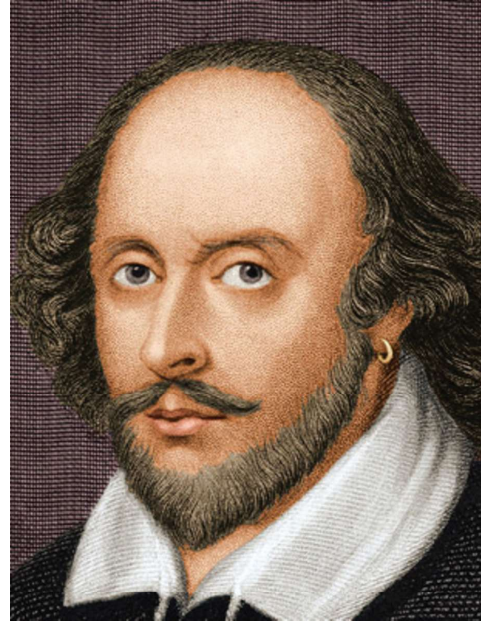




المسرح

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

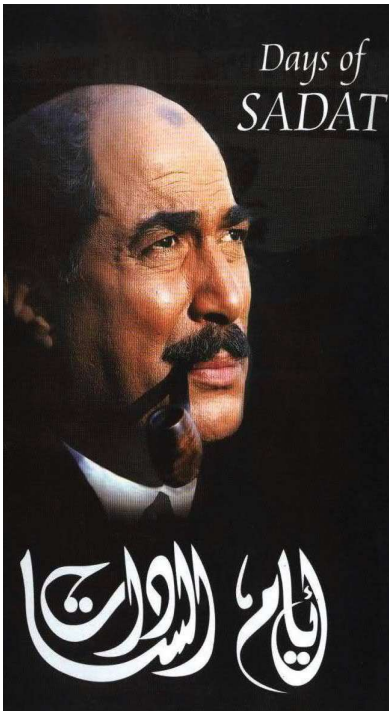
الباليه

- فن الشعر وارتباطه بالحركة التعبيرية في فن الباليه 59
- عرض الباليه مثال لتكاملية الفنون (باليه سندريلا) 71
- دور فن الباليه في الحفاظ على الماثور الشعبي 85
- الإيقاع الحركي والتعبير الحركي في فن الباليه 99
- فن الباليه ودوره في 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 للممثل في الوسائط غير المسرحية (السينما والتلفزيون) 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 (المثال) 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 في المجتمعات وتغييرها وتوجيهها من خلال تجلياتها المختلفة. ومن هنا، فإن استراتيجية أكاديمية الفنون تنهض بإعداد المبدعين في مختلف الفنون للقيام بتلك المهمة ذات الطابع الإبداعي والروحي والمعنوي -شديد الخصوصية والتفرد- قياسا بنظم التعليم في المجالات العلمية الأخرى، الأمر الذي يدفعنا للعمل على تطوير الأكاديمية علميا وإبداعيا تواقين للجودة الفائقة التي تضع أكاديميتنا في مصاف الأكاديميات العالمية المناظرة إيماننا منا -نحن أبناء أكاديمية الفنون- بالدور التأثيري الذي تفرضه اللحظة التاريخية الراهنة والرؤية التي تتبناها القيادة السياسية للنهوض بالمجتمع على كافة الأصعدة ومنها الفنون.

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





الفنون والمجتمع... وحرية الإبداع

بقلم: مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

لما كانت الفنون ينام 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، وتقع 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



صعوبات تدريب الممثل في مدارس التمثيل المختلفة ووسائل التغلب عليها... نحو منهج متكامل لحرفية الممثل

أ.د. أيمن عبد الحميد حافظ الشيوحي

يتعرض الممثل المصري والعربي بشكل عام لحالة من سوء التخطيط أثناء تدريبه، ويرجع ذلك إلى أن عمليات التدريب تقوم على مجرد اجتهادات فردية، أو تدريبات لتقديم عروض معينة. كما تفتقد هذه التدريبات التي تقدم غالباً من خلال الورش المسرحية إلى المنهج العلمي المتكامل الذي يقوم به متخصصون، وحتى مادة حرفية الممثل التي تعتبر أساس الدراسة الأكاديمية لفن التمثيل تفتقد الترتيب العلمي والتنظيم والتنظير لها على أساس من نظريات التعلم الاجتماعي. وفي هذه الدراسة يسعى الباحث من خلال عمله في مجموعة من الورش المسرحية التي قدمت في الجامعات والهيئة العامة لقصور الثقافة إلى جانب تجاربه في تدريس مادة حرفية الممثل بالمعهد العالي للفنون المسرحية إلى استخلاص الأسس العلمية التي يمكن على أساسها وضع منهج كامل لتدريب الممثل وإكسابه تقنيات ومهارات احترافية، تجعله قادراً على تجسيد أي شخصية بأقل مجهود، وعلى التعامل مع الاتجاهات والمدارس الفنية المختلفة، مع التطبيق لهذه التدريبات والمنهج بشكل عملي من خلال الورش التي أجراها الباحث والملحقة في قرص مدمج مصاحب للبحث.

نظرية التعلم الاجتماعي:

افتترضت نظريات التعلم التقليدية أن عملية التعلم تحدث عن طريق الأداء الفعلي للاستجابات وتجربة آثارها.

يعتبر التدعيم Reinforcement المحدد الرئيسي للتعلم، فإما أن تكافأ الاستجابة أو تعاقب فإذا كوفئت ستتكرر، ومن هنا فقد

تم تعلمها والعكس صحيح. تتعرض نظريات

التعلم لبعض الانتقادات أهمها:

1. تقلل نظريات التعلم التقليدية من الإنسان وتجعله كآلة:

فكرة التعلم بشكل غير واعٍ أمر يتعارض مع فكرة الإرادة الحسية للإنسان حيث إن معظم السلوكيات الاجتماعية اختيارية. وفي مجال



Claude Straz

الآخرين المشاهير، أو تقليد المدرب وهو ما يجب أن نحذر منه القائم بالتدريب، فكثيرا ما يؤدي إعجاب المتدرب بأستاذه للسعي إلى تقليده، وفي أحيان أخرى التمرد عليه ورفضه دون مبرر، ولذا يجب الابتعاد عن أداء المدرب بشكل معين أمام المتدربين حتى نتلافى تلك الأخطاء. وكذلك ترتبط عملية النمذجة بالملاحظات في الأعمال الفنية العظيمة ومشاهدات وسائل الإعلام.

5. نصائح الآخرين Exhortation:

وخاصة زملاء الفصل، حيث يقوم الزملاء فيما بينهم بتوجيه بعضهم البعض، ولذا يجب على المدرب أن يتيح لمجموعة المتدربين أن يتناقشوا فيما بينهم. وعليه أن ينظم عملية النقاش ويوجهها في الاتجاه الصحيح دائما.

6. وجود تعليمات عن الهدف Bout the

(2)Instruction a object

الفن، فإننا نحاول أن نسيطر على أنماط التعلم وتثبيتها وتأكيدا وتكرارها حتى ولو كانت في نظام اللاوعي، أي أننا نسعى إلى أن يحول الممثل كل ما هو في نطاق اللاوعي إلى نطاق الوعي.

2. لا تفسر نظريات التعلم التقليدية سوى جزء

صغير من السلوك اليومي للإنسان:

وذلك بافتراض أن التعلم يحدث فقط من خلال التجربة والخطأ والخبرة المباشرة، وبالتالي فإن العديد من السلوكيات لا تصنف ضمن ذلك، حيث يتعلم الإنسان الاتجاهات عن طريق ملاحظة الآخرين، وتعلم خبراتهم وليس بالتجربة الأولى الفعلية⁽¹⁾.

يقترح عالم النفس دونالد كامبل Donald

Campbell أن هناك ست طرق للتعلم، وهي:

1. التجربة والخطأ Trial and Error.

2. إدراك الهدف Perception of the

Object.

3. ملاحظة استجابة الغير للهدف

Observation of Another's

Response to the Object.

فالممثل يستجيب ويستفيد من ملاحظته لزملائه، وقد لاحظ الباحث أن المتدرب على التمثيل عندما يشاهد زميله يقوم بأداء تدريب معين فيه صعوبة، فإنه يشعر على العكس بسهولة. وكثيرا ما يسعى للقيام بالتدريب نفسه إذا فشل زميله. ويكون أكثر قدرة على القيام بالتدريب في بدايته ثم يكتشف صعوبة التمثيل تدريجيا.

4. النمذجة Modeling:

وهو يتعلق بالقدوة، وخاصة تقليد الممثلين

- بصرف النظر عن الدور أو الشخصية التي يُطلب من الممثل أدائها، فإن شخصيته وطبيعته تكونان على مرأى من الجمهور، وكثيرا ما تكشف سلوكا خصوصيا بدرجة نموذجية.

مر تدريب الممثل عبر تاريخ المسرح بمراحل عديدة، وقد تطلبت كل مرحلة من مراحل التطور هذه تدريبات معينة. فمما لا شك فيه أن الممثل الإغريقي الذي كان يرتدي القناع والبوق والحذاء عليه أن يتدرب لكي يتعامل مع أدواته التي يستخدمها، وكذلك مع طبيعة المعمار المسرحي الذي تقدم فيه العروض والنص المسرحي وما يمكن أن نطلق عليه بشكل عام مواصفات ومتطلبات العرض السائدة.

إن الممثلين المطاردين في العصور الوسطى بأقنعتهم الصغيرة التي تخفي جزءا من ملامحهم والتي تعطي انطبعا نمطيا محددا- حيث كانت تصنع من الجلد وتركز على ملامح الأنف والعين على وجه الخصوص مع إضافة الفم أحيانا- كانت تتطلب من الممثل التدريب على استخدام القناع، وكذلك التدريب على الارتجال وسرعة التعامل مع المواقف الطارئة التي يمكن التعرض لها في الأسواق وأماكن العرض المؤقتة سواء على مستوى الموضوع أو التعاون مع باقي الممثلين أو الجمهور، كما أن تعليمات شكسبير لممثلته في نص هاملت تحمل أيضا نوعا من التدريب للممثل بقدر ما تحمل فكرا جديدا وأسلوبا مغايرا للتمثيل الموجود والذي يريد شكسبير أن يغيره.

يشير تاريخ المسرح إلى ظهور أول مدارس



جروتوفسكي

العناصر الرئيسية لنظرية التعلم الاجتماعي

Social learning theory

ألبرت باندورا Albert Bandura

1. الانتباه وإثارة الاهتمام Attention

2. الاحتفاظ والتذكر Retention

3. الاسترجاع الحركي Motoric reproduction

4. الدافعية (الدوافع) Motivation

- في فن التمثيل، المشكلة ليست في نقص أو ضعف الإمكانيات لدى ممثل عن غيره، ولكن عدم المعرفة بوسيلة توظيف إمكانياتهم لتحقيق النجاح.

