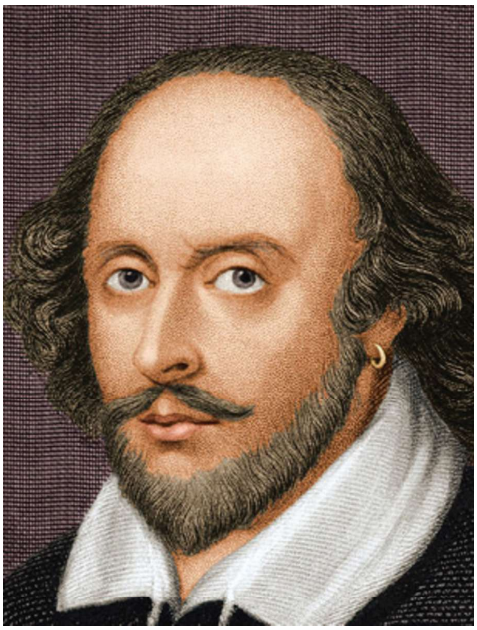


المسرح

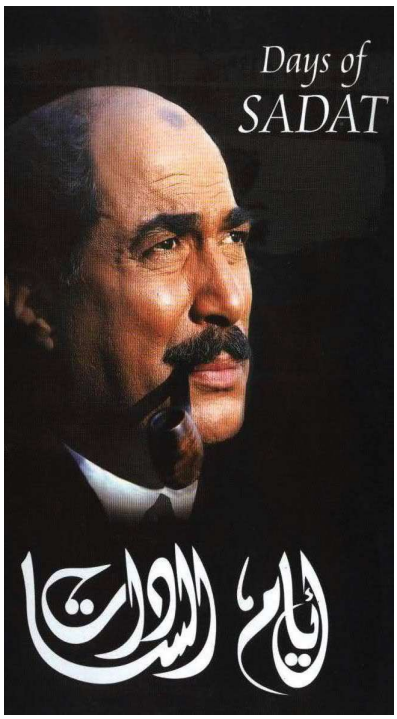
- التمرد الميتافيزيقي والمعادلات الدرامية عند كامي (دراسة لمسرحية سوء تفاهم) 11
- شهرزاد بين الحكاية والمسرح (دراسة بنيوية) الحكيم والحزامي نموذجا 31

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

تعليم التمثيل

أ.د. مدحت الكاشف

تمهيد :

ما هو التمثيل؟ وماذا يعني أن نمثل؟ ولماذا نمثل؟ وما هي مواصفات الممثل؟ التمثيل هو محاكاة للطبيعة الإنسانية لا شك، وهو ما يجعله يرتبط في شبكة من العلاقات الوثيقة بكل تلك المجالات التي تهتم بدراسة الإنسان من أبعاده المختلفة. ومن ناحية أخرى، فإن أداء الممثل غالبا ما يكون مصحوبا بشعور يحوطه التوتر الداخلي لمجرد إحساسه بوجود شخصية أخرى تختلف عن شخصيته، ومن ثم يجد أنه لزاما عليه أن يجاهد في تخيل تلك الشخصية الأخرى. والتخيل يعني أن يضع الممثل تلك الشخصية في مواجهته، ويعكسها إلى المتفرجين، وهو بهذا يحاول إقناع المتفرجين بما هو غير حقيقي، ويجعله يصدق أنه حقيقي لبعض الوقت. فعندما يقوم الممثل بالتمثيل فإنه يفتح ذاكرته وطاقة الخيال الخاصة به.

فمفهوم التمثيل وفق ذلك الوصف يوحي لنا بـ «أن الممثل يخوض تجربة معركة» على حد تعبير المخرج والممثل الفرنسي لوي جوفيه، حيث إن الممثل لا بد أن يسعى إلى معرفة أشياء كثيرة، بل لا بد أن تتولد لديه رغبة جامحة في المعرفة حول كل شيء. وعندما يدخل في تجربة المعركة أو لحظة الأداء على المسرح، فهو يلتقط أول معرفة تطرأ بذهنه، إنه الآن يبحث عن لحظات من الغياب التي يعيشها بعيداً عن نفسه من أجل الشخصية، إنها تجربة مثيرة للغاية، وتتطلب أن يصل ذلك الممثل إلى درجة عالية من الحساسية والذكاء الاستثنائي، والقدرة على التفاعل مع المواقف، وسرعة البديهة، وقوة الملاحظة من أجل الإدراك السليم للأشياء وللعلاقات الإنسانية، وأن تكون لديه القدرة على السيطرة على

انفعالاته الشخصية، وتنظيمها بدرجات محددة من أجل الشخصية، فضلاً عن ذلك فلا بد وأن يتمتع بخيال يسمح له بنقل الصور الداخلية للشخصية، أو كما سبق القول بأن يجعل كل ما هو غير مرئي مرئياً أمام المتفرجين وأن يتمتع بقدرات عالية حتى يتمكن من التفاعل مع المثيرات الحقيقية منها والخيالية، وأن يتعلم كيف يقيم علاقات مع الأشياء والأماكن والمواقف المختلفة، وقبل هذا وذاك يجب أن يكون لديه الحافز للتمثيل؛ بمعنى أن تتولد لدية الحاجة للتعبير، وأيضاً القدرة على التعبير. وبالتالي فإن عليه أن ينمي مجموعة من القدرات والمهارات بعضها يرتبط برغبته في تطوير المرونة الداخلية لنفسه والتي تُعينه على إدراك الأشياء، وتقييم المواقف الدرامية للشخصية حتى يمكن أن يختار لها الأفعال والانفعالات الملائمة. أما البعض الآخر من تلك القدرات، فهي تلك المرتبطة بالتقنية، تقنية استخدامه لصوته وتنظيمه لجهازه التنفسي، والوصول إلى أقصى درجة ممكنة من المرونة الجسدية، إلى جانب ضرورة اكتسابه للمهارات الأخرى. وعلى الممثل أيضاً أن يكون واعياً بنقاط ارتكاز مراكز الثقل في جسده، وموقعه داخل أُطر المكان والزمان. وتجدر الإشارة إلى أنه لا يتحتم أن تكون انفعالات الممثلين حقيقية على المسرح، بل من المهم أن تكون مرئية ومقروءة ومتوافقة مع الأسس والتقاليد الاجتماعية التي تعبر عنها، وهو الأمر الذي يتطلب من الممثل أن يترجم أو يجسد مشاعر الشخصية الداخلية وغير المرئية إلى أوضاع وأفعال جسمانية خارجية، وعدم الاكتفاء بالتعبير عن أحاسيس ومشاعر الشخصية، فهي غالباً غير قابلة للقراءة من قبل المتفرج، فضلاً عن ذلك فلربما تكون مراوغة في كثير

من الأحيان، حيث إن الممثل يشرع في عمليات التعبير والتجسيد ما أن يظهر أمام المشاهدين الذين ينظرون إليه باعتباره يجسد نموذجاً مشابهاً لما في الواقع.

وبهذا يمكن تعريف التمثيل بأنه عقد اتفاق خيالي بين الممثل والمتفرج؛ فالأول سيقوم بدور شخص آخر لبعض الوقت والثاني يعرف مسبقاً أن ذلك الأول سيفعل ذلك، ومن هنا يشكل عنصر الأداء التمثيلي التواصل المباشر واللحظي مع الجمهور في المسرح، حيث إن إبداع المؤلف من كلمات الشخصية والأحداث وأماكنها وكذلك المناظر والملابس والأكسيسوارات تأخذ معناها، بل وتدب فيها الحياة عندما يصعد الممثل بحضوره الحي على خشبة المسرح. فقد كانت متطلبات التمثيل في عصور مضت تختلف عن متطلباته في عصرنا، فمنذ المسرح الإغريقي بمعماره الذي يحتوي على مدرجات تمت تهيئتها فوق سفح جبل لتحتوي آلافا من المتفرجين الذين يبعدون عن منطقة التمثيل، ربما فرض على الممثلين آنذاك القيام بأفعال وحركات وإيماءات وإشارات مبالغ فيها بدرجة قصوى، فضلاً عما كانوا يرتدونه من أقنعة على وجوههم وقباقيب في أرجلهم وبما يمسكون من أبواق في أيديهم، وكل ما من شأنه أن يثقل حركة الممثل الذي يبتعد كثيراً عن رؤية غالبية المتفرجين نظراً لاتساع المساحة. فقد كانت تلك الحركات المبالغ فيها والصوت القوي يشكلان عنصرين أساسيين في عملية الأداء التمثيلي، ولكن عبر العصور، ومع تطور فن الأداء التمثيلي أصبح الممثل يخضع لنوع معين من التدريبات ينمي من خلالها قدراته في استخدام صوته وجسده للتعبير، بل إن رواد فن الأداء التمثيلي انقسموا إلى فريقين فيما يتعلق بمسألة الصدق؛ هل

على الممثل أن يتمتع بقلب دافئ وقلب بارد أم أن عليه أن يتعلم كيف يمتلك قلباً بارداً وعقلاً دافئاً؟ وقد كان لهذا النقاش الذي احتدم ولا زال يحتدم، فضل تطور تقنية الأداء التمثيلي وصلت خلال القرن العشرين إلى آفاقٍ أكثر رحابة عن ذي قبل.

ونتيجة لذلك وصلنا إلى نتيجة مؤداها، أنه لكي يقوم الممثل بالتعبير عن شخصية درامية ما، فإن عليه أن ينمي بعدين أساسيين في إمكانياته وموهبته:

أولهما: تقنياته أو أدواته الخارجية والمتمثلة في جسمه وصوته.

والثانية: تتعلق بالبحث عن مصادره العاطفية الداخلية وهي ما تسمى بالأدوات الداخلية المسؤولة عن عمليات الانفعال التي تتضافر مع الأدوات الخارجية من أجل الوصول إلى حالة من الصدق الفني الذي يُناط به التأثير في المتفرجين.

