المقـدمـة:

((الارتجال هو تقنية تتعلق باللعب الدرامي حيث يؤدي الممثل أشياء مرتجلة لم تكن مهيئة بشكل مسبق وتبتكر داخل العرض المسرحي)) [1].

يرى الباحث ان الارتجال قد بدأ في المسرح الأغريقي وعملوا في تطويره وبرز كمجال فني على خشبة المسرح وكل الممثلين الأغريق فهمو هذا الارتجال وساعدهم في عملية تطوير آداءه في كل المسرحيات والاعمال الدراميه وان الارتجال موهبه ربانيه خلاقه وعمل ابداعي لدى الممثل الذي يجد قدره على آداء الارتجال فالارتجال ثقافه سلسه لدى الممثل فيعطيه القدره على ابراز موهبته الفطريه وتوظيفها في جميع اعماله والارتجال لا يعتمد على الممثل فقط بل يشمل قدراته الامكانيه ، الارتجال حتى لا يكون فكرة النص فنجد ان النص وغيره من الاشياء الزوائد .

ليس بالضروره لوجود نص والمهم هو الممثل واعتماده على عنصر الارتجال ويكثف كل قواه في هذا الارتجال والاعتماد عليه بعمل يليق بفكرة الارتجال ان يكون الممثل حاضر البديهه ووصوله الى الارتجال الصحيح وملائمة كل عناصر العرض المسرحي فنجد كثير من الممثلين ارتجالهم خصماً على النص للاسباب الاتيه :

- عدم فهم النص
- عدم التقمص
- عدم قرائة النص بصوره جيده
- وعدم مراعاة الخطوط العريضه للنص
- وارتجالهم يكون من اجل الاضحاك اوتطرقهم لمجالات اخرى
- او الارتجال من اجل الشهره (النجوميه)

وليس هناك نص مكتمل من قبل كتاب المسرح ولكن هذه الفراغات قد يقوم بملأها الممثل ولكن لابد ان تكون هذه الاضافات تخدم ذلك النص ودفعه الى الامام بصوره جيده وفي هذه الدراسه نتطرق الى معرفة الاسباب التي جعلت الارتجال مهمآ في العرض المسرحي او من اجل خدمة العر ض مثل في منهج استانسلافسكي ويرى الدارس ان هناك فوارق كبيره في النص الذي يقدم كما كتبه المؤلف واخيرآ دراسة العينه التي يثبت فيها الدرارس ان الارتجال يخدم العرض ويطور فكرته .

مشكلةالبحث :

هنالك عدد كبير من الممثلين قد يرتجلون في اعمالهم المسرحيه ولكن ارتجالهم قد يكون خصمآعلى النص اوالعرض المسرحي لذا نجد ارتجالهم يكون غالبآ لعدم فهمهم للشخصيه او الدور اومن اجل تحقيق رغباتهم الذاتيه او التسليه فلم يعطو الدور حقه وقد يكون الموضوع خارج السياق وهذايؤدي الى موت النص او العرض .

اهميةالبحث :

نقص الماده العلمية في خط الأداء .

اهداف البحث :

- رفع مستوى اداء الممثل
- تطوير القدرات لدى الممثل
- فتح منافذ جديده وابداعات خلاقه لدى الممثل.

فروض البحث :

الارتجال من اجل الاضحاك

- الارتجال من اجل النجوميه
- عدم فهم الشخصيه
- عدم فهم النص .

منهج البحث :

المنهج الوصفي،والتطبيقي حيث يقوم الباحث بوصف المادة المرادة، التي تخدم موضوع البحث .

هيكل البحث :

يقسم الباحث هذا الباحث الى فصول، ومقدمة ، وخاتمة، ونتائج، وتوصيات ، على النحو الآتي :

الفصل الاول : المبحث الاول :

مفهوم الارتجال

المبحث الثاني:

الارتجال عند استانسلافسكي

الفصل الثاني: المبحث الاول:

المسرح السوداني وتطوراته

المبحث الثاني:

الارتجال عند الفاضل سعيد

الخاتمة، النتائج، والتوصيات .

والله الموفق

الباحث ...

المبحث الاول

مفهوم الارتجـال

((هو تقنيه تتعلق باللعب الدرامي حيث يؤدي الممثل اشياء مرتجله لم تكن مهيأه بشكل مسبق وتبتكر داخل العرض المسرحي)) ([1]).

