أنها غالبا ما تهتم بطبيعته الجسمانية التي لا تصلح الا بخصوصية في الأدوار التي تحتاج الى خلق الشخصية . وقد يتخطى هذه العقبة الماكياج المتقن ، ولكننا لا نلتجأ اليه الا بصفة استثنائية .

وبوجه عام ، يكون على الممثل أن يعتمد على صفاتيه الجسمانية فقط ، وفضلا عن ذلك ففي الفيلم الواقعى الذى يحتوى على مناظر خارجية كثيرة ، فإن الممثل يشعر وكأنه على وجهه قناعا اذا كان ملطخا بالماكياج . فمهما كانت واقعية هذا الماكياج فإنه يشعر بأنه من عالم صناعى . وتزوجد عوامل أخرى ليست متصلة بطبيعة التعبير السينمائى ذاته ، ومع ذلك فهى لا تقل عنه قوة . إن اخراج الفيلم — وخاصة الفيلم المهني — يتكلف أموالا كثيرة ، ولا يحب منتجوه المخاطرة والمغامرة ، ويطمئن المنتج عندما

يسند للممثل دوراً كان قد قام بمثله من قبل ونجح فيه .
ومثل هذا العمل يأتي دائماً بنتيجة مشجعة .
أما بالنسبة للممثل ، فإنه لا يسيئه أن يوضع في فئة
محدودة ، ويحصل على شهرة سريعة ؛ لأن ذلك يتيح له
الاعتداد على وظيفة منتظمة إلى حد ما .
أما بالنسبة للنجوم ، فالجمهور هو صاحب الكلمة .
وهذا الجمهور يقبل بصعوبة أن يرى مثله الأعلى في دور
لا يتناسب مع الفكرة السابقة التي كونها عن الشخصية .
والممثل السينمائي الهاوى قد يعتبر نفسه ، سعيداً ،
لأنه لا يتقييد بهذه الحدود . إن الممثل — سواء أكان هاوياً أم
محترفاً — الذي لا تتفق شخصيته ونمطه مع نوع معين
من الأدوار هو في موقف أفضل من وجهاً النظر الفنية .

فضل السينما وعظمتها

يجب أن يتوقع الممثل السينمائي أكثر من مرة استناد
دور — كان يعتقد هو أنه يناسبه — إلى ممثل آخر غيره .
وذلك لأن الممثل الآخر تناسب هيئته الجسمانية مع الفكرة
السطحية للشخصية
وانى أتذكر أنى حاولت ذات مرة اقناع منتج بالثقة

فـ لـ يـ سـ نـ دـ الـ دورـ جـ نـ دـ فـ أـ حـ الدـ أـ فـ لـ اـمـ وـ لـ كـ نـ هـ رـ فـ ضـ بـ حـ جـةـ
أـ زـ الشـ كـ لـ السـ كـ رـ لـ لاـ يـ تـ وـافـرـ لـ دـ لـ بـ الرـ غـمـ مـنـ الـ أـعـوـامـ
الـ سـبـعـةـ التـىـ أـمـضـيـتـهـاـ فـيـ الجـيـشـ .ـ وـ بـالـتأـكـيدـ ،ـ فـانـ هـنـاكـ
أـنـوـاعـاـ مـخـلـفـةـ مـنـ النـاسـ فـيـ الجـيـشـ ،ـ وـ لـكـنـ المـتـسـجـ كـانـ
يـبـحـثـ عـنـ دـجـلـ يـتـنـاسـبـ مـظـهـرـهـ مـعـ الـفـكـرـةـ الشـائـعـةـ لـدـىـ
الـجـمـهـورـ عـنـ الـجـنـدـىـ .ـ

وـ تـنـطـوـيـ السـيـنـمـاـ عـلـىـ بـعـضـ مـصـادـرـ الـأـرـضـاءـ الـخـاصـةـ
بـهـاـ ،ـ أـقـلـهـاـ الدـقـةـ فـيـ التـنـفـيـذـ ،ـ تـلـكـ التـىـ تـنـشـأـ عـنـ قـسـيمـ الـعـملـ
إـلـىـ أـجـزـاءـ صـغـيرـةـ .ـ

وـ هـنـاكـ أـيـضـاـ الـأـرـضـاءـ الـهـائـلـ الـذـىـ لـاـ تـسـتـطـعـ الـعـصـولـ
عـلـىـ بـالـتـجـرـيـةـ وـأـنـماـ تـحـرـزـهـ مـنـ درـاسـةـ ثـمـراتـ.ـ عـمـلـكـ عـلـىـ
الـشـاشـةـ .ـ اـفـحـصـ الـنـتـيـجـةـ بـرـوحـ مـتـواـضـعـةـ ،ـ وـسـوـفـ تـقـدـرـ
ضـرـوـرـةـ الـعـلـمـ الـعـقـلـىـ وـالـمـنهـجـىـ ،ـ وـسـتـهـمـ أـخـطـارـ الـاـهـمـالـ
وـالـاـسـرـافـ،ـ وـفـوـائـدـ الـدـقـةـ .ـ

وـ مـسـوـفـ تـرـىـ تـفـسـكـ فـيـ الـبـداـيـةـ كـمـاـ لـوـ كـنـتـ قـطـعـةـ مـرـنـةـ
يـشـكـلـهـاـ الـمـخـرـجـ وـالـفـنـيـونـ الـآخـرـونـ حـسـبـ رـغـبـتـهـمـ ثـمـ اـذـاـ
كـبـيـتـ صـبـوـرـاـ ،ـ وـاـذـاـ كـتـ تـعـودـتـ الـعـلـمـ مـعـ جـمـاعـةـ ،ـ فـسـيـكـوـنـ
لـدـيـكـ وـقـتـ طـيـبـ لـاـكـتـشـافـ مـاـ هـوـ هـذـاـ الـعـلـمـ الـعـجـيبـ الـذـىـ
ظـلـلـتـ تـهـفـ مـوـقـعـاـ نـسـلـيـاـ أـمـاـهـ ،ـ فـيـ حـينـ يـجـبـ أـنـ تـكـوـنـ

إيجابياً حتى يصبح عملك فعالاً . وسترى بعد ذلك شيئاً
شيئاً أن قوتك يسود في مجالات أوسع فأوسع . . .
فإذا كانت لديك — مثلاً — فكرة واضحة عن إيقاع
النظر ، فإن هذه الفكرة ستتحقق على شريط السيلولويد
الذي يتسلمه المؤلف ويعلم حسابه في التوليف .
وربما لا يكون لديك نفس الجاذبية التي في السينما
ولا نفس الاستقلال الذي في المسرح ، كما أنه لا تشغله
نفسك بالمشاكل المتعلقة بالصوت والصورة التي يحتقني
بها مهندس الصوت والمصور ، ومع ذلك — وبلا أي مجهود
منك — يشعر الجمهور بأقل تغيير في نبرات صوتك ، وبأقل
حركة تعبيرية في ملامح وجهك . ولا يعني هذا شيئاً ، لأنك
 تستطيع أن تفرغ للتركيز في دقائق تمثيلك وهي المشكلة
التي تشغلك كل ممثلاً مهما كانت طريقة تعبيره .
وبالرغم من كل ما كتبناه عن امكانيات السينما ومطالعها
— وهي عديدة — فإن المثل هو دائمًا المثل ، ومهمًا تكون
وسيلة التعبير ملائمة فإن الفكرة من وراء العمل هي مفتاح
كل تمثيل .

وأحسن ما نختتم به الكتاب هو مدح ممثل لممثل آخر .
ويشخص هذا المديح كل ما حاولنا شرحه في هذا الكتاب .

وهذه هي كلمات « جيمس ماسون » التي أذاعها في الراديو وهو يتحدث عن الممثل الايرلندي « فوج ماك كروماك » الذي يعمل في مسرح (آبي) والذى قام بأعظم أدواره « شل » في فيلم « طريق القانون » : —

« لقد كان خائفاً عندما واجه الكاميرا لأول مرة . وهذا حق ! لأنَّه أحد هؤلاء الممثلين الذين تكون حركاتهم ونبرات أصواتهم وتعابيرات وجوههم انعكasa لما تجيش به صدورهم . وكانت أفكاره تنفذ بسهولة الى عقول المتفرجين بدون واسطة حتى انه لم يكن يعرف ان كان يقف على المسرح أم على الشاشة » .

قاموس المصطلحات

التسجيل الصوتي المباشر : (Sonare- direct) تسجيل الحوار والمؤثرات الصوتية أثناء تصوير المنظر

التسجيل بعد التصوير : (Post- Synchronisation) تسجيل الحوار والمؤثرات الصوتية بعد تصوير المناظر بطريقة تجعلها تنطبق مع حركات الشفاه ومع حركات التمثيل .
حركة البان : (Panoramique) هي الحركة الأفقية أو العمودية للكاميرا أثناء التصوير .

« حيل المهمة » : (Trucs de Métier) هي الحركات التي يقوم بها الممثل لكي يتقن رسم الشخصية أو يستعملها ملء فترات الصمت مثل (اشتعال سيجارة ، مسح عدسات النظارة) وقد يشار إليها في السيناريو أحيانا وقد يترك أمرها للممثل غالبا .

السيناريو : (Scenario) هو النص المكتوب الذي ينفذ الفيلم بناء عليه .

عنوان فرعى : (Sous Titre) هو الشرح المطبوع الذي يقوم عادة في الأفلام الصامتة بمهمة الحوار أو يسد فراغا بين لقطتين أو مشهدتين .

القطعة : (Plan) جزء من الحركة المستمرة بدون انقطاع (أي دون أن تتوقف الكاميرا) .

مدير التصوير : (Directeur de la photographie)

هو الفتى المكلف بالمسائل الخاصة بالتصوير ويساعده في الانساج المهني المصوّر .

المدير الفني : (Directeur artistique) هو الفني المسئول عن الديكور واختيار المناظر الخارجية .

مشهد : (Séquence) مرحلة من القصة المصورة تشبه العصل في الكتاب .

المصوّر : (Opérateur) هو الفني المسئول عن التصوير الفعلي ولا يختص المصوّر بمسائل الإضاءة . ويعمل المصوّر عادة في الميدان المهني تحت اشراف مدير التصوير .

منظر جماعي : (Plan d'ensemble) منظر يتوسط بين المنظر المتوسط والمنظر العام .

منظر عام : (Plan général) منظر توضع فيه الكاميرا على مسافة كبيرة من موضوع التصوير . ويشغل الإنسان في المنظر العام ثلث الصورة تقريباً .

منظر كبير : (Gros Plan) منظر توضع فيه الكاميرا بالقرب من موضوع التصوير . والمنظر الكبير لا يظهر الا رأس الإنسان وكتفيه .

منظر متوسط : (Plan Moyen) منظر يتوسط بين المنظر الكبير والمنظر العام .

المؤلف : (Monteur) هو الفني المكلف بقطع اللقطات حسب أطوالها المناسبة وجمعها حسب التسلسل المطلوب .

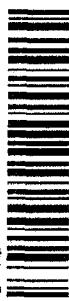
نسخة العمل : (Rushes) كلمة انجليزية تستخدم للدلالة على شرائط الفيلم التي لم تولف بعد والتي تعرض عادة بمجرد خروجها من العمل وتسمى أيضاً بالنسخة الأولى للفيلم .

يطلب من المكتبة القومية

٥ ميدان عرابى

٤٦٣٨٣ ت

Biblioteca Alexandrina



0390799