- إن الممثل لا يستطيع أن يفصل نفسه عن إحساسه الشخصي، ولهذا فإن التدريبات تعتبر شيئا مهما بالنسبة لفن المسرحي عامة.

- التدريب للابتعاد عن الذات، ومن ثم فإن كلمة "لا أعرف" تعني "لا أريد".

وفي القرن العشرين انتصرت فكرة أن إعداد الممثل يجب أن يصدر من روتين المهنة ومتطلبات خشبة المسرح وضرورة تنمية قدرات الممثل الخلاقة.

التغيير في أداء الممثل، والاكتشافات العلمية التي أثرت في الإنسان والتي دخل بعضها في المسرح - بداية من الإضاءة الكهربائية والصوت والمصاعد، انتهاء بالشاشات والتكنولوجيا الرقمية في التشغيل والتعبير الفني تتطلب نوعا جديدا من الأداء التمثيلي. إن المعمار المسرحي بدوره يفرض أداء تمثيلا معينا، لذا فعلينا أن نؤكد على أن طبيعة النص المسرحي والرؤية الإخراجية والتقنيات التي يستخدمها المخرج وفقا لمنهج معين أو حتى أكثر من منهج، علاوة على الموقف المتخذ من قبل مجموعة العمل من المعمار المسرحي والتكنولوجيا، وكذا طبيعة المسرح نفسها باعتبارها يبحث عن الصدق الفني، ومن ثم يتخذ الإلهام وسيلة له أو يتخذ حالة المسرحية والتمسرح فهما. ومن ثم يعتمد على وسائل أدائية غير واقعية. كل ذلك يحدد أسلوب أداء الممثل ويدفعه في اتجاه محدد دون غيره، فالممثل ابن عصره وابن مجتمعه،

الفن المسرحي في القرن الثامن عشر وازداد عددها في القرن التاسع عشر ومن أشهرها "معهد الدولة للفن المسرحي في موسكو" الذي أنشئ في عام 1878م.

وفي القرن العشرين انتصرت فكرة أن إعداد الممثل يجب أن يصدر من روتين المهنة ومتطلبات خشبة المسرح وضرورة تنمية قدرات الممثل الخلاقة، أو كما يقول Claude Straz "مدير معهد كونسرفتوار باريس إن إعداد الممثل يعتبر نظاما في تطور مستمر، لأن فن الممثل يتغير وفق تطور المجتمع. إن مسألة الإعداد تعتبر سهلة ومعقدة في آن واحد. لا يتم إعداد ممثل كما يتم إعداد فني. إن الفني تنقل إليه معرفة عملية، ويتم تعليمه بعض حركات سيعيدها طوال حياته. بالنسبة لإعداد الممثل، لا يكفي نقل معرفة عملية أو مكتسبات، ولكن لا بد من إعداد شخص سيكون له القدرة على الإبداع وتجديد مهنته. ففي الفن لابد من إعداد مبدعين⁽³⁾

وإذا تتبعنا فن أداء الممثل، سواء على مستوى الممارسة الفعلية أو على مستوى التنظير ومحاولة وضع منهج علمي لتدريب الممثل، لوجدنا أن هناك مجموعة من العناصر التي تؤثر في هذه الاجتهادات أولها حركة المجتمع ككل، فالممثل ابن عصره ومجتمعه، ومن ثم كانت حتمية الانتقال من الأداء المبالغ فيه والأداء الصوتي المفتعل إلى أداء أكثر اقترابا من الواقع ومن طبيعة الحياة.

فظهر الواقعية والثورة على الكلاسيكية والرومانسية في الأدب والفنون بشكل عام تطلب

” إن لغة التراجيديا
النيوكلاسيكية هي لغة
أرستقراطية وبعيدة عن
الحياة اليومية، حيث
كان الشاعر يتحدث
بصورة مجردة مع
رشاقة روحانية وشكلية
عظيمة.“

بشكلية وتقليدية عالية، مع تأكيد كبير على
الإلقاء الصوتي في مسرحيات كورني. كان
الممثلون يستخدمون إلقاء فخيمًا بينما يقفون
متصلبين في مكان واحد، أما في مسرحيات
راسين فكان الأداء أقل خطابية وحماسة.
كان الصوت المدرب هو المطلب الرئيسي
لأداء الناجح في التراجيديا النيوكلاسيكية
الفرنسية. كان لا بد أن يتنوع الصوت فيما
يتعلق بالعواطف وبأجزاء مختلفة من الخطب
الكلاسيكية، كما كان يجب أن يتنوع مع شكل
الجميل البلاغية.

وفي الكوميديا كان التلطف الواضح والنطق
السليم وانطلاق الصوت ضروري للتعامل مع
إلقاء الجمل السريعة ولغة موليير المتنوعة.
كان تغيير طبقات الصوت والتنوع الصوتي
ضروريا بصورة مطلقة في أداء لغة موليير⁽⁴⁾
لقد سعى الممثلون عبر تاريخ المسرح لتحقيق
ما يسمى بالصدق والإقناع في فن التمثيل.
إن لدى الممثل رغبة حقيقية في أن يؤدي
دوره بصدق وأن يقتنع الجمهور بصدقه. وفي
سعي الممثلين الدائم لحل هذه المشكلة ظهرت
وجهتي نظر رئيسيتين.

الأولى: والتي تؤكد على الإلهام والحدس
وعاطفة الممثل، وهي طريقة لا يمكن السيطرة
عليها ولا التحكم فيها. ويعتبرها البعض موهبة
تختلف من ممثل لآخر، وإذا فقد الممثل إلهامه
فإنه سيعجز عن أداء دوره بصدق، لذا فعليه
ألا يمثل هذه الليلة.

الثانية: وهي المدرسة التي ينتمي إليها ديدرو
الناقد الفرنسي، الذي كتب مقالته الشهيرة في

ومن ثم كانت حتمية الانتقال من الأداء
الصوتي المبالغ فيه إلى أداء أكثر موسيقية
في الكلاسيكية الجديدة التي يطلق عليها اسم
النيوكلاسيك“.

إن لغة التراجيديا النيوكلاسيكية هي لغة
أرستقراطية وبعيدة عن الحياة اليومية، حيث
كان الشاعر يتحدث بصورة مجردة مع رشاقة
روحانية وشكلية عظيمة. هذه اللغة اليوم
تعتبر بالأحرى متكلفة وتشكل إحدى الصعوبات
في أداء التراجيديا النيوكلاسيكية.

إن الممثل في تلك الفترة كان يرتدي شعرا
مستعارا وملابس كلاسيكية، وكانت المناظر
في تلك الفترة (ق17) تتم أمام أعين الجمهور.
كانت الأضواء الأمامية، وكذلك الإضاءة العلوية
تستخدم شموعا ومصابيح، وأجبرت الإضاءة
الضعيفة الممثلين على التمثيل بشكل أساسي
أسفل خشبة المسرح، كما كانت الحركة محدودة
بالإضاءة والمتفرجين على الخشبة. وكان
التمثيل في فرنسا في (ق17) يتسم بشكل عام



كتابات ديدرو حيث يمكننا أن نلمس اجتهادات عديدة لتطوير فن الممثل وتدريبه ووضع منهج متكامل لهذه التدريبات، وقد خضعت هذه التدريبات بدورها لتوجهات واضعها ونظرتة للمسرح بشكل عام، فنجد اجتهادات كوكتو وكوبو وأرتو وميرهولد وجروتوفسكي وستانسلافسكي وبريخت، وغيرهم.

ويمكننا هنا أن نحدد هذه التوجهات في اتجاهين الأول: يبحث في صدق الممثل من خلال عناصر داخلية كالأداء الصوتي والانفعال الصادق. والثاني: وهو الاتجاه الشكلي الذي يرى أن الممثل عليه أن يتعامل بتكنيك خارجي، وعليه أن يترجم مشاعره وصدقته إلى أشياء ملموسة يراها الجمهور ويلمسها.

وهنا يمكننا أن نلاحظ أن هذا التصنيف يرتبط بتصنيف فني آخر، فاتجاه الصدق الفني يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة (الإيهام) ومن ثم الواقعية. وأهم من يمثل هذا الاتجاه قسطنطين

القرن التاسع عشر عن (المفارقة والتناقض الظاهري في التمثيل The Paradox of Acting) وقال فيه إن الممثل لكي يؤثر في الجمهور يجب عليه أن يظل غير متأثر.

(لكي يؤدي الممثل دوره بشكل جيد، عليه أن يمثل دون أدنى انفعال؛ وكلما كان انفعال الممثل أقل أهمية كان تمثيله أفضل)⁽⁵⁾.

وتحدث ديدرو عن أن الممثل يجب أن يحتفظ بقلب دافئ وعقل بارد، ومن ثم يجب التركيز على لغة التعبير الخارجي. لم يضع ديدرو منهجاً لتدريب الممثل، لكنه توصل إلى أن الممثلين لا يستطيعون الاحتفاظ بعملية الخلق الخاصة بهم لفترات طويلة من العروض، لذا فإن انفعالاتهم ستكون مصنوعة. ومن هنا فقد أدرك أنه على الممثل أن تكون لديه مهارات محددة ينميها وتدريبات معينة يتمكن من خلالها من تثبيت انفعالاته.

لقد تطور فن الممثل على المستوى النظري منذ

ستانسلافسكي ومنهجه الأساسي في تدريب الممثل والذي يعتبر المنهج الرئيسي لتدريب الممثل والذي تعتمد كبرى مدارس التمثيل، وأهمها ستوديو الممثل وقائده لي ستراسبورج الذي طور طريقة ستانسلافسكي. والثاني يرتبط بفكرة المسرحة والبحث عن لغات بديلة في المسرح ووسائل أخرى للتعبير غير الكلمات وغير الواقع. ومن أصحاب هذا التوجه نجد اجتهادات ميرهود، جروتوفسكي، بريخت، وغيرهم.

أولاً: منهج ستانسلافسكي:

طور ستانسلافسكي منهجه عبر مراحل عمله المختلفة مستمداً هذا المنهج من ملاحظاته على نفسه وغيره من الممثلين الآخرين فهو لم يخترع هذا المنهج ولكنه اكتشفه. فقد اكتشف أنه في آخر العرض قد استعار حركات أحد النقاد المسرحيين المعروفين كما وجد أنه قد تأثر بشكل غير واع بتجاربه وخبراته الشخصية، واكتشف أنه يعيد العناصر نفسها في كل عرض حتى نسي الدوافع التي تحرك الدور متأثراً بما يسمى "الخبرات الكامنة في اللاوعي" عند فرويد.

"لقد طور ستانسلافسكي مناهج متعددة لتدريب إمكانات الممثل الخارجية، وتدريب قدرته الداخلية في خلق المشاعر الفياضة، والوصول إلى لحظات الإبداع بشكل إرادي على خشبة المسرح".