ومن أجل أن يتمكن الممثل من إنماء هذين البعدين فإنه يتخذ مجموعة من الإجراءات الأساسية التي تجعله مهيأً لأداء أي شخصية تُوكل إليه. إن عليه أن يتعلم كيف يستخدم بإتقان تصرفاته وسلوكياته وحركاته وإيماءاته وإشاراته، وكذلك صوته من أجل التعبير عن الموقف الدرامي الافتراضي أو التخيلي التي تعيشه الشخصية، وبعدها يسعى للتعرف على الحاجيات الداخلية للشخصية من مشاعر وأحاسيس وانفعالات، وهو ما يُعرف بحياة الدور أو الشخصية، مع الوضع في الاعتبار أن فصل الأدوات الخارجية عن الأدوات الداخلية

"إن فن التمثيل -إذن- هو نشاط مهني يرتكز على الموهبة كأساس وعلى العلم كوسيلة لتهذيب وتنظيم عمل هذه الموهبة التي دون التعلم تظل مجرد شيء رمزي داخلي لا يمكن الإمساك به."

هو أمر ضروري في المراحل الأولية من مراحل التدريب، ولكن في مرحلة معينة لا بد أن يتعلم كيف يجعلهما في حالة من التوافق والتناغم، تؤكد كل منهما الأخرى من أجل التعبير عن شيء واضح ومحدد ومقصود إلى المتفرج، كما أن عليه أن يتعلم كيف يضع الشخصية التي يتدرب عليها في حالة حضور مستمر، وأيضاً في حالة تفاعل مع الشخصيات الأخرى، وهو ما يجعل الممثل في حاجة إلى التفاعل مع الزملاء أثناء التدريب طوال الوقت، بل إن عليه أن يجتهد في تطوير حس قوي للأداء الجماعي مع الممثلين الآخرين في الفريق.

إن فن التمثيل –إذن– هو نشاط مهني يرتكز على الموهبة كأساس وعلى العلم كوسيلة لتهذيب وتنظيم عمل هذه الموهبة التي دون التعلم تظل مجرد شيء رمزي داخلي لا يمكن الإمساك به. وعندما تتحول إلى مهنة عبر

> فالموهوبون والمتفوقون أو حتى العباقرة هم أولئك الذين يمتلكون أو لديهم القدرة على تطوير هذه التركيبة من السمات واستخدامها في أي مجال قيم للأداء الإنساني.

أسس علمية فإنها تصبح شيئا ماديا يمكن تمييزه، ويجعلنا نطلق على ممثل ما أنه موهوب، وأن الآخر غير موهوب. الأمر الذي يثير قضية من هو الشخص الذي يمكن تعليمه التمثيل؟ كيف يمكن الحكم على موهبته؟

فالموهبة كما يقول «كيفين كولك» هي أن يجد الفنان نفسه في مواجهة ذاته، في مواجهة الفراغ، اللوحة العذراء، الصفحة البيضاء، المشهد العاري، النص غير المجسد، باحثا عن كيفية إعادة ابتكار العجلة. إن الفن لا يتقدم بطريقة تطور التكنولوجيا، فعلى كل فنان البدء من الصفر. تكمن الموهبة مبدئيا في القدرات الكامنة لبعض الناس ممن اختصهم الله سبحانه وتعالى بها، والتي لا تتوافر في جميعهم، إنها الضرورة الداخلية الملحة التي تدفع الفرد للتعبير بشكل يختلف عن الآخرين، إنها ما يُعرف بالتعبير الإبداعي.

تلازم لفظة [موهبة] لفظة أخرى وهي لفظة [التفوق]، وفي بعض الحالات يلازمها لفظة ثالثة وهي [العبقرية] التي يتسم بها قلة من الناس، الذين يُظهرون أنماطاً من السلوك أوالنشاط الإبداعي تميزهم عن أقرانهم. فالموهوبون والمتفوقون أو حتى العباقرة هم أولئك الذين يمتلكون أو لديهم القدرة على تطوير هذه التركيبة من السمات واستخدامها في أي مجال قيم للأداء الإنساني. وهذه الموهبة أوالقدرات الكامنة للممثل تحديداً والتي سوف تتولى العملية التعليمية إنماءها وإبرازها وبلورتها وتأكيدها تتمثل في: صوت الممثل، ومرونته الجسمانية، ومهارته في تعلم الحركات وتذكرها وتنفيذها، مهارته في تحليل النص الدرامي والشخصية أو الدور، قدراته المرتبطة باستعداده لتطوير المرونة الداخلية، والتي تسمح بتغير مدركاته في التعامل مع الأشياء والمواقف التي تفرضها مهنته كممثل. ولا شك أن هناك مؤشرات تكون بمثابة وسائل لقياس هذه الموهبة لأي شخص يتقدم لتعلم التمثيل منها على سبيل المثال: وضوح تعبيراته بشكلٍ كاف عن الانفعالات المطلوبة، قدرته على التفاعل مع هذه الانفعالات، حيويته في تعامله مع التمثيل خاصة أثناء محاولاته في الأداء، أو بمعنى آخر قدرته على الإيحاء بأنه أثناء الأداء لا يقوم بمجرد إيصال معلومة ولكنه يقدم فعلا واضح المعنى والدلالة، وأفكاره حول الفن وحول المسرح وحول التمثيل.

وهو الأمر الذي يفرض ضرورة قياس قابلية الشخص المتقدم لتعلم التمثيل، ويُقصد بهذه

القابلية استعداده للقيام بمجموعة من الأفعال وردود الأفعال مستخدماً خياله بأقل قدر ممكن من التوتر، حيث إن هذه القابلية هي التي سوف تقود الممثل مع انخراطه في العملية التعليمية إلى بذل الجهد من أجل اكتشاف ذاته وإمكاناته وأدواته، من أجل تنمية الشعور بالعطاء للمهنة، مهنة التمثيل. تتحدد هذه القابلية للتمثيل في قدرته على تفاعله بصدق وإقناع في موقف ما، وذكائه في التعامل مع ذلك الموقف، قبوله للانفعالات التي يفرضها هذا الموقف، قوة ملاحظته وإدراكه لكل شيء من حوله، خياله وقدرته على التعبير الخارجي عن الصور الداخلية التي تدور في مخيلته، وتعامله مع المثيرات الحقيقية والخيالية، مع الأماكن، مع الأشياء، مع المواقف، مع الأشخاص وما إلى ذلك. قدرته على التشابه مع مشكلات الشخصية وانفعالاتها، حتى وإن كانت تختلف مع خبراته الشخصية كإنسان، أن يكون لديه محرك للتمثيل وحافز شخصي لممارسة مهنة التمثيل.

فعندما أتم ستانسلافسكي مشروعه حول منهج للتمثيل في عام ١٩١١، أي بعد حوالي خمسين عاماً من الممارسة والبحث وصاغه في مخطوطة، بدأ في استطلاع رأي كبار المسرحيين، إذ قرأه على الكاتب المسرحي الروسي مكسيم جوركي الذي أشاد بمحاولة

ستانسلافسكي التي وصفها –آنذاك– بالرائدة في ربط الفن بالعلم، إذ يحتاج الأول إلى التنظيم والتنسيق من قبل الثاني، لقد أراد ستانسلافسكي أن تكون القواعد المؤسسة لعمل الممثل ذات مرجعية علمية، ولكن لم يكن يعني ذلك أن يتحول عمل الممثل إلى شيء مصطنع يبدو وكأنه نشاط إنساني سابق التجهيز، بل على العكس، فقد أصر على أن يكون الاستناد إلى العلم نوعاً من [الاكتشاف]؛ الاكتشاف من خلال الممارسة الحية للإبداع التمثيلي، مع الوضع في الاعتبار أن هذا الفن التمثيلي كان موجوداً قبل أن يحاول ستانسلافسكي اكتشافه، واكتشاف قوانينه.

لقد أدرك ستانسلافسكي أن للطبيعة قوانينها الإبداعية، وأن على البشر بشكل عام والممثلين بشكل خاص أن يدركوا أو بالأحرى يكتشفوا جوهر هذه القوانين. إن رؤية ستانسلافسكي تدعم المقولة السائدة القائلة بأن كل الفنانين قد تعلموا أو اكتشفوا بشكل أو بآخر، وليس بالضرورة أن يكونوا قد درسوا في أكاديميات أومعاهد للتمثيل، الفرق فقط في أن يكون الممثل قد أدرك تلك القوانين الطبيعية للإبداع ووعاها جيدا، أو أن يكون قد التزم بها دون وعي. ومن ثم، فقد ربط ستانسلافسكي المعاناة الإبداعية [الفطرية] بعمل الممثل، وفقا لما وضعته الطبيعة من قوانين. لذا فهو لم يتحدث يوما عن عمله بوصفه المنهج الأوحد، بل إن المنهج الوحيد كان في نظره هو منهج الطبيعة الحية الخلاقة، والذي لا يمكن أن يتغير، وعليه كانت نصيحته للممثلين هو السير في طريق منهج الطبيعة الحية الخلاقة. وهكذا، فإن السمة الأساسية لمنهج ستانسلافسكي كعلم، هي موضوعية القوانين التي تكونها، والسمة فائقة الأهمية، حيث إن أي علم قد ظهر لإشباع حاجات الممارسة الإنسانية، وهو مايمكن أن نصف به عمل ستانسلافسكي، الذي ولد من احتياجات الممارسة في الفن المسرحي، وكان هدفه هو تحسين تلك الممارسة، وقد جرب ستانسلافسكي منهجه في الممارسة الإبداعية والتعليمية، وبالرغم من ذلك كان واعياً بأنه لايمكن لمعايير الممارسة في العلم أن تكون هي الحقيقة الوحيدة، التي تؤكد أو ترفض في المطلق القوانين المكونة لذلك العلم، مما يعني أن عمل ستانسلافسكي رغم تكامله في نظر كثير من الباحثين– قياساً لأعمال الآخرين– هو مجموعة من القواعد النابعة من تصورات واكتشافات إنسانية تعكس الطاقة الإبداعية لشخص أولمجموعة من الأشخاص اجتمعوا سوياً لبلورة منهج أونظام أو طريقة للعمل الإبداعي، وهو الأمر الذي جعل ستانسلافسكي حتى آخر حياته يكرر للممثل في كل زمان وكل مكان ...إصنع منهجك...!!! فكل شخص..كل ممثل، لديه معطياته الفردية المميزة من القوانين الطبيعية للإبداع، فلن يستطيع ممثل أياً كان، أن يبدع بغير معطياته الخاصة أوالذاتية، وبمعنى آخر، فإن اكتشاف الذات وكوامن المعطيات من قبل الممثل تجعله لايحتاج إلى الاحتذاء بممثل قبله مما كانت عبقرية الأخير، فكل ممارسة إبداعية تحتاج إلى معطيات طبيعية معينة تختلف