والارتجال هو انجاز عفوي مباشر لفكره فنيه من غير تصميم او تدوين يقوم بفعلها الممثل على خشبة المسرح وهو جزء من تدريب الممثل وقد اعتمد المسرح دائمآ على قدرة الممثل على الارتجال في مواقف معينه.(اعتمد فرقة الكوميديا ديلارتي خلال عصر النهضه على تقنية الارتجال قاعده اساسيه لاعمالها المسرحيه حيث كان اعضاءها ينفقون على سيناريو او خط فعل درامي رئيسي عليه في احداث العرض المسرحي الذي يقدمونه للجمهور على خشبة العرض المسرحي وهم يرتجل الحوار والحركات والتعبيرات المسرحيه المختلفه احتجاجآ على ان النصوص المكتوبه من قبل الكتاب انها لا تلبي حاجات المجتمع)؛ لذا نقول ان هذه الفرقه قد اعتمدت اعتماداً كلياً على الارتجال في كل اعمالها الدراميه.

((فعلينا ان نفرق بين الارتجال والاضافات العشوائيه التي يهواها الكثير من ممثلينا في استعمال هذه الظاهره وايضآ تصاحبها ظاهره اشد منها وهي تعثر المنهج العلمي في تدريب الممثلين وعدم الاهتمام به وخاصة في ما يتعلق بتكنيك الممثل على الارتجال))([2]).

فما زال الارتجال في مسرحنا يعاني من الاستخفاف ومن اعتقاد البعض انه مضيعه للوقت .

((صحيح ان هنالك بعض من المخرجين الشباب الذين يريدون ان يطوروا من تكنيك الممثل عن طريق الورش ومصاحبة الاعداد النفسي لكي يصلو الى هدف معين من الارتجال

(1) ابراهيم حماده – معجم المصطلحات الدراميه والمسرحيه – الطبعه الثالثه – مكتبة الانجلو المصريه القاهرة، ص 17، 18

(2) بيتر بروك – ترجمه فاروق عبد القادر – المساحه الفارقه – دار الهلال للنشر 2002م ص 193

عن طريق الارتجال ولكن الارتجال نجده يأخذ مسار غير المسار الذي يريده المخرج .ان اسلوب الارتجال هو تجميع المشاركين الضروريين ووصف الظروف المعطاه وتوزيع الشخصيات وبعد ذلك التفاعل .

وكل شخصيه او ربما لا تتعهد بتأدية دور محدد وبعد ذلك يستريحون حتى يتم الوصول الى نتيجه مقبوله ولا تكتب او تقول كل ما يقوله او يفعله الفرد .

ولكن ببساطه نقدم اطاراً من العمل وتترك الاسلوب يحدث وكم التخطيط المسيف سوف يعتمد على ما تبحث عنه لكي تكشفه من الارتجال وقد يصمم الارتجال للحصول على نظره صائبه في التصرفات والدوافع والتكيفات وهنا نحاول ان نتوصل الى فحص كل المشاعر وكشفها عن طريق الارتجال .

فيرى الدارس ان الارتجال هو العنصر المكمل في كل العمليات المسرحيه وهو اساس الابداع وايضا هو الذي يجذب المشاهد الى مشاهدة كل عمل فني جميل وفتح آفاق الممثل ووصوله الى تحقيق الاداء فنجده قد يعتمد على نوع من انواع الارتجال اذن هنالك انواع للارتجال ومنها :

1/ الارتجال الحر : وهو ارتجال تلقائي غير منظم من قبل الممثل والمخرج بل يعتمد على قدرات الممثل في تداعي الاحداث والمواقف في اطار اجماعي داخل حلقة التدريب ، معتمدا على وسائل التعبير الجسديه والوجدانيه وذلك عن طريق وضع فرضيه تبين على مفهوم او جمله او فكره محدده او موقف محدد

2/ الارتجال المنظم وهو ارتجال يبدأ تلقائياً حراً ثم تعقبه مناقشات من قبل المجموعه الثانيه التي تمثل الدائره والمخرج ، بحيث تعمل على التوجيه واكتشاف السلبيات في التجربه وتنظيم الارتجال وترتيبه ووضعه في صوره مثاليه ، مع الاحتفاظ بخاصية التلقائيه وعلى الدائره الخارجيه او الفرقه ان تراقب هذه الافعال من قبل المجموعه الاولى .

وان ينقدون ارتجالهم بصوره بناءه تصلح على تطور عملية الارتجال وعليهم توصيل الفكره المطروحه)) ([3]).

الارتجال فن هو التأليف او الالقاء او الاداء التمثيلي الفوري اي دون اعداد مسبق ، وكثير من مواقف الحياة تتطلب من الفرد سلوكآ اوقولا مرتجلا وتستخدم الدراما عنصرين من مرتجلات الحياة اولها الاستجابه العفويه لموقف غير مكتشف وغير متوقع ثانيها استخدام تلك الاستجابه في حالات مسيطره للحصول على معرفة المشكلات ([4]).