يمكن أن نلخص إسهامات ستانسلافسكي الحقيقية في شيئين:

1. محاولته الوصول إلى لحظة الإلهام

والسيطرة عليها وتثبيتها فيما أطلق عليه مصطلح "الصدق الفني".

2. إنجازات عملية عديدة من خلال التدريب، لتنمية قدرات الممثل كالملاحظة، التركيز الذاكرة الانفعالية، وكذلك من خلال أعمال الخيال بفرضية "لو أنني" أو "ماذا لو؟" أو "لو" السحرية، والتي تعتمد بدورها على دراسة الشخصية من خلال بعدين؛ البعد الخارجي والذي يدرس شكل الشخصية، وطريقة كلامها وحركتها وأبعادها الشكلية، والثاني الدراسة الداخلية أو ما يسمى بالأبعاد السيكلوجية في دراسة مكثفة للصوت والجسم معا.

وهنا لا بد أن نشير إلى أن منهج ستانسلافسكي قد تطور بتطور رؤيته للحياة من مجرد وضع الممثل في البيئة الواقعية التي تعيش فيها الشخصية إلى محاولة دراسة الأبعاد النفسية، وقد انتهى في نهاية حياته إلى أن الصدق هو أمر نسبي، وإلى استحالة أن يكون هناك منهج واحد ثابت.

ويشير "لي ستراسبورج" إلى أن البلبلة التي حدثت في سنوات ستانسلافسكي الأخيرة تعود إلى أنه قد استغرق في الجانب التحليلي وأهمل الجانب العملي. ويشرح "لي ستراسبورج" الأسباب التي دفعته إلى تأسيس مدرسة "ستوديو الممثل" إلى الحال التي وصلت إليها فرقة الفن بموسكو وتلاميذ ستان، والتي شاهدها في رحلته الأخيرة لموسكو، وإلى رغبته في إعادة تأسيس منهج ستانسلافسكي، ويقرر لي ستراسبورج بعد ثلاثين عاماً، وبعد أن تعلم في هذا الاستديو ثلاثة أجيال من الممثلين

بقوله: وإن كنت أعتقد اليوم بأن الاستديو لم يكن ممنهجاً بشكل كافٍ⁽⁶⁾.

إن النقد الذي يوجه إلى منهج "ستوديو الممثل" طريقة لي ستراسبورج في تطوير منهج ستانسلافسكي كونه يقدم تكتيكا مفيدا لمتطلبات الفيلم الواقعي، وربما كان ذلك لارتباطه بنجوم السينما الأمريكية في فترتها الواقعية، ورغم أن إنجازات الاستوديو تثير الجدل حولها إلا أن تأثيره لا يمكن إنكاره، خاصة وأن السينما الأمريكية إلى جانب الاتجاهات المسرحية الحديثة والتطور التكنولوجي أيضا قد أدت إلى تغيير الأفكار السائدة عن عمل الممثل لتتغير محاولات الممثل لمعايشة الشخصية، أو كما كان يقال من قبل (تقمصها) ليعتمد الممثل على قدر أكبر من التكنيك الذي يحتاج بدوره إلى شيئين وهما:

1. التدريب بحيث يكون الممثل جاهزا ومتحكما ومسيطرا على أدواته وقادرا على توجيهها كما يريد، ومن ثم فإن هذا التدريب يتضمن أجهزة الممثل كلها، والتي كان يتم تصنيفها بوصفها داخلية وخارجية. إلا أننا في مجال البحث العلمي سنحددها بشكل دقيق في مجموعة من الأجهزة وهي: الجهاز العقلي، الجهاز الصوتي، الجهاز الحركي، الجهاز الانفعالي. ومن الجدير بنا أن نشير إلى أن هذه الأجهزة الأربعة تعتمد بشكل أساسي، وبدرجات متفاوتة على الجهاز التنفسي والقدرة على توظيفه بالشكل المناسب.

2. الإدراك والوعي بطبيعة عمل الممثل واحتياجاته، وهو ما يتطلب في البداية الإيمان

بالمنهج العلمي، وبدخول فن التمثيل في مجال العلوم الإنسانية التي تتيح قدرا ما من الإبداع الفردي والظفرات والمواهب الخاصة، ولكنها في أساسها وغالبيتها تعتمد على منهج علمي ضمن شروط العلم بما يحمله من مدخلات، وتحديد للأهداف، ثم الإجراءات (التدريبات)، ثم قياس للنتائج وتقييمها وتقويمها وإعادة تطوير "التدريبات" حتى الوصول إلى الأهداف المرجوة ويحتاج ذلك إلى:

تدريبات عامة للممثل تقوم على أساسيات فن التمثيل وتتضمن.

- تدريبات فردية يقوم بها الممثل بمفرده.
- تدريبات ضمن مجموعة عمل.
- تدريبات لعلاج المشكلات الخاصة.
- تدريبات لتنمية القدرات الخاصة.
- تدريبات على موضوعات محددة ونصوص وأفكار مسرحية.

ثانيا: مناهج المسرحية:

وهي مجموعة الاتجاهات المسرحية التي تبنت اتجاها شكليا يقوم على فكرة أن الممثل عليه أن يقوم بترجمة مشاعره وانفعالاته الداخلية لكي تتحول إلى أشياء ملموسة يراها ويسمعها المشاهد.

إن أفكار مييرهولد عن البيوميكانيك وتدريبات الفعل - توقف، رد الفعل - توقف. وفكرة أنه يمكن التعبير عن عاطفة أو فكرة أو انفعال من خلال استخدام الجسد ووضعه في "جست". هذه الأفكار يمكن الاستفادة منها بوضعها كتدريبات للممثل تساعد على استخدام جسده كوسيلة للتعبير وعلى محاولة الربط بين



سبيل المثال) يقوم بإعداد ممثلين، كان ذلك من أجل ممارسة مسرحية محدودة. وليس لإعداد ممثل محترف قادر على التعامل مع كافة الأساليب والمدارس المسرحية وغير المسرحية كالسينما والتلفزيون والراديو⁽⁷⁾.

إن الممثل عند جروتوفسكي في النهاية (يكون مجرد شخص يعمل بكل فن علانية بجسده بمعنى ما، والممثل يقدم نفسه بشكل علني للجمهور. يتضمن نظام جروتوفسكي أعواما من التدريب الجسدي والانفعالي والصوتي، ويفرط في التركيز من أجل الالتزام الكامل الضروري لتحقيق حالة من النشوة. فالممثل يبحث عن علامات تعبر عن نبضات الصوت والحركة بين الحلم والواقع ومن خلال هذه العلامات يطور الممثل نظاما خاصا للغة تحليلية نفسية للإيماءة)⁽⁸⁾.

إن العلم والمنهج العلمي يراعي الفروق

جسده وصوته وانفعاله، وإن كان يجب علينا أن نوضح للممثل بعد أدائه التدريب إن هذا التدريب يهدف إلى تنمية قدرات معينة وليس هو التمثيل ككل.

وينطبق ذلك على تدريبات كوبيو عن الالتحام بالأرض والتواصل بين الممثلين وبعضهم والتواصل مع الجمهور.

كما أن تدريبات جروتوفسكي عن الخيال والجسد واستخدام الأشياء على غير حقيقتها باستخدام الخيال، وكذلك ما قدمه من تدريبات جسدية وصوتية للممثل يمكن الاستفادة منها مع وضعها في نطاق الوعي وبدون تبنيها بشكل مفرط، بل إن الباحث يرى ضرورة أخذ روح التدريبات التي وضعها هؤلاء المسرحيون ومحاولة وضعها في أطر حديثة تتفق مع العصر، ومع طبيعة مجموعة المتدربين مع ملاحظة أنه عندما كان جروتوفسكي (وعلى

الفردية، وأن لكل متدرب مشاكله الخاصة التي يحاول حلها من خلال التدريبات، وبالتالي فإن كل مجموعة تدريبية تحتاج إلى نوع محدد من التدريبات يتم البناء على أساسها.

لقد حاول برتولد بريخت وضع مجموعة من التدريبات لممثليه، حتى يتم تحقيق فكرة التغريب، ويرى الباحث أن الأفكار البريختية تتطلب قدرا كبيرا من الجهد والتدريب من جانب الممثل، ففكرة أداء الشخصية- عرض الشخصية- التعليق على الشخصية- نقد الشخصية، كل هذه الأفكار تحمل احتمالات لمئات التدريبات التي تفيد الممثل، والتي تحتاج إلى قدرات متنامية حتى تتحقق. ورغم ذلك، فإن التدريبات التي وضعها ريخت لم ترق إلى المستوى الذي يحقق الأهداف المنشودة لكي تصبح منهجا لتدريب الممثل، ويرجع السبب في ذلك إلى أن بريخت كان يركز عمله من خلال شيئين:

- الأفكار.

- النص المسرحي.

وهو يضع أفكاره ومنهجه وتقنياته أثناء وضعه ومعالجته للنص المسرحي، إنه يحدد ديكوره والأقنعة التي يريدها، كما يستخدم لغة شعرية لها طبيعتها الخاصة في تجسيد الأفعال على خشبة المسرح، لذا فإذا نظرنا إلى تعليمات بريخت لممثليه لوجدناها تتلخص في:

- أعط للممثل النص الملائم له.

- على الممثل أن يعبر ببساطة ووضوح عن المعنى "أرجوك لا تعطني هذا الصوت التمثيلي، نحن لا نريد ممثلين".

- "حين تقول شيئا، حينئذ عليك أن تقوله ببساطة ووضح ما تعنيه. كل شيء محدد بتعليمات مسبقة. وهو لا يعطي أهمية للانفعالات والعناصر الشخصية، لذا واجهت الممثلات في مسرحه صعوبات؛ لأن احتياجهم للتمثيل الانفعالي أكثر من احتياج الرجل له.

- حين يتم التدريب على احتساء الشورية، توضع شورية حقيقية في الأطباق حتى لو أعيد التدريب ست مرات.

- وضع باب حقيقي دون حوائط، فنحن في المسرح نحتاج للأبواب ولا نحتاج لاستخدام الحوائط.

- عدم الانفعال: البرود حتى في أكثر المشاهد سخونة والاعتماد على القوى المضادة؛ فحين يتم إبلاغ ممثل ما خبرا مأسويا، يقوم ممثل آخر بإلقاء النكات.

"كيف ينقل الرسول الخبر عن هزيمة الملك لا يجب أن يهتم بالانفعالات قدر الاهتمام بطبيعة الموقف وتركيبته؛ فالرسول ينتمي إلى طبقة البروليتاريا، وهو يتمنى هزيمة الأرستقراطية، وفي الوقت نفسه يجب أن يقوم بوظيفته كرسول ويعلن هزيمة الملك"⁽⁹⁾

من هنا نلاحظ أن وعي بريخت بالمسرح يرتبط بمنظوره السياسي ووجهة نظره النقدية للمجتمع، وقد استخدم بريخت منهج ستانسلافسكي ثم ناقضه بعد ذلك. فقد كان بريخت يريد مسرحا سياسيا يوقظ وعي الجمهور من خلال فكر ملحمي بينما كان ستانسلافسكي يهتم بالمشاكل الإنسانية بشكل عام. لذا يمكن أن نطلق على واقعية

ستانسلافسكي "الواقعية الخيالية"، بينما كان بريخت يسعى لتحقيق (الواقعية الملحمية) أو الواقعية السياسية التي توظف وعي الجمهور وتحرضه.