من شخص لآخر، وعندما لايجد الممثل في نفسه تلك المعطيات الشخصية فلن يستطيع تطوير حرفياته، لن يستطيع صناعة منهجه، ولن يستطيع الاستفادة من العلوم التي تنظم عمله، وكأنه رمى بذرة في أرض غير صالحة للزراعة، غابت عنها التربة، وفقدت وجود الماء والهواء، وعندما يحاول ممثل ما في تطبيق إحدى النظريات التي تُفرض عليه بشكل أو بآخر، فإنه إن لم يكن ملماً بالشروط والضوابط التي تحكم ممارسته، وفق تلك النظرية فإنه قد يتحول إلى آلة ميتة، ويصبح أداؤه مصطنعاً، وهو ما يجعل من يشاهدونه وربما بدون وعي يقولون:هذا ممثل لايمتلك الموهبة...!!!، فهذه الموهبة– إذن– هي بمثابة الأرض الخصبة والماء والهواء التي يمكن أن يستنبت فيها ومن خلالها إبداع الممثل، إن هذه الموهبة هي القاعدة التي تنطلق منها اكتشافات الممثل، فهي ليست مجرد ملكة أو قدرة تعمل من تلقاء نفسها، إنها هي المصنع الذي يتم فيه صناعة الإبداع، من خلال الاكتشاف والتجريب المستمرين، وعندما حاول «ستانسلافسكى» أن يبحث في فن الممثل بطريقة العلم، كان مستنداً على آراء بعض العلماء منهم عالم وظائف الأعضاء الروسي «بافلوف» والذي أخذ عنه علماء النفس السلوكيين من أمثال «واطسون» نظرية الارتباط الشرطي، فقد رأى «بافلوف» أن كل علم أصيل لا يجيب على أسئلة الممارسة فقط، بل ويبحث دائماً عن أجوبة جديدة، أكثر دقة، كل جواب مؤسس علمياً، يفترض طرح سؤال جديد، فالعلم لا يحتوي على تلك القوانين وتلك الحقائق التي يمكن أن تستعمل في الممارسة بدون إبطاء، بل ويحتوي على تلك الأسس المطلوبة لتحقيقها في الحياة، ولاستمرار تدقيقها وتوضيحها وتفصيلها، وتبعاً لذلك،لايدخل في تركيبة أي علم من العلوم قوانين وحقائق مؤكدة فقط، بل وفرضيات وتخمينات، (ولازال الحديث موصول لبابلوف:) لهذا فإن التطبيق العملي لأي علم، هو سيرورة إبداعية، وبالتالي، مهما عرف إنسان ما، هذا العلم أو ذاك، فهناك إمكانية لوجود إنسان آخر، يعرف ذلك العلم أفضل منه، ولكن مع ذلك فإن رؤية إمكانية تطور علم من العلوم لايعني رفض ما وصل إليه ذلك العلم، فنسبية الحقيقة–كما هو معلوم– لا يلغي موضوعيتها، والحقيقة الموضوعية يمكن معرفتها بشكل موثوق، وهو ماينسحب على وصف عمل ستانسلافسكي وطريقته في [اكتشاف] كنه وجوهر فن التمثيل .

ومما سبق يقفز أمامنا من جديد السؤال هل يتم تدريس التمثيل؟ وإذا كان يدرس...فما هو واجبنا؟ ومالذى يمكننا تدريسه؟ ...أو .... ما لذى لنا الحق في تدريسه؟؟؟، وفي هذا يقول المخرج المسرحي الفرنسي المعاصر «أنطوان فيتيز» إن»هناك العديد من الأشخاص الذين يقولون إن (التمثيل)لايتم تعلمه.. وبعض الذين يزدرون كل تعلم يتفقون في هذه النقطة مع الآخرين، الذين لايعتقدون سوى في العبقرية، تقديس التلقائية، وتقديس كل مايفوق الوصف، أما «ماركانتونيو لوتشيدي» الأستاذ بالأكاديمية الوطنية للفن الدرامي بروما

فنجده يقول في هذا الصدد: «إن المدرسة هي محاولة منظمة لتحقيق المصادفة، بمعنى أن المصادفة لقاء، علاقة مميزة بين إنسانين يعرفان أنفسهما بالاتفاق على أنهما أستاذ وطالب، إن المدرسة ليست ديانة منهجية... ولكن مركز بحث عن الآخر واكتشاف له..ومن وجهة النظر هذه، فإن المنهجية ماهي سوى وسيلة تقنية تتدخل وفقاً للأنماط اللازمة في لحظة ما عند الممثل، المعد، الباحث،.. ومن ثم، لاتوجد منهجية مساوية للحقيقة، فمن الاستحالة الوصول إلى منهجية إذا اعتبرت نفسها أنطولوجية للعمل المسرحي...!!!».

وتتفق الغالبية العظمى من الباحثين ومدرسي التمثيل والممارسين أنه لايوجد أسلوب أو مدرسة واحدة يمكن الاعتماد عليها أو اعتمادها كنموذج وحيد وفريد، يخرج منه المتعلم وقد أصبح ممثلاً جيداً، إن هذا التنوع الفريد من طرق وأساليب تعليم وتدريس هو تنوع مرتبط بتاريخ التمثيل نفسه، وهو ماتدل عليه شهادات ممثلي العصور الماضية، ورؤاهم المتباينة في فن التمثيل، أوحتى نظرة المجتمع لمهنة التمثيل ذاتها في عصر من العصور...أو ربما ذيوع المعتقدات الخاطئة بأن ثمة نمط من الأداء التمثيلي قد غلب على عصر من العصور، كأن نطلق حكماً على نمط التمثيل في القرن الثامن عشر بأنه قد اتسم بالشخصنة في الأداء أي اعتماد الممثل على طبيعته وسماته وخصائصه في أداء كل الأدوار، حتى وإن كان هذا النوع من الأداء كان سائداً في ذلك العصر، إلا أن الاعتقاد في حد ذاته يجانبه الصواب، إذ لابد من وجود أنماط أخرى أو تصورات مغايرة في ذات العصر تعارض وتناهض هذا النمط المزعوم والذي ألصق بالقرن الثامن عشر، بل ربما يكون

هذا النمط السائد –آنذاك– هو الذي كون ذلك الانطباع غير الدقيق، لاسيما أن من يروجون له هم أصحابه.

وفي القرن العشرين يزداد الأمر تعقيداً، حيث تجاوز الأمر البحث عن تقنيات للأداء التمثيلي أو لتدريب وتعليم الممثل فكرة الوصول إلى تقنيات مجربة معملياً والانتهاء عندها لعملية التعليم فحسب، بل أن جُل اتجاهات ومدارس وأساليب التمثيل في القرن العشرين وجدت نفسها في حالة من البحث إلى جانب التقنية عن منهج حياة كامل للممثل، في إشارة واضحة للبعد الأخلاقي لمهنة التمثيل، وهو مالم يكن مطروحاً على الأقل بهذه الصورة، فمعظم رواد القرن العشرين شرعوا في اختيار ممثليهم وفقاً لخصالهم الحميدة قبل النظر في القابلية أوالموهبة اللازمة لذلك، وقد بدأ تدشين ذلك مع ظهور «جاك كوبو»، و«ستانسلافسكي»، و«مايرهولد»، و«لوى جوفيه»، و«شارل ديلان»، وغيرهم، ليتم تتويجه والتمشى بموجبه فى صور تقترب من المثالية عند الأجيال التي تلتهم من أمثال «جوان ليتللوود»، و«آريان منوشكين»، و«جروتوفسكى» و«بيتر بروك» و«يوجينيو باربا» و«ريتشارد شيكنر»، وغيرهم ، ليتبلور فيما بعد من خلال مزيد من الربط بين الفنون والعلوم الحديثة، حيث وجد الفن المسرحي نفسه محصوراً في بوتقة من العلوم الإنسانية تحاول دائماً تجعله موضوعاً لدراساتها، بل وتتدخل في ترسيم حدوده، وتحديد أبعاده، وحتى آفاقه المجتمعية والفلسفية لمزيد من التواصل بينه

"من الصعب تحديد أسلوب موحد لتعليم التمثيل، حيث تتفق قناعتنا مع ماجاءت به المخرجة الفرنسية مؤسسة مسرح الشمس في باريس «آريان منوشكين» Ariane Mnouchkine في اعتقادها بأنه لاتوجد نظرية محددة لفن التمثيل."

وبين جماهيره في ثقافات مختلفة، أومتداخلة، أو بالأحرى مهجنة .

ونعود لنؤكد أنه من الصعب تحديد أسلوب موحد لتعليم التمثيل، حيث تتفق قناعتنا مع ماجاءت به المخرجة الفرنسية مؤسسة مسرح الشمس في باريس «آريان منوشكين» Ariane Mnouchkine في اعتقادها بأنه لاتوجد نظرية محددة لفن التمثيل، ولكنها ترى أن هناك على الأقل قوانين نظرية في كل أعراف التمثيل، ويعني ذلك، أن «منوشكين» لاتجد خطأ في استخدام مصطلح نظرية التمثيل إلا أنها تفضل استخدام [قوانين أساسية]، والتي نتعرف عليها أحياناً، ولكننا أحياناً ننساها، إن الممارسة وحدها هي التي تجعل القانون أوالعرف يظهر على السطح، حينئذٍ يمكنني أن أقول إنه لاتوجد نظرية للتمثيل، لأنه لاتوجد نظرية واحدة، بل العديد من النظريات،

> "أن أهم عضلة عند الممثل هي [الخيال]، وأنه يمكن تعديلها ومعالجتها بالإخلاص والمشاعر، وبالتمثيل الحقيقي، وليس الذي يعتمد على الذاكرة، بل لابد أن يكون لدى الممثل خيالاته."

