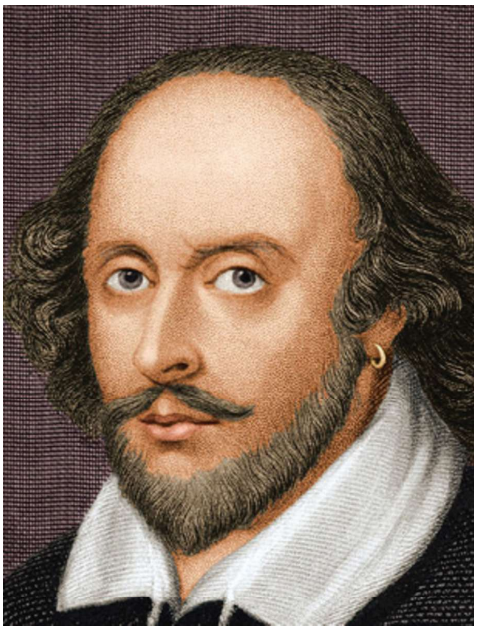


المسرح

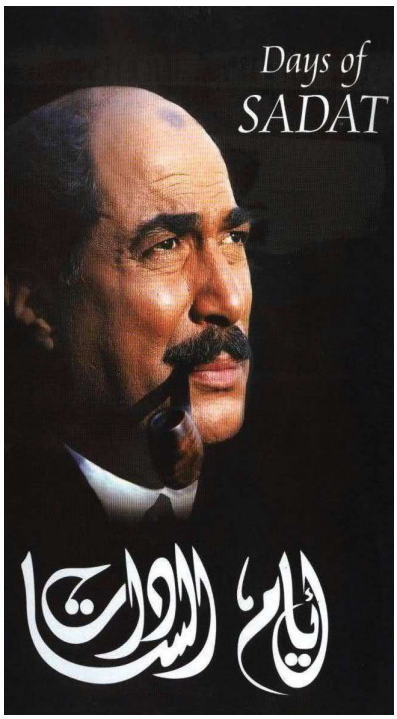
- التمرد الميتافيزيقي والمعادلات الدرامية عند كامي (دراسة لمسرحية سوء تفاهم) 11
- شهرزاد بين الحكاية والمسرح (دراسة بنيوية) الحكيم والحزامي نموذجا 31

الباليه

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

السينما

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



ملف العدد التمثيل وأساليب تعلمه 189

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

كلمة رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

أ.د/ غادة جبارة
رئيس الأكاديمية

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

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

الفنون والمجتمع...وحرية الإبداع

بقلم: مدير التحرير
أ.د.مدحت الكاشف

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

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

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

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

ملف العدد

التمثيل وأساليب تعلمه

هل يمكن تعليم التمثيل؟

أ.د. مدحت الكاشف

هل يحتاج التمثيل إلى تعلم؟ هل يحتاج الممثل الموهوب إلى معلم؟ هل التمثيل يمكن أن يعلم أصلا؟ كثيرا ما نسمع تصريحات لكبار نجوم التمثيل تحتوي كثيرا من هذه التصريحات إلى جانب إشارات وتلميحات عن عدم ضرورة تعليم الممثل، أو أنهم يكتفون بأول منهج أو أسلوب اتبعوه في ممارساتهم ولا داعي لمعرفة المزيد، إلا أن نظرة سريعة لتاريخ تطور أساليب وطرق التمثيل نخرج بها إلى أن كل المحطات المهمة في تاريخ فن الأداء التمثيلي كانت وليدة حالة معينة من المعرفة العلمية والتدريب المستنبط منها من خلال معمل تجريبي يسعى نحو الاكتشاف، ومن ثم الخروج بنتائج معينة في تطوير حرفيات التعبير عند الممثل، والمثير أنه على الرغم من ذلك فإنه لا يمكن اعتبار تلك النتائج نهائية، بل على العكس، فهي نتائج تفتح الباب لاكتشافات جديدة، وبالتالي إلى نتائج جديدة. وكما تقول جوزيت فيرال -أستاذة المسرح بالمدرسة العليا لمسرح جامعة كيبيك بكندا، ورئيس الاتحاد الدولي للبحث المسرحي سابقا- "إن هذه المعرفة المتغيرة عبر القرون تدعو بدورها إلى مفهوم متغير لإعداد الممثل مرتبط بالضرورة بالعصر الذي يندرج فيه". يقودنا ذلك إلى التيقن من أن تعاليم التمثيل وطرقه وأساليبه، وحتى تقاليده التي ولدت في عصر ما ليست مقدسة أو نهائية، وليست بالضروري تصلح لعصر آخر، فكل طريقة جديدة في تدريب الممثل وإعداده للأداء تطرح أسئلة جديدة تتعلق بالتقنية وتعلمها وتسير في رحلة طويلة لتصل إلى نتائج، تضيف إلى صرح المعرفة المسرحية بناءً جديدا إلى جانب الأبنية الأخرى في مجال تدريب الممثل. بالإضافة إلى ذلك يمكن أن نتأكد بما لا يدع مجالا للشك، أن تعلم التمثيل للممثل هو شيء حتمي وضروري ولكن المهم أن تكون عملية التعليم هذه نابعة من مشروع محدد ينطلق من مجموعة من الأسئلة المتعلقة بطبيعة المتدربين أنفسهم من جانب، وبتصورات القائم على تدريبهم عن فن الممثل وابتكاراته لوسائل تفجير الطاقات الخلاقة لهم من جانب آخر. وينطلق المدرب بداية من الآثار المحتملة من عملية التدريب ارتكازا على أسس ثقافية ومعرفية وتقنية فكر فيها مسبقا، مع الوضع في الاعتبار أن عمليات التدريب تتم بمعزل عن عمليات الأداء، أو بمعنى آخر، فالتدريب لا يسعى إلى الوصول