إن تدريبات بريخت ومنهجه تعطينا توجها مسرحيا فنيا يمكن توظيفه لإعداد ممثل يمتلك أدواته وتقنياته، ففكرة أن يؤدي الممثل شخصية ما بصدق ثم يترك الشخصية ويبتعد عنها ويعلق عليها أو ينقدها، ثم العودة إلى الشخصية مرة أخرى؛ تدريب يتطلب قدرة كبيرة على التركيز والملاحظة والتحكم في الصوت والانفعال والجسد كذلك.

- الأداء المحايد للشخصية مقارنة بالأداء الانفعالي ووضع ذلك في إطار وعي الممثل حتى يستطيع التحكم به، فيمكن للممثل أداء الشخصية أكثر من مرة كآلاتي:

- أداء انفعالي مبالغ فيه.
- أداء صادق على طريقة (ستانسلافسكي).
- أداء محايد.
- التعليق على الشخصية أثناء أدائها.
- نقد الشخصية ورفضها.
- التدريبات والقوى المضادة، الانفعال الصوتي مع الثبات الجسدي.
- الحركة أثناء أداء المونولوجات.
- الفعل ورد الفعل أثناء أداء مشاهد مختلفة من نصين مسرحيين مختلفين.
- الفعل المناقض لطبيعة الأداء، الفعل الموافق للأداء.

- أداء المشهد أو المنولوج بأكثر من وجهة نظر (ساخر، باك، متعاطف، منفعل، مجنون

رافض.. إلخ).

- الصراع بين اثنين من الممثلين حركيا، أدائيا، الأداء والأداء المناقض.

- الانفعال والتدرج من حالة إلى أخرى (الأداء المركب).

لم يضع بريخت منهجا كاملا لتدريب الممثل، ولكنه اعتمد على قدرات ممثليه وعلى النص الذي يكتبه ويضمنه أفكاره وتقنياته الملحمية، ولكن أفكار بريخت عن التغريب تعطينا مؤشرات لكم هائل من التدريبات التي يمكن توظيفها لتدريب ممثل جيد بشرط وعي المدرب بالفكر وقدرته على وضع التدريب في إطار وشكل ملائم يحقق الأهداف المرجوة. إن نظرية بريخت [تؤكد على استخدام تقنيات مسرحية صريحة لكي يبعد Alienate أو يغرب أو يجعل غريبا Make Strange كل الأفعال الدرامية. وبذلك يقلل التأثير الانفعالي لدى الجمهور بينما يزيد رد الفعل الفكري⁽¹⁰⁾.

لقد تعرضت تدريبات إعداد الممثل في النصف الثاني من القرن العشرين لمحاولات التطوير والتقنين. وقد تم ذلك على مستويين الأول هو مستوى المخرجين المشهورين أمثال بيتربروك وشاينا وكانتور وغيرهم من المخرجين، حيث حاولوا إكساب ممثليهم مهارات جديدة تتماشى مع رؤاهم ومشاريعهم الفنية، حيث يمكننا اعتبار النصف الثاني من القرن العشرين، وحتى اليوم هو مجال التجارب المسرحية الذاتية والرؤى التي تعتمد على كاريزما المخرج وتوجهاته الخاصة.

والثاني هو ما تحاوله المدارس المسرحية

هناك مواد إجبارية كالإلقاء والرقص، بينما تعتبر بعض الورش والمواد الدراسية اختيارية بالنسبة للدراسة ووفقا لاهتماماته الخاصة.

طبيعته الخاصة سواء على المستوى الفيزيقي
أو النفسي أو اللغوي.

لقد عمل الباحث في العديد من ورش التمثيل
كمتدرب، ومن أهم هذه الورش تلك التي
أقامها الممثل والمخرج بروس ماير، وهو أحد
الأعضاء الأساسيين في فرقة بيتر بروك.
ومن خلال مناقشته أثناء العمل معه توصلت
إلى نقطة مهمة، وهي أنه يجب إعادة صياغة
تدريبات الممثل من وقت لآخر ومن بلد لآخر،
بل ومن فرقة لأخرى بما يحقق احتياجات كل
فرقة ويراعي خصوصياتها في المكان والزمان
والظروف والإمكانات، نستند في ذلك إلى
مقولة بيتر بروك نفسه [إن كل تفسير للمادة
إنما هو فعل ذاتي، كيف يمكن أن يكون شيئا
آخر؟ إن كل شخص سواء كان دارسا يكتب أو
مثلا يمثل أو مخرجا يخرج أو مصمما يصمم
إنما يأتي دائما بذاتية](12).

لذا فإن المدرب عليه أن يأتي بذاتيته ويقوم
بوضع التدريبات في إطار فني جذاب، يقوم على

الكبيرة أو معاهد وأكاديميات التمثيل على
مستوى العلم، مثل كونسرفتوار باريس،
أكاديمية سيلفيوداميكو في روما، والدامس
DAMS في إيطاليا وغير ذلك من المعاهد
المتخصصة التي سعت إلى تطوير عملها من
خلال زيادة ساعات التدريب للممثل. فعلى سبيل
المثال، فإن كونسرفتوار باريس يهتم بالجهاز
الصوتي في السنة الأولى من خلال عناصر
الغناء والإلقاء. وفي السنة الثانية يكون العمل
على مستوى التركيب التعبيري. ويتم تدريب
الجسد من خلال الرقص وفنون TAI CHI
وCHUN وكذلك المبارزة والأكروبات. ويتم
كذلك التدريب على استخدام القناع والارتجال
والتهريج وفنون القتال والأكروبات من خلال
إقامة ورش عمل مع محترفين، وكذلك يتم
التعاون مع معاهد متخصصة في السينما
والإذاعة في السنة الثالثة(11).

ويجدر بنا الإشارة إلى أن هناك مواد إجبارية
كالإلقاء والرقص، بينما تعتبر بعض الورش
والمواد الدراسية اختيارية بالنسبة للدراسة
ووفقا لاهتماماته الخاصة.

إن إعداد ممثل محترف قادر على التعامل
مع المدارس والاتجاهات المسرحية المختلفة
ممثل قادر على التعامل مع أكثر من وسيلة
فنية كالسينما والإذاعة والتلفزيون والراديو
يتطلب وضع منهج متكامل للتدريب يستفيد
من كافة المناهج واجتهادات تدريب الممثل.
كما يضع في اعتباره ما تقدمه مدارس التمثيل
العالمية المعروفة، ومحاولة تطويع كل ذلك
لخدمة الممثل المصري والعربي ومراعاة

” نفتقد إلى أن تتكامل التدريبات وتتطور من خلال الاتفاق على منهج متكامل يتعامل معه المتدرب وينتقل فيه من مرحلة إلى أخرى.“

وبالنسبة للأكاديمية ولمعهدنا، فإننا نفتقد إلى أن تتكامل التدريبات وتتطور من خلال الاتفاق على منهج متكامل يتعامل معه المتدرب وينتقل فيه من مرحلة إلى أخرى.

3. الافتقاد إلى الشكل الفني الجذاب؛ فهناك من يستمد تدريباته من الكتب التي توجد في يد المتدرب نفسه، ومن ثم يفقد الدافع الإبداعي، والذي يجعله مشدودا للتدريب والدافع للتميز أيضا، لذا على المدرب أن يقوم بابتكار أشكال فنية متغيرة للتدريبات مما يضيف عليها الصفة الابتكارية، وفي الوقت نفسه إتاحة الفرصة للمتدرب للاكتشاف بحيث يشعر أنه قد قام بتطوير شيء ما سيميزه ويجعله مختلفا.

”المناهج تبلى والمثيرات تفشل، وتظهر مشكلات جديدة تستلزم تقنيات جديدة. وما دام الواقع يتغير، فإن تصويره يقتضي ضرورة تغير الوسائل التي نصوره بها“⁽¹³⁾.

4. الافتقاد إلى منتج نهائي يشعر به المتدرب ويشاهده الجمهور وينال رضاه.

- لقد قام الباحث بالعمل كمدرّب في مجموعة من الورش في الفترة ما بين عامي 2008 - 2009م التي أقيمت في مجموعة من الجامعات المصرية (جامعة المنصورة)، وكذلك بالتعاون مع هيئة قصور الثقافة في الورش التي أقيمت في:

- قصر ثقافة المنصورة.

- قصر التذوق بالأسكندرية.

- قصر ثقافة المحلة الكبرى.

حيث قام الباحث بتطبيق منهجه في الورش الثلاث بداية من اختيار مجموعة المتدربين

دراسته المبدئية لقدرات واحتياجات المجموعة التي يقوم بتدريبها. ما هي المهارات التي يجب عليهم اكتسابها؟ ما هي العيوب التي يجب تلافيها سواء العيوب الفردية أو الجماعية؟ ما هي المشاكل التي يجب البحث عن حلول لها؟ إن تدريبات مثل الاسترخاء، الملاحظة، الذاكرة الانفعالية، الخيال، الارتجال.. إلخ هي تدريبات موجودة ومطلوبة في كل مدارس التمثيل، وهي أهداف مهمة يجب تنميتها والتدريب عليها. كثيرا ما نسمع عن ورشة عمل لمنهج جروتوفسكي مثلا أو مييرهولد أو طريقة ستراسبورج، وكلها تنتهي إلى بحر من التخبط وعدم الوضوح وتعود بنتائج هزيلة بسبب:

1. افتقادها للمنهج العلمي.

2. عدم التخطيط للمواصلة بحيث يتطور المتدرب على مدى عام أو عامين، بل إن معظم هذه الورش تقتصر على أيام أو أسابيع قليلة ينتهي بعدها علاقة الممثل بالتدريب.

الذين كانوا في غالبيتهم من طلاب الجامعات والممارسين للتمثيل في قصور الثقافة، كما قام الباحث بتطبيق التدريبات نفسها في مادة حرفية الممثل بالمعهد العالي للفنون المسرحية.