وبالطبع ما يهمني في هذه النظريات العديدة هي القوانين الأساسية المعروفة لنا جميعا، إن «منوشكين» تقرر أن أهم قانون من هذه القوانين هو الذي يحكم التداخل بين الداخلي والخارجي، بين الحالة أو المشاعر والشكل، كيف تعطي شكلاً للشعور؟، كيف تدفع الشعور الداخلي ليخرج ويظهر للجمهور؟، كيف يعمل القلب من خلال الجسد؟!، إن عمل الممثل هو التشريح، تشريح القلب وإظهار مابه لنا..ومن جانب آخر ترى «منوشكين» إن هذه المشاعر الذي يستدعيها الممثل ويعرضها للمتفرج تأتي من خلال(الاكتشاف) والتعرف، من حقيقة أن مايحدث حقيقي، ولذا فهي ترى أن أهم عضلة عند الممثل هي [الخيال]، وأنه يمكن تعديلها ومعالجتها بالإخلاص والمشاعر، وبالتمثيل الحقيقي، وليس الذي يعتمد على الذاكرة، بل لابد أن يكون لدى الممثل خيالاته، بمعنى أن يكون حالماً ليرى ما يتحدثون عنه، ليرى أين هم ذاهبون، أين هم، لترى السماء فوقهم، إن الممثل يختزل مشاعر الآخر ويؤمن بها، وتعتقد "منوشكين" أن النظرية الأساسية للممثل هي أن يؤمن بما يمثله، بما يجسده، بعاصفة الشعور، بقوة الشخص وغضبه وفرحته ورغبته وحبه وكراهيته، وإذا كانت هذه المشاعر عليه أن يؤمن بها، كما تعتقد "منوشكين" أن هناك شيئاً مافي عمل الممثل يضطره ألا يسقط في طفولته، ولكنه يدخل فيها، وهو أنه على الممثل أن يستغرق في خيالاته، وهذه الخيالات تعمل منذ التخييل لأنها كليشهات ليس بها أية مشاعر، ولما كان مسرح الشمس لدى «منوشكين» يتسم بالتعاونية في كل شئ في سبيل صنع عرض مسرحي، فإن الممثل لديها يعمل في جماعة من خلال المناقشات التي تُعين كل فرد في المجموعة على الاكتشاف، داخل ذواتهم ليخرجوا منها ما يتلاءم مع الشخصية المكتوبة.

وهاهي فيولا سبولين Viola Spolin معلمة التمثيل الأمريكية المعاصرة تؤكد بدورها في كتاب Actors on acting لـ «توبى كول» و«هيلين كريش شينوي» والذي صدر عام 1970: إن تقنيات المسرح أبعد ماتكون مقدسة، إذ تتغير أساليب المسرح بصورة جذرية مع السنوات، لأن تقنيات المسرح تقنيات إتصال، وبالتالي تتغير المناهج لتلبي احتياجات عصر ومكان معين...!!!، و تضيف "سبولين": «إلا أن ذلك لايسمح بالنظر إلى

التقنيات على أنها إجراءات ميكانيكية، [أو] مخزن لحيل معنونة وجاهزة للاستعمال في حال الاحتياج لها»، مما يمكن معه القول إن كل أسلوب وكل طريقة أو اتجاه في عصر من العصور يطرح قناعاته من وجهة نظره التي تعضد أهدافه ورؤاه حول فن الممثل، وبالتالي فكل يطرح أسئلته الخاصة حول التقنيات، محاولاً السير في طريق اختاره لنفسه، ليصل إلى نتائج محددة أوغير محددة، ليضع يده في النهاية وعلى ضوء نتائج التجربة سبل تعليم التمثيل، وتدريب الممثل، ومن هنا... نجد تبايناً حاداً بين كل هذه الأساليب حيث يفضل بعضها العقلانية في مقابل الانفعال، والبعض الآخر يميل إلى الذكاء في مقابل الخيال، أما البعض الثالث يهتم بالتقنية في مقابل اللاشعور، وهكذا، وغالبا ما يحاول الموهوبون في التمثيل بجميع أنحاء العالم طرق الأبواب من أجل دراسة التمثيل وتعلمه في أي مكان يُتاح لهم، أو يتيح لهم فرصة امتلاك أدواتهم وفق مايعتقدون، فهناك تنتشر

في كل بقاع المعمورة معاهد ومدارس التمثيل، والأكاديميات الرسمية التي تمنح من يدرسون فيها شهادات إجازة لنهاية مرحلة دراسية معينة، مثل البكالريوس أو الدبلوم أو ماشابه، وقد يجد الراغب التواق الموهوب في هذه المؤسسات بعضاً من صور الرتابة في سير العملية التعليمية ونظامها الصارم، إلا أنه مع ذلك يُلقي بنفسه بين أحضانها، إذ تكون هي الملاذ والمعبر لممارسة مهنة التمثيل بشكل رسمي معتمد، وعلى الجانب الآخر هناك مدارس أخرى غير رسمية، تسمي نفسها ورشاً أو مراكز، أوستوديوهات، وما إلى ذلك، وهي في الأغلب غير معترف بها على المستوى الرسمي، ولكنها بمثابة البديل الممكن لمن لم تتح لهم فرصة الالتحاق بالمدارس الرسمية لسبب أو لآخر، ولاشك أن بعض هذه المدارس غير الرسمية وغير المعترف بها، قد نالت شهرة واسعة واعترافاً دولياً لما حققته من نتائج مبهرة في تطوير حرفيات الممثل، وربما يرجع ذلك النجاح هو تحرر تلك المدارس من

الأطر العلمية المتجمدة، والأنماط الإدارية التي لاتتفق إلى حد كبير مع طبيعة تعليم التمثيل والإبداع، إن معظم هذه الأنماط الإدارية تحاول تطبيق نظمها التي تطبقها على أى نوع من الدراسة على دراسة الفنون الإبداعية، حيث إن العنصر البشري المستهدف من العملية التعليمية التي ترنو إلى مساعدته للتحرر من معوقاته النفسية والجسدية والانفعالية الشخصية، من أجل تهيئته ليكون مستعدا لكافة الاحتمالات التعبيرية التي تطلب منه سواء أثناء الأداء، أو حتى أثناء التدريب. يذكر من هذه المدارس غير الرسمية على سبيل المثال، مدرسة "جاك كوبو" الدولية للمسرح رغم إخضاعها الطلاب لنظم إدارية وتعليمية محددة لا يمكن تجاوزها. هناك أيضا نوع من التعليم قد أتيح لبعض موهوبي التمثيل في مناطق متفرقة من العالم، وهو التعلم على يد خبير، تأصلت خبرته مع الوقت في تاريخ المسرح بشكل عام، وفي تاريخ التمثيل بشكل خاص، ونالوا اعترافا رسميا وعلميا مثل جروتوفسكي ومعمله بمسرحه الفقير ببولندا، وآريان منوشكين Mnouchkine وفرقتها فرقة مسرح الشمس بفرنسا، والمخرجة الأمريكية آن بوجار Bogart، واليابانى سوزوكي Suzuki وإيوجينيو باربا Barba على سبيل المثال، وليس على سبيل الحصر، وفي مصر نجد محاولات من هذا النوع عند كل من نبيل منيب، ومحمد عبد الهادي، ومنصور محمد، وخالد جلال، ومروة جبريل، وعلاء قوقة، ونبيلة حسن، وأيمن الشيوي، إلى جانب كاتب هذه السطور وغيرهم.

وفي حال استمرار الممثل المتدرب في أي من هذه المدارس غير الرسمية فإنه يتعلم ويتلقى جل معرفته من خلال اتصاله الروحي بمعلمه، ثم بالعمل الدقيق في المعمل أو الورشة أو الاستوديو الذي يتيح له اكتساب بعض المهارات والتقنيات والخبرات والتجارب التي تحفر في نفسه ربما بفضل عوامل التراكم أو الترسيب التي مرت عليه أثناء التدريب لفترة ما.

ومن جانبهم يعمل معظم المخرجين بأنفسهم على القيام بمهمة تعليم الممثلين لخدمة أغراضهم الفنية، عندما يحاولون الوصول بممثليهم إلى جماليات تتعلق بأساليبهم أو مناهجهم الإخراجية، أو متطلبات عروضهم.

وفي بعض الأحيان تقوم بعض المؤسسات غير المسرحية بتنظيم دورات في تدريب وإعداد الممثل تستقدم فيها من هم مشهود لهم بالكفاءة والقدرة على تعليم الممثلين، لفترات قد تطول أو تقصر، وذلك لمنح الفرصة لبعض هواة التمثيل المتشوقين لتعلم التمثيل، يلبي حاجة مواهبهم وهواياتهم في ممارسة التمثيل بعيدا عن اتخاذه كمهنة.

ومن هنا تتقافز أمامنا مجموعة من الأسئلة المحورية، بل والجوهرية حول تعليم الممثل: ما هي الطرق المؤدية إلى ذلك؟ هل هو طريق إكساب المتعلمين مجموعة من المبادئ والتدريبات، وبعد أن يجتازها فعليا يقوم هو بنفسه باختيار ما يدرسه من مناهج كان واضعوها على وعي تام بمتطلبات طالب

التمثيل أم ينبغي أن يكون هذا التعليم أو ذاك قائما على تقنية أو تقنيات محددة يكتسب من خلالها الممثل المتدرب بعضا من الجماليات التي يفتقر إليها مثل تلك الجماليات المرتبطة بتوجهات بعض المدارس لفن الممثل التي تفرض تدريبات جسدية أو العمل بالأقنعة أو مهارات معينة؟ هل يجب أن يكون التعليم قائما على مبادئ أخلاقية تخص مهنة التمثيل وطبيعتها؟ هل لا بد أن تتحول عملية التعليم إلى نوع من حث الممثل على اكتشاف نفسه أم اكتشاف المناطق المجهولة في نفسه وجسده وصوته وباقي أدواته التعبيرية؟

إن محاولة الوصول إلى إجابة نموذجية هو ضرب من المستحيل، وربما لن يفي بالغرض، فالقضية جد متشابكة، ولها أبعاد كثيرة، ولو حاول أحدنا الإجابة على أي من هذه الأسئلة فسوف يجد نفسه يستلهم إجاباته من أسئلته، فيصل إلى نتائج سطحية وليست عميقة العمق المطلوب، لاسيما وأن قناعات كل شخص ورؤيته الخاصة لفن التمثيل ستفرض إجابة نابعة من هذه الرؤى وتلك القناعات، وبالتالي ينتفي سبب إطلاق السؤال، ومن ثم تبطل الإجابة وتصبح غير ذات معنى أو مغزى، فكل الطرق تؤدي إلى روما. كل الطرق تؤدي إلى إكساب الممثل المعارف الإبداعية المطلوبة لفنه، والتي تتعلق بأدواته التعبيرية، مهما اختلفت سبل إنمائها أو تنشيطها أو تنظيمها، ولكن الأهم من هذا كله أن الممثل إذا أتيحت له فرصه التعلم بأكثر من طريقة ربما يكون ذلك محفزا له على المضي في مسيرته لاكتشاف الممثل بداخله، وفقا لما اقتطفه من زهور متنوعة من بستان المعرفة والتجربة حول فن الممثل.