الارتجال المؤقت : هو تأليف كلمات او شغل حركي فوق خشبة التمثيل ليس موجودآ في النص او الخطه الاخراجيه المتفق عليها . وان الارتجال لم يكن ثابت قد يتغير من حين الى آخر تبعا للظروف المعطاه للمثل المرتجل ومن عيوب الفن المسرحي في عملية الارتجال وخاصة في ملاهي القطاع العام والخاص غالبآ فأرتجال الممثلين يكون من اجل الاضحاك والمتعه وارتجالهم للنكات والحركات العفويه مما يخرج به معطيات النص الاصلي والارتجال هو اشارة الخيال ([5]).

تمرينات الخيال :

((تعمل تمرينات الارتجال علي تنمية القدرات الفردية والجماعية للتعبير الجسدي والصوتي والوجداني كماتفجر طاقات الممثل وتلقائيته وامكاناته وقدراته الادائية وتزيد من وعيه وادراكه للاداء الحركي والصوتي))([6]).

---

(3) فنون الاداء التمثيلي في السودان، الجزء الثاني، (الابعاد التقنيه و انظر

(4) ابراهيم حمادة. مرجع سابق، ص 18

(5) هايز جوردون. ترجمة : محمد سعيد، التمثيل والاداء المسرحي، دائرة الثقافة والاعمال بحكومة : (الشارقة، بدون تاريخ) ، ص 287 ، 289

(6) عادل حربي. مرجع سابق، ص 15

وتؤكد فيولا سبولين علي ان الارتجال يعمل علي تطوير مهارات الممثل واحتياجاته الفنية التي تواجهه في العمل وتعمل لايجاد حلول المشكلات والصعوبات التي تواجهه وتمرينات الارتجال سوف يعتمد المؤلف علي الاساطير والقصص الشعبية،

وهذه التمرينات تحقق الاتي

1/ تنمية القدرة التقنية في اداء الممثل من حيث الصوت والجسد والخيال والتشخيص

2/ اعطاء الممثل القدرة علي التحكم والادراك الفني والقدرة علي التلقائية المنظمة للارتجال

3/ تهيئة الممثل علي ارتكازه في تقطية الذاتية الفنية في مواجهة المشكلات التي تواجهه ،في توسيع قدراته الابداعية وتطويرها،وتنمية مفهوم الدائرة وتعميق العلاقة الحية بين الممثل والجمهور

4/ تكسب الممثل الثقة في الفس ومواجهة الجمهور والتقلب علي الخوف في خشبة المسرح

5/ هذه التمرينات تدخل الممثل الي تقمص كثير من الشخصيات

ونجد ان تمرينات بيتر بروك في الارتجال الذي وضع فلسفة معلمية لتدريب الممثل من خلال الارتجال في تدريباته الثلاثة حيث معني الي ماوراء المدركات اليومية مستفيدا من الممارسات الشعبية المليئة بالسحر والجن والاساطير والحكايات الخيالية ومن ثم نجد من خلالها تمرينات تتناول قيما معاصرة ويقول في ذالك ((صحيح ان العادات والتقاليد الثقافية هيمن الشباب التي يلبسها الفردولكنها تبقي ايضا ثياب اخري تلبسها حياة لا نعرفها)) ([7]).

وحيث يرتجل الممثل دون ان يعتمد على نص مسرحي معين حينئذ يستطيع ان يطور امكاناته الطبيعيه فالمرء يتعلم من خلال اعتماده على طريقته الخاصه في التعبير وان لي ستراسبيرج لم يكتب شئ خاصا عن الارتجال فقد تطور عنصر التمثيل من خلال عنصر

(7) بيتر بروك – فاروق عبد القادر. النقطه المتحوله اربعون عاماً في استكشاف المسرح ، عالم : (المعرفه ، الكويت العدد 154 ، اكتوبر 1991م، ص 350

الارتجال فقد استطاع ممثلو الكوميديا لاول مره من خلال الارتجال ان يمثلو بتلقائيه شديده . والارتجال اليوم التمثيل بالكلمات .

((ولكن استطيع ان اؤكد لكم ان شكسبير وموليير وغيرهم من الكتاب ليسو في حاجه كبيره الى الممثلين كما يقدمو كلماتهم ولكن المسأله تختلف في العرض المسرحي ففي مسرحياتهم يعتمدون على الممثل ولهذا فأن الارتجال يساعد الممثل على ان يتعلم على خشبة المسرح وان يفكر ويحسن في نفسه ويجعله صادقآ على خشبة المسرح وهو يجعل ردود افعال الممثلين حقيقيه وواقعيه وليست مجرد مسرح ولوازم مسرحيه.

