الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

العددان (25 - 26)

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د. غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

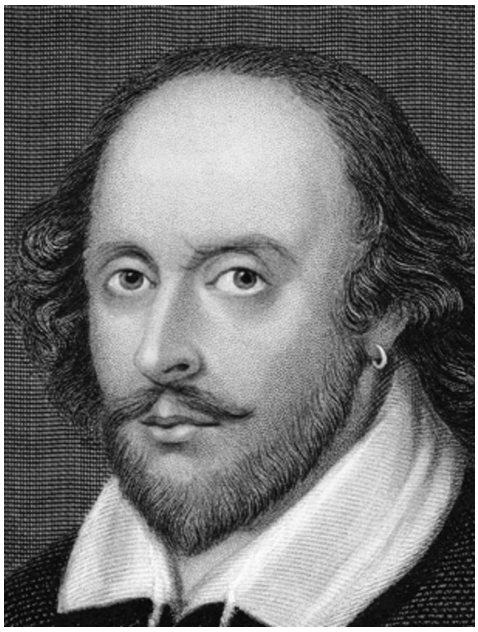
سكرتير التحرير
شيماء توفيق

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي
أ.د. سمية رمضان
أ.د. فوزية حسن
أ.د. مجدي عبد الرحمن
أ.د. هدى وصفي

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
الشريف منجود



المسرح

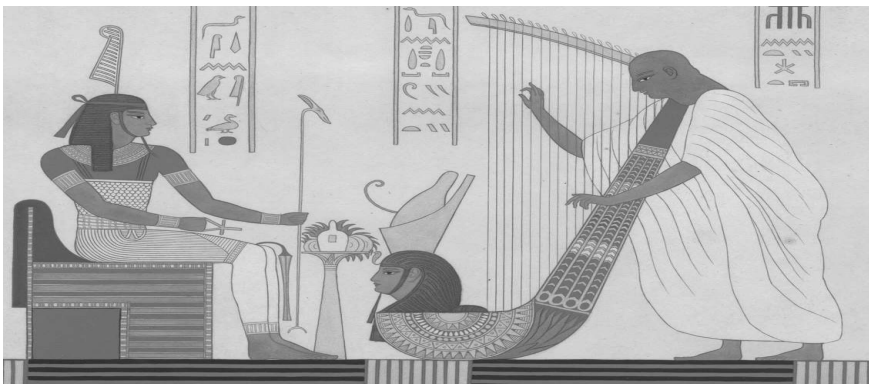
- التمرد الميتافيزيقي والمعادلات الدرامية عند كامي (دراسة لمسرحية سوء تفاهم) 11
- شهرزاد بين الحكاية والمسرح (دراسة بنيوية) الحكيم والحزامي نموذجا 31

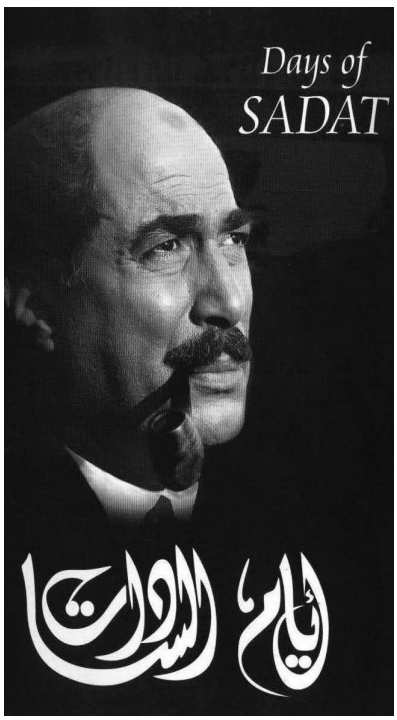
الباليه

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

السينما

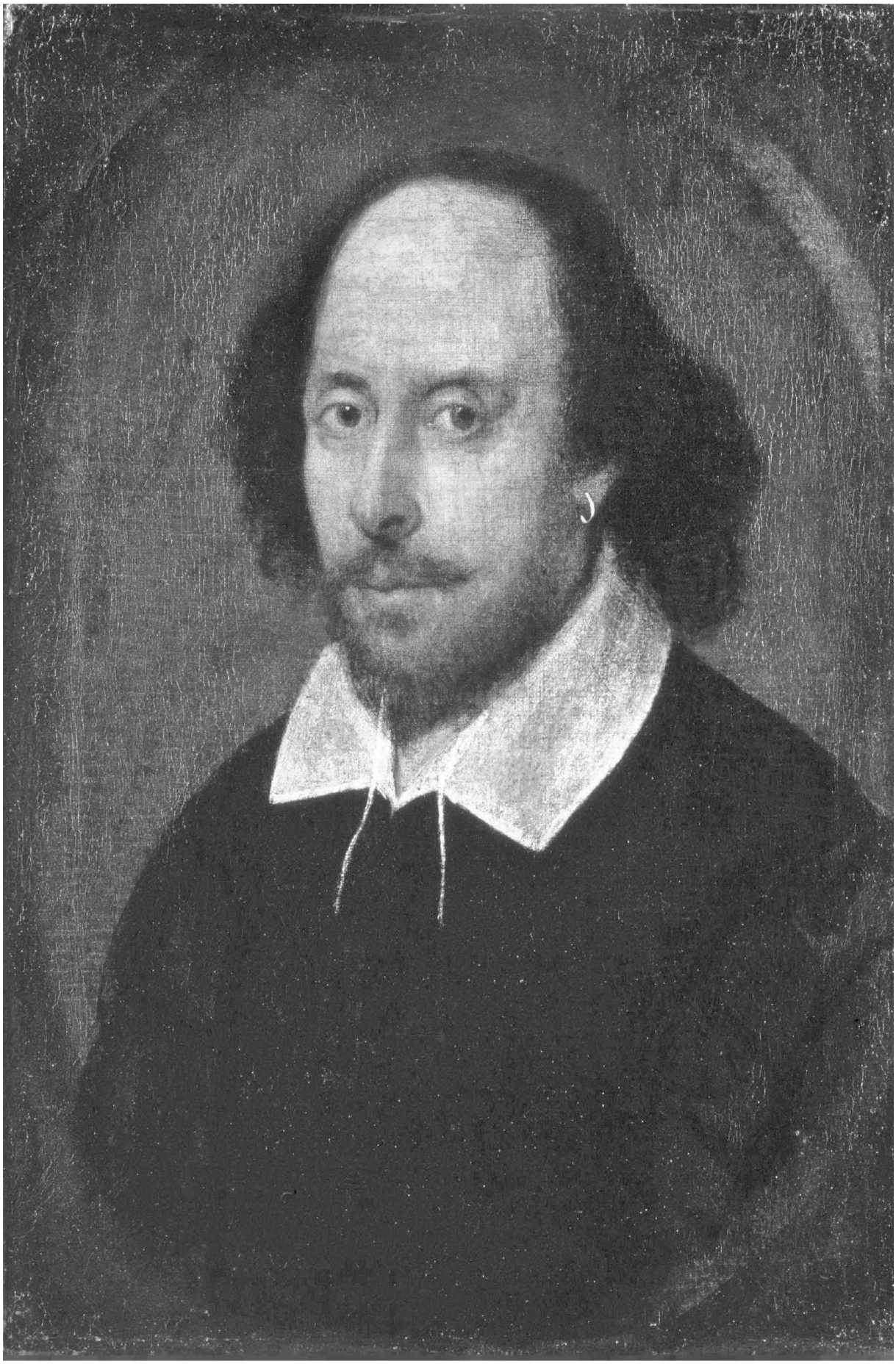
- الخصائص الفنية لمونتاج "التقرير المصور" 133
- الصياغة الفنية للمكان الواحد وتسيده في سيناريو الفيلم السينمائي 151





ملف العدد التمثيل وأساليب تعلمه 189

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



كلمة رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

أ.د/ غادة جبارة
رئيس الأكاديمية

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

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

الفنون والمجتمع...وحرية الإبداع

بقلم: مدير التحرير
أ.د.مدحت الكاشف

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

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

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

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

فن الشعر وارتباطه
بالحركة التعبيرية في فن الباليه

د. تهاني حسن

عرض الباليه مثال لتكاملية الفنون
(باليه سندريلا)

أ.م.د. مروة فاروق

دور فن الباليه
في الحفاظ على المأثور الشعبي

د. إنجي أحمد عباس

الإيقاع الحركي والتعبير الحركي
في فن الباليه

د. محمد صلاح الدين حفني السيد

فن الباليه ودوره فى حياة مجتمع كبار السن

أ.م.د. صفوت محمد فتحي عبدالغني

الإيقاع الحركي والتعبير الحركي في فن الباليه

د. محمد صلاح الدين حفني السيد

أولا: الإيقاع الحركي Eurhythmic:

يعد إميل جاك دالكروز [1] [2](E.J. Dacroze) أول من فطن للعلاقة الوثيقة بين علم الإيقاع الحركي والإيقاع الموسيقي؛ فالإيقاع الموسيقي عنده معياره عن وسيلة على جانب كبير من الأهمية لتنظيم وتعليم الإيقاع الحركي، كما تعد تمريرات الإيقاع الحركي التي وضعها دالكروز تمكن الفرد من الإحساس والتعبير الموسيقي، وهي تشكل في مجموعها فنًا متكاملًا متصلا اتصالا وثيقًا بالحياة والحركة.

وهناك بعض التعريفات لعلم الإيقاع الحركي طبقا لمدرسة دالكروز وهي:

يعد الإيقاع هو النواة التي بنى عليها دالكروز مادته، والتي تعتمد بالدرجة الأولى على الإحساس بالحركة الموسيقية عن طريق السمع يتبعها تربية الحركة الجسمانية وامتزاجها معًا[3].والإيقاع الحركي هو علم يؤدي إلى اكتساب الدارس القدرة على الإحساس والفهم بمكونات الموسيقى عن طريق حركة الجسم. وهو يتطلب مهارات تساعد الفرد على التعبير الكامل عن نفسه[4].

والإيقاع الحركي هو التعبير الانسيابي للشد والارتخاء والانقباض والانبساط لأنه يعكس درجة سريان القوة على مراحل زمنية. فكل حركة عضوية يقوم بها أي كائن حي تبين نهجا زمنيا يتكرر باستمرار في مقوماته الأساسية[5]. كما أنه نظام للتدريس يعتمد على دراسة الإيقاعات الموسيقية من خلال حركات للجسم ويعمل على تطوير الإحساس بالإيقاع وترجمته إلى حركة[6].

وقد وجد دالكروز أن تمارين الإيقاع الحركي تتطلب الإحساس بالشكل والإيقاع وعلى التعليل الموسيقي، وأيضًا القدرة على التعبير الإيقاعي من خلال الحركات المتجانسة. وقد ظهرت قيمة هذه التجارب في تعليم الأطفال[7]. والإيقاع الحركي الذي وضع أساسه دالكروز وإن كان يشترك في بنائه مع كل من التربية الرياضية ورقص الباليه في الاعتماد على

الحركة، إلا أنه ليس تربية رياضية وليس رقصا كما يظن البعض. ترتبط الحركة في الإيقاع بما توصيه الموسيقى. وبالتالي فالحركة في الإيقاع تعتمد على التعبير الشخصي الذي يعطي الفرصة للارتجال الحركي الصادر عن الإحساس[8]. وهنا حاول الباحث الربط بين الإيقاع الحركي والإحساس بالإيقاع بما توصيه الموسيقى بفن الباليه، ليس من ناحية الرقص فقط، وإنما من ناحية التصميم الحركي التعبيري والتشكيلات الحركية مع تماشي الحركة مع اللحن والإيقاع المسموع، بحيث تستفيد من تصميمات الباليهات لإثراء الحركة التعبيرية والتشكيل الحركي لدى الطالب.

وكان لربط دالكروز في الإيقاع الحركي بمختلف المواد الدراسية الموسيقية قائمًا على الأسس التربوية الحديثة. فكان تركيزه على السمع والإبصار في تنمية الحس والإدراك الحسي والحركة ويمثلان الأداء، وقد جمع بذلك بين تنمية النشاط الذهني والجسمي[9].

وعلى ذلك استخدم دالكروز عنصر الحركة وجعلها أساسا لمادة الإيقاع الحركي حيث يجد الطالب منفذا لطاقته ومصدرا لصحته ومورداً لفنه.

مواضيع دالكروز في الإيقاع الحركي:

تعتمد طريقة دالكروز في الإيقاع الحركي على أربعة عشر موضوعا تخدم الخصائص الموسيقية والتعبير عنها، كما أنها تحسن أداء الطلاب موسيقيا، سواء في المواد الموسيقية النظرية أو العملية، وكذلك تفيد كل من الموسيقي المتخصص والفنان كقائد الأوركسترا وراقص الباليه وراقص الموسيقى الشعبية أو الممثل المسرحي[10].

أهداف الإيقاع الحركي:-

1. تقوية القدرة على التركيز بزيادة عدد المثيرات التي تقوم في وقت واحد.
2. ربط الشعور باللاشعور، وتنمية قدرات اللاشعور عن طريق تدريبات ثقافية ذات

مستوى رفيع صممت خصيصا لذلك.

3. الجمع بين الموسيقى والحركة والشخصية والمزاج للوصول إلى حل كثير من المشكلات الفنية لدى الطالب.

4. تنمية قدرة الإدراك والاستجابة الفورية.

5. تنمية التآزر الحسي حركيا بين المخ ومختلف أعضاء الجسم.

6. تنمية التآزر الحركي والعضلي الدقيق.

7. تحسين الاستجابات الإيقاعية.

8. اكتساب القدرة على التعبير.

9. اكتساب القدرة على التخييل والابتكار.

10. إيجاد تيار مستمر متجانس بين الشخصية والمزاج والذكاء[11].

ثانيا: التعبير الحركي Expressive Movement:

ماهية التعبير الحركي:

التعبير الحركي مقدرة يسعى الإنسان لتنميتها بشتى الوسائل، كي يفصح عما يجول بخاطره وتمكينه من نقل أفكاره لغيره من الناس، والتعبير في أهم صورة لفظية أو حركية له عناصر ومقومات ذات أهمية، وذلك لأنه تراث خالد يسجل أفكار الناس ويدون رغباتهم ونزعاتهم ويدل على مدى ثقافتهم. التعبير الحركي فن رفيع له أثره على جسم الإنسان وتفكيره، ونشاط الفرد وقوامه وأثره على سلوكه وذوقه[12].

فالتعبير الحركي مسرح للمشاعر والأحاسيس ومظهر للأفكار والآمال ومعيار من معايير التطور والتقدم[13]، وهو ترجمة للأفكار والأحاسيس في صورة حركية معبرة وهو أيضا حركات إرادية ابتكارية أو محدودة مهمتها استثارة العقل عن طريق الحواس المختلفة، فهو فن متكامل موجه مباشرة إلى عين المشاهد حيث ينقل إليه إحساس وإدراك المؤدي وقدرته على استيعاب الإيقاع. التعبير الحركي والتدريب عليه يصقل الحركات الجسمية مع إدراكها حركيا يجعل الأداء في التعبير الحركي أكثر تجانسًا مع الاهتمام بالملابس، والإضاءة تجعله في أكمل صورة معبرة للمشاهد[14].

يعد فن التعبير الحركي جزءًا مهما مكملًا بطريقة الإيقاع الحركي لـ»دالكروز» وبه يعد الطالب للتعبير عن أنواع الموسيقي المختلفة التي يسمعها ويظهر خصائصها عن طريق الحركة في شكل ألعاب موسيقية وتشكيلات حركية فردية أو جماعية. فما هو في الواقع إلا عبارة عن تخيل موسيقي عن طريق الحركة[15].

وهو حركات إرادية فردية أو جماعية، ابتكارية شخصية أو ابتكارية محددة مهمتها ليست الانفعال السلبي الذي يخلق له الترفيه، يؤكد هذا التعبير على أهمية الحركة بالنسبة للتعبير الحركي من حيث استخدامها كوسيلة من وسائل التعبير عن مضمون المقطوعة الموسيقية، حيث تكون الحركة بمثابة ناقوس يشير إلى كل الدقائق المكونة المستخدمة والعبارات الموسيقية ونهايات الجمل[16].

العلاقة بين التعبير الحركي والإيقاع الحركي:

التدريب على التعبير الحركي يضفي على مجال التعبير بالإيقاع الحركي مزيدا من التجانس والتجميل، كما يسمو بالأوضاع والخطوات المختلفة عن طريق الحذف الناجح لكل ما

يشوب هذه الحركات والأوضاع، وقد عبّر دالكروز عن علاقة الإيقاع الحركي والتعبير الحركي بقوله «إن تمرينات الإيقاع الحركي تمكن الفرد من الإحساس والتعبير عن الموسيقى مما يعود عليه بالمتعة والسعادة، أي أن هذه التمرينات تشكل في مجموعها فنا متكاملًا يتصل اتصالًا وثيقا بالتعبير الحركي»[17].

أهداف التعبير الحركي:

1. استثارة العقل عن طريق الحواس المختلفة.
2. تنبيه الملكات الواعية للكشف عن حقائق جديدة.
3. تقديم شيء جديد يكسب المؤدي مزيدا من المعرفة بأسرار المؤلفات.
4. التعبير عن مضمون المقطوعة الموسيقية بالحركة[18].

وقد وضع دالكروز الخطوط العريضة التي يقوم عليها التعبير الحركي وهي:

- الاهتمام بالخطوط الهندسية في التشكيلات الحركية.
- توظيف التكتيك المكتوب من تمرينات الإيقاع الحركي لخدمة التعبير الحركي.
- توضيح التفاصيل والصيغ الموسيقية عن طريق الحركات الفردية لمنفذي التشكيلات، وكذلك عن طريق تكوينات التشكيل.
- التعبير بأعضاء الجسم (حركة الرقبة، حركة الأيدي والأقدام، اتجاه الجسم) عن مضمون العمل الفني كما يهتم بتعبيرات الوجه[19].

الأسس التي يرتكز عليها التعبير الحركي:

يعتمد التعبير الحركي على جوانب الحركة وأبعادها الثلاث:

1. الزمن Time.
2. المكان أو الفراغ Space.
3. الثقل Weight.

أولا: الزمن Time:

ويقصد به تأدية الحركة في زمن سريع أو بطيء، فعنصر الزمن من العناصر المهمة في الموسيقى التي تعطي الجو الملائم لها.

ثانيا: المكان Space:

وهو اتجاه الحركة من مكان لآخر في المساحة والفراغ الممنوح مثل (خلف- أمام- يمين- شمال- مزيج من الاتجاهات)، أو تحرك الجسم من خلال مستويات مختلفة من الفراغ (عال- متوسط- منخفض) وهو ما يقابلها في الموسيقى (حاد- متوسط- غليظ) فتأدية إيقاع ما في سرعة معينة يرتبط ارتباطًا بالغًا بالمساحة، أي أن لو أدى إيقاعا حركيا بسرعة Allegro فيلاحظ أن المؤدي يستغل مساحة صغيرة، في حين إنه إذا أدى ببطء Andante فيلاحظ أن المؤدي يستخدم مساحة أكبر في الفراغ المحيط[20].

ثالثا: الثقل Weight:

ويقصد به الطاقة المبذولة لتحريك الجسم، من حيث المجهود الذي يبذله الشخص في الاقتصاد أو الزيادة في نشاطه الجسمي للوصول إلى الأداء السليم[21] ويعني مدى التحكم في مقدار الثقل المستخدم في الحركة ليعطي الاتزان[22].

لقد توصل دالكروز إلى طرق خاصة بواسطتها

إميل جاك دالكروز

يتمكن الفرد من التعبير الحركي السليم وهي:

1. تكنيك بدني.
2. تكنيك تعبيري.

أولا: التكنيك البدني:-

إن المعرفة العملية أو الرياضية لمقدرة جميع أعضاء الجسم على الانقباض والانبساط ليست كافية لأداء الحركات باستمرارية وحيوية، إذ لا بد من مساعدة المراكز الحسية، حيث إنها هي التي تسيطر على المهارات لكل طرف من أطراف الجسم حتى يشترك كل جزء منعزل من هذا الطرف مع أجزاء الطرف الآخر، ويتحدوا مع باقي الجسم.

ثانيا: التكنيك التعبيري:-

إن اكتساب كل التعبيرات والمهارات التي تجعل الفرد يسيطر على صحة التصور للتمثيل بسهولة ومرونة الطابع واستجابة الفنان الطبيعية، وهكذا يصبح الهدف من تعليم التعبير هو الارتفاع بالوجدان البشري والاختيار والإدراك الفردي[23].

تطور التعبير الحركي:-

مر التعبير الحركي بمراحل متعددة حتى وصل إلى صورته الحالية، وبتتبع تاريخ التعبير الحركي نجد أن مراحل تطوره كالتالي:-

- التعبير الحركي عند الإنسان البدائي.
- التعبير الحركي عند قدماء المصريين.
- التعبير الحركي عند الإغريق.
- التعبير الحركي عند الرومان.
- التعبير الحركي الحديث.

التعبير الحركي عند الإنسان البدائي:-

إن الإنسان البدائي لم يجد غير الحركات الجسمية كوسيلة للتعبير عما تجيش به نفسه من انفعالات ناتجة عن الظواهر الطبيعية المحيطة به، اعتقادًا منه بوجود قوة خفية وراء هذه الظواهر فأراد استمالتها، وكانت هذه الحركات عشوائية معبرة عن بيئته التي يعيش بها أو حركة الحيوان، وتحرك الأمواج وهياج الرياح وحركات الفرحة بالحصاد والذهاب للصيد. كانت هذه الحركات غير رشيقة وإنما سادها العنف[24].

التعبير الحركي عند قدماء المصريين:-

إن النقوش الفرعونية تبين تواجد التعبير الحركي الذي تطور وأخذ شكلًا دينيا عند قدماء المصريين إلى جانب التعبير عن الحياة الدنيوية. أما الحركات التي استخدمها

قدماء المصريين فكانت حركات هادئة بطيئة أحيانًا وسريعة أحيانًا أخرى. وهكذا تبعًا لنوع الموسيقى التي كانوا يعبرون عنها. أما التشكيلات فكانت تضم الرجال والنساء معا أو في مجموعة منفصلة أو منفردة[25].

التعبير الحركي عند الإغريق:-

أخذ الإغريق عن الفراعنة التعبير الحركي وقاموا بتطويره ليناسب ظروفهم الاجتماعية والبيئية والمناخية؛ لذلك نراهم اهتموا بالشكل الجماعي للفرد، إلا أن التعبير الحركي ظل المعبر الحقيقي عن شتى المناسبات الدينية والدنيوية في حياة الإغريق. وقد اهتموا بحركات الرقبة والساقين والأيدي. وادخلوا الحركات التعبيرية كجزء مهم في فن الدراما الإغريقية، وبذلك وصل التعبير الحركي إلى مستوى الاتزان والتوافق والنظام[26].

التعبير الحركي عند الرومان:

على الرغم من ارتباط الحضارتين الإغريقية والرومانية، بل وتعد الحضارة الرومانية امتدادا للإغريقية، إلا أن الرومان لم يسهموا في النهوض بالتعبير الحركي بل عمدوا إلى تشويه جمال التعبير واتسم التعبير الحركي بالطابع الحربي[27].

التعبير الحركي الحديث:

يعتبر إميل جاك دالكروز من أهم مؤسسي المدرسة الحديثة للتعبير الحركي حيت اهتم بدقائق التفاصيل الموسيقية وترجمتها بالحركة التعبيرية.

التعبير الحركي في المسرح الصيني:

قام العديد من الفنانين هناك بإدخال تعديل على أساليب الأداء التقليدية في الأداء المسرحي وكانت الأساليب القديمة هي تلقين الممثلين النص بحيث يجري حفظه عن ظهر قلب دون أن يتم دمج ذلك مع الأداء بصورة عضوية، فأصبح الآن جميع عناصر الأداء «الحركات بالجسم، وتعبيرات بالوجه، والحركة على المسرح، والحديث والغناء» جميعها يتم تنظيمها من خلال الموسيقى، ويؤدي ذلك إلى خلق وحدة موسيقية ويزيل الخط الفاصل بين الغناء والحديث والرقص والحركة. لقد توصلوا

في المسرح الأوبرالي الصيني لمفردات حركية تتصف بالدقة الشديدة وأنماط حركة تعبيرية استنبطت من الحركة اليومية. استغل المسرح جميع أسس ومبادئ التعبير الحركي بصورته الحديثة، وبتطبيق ذلك قاموا بالتوصل إلى عرض مسرحي عالي المستوى متميز لا يقوم على النقل أو التلقين[28].

التعبير الحركي والعلاج النفسي:

ذلك باستخدام الرقص والحركة كخيال نشط في ممارسة العلاج النفسي، فالخيال النشط واستخدامه كوسيلة للعلاج النفسي يتضمن ذلك الانفتاح على اللاوعي، وإطلاق العنان للخيال مع الحفاظ في الوقت نفسه بوجهة نظر المدة على الوعي، ومن واقع الاحتياج لاكتشاف معنى الأحلام والصور التي تدور في الخيال والتعقيدات التأثيرية والعقد التي تظهر في الحياة اليومية أو خلال العلاقة العلاجية بين المريض والمعالج النفسي، يمكن القيام بالخيال النشط بطرق عديدة وفقا لذوق وموهبة الفرد، فكثير من المرضى النفسيين قد استخدموا حركة الجسم لإعطاء صياغة وشكل اللاوعي، والحركة التعبيرية في علم النفس تقوم على أساس الانتقال والمشاهدة والعلاقة بينهما؛ فالناقل يبدأ بأن يستسلم لتيار اللاوعي المتدفق من أحاسيس يشعر معها الجسم، وتصورات عما بداخل النفس من رغبة في الرقص والحركة، ثم استخدامها كخيال ورؤية لممارسة العلاج النفسي ووصف المستويات المختلفة للذين في الوعي واللاوعي، ومحاولة تمييز موضوعات الحركة التي تظهر خلال

المناقشة بين المريض والمعالج النفسي[29].

التعبير الحركي وفن الباليه:

يرتبط التعبير الحركي بفن الباليه ارتباطًا كبيرًا؛ فالتعبير الحركي هو الأساس لترجمة المضمون الدرامي لعرض الباليه، ويعبر راقص الباليه عن الانفعالات التي تنتج عن طريق التأثر والإحساس من خلال العناصر الحركية والإشارات التعبيرية فراقص الباليه يحول الانفعالات التي أحس بها وتأثر بها، سواء كانت فكرة خيالية أو صياغة كلامية أو مواقف عرضية إلى تعبير حركي جميل، غنيّ بالتشكيلات الحركية والمفردات الحركية المتنوعة؛ فالتعبير الحركي في فن الباليه يمكن تصنيفه إلى إحساس وتأثر ثم انفعال وتعبير، وإن كان التعبير الحركي مجسمًا فيما يعتري النفس من حركات وانفعالات، فهو في جوهره إشارة إلى الموضوع الحسي وتعبيرًا عما بداخل فنان الباليه.

والتعبير الحركي يعد نهجًا من التصور الذهني وتعبيرًا عن أمر موضوعي يصوغه العقل من خلال الوسائل التعبيرية الحركية التي تعبر عن الانفعال الذى تأثر به المؤدي أو المصمم[30].

إذن الإيقاع هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو

واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية، فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن. والإيقاع أنواع منها على الإيقاع السريع فيه حيوية وتوثب لا يعطي شعورا بالراحة، بل يثير الأعصاب إذا كان صاخبا، أما البطيء فمريح ويصلح للموضوعات الخيالية والعاطفية ويبعث على الاسترخاء، والعمل السيمفوني المكتوب في القوالب الكبيرة لا يكون جيدا إلا عندما يتضمن في بعض أجزائه فقرات سريعة وقوية لأنها تعطي دلالات نفسية.

يعد الإيقاع الحركي والتعبير الحركي عنصرين أساسيين من أساسيات طرق تدريس الباليه، ويرى الباحث أن اهتمام الباحثين والدارسين بالإيقاع الحركي والتعبير الحركي في فن الباليه يعد ركيزة أساسية في النهوض بفن الباليه من حيث الأداء الحركي، والتكوين الحركي، والأداء التعبيري.

الهوامش

1-إميل جاك دالكروز: مؤلف موسيقي سويسري ولد في فيينا 1865 وتوفي في جنيف في عام 1950، والده سويسري ووالدته ألمانية، درس في جامعة جنيف إلى جانب دراسته الموسيقية في الكونسرفاتوار، ثم أكمل دراسته في فيينا على Bruchnet Luchs في باريس على يد Delibes. وذاعت شهرته في العالم بأغانيه الشعبية وأناشيده العديدة المبتكرة للأطفال. واعتبرت ألحانه ألحانا فلكلورية في Suisr Romard وإلى جانب ذلك قام بتأليف أربع أوبرات وبعض السيمفونيات ومؤلفات أخرى كمناسبات خاصة، ومن أطفاله قائد الأوركسترا المشهور Frank Martin والمؤلف المشهور Brander Richel. قام بتدريس الهارموني والصولفيج في كونسرفاتوار جنيف، ثم أنشأ هناك معبد السمانى وأطلق عليه اسمه

2. جيلان عبد القادر : الموسيقى والطفل، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1998، ص 54.

3. جيلان عبد القادر: الإيقاع الحركي واستخدام الإشارات والإيماءات التعبيرية. بحث إنتاج - كلية التربية الموسيقية، 1985، ص5.

4. ونى شاكر وأميمة أمين: كتاب المعلم في الإيقاع الحركي والألعاب الموسيقية، الجزء الأول، القاهرة، مطابع الأهرام، 1972، ص8.

5 .E,J Dalcroze. Rhythm Music and Education. 1977 p.60.

6 .Non cy, Swaiko, The Rok and value of and Eurhgthmixs program in a curriculum for Deaf children, New York American Annals of the deaf, 1974. p.10.

7 .E. J. Dolcroze, The Eurhythmies Art and Education. London, Cynthia, Cox. 1911. pp.10:11.

8. أميمة أمين، عائشة سليم: الموضوعات الدالكروزية بين النظرية والتطبيق في الإيقاع الحركي، الجزء الأول، مكتبة الأنجلو المصرية، 2002، ص6.

9. Slominesky Nicolas – Baker's Biographical Dictionary of musiocians – 6th Edition. P.-118.

10. أميمة أمين: عائشة سليم: مرجع سابق، ص6.

11. جيلان عبد القادر: مذكرات للدراسات العليا.

12. جيلان عبد القادر: مرجع سابق، ص59.

13. نفيسة الغمراوي: التعبير الحركي عند قدماء المصريين، القاهرة، الناشر: محمد حسنين زهير، جمعية الشبان المسلمين، ص3.

14. عايدة محمد رضا. أثر الإيقاع على الأداء الحركي للتمرينات الفنية، ماجستير، القاهرة، معهد التربية الرياضية، 1973، ص53.

15. أميمة أمين، عائشة سليم: مرجع سابق، ص5.

16. أميرة سيد فرج: التعبير الحركي كوسيلة لتجسيم القالب، بحث إنتاج علمي منشور، دار الكتب، القاهرة، 1983، ص4.

17. هدى صبري: دالكروز وطريقة الإيقاع الحركي، مذكرات غير منشورة، القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1965. عن زينب عبن الباسط: أثر دراسة التعبير الحركي على تحسين أداء الإيقاع الحركي، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، كلية التربية الموسيقية، حلوان1988، ص24.

18. جيلان عبن القادر. مرجع سابق. ص60.

19.أميرة سيد فرج: مرجع سابق- ص7.

20. أحمد حمد أنور: أثر دراسة بعض إيقاعات الجاز لإثراء الأداء في التعبير الحركي رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1999، ص81.

21. زينب عبد الباسط: آثر دراسة التعبير الحركي على تحسين أداء الإيقاع الحركي- رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، 1988، ص27.

22.أميمة أمين: مذكرات للدراسات العليا- .1970، ص7.

23.جيلان عبد القادر: مرجع سابق، ص60

24.Beuer Marionan Ipeyser, E, thee. How Music Grew, B.p. Putam? Sons New York. London 1939, 7 the edition, p. 37.

25. نفيسة الغمراوي: مرجع سابق، ص22.

26 ()Prunieres Hemy. The New History of music, The Maemillan Company, New York. 1944. P.18.

27. نسرين مبارك. كمال: أثر دراسة بعض مارشات دالكروز لإثراء الأداء في التعبير الحركي رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠٠٤، ص77.

28. PATRicia Harter "A theatre of Musicallty: A Methodology for Developing A performance style Based on the Aesthetic principles of Chinese Theatre". University of California. Los Angeles. 1994. p.126.

29.Chodorow Joan " Dance, Movement as active imagination: origins, Theory, Practice, The UNION, for Experimenting, Colleges and Universities. 1998. p. 150

30.أحمد حسن جمعة: الدراما الحركية وفن الباليه، المعهد العالي للباليه، أكاديمية الفنون، الجزء الأول، 2000، ص132.

المراجع:

أولا: المراجع العربية:

1. أحمد حسن جمعة: الدراما الحركية وفن الباليه، المعهد العالي للباليه، أكاديمية الفنون، الجزء الأول، 2000.
2. أحمد حمد أنور: أثر دراسة بعض إيقاعات الجاز لإثراء الأداء في التعبير الحركي، رسالة دكتوراه غير

منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1999.

3. أميرة سيد فرج: التعبير الحركي كوسيلة لتجسيم القالب، بحث إنتاج علمي منشور، دار الكتب، القاهرة، 1983.

4. أميمة أمين: مذكرات للدراسات العليا، 1970.

5. أميمة أمين، عائشة سليم: الموضوعات الدالكروزية بين النظرية والتطبيق في الإيقاع الحركي، الجزء الأول، مكتبة الأنجلو المصرية، 2002.

6. جيلان عبد القادر: الإيقاع الحركي واستخدام الإشارات والإيماءات التعبيرية، بحث إنتاج، كلية التربية الموسيقية، 1985.

7. جيلان عبد القادر: الموسيقى والطفل، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1998.

8. جيلان عبد القادر: مذكرات للدراسات العليا.

9. زينب عبد الباسط: أثر دراسة التعبير الحركي على تحسين أداء الإيقاع الحركي، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، 1988.

10. عايدة محمد رضا: أثر الإيقاع على الأداء الحركي للتمرينات الفنية، ماجستير، القاهرة، معهد التربية الرياضية، 1973.

11. نسرين مبارك. كمال: أثر دراسة بعض مارشات دالكروز لإثراء الأداء في التعبير الحركي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 2004.

12. نفيسة الغمراوي: التغيير الحركي عند قدماء المصريين، القاهرة، الناشر: محمد حسنين زهير، جمعية الشبان المسلمين.

13. هدى صبري: دالكروز وطريقة الإيقاع الحركي، مذكرات غير منشورة، القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1965. عن زينب عبد الباسط: أثر دراسة التعبير الحركي على تحسين أداء الإيقاع الحركي، رسالة دكتوراه غير منشورة. القاهرة. كلية التربية الموسيقية، حلوان، 1988.

14. ونى شاكر وأميمة أمين: كتاب المعلم في الإيقاع الحركي والألعاب الموسيقية، الجزء الأول، القاهرة، مطابع الأهرام، 1972.

ثانيا: المرجع الأجنبية:

1. Beuer Marionan Ipeyser, E, thee. How Music Grew, B.p. Putam? Sons New York. London 1939, 7 the edition.

2. Chodorow Joan: Dance, Movement as active imagination: origins, Theory, Practice, The UNION, for Experimenting, Colleges and Universities. 1998.

3. E. J. Dolcroze, The Eurhythmies Art and Education. London, Cynthia, Cox. 1911.

4. E,J Dalcroze. Rhythm Music and Education. 1977.

5. Patricia Harter "A theatre of Musicallty: A Methodology for Developing A performance style Based on the Aesthetic principles of Chinese Theatre". University of California. Los Angeles. 1994.

6. Prunieres Hemy. The New History of music, The Maemillan Company, New York. 1944.

7. Slominesky Nicolas – Baker's Biographical Dictionary of musiocians – 6th Edition.

8. Non cy, Swaiko, The Rok and value of and Eurhgthmixs program in a curriculum for Deaf children, New York American Annals of the deaf, 1974.