التمثيل مهنة أم حرفة؟

يتفق الكثيرون على أن التمثيل حرفة يمكن تعلمها ومهنة يمكن ممارستها. فهو حرفة يمكن تعلمها لبعض ممن لديهم الاستعداد أو فلنقل الموهبة Talent التي هي عطية الله اختص بها بعضهم دون بعض، وتعني الملكة أو المقدرة، وهي نوع من الاستعداد الفطري لدى شخص ما للبراعة في مجال معين، وهي غالبا ما تكون كامنة داخل الشخص الذي يمتلكها، ولكنها تحتاج حال اكتشافها، إلى بعض الوسائل التدريبية من أجل إخراجها من كمونها. وهو ما يؤكد أن التمثيل فن وإبداع؛ فهو عملية إبداعية تنهض على الخلق والابتكار عبر تنمية وإعداد لا بد أن يمر بهما الشخص الموهوب أو الذى لديه تلك القابلية بمعنى آخر، حتى يضع يده على قدراته الإبداعية التي يمتلكها. فعملية تعليم الممثل ليست مجرد إكساب المتعلم مجموعة من المهارات أوالتقنيات فحسب، بل إنها عملية متشابكة لها جانب تربوي وآخر تعليمي. يستهدف الجانبان تحفيز ذلك الممثل على الاكتشاف، اكتشاف ذاته أولا كإنسان، ثم اكتشاف أدواته التعبيرية. فذاته هي المادة الخام التي يستخرج منها إبداعه، وهو الأمر الذي ربما يتطلب تطوير ذوات الممثلين ووضعهم في محك التجربة التي تكسبهم أو تحفر فيهم بعضا من التقنيات اللازمة إلى

جانب المهارات التي يحصلون عليها بالتعلم، وفي هذا الصدد أكد المخرج الألماني المعاصر برايان مايكلز – أستاذ معهد الدراسات العليا في إسن Folkwang Hochschule Essen على: ضرورة أن يعطي كل إعداد المسئولية للممثل سواء داخل أو خارج المدرسة، وأن يصحبه إلى استقلال ذاتي كامل". الأمر الذي يحيلنا إلى أمرين في غاية الأهمية، وهما ضرورة الاستقلال الذاتي المتحرر من سطوة المعلم أو المخرج أو الخبير، والثاني توفير المناخ الملائم لاكتشاف الممثل لذاته أولا وتطويرها، ثم اكتشافه لأدواته التعبيرية، ومن ثم اكتساب بعض المهارات الممكنة. تكمن أهمية ذلك في ألا يطغى التعليم أو الإعداد على الطاقة الإبداعية الأساسية عند الممثل.

إن النظر إلى تعليم الممثل من خلال هذه الوجهة تربوي وتوجيهي في الأساس. ويقر بأن دور المعلم هو مساعدة الممثل على إعادة اكتشاف ذاته، وتوجيهه بناء على اكتشافاته لمزيد من الحفر لاكتشاف أدواته ومهاراته المختلفة. نجد واحدا ممن نظروا إلى فن التمثيل بوصفه مجتمعا مصغرا يعيش حياة كاملة يكون فيها التدريب المستمر أسلوب مميز لهذه الحياة وهو إيوجينيو باربا وممثلو فرقة مسرح الأودن، حيث يرى باربا أن تعليم الممثل يرتبط بوجود أماكن محددة، عوائق مضادة للتيار، وجزر عائمة، عندما أتحدث عن المسرح، يتبادر إلى ذهني فضاء متناقض، موجود في وسط زمانه دون أن ينتمي إليه، مكان مقدس، منفصل في قلب روابط وتوترات بلا حل، محيط ثقافي صغير لأشخاص متفردين، لا تشغلهم سوى الحاجة إلى التوافق بين البركان الداخلي، الحياة الشخصية، والسلوك المسرحي. إن هذه الحاجة تدفع إلى إبداع الذات، وإلى هدم هذا الإبداع في إطار الوهم الواعي لتعلم متواصل، ويكون هذا الأخير تمهيدا لمجموعة قواعد فارغة تنتظر أن يتم إشباعها بدوافعنا ومواقفنا. ويستمر هذا التعلم حتى يتم إفناء الحاجة إلى المقاومة، والمقاومة تعني معارضة هذا الصوت الجذاب الذي بداخلنا، والذي يهمس قائلا: الأمر لايستحق هذه المشقة. إن باربا هنا يؤكد على فكرة أن تعليم التمثيل ليس مجرد شخص الممثل، ولكن التعليم هو بمثابة الفرصة التي تتيح له إقامة علاقات مع أفراد آخرين اختاروا بعضهم البعض لكي يعيشوا سويا في مجتمع مصغر، ينصهر فيه الكل في واحد، ويندمج فيه كل فرد مع المجموعة، الأمر الذي يعينه على تطوير ذاته واكتساب التميز الفردي، وتجاوز التقنية. الحقيقة أن

"دور المعلم هو مساعدة الممثل على إعادة اكتشاف ذاته، وتوجيهه بناء على اكتشافاته لمزيد من الحفر لاكتشاف أدواته ومهاراته المختلفة."

> لكي يقوم الفن السرحي بتغيير المجتمع إلى الأفضل، فلا بد أن يغير نفسه أولا إلى الأفضل من خلال مجموعة متجانسة تعمل وتعيش أسلوب المسرح كحياة كاملة.

نظرة باربا إلى فن التمثيل على هذه الصورة ينبع من قناعاته وفلسفته أنه لكي يقوم الفن السرحي بتغيير المجتمع إلى الأفضل، فلا بد أن يغير نفسه أولا إلى الأفضل من خلال مجموعة متجانسة تعمل وتعيش أسلوب المسرح كحياة كاملة، وهي نظرة تنم عن بُعد اجتماعي يكتنف مهنة الممثل.

أما آن بوجار –مخرجة المسرح الأمريكي– ذائعة الصيت، والتي تقوم بتعليم التمثيل في العديد من الجامعات بالولايات المتحدة وأوروبا وأمريكا اللاتينية، والتي تتفق مع باربا إلى حد ما، مع بعض الاختلاف، في استحالة تعليم التمثيل للممثلين، ولكنها ترى مع ذلك أنه "يمكن مساعدتهم على على تنمية ذواتهم الخاصة، وتطوير علاقاتهم تجاه عملهم كممثلين، وبالتالي فالتعليم يتبلور دوره في تهيئة الممثلين للدخول في الحياة النفسية، أو بمعنى آخر، فإن عملية التعليم تمكن الممثل من اكتساب بعض الصفات الأساسية التي تعينه في عمله". وكذلك الحال نجد ميشيل نادو مدرس الإيماء الأساسي بكونسيرفاتوار الكيبيك بكندا، والذي رأى هو الآخر«أن إعداد ممثل يعني أساسا إعداد شخص عليه أن يمثل العالم أكثر من إعداد شخص عليه أن يؤدي أدوارا، ولهذا أعتقد أن دور مدرسة المسرح ينص على تعليم الشخص معرفة ذاته أكثر من تعليمه مهنة، حتى ولو كان هذا البعد له أهم ويجب أخذه في الاعتبار». وينطلق نادو –كمعلم– من الحرية التي تُعد في رأيه نوعا من السحر والجمال التي يجب أن يكتشفها الممثل في ذاته، حيث تستلزم هذه الحرية تخلص الممثل من كافة القيود والعوائق المتعلقة بعملية التمثيل. وبداية لا بد أن يتخلص الممثل من:

أولا: من أفكاره المسبقة والاستباقية عن التمثيل.

ثانيا: من عاداته ولزماته وسلوكياته.

ويكتسب في سبيل ذلك طبيعة ثانية، كل ذلك ليفسح لنفسه المجال للاكتشاف؛ اكتشاف ذاته الداخلية التي يجهلها. إن هذه العملية الاستكشافية لا تأتي بمعزل عن ممارسة التدريب والأداء، بل على العكس، فإن ممارسته للتمثيل سوف تنمي داخله حسا نقديا تحليليا وتقويميا وإبداعيا، لنفسه من ناحية، ولكل الموجودات من حولة من ناحية أخرى، فلكي ينجح في تمثيل العالم وفق رؤية نادوعليه أن يذهب دوما للقاء هذا العالم ويتحرك معه ويتأثر به، أو على حد تعبير أستاذ التمثيل الصامت جاك لوكوك: «إن

كل شيء يتحرك. إن كل ما يتحرك خارجي يتحرك أيضا بداخلي ويحركني». إنها النقطة المحورية التي يعتمد عليها نادو –كمعلم–، فهو يرى أنه على طالب التمثيل في الأساس «أن يرتكز على هذه النقطة الثابتة الخاصة بعالم أشياء الطبيعة، وعلى نماذجها الموجودة منذ الأزل، والتي تعتبر جزءا منها [العناصر– المواد– الحيوانات– النباتات.. إلخ]. فعلى المتعلم استقبال هذا العالم والتوحد مع حركته، فالتحرك مثل الشجرة –على سبيل المثال– فهو في البداية ملاحظة الشجرة بطريقة موضوعية بدقة وبقوة لاكتشافها على ما هي عليه وليست كما نتخيلها، وبعد ملاحظتها، على المتعلم أن يتحرك مثلها بقدر الإمكان، وبلا أي محاولة للتأويل، فالفكرة أن ينسى المتعلم نفسه، أن يضع جانبا تفرده، حتى ينجح مع الآخر لفهمه واحتوائه في آنٍ واحد..». وبعد ذلك سيشعر المتعلم أن وضع جسده –أي حركة الشجرة في جسده– يوقظ بداخله مشاعر حب وحالة درامية يستطيع المسرح أن يندرج فيها، وهنا فقط يتدخل تفرده الخاص ومشاعره الخاصة ومن خلال زيادة مخيلته، قد يتم استخدام هذه الشجرة كعامل مدعم للتمثيل المسرحي، وكذا الحال مع عالم الأشياء. على المتعلم– إذن– أن يكون في الأساس هذه الصفحة البيضاء «التي سيكتب عليها علامته، شجرته، بحره، رياحه، حبه هذيانه، قلقه. نعم كل ذلك وبكل المستويات الممكنة، وغالبا في أدوار أكبر من قدراته حتى يستطيع أن يغوص فيها ويخاطر فيها ويترك لنفسه العنان ويحارو يكبد ويتجاوز نفسه، يلمس أنه مغاير، وأنه مطابق لذاته الداخلية العميقة، حتى تطفو الازدواجية في متعة الوهم المسرحي. "إن مايفعله المتعلم مع عالم الطبيعة سيفعله أيضا مع عالم الثقافة، تحريك لوحة، موسيقى، قصيدة.. إلخ واكتشاف ديناميكيتها الداخلية، وإيقاعاتها، وسيفعله أيضا مع الإنسان البشري، الأمر الذي قد يمكنه من التوجه إلى الشخصية، هذا الشكل الذي يتجاوزه في الحجم، والذي يتحرك في أماكن درامية مختلفة يندرج فيها الكتاب، ويجب على المتعلم استكشافها. إن دور الأستاذ هو زيادة وعي المتعلم للمعنى الدرامي للحياة، ولكل ما يحيط بنا ومن هذا اللقاء مع الآخر، سيحدث حتما تغير في المتعلم نفسه، فقبول دعوة الآخر بقوة هي رحلة للقاء الذات بطريقة أخرى ليتعرف على نفسه كآخر، وليكتشف كل إمكاناته».