هنا نقول ان الارتجال هو العنصر الاساسي في عملية الاداء المسرحي سواء لدى المخرج او الممثل او الكاتب والهدف من الارتجال تحقيق الواقعيه على خشبة المسرح)) ([8]).

---

[8] طريقة لي ستراسبيرج في تدريب الممثل – ترجمة احمد سخسوخ – الهيئه المصريه العامة : (للكتابه القاهره 2002م، ص 184 ، 190

المبحث الثاني

الارتجال عند استانسلافسكي

منهج استانسلافسكي في الارتجال

لاحظ الباحث ان في منهج استانسلافسكي لابد من الارتجال في التمثيل من اجل اتقان الدور ومعايشته ويعتبر استانسلافسكي اول من اعاد احياء الارتجال الى خشبة المسرح بعد ان استخدمتها كوميديا ديلارتي الايطالية في القرن السادس عشر .

وقد اسس استانسلافسكي استوديو التمثيل في موسكو وذلك لتأهيل وتدريب الممثلين وكان يعتمد على ثلاثه مراحل من الاعداد الثانوي والاعداد النهائي وتحسين النطق والقراءه الصوتيه والقراءة الحركية .

وكذلك يجعل في طريقة اعداده للمثلين يرتجلون وينسجمو مع الاحداث الدراميه وتحديد الاهداف والظروف من خلال الالتجاء الى ذاكرتهم الذاتيه او الانفعاليه وتسليحهم بالمؤثرات العاطفيه والوجدانيه اي ليعايشو بها ادوارهم الجديده .

ويرى استانسلافسكي ان لابد ان يعرف الممثل الشخصيه التي يحاول اداءها على خشبة المسرح وان يعرف شخصيته بالنسبه للمكان والزمان والظروف الخاصه التي تسبق احداث الشخصيات الاخرى ، وكذلك مواقفها .

يرى استانسلافسكي انه يجب على الممثل ان يكون قادرآ على الاستفاده من تجربته الماضيه في الحياه لتساعده على ايجاد الحدث الحالي الذي يحدده الهدف .

وقد كانت مناهجه بناءاً على تطوير شخصية الممثل ومحاولة الدخول الى الشخصيه عبر الارتجال والتجارب الحياتيه ([9]).

المعايشة او التقمص :

يرى استانسلافسكي ان الممثل الحقيقي هو الذي يندمج في دوره عن طريق المعايشه الحقيقيه القائمه علي الصدق الفني والايمان بالدور الذي يؤديه .

((ومن ثم يعتمد الممثل المندمج على قدراته الداخليه التي تتمثل في العقل والاراده والشعور والتخيل ودوافعه الداخليه الشعوريه واللاشعوريه واعتماد الذاكره الانفعاليه والارتجال والتشخيص ، وافتراض الظروف والوقائع الممكنه والمتشابهه وذلك لاسقاطها على المواقف الدراميه التي تقع في الحاضر والمستقبل والتحكم في العرض عن طريق تقسيمها الى وحدات كبرى وصغرى وتحديد افعالها واهدافها واغراضها من اجل ترجمتها نفسياً وعضوياً)) ([10]).

وعلى الممثل ان يبحث على الهدف الاعلى للعرض من اجل تطوير هذا العرض عن طريق تطوير عقله الواعي وحضور البديهه في العرض ومجاراة الفعل الدرامي من خلال تقمصه للشخصيه ومعرفة ابعادها النفسيه والاجتماعيه والجسمانيه لكي يتأقلم مع ذلك العرض وعليه ايضاً معرفة علاقات الشخصيات الموجوده في العرض ومعرفة الخطوط العريضه والمعايشه تكون من اجل الصوت والجسد والحركه والايمائات والتعبيرات والمحاكاه الشخصيه بكل صفاتها واسلوبها عن طريق البناء التدريجي وبهذا تكتمل صورة الشخصيه .

---

(9) ستانسلافسكي . حياتي في الفن ، ترجمة دريني خشبه، دائرة الثقافه والاعلام بحكومة الشارقه ، مركز : (الشارقه للابداع، ص 325 ، 342

(10) عادل حربي، مرجع سابق ، ص 134

تدريب استانسلافسكي للمثل على الارتجال :

((وقد اعتمد استانسلافسكي في تدريباته على الجوانب النظريه والتطبيقيه، وكان يعتمد في منهجه على الواقعيه النفسيه كان يستخدم في نظرياته كتابة النظريات والتوجيهات))([11]).