إلى أداء أمثل لعمل فني بعينه، بقدر ما يسعى إلى إكساب الممثلين طرق لاكتشاف ذواتهم وقدراتهم ومهاراتهم، فالتدريب هدف في حد ذاته، ولذا فإن متعته لا تقل عن متعة الأداء نفسها، بل إن العديد من الخبراء في مجال تدريب الممثل يحذرون من حصر الإعداد بطريقة مبالغ فيها من أجل عمل إبداعي بعينه، بل نجدهم قد اتفقوا على ضرورة تنمية قدرات المتدربين على التأمل المستمر حول فنهم. وفي هذا تقترب صورة المدرب -مجازا- من صورة الفيلسوف الذي يحفز طلابه على التأمل الدائم أكثر من تعليمهم أسسا علمية أو نظرية مجردة، فالتأمل سوف يصل بالطالب المتدرب ربما إلى نتائج أبعد من ذلك، حتى لو كان ذلك متمثلا في اكتسابه قدرة التحكم في رغباته الشخصية، وتعلمه كيف يضحي بذاته، وأن يقيم علاقة تواصل مع الآخرين من أقرانه، وينصهر في وسط المجموع كما فعل -على سبيل المثال- الممثلون في المعمل المسرحي البولندي بقيادة جروتوفسكي **Jerzy Grotowski** الذي بث فيهم فكرة أن فن التمثيل هو فن التضحية بالذات. وهو الأمر الذي يؤكد من جديد أنه لا توجد وصفة جاهزة لتعليم الممثل كيف يضحي بنفسه، ولكن يكفي تحفيزه نحو الوصول إلى ذلك بأي وسيلة مباشرة كانت أو غير مباشرة؛ بمعنى آخر إن فكرة التعلم هنا تسعى نحو تدمير الحواجز التي تعوق الطاقات الخلاقة عند الممثل، وجعلها تنطلق بحرية دون عائق نفسي أو جسماني، وبهذا يسعى المتدربون طيلة الوقت مع مدربهم نحو اتخاذ المنهج التحليلي لمحاولاتهم الاستكشافية كدستور لا يحيدون عنه. ويتم ذلك في البداية بشكل فردي، عندما يقوم كل ممثل بملاحظة نفسه وطبيعته وسماته الخاصة، ويبدو مع زملائه على حد تعبير إيوجينيو باربا **Eugenio Barba** كمجموعة من أسماك الزينة يعيشون في حوض واحد، إلا أن كلا منهم يركز فقط فيما يفعله في بادئ الأمر، بينما يلاحظهم من بعيد المدرب الذي يرصد مراحل تطور ابتكاراتهم لتمارين الاكتشاف ليحثهم في مرحلة ثانية نحو التفاعل مع بعضهم البعض وفق خطة أو برنامج عمل محدد. وبهذا آمن باربا أن المتدرب أكثر أهمية من المنهج الذي يتعلمه، كما كان يردد من قبله مايرهولد **Vsevolod Meyerhold** : إن المنهج ليس هو المهم بل الشخص القائم على تدريسه. وذلك على اعتبار أن ذلك الشخص القائم على التدريس يكون بمثابة المحفز أو المثير لإطلاق الطاقات الدفينة عند المتدربين، عن طريق تنمية الذات الإبداعية لدى كل منهم، وتطوير علاقتهم تجاه مهنة التمثيل، لذا فإن إعداد وتدريب الممثل يتجاوز فكرة تحضيره من أجل أداء دور ما في إحدى المسرحيات إلى تهيئته لممارسة المهنة بكافة أبعادها، ومن أجل ذلك، فمن الأهمية بمكان أن يتعرف على ذاته قبل أن يتعرف على الأبعاد المعرفية والتكنيكية المتعلقة بمهنة التمثيل. وفي البداية لا بد من أن يتعامل المدرب مع المتدرب بوصفه صفحة بيضاء، لا بد أن تنقش عليها أولا بعض المفاهيم الأولية حول مهنة التمثيل، ثم يبدأ في ابتكار الوسائل المحفزة للطاقة الإبداعية الخلاقة لدى الممثل المتدرب. وبشكلٍ عام يرتبط تعليم الممثل بنوع التعليم الذي يجد الممثل نفسه فيه، أو الذي يتاح له، سواء كان في الأكاديميات الرسمية أو في المدارس غير الرسمية المعترف بها، أو غير المعترف بها، أو حتى التعليم على يد مخرج، أو ممثل، أو خبير، أو ما شابه ذلك، أو حتى التعلم الذاتي؛ كأن يتأمل الممثل في نفسه أو يتعلم بفعل الخبرة والممارسة، أو من ردود أفعال الجمهور، وهو ما يؤكد أهمية التعليم بصرف النظر عن المُعلم أو مكان التعليم أو