وعليه فمن خلال مسار التعليم في مدرسة ما، يتسنى للممثل القيام بهذا السفر المزدوج، بما يمنحه القدرة على اكتشاف الممثل المتفرد بداخله، النسخة غير المسبوقة من الممثلين، إلا أنه من الجدير بالذكر مراعاة الفروق الفردية بين المتعلمين فليسوا كلهم على قدر درجة من الموهبة أو المهارة، ولذا فحريٌّ بنا تحفيزهم جميعا منذ البداية للتعرف على أنفسهم، ولفت نظر كل منهم لأن يضع يده على مناطق القوة والضعف لديه، ومن ناحيته يقوم المعلم بمراقبة أسلوب كل منهم في تنظيمه لقدراته الإبداعية، واستخدامه لأدواته في التعبير عن المواقف المختلفة.

** معايير اكتشاف الممثل المتقدم لدراسة التمثيل:

تتقافز أسئلة أخرى أمامنا نحن الذين تُفرض علينا أعمالنا الاضطلاع بمهمة اختيار هؤلاء المتقدمين لتعلم التمثيل. ما هي الصفات اللازم توافرها في المتقدم لهذه الدراسة شديدة الخصوصية؟ كيف يمكن قياس قابليته للتمثيل؟ ما هي وسائل اكتشاف حجم موهبته؟ ما هي مهاراته؟ ما هي خبراته؟ وما إلى ذلك من أسئلة. وفي هذا الصدد يؤكد كيفن كولك –مدير مسرح وينج Wing التجريبي التابع لمدرسة تيش Tish Schoole للفنون بجامعة نيويورك– «إن القدرة الكامنة [الموهبة] لدى طالب التمثيل هي الصفة الأولى والأساس الذي ينبغي أن يتم بناءً عليه اختياره للدراسة»( )، ولكنه يتسائل –ونحن جميعا نتسائل معه– ما هي هذه القدرة الكامنة؟ وكيف يتم التعرف عليها؟ وما هي علاماتها وإشارتها وأمارات وجودها؟

في تمهيد هذه الدراسة، عرفنا سلفا الموهبة لغة واصطلاحا، ولكن تعريفها لا يتوقف عند تعريف مقتضب، قد لا يدل دلالة وافية حول هذه القدرة الاستثنائية التي لا تتوفر عند كل البشر بالدرجة نفسها، الأمر الذي يضعنا في إشكالية جديدة حول التعريف المانع الجامع للموهبة، والاستنباط من هذا التعريف علاماتها وإشاراتها وأمارات وجودها، بل وسبل قياسها. إلا أن كولك يجتهد ويسهب في وصف شبه دقيق لتلك الموهبة منطلقا من تعريف معجمي لايضيف كثيرا عندما عرفها بأنها تقوم على المزج بين مرتكزين، وهما القابلية والمجهود [أو الاستعداد والطاقة]، ويسهب في تحليل المعنى المعجمي قائلا «القابلية تخص الطريقة التي يجرب بها اللحظة الحالية بهدف خدمة عمله، إن القابلية هي أن نكون في حالة من السلبية النشطة، في نوع من الرغبة التي يمكن من خلالها للممثل أن يجرب ويعيش مجموعة من الردود الانفعالية بقليل من التوتر، مع إشراك مخيلته في ذلك، وحالة الانفتاح تلك هي أيضا الحالة التي يجب على الممثل الحفاظ عليها أمام أحكام واقتراحات الآخرين. إنها حساسة تجاه الانطباعات التي تخلقها الظروف الخيالية، وسلوك الممثلين الآخرين».

ومن جانب آخر يتضمن مفهوم القابلية كذلك، بعض الأحاسيس الصوتية والجسدية والخيال والظروف المعطاه، والهدف الأعلى، وإذا كانت القابلية وفق كولك هي المرتكز الأساسي لتعريف الموهبة، فإنه يرى أن المرتكز الثاني، وهو المجهود أو الطاقة الذي يوضحه بقوله «هو منع الإجابات الواقية التي تقود الطالب إلى الانغلاق على نفسه. المجهود هو العمل على تحرير الذات أكثر من العمل على تقييدها، على جعل القلب رقيقا أكثر من جعله قاسيا، على العطاء أكثر من المنع، على إعطاء الثقة في الغريزة أكثر من إعطائها للاستدلال، على الإجابة بصدق أكثر من الرد بالإجابات المتفق عليها، [الجاهزة أو المتوقعة أو سابقة التجهيز أوالبيديهية القريبة] على الاستماع بقلب مفتوح أكثر من التصرف بسلوك فظ، على العمل بشكل محدد مع الاحتفاظ بليونة

تغيير الوجه بسرعة، إذا أمرت رغبة ل اشعورية بذلك». وعلى الرغم من أهمية هذين المرتكزين (القابلية والمجهود) لما يطلق عليه (الموهبة) في التمثيل فإنهما قد تصبحان في لحظة بلا فائدة تُذكر، لو توقف الشخص الموهوب عن الاتصال الدائم والمستمر بذاته وبالعالم من حوله، ومقاومة كل المعوقات النفسية والجسدية، وهو ما يقودنا للتعرف عن كثب على القدرات التقنية للممثل الموهوب، والتي يؤسس التعليم على اكتشافها وإنمائها.

فقد صنف كولك هذه القدرات فى مجموعتين: «الأولى: مجموعة القدرات ذات الطابع التقني، وهي تضم كل ما يخص الصوت، التنفس، الرنين، المرونة الجسدية الدقة، مهارة قراءة الموسيقى، الحفاظ على السلم الموسيقي، مهارة تعلم الحركات، وتذكرها، وتنفيذها، مهارة تحليل النص الدرامي، تقديم، أداء، إبداع شخصية بالفعل، وهناك طرق لتعلم هذه القدرات وبالتكرار يصل المتعلم إلى مستويات أفضل.

الثانية: وهي تلك القدرات المرتبطة برغبة الممثل في تطوير نوع من المرونة الداخلية التي تسمح بتغيير سريع في الإدراك، إنها مهارات تقييم المواقف على عدة مستويات حتى نستطيع اختيار الفعل الملائم لموقف ما، كل ذلك مرتبط بضرورة إعطاء الإحساس إلى العمل، وذلك بصورة واعية».

ويستطرد كولك قائلا «يجب القيام بجهود ضخمة للبقاء في مواقف غير مريحة من شأنها أن تطرح تساؤلات حول صورة الذات والشعور بالأمان، يجب أن تتحرر من التحكم في النفس self-control حتى وإن كان

ذلك على حساب أن نصبح موضع سخرية لأنفسنا»، فالمجهود (الطاقة) بذلك المعنى يصبح محور العملية الإبداعية عند الممثل.

والذي يكون المثلث الإبداعي عند الممثل من وجهة نظر كولك:

- الإحساس بما يحدث.
- الفكرة التي تدور حولها المسرحية.
- المنطق الذي يخلقه التفاعل مع الآخرين.

بشكل عام، فإن طالب التمثيل لا يتعلم مجموعة من المعلومات والقواعد فقط، ولكنه أيضا- وهذا هو المهم- يكتسب ويدرك مجموعة من التجارب الإنسانية والتقنية متعددة الأبعاد، تصب جميعها في إنماء قدراته الأدائية فيما بعد، حيث تمرهذه التجارب بأحاسيسه وذاكرته الجسدية، واستخدامه لطبقاته الصوتية، فضلا عن خياله وضبط انفعالاته التعبيرية وهو الأمر الذي يسمح للطالب بفرصة التعبير عن رؤيته الذاتية، أيا كان نمط الأداء الذي يعمل من خلاله، وهو مايجعله تلقائيا غير مصنوع أو مصطنع. لقد استطاع من خلال التجارب المكتسبة طوال فترة الدراسة أن يوازن بين تقنيات أدائه وتلقائيته من ناحية، وبين انفعالاته الشخصية، وانفعالات الدور الذي يؤديه.

باختصار يصبح الإعداد عندئذٍ كما يقول كولك «شديد الارتباط بما سيقدمونه في حياتهم اليومية». ومن جانبها أوضحت مارجريت شولر -أستاذ التمثيل بمعهد إرنست بوش Ernst Buseh للفنون ببرلين-«أن الطالب من خلال اكتسابه لمناهج المهنة يتعلم تحليل الحركات والأدوار، بالإضافة إلى تفعيل خياله المسرحي. إننا نعلمه بلا شك فهم جسده وصوته كأدوات جادة للعمل والتعبير،. وأخيرا، فإن من الضروري لنا أن يكون الممثل قادرا على أن يضع نفسه ليس فقط في خدمة شخصية أو مسرحية، ولكن في خدمة كل متكامل».

تحدد شولر اثني عشر عاملا لاكتشاف قابلية الطالب للتمثيل، وهي على النحو التالي:

- القدرة على التفاعل بطريقة صادقة ومقنعة في موقف ما.
- التفكير في هذا الموقف.
- قبول انفعالات اللحظة.
- الملاحظة والإدراك السليم للأشياء وللمخلوقات وللعلاقات الإنسانية.
- السيطرة على النفس في المواقف التمثيلية الأكثر حدة.
- الخيال المرئي الحي.
- القدرة على نقل الصور الداخلية إلى الخارج.
- القدرة على التفاعل مع المثيرات الحقيقية والخيالية (الأماكن- الأشياء- المواقف- الأشخاص).
- التماثل مع مشكلات الدور (انفعالاته - تاريخه).
- الشعور الدائم بالحاجة إلى التعبير.
- أن يكون لديه محركا للتمثيل.
- التفاعل مع الرغبات أو المثيرات المسرحية.

هذا بالإضافة إلى ضرورة قياس بعض السمات الأساسية عند المتقدم لدراسة التمثيل، مثل:

- هل يتحدث بلهجة عامية أو لكنة شديدة؟
- هل يمثل ذلك مشكلة على مستوى النطق؟
- هل هو قادر على متابعة أفكاره المركبة وعلى توضيحها؟

وفوق كل ماسبق، فإن الحافز الشخصي لمهنة التمثيل هي أهم تلك المعايير التي يتم من خلالها قبول الطالب للدراسة وتستطرد مارجريت شولر لتؤكد بشدة على أهمية عنصر الإحساس بالنسبة للممثل، حيث قالت "إن أهمية الإحساس تكمن في أن على الممثل أن يستشعر أن العالم أوالمشهد لا يدوران حوله بشكل حصري، وأن أشخاصا آخرين أي شركاءه لهم الحق أيضا في ذلك. إن القدرة العامة على التعبير يتم إدراكها من خلال مختلف وسائل التعبير، وهي (الإيماء- اللغة - الحركات- الصوت- الجسد) [ويتم التركيز بمغالاة على الجسد] هل يتم استخدامه كأداة بطريقة لا شعورية؟ هل هو قادر على إظهار أفكار وانفعالات شخص؟ وبالنسبة للصوت، هل يعبر عن مشكلات مرضية؟ عن أداة؟ هل يتم استخدامه كوسيلة تعبير نظرا لما يحتويه من تنغيمات ثرية؟ أما ميشيل لابورت المؤلف والمخرج وأستاذ التمثيل والمحلل النفسي بجامعة كيبيك بكندا فيضيف«إن موهبة الممثل ترتبط ارتباطا شديدا بالعلاقات التي يمكنه إيجادها بين الأنا الخاصة به وبين الشكل المثالي للأنا، حسب وجهة نظره، كلما تألم الفرد للتباعد بين الأنا والأنا المثالية، انجذب نحو استخدام التمثيل لتضميد جرحه العميق، أي أن أسلوب تمثيل ممثل ما شديد

الارتباط بإمكاناته التقمصية، وبنمط السعادة التي يتوقع أن يستخرجها منها وفقا لتطور شخصيته. وعلى ذلك، فإننا نعترف بأن القدرة التقمصية للممثل هي عامل مبدئي محدد لتعلمه».

وعلى ذكر «التقمص» والذي ما زال كاتب هذه السطور يتحفظ على استخدامه في مجال فن الممثل، كان لا بد من التعرض له من منظور آخر، وهو منظور علم النفس psychology حيث يتم تصنيف أشكال متعددة لفكرة التقمص introjections والاندماج incorporation أو المحاكاة أكثر منها تقمص حقيقي، فعن طريق لعبة المحاكاة (حركة- تغير في طبقة الصوت- إنعاش نموذج المقلد في الذاكرة) وعليه فالتقمص عكس المحاكاة، فكلمة التقمص في اللغة تعني قدرة الممثل على الإيحاء بأنه هو نفسه الذي يؤدي دوره في العمل الفني، وتقمص شخصية غيره تعني قلده أو حاكاه في سلوكه وهيئته. وعليه، فإن تقمص الممثل للشخصية تعبير مجازي شائع يعبر عن مدى إجادته وحسن أدائه للشخصية وهكذا نجد أن استخدام الكلمة في مجال التمثيل قد شاع، ولكن في غير موضعه حيث تتضمن الكلمة العديد من المعاني التي ربما تقترب أو تتشابه مع ما يقوم به الممثل من عمل. وبما أن كلمة تقمص تخضع إلى العديد من المقاربات، فيجدر بنا أن نعرف الكلمة من منظور علم النفس التحليلي، فنجد أن معجم مصطلحات التحليل النفسي يعرف التقمص بوصفه "آلية نفسية بواسطتها يقوم الشخص بتماهي جانب أو خاصية أو صفات من الآخر، ويحدث نوع من التحول الكلي أو الجزئي على مستوى نموذجه الشخصي، والشخصية، وبالتالي تتكون وتتمايز بفضل سلسلة من التقمصات.

ووفقا لفرويد: هي العملية التي بفضلها تتكون شخصية الفرد وتتشكل، حيث إن التقمص قد يدل على خاصية في الشخصية وليس على الشخصية كل، من منطلق إمكانية توفر مجموعة متعددة من التقمصات للشخصية الواحدة، وهو ما نجده عند المقلدين مثلا. يحدث التقمص بواسطة تأثر الأنا بأنا آخر، فيحدث نوع من الانتقال للصفات والمميزات الشخصية من فرد إلى آخر، كنوع من التقليد، بحيث يدوم ويرسخ في الشخصية وبه يتبنى الفرد توجهات ومميزات شخصية جديدة، وبذلك يكون التقمص وسيلة بناء شخصية. ومن جانب آخر، تكملة لبناء سابق في حالة ما إذا حدث انتقال جزئي أو تقمص نسبي من فرد لآخر.لم يتوقف فرويد ولا أقرانه من علماء النفس في الخوض العميق في موضوع التقمص، إلا أن ما يهمنا في هذا المقام إلصاق لفظة تقمص بالممثل، وهو إلصاق- كما سبق القول- في غير موضعه، إذ أن التقمص في علم النفس حالة مرضية، تصل إلى درجة قصوى من الهيستريا، أما التمثيل فهو عملية عقلية يعمل فيها العقل بدرجة تسمح بالسيطرة على انفعالات الممثل حتى لا يقع في هوة الهيستريا التمثيلية التي يمكن أن تسبب أخطار لا قبل للممثل بها. وإن كان ميشيل

لابورت بوصفه محللا نفسيا، إلى جانب كونه أستاذا للتمثيل، يحاول الاستفادة من تعريف علم النفس للتقمص، في تعليم الممثل، فيقول: إن التقمص الذي هو عكس المحاكاة «يتطلب معرفة بالشيء كنموذج يثير الإعجاب، وهي معرفة يرافقها الشعور بالتشابه مع النموذج الذي يجعله مثاليا. إنه يتطلب بالإضافة إلى ذلك، الرغبة في القيام بالواجب عمله، حتى نكون على مستوى النموذج. والسعادة الناتجة عن ذلك هي سعادة أن نكون ما لا نستطيع الحصول عليه. إن التقمص يفرض دائما المفارقة التالية لأن نكون متماثلين ومختلفين فى آنٍ واحد». هنا، علينا إذن أن نميز بين كلمتي التقمص والتناسخ، إذ أن استخدامنا الشائع لكلمة التقمص في التمثيل يحيل في بعض الأحيان إلى فكرة التناسخ، أو التوحد مع الشخصية، وهو عمليا صعب، حيث لايستطيع الإنسان أن يكون غير نفسه بأي حال من الأحوال إلا في الحالات المرضية التي يذهب فيها العقل أو يختل توازنه النفسي، وهو ما يتعارض مع فكرة التمثيل، كما تتعارض فكرة الإلهام التي زعمها الأولون في مسرحنا العربي. ومن ثم فإن الممثل الذي يتم إعداده في نظر لابورت لا بد وأن يكون «قادرا على معايشة اللحظة الفورية بترك نفسه للانفعالات التي تثيرها بداخله جملة جملة، تضعه في قصيدة حسية على حدود الشفهي وغير الشفهي، وفي المقابل تظهر علاقة جديدة مع المعرفة، عن طريق الفصل الأخلاقي والجمالي بين الشخصية والمشاهد، [و] في الحقيقة إذا كانت الإجابة على محاولة الممثل هي (تقمص) المشاهد، فإن عدم (تقمصه) سيؤدي إلى فصل أخلاقي، والفصل الأخلاقي أو عدم (التقمص) هو ما يسمح للمشاهد بطرح تساؤلات حول وضعه في العالم، إنها تماثلية، ولكنها معكوسة بالنسبة إلى الوضع الذي يمثله الممثل، سيتبعه اتهام لأشيائه الداخلية، والنتيجة ستكون معرفة أخلاقية تتناول وضعه الرمزي في العالم». وبناء على آرائه شديدة الخصوصية والعمق فيما يتعلق بأسلوبه في تعليم التمثيل، يحدد لابورت سمات محددة يجب أن تتوفر في أي شخص يتقدم لدراسة التمثيل مثل:

1- القابلية للتمثيل .

2- الاستعداد لعمل الواجب عمله لإنتاج اللحظة الفورية.

3- الضرورة الملحة للقول والمعرفة.

4- إن الموهبة سلوك ينتج الفورية التي تحقق المصداقية عند المتفرج.

5- الاستعداد للتدريب الصوتي والجسدي لاكتساب الثراء الانفعالي الذي سيكشفه له عمله كممثل فيما بعد.

6- اكتشاف أخلاقية الرغبة والهوية القوية التي تتوازن من خلالها الأشياء الحقيقية [صور الآخر- الأشياء الداخلية- البنيات النفسية الشخصية].

7- الاستعداد لإعادة بناء أدواته التعبيرية الجسدية والصوتية [تنغيماته- حركاته- إيماءاته- إشاراته].

8- التوافق الجسدي الصوتي الذي ينمي

لديه القدرة على إنتاج شعر الحواس.

9- القدرة على تنظيم علاقته الرمزية مع العالم باستخدام خياله.

وهنا نتسائل: هل التقنية التي يكتسبها الممثل بفضل التعلم تقولبه، وتجعل من أدائه آليا ومتكررا أم أنها تحرره وتساعده على إبداع أفضل؟

يقودنا ذلك إلى النظر لأهمية عمليات التدريب المستمرة في إعداد الممثل، والبحث الدائم في طبيعتها، ووظائفها المختلفة والمتنوعة على المستويين الإنساني والإبداعي، وهل لا بد أن تكون هناك مهارات أخرى يجب على الممثل أن يكتسبها مثل الرقص، المبارزة، الغناء، التمثيل الصامت، ركوب الخيل، السباحة، الإتيكيت وما إلى ذلك؟ في إشارة لنظم التعليم المتعددة.