كان يبحث مع ممثليه عن الصدق والايمان والمعايشه والتفاعل مع الدور والاندماج في الشخصية لنقل الحياة الواقعيه الى المسرح ، واعتمد على مسرحيات تشيخوف وجروتوفسكي وابسن في الاداء والتدريب .

لقد كان يقرأ المسرحيه قراءة حرفيه ثم يشرحها لغوياً ودلالياً وبعد الانتهاء من القراءه يقسم المسرحيه الى اهداف عامه وجزئيه وخاصه بطريقه تعتمد على الاهداف الاجرائيه ثم ينطلق الممثلون في قراءة ادوارهم المسرحيه.

فنجد ان القصد من كل هذه التدريبات فهم وتقييمها ودراستها الي افكار تقود الممثل الي الهدف الاعلي.

((وتاتي فرصة التدريب علي الدور من خلال الاسقاط النفسي والطبيعي والاعتماد علي الزاكرة الانفعالية الطبيعية واستحضار التجربة الشخصية عبر الاحداث التي مر بها الممثل، وجلبها في تدريباته والابتعاد عن التوتر النفسي وتعويضه بالانتباه والتركيز .

ان استانسلافسكي يستقي تدريبه باسلوب الافتراض والاحتمال السلوكي فنجدالممثل يلجأ الي الارتجال العقلي اثناء التمثيل)) ([12]).

---

(11) استانسلافسكي والمسرح العربي، ترجمة: فؤاد المرعي، منشورات وزارة الثقافه في الجمهوريه العربية : (السعوديه، دمشق 1994م، ص 138

(12) استانسلافسكي . ترجمة: شريف شاكر ، اعداد الممثل – في المعاناه الابداعيه – الهيئه المصريه العامه : (للكتاب، 1997م، ص 288 ، 289

التشخيص:

((يعتبر استانسلافسكي التشخيص تاجا للممثل وقمة فنه،فاذا مامثل الممثل نفسه خلف الشخصية انه يخل بالفن المسرحي فان اساس العمل المسرحي هو خلق الشخصية والامتزاج،وهو واجب من واجبات الممثل المهمة .وان القدرة علي التقمص الفني في رايه هي المهمة الاولي للممثل،انه يقول (جميع الفنانين بلا استثناء هم خالقوا شخصيات وعليهم ان يتقمصوا وان يكونوا اصحاب سمات متميزة))([13]).

ويعتبر ماير هولدان الممثل هوالعنصر الرئيسي علي خشبة المسرح وان كل ماهو خارج عنه مهم بقدر ماهو ضروري وذلك انطلاقا من مبدا المسرح الشرطي

((اني ادعو الي الانتقال من حقيقة المسارح المعاصرة عديمة الجدوي الي شرطية المسرح الاغريقي الواقعية)) ([14]).

والتشخيص هو صورة فنية ليس هي الواقع وليست عن الطبيعة بل يرتبط بفكرة التركيب الداخلي.

الارتجال في البروفة :

ان الارتجال له طابع بحثي ابتكاري واجتهادي ضمن سياق العمليه المسرحيه وداخل اطار بروفات العرض المسرحي المحدد ان الارتجال في البروفه يحدث علاقة تواصل بالممثلين ، دون التقيد بالحوار ولا بنوع الشخصيات فمن خلال الارتجال في البروفه يخلق او يبتكر الممثل والمخرج اشكالآ فنيه جديده لصالح العرض المسرحي .

اذن اثناء البروفات ومن خلال الارتجال تتولد اراء ومقترحات وافكار جديده تتعلق بجوهرية وحدة العرض المسرحي ، ويكون الارتجال بالنسبه للممثل والمخرج حاله يتم فيها

(13) فسفولد مايرهولد. ترجمة: شريف شاكر، في الفن المسرحي الكتاب الاول ، بيروت دار الفارابي ، كانون : (الاول، ص 80
(14) شريف شاكر . واقعية استانسلافسكي في النظريه والتطبيق ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب : (1981م، ص 154

توظيف الخيال من جديد والبحث وراء امكانات وتقنيات عاليه يمكن ان تضيف قيمآ جماليه وفنيه لأدوات الممثل واسلوب المخرج . فمن الفكره الاساسيه لمادة العرض يكون التوظيف الصحيح للارتجال عندما نقوم بتخطي العقبات التي تقف امام الفنان المسرحي (الممثل والمخرج) حيث يتبين لنا ان الشكل الارتجالي ينمو ويتطور ضمن حقيقة نزيