الفن المعاصر

فصلية • علمية • محكمة • العددان 19 - 20

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامي

Open Mind: New Warped Face Sculptures
by Johnson Tsang

لوحة الغلاف الخلفي

Subjects: Fashion
Styles: Expressionism Portraiture Pop Art
Mediums: Acrylic Ink Airbrush
by darren crowley

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

أ.د أشـــرف زكـــي

مدير التحرير

أ. د حسن عطية

مستشارو التحرير أبجدياً

أ.د جابر عصفور

أ.د حسن شرارة

أ.د رضا رجب

أ.د عصمت يحيى

أ.د علية عبد الرازق

أ.د سمير سيف

أ.د فوزي فهمي

المسؤل الإداري

صفاء عباس

المراجع اللغوي

إيناس أحمد

شؤون المطابع

الشريف منجود

متابعة النشر

محمد درويش

محمد عرابي

الإخراج الفني

محمد الكومي

01

02

03

04

05

انفتاح الأكاديمية على الأقاليم والعالم العربي

يتزامن صدور هذا العدد، الذى يجمع مجموعة متميزة من الدراسات العلمية المصرية والعربية، تنفتح بدورها على آفاق جديدة من المعرفة السينمائية والمسرحية والشعبية وفنون الموسيقى والباليه وغيرها من فنون راقية، يتزامن صدور هذا العدد مع وقوع حدثين مهمين فى تاريخ الأكاديمية، يتبلور أولهما فإنشاء المعهد العالى لفنون الطفل، والذى يعد منارة جديدة للإشعاع العلمي والفنى على فنون الطفل المختلفة، لما لهذه المرحلة الأولى من عمر الإنسان من تلمس للموهبة، والإشارة إليها، لحمايتها ورعايتها والحدب عليها، وتوجيها التوجيه الصحيح حتى نكسب فى المستقبل المنظور مواطناً صالحاً وفناناً مبدعاً وواعياً بقيمة الفنفى المجتمع ، وقد جمعت الأكاديمية مجموعة من أساتذة التخصص فى مجالات الفنون المختلفة، جنبا إلى جنب المتخصصين فى حقول التربية وعلم النفس وغيرها من الحقول التى تساعد على سبر غور الطفل الموهوب، وتهذيبه وتسهيل مهمة تعبيره عن ذاته بالفن الذى يجد نفسه داخله، ويكتشف قدراته الخاصة المؤهلة للتعبير عبره .

كما يتزامن صدور هذا العدد من مجلة(الفن المعاصر) مع تأسيس الأكاديمية لفروع لها فى مدينة طنطا بوسط الدلتا، ومدينة أسيوط بوسط جنوب الوادى، فضلاً عن تطور قسم التمثيل بمدينة الإسكندرية ليصبح فرعاً كاملاً، لأبناء الثغر ، مضيفا مع فرعي طنطا وأسيوط نوافذ جديدة لتعليم وتدريس الفنون، وتسهيل هذه المهام الجليلة، ربطاً للعاصمة بأقاليمها، واستقبالاً لمواهب وقدرات راقية تمنعها المسافات عن الاستمرار فى تنمية قدراتها الفنية . هذا إلى جانب انفتاح الأكاديمية على العالم العربي، ليس فقط

عبر طلابها القادمين من غالبية الدول العربية الشقيقة لتلقى العلم، والعمل على نشره ببلادها، ولكن أيضاً عبر فتح مجال ترقيتها فى درجاتها العلمية، ونشر هذه الدراسات الجادة والمحققة للترقي بمجلة (الفن المعاصر) فتتجاور وتتجانس وتتفاعل الدراسات العربية فى مصر وبقية الدول العربية، لتصنع نسيجاً واحداً ذا خطوطا متعددة ومتفردة، علنا يوماً نمتلك نظريات عربية فى مجالات السينما والمسرح وغيرهما من الفنون الراقية . آمال كثيرة، وحقائق على الأرض نسعي بها لتطوير الواقع وتغيير نظرتنا للحياة، باعتبار الفنون هى أرقي السبل لتغيير هذا الواقع إلى ما هو أفضل وأرقي وأنصع وجوداً.

أ.د. أشرف ذكى

رئيس الأكاديمية ورئيس التحرير

تعريب وتمصير المسرح

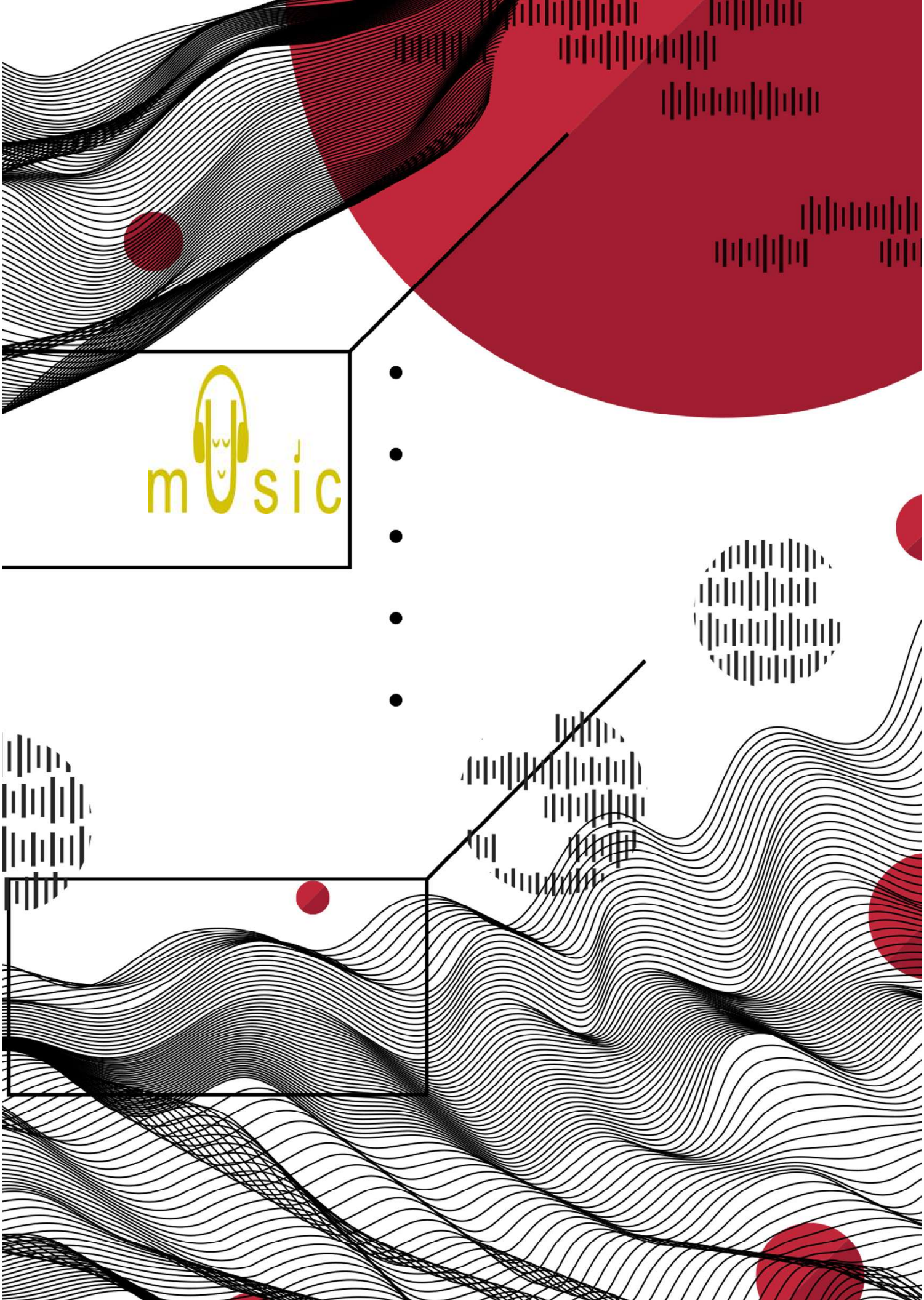
تهيأ المجتمع المصري لاستقبال فن المسرح خلال العقود الستة الأولى من القرن التاسع عشر، دعم هذا الاستقبال ظهور أول مسرح ناطق باللغة العربية، مكتوب وناطق بها، على يد اللبناني «مارون النقاش» (1817-1855) في بيروت، قدم عليه ثلاث مسرحيات، تتقدمها مسرحية (البخيل) L›Avare المعربة عن نص الكاتب الفرنسي «موليير»، بنفس العنوان، 1847 والمصاغة في قالب موسيقي غنائي، على غرار فنون الأوبرا والأوبريت اللذين شاهدهما «النقاش» في إيطاليا، والتي انتقلت أخبارهما إلى مصر، قبل وصول فرقة ابن أخيه «سليم النقاش» إليها عام 1876، بينما ظهر الكاتب والمخرج المصري «يعقوب صنوع» ليقدم عام 1870 نصوصاً مسرحية ممصر بعضها أو مقتبس أفكارها عن نصوص أوروبية، فلاقت نجاحاً جيداً خاصةً بين شرائح (الأفندية) التي كونها التعليم والوظائف الحكومية (الميري)، لتكون أبرز شرائح البورجوازية المتعطشة للمعرفة، والمتعطشة لفنون الحداثة الغربية ، وفي أعقابه ظهر «محمد عثمان جلال» الذي حرص على ترجمة النصوص الفرنسية للعامية المصرية في صيغة الزجل المحبب للمتلقي المصري ، وقدم باكورة أعماله عام 1873 بعنوان (الشيخ متلوف) تمصيراً لنص (تارتوف) للفرنسي أيضاً «موليير» .