لا شك أن الممثل الذي قرر اتخاذ التمثيل مهنة له يحتاج إلى تعلم أشياء كثيرة جدا، إلى جانب تطويره -الذي لاينقطع- لحرفيات أدائه صوتيا وجسديا وانفعاليا، ويكون متمتعا بالقدرة على التغيير أو التجديد الدائم في سلوكياته وتصرفاته الانفعالية والجسدية بما يكفل له جعل كل شخصية يؤديها نابضة حية، نسخة غير مسبوقة من الشخصيات الدرامية، وهو الأمر الذي يتطلب مرانا لا ينقطع مدى الحياة، ويعني هذا أنه لا يمكن أن يتمتع أي ممثل بالتجدد والتلقائية (أوالطزاجة) الأدائية، ما لم يكن مؤمنا بأهمية التدريب المستمر، أما الممثلون الذين يدعون أنهم ليسوا بحاجة إلى تقنيات أو تدريبات وأنهم يكتفون فقط

بالإلهام، فهم دون أدنى شك إما مشعوذون أو موهومون، أو على أقل تقدير قد وقعوا في أسر شخصياتهم المتجمدة، وفضلوا البقاء في المنطقة الآمنة، التي تحرمهم من التجدد الذي هو السمة الأولية لفن الأداء التمثيلي وطبيعته. ومن ثم، فإن تحرير الممثل من كافة معوقاته النفسية والعقلية والجسدية بمثابة الخطوة الأولية التي تصل به إلى التقنية المطلوبة.

إن الإيطالي ميشيل مونيتا، والذي يدير عدة ورش لتدريب الممثلين عبر أوروبا، يهتم اهتماما ملحوظا بدراسة الجسد كمدخل للتقنية مهم جدا لتدريب الممثل، متأثرا بدراساته على يد إيتيين ديكرو، لذا فهو يبدأ تدريباته بدراسة العلاقة المتداخلة بين مختلف أعضاء الجسد، وأن الاقتصاد في الحركة هو مفهوم أولي عنده، كما كان عند جاك كوبو من قبل والذي كان قد سبقه في تطوير منهج تدريبي لجسد الممثل ينهض على سلسلة من الأفعال الأساسية التي لا بد أن يكتسبها الممثل ويحفرها في جسده، ليتكون لديه إيقاع داخلي يعينه على أداء الأدوار المختلفة فيما بعد. ويكمل مونيتا خطة كوبو فيدرب ممثليه على بعض الفنون القتالية مثل المصارعة، والجودو، بغرض وضع يد الممثل المتدرب على أنماط الصراع المختلفة من ناحية، وليكتشف مفهوم التوازن من ناحية أخرى، كما يدرب ممثليه كذلك على المبارزة، لما تحتويه من مبادئ تنتمي إلى تدريبات ماير هولد في البايو ميكانيك، والتي تعرف بـ «الأوتكاز» Otkaz التي تعني أن

كل حركة في اتجاه يجب أن تسبقها حركة في الاتجاه المعاكس، وهو ما يرجع إلى بعض تقاليد الأداء في مسارح الشرق الأقصى، وهو الدرب الذي سار عليه أيضا إيوجينيو باربا، عندما أطلق مفردة لغوية إسكندنافية وهي sats والتي تعني اللحظة المباشرة التي تسبق الفعل, والتي تكون فيها طاقات المؤدي وانتباهه مركزة على الشروع في أداء فعل" فهي لحظة الاندفاع لبداية الفعل الذي لا يُعرف مسبقا إلى أى جهة سوف ينطلق, هل سيقوم بفعل القفز أم الجري أم سيأخذ وضعا جسديا ما مثل القرفصاء أم سيتحرك نحو الأمام أم الخلف أم سيقوم بدفع شيء أم جذب شيء أم حمل ثقل من على الأرض؟ وهكذا. يشبه باربا هذه [الساتس Sats] بالقوس المشدود لأقصى درجة عندما يقوم رامي السهام بتثبيت

السهم في وتر هذا القوس المشدود, فيكون كل شيء في حالة استعداد للانطلاق بأقصى درجات التوتر، والانتباه. وفي هذا يقارب باربا بين حالة رامي السهام والممثل, الذي سيقوم بعدد من الأفعال التي تعبر عن معان محدودة, والتي تتدفق فعل وراء آخر, ومن ثم يرى باربا أن لكل فعل من الأفعال التي يقوم بها الممثل نقطة (ساتس).«إن ساتس هي عبارة عن وضعية لقامة الجسم نجدها في الرياضة، في لعب التنس وفي الملاكمة, وفي المبارزة، عندما ينبغي على اللاعب أن يكون في حالة استعداد للقيام برد الفعل». ويعني هذا أن مفهوم (الساتس) عند الممثل يكون كامنا في قيامه باختبار طاقته أثناء لحظة تهيؤه للفعل وذلك على اعتبار أن (الساتس) هي اللحظة التي يتم فيها التفكير لإنجاز الفعل من داخل الجهاز العضوي الذي يقوم برد فعل عالي التوتر. باختصار، إنها لحظة قرار إنجاز الفعل». إنها اللحظة التي يحاول فيها الممثل– جاهدا– أن يستدعي حضوره العضلي والعصبي والذهني الموجه إلى هدف محدد. ومن ثم، فإن هذه (الساتس) تحفز الممثل إلى توظيف جسده بأكمله، الأمر الذي يدفع باربا إلى تحفيز ممثليه أثناء قيامهم بالتدريبات أن يطوروا تقنية خاصة من أجل اكتشاف أمرين هما:

أولا: الجسدي العضوي الحي bios .

ثانيا: أن يجد كل منهم نقطة (الساتس) في كل فعل يقوم به.

ومن جانبه يضمن مونيتا تدريبات الرقص الشعبي، بحثا عن إنماء الإيقاع الداخلي والخارجي لدى الممثل، وذلك«بهدف سماع الإيقاع الداخلي للجسد، وجعله متوافقا مع النفس، ويسمح الرقص الشعبي بإيجاد رابطة مع الأرض، مع القرع، مع النفس، إنه يسمح على وجه الخصوص بالتوصل إلى ضرورة الغناء والرقص مثلما يحدث في حفلات الفلاحين». إن كل هذه التدريبات وفق رأى مونيتا تصب في النهاية في تحقيق غاية مهمة لديه، وهي تحرير روح الممثل، وإكسابه مهارة التفكير بجسمه. يعود مونيتا مع ذلك للتأكيد على ضرورة «إيجاد المرادف الدرامي، الجمالي والأخلاقي للأنماط المختلفة للتدريب». إن ما يقوم به مونيتا إذن هو بمثابة حلقة مهمة في اكتشاف الممثل لذاته، لطبيعته، لإيقاعه الداخلي والخارجي بما يفسح له المجال لملاحظة العالم الذي يتحرك من حوله، فهو ينمي عند الممثل فضولا تجاه العالم، والبشر، وتصرفاتهم التي سوف يقابل أشباهها في أدائه لأدوارة المختلفة.

يمضي ديديه أبادى– أستاذ التمثيل بالمدرسة الإقليمية لممثلي كان Ecolo (ERAC) regionale d,acteurs Cannes– في اختيار الطالب المتقدم لدراسة التمثيل باعتباره فنانا في الأصل. ومن ثم، يأتي دور المدرسة في تحفيزه على التطور الملائم لمهنة التمثيل، ويتم ذلك بناء على مرتكزين أساسيين هما:

الأول: الإعداد الفردي.

الثاني: الوعي الفردي للطالب بضرورة الانصهار في الطاقة الجماعية مع زملائه.

وهو ما يؤدي بالطالب إلى اكتشاف ذاته وتكوينها. ومن ثم اكتشاف سبل تطويرها بما يخدمه في مهنته كممثل، حيث يكون واجبا عليه «أن يستشعر ذاته العميقة، وأن يعي الاحتكاك الجيد مع المكان، وأن يكون في تكيف مستمر». إن أبادى يبدأ عمله التعليمي للممثل منطلقا من منهج يُعرف بـ «إيتوني» Eutonie وهو المنهج الذي كان قد وضعه وطوره من قبل جيردا ألكسندر Gerda Alexander والذي ينهض على عدد من التمارين الأولية، مثل التمرينات التي تدفع الممثل إلى استشعار وملاحظة جسده في حقيقته الفيزيائية، وفي ارتباطه بالمكان الذي يتموضع فيه، (بمعنى الذي يضع نفسه فيه بوصفه موضوعا في هذا الفضاء وفق سياق ما). بالتالي فإن عليه أن يشعر بكل جزء في جسمه [جلده- عضلاته- عظامه- أطرافه...إلخ]، حيث يكتشف الممثل أيضا«اختلافات صلابة الأنسجة التي تكونه ووظائفها، إنه يتبين إفراط التوتر في بعض مناطق الجسد التي تسبب بطريقة آلية قصورا في المناطق الأخرى». ومن ناحية أخرى، يقوم الممثل بعدد من الأفعال وردود الأفعال الفطرية بشكل واع ليستطيع من خلالها ترجمة ردود أفعال جسمه للجاذبية التي تدفعه نحو مركز الأرض «إن هذه الارتكازات تعطي لكل من يتقنها قابلية تجاه العالم، والانفتاح عليه، ويدعم توازن الذات وجود الممثل وقدرته على الشعور بالمكان الداخلي والخارجي لنفسه ولإشعاعها». إن هذا الجهد الذي يقوم به الممثل بالتدريب يحرر جسده أولا، ثم يجعله مسيطرا ومدركا لكل جزء في جسمه، كما يمنحه فرصة إقامة ذلك التوافق المنشود بين صوته وحركاته، وانفعالاته. ومن ثم فإن قيام الممثل بالاشتغال على نفسه ليس فقط طوال فترة دراسته الأولى فحسب، ولكن أن يجعل من التدريب أسلوب حياة مدى حياته، وبشكل منتظم، وبشرط أن يؤتي هذا التدريب المستمر ثماره من مزيد من الاكتشاف .