منهج تدريب الممثل (الحرفية):

- يبدأ تدريب الممثل منذ لحظة اختياره الأولى ليصبح ممثلاً، سواء في اختبارات الالتحاق بالمعهد العالي للفنون المسرحية قسم التمثيل والإخراج، أو للالتحاق بورشة تدريب الممثل حيث يتم فتح ملف للمتدرب منذ لحظة قبوله مع الوضع في الحسبان أن هذا الملف سيلزم المتدرب طوال سنوات دراسته، وسيكون مؤشراً علمياً لمراحل تطوره، ومنذ اللحظة الأولى يتم وضع جميع الموصفات والملاحظات والبيانات الخاصة بالمتدرب، وهي كالتالي:

- الموصفات الفيزيائية: الطول- الوزن- الحجم- لون البشرة- لون العين- طبيعة الملامح.. إلخ.
- المميزات التي يتميز بها.
- العيوب القابلة للعلاج في الحركة، النطق، الانفعال، التنفس، القدرة على التحكم في التنفس.. إلخ.
- المواهب والهوايات: الرقص- العزف- الغناء- الرياضة- المشاهد التي قدمها ودرجة إجادتها.

- وحيث إن مادة الحرفية هي المادة المختصة بتدريب الممثل، فإن أستاذ هذه المادة سيقوم بالتنسيق مع باقي الأساتذة الذين سيتعاملون مع الطالب لمعرفة مشاكله والمتطلبات التي

يريد كل أستاذ إكسابها للطلاب بحيث تتكامل المواد الدراسية من أجل مصلحة الدارس، وحيث إن مادة الحرفية تجمع في إطارها جميع المواد الأخرى كالمايم، الإلقاء، الرقص، الغناء الأكروبات، الارتجال، اللياقة، إلى جانب التطبيقات العملية للتمثيل. فإننا ننبه إلى فكرة التكامل بين كل المواد وما يتطلبه ذلك من تعاون بين أساتذة المواد المختلفة.

يتم تقسيم مادة الحرفية إلى ثلاث سنوات دراسية ينقسم كل منها إلى قسمين، بواقع ست ورش عمل متتالية ومتتابعة:

المستوى الأول:

- أ- التيرم الأول عدد الساعات (60 ساعة)
- ب- التيرم الثاني عدد الساعات (60 ساعة)

1. التوتر والاسترخاء:

التوتر هو العدو الأول للممثل، وقد لاحظ ستانسلافسكي "أنه متى تحققت إنجازات عظيمة في فن التمثيل، ومتى رأى ممثلة عظيمة أو ممثل، إلا كانوا في حالة استرخاء. فالممثل الجيد يؤدي بطبيعية وليس بعصبية، ومن أضرار التوتر عدم سيطرة الممثل على أدواته، فيعتقد الممثل على سبيل المثال، أنه قد نفذ التوجيهات التي طلبها منه المدرب أو المخرج، ولكنه لا يفعلها حقيقة. وقد يؤدي ذلك بالممثل إلى افتعال إيقاع سريع حتى يخفف من توتره، أو يلجأ إلى أسلوب أدائي مبالغ فيه، أو يرتبك ويفقد تركيزه.

ولا يعني ذلك أن التوتر مضر بالممثل، ولكن الممثل يحتاج إلى التوتر بقدر معين كي يوظفه في انفعالاته وحركته بشرط أن يكون



معهد الدولة للفن المسرحي في موسكو

فالممثل المبتدئ دائما يتوتر، لأن عليه أن يتكلم ويتصرف أمام أشخاص آخرين، وهي أنشطة تسبب ضغطا عصبيا، وهو ما يمكن تسميته بـ"رهبة مواجهة الجمهور" أو "رهبة المسرح"، وأسبابها قد ترجع إلى:

- عدم الثقة بالنفس، والخوف من النقد.
- عدم الراحة بالنسبة للزملاء.
- عدم الحفظ بشكل جيد أو نقص البروفات.
- قلة النوم أو عدم الانتظام فيه، وكذلك تناول المكيفات والتدخين الزائد والكحوليات.
- **تدريبات مقترحة:**
- تحريك أجزاء الجسم مرحليا، الأصابع-

تحت السيطرة. وأنواع التوتر خارجية، وتتمثل في العضلات والجسم وخاصة في الأطراف. وداخلية وهو ما يرتبط بالتنفس والصوت والانفعال. والاسترخاء لا يعني السلبية، ولكنه يكون حالة إيجابية يجد فيها الممثل الحرية الانفعالية والذهنية والجسدية. ومن ثم فإن على الممثل أن يجد طريقة فردية ومؤثرة للاسترخاء. وقد لاحظ العلماء أن الجسم يؤدي وظائفه بصورة أفضل عندما تتحرر العضلات من التوتر، وقبل أن نعرض تدريبات التوتر والاسترخاء، يجب علينا ان ندرس الأسباب التي تؤدي إلى التوتر.

اليد - الذراع - الكتف - العنق - العين - الرأس -
الكتفان - الوسط - الأطراف.

التحكم في كل جزء على حدة، ثم الأجزاء مع بعضها تدريجياً والانتقال من حالة التوتر إلى الاسترخاء وهكذا.

- وقوف المتدربين في دائرة، وعمل تدريبات رياضية بدنية مع استخدامات صوتية بسيطة. والملاحظة المهمة هنا أن المجهود البدني المصحوب بأداء صوتي يساعدان على زيادة نسبة التركيز، وكلما زاد المجهود البدني تدريجياً تبع ذلك التخلص من التوتر. لذا ننصح ببداية التدريب بمجهود بدني من خلال السير في دائرة ثم إفساح الحركة تدريجياً حتى يتحول إلى الجري، مع القفز أثناء أداء جملة من منولوج ما، سنجد أنه بعد نهاية التدريبات البدنية يتحقق قدر من الاسترخاء.

- إن الممثل يعمل بأفضل حال عندما تكون عضلاته حرة وخالية من التوتر، بحيث تكون طاقته كلها تحت سيطرته، فعندما يكون الجسم في حالة استرخاء يقوم الممثل بتوزيع الطاقة. بحيث يكون هناك توازن بين الفعل وما يحتاجه من طاقة، وتوزع باقي الطاقة لتحقيق أشياء أخرى وبأقل مجهود ممكن.

- الوقوف - المشي - الجري - المشي على أطراف الأصابع - التعامل مع الفراغ المحيط. إن "تمارين الاسترخاء مصممة لمحو التوتر العضلي. وينبغي أن يكون التنفس سليماً عضوياً لكي يحرر الممثل كي يستجيب بشكل طبيعي للاحتياجات الجسدية. وينبغي أن تكون الحركات بسيطة وغير متكلفة؛ وينبغي

أن تكون مشخصة بصورة طبيعية، بمعنى أن تكون صادرة عن شخص الممثل أو ذاته، بأمانه وصدق، وينبغي أن يعمل الجسم كوحدة مترابطة أو ما تسميه بعض مدارس التمثيل جشتالت⁽¹⁴⁾.

- تدريب توزيع الطاقة - القوة واللاقوة -
الفعل ورد الفعل - التوتر والاسترخاء الصوتي
2. تدريبات التنفس:

يعتبر الجهاز التنفسي هو الجهاز الرئيسي الذي يعتمد عليه الممثل في أدائه سواء الصوتي أو الانفعالي، فإلى جانب ارتباط عملية الكلام بآلية التنفس حيث تصدر الكلمات مع خروج الهواء في عملية الزفير، فإن حجم الصوت والنغمة والرنين الصوتي ومساحة الجملة ولونها والانفعال المصاحب لها، كل ذلك يرتبط بكمية الهواء في عملية التنفس والقدرة على التحكم فيه وتشكيله وتوجيهه لمناطق معينة وإحداث اهتزازات معينة في أجزاء من الجهاز الصوتي.

لقد لاحظ الباحث من خلال ورش العمل التي أقامها، وكذلك التدريبات التي أجراها مع طلبة المعهد ومراقبته لعدد كبير من الممثلين المحترفين وجود مشاكل كبيرة في عملية التنفس، وأن الجهاز التنفسي لديهم وخاصة المبتدئين منهم لا يعمل بكل طاقته لدرجة تصل أحياناً إلى ثلث طاقة الجهاز التنفسي، ويرجع ذلك إلى:

- التوتر وعدم التركيز.
- أسباب فسيولوجية مرضية.
- نقص التدريب وعدم الوعي بتكنيك التنفس.
- أخطاء في الممارسة الفنية غير العلمية.

لذا فإن الأهداف الرئيسية التي يجب البدء في تحقيقها:

- زيادة القدرة على التنفس بشكل سهل وبسيط خال من التوتر.
- زيادة كمية الهواء، وأن يعمل الجهاز التنفسي بكامل طاقته.
- القدرة على التحكم في كمية الهواء - في عملية الزفير.
- زيادة وعي الممثل بمناطق كل حرف صوتي وكمية الهواء التي يحتاجها لأداء إحساس ما.
- تنظيم التنفس أثناء الجري وعمل التدريبات الرياضية.

- التنفس ثم كتم النفس للحظة، ثم إخراج الهواء على دفعات سواء بشكل متصل أو منفصل بصوت أو بحركة الشفافة.
- التنفس مع الضحك بشكل تصاعدي، وباستخدام حروف المد. هاها.. هوهو.. هي هي، وكذلك البكاء.

- جمل طويلة، والكريشندو الديمنوندو في نفس واحد.

- الإجابة على الأسئلة أثناء الجري أو إلقاء جمل من مونولوجات متداخلة يختار كل متدرب واحد منها.

- الانتقال من مستوى صوتي لآخر بشكل تدريجي من خلال السلم الموسيقي أو الآلات.

- الانتقال من تون لآخر صعودا وهبوطا.
- التنفس مع استخدام لغات صوتية غير ذات معنى أو "الجيبيرش" أو ما يسميه د. سامي صلاح "لغة البريرة".

- تتم إجراءات التمثيل بالجمل الطويلة في

حالة النوم، الجلوس، المشي، الوقوف، الجري.
- الغناء الفردي، الغناء بصوت عال في جماعة.

- استخدام (الرنين) وهو التوسيع أو التضخيم الملائم للنغمة، ويعتمد على انفتاح ومرونة تكيف تجاويف الفم والزور والتجاويف الأنفية.. إلخ.

- التدريب على أحد المنولوجات التي يفضلها المتدرب وتغيير أدائها بحيث تكون بطيئة (يأخذ الحرف مساحة صوتية مبالغ فيها)، ثم عادية، ثم سريعة مع مراعاة تحريك عضلات الوجه.

3. تدريبات التركيز:

[التركيز يجعل الممثل في حالة تسمح له بأن يعرض على خشبة المسرح ما هو غير موجود بالفعل.. إننا نصور النار وليس هناك نار.. هكذا يصنع الواقع للجمهور].

لما ذكرنا سابقا، فإن المجهود البدني كالجري أو الحركة أثناء أداء مشهد أو بيت شعري يجبر المتدرب على التركيز، ويرجع افتقاده التركيز إلى عدم التدريب أو عدم الثقة بالنفس أو انشغال الذهن بأشياء أخرى كالنظر للجمهور أو المخرج أو المدرب، ويؤدي ذلك إلى عدم انضباط الأداء، وتأخر ردود الأفعال، أو إلى الأداء الأجوف أو الانفعال المبالغ فيه حتى يخفي الممثل عدم تركيزه.

التركيز يجب أن يبدأ من الحالة البسيطة ثم يتدرج ليصبح مركبا وأكثر تعقيدا، بحيث يكون الممثل في أعلى درجة من التركيز وقادرا على فعل أكثر من شيء في وقت واحد، مثل الحركة

والأداء الصوتي، والأداء الانفعالي في الوقت نفسه.

- من أهم تدريبات التركيز (تدريب المرأة) لاثنتين من الممثلين أو ثلاثة أو أي عدد ممكن حسب تطور قدرات المتدربين ودرجة قدرتهم على التركيز بحيث يكون هناك قائد يبدأ الحركة والآخرين يحاولون أداء الحركات نفسها المصحوبة بانفعالات وأحاسيس سواء من خلال الوجه أو الجسد، ويمكن أيضا إصدار أصوات.

- التدريب على اللعب بالكرات أثناء أداء مونولوج، ويبدأ التدريب بكرتين، ثم ثلاث إن أمكن. ويمكن تطوير التدريب باستخدام الأكروبات كالشقلبة أو الوقوف على قدم واحدة أو الرقص مع اللعب بالكرات مع الأداء للمونولوج في المراحل المتقدمة.

- في المراحل المتقدمة (اختياري) يمكن اشتراك اثنين من الممثلين أو ثلاثة أو أكثر تدريجيا لأداء التدريب السابق معا.

- يقوم المتدرب بالقفز في الهواء مع أداء جملة معينة وفي نهايات الجمل يأخذ الجسم جست معين، ويأخذ الزملاء الجست نفسه.

- يقف المتدربون على شكل مستطيل ويركز كل منهم في الزميل الذي يقف في النقطة المواجهة له، وعند إعطاء الإشارة يبدأ الممثل الأول في التحرك مع أداء جملة معينة (لاحظ أن الأداء يكون حقيقيا وكأنه يمثل بصوته وإحساسه). بمجرد أن يبدأ الممثل الأول بالحركة، يبدأ الممثل المواجه في الحركة المقابلة، وبمجرد أن ينتهي الممثل الأول بالوصول إلى المنطقة

المواجهة يستدير ليبدأ الممثل المواجه حركته وجملته ومع استمرار الحركة يدخل جميع الممثلين (5 على الأقل) وتستمر الجمل بالتبادل مع استمرار الحركة ومراعاة عدم التصادم، وأن يترك كل متدرب لزميله فرصة الأداء، وأن يتسلم منه ويسلمه.

- تدريب الفوتوغرافيا لتعبيرات الوجه والانتقال من تعبير لآخر.

- يتم التنسيق مع أساتذه الإلقاء، اللياقة، العروض، للتطبيق ومعرفة العيوب المطلوب علاجها بحيث تتكامل التدريبات.

- هناك تدريبات اختيارية يستعرض بها المتدربون قدراتهم ومهارتهم الخاصة.

- يتم اختيار مادة غير تمثيلية "قصيدة- مقالة- قصة" وتحويلها إلى موضوع تمثيلي وتقديمها في شكل عرض، ويتم التركيز على الأداء الفردي- الثنائي- رجال ونساء- الكورس وكيفية الاستلام والتسلم.

- يتم تقديم التدريبات السابقة في شكل عرض محبب للمتدربين حتى يشعروا بنتائج عملهم، مع توجيههم لضرورة الاهتمام بالتدريب - كل منهم مع نفسه-.

ب- التبرم الثاني: (60 ساعة).

يتم تكثيف التدريبات السابقة مع زيادة الأحمال البدنية ويتم زيادة التدريبات التالية:

- الفعل ورد الفعل مع التوافق العصبي العضلي المصاحب للأداء الانفعالي؛ كأن يختار كل متدرب مونولوجا من نص ما يحفظه جيدا، ويقوم اثنان من المتدربين بالاشتباك فيما بينهما من خلال الفعل ورد الفعل "لعبة

الرست، الملائكة، الكاراتيه، الجودو، الجولف، الاسكواش“ ويفضل الألعاب التي بها التحام. - وقد لاحظ الباحث ما يلي: يرتبك المتدرب في البداية، ولا يستطيع التركيز في الأداء والحركة في الوقت نفسه، ولكن مع إعادة التدريب يزداد تركيزه وقدرته على الفعل والحركة والأداء.

- يتم تطوير التدريب مرحليا، وكلما زاد تميز الطالب زادت جرعة التركيب.

- أداء التدريب تحت ضغط من خصم، كأن تدافع إحدى الفتيات عن نفسها ضد من يحاول خطف حقيبتها أو يعاكسها أو يتشاجر معها بشكل مسرحي أثناء أداء مونولوج.

- اختيار حوار من المشاهد العالمية الشهيرة، ويقوم اثنان من المتدربين بأدائه أثناء لعب رياضة ما، أو يتم ربطهما بحبل ويتعاملان معه بمنطق القوة واللاقوة، والفعل ورد الفعل. - التدريب على استخدام الشيش أثناء أداء مشهد ما.

- الذاكرة الانفعالية (الانفعال الساكن): Affective Memory

- وقد ذكره ستانسلافسكي بمفهوم استدعاء الانفعالات التي تم المرور بتجربتها مسبقا، ولكي يفعل الممثل ذلك يجب عليه أن يتذكر تجربة محددة بشكل حي، محاولا أن يستدعي ما فعله وما قاله بالقدر نفسه من الكثافة الأصلية قدر الإمكان.

وترجع صعوبة الاستدعاء إلى أننا نكون مراقبين، والجميع ينظرون إلينا، كما أن هناك بعض التجارب التي يصعب علينا تذكرها أو

نقترب من تجربتها مثل شخصية أوديب مثلا. - إن الممثل مراقب جيد لذاته وكذلك للآخرين، ومن هنا يحاول المتدرب أن يبحث في ذاكرته عن أشياء قريبة من الإحساس المطلوب، وإذا لم يجدها عليه أن يبحث عنها في خياله، وأن يضعها من خلال مشاهداته وخبرات الآخرين ثم يضعها في السياق الخاص بها Context. - تدريب ترجمة الانفعال الداخلي إلى حركة جسدية يراها الجمهور (كن هادئا وتحكم في نفسك).

- محاولة الانفعال بأجزاء محددة من الوجه أو الجسد؛ العين- عضلات الوجه- الجسد - الجسد ككل.

- إن الانفعال إحساس ولكن الممثل يضعه تحت سيطرة العقل.

- تدريبات التدرج الانفعالي.

- تدريبات الفعل ورد الفعل المنطقي.

- حفظ المادة الآتية، ومع إلقائها قم بأداء الأفعال الجسدية الملائمة لها. (ممثل يؤدي وآخر يجسد) (الممثل يؤدي ويجسد).

- الحركة تكون موافقة للانفعال- الحركة محايدة.

- الحركة مناقضة للانفعال وهو ما يسمى بالتدعيم الجسدي للألفاظ

Physical Reinforcement of the Verbal.

- تصور التجربة Projecting Experience، وتعني إدراك ذهني لتجارب انفعالية من المحتمل أنها ستنتفع في المستقبل، وهي تتضمن استخدام الخيال، مثل تخيل أنك



مبيير هولند

في كوكب آخر أو في أعماق بحر - في جزيرة منعزلة - طائر. - فامباير - سوبرمان - (ماذا لو ولغة الخيال).

- إن الممثل يجب أن ينمي قدراته على التخيل، وعلى تجسيد خياله باستخدام الصوت، الجسد اللغة، والتعبير، والحركة، والانفعال.

- إن الممثل لا يتصور كل شيء في خياله، ولكن عليه أن ينقل هذا الخيال للجمهور.

- يتم اختيار أغنية جماعية، وقصيدة ذات انفعالات ونقالات أدائية وتوزيعها للتدريب عليها ومن خلال التدريبات والقصيدة والأغنية ذات التعبير الحركي يقدم عرضاً أمام اللجنة.

- يتم التنسيق مع أساتذته الإلقاء - العروض - الموسيقى.

- يسمح بالتدريبات الاختيارية للطلبة المتميزين.

المستوى الثاني: (أ) التيرم الأول: (60 ساعة)

يتم مراجعة التدريبات السابقة والتأكيد على التدريبات الأساسية بشكل دائم، ويتم رفع مستوى الأحمال البدنية، ونركز في هذا المستوى على الارتجال Improvisation إلى جانب بعض التدريبات الأخرى.

والارتجال عبارة عن تخيل وخلق حبكة أو قصة مختصرة، وينفذ من خلال حوار وحركة ووسائل تعبير بشكل غير مخطط وغير متدرب عليه. ترجع أهمية الارتجال إلى:

1. مساعد في العمل على تطوير انفعالات ودوافع وتطوير انطلاقات الصوت وحركات الجسم.

2. تطوير عنصر الخيال ورد الفعل لدى

الممثل، والتركيز للتجارب مع الغير.

3. تطوير النص الداخلي أو الجانبي في عرض ما.

4. لتنفيذ أدوار محددة وإكساب الممثل تلقائية

تضفي على الشخصية قدراً من الإقناع.

5. اكتشاف الأسباب والدوافع المنطقية في

المشهد الدرامي.

6. تعليم الممثل التفكير على خشبة المسرح

بواقعية.

يكتشف الممثل طريقة الخاصة ويطور نفسه

بنفسه، ويستخدم الارتجال لتقديم عروض

كاملة مثلما في عروض (المسرح الحي)، كما

يستخدمه بعض المخرجين المعاصرين لتفجير

الطاقات الإبداعية لدى ممثلهم⁽¹⁵⁾.

فمشاهد الارتجال تعطي للممثلين المدخل

الطبيعي للموقف الذي تجد الشخصية نفسها فيه.

- يوجه المتدرب لدراسة الكوميديا ديلارتي

(كوميديا الفن) أو الكوميديا المرتجلة، وهي

- محاولة الغزف والغناء طبقا لمواصفات الشخصية، فالخدم على سبيل المثال يستخدمون أدوات المطبخ والمنزل للغزف والعشاق يستخدمون أدوات رقيقة وبسيطة وهكذا.

- الارتجال اليومي لمشاهد من الحياة اليومية يطورها المتدرب مع زملائه.

- الارتجال على مشاهد معروفة ومشهورة مثل مشهد هاملت مع أوفيليا، هاملت مع الأم، هاملت والممثلين، ماكبث.. إلخ.

- الارتجال الجسدي والانفعالي من خلال ارتجال فكر دون حوار.

- الارتجال المركب فرديا وجماعيا.

- يرتجل الممثل كلمات وجمل وانفعالات ويجسد الباقون الحركة والانفعالات.

[حين يبدأ المرء في العمل على أحد المشاهد المسرحية، وحين يعجز عن إدراك طبيعة المشهد؛ فإن الارتجال غالبا ما يكون هنا أفضل معين للممثل للدخول في معاشية هذه المشهد وفي النص المسرحي بوجه عام، فالارتجال يساعدنا على أن نضع أيدينا على أسباب تطور المشهد المنطقية. ونحن نستخدم الارتجال كثيرا سواء في تدريباتنا للممثل أو في البروفات المسرحية من أجل تحقيق الواقعية والمنطقية على خشبة المسرح]⁽¹⁶⁾.

تدريبات مصاحبة:

- أداء مشهد واحد بأكثر من طريقة وأكثر من إحساس.

(فرح - حزن - حقد - كآبة - عجز - شاب - مخنث - مريض).



ديدرو

كوميديا مكائد تستخدم شخصيات مختزنة مقنعة (ترتدي أقنعة) في الغالب، وحوار مرتجل ومبني على سيناريو قصير. وقد استخدمت البانتومايم بقدر كبير، وكانت الفقرات الكلامية تضاف كعنصر مصاحب للإيماءة والحركة لتأكيد الفعل البصري. وتقدم شخصيات نمطية تضع أقنعة محددة، مثل: زاني، دكتور، كابيتانو، بنطلون، العشاق، أرليكنو، الخدم، وغير ذلك من الشخصيات وتتميز تدريباتها بما يلي:

- يضع المتدرب قناعا ورقيا صغيرا (أو من الجلد إن وجد) يغطي الأنف والعينين طبقا للشخصية.

- يعتمد المتدرب على الرشاقة، وحيوية الإلقاء، والإيقاع السريع، والتنوع الصوتي، النكات والمفارقة الكوميدية اللفظية والحركية.

- تدريبات حركية وأكروباتية راقصة كي تظهر "البيرلسك" أو النقد الساخر.

ويتم الانتقال من حالة لأخرى، ثم العودة مرة أخرى حسب توجيهات المدرب.

- التدريب على أغنية راقصة، اقترح توت حاوي لأحمد فؤاد نجم، أو غيرها، ويتم أدائها بشكل لا يلتزم باللحن، ولكن يميل إلى الأداء الدرامي، ويمكن استخدام آلة موسيقية واحدة كالدف.

- تدريب لأحد الممثلين اختر أغنية معينة، وغناها مع كسر الإيقاع. يقف الممثل ثابتاً في مكانه ثم يبدأ بغناء مقطع ما، ثم يحطم الإيقاع، ويغني مرة ببطء شديد، مرة بسرعة وهكذا.

- الوقوف على رجل واحدة ومحاولة الاتزان أثناء الغناء.

- تدريبات حركية وأثناء الحركة يغني الممثل ويرتجل ما يفعله من حركة من خلال الكلام.

- يتم اختيار قصيدة بها أداء تمثيلي قوي، ويتم توزيعها على المتدربين بالتساوي، ويفضل ترك حرية الحركة لهم في البداية ثم يتم أداء القصيدة ما بين التعبير الحركي والأداء الجماعي والفردى، مثال قصيدة "معلق أنا على مشانق الصباح".

- تدريب اللىدى ماكبث؛ حيث يقف مجموعة الشباب على هيئة تماثيل بجيستات تمثل في الوقت نفسه أعمدة القصر، ويقومون بأداء أصوات البوم والغربان. تقوم ثلاث فتيات بأداء اللىدى ماكبث بالتدرج بحيث يرتفع الإيقاع الصوتي والحركي ليصبح راقصاً وبدائياً مع نهاية المونولوج.

- تترك تدريبات اختيارية للمميزين - وتقدم

التدريبات على التوالي في مشروع.
(ب) المستوى الثاني (التيرم الثاني) "الإيقاع"
(60 ساعة):

- يتم مراجعة تدريبات الإحماء والتنفس والتركيز مع رفع الأحمال البدنية.

• في هذا التيرم يتم التركيز على مواد: الإيقاع، تكملة وتطوير الارتجال، الفعل المركب المصحوب بأداء، التدريب على أكسسورات ومواد تاريخية وأدائها بأكثر من طريقة.

- الممثل الذي يؤدي أدواراً مكتوبة في فترات تاريخية مختلفة يواجه مشاكل أداء خاصة فيما يتعلق بالصوت، واللغة، والحركة، والتقاليد المسرحية في السياق التاريخي الاجتماعي الحضاري المختلف.

على الممثل أن يستخدم الارتجال ليحرر إبداعه، ويكتشف المزيد عن النص الذي يمثله.

- يرتجل قصة عن أو على لسان الشخصية.
- يرتجل مشهداً باللهجة العامية "إذا كان النص بالفصحى، يعبر فيها عن الحالة النفسية للشخصية".

- يرتجل رأيه في المسرحية وفي الشخصية ومواصفاتها النفسية- الجسمانية وطريقة أدائها.

- يبتكر موقفاً لا تواجهه الشخصية، ولكنها خليقة بأن تقع فيه.

- يرتجل خطاباً للشخصية بلغة البريرة يعبر عن علاقتها بغيرها من الشخصيات وأحلامها، ثم يعيد الخطاب باللغة العادية المفهومة.

- يحكى الممثل قصصاً وكأنها حدثت له،

فيما يسمى بـ "الشخصنة"؛ "أنا الشخصية" ويحفظ كلماتها ويحكىها كأنها حدثت له بالفعل⁽¹⁷⁾.

- الارتجال هنا لا يقصد به الارتجال في حد ذاته، ولكنه تدريب يقترب من طريقة "لو أنني" لستانسلافسكي. كما أن الممثل هنا يتدرب على شخصيات مكتوبة ومعروفة في نصوص مسرحية.

- يختار المتدرب بعض مشاهد من مسرحيات (النيوكلاسيك)، والتي تتميز بالاسترسال الوصفي وجماليات اللغة الشعرية، ووصف المشاعر، والإسهاب فيها وطول الجمل وتدفقها.

وتعتبر هذه المشاهد تدريباً جيداً للممثل لقياس قدرته على الانتقال من إحساس لآخر والتلوين الصوتي أثناء التدفق والإيقاع السريع.

- يتم توفير بعض الأكسسورات كالباروكة "الشعر المستعار"، والملابس التاريخية الكلاسيكية والأسلحة، حيث يقوم المتدرب بأداء المشاهد السابقة أثناء تعامله معها مرة، ثم يتم خلعها وأداء المشاهد نفسها وملاحظة الفرق.

- يقوم المتدرب بأداء مشهد وهو معصوب العينين بينما يحاول زملاؤه من حوله مشاغبته أو تشتيت تركيزه بهدوء ثم بسرعة، ثم يتم رفع العصا وإعادة المشهد نفسه.

- الإيقاعات، حيث يتم التدريب على الإيقاعات الصوتية والحركية واللونية أيضاً.

- فينطلب من الممثل ارتجال أداءات صوتية من خلال الفم والتصفيق واصطدام القدم بالأرض محاولاً التعبير بجسده وإحساسه عما

يفعله، وكذلك محاولاً تكوين جملة إيقاعية متكاملة.

- يقوم الزملاء بالاشتراك تدريجياً مع ملاحظة عدم إفساد اللحن أو الإيقاعات التي يؤديها الزميل بل نستلم منه ونطور.

- يتم تطوير التدريب حتى ندخل في حالة إيقاع جماعي يجمع ما بين الصوت والجيست والرقص.

- يقوم المتدربون باختيار قصيدة صعبة بها أداءات درامية مختلفه مثل "عنتره".

- يتم اختيار إيقاع منتظم من خلال الحركة يمينا ويسارا وأماما وخلفا، ثم تكرار الإيقاع نفسه مع التصفيق في نهاية كل مرة.

- يتم التدريب على هذه الحركة بسرعات وإيقاعات مختلفة مع ملاحظة حركات اليد، تعبيرات الوجه، تكوينات الجسد، الانضباط.

- يتم توزيع القصيدة في المزج بين الجمل والحركة، بحيث تكون هناك جمل فردية قصيرة يؤديها المتدرب صوتياً أثناء الحركة، جمل ثنائية، جمل جماعية، جمل رجالية، جمل نسائية.

- يتم تغيير الإيقاعات مع إشارة المدرب، كأن تتوقف الحركة مع استمرار الأداء الصوتي بإشارة معينة، أو يتوقف الأداء الصوتي مع استمرار الحركة بإشارة أخرى، أو الدخول في الصمت بإشارة ثالثة، أو زيادة الإيقاع، وهكذا.

- في حالة تميز المتدربين وإجادتهم للتمرين يتم تطوير الحركة بحيث تصبح ثمانية، أو يقوم اثنان من المتدربين بالانفصال وأداء حركة راقصة ثم العودة للإيقاع الحركي مرة

أخرى وكذلك يمكن تقديم مشاهد كاملة من خلال اثنين من الممثلين وتقوم باقي المجموعة بالأداء الخلفي والتحكم في إيقاعهم.

- تدريب: مشهد الشبح في هاملت حيث يقوم مجموعة من المتدربين بأداء صوتي وحركي للشبح في اتجاهات وأماكن مختلفة، بينما يقوم ممثل بأداء هاملت، ويفضل أن يقوم الممثل بأداء دور غير مناسب له فمثلا تقوم فتاة بأداء هاملت وهكذا.

- تقديم مشهد "روميو وجوليت" في حفل آل كابوليت، والعلاقة بين الراقصين في الحفل وانفصال الحبيبين عنهما وتطور المشهد من البرودة إلى السخونة.

- تقديم المشهد نفسه من " قصة الحي الغربي" كتناول معاصر للمشهد نفسه.

- تقديم المشهد نفسه على الطريقة المصرية حسن ونعيمة، يس وبهية.

- يعاد المشهد مع تبادل الكلمات والأدوار حيث يقوم روميو بأداء كلمات وحوار جوليت وهكذا.

- يتم تطوير تمرين الالتحام بين اثنين من الممثلين ليصبحا ثلاثة، ويتم استخدام مشهد واحد. "هيمون وكريون" أو استخدام مشهدين لا علاقة بينهما "السجين الثاني في العلاج وهاملت" على سبيل المثال، مع تبادل الفعل، ورد الفعل، وعدم التداخل بين المتدربين، ومحاولة تنفيذ مجموعة من الأكروبات أثناء الأداء، حيث يقوم المتدرب بأداء صوتي في أوضاع حركية صعبة "أثناء الوقوف على الرأس، حاملا ممثلا آخر أثناء

الشقلمبة والقفز.. إلخ".

- يتم اختيار مجموعة من التدريبات ليقدمها في عرض أمام اللجنة مع إتاحة الفرصة للمتميزين لتكوين تدريباتهم الخاصة بمتابعة المدرب.

- ما تقترحه اللجنة من تدريبات.

المستوى الثالث: (أ) التيريم الأول: (60 ساعة).