منهجه، لكن هذا لا يمنع في النهاية أننا الآن، ونحن نعيش عصر التقدم العلمي في جميع مناحي الحياة، فلا بد بشكلٍ أو بآخر أن يكون تعليم الممثل وفق منهج علمي تمت تجربته معمليا، وتطور حتى وصل إلى أسلوب في التمثيل يمكن الانطلاق منه إلى ممارسة أكثر تنسيقا، وكبديل عن المفاهيم الخاطئة التي تصيب العديد من الممثلين، خاصة هؤلاء الذين لا يسعون إلى تطوير أدواتهم وحرفياتهم باستمرار، معتمدين فقط على قناعاتهم بمواهبهم فقط، وفي هذا يؤكد الدكتور مدكور ثابت "إن الفنان الذي أبدع فنا عظيما دون أن يتخرج في أكاديميات تعليم الفن، هو بالضرورة قد تعلم، ولكن بمنهجية مختلفة عن حالة التعليم في الأكاديمية". تدلل تلك الكلمات على أهمية التعلم من ناحية، وعلى فكرة أنه ما من فنان مبدع إلا وقد تم تعليمه بشكلٍ أو بآخر من ناحية ثانية. فالممثل يحتاج إلى تعلم أشياء كثيرة إلى جانب تنمية قدراته الصوتية والجسدية والانفعالية، فعليه أن يكتسب مهارات أخرى تندرج تحت نوع من تعليم التمثيل يعرف بالتعليم متعدد النظم للممثل **Multi-representation systems education**، والذي يخضع الممثل إلى جانب تعلمه أسس وحرفيات التمثيل، اكتساب مهارات أخرى مثل الرقص، والغناء، والعزف على آلة موسيقية على الأقل، والتمثيل الصامت، والأكروبات، وتدريبات مهرجي السيرك، والمبارزة، والسباحة، وركوب الخيل، وما إلى ذلك. ولكي يكون الممثل متمكنا من حرفته، عليه أن يتعلم كيف يتوسل بتقنية ما تعينه على إعارة سلوكه النفسي والجسدي للشخصية التي يقوم بها، لكي تصبح نابضة بالحياة، وهو ما يتطلب تدريبا ومرانا لا ينقطع طوال حياة الممثل، والذي يجب أن يتحول إلى أسلوب حياة للممثل. وعليه، فلا يمكن أن يتمتع ممثل بالتلقائية والتجدد أثناء الأداء ما لم يكن مؤمنا بأهمية التدريب المستمر حتى ولو وصل إلى آمادٍ بعيدة من الخبرة والممارسة. فالممثلون الذين يعتقدون أنهم ليسوا بحاجة إلى التقنية مكتفين بالإلهام، على حد ادعائهم، فهم غالبا ما يقعون في أسر ذواتهم متجمدين فيها، لا يمكن أن يفعلوا إلا ما يعرفونه فقط، دون بذل جهد في اكتشاف طاقات وإمكانات أخرى بداخلهم، مفضلين البقاء في المنطقة الآمنة. وهو ما يفرض علينا ضرورة النظر إلى فن الممثل بوصفه علما يستند إلى أصول وقواعد، إلا أنها ليست قواعد ثابتة مثل العلوم الأخرى، بل إنها قواعد متغيرة وفق عدد من الظروف، خاصة وأنه ليس هناك منهج واحد لتعليم التمثيل، أو أسلوب معين في تدريب الممثل، حيث يتوقف ذلك على طبيعة ونوعية وقدرات المتدربين أنفسهم، من حيث نقاط القوة التي يحتاجون لتأكيدها، ونقاط الضعف التي يحتاجون لتقويتها. وعلى ذلك فليست التدريبات في حد ذاتها هي ما يهم، بل كيفية تطبيقها على احتياج ممثل معين لاستخدامها على المسرح أو أمام الكاميرا وهو الأهم. وهو ما يؤكد ضرورة أن يكون الممثل دارسا لحرفته وواعيا بها، حيث إن الموهبة وحدها ليست كافية، كما يجب أن يسعى لاكتساب شخصية وآداب مهنته، ووجهة نظره في العالم الذي يعيش فيه، وثقافته، وأن ينمي ذلك كله. في هذا العدد، تنشر المجلة مجموعة من الدراسات المتباينة حول فن الممثل وتعليمه وتدريبه، قام بها مجموعة من الزملاء الذين يقومون بتدريس التمثيل وفق مناهج وأساليب قائمة على التجارب العملية والمعملية وفق رؤاهم الخاصة والمستلهمة من تجارب سابقة، إلا أنهم وضعوها في سياق علمي لتكون بمثابة أسس لتطوير حرفية الممثل.