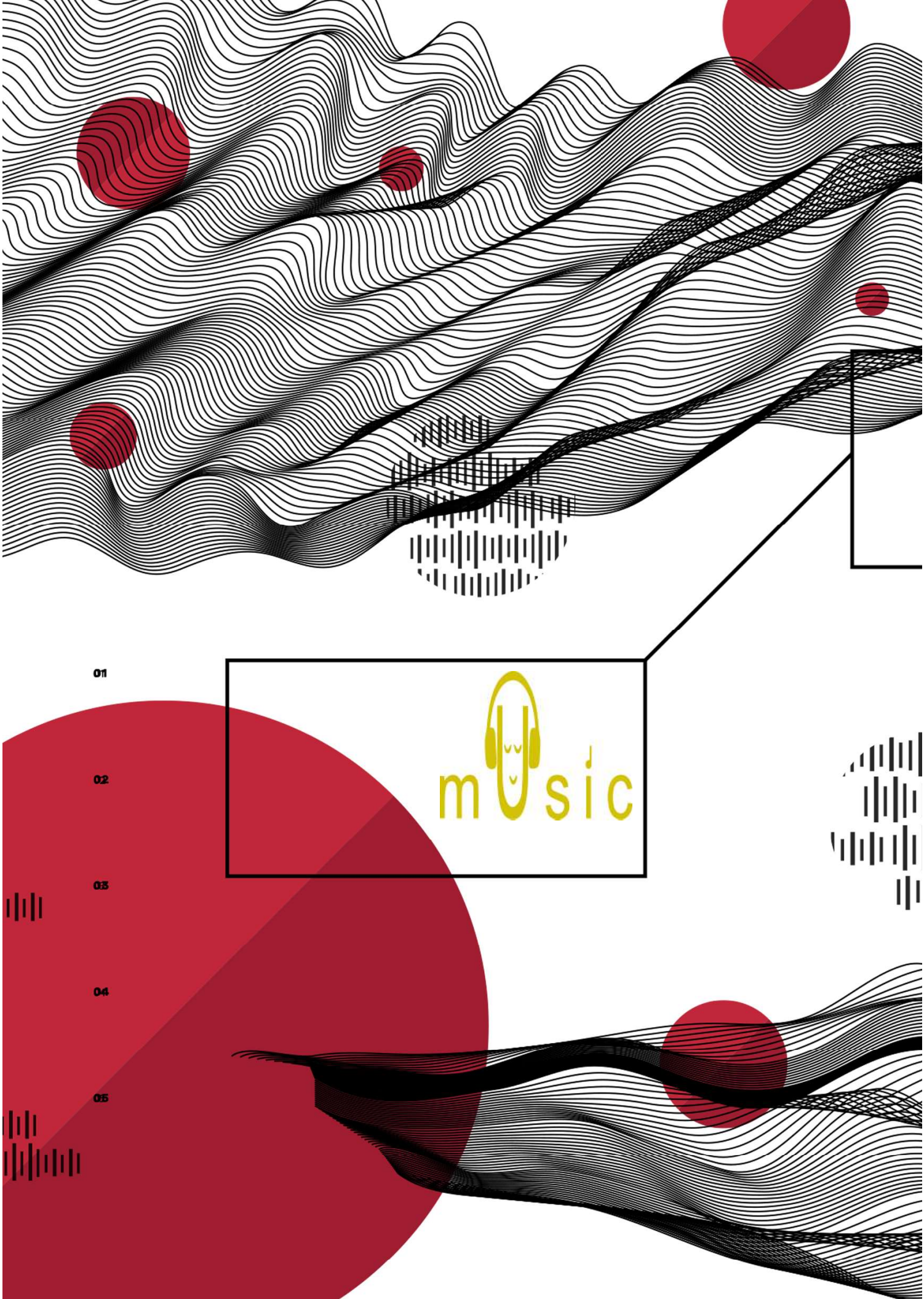
هل مازلنا فى دراساتنا المسرحية ننشغل ببدايات المسرح العربي، ونتنازع حول أسبقيته، رغم أننا لا نفعل ذلك مع فن السينما الذى عرفناه أواخر القرن التاسع عشر، عندما حلت بعثة التصوير الفرنسية، المرسلة من الفرنسي «لوميير» لعرض فيلميه فى العالم وتعريف الكون بهذا الفن الجديد، وعرضا فى الإسكندرية فى يناير 1896 بعد أسابيع قليلة من العرض الباريسى، وتزامناً مع العرض فأسبانيا، ونهضت أجيال مصرية تتقن هذا الفن السابع، وتقدم نماذج محلية له، ترتبط بمجتمعاتها، دون أن تتعارك حول بدايات (تعريب أو تمصير السينما)، والحال كذلك مع بقية الفنون الراقية، لم ينشغل أحد ببدايات فنون الأوبرا، التى عرفتها مصر مع افتتاح الخديوي إسماعيل لمبنى الأوبرا

وعرض بها عام 1869 أول عرض أوبرالي وهو (ريجوليتو) للموسيقار الإيطالي «جوزيبي فردى» ، والأمر كذلك مع فنون الباليه والموسيقى الكلاسيك ، التى أنشأ لهما معاهد رسمية بالقاهرة عام 1959 . القضية أذن ليست من له سبق البداية، بل من القادر اليوم على توصيل هذه الفنون لمتلقيها فى كل مكان، فمجتمعنا العربي فى أمس الحاجة اليوم ، لمواجهة موجات التخلف والردة التى غامت على عقله، وعطلته عن التفكير فى مستقبله، فبالرغم من كثرة المهرجانات المسرحية والسينمائية، الجاذبة لجمهورها وإعلامها، إلا أنه مازالت هذه المهرجانات نخبوية، لا يتواصل الجمهور الحقيقي مع ما تقدمه من جماليات، دون أن يقترب من قضايا مجتمعه الحقيقية، ولا يقدمها بلغة هذا المجتمع، وأساليب تلقيه، فتحدث هذه القطيعة المعرفية بين مسرح وسينما وباليه ومجتمع فى أمس الحاجة إليها، وإلى أن يعرف نفسه عبرها، وهو ما يدعونا للعودة للفكرة التى تأسس عليها التعريب والتمصير، وهى فكرة استيعاب الأحدث عند العالم وإعادة سبكه ليتلاءم مع ذهنية المجتمع العربي، فالسبك أو الصياغة لابد وأن تكون محلية، وقادرة على التعبير عن هموم مجتمعها والتواصل مع راهنها، دون أن نغرق فى جماليات الجسد الموءود فى مجتمعنا المرتد للخلف.

أ.د. حسن عطية

مدير التحرير


music


01
02
03
04
05
music

دراسة تحليلية عزفية لسماعي هزام أمير عبد المجيد وإمكانية الاستفادة منه في العزف على آلة القانون

حسام محمد شفيق السيد العزازي

أستاذ مساعد آلة القانون بقسم الآلات

مصر

مقدمة

تعتبر الموسيقى تعبيرا صادقا عما يدور في خلد المؤلف, تنبع من داخله لا من خارجه, وتتعدى تعبيرات لغة الموسيقى حاسة السمع لتنفذ إلى روح المستمع دون عناء, لهذه الأسباب اختصت الموسيقى لنفسها عرشا لا يشاركها فيه أي فن آخر. تخاطب الموسيقى الأحاسيس والوجدان وتحرك المشاعر المختلفة عن طريق النفس وهي تقليد لأصوات الطبيعة التي تدرج فيها الإنسان من الصيحات أو الصراخ والدق على الأخشاب إلى أصوات أكثر تهذيبا فالموسيقى إذًا؛ هي فن التعبير بالأصوات والأنغام وتعبير صادق ينبع من داخل المؤلف، وهو لذلك يخاطب نفس المستمع ويوحي إليه بالمعنى المقصود سواء كان عاطفيا أو بطوليا أو حزينا أو مرحا[1].

---

١ عزيز الشوان: **الموسيقى للجميع,** الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ٢٠٠٥م ص ٧, ١٢, ١٥, ٢٥.

وتعتبر آلة القانون من الآلات الموسيقية التي لها دور بارز في الموسيقى العربية فهي آلة شرقية عربية مميزة وتعتبر من الآلات الوترية ذات الأوتار المطلقة. ففي النصف الثاني من القرن العشرين اتجه المؤلفون إلى الكتابة للآلة كما أدخلوا التوزيعات الموسيقية التي تلائم التقدم والتطور الذي طرأ على آلة القانون من خلال المهارات التكنيكية الجديدة وأساليب الأداء المختلفة والمتنوعة والتي تحتاج إلى مهارات وسرعة في الأداء[٢].

وقد ظهر العديد من العازفين المهرة في الربع الأخير من القرن العشرين أمثال أمير عبد المجيد ذي المكانة المهمة في تاريخ الموسيقى المعاصرة نظرا لبراعته في العزف على آلة القانون والمؤلفات الغنائية والموسيقية التي تحتوي على العديد من المهارات العزفية التي يمكن الاستفادة منها للعزف على آلة القانون.

مشكلة البحث:

يعد قالب السماعي من القوالب الآلية في موسيقانا العربية, ففي النصف الثاني من القرن العشرين اتجه بعض المؤلفين الموسيقيين إلى الكتابة لهذا القالب بأسلوب يواكب مراحل تطور التأليف الموسيقي، ومن أبرز هؤلاء المؤلفين: أمير عبد المجيد الذي تميز في كتابته لسماعي هزام باحتوائه على تقنيات عزفية تقليدية تحتاج إلى مهارات عزفية على آلة القانون، لذا رأى الباحث ضرورة تناول هذا القالب من خلال دراسة تحليلية والتي يمكن الاستفادة منها في تحسين أداء دارسي آلة القانون.

أهداف البحث:

دراسة تحليلية لسماعي هزام «أمير عبد المجيد» (عينة البحث) وتحديد التقنيات والمهارات التي يمكن الاستفادة منها في العزف على آلة القانون, واقتراح تدريبات تكنيكية مستنبطة من (عينة البحث).

أهمية البحث:

من خلال تحقيق الأهداف السابقة وتحديد المهارات العزفية الخاصة بآلة القانون في سماعي هزام لـ أمير عبد المجيد ووضعها في تدريبات تكنيكية مستنبطة ومقترحة من الباحث يمكن من خلالها تحسين مستوى أداء دارسي آلة القانون.

فرض البحث:

يفترض الباحث من خلال الدراسة التحليلية العزفية لسماعي هزام «أمير عبد المجيد» وتحديد المهارات العزفية الخاصة بآلة القانون ووضعها في تدريبات تكنيكية مستنبطة مقترحة من الباحث يمكن أن تساعد في تحسين أداء دارسي آلة القانون.

منهج البحث:

المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

حدود البحث:

قالب السماعي عند «أمير عبد المجيد» في النصف الثاني من القرن العشرين.

عينة البحث:

سماعي هزام «أمير عبد المجيد».

أدوات البحث:

_ المدونة الموسيقية (عينة البحث).

_ التدريبات التكنيكية المستنبطة من (عينة البحث).

_ الكتب والمراجع والرسائل العلمية.

ينقسم هذا البحث إلى جزأين:

أولا: الجزء النظري ويشمل: (أ _ الدراسات السابقة, ب_ الإطار النظري):

_ نبذة عن القالب الآلي المستخدم في (عينة البحث).

_ نبذة تاريخية عن «أمير عبد المجيد».

٢ فؤاد أبو حطب – سيد عنان: **التقويم النفسي**, الطبعة الثالثة, مكتبة الأنجلو المصرية, القاهرة, ١٩٧٩م, ص ٢٥.

_ التعرف على المهارات العزفية المستخدمة في (عينة البحث).

ثانيا: الجزء التطبيقي (الدراسة التحليلية):

_ تحليل عام تفصيلي (مقامي وعزفي) لسماعي هزام.

_ التدريبات التكنيكية المقترحة المستنبطة من (عينة البحث).

_ نتائج البحث.

_ قائمة المراجع.

_ ملخص البحث:

أولا: الجزء النظري:

أ_ الدراسات السابقة:

تمهيد:

بعد اطلاع الباحث على الدراسات السابقة المرتبطة ارتباطا مباشرا وغير مباشر، وجد أن هناك بعض الدراسات التي تفيد البحث الراهن وسوف يتناولها الباحث حسب الترتيب الأبجدي.

الدراسة الأولى بعنوان: «قالب السماعي ومراحل تطوره»[٣]:

تهدف هذه الدراسة إلى تتبع الجذور التاريخية لقالب السماعي, ودراسة تحليلية عن هذا القالب, وتصنيف قالب السماعي وتقسيمه إلى مراحل مختلفة, وتوضيح أثر المؤلف على صياغته لقالب السماعي.

ترتبط هذه الدراسة في البحث الراهن من حيث التعريف بقالب السماعي ومراحل تطوره, وتختلف معه من حيث تناول الباحث للمهارات العزفية من خلال عينة البحث.

الدراسة الثانية بعنوان: «آلة القانون وعوائق تطور العزف عليها»[٤]:

تناولت هذه الدراسة الصعوبات التي تعترض دراسة العزف على آلة القانون ومنها التقنيات الخاصة للآلة وطرق التدريس المختلفة.

ترتبط هذه الدراسة في البحث الراهن من حيث إلقاء الضوء على التقنيات العزفية الخاصة بآلة القانون وتختلف معه من حيث تناول الباحث للمهارات العزفية المستنبطة من سماعي هزام.

الدراسة الثالثة بعنوان: «الحداثة في قالب السماعي حتى أول الألفية الثالثة»[٥]:

تهدف هذه الدراسة إلى استعراض أسلوب صياغة ألحان قالب السماعي التقليدي للملحنين الأتراك, ثم عرض السماعيات الحديثة والوقوف على صياغة الحداثة لهذا القالب من الملحنين والعازفين حتى أول الألفية الثالثة.

ترتبط هذه الدراسة في البحث الراهن من حيث الاهتمام بالتعريف وإلقاء الضوء على قالب السماعي وتختلف معه من حيث تناول الباحث دراسة تحليلية عزفية للمهارات المستنبطة من سماعي هزام أمير عبد المجيد لرفع مستوى الأداء على آلة القانون.

الدراسة الرابعة بعنوان «دراسة تدريبية لرفع مستوى الأداء على آلة القانون»[٦]:

---

٣ أمل جمال الدين محمد: **قالب السماعي ومراحل تطوره,** رسالة ماجستير, بحث غير منشور, كلية التربية الموسيقية, جامعة حلوان, القاهرة, ١٩٩٥م.

٤ جمال عبيد: **آلة القانون وعوائق تطور العزف عليها,** رسالة ختم الدروس لنيل الأستاذية في الموسيقى, بحث غير منشور, تونس, ١٩٨٦م.

٥ خالد حسن عباس: **الحداثة في قالب السماعي حتى أول الألفية الثالثة،** رسالة ماجستير, بحث غير منشور, كلية التربية النوعية, جامعة القاهرة, ٢٠٠٤م.

٦ مايسة عبد الغني: **دراسة تدريبية لرفع مستوى الأداء**

تهدف هذه الدراسة إلى تذليل الصعوبات التي تقابل الدارسين في أداء الانتقالات اللحنية المقامية باستخدام العرب والقراءة الوهلية للمعزوفات على آلة القانون, وأظهرت النتائج أن أداء تدريبات خاصة لاستخدام العرب في عزف الانتقالات المقامية أثبتت فاعلية مؤثرة في متغيرات البحث أدت إلى رفع مستوى أداء الدارسين.

ترتبط هذه الدراسة في البحث الراهن من حيث وضع تدريبات تساعد في رفع مستوى الأداء على آلة القانون وتختلف معه من حيث تناول الباحث للمهارات العزفية المستنبطة من عينة البحث.

ب_ الإطار النظري:

نبذة عن قالب السماعي المستخدم في (عينة البحث):

يعتبر قالب السماعي الثقيل أكثر القوالب الآلية العربية انتشارا, ويعزف عادة بعد البشرف مباشرة كما كان يفعل الأتراك أو بعد الوصلة الغنائية، وإن كان الشائع استهلال الوصلات الغنائية به.

ويتكون السماعي من أربع خانات 10 3 3 6 9 / 8 8 4 4 8 وتسليم، توزن الثلاث خانات الأولى والتسليم على ميزان السماعي الثقيل ونادرا ميزان أقصاق سماعي أما الخانة الرابعة فإنها عادة على ميزان آخر إما أن يكون سنكين سماعي أو سماعي دارج أو سربند حيث يرجع اختيار الميزان في هذه الخانة إلى ذوق المؤلف.

_ الخانة الأولى وهي استعراض للمقام الأصلي دون تحويلات نغمية.

_ التسليم وهي جملة رشيقة جذابة في المقام الأصلي.

_ الخانة الثانية يتم فيها التلوين النغمي بالمقامات الفرعية والقريبة للمقام الأصلي.

_ الخانة الثالثة يصل فيها الملحن إلى جوابات المقام الأصلي للسماعي.

_ الخانة الرابعة غالبا ما تكون في قرارات المقام كما أن تغيير الميزان يعطيها لونا ومذاقا خاصا[٧].

ومن أشهر السماعيات التي تم إعدادها لآلة القانون على سبيل المثال وليس الحصر نذكر منها:

(سماعي هزام عبده صالح, سماعي بياتي إبراهيم العريان, سماعي عجم عشيران كامل عبدالله, سماعي هزام أمير عبد المجيد، سماعي نهاوند عبد المنعم الحريري, سماعي نهاوند عطية شرارة).

نبذة تاريخية عن «أمير عبد المجيد»:

ولد أمير عبد المجيد بمدينة أسيوط في العاشر من ديسمبر ١٩٦٠م, كان والده يعمل مدرسا فانتقل من أسيوط إلى بني سويف, وكانت ميول أمير دائما سماع الموسيقى, وبعد أن حصل على الشهادة الإعدادية أصر على الالتحاق بالقسم الثانوي بالمعهد العالي للموسيقى العربية, حيث درس آلة القانون على مسؤوليته الشخصية بعد أن مر بتجربة دراسة العود والكمان, ودرس على يد الأستاذ كامل عبدالله ورأى فيه الموهبة العليا في الموسيقى عموما. وهو بالقسم الثانوي سمعه الفنان عبده داغر فوجهه إلى أن يذهب إلى فرقة الموسيقى العربية فذهب بالفعل وأبهر المايسترو عبد الحليم نويرة. وأخذ يتدرب في الفرقة وسافر مع الفرقة إلى كثير من البلاد العربية. استمر أمير في نشاطه العزفي واشترك بفرقة المايسترو حماده النادي في عام

على آلة القانون, رسالة دكتوراه, بحث غير منشور, المعهد العالي للموسيقى العربية, أكاديمية الفنون, القاهرة, ١٩٨٨م.

٧ ناهد أحمد حافظ: **القوالب الآلية في الموسيقى العربية,** رسالة ماجستير, بحث غير منشور, كلية التربية الموسيقية, جامعة حلوان, ١٩٧٣م، ص ١٧٠.

١٩٨٠م، وانطلقت الموهبة إلى كتابة التوزيعات الموسيقية لبعض الفنانين. تخرج أمير في المعهد العالي للموسيقى العربية في عام ١٩٨٥م, وبعد ذلك بدأ يمارس التلحين فقدم ألحانه إلى كلٍّ من: وردة وأنغام وسميرة سعيد وذكرى ومحمد الحلو وعلي الحجار، ثم كون لنفسه فرقة موسيقية تحمل اسمه وتصاحب كبار المطربين والمطربات[٨].

التعرف على المهارات العزفية المستخدمة في (عينة البحث):

_ مهارة العزف بكلتا اليدين:

تؤدى بالعزف بكلتا اليدين معا باستخدام سبابة اليد اليمنى وسبابة اليد اليسرى.

_ مهارة التبديل:

تؤدى باستخدام السبابتين اليمنى واليسرى والتبادل فيما بينهما على مسافة ديوان واحد, بدأ بسبابة اليد اليمنى, ثم سبابة اليد اليسرى (التبديل المنتظم), والعكس بسبابة اليد اليسرى, ثم سبابة اليد اليمنى كحلية عزفية لأداء التتابعات اللحنية والتسلسلات السلمية الصاعدة والهابطة (التبديل غير المنتظم).

ثانيا: الجزء التطبيقي (الدراسة التحليلية):

تقديم:

استخدم الباحث في هذا الجزء المنهج التحليلي الوصفي (تحليل محتوى), حيث قام باختيار سماعي هزام أمير عبد المجيد كنموذج لمؤلف آلي يحتوي على مهارات عزفية لآلة القانون, وقام بتحليلها تحليلا عاما وتحليلا تفصيليا للتعرف على المقامات والأجناس المستخدمة، وأيضا التقنيات والمهارات العزفية لتحديد الصعوبات واقتراح بعض التمارين التكنيكية التي يمكن بها تذليل الصعوبات الموجودة في «سماعي هزام» (عينة البحث).

بيانات العمل: (سماعي هزام):

اسم المؤلف الموسيقي: أمير عبد المجيد.

القالب: سماعي.

المقام: هزام.

الميزان: $\frac{10}{4}$ _ $\frac{2}{4}$

الإيقاع: سماعي ثقيل_ فوكس (وحدة طايرة).

عدد الموازير: ٤١ مازورة.

المساحة الصوتية: من درجة (صول_ اليكاه) وصولا إلى درجة (ري _ جواب المحير) وهي مسافة ٢

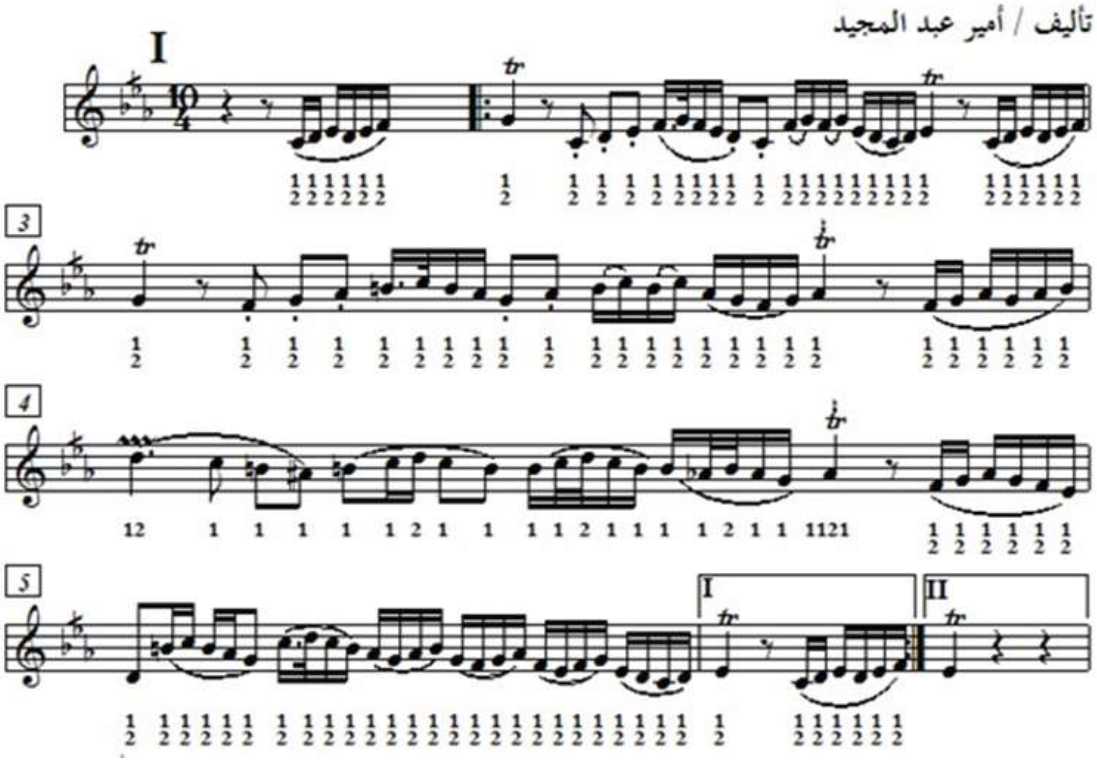
٨) زينب محمد العربي: **تدريبات تكنيكية ومؤلفات موسيقية لآلة القانون,** الطبعة الأولى, مطبعة حورس, القاهرة, ٢٠٠٥م, ص ٣٠, ٣١.

ديوان وخامسة تامة.

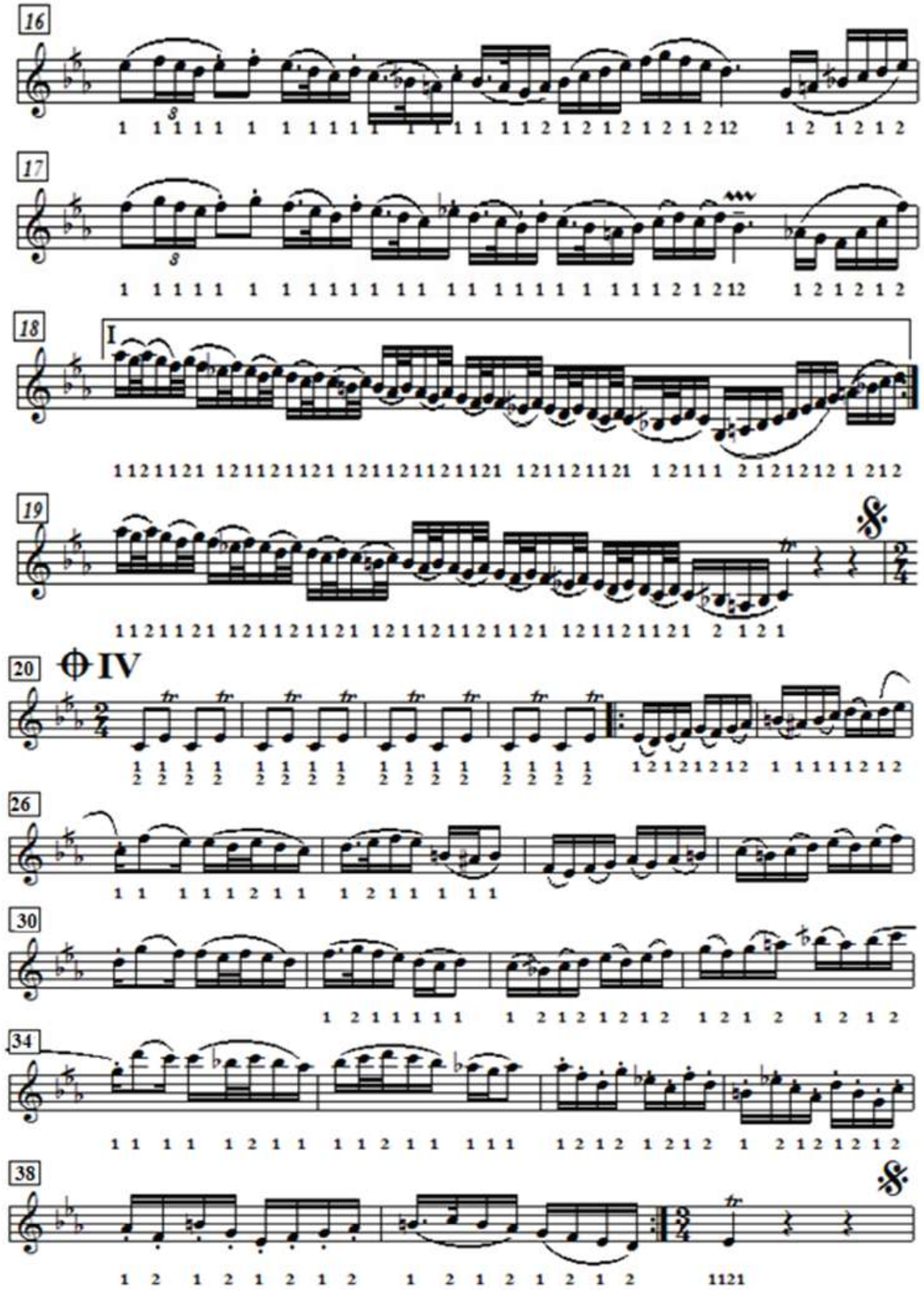
الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

سماعي هزام

تأليف / أمير عبد المجيد



7
تسليم
8
9
10
Fine
II
11
12
13
14
15
III


16
17
18
I
19
20
IV
26
30
34
38

التحليل العام والتحليل العزفي لسماعي هزام

يتكون السماعي من أربع خانات وتسليم:

الخانة الأولى من (م ١: م ٦) في مقام هزام:

يبدأ من جنس راست على درجة الراست, ثم عمل نسبة سيكاه على السيكاه, ثم عمل جنس حجاز على النوى مع لمس درجة العجم مع استخدام الزخارف اللحنية والتقسيم الداخلي, ثم عمل استعراض لمقام الهزام بعمل تتابعات سلمية هابطة, ثم الركوز على درجة السيكاه.

التحليل العزفي:

استخدام أسلوب العزف على الديوانين بالسبابتين اليمنى واليسرى.

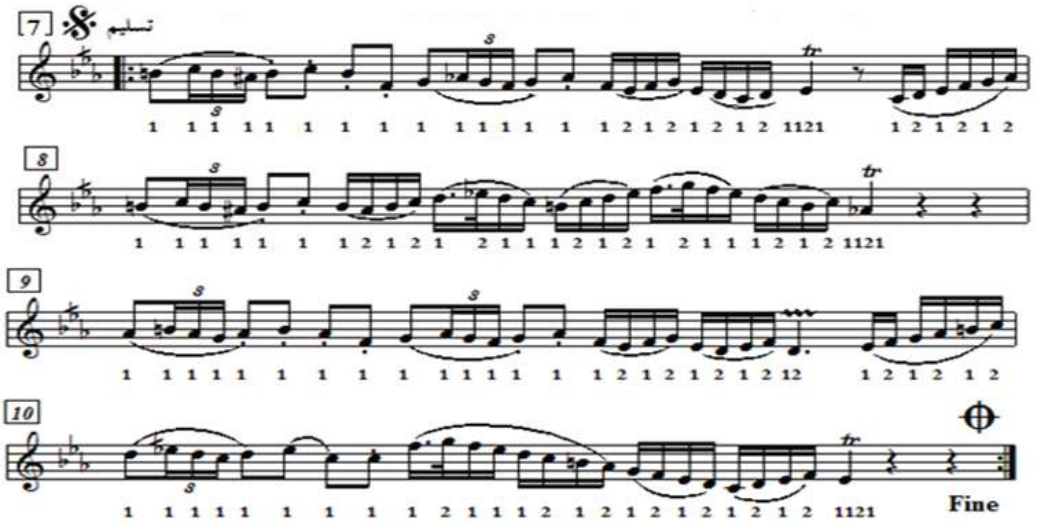
استخدام أسلوب القفزات (قفزة خامسة ورابعة وثالثة) بالسبابتين اليمنى واليسرى على الديوانين.

استخدام أسلوب التبديل بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد والتبادل فيما بينهما.

استخدام حلية التريل بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد.

التسليم من (م ٧: م ١٠) في مقام سوزناك:

يبدأ من جنس حجاز على النوى مع استعراض لجنس الحجاز مع لمس درجة العجم وعمل تتابع سلمي هابط والركوز على درجة السيكاه, ثم عمل سلم صاعد لمقام السوزناك بداية من درجة الراست مع لمس درجة العجم ودرجة السنبلة, مع استعراض للمقام وعمل حوار بين النغمات الصاعدة والهابطة والركوز على درجة الحصار, ثم عمل استعراض لمقام الهزام الهابط والصاعد والركوز على درجة السيكاه.



التحليل العزفي:

استخدام أسلوب العزف على مسافة ديوان واحد بالسبابتين اليمنى واليسرى.

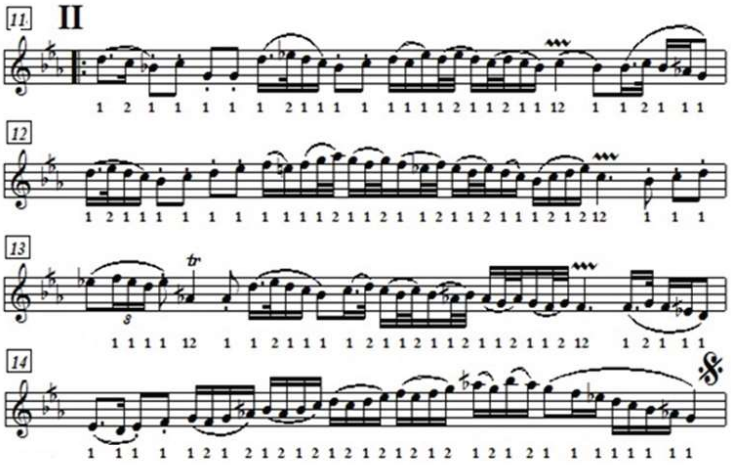
استخدام أسلوب التبديل بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد والتبادل فيما بينهما.

استخدام أسلوب القفزات (قفزة رابعة وثالثة) على ديوان واحد بسبابة اليد اليمنى.

استخدام حلية التريل بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد.

الخانة الثانية (من م ١١: م ١٤) في مقام بياتي على درجة النوى:

يبدأ من جنس بياتي على درجة النوى مع عمل استعراض لجنس البياتي, ثم عمل جنس كرد على درجة المحير مع لمس درجة جواب البوسليك, ثم عمل استعراض لجنس الكرد مع استخدام الزخارف اللحنية والتقسيم الداخلي, ثم عمل مقام البياتي على درجة النوى صعودا وهبوطا مع عمل تتابعات سلمية صاعدة والركوز على درجة النوى.



التحليل العزفي:

استخدام أسلوب العزف على مسافة ديوان واحد بالسبابتين اليمنى واليسرى.

استخدام أسلوب الأداء المتصل (الفرداج) على مسافة ديوان واحد بالسبابتين اليمنى واليسرى.

استخدام أسلوب التبديل بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد والتبادل فيما بينهما.

استخدام حلية التريل بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد.

الخانة الثالثة من (م ١٥: م ١٩) في مقام بشاير على درجة اليكاه:

يبدأ من مقام بشاير مصور على درجة اليكاه هبوطا مع استعراض لمقام البشاير مع عمل التتابعات السلمية الهابطة ولمس درجتي العجم والحصار, ثم عمل جنس راست على النوى مع استعراض لجنس الراست, ثم عمل مقام النيرز راست المصور على درجة اليكاه هبوطا وصعودا مع استعراض للمقام وعمل الزخارف اللحنية والتقسيم الداخلي مع لمس درجة الماهور, ثم عمل مقام السوزناك على درجة الراست هبوطا مع استعراض للمقام وعمل الزخارف اللحنية والتقسيم الداخلي والركوز على درجة الراست.

التحليل العزفي:

استخدام أسلوب العزف على مسافة ديوان واحد بالسبابتين اليمنى واليسرى.

استخدام الأداء المتصل (الفرداج) على مسافة ديوان واحد بالسبابتين اليمنى واليسرى.

استخدام أسلوب التبديل بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد والتبادل فيما بينهما.

استخدام حلية التريل بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد.

الخانة الرابعة من (م ٢٠ : م ٤٠) في مقام هزام:

يبدأ في مقام الهزام مع عمل استعراض للمقام وعمل السلالم المتتالية وعمل حوار بين النغمات السلمية الصاعدة, مع لمس درجة العجم, ثم عمل القفزات اللحنية الصاعدة والهابطة والركوز على درجة السيكاه.

التحليل العزفي:

استخدام أسلوب العزف على مسافة ديوان واحد بالسبابتين اليمنى واليسرى.

استخدام الأداء المتصل (الفرداج) على مسافة ديوان واحد بالسبابتين اليمنى واليسرى.

استخدام أسلوب التبديل بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد والتبادل فيما بينهما.

استخدام أسلوب القفزات (قفزة ثالثة ورابعة وخامسة) بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد.

استخدام حلية التريل بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد.

التدريبات المقترحة لتذليل الصعوبات العزفية في سماعي هزام:

التمرين الأول: مازورة ٥ نوار ٣ , ٤ من الخانة الأولى.

شرح التمرين:

يتكون التمرين من ١٨م في ميزان $\frac{3}{4}$ وفي مقام هزام بالأشكال الإيقاعية البسيط والمركب المستنبط من م ٥ من الخانة الأولى.

الهدف من التمرين:

التدريب على أداء السلالم المتتالية بالسبابتين اليمنى واليسرى على الديوانين.

التدريب على أسلوب الأداء المتصل (الفرداج) بالسبابتين اليمنى واليسرى على الديوانين.

التدريب على القفزات (قفزة ثالثة) بالسبابتين اليمنى واليسرى على الديوانين.
التدرج في سرعة الأداء وصولا إلى السرعة المطلوبة.
التمرين الثاني: مازورة ٩ نوار ٨ , ٩ , ١٠ من التسليم.

شرح التمرين:

يتكون التمرين من ١٨م في ميزان $\frac{3}{4}$ وفي مقام هزام بالأشكال الإيقاعية

البسيطة المستنبطة من م ٩ من التسليم.

الهدف من التمرين:

التدريب على أداء السلالم المتتالية الصاعدة بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد.
التدريب على أداء الصوت المتصل (الفرداج) بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد.
التدريب على أسلوب القفزات (قفزة سادسة وثامنة) بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد.
التدريب على أسلوب التبديل بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد والتبادل فيما بينهما.
التدرج في سرعة الأداء وصولا إلى السرعة المطلوبة.

التمرين الثالث: مازورة ١٤ نوار ٣ , ٤ , ٥ ,

٦ من الخانة الثانية.

شرح التمرين:

يتكون التمرين من ١٦م في ميزان $\frac{4}{4}$ وفي مقام بياتي مصور على درجة النوى بالشكل الإيقاعي البسيط المستنبط من م ١٤ من الخانة الثانية.

الهدف من التمرين:

التدريب على أداء التتابعات السلمية الصاعدة.

التدريب على أسلوب التبديل بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد والتبادل فيما بينهما.

التدريب على أسلوب القفزات (قفزة ثامنة وتاسعة) بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد.

التدرج في سرعة الأداء وصولا إلى السرعة المطلوبة.

التمرين الرابع: مازورة ١٩ نوار ٦ , ٧ , ٨ من الخانة الثالثة.

شرح التمرين:

يتكون التمرين من ٢٩م في ميزان $\frac{3}{4}$ وفي مقام بشاير مصور على درجة اليكاه بالأشكال الإيقاعية البسيطة والمركبة المستنبطة من م ١٩من الخانة الثالثة.

الهدف من التمرين:

التدريب على أداء السلالم المتتالية بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد.

التدريب على أداء أسلوب التبديل بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد والتبادل فيما بينهما.

التدريب على أسلوب القفزات (قفزة رابعة) بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد.

التدريب على حلية التريل بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد.

التدرج في سرعة الأداء وصولا إلى السرعة المطلوبة.

التمرين الخامس: مازورة ٣٧ من الخانة الرابعة.

شرح التمرين:

يتكون التمرين من ٤٠م في ميزان $\frac{2}{4}$ وفي مقام هزام بالشكل الإيقاعي

البسيط المستنبط من م ٣٧ من الخانة الرابعة.

الهدف من التمرين:

التدريب على أداء أسلوب القفزات (قفزة ثالثة ورابعة) بالسبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد.

التدريب على أداء أسلوب التبديل السبابتين اليمنى واليسرى على مسافة ديوان واحد والتبادل فيما بينهما لعمل القفزات الصاعدة والهابطة.

التدرج في سرعة الأداء وصولا إلى السرعة المطلوبة.

النتائج:

بعد الدراسة التحليلية العزفية لسماعي هزام أمير عبد المجيد استطاع الباحث أن يحقق فرض البحث.

فرض البحث:

يفترض الباحث من خلال الدراسة التحليلية العزفية لسماعي هزام أمير عبد المجيد وتحديد المهارات العزفية الخاصة بآلة القانون, ووضعها في تدريبات تكنيكية مستنبطة مقترحة من الباحث يمكن أن تساعد

في تحسين أداء دارسي آلة القانون.

تحقيق الفرض:

بالتدريب على التمرين الأول المستنبط من الخانة الأولى والذي يحتوي على تقنية السلالم المتتالية_ والأداء المتصل (الفرداج), القفزات (قفزة ثالثة).

نموذج الخانة الأولى

يمكن إتقان الدارس أداء هذا الجزء من الخانة الأولى والتقنية الموجودة بالنموذج.

_ بالتدريب على التمرين الثاني المستنبط من التسليم والذي يحتوي على تقنية السلالم المتتالية, الصوت المتصل (الفرداج), القفزات (قفزة سادسة وثامنة), التبديل.

نموذج التسليم

يمكن إتقان الدارس أداء هذا الجزء من التسليم والتقنية الموجودة بالنموذج.

_ بالتدريب على التمرين الثالث المستنبط من الخانة الثانية والذي يحتوي على تقنية التتابعات السلمية التبديل, القفزات (قفزة ثامنة وتاسعة).

نموذج الخانة الثانية

يمكن إتقان الدارس أداء هذا الجزء من الخانة الثانية والتقنية الموجودة بالنموذج.

_ بالتدريب على التمرين الرابع المستنبط من الخانة الثالثة، والذي يحتوي على تقنية السلالم المتتالية التبديل, القفزات (قفزة رابعة), حلية التريل.

نموذج الخانة الثالثة

يمكن إتقان الدارس أداء هذا الجزء من الخانة الثالثة والتقنية الموجودة بالنموذج.

_ بالتدريب على التمرين الخامس المستنبط من الخانة الرابعة، والذي يحتوي على تقنية القفزات (قفزة ثالثة ورابعة), التبديل.

نموذج الخانة الرابعة

يمكن إتقان الدارس أداء هذا الجزء من الخانة الرابعة والتقنية الموجودة بالنموذج.

التوصيات والمقترحات:

أولا: التوصيات:

يوصي الباحث بضرورة توفر المدونات والتسجيلات الموسيقية الخاصة لرواد التأليف الموسيقي المعاصر لمختلف القوالب الآلية (السماعي, اللونجا, المقطوعة الموسيقية) لإثراء المكتبة الموسيقية للمعهد العالي للموسيقى العربية والكليات المتخصصة.

ثانيا: المقترحات:

يقترح الباحث إجراء المزيد من الدراسات العلمية المتخصصة في بعض المؤلفات الآلية والغنائية للاستفادة من المهارات العزفية الموجودة في مؤلفات أمير عبد المجيد، وأيضا عند مختلف رواد التأليف الموسيقي مما يعود بالفائدة على دارسي آلة القانون.

قائمة المراجع:

أولا: الكتب:

١) زينب محمد العربي: **تدريبات تكنيكية ومؤلفات موسيقية لآلة القانون,** الطبعة الأولى, مطبعة حورس, القاهرة, ٢٠٠٥م.

٢) عزيز الشوان: **الموسيقى للجميع**, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ٢٠٠٥م.

٣) فؤاد أبو حطب –سيد عنان: **التقويم النفسي,** الطبعة الثالثة, مكتبة الأنجلو المصرية, القاهرة, ١٩٧٩م.

ثانيا: الرسائل العلمية:

١) أمل جمال الدين محمد: **قالب السماعي ومراحل تطوره**, رسالة ماجستير, بحث غير منشور, كلية التربية الموسيقية, جامعة حلوان, القاهرة, ١٩٩٥م.

٢) جمال عبيد: **آلة القانون وعوائق تطور العزف عليها**, رسالة ختم الدروس لنيل الأستاذية في الموسيقى,

بحث غير منشور, تونس, ١٩٨٦م.

٣) خالد حسن عباس: **الحداثة في قالب السماعي حتى أول الألفية الثالثة**, رسالة ماجستير, بحث غير منشور, كلية التربية النوعية, جامعة القاهرة, ٢٠٠٤م.

٤) مايسة عبد الغني: **دراسة تدريبية لرفع مستوى الأداء على آلة القانون**, رسالة دكتوراه, بحث غير منشور, المعهد العالي للموسيقى العربية, أكاديمية الفنون, القاهرة, ١٩٨٨م.

٥) ناهد أحمد حافظ: **القوالب الآلية في الموسيقى العربية**, رسالة ماجستير غير منشورة, كلية التربية الموسيقية, جامعة حلوان, ١٩٧٣م. ص ١٧٠.

ملخص البحث:

تعتبر الموسيقى تعبيرا صادقا عما يدور في خلد المؤلف, تنبع من داخله لا من خارجه. تتعدى تعبيرات لغة الموسيقى حاسة السمع لتنفذ إلى روح المستمع دون عناء, لهذه الأسباب اختصت الموسيقى لنفسها عرشا لا يشاركها فيه أي فن آخر.

تخاطب الموسيقى الأحاسيس والوجدان وتحرك المشاعر المختلفة عن طريق النفس، وهي تقليد لأصوات الطبيعة التي تدرج فيها الإنسان من الصيحات أو الصراخ والدق على الأخشاب إلى أصوات أكثر تهذيبا فالموسيقى إذاً؛ هي فن التعبير بالأصوات والأنغام وتعبير صادق ينبع من داخل المؤلف، وهو لذلك يخاطب المستمع نفسه ويوحي إليه بالمعنى المقصود سواء كان عاطفيا أو بطوليا أو حزينا أو مرحا.

تعتبر آلة القانون من الآلات الموسيقية التي لها دور بارز في الموسيقى العربية، فهي آلة شرقية عربية مميزة وتعتبر من الآلات الوترية ذات الأوتار المطلقة. ففي النصف الثاني من القرن العشرين اتجه المؤلفون إلى الكتابة للآلة كما أدخلوا التوزيعات الموسيقية التي تلائم التقدم والتطور الذي طرأ على آلة القانون من خلال المهارات التكنيكية الجديدة وأساليب الأداء المختلفة والمتنوعة والتي تحتاج إلى مهارات وسرعة في الأداء.

وقد ظهر العديد من العازفين المهرة في الربع الأخير من القرن العشرين أمثال أمير عبد المجيد ذي المكانة المهمة في تاريخ الموسيقى المعاصرة نظرا لبراعته في العزف على آلة القانون والمؤلفات الغنائية والموسيقية التي تحتوي على العديد من المهارات العزفية التي يمكن الاستفادة منها للعزف على آلة القانون.

وقد جاء البحث في جزأين:

أولا: الجزء الأول الإطار النظري.

ثانيا: الجزء الثاني الإطار العملي.

واختتم البحث بنتائج البحث والتوصيات والمقترحات _ قائمة المراجع _ ملخص البحث.

01

02

03

04

05

أثر فكر الشرق الأقصى القديم وتطبيقاته على نظريات فن التمثيل الغربي

علي الزيدي

أكاديمية الفنون
المعهد العالي للفنون المسرحية

الملخص

لا يخفى على الدارسين والباحثين في نظريات فن التمثيل الغربي، تأثر المنظرين الغربين بفلسفات الشرق الأقصى وفنون أدائها. وفي هذا البحث يسعى الدارس، إلى معرفة مدى هذا التأثر؟ وببعض الخطوات الاستباقية تبين للدارس أن تقاليد الأداء في مسارح شرق الأقصى تعتبر أحد المجالات التطبيقية للنظام

الفكري الخاص بهم. فهل وضع المنظرون الغربيون ذلك في اعتباراتهم؟ ذلك أن تقاليد الأداء في مسارح الشرق الأقصى تختزل في جوهرها أسس الفكر الشرقي القديم، وخصوصاً «فن قيادة الذات» أو «الحكمة العملية»[1](*). لهذا فإن الدارس قد ارتأى ضرورة وأهمية العودة إلى أصول «فن قيادة الذات» أو«الحكمة العملية» باعتباره خلاصة الفكر الشرقي القديم الذي يُغذي كل المجالات التطبيقية في شتى مناحي الحياة؛ ومن ثم دراسة تقاليد الأداء في مسارح شرق الأقصى باعتباره أحد هذه الجوانب التطبيقية لفن قيادة الذات.

وباتباع خطوات البحث في هذا الاتجاه تبين للدارس أنه في الوقت الذي كان فيه الغرب يتخبط باحثاً بين النظرية والتطبيق في فن التمثيل، كان الشرق يمتلك النظام المتكامل الذي يجمع بين النظرية والتطبيق في تقاليد الأداء المسرحي.

من هنا تأتي **أهمية هذا البحث** بتتبع الجذور التي تأسست عليها الفلسفات الشرقية، وبالأخص فن قيادة الذات، ثم تحليل تقاليد الأداء في مسارح الشرق الأقصى باعتباره أحد النماذج التطبيقية لها. ليتسنى لنا فهم الأسلبة (Stylisation) كظاهرة شرق آسيوية في إطار المفاهيم الفكرية التي أنتجتها.

كما تتمثل أهمية هذه الدراسة أيضا في محاولة البحث؛ عما إذا كان ديدرو عند صياغته لنظرية الحساسية قد تأثر بفن قيادة الذات عند الشرقيين، أم أنه توصل إليها من خلال الملاحظة والممارسة فقط؟ إن الإجابة على مثل هذا السؤال ستلقي الضوء على الكثير من الجوانب التي ظلت مستغلقة في نظريته، وتخفف من حدة الجدال حولها. ذلك أن نظرية ديدرو في "المستغرب في فن الممثل" **(PARDOXE SUR LE COMEDIEN)** أو «التناقض الظاهري عندالممثل»، ظلت تلهم كل منظري المسرح الغربي أمثال كوكلان وستانسلافسكي وبريشت ومايرهولد رغم اختلافاتهم في تفسيرها، وأيضا حول مدى صحتها.

إن السؤال الذي كان يشغل فكر كل منظري فن التمثيل في الغرب الذين تأثروا بالفكر الشرقي القديم وتطبيقاته، هو: "أين يستطيع المؤدون أن يكتشفوا كيف يشيدون الأسس المادية لفنهم؟!"[2] لهذا فإن **مشكلة هذا البحث** تتلخص في هذا السؤال: إلى أي مدى استطاع المنظرون الغربيون أن يقفوا على الأسس المادية في فن الممثل والتي استنبطوها من الفلسفات الشرقية وفنون الأداء؟ ويتفرع من هذا السؤال، سؤالان فرعيان، هما:

1- ماهي أسباب ظهور الأسلبة Stylization كظاهرة مميزة في تقاليد الأداء في مسارح الشرق الأقصى؟

2- لماذا أظهرت أغلب الدراسات التي أجريت على نظريات فن التمثيل الغربي، أن هناك تعارضاً فيما بينها؟ على الرغم من أن أصحابها تأثروا بمصدر مشترك؛ هو: الفكر الشرقي القديم وتطبيقاته.

إن أغلب الدراسات التي كان يقوم بها

---

١ (*) يهدف هذا الفن عند الشرقيين إلى بناء الذات (الحس-الجسد-الذهن) وتطويره.

٢ أوجينو باربا ونيكولا سافاريس، معجم أنثروبولوجيا المسرح، ترجمة:أمين حسين الرباط (أ.د) ومجمد سيد محمد (د)، مهرجان القاهرة الدولي ، ٢٠٠٦، صـ ٥، عدد الصفحات ٧٦٠.

الباحثون الغربيون لفهم مجتمعات شرق آسيا كانت تسفر عن مفاهيم مغلوطة، والسبب الرئيسي في ذلك هو أن الغرب كان يحاول قراءة ثقافة الشرق الأقصى بعقليته الغربية، وهذا هو مكمن سوء الفهم. لهذا فقد حرص الدارس على أن يفهم ويستوعب الفكر الشرقي القديم في إطار معاييره ومفاهيمه التي أنتجته، وباتخاذ هذا النهج في البحث، تبين للدارس أن الفكر كمفهوم في الشرق الأقصى يختلف عن مفهوم الفكر عند الغرب، ذلك أنه عندما نتحدث عن الفكر في الشرق الأقصى فنحن لا نتحدث عن ممارسة الفكر وإنما عن فكر الممارسة؛ حيث يكون التنظير وليد الممارسة، بينما التطبيق هو المحك النهائي لصحة النظرية. وهذا ما سيوضحه الدارس في مبحث «مفهوم الفكر بين الشرق والغرب».

وانطلاقاً من هذا الاختلاف الجوهري وجد الدارس أنه – بدون سابق تخطيط– بصدد **استخدام المنهج المقارن**، حيث عكف على دراسة الفكر الشرقي في إطار المفاهيم التي أنتجته ثم أجرى مقارنة بينها وبين ما يقابلها من المفاهيم الغربية عند فلاسفة الغرب، محاولاً في مقارنته أن يتجنب الخطأ الذي كان يقع فيه الكثير من الغربيين في تطبيقاتهم للمنهج المقارن؛ حيث يجعلون من المفاهيم الغربية المعيار الذي يقيسون عليه المفاهيم الشرقية. وبحرص الدارس الشديد على تجنب هذا الخطأ في المقارنة، اكتشف أنه عندما نتخذ المفاهيم الشرقية كمعيار نقيس عليه المفاهيم الغربية فإننا نزداد فهماً واستيعاباً لها، بل إنه يمكننا تبسيطها وتقديمها بشكل أفضل مما قدمه بها أصحابها. بينما أننا عندما نتخذ المفاهيم الغربية كمعيار نقيس عليه المفاهيم الشرقية فإننا نسيء فهمنا لها وبالتالي نزيفها لأننا نفهمها على نحو مغاير لفهم أصحابها، مما يشير إلى أن الفكر الشرقي قادر على استيعاب وابتلاع الفلسفات الغربية لما يتصف به من شمولية نجد لها صوراً مجتزأة في الفلسفات الغربية.

ولدراسة الفكر الشرقي في إطار مفاهيمه وليس وفقاً للمفاهيم الغربية وجد الدارس أنه لزاماً عليه أن يستخدم، **منهج الشرق الأقصى** نفسه، وقد اصطلح الدارس على تسميته **بالمنهج الحدسي**[3](*) الذي يعتمد على الادراك المباشر للواقع؛ مايعني أن يضع الباحث نفسه على محك التجربة ليختبر صحة الآراء التي يتوصل إليها، حيث يستخدم الباحث **الجسد كأداة**[4]؛ ذلك أن الباحث اكتشف أن **المنهج الوصفي الغربي** قاصر على دراسة الفكر الشرقي في إطار مفاهيمه ومعاييره الخاصة التي تختلف عن المفاهيم والمعايير الغربية. و**الأداة التحليلية** التي استخدمها الدارس في تحليله للنظريات الغربية هي **أداة «رؤية العالم»** عند «لوسيان جولدمان»؛ وهي طريقة في التحليل نظر لها "لوسيان جولدمان" وطبقها على أعمال الفلاسفة والأدباء، حتى يجعل من تاريخ الفلسفة والأدب علماً موضوعياً، شأنه شأن العلوم التطبيقية، حيث تسمح هذه الآداة (رؤية العالم) بالتمييز بين ماهو أساسي وما هو عرضي في عمل ما، وهذا ما حاول الدارس القيام به بعرض مفاهيم المُنظّرين الغربيين– الذين تأثروا بالفلسفات الشرقية– على ضوء المفاهيم الشرقية كي يميز ماهو أساسي– وهي مقاطع تعبر عن جوهر فكرهم وهي تخضع

٣ نادى به برجسون، وأسماه بوذى بـ"الرؤية في طبيعة الأشياء" أنظر، والبولارراهولا، بوذا، ترجمة: يوسف شلب الشام، ورد، لايوجد سنة النشر، صـ ٨٥.

٤ انظر، جان لوك ولا- بريس، فلسفة الزّن، ترجمة: تريا إقبال، أبوظبي ٢٠١١، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، صـ ٧٨.

لمعيار **التجانس**– فيما هناك أجزاء عرضية قد تبدو في ظاهرها أنها تتناقض مع الجوهر إذا ما اقتطعت من السياق الكلّي، لهذا يكون دور أداة **رؤية العالم** هو التعرف على الأساسي في الأعمال المدروسة والوقوف على دلالات ماهو عرضي أو جزئي في العمل ككل، وبالتالي تحديد جوهر فكر الكاتب.

ويفرق الباحث في هذه الرسالة – وفقا لفكر الشرق الأقصى – بين **العقل الحسي**؛ وهو المسؤول عن الوعي بالجسد، و**العقل الذهني**؛ وهو المسؤول عن الوعي بالأفكار. ويقسم الباحث أيضا **الوعي الحسّي** إلى شعور وحواس مبيناً خصائصه التي تميزه عن **الوعي الذهني**؛ ذلك أن الوعي الحسّي يمنح **الشعور** بالجسد ويسمح **للفطرة** بأن تتجلى بحكمتها وتنساب من خلاله بكل هدوء وانسجام وجمال، وتسيطر الفطرة على **الحواس** وتهذبها وتسحبها إلى الداخل.

إن الحواس هي المنافذ التي تتغذى منها **الغرائز** التي لا تشبع وهي دائمة المعاناة لأنها دائمة الارتباط والتعلق بعالم الحواس؛ لهذا فإن الغريزة تُطلق الحواس نحو الخارج، بينما تعمل الفطرة على سحبها إلى الداخل.

فبينما اختارت النظم الاجتماعية الغربية طريق «إشباع الغريزة» لتحسين نوعية الحياة؛ بتشجيع الاستهلاك مما يزيد الناس ارتباطاً بعالم الحواس، وبالتالي معاناتهم؛ اختار حكماء الشرق طريق «سيطرة الفطرة» التي تعلمهم فكّ الارتباط والتعلق بعالم الحوّاس للتخلص من المعاناة.

لقد لاحظ الدارس أن كل ممارسات فكر الشرق الأقصى وتطبيقاته، تنبثق من ممارسة متأصلة واحدة وهي **التأمل**؛ الذي تراكمت خبراته عند الحكماء عبر آلاف السنين، ليتمخض عنه فنٌ شرقي قديم خالص يسمى؛ «**فن قيادة الذات**»[5](*) أو «**الحكمة العملية**»[6](**) الذي يهدف إلى ضبط النفس وترويضها.

إن الدارس أثناء إعداده لهذه الدراسة وقبلها بسنوات كان قد واظب على ممارسة فن التأمل وتعلمه وفقا للنصائح التي جاءت في بعض كتب حكماء الشرق، حتى يتسنى له فهم فكرهم. وقد توصل الدارس إلى أن الممارس هو في الحقيقة من يعلم نفسه بنفسه، فهو المتعلم والمعلم في آن واحد، أما النصائح المفيدة التي توجد في كتب الحكماء فهي تساعد على تنمية الحسّ بهذا الفن؛ فنّ التأمل. وهذا ينطبق على كل الممارسات الحسيّة التي تستلهم الحدس والفطرة، وكل فنون الأداء في الشرق الأقصى، حيث ينحصر دور الخبير الجيد في إسداء النصائح المفيدة للمبتدئ، هذه النصائح التي تمكنه من تنمية حسّ الفن الذي هو بصدد تعلمه، ففي الواقع لا أحد يستطيع أن يعلم الممارس فنّاً من فنون الأداء أو فنون القتال أو فنون العلاج أو الرياضات الروحية في الشرق الأقصى، لأنه لا أحد يستطيع أن يقوم مقام الممارس أو بدلاً عنه في الممارسة والتطبيق؛ فهناك مقولة عند اليوجيين تقول: إن طرق اليوجا تتعدد بتعدد الأنفس، فلكل يوجته؛ ولقد صاغ الصوفية الذين تأثروا بالفكر الهندوسي هذا القول بـ «الطرق إلى الله تعالى بعدد أنفس الخلائق»[7].

---

٥ يسعى هذا الفن إلى معرفة الذات وتطويرها، ويستخدم الغربيون مصطلح "فن قيادة الذات art of self control " فيما يسمى بمجال التنمية البشرية التي تعددت أساليبه ووسائله المأخوذة من اليوجا الهندية والصينية.

٦ جاء مصطلح "الحكمة العملية" في كتاب "الفكر الشرقي القديم" كمرادف لليوجا التي تعمل على ضبط النفس وتطورها.

٧ هذه المقولة تنسب للصوفي الكبير نجم الدين كُبْرَى

إنها فنون الأداء في الشرق الأقصى؛ حيث المتعلم هو من يمارس وهو من يطور ممارساته، وفقاً للنصائح المفيدة التي تسدى إليه؛ وهي ليست مجرد نصائح عامة وإنما هي **مفاتيح** للولوج إلى عالمه الحسّي؛ وهي لا تُفهم إلا عندما توضع موضع الممارسة والتطبيق حيث تُدرَك مفاهيمها الحسّية بشكل مباشر؛ وهذا هو أساس المنهج الحدسي. وبتطبيق هذا المنهج يكون الممارس باحثاً، فيكون هو نفسه الذات والموضوع ومنهج البحث وأداته.

لهذا كان لزاما على الدارس في البداية أن يبدأ بحثه عن أثر فن قيادة الذات أو الحكمة العملية – باعتبارها خلاصة فكر الشرق الأقصى القديم– على المسارح في الشرق الأقصى؛ باعتبارها أحد المجالات التطبيقية للفكر الشرقي القديم.

فجاء عنوان **الفصل الأول: أثر فن قيادة الذات على فنون الأداء في مسارح الشرق الأقصى (الجسد الواعي والجسد اللاواعي)**، وعنوان الجسد الواعي والجسد اللاواعي جاء باعتبار أن «فن قيادة الذات» أو «الحكمة العملية» تعتبر أن رفع درجة الوعي الجسدي هي من أولى أهدافها التي تسعى إلى تحقيقها. حيث يختزل هذا الفن مجموعة من الممارسات التي تساعد الممارس على أن يتخطى بجسده حالة اللاوعي المتمكنة فيرفع ويعزِّز درجة الوعي الجسدي عنده. **فبينما يعتمد الجسد اللاواعي على تنفس الهواء فقط (تنفس الأكسيجين) وهو يكتم الهواء في الحركات التي تتطلب جهداً زائداً وبذلك يكتم معه التنفس أيضا فتكون الحركات مرهقة ومبددة للطاقة. يعتمد الجسد الواعي على التنفس الحجابي العميق وهو قادر على كتم الهواء دون كتم التنفس– لهذا تكون الحركات سلسة ورشيقة مجددة للطاقة؛ معتمدة على مبدأ «الجهد الأقل»**.

وقد قسم الدارس **الفصل الأول** إلى مدخل وعدد من المباحث، حيث يُبين الدارس في المدخل الفرق بين مفهومي الوعي واللاوعي عند كل من حكماء الشرق وفلاسفة الغرب، وكيف أن حكماء شرق آسيا استطاعوا من خلال الممارسة الممتدة لآلاف السنين أن يطوروا أجساداً واعية، في الوقت الذي كان الغرب يعكف على أبحاثه في اللاوعي منذ فرويد مؤسس مدرسة التحليل النفسي. **ولأن تنظيم التنفس هو جوهر «التأمل» الذي كان «فن قيادة الذات» أحد أهم خلاصاته، فإن وجود التأمل كثقافة سائدة عند شرق الآسيويين جعلت منهم أجساداً واعية، بينما غياب التأمل كثقافة عند الغرب جعلت منهم أجساداً لاواعية.**

ومن خلال عرض الدارس لمجموعة من المباحث المعنونة في الفصل الأول وعددها سبعة عشر مبحثا، استطاع أن يحدد من خلالها **أهم الخصائص المميزة لتقاليد الأداء في مسارح الشرق الأقصى، من حيث تأثُّرها بأنواع اليوجا الثلاثة (الغيبوبة والحواس والشعور) وهي المُشَكِّل الأساسي لظاهرة الأسلبة (Stylization) على مستوى شكل الأداء؛ باعتباره أداءاً طبيعياً نابعاً من الجسد الواعي الذي يمتلكه المؤدي**

(ت.٦١٨هـ/١٢٢١م)، وقد ذكرها في رسالته «الأصول العشرة»، ونُشرت ضمن: فوائح الجمال وفواتح الجلال لنجم الدين كبرى، تحقيق يوسف زيدان (القاهرة: دار سعاد الصباح، ١٩٩٣) صـ: ٩٠. وقد ذكرها كثير من الصوفية والعلماء انظر مثلا: ابن خلدون، شفاء السائل وتهذيب المسائل، تحقيق محمد مطيع الحافظ (دمشق: دار الفكر، ١٩٩٦) صـ١٤١. وقد جعل هذه المقولة بعض الشيعة حديثا نبويا، كما هو الحال مع حيدر الآملي في كتابه «جامع الأسرار ومنبع الأنوار»، وكذلك هادي السبزاوي في كتابه «شرح الأسماء الحسنى».

الشرقي؛ والذي يعبر عن انسجام الروح عنده. أما على مستوى شكل العرض فإن ظاهرة الأسلبة (Stylization) تتحدد في الانسجام بين العناصر المكونة للعرض من رقص وموسيقى وشعر وتمثيل، هذا الانسجام الذي يخلق روحاً مميزة لكل عرض من خلال العواطف التي يثيرها والعاطفة السائدة هي "Rasa" العرض؛ ليتحقق بذلك ما يمكن أن نصطلح عليه بالمسرحة Theatricalty[8]. أما على مستوى الموضوع فإن الأسلبة تتحدد في التيمة الرئيسية في العروض؛ والتي تدور حول الانسجام بين ثنائية الفطرة والغريزة؛ وأسلوب المعالجة للانسجام بين الفطرة والغريزة هو الذي يحدد فكر العرض من خلال عرضه للحالات العقلية للشخصيات؛ وهذا هو «Ananda" العرض.

وبهذا يكون مصطلح الأسلبة **(Stylization)** الذي وصف به الغرب مسارح الشرق الأقصى ما هو إلا مرادف لمصطلح **الانسجام** الذي يسعى إلى تحقيقه الفكر الشرقي القديم على أرض الواقع والذي يقوم على **مبدأي التآلف وتفادي الصدام**.

وقد ذيل الدارس مباحث الفصل الأول بـ«**خاتمة**» يقول فيها: إن فنون الأداء في مسارح الشرق الأقصى تُعتبر امتداداً لفن قيادة الذات الذي يعتبر بدوره خلاصة فن التأمل لديهم. وأن فن قيادة الذات أو الحكمة العملية، قد أخذ صورتين؛ صورة هندية مقدسة، وصورة صينية أخلاقية. وأن في الصورتين كان هناك تأثير كل من يوجا الوعي ويوجا الغيبوبة على تقاليد الأداء في مسارح الشرق الأقصى، حيث إن يوجا الغيبوبة تعتمد في ممارستها على تنظيم التنفس بشكل قسري، بينما يوجا الوعي تعتمد في ممارستها على تنظيم التنفس بشكل طبيعي، وأن التأثيرين كانا يسيران معا– دون أن يلغي أحدهما الآخر – في المسرح باعتباره أحد المجالات التطبيقية للفكر في الشرق الأقصى؛ مما نتج عنه حالة من الانسجام التام على كل مستويات الثلاثة للعروض المسرحية، والتي حددها الدارس باعتبارها المُشكِّل لظاهرة الأسلبة **Stylization**. كما ساهم فن قيادة الذات في الشرق الأقصى – والذي يعمل على رفع درجة الوعي الحسّي عند الممارس– في جعل المؤدين في مسارح الشرق الأقصى يمتلكون أجساداً واعية أي شعورا عالياً بالجسد. الشئ الذي جعلهم مهيئين بطبيعتهم إلى تجسيد المشاعر بدلاً من معاناتها، ذلك أن تجريب العواطف من خصائص الأجساد الواعية بينما التوحد معها من خصائص الجسد اللاواعي، هذا الأخير الذي نجده سمة عامة عند الممثل الغربي.

وبهذا يكون الدارس قد أجاب على **السؤال الفرعي الأول** في **مشكلة البحث** الواردة في خطة البحث لتسجيل الرسالة؛ وهو: ماهي أسباب ظهور الأسلبة Stylization كخاصية شرقية في تقاليد الأداء في مسارح الشرق الأقصى؟.

ثم **الفصل الثاني** بعنوان: **دراسة موجزة في تطور نظريات فن التمثيل الغربي على ضوء المفاهيم الشرقية (توجه الغرب نحو الشرق)**

يتكون الفصل الثاني من مدخل وعشرة مباحث معنونة، يعرض فيها الدارس نظريات فن التمثيل الغربي منذ «دنيس ديدرو» مرورا بـ «كوكلان» و«ستانسلافسكي» ثم «بريشت»، حيث يعرض الدارس المفاهيم التي وردت عند

٨ انظر، نيميتشاندراجين، المسرح الهندي (التراث التواصل والتغير) ،ترجمة: مصطفى يوسف منصور (د)، أكاديمية الفنون، القاهرة ٢٠٠٠، صـ ٢٠، عدد صـ ١٢٦.

أصحابها على ضوء المفاهيم الشرقية، حيث يبين الدارس كيف أن هؤلاء المنظرين قد تأثرو بفلسفات الشرق الأقصى؛ وبالأخص حكمة البحث عن جوهر الذات في «فن قيادة الذات».

وقد توصل الدارس إلى أن نظرية ديدرو تعتبر أول نظرية غربية للأسلبة "Stylasition" بالمفهوم الغربي؛ وهو الابتعاد عن الواقعية، ومنهج "كوكلان" أول نموذج تطبيقي لها، وبهذا تكون كلٌ من نظرية «ديدرو» ومنهج «كوكلان» هي أول نظرية متكاملة في فن الممثل الغربي، التي تجمع بين التفسير والتطبيق.

لهذا فقد جاء «ستانسلافسكي» مستوعباً تماماً النظرية والتطبيق عند كليهما ومكملاً ما رأى أنه ينقصهما وهو المشاعر الفورية عند ديدرو – وهي الحساسية الصادقة التي فضل عليها «ديدرو» الوعي الكامل– وتجدد الشعور عند كوكلان والذي أهمله أتباع مدرسته أثناء العرض. وفوق هذا كله وضع ستانسلافسكي المنهج المتكامل للممثل المبتدئ حتى يساعده على رفع درجة وعيه الحسّي لينتقل بجسده من حالة اللاوعي المتمكنة إلى تعزيز الوعي أو الشعور بالجسد.

كما توصل الدارس إلى أن نظرية التغريب لدى الممثل عند بريشت ظلّت تعاني من القصور الذي كان من الممكن أن تتجاوزه بالعودة إلى النظرية عند "ديدرو" وتطبيقها عند «كوكلان» بدلاً من البحث في أساليب الأداء في مسارح الشرق الأقصى .

كما وضّح الدارس أن المسرح الدياليكتيكي الذي صاغه بريشت هو أنسب شكل مسرحي يعكس الواقع الغربي لأنه مسرح يضع الواقع الغربي في حالة إرباك مستمر، إنه مسرح يربك المشاهد ولكنه لا يستطيع أن يمنحه الإيمان الذي يمنحه المسرح السنسكريتي لمشاهديه. ذلك أن المسرح السنسكريتي يمنح الإيمان لأن الفكر الفيدي يقوم عليه، أما الغرب فقد زيّفوا الإيمان في عصر الإيمان[9](*) حيث صوروه على أنه طريق الاتباع بدلاً من طريق الحكمة؛ كما زيّفوا العقل في عصر العقل[10](**) فجردوه من الحسّ ونسبوه للعقل الذهني.

لهذا فإن تقاليد الأداء في مسارح الشرق الأقصى تمنح وتعزز الإيمان الذي تقوم عليه مسارحهم وهي لا تصلح للمسارح التي تهدف إلى إرباك المشاهدين. والجدير بالذكر أن كل المخرجين الذين جاءوا بعد بريشت أمثال «ريشارد شيكنر» و«بيتر بروك» و«أوجنيو باربا» و«جروتوفسكي» و«أريان مونشكين» لم يستطيعوا الخروج عن سياق المسرح الدياليكتيكي الذي صاغه بريشت بل ظلّوا يتحركون في ظلاله لأن أقصى ما كانوا يطمحون إليه هو إرباك المشاهد، لهذا فقد كان استلهامهم للتمثلات الحواسية من مسارح الشرق الأقصى خطأ جسيما ارتكبوه بدافع الشهوة ونقص الوعي لديهم، لأن التمثلات الحواسية في مسارح الشرق الأقصى نتاج لتجربة إيمانية وليس من أهدافها إرباك المشاهد بل العكس أن تمنحه الإيمان الذي يحتاجه في إنجاز مهام حياته.

ويُفند الدارس في هذا الفصل نظريات

٩ عصر الإيمان هو الغنوان الثانوي لقصة الحضارة المجلد الثامن، لول ديورانت، وهو يقصد به العصور الوسطى.

١٠ بداية عصر العقل هو العنوان الثانوي لقصة الحضارة المجلد الخامس عشر، لول ديورانت، وهو يقصد به بداية عصر التنوير الذي يبدأ بتجارب جاليليو وبراهينه على كروية الأرض.

«أوجنيو باربا» في أنثروبولوجيا المسرح التي ساهمت كثيرا في تزييف مسارح الشرق الأقصى. كما يفند نظريات «مايرهولد» باعتباره نموذجاً للمخرجين والمُنظرين الذين استلهموا التمثلات الحواسية من مسارح الشرق الأقصى؛ قبل كل من «شيكنر» و«بروك» و«باربا» و«جروتوفسكي» و«أريان مونشكين» وغيرهم.

وفي **خاتمة** الفصل الثاني يقول الدارس:

إن الكثير من المفاهيم التي طرحها فلاسفة الغرب والتي كانت تظهر فلسفاتهم على أنها تتعارض مع بعضها البعض، ماهي إلا صور مجتزأة من الفكر الفيدي والصيني. لهذا فبعودة الدارس إلى أصل هذه المفاهيم الغربية في فكر الشرق الأقصى في صورها الكليّة، وباتخاذها معياراً للمفاهيم الغربية المجتزأة منها، اتضحت له معاني المفاهيم الغربية بشكل أوضح، كما اتضح له أن ما كان يعتبر تناقضاً في المفاهيم الغربية في فلسفاتهم هو في حقيقة الأمر تكامل أخفته الصور المجتزأة من الصورة الكلّية في فكر الشرق الأقصى. كذلك الشأن بالنسبة لمنظري فن التمثيل الغربي الذين استلهموا مفاهيم مجتزأة سواء من فكر أو مسارح الشرق الأقصى، السبب الذي كان يُظهر نظرياتهم على أنها متناقضة وهي في الحقيقة يجدها الدارس نظريات متكاملة عندما نعرضها على ضوء المفاهيم في فكر ومسارح الشرق الأقصى.

كما يتضح للدارس أن منظري المسرح الغربي الذين أخذوا من الفكر الشرقي حكمة البحث عن حقيقة الذات استطاعوا بالفعل أن يقدموا للمسرح الغربي نظريات متكاملة في فن التمثيل مثل «دينيس ديدرو» و«كوكلان» و«ستانسلافسكي».

أما الذين كانوا يستلهمون التمثلات الحواسية من مسارح الشرق الأقصى مثل «أوجنيو باربا» و«مايرهولد» وغيرهم فقد كانوا يستلهمون القشور فقط ولم يستطيعوا الوقوف على الأسس الروحية التي تنبني عليها فنون الأداء في مسارح الشرق الأقصى حيث إنها نفس الأسس التي ينبني عليها فن قيادة الذات الذي يعتبر خلاصة الفكر الشرقي والذي بدوره يعتبر التأمل وتنظيم التنفس جوهره.

وبهذا يكون الدارس قد أجاب على **السؤال الفرعي الثاني في مشكلة البحث** وهو: لماذا أظهرت أغلب الدراسات التي أجريت على نظريات فن التمثيل الغربي، أن هناك تعارضاً بينها؟ على الرغم من أن أصحابها تأثروا بمصدر مشترك هو: الفكر الشرقي القديم وتطبيقاته.

كما يكون الدارس قد أجاب أيضاً على **سؤال البحث الرئيسي** وهو: إلى أي مدى استطاع المنظرون الغربيون أن يقفوا على الأسس المادية في فن الممثل والتي استنبطوها من فلسفات وفنون الأداء في الشرق الأقصى؟.

إن الدارس يقر بما في هذه الرسالة من قصور بسبب اتساع موضوع البحث الذي يصعب لم شمله في بحث جامع مانع، كما أن الكثير من الآراء التي أوردها الدارس في بحثه تأتي في مجال الظن، والظن لا يغني عن الحق شيئاً، إلا أنه لاسبيل إلا إليه إذا ما كنا نرجو الحقيقة، بشرط أن يكون الظن وسيلة لطلب الحق، وليس غاية في حد ذاته. والكمال لله وحده، وهو الموفّق والمستعان.

الترقيم الدولي

3639-1110

IN SEARCH OF SCOTLAND
CROWLEY