عندما يصل المتدرب إلى هذا المستوى، يكون قد مارس تدريبات إعداد الممثل لعدد 240 ساعة إلى جانب ممارسته وتدريباته الفردية. ويكون قد اكتشف عددا من تقنيات فن التمثيل إلى جانب أدوات التي تم صقلها. ومن هنا، فإن التدريبات السابقة لا بد من المرور عليها بشكل دوري واعتبارها مرجعية لعلاج أى أخطاء، أو تعثر في التدريب، ثم يتم البناء بعد ذلك لإكساب المهارات المتقدمة ومنها:

- السيكودراما حيث يتم التركيز على التركيبات النفسية، سواء من خلال نصوص ومشاهد مسرحية أو من خلال تجارب حياتية وارتجالية. ويمكن ربط المشاهد بمدارس علم النفس وأهمها التحليل النفسي والجشثالت وغيرها.

إن شخصيات مثل لير، هاملت، أوفيليا، الأم، روميو، جوليت، ماكبث، الليدى وغيرها من الشخصيات الشكسبيرية، مليئة بالتركيبات النفسية، وإن كان يفضل إطلاق حرية المتدرب لاختيار هذه التركيبات من النصوص العالمية والمحلية - الأمراض النفسية والعصبية -.

- الأحلام، من النصوص المسرحية (أحلام

اليقظة، أحلام النوم، كيفية التعبير عن الأحلام من خلال الجسد والصوت والانفعال- الكوابيس).

- استخدام الإضاءة واللون في إعطاء الطابع النفسي للشخصية.

- الاستخدام غير الواقعي للأشياء.

- تجارب المشاهدات لأفلام وعروض مسرحية وإعادة تجسيدها بروى مخالفة.

- على كل متدرب أن يعبر عن أحلامه ومشاكله من خلال الجسد ومشاهد حركية مصحوبة بالصوت فقط، ثم التعبير بالصوت فقط دون حركة عن طريق الحكى.

- مشاهد (مس جوليا، جان، الحلم، ماكبث، الساحرات، الشبح) إلى جانب أحد القصائد التي تبتعد عن الواقع.

- المهرج في السيرك وألعاب الأكروبات أثناء حكي قصة أو حدوتة.

- التدريبات الأساسية لفن البانتومايم كالمشي، ركوب الخيل، الجري، الزجاج، الماريونيت.. إلخ، وتطويعها لخدمة المشاهد المؤداء.

- الشخصية، اللهو، الأنا، الضد.

- يتم التدريب على جمل من كاتا كاراتية أثناء أداء مشهد مسرحي، أو إلقاء قصيدة موزعة على الممثلين، ويلاحظ ضرورة الإتقان الحركي الموقع، والذي ينفصل على الأداء الصوتي والانفعالي مما يشير إلى تحكم المتدرب في أدواته.

- التدريب على اللكنات واللهجات "صعيدى، بحري، بورسعيدى، عراقى، تونسي، فلسطينى، سعودي، مغربي.. إلخ).

- يتم تقديم مشروع من التدريبات السابقة، مع ترك فرصة للاختيار للطلبة المتميزين وما تطلبه اللجنة من تدريبات.

(ب) التيرم الثاني (60 ساعة):

- تراجع التدريبات السابقة ويضاف إليها تدريبات عن القناع والتقنيات الملحمية، والممثل الافتراضى.

- تدريبات جزيرة بالي والطقوس البدائية المعتمدة على الحركة الراقصة، التأمل، الصوت المصاحب والمجرد.

- الأقنعة الأفريقية، الآسيوية، الأزتك (المكسيكي) قناع كوميديا الفن.

يتم تضييع مجموعة من الأقنعة الورقية والجلدية إلى جانب استخدام ألوان الوجه (القناع الملون، القناع المحايد، الأبيض، قناع الأبيض والأسود).

ويتم أداء المشهد الواحد باستخدام كافة الأقنعة، ثم خلع القناع وأداء المشهد مرة أخرى إلى أن نصل إلى فكرة الانتقال من قناع لآخر حسب تعبير القناع.

- التقنيات الملحمية: حيث يختار كل ممثل مشهد أو اثنين وتقسيمها كالتالي:

- المتدرب يرتجل الشخصية: عامية، فصحي.

- المتدرب يحكي لنا عن الشخصية ويصفها ويتحدث عنها.

- المتدرب ينتقد الشخصية بالأداء التمثيلي.

- المتدرب يعرض الشخصية (أداء محايد).

- المتدرب يعلق على الشخصية.

- المتدرب يسخر من الشخصية ويقلدّها كاريكاتيريا.



يختلف كل منهم عن الآخر.
مثال:
3 من المتدربين يؤدون جان في مس جوليا
ومتدربة تؤدي جوليا.
3 فتيات يؤدين جوليا، ومتدرب يؤدي جان.
- في هذا العرض يتم استعراض كافة قدرات
الممثل التي تدرب عليها طوال السنوات السابقة
من مهارات صوتية وحركية وانفعالية.
ويفضل أن تترك للمتدربين حرية اختيار
مشاهدهم ومشروعهم بأنفسهم وإكسابهم الثقة
مع ملاحظة المدرب لهم.

- يصل التدريب إلى فكرة الانتقال من
لحظة إلى أخرى، من الشخصية إلى نقدها ثم
الشخصية ثم السخرية منها وهكذا.
- الإنسان الآلي.
- الشيطان الداخلي وصراعه مع الإنسان.
- الممثل والتمثيل الافتراضي، وهو يرتبط
بالخيال، ويتم استخدام كاميرا الفيديو والكروما
والجرافيك في هذه التدريبات، حيث يتخيل
الممثل على سبيل المثال أنه يجسد شخصية
هاملت، وأن هناك شبحا يحاوره، أو يتخيل
أنه رائد فضاء يطير دون وجود الجاذبية، أو
أنه في أعماق بحر. وهنا نهدف إلى إكساب
الممثل مهارات التعامل مع الشاشة أو التعامل
مع كائنات غريبة يتم تصنيعها على الكمبيوتر
وإضافتها على الشريط.
- تفتيت الشخصية، حيث يقوم ثلاثة من
المتدربين بأداء شخصية واحدة، ويحاول كل
منهم الالتزام بالخط الذي يقوم بأدائه على أن

1.Tan, S.A(1985) mass Communication Theories and research-
2nd edition- New York – john wibey & .sons – p. 2 3

2 . لمزيد من التفسير في نظرية التعلم الاجتماعي ووسائلها يرجع إلى:

Griffin, E. M .(1994)- A first look at communication theory 2nd ed.
- USA MO Grow Hill, inc.- p. 367

3. آن - ماري جوردون - المنهج الجديد في إعداد الممثل - ترجمة سلوى مصطفى، مطبوعات
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 19- القاهرة سنة 2007 ، ص49.

4. كروفورد جيرى - التمثيل بشخص الممثل والتمثيل بالأسلوب، ج2- ترجمة - د. سامي صلاح -
القاهرة، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 190- القاهرة- 2007- ص19-37.

5. منهج لي ستراسبورج في تدريب الممثل - ترجمة. د. أحمد سحسوخ- مطبوعات مهرجان
القاهرة الدولي للمسرح التجريبي..3- القاهرة - 1991.

6. المرجع نفسه. ص46 ، 47.

7. جوردون، آن ماري، المناهج الجديدة في إعداد الممثل، مرجع سابق، ص 55.

8. التمثيل بشخص الممثل والتمثيل بالأسلوب، ج1، مرجع سابق، ص39.

9 . انظر: منهج لي ستراسبورج في تدريب الممثل، مرجع سابق.

10. التمثيل بشخص الممثل - ج1، ص38.

11. للاستزادة: انظر- آن ماري جوردون- المناهج الجديدة لإعداد الممثل- ج1 ، ج2 مرجعين سابقين.

12 . بيتر بروك - النقطة المتحولة « أربعون عاما في استكشاف المسرح » ترجمة فاروق عبد
القادر- عالم المعرفة - 154 - الكويت- ص113.

13. سلدن- رمان- النظرية الأدبية المعاصرة - ت. د. جابر عصفور- ص 63.

14. التمثيل بشخص الممثل والتمثيل بالأسلوب، ج 1، مرجع سابق- ص 77.

15. للاستزادة انظر - المناهج الجديدة في إعداد الممثل - مرجع سابق - ج 1 - ص 168.

16. منهج لي ستراسبورج في تدريب الممثل - مرجع سابق- ص3.

17. د. سامي صلاح- مقدمة: التمثيل بشخص الممثل والتمثيل بأسلوبه- مرجع سابق - ص6.

قائمة المراجع

المراجع العربية:

1. آرتو. أتونان- المسرح وقرينه- ترجمة- سامية أسعد- القاهرة- دار النهضة العربية، 1973.

2 .آن ماري جوردون - المنهج الجديد في إعداد الممثل - ترجمة سلوى مصطفى، مطبوعات مهرجان القاهرة
الدولي للمسرح التجريبي 19- القاهرة سنة 2007.

- 3 . باربا - أبوجينييو - (زورق من الورق - عرض المبادئ العامة لأنثروبولوجيا المسرح) - ترجمة - د. قاسم بياتلي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - - القاهرة - 2006.
4. بافيس - باتريس - لغات خشبة المسرح - ترجمة أحمد عبد الفتاح - القاهرة - مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 1992.
5. بروك. بيتر - النقطة المتحولة: أربعون عاما في استكشاف المسرح - ترجمة فاروق عبد القادر - عالم المعرفة - 1544 - الكويت 1991.
6. د. رضا غالب - الممثل والدور المسرحي - إصدارات أكاديمية الفنون - القاهرة 2006.
7. روس. جيمس - إيفانز - المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم - ترجمة - فاروق عبد القادر - القاهرة - دار الفكر المعاصر - 1979.
8. ستانسلافسكي - قسطنطين - إعداد الممثل - ت. د. محمد زكي العشماوي ومحمود مرسى أحمد، دار نهضة مصر - القاهرة، 1979.
9. ستراسبورج - لي - منهج لي ستراسبورج في تدريب الممثل، ترجمة د. أحمد سخسوخ - القاهرة. مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 1991.
10. سلدن - رامن - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة جابر عصفور - دار الفكر المعاصر - القاهرة 1992
11. كباريني، ل.أ. باربارو - فن الممثل - ترجمة طه فوزي - القاهرة - وزارة الإرشاد القومي - المؤسسة المصرية للتأليف والنشر.
12. كروفورد جييري - التمثيل بشخص الممثل والتمثيل بالأسلوب، ج2 - ترجمة - د. سامي صلاح - القاهرة، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1990 - القاهرة - 2007.
13. منهج لي ستراسبورج في تدريب الممثل - ترجمة. د. أحمد سخسوخ - مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - 3 - القاهرة - 1991.
14. ميرهولد فيسفولد، في الفن المسرحي، ج 1 - ترجمة شريف شاكر بيروت - دار الفارابي - 1979.

مراجع أجنبية:

- 1- Griffin, E. M. (1994)- A first look at communication theory 2nd ed. - USA MO Grow Hill, inc.
- 2- Tan, S.A(1985) Mass Communication Theories and Research- 2nd edition- New York - john wibey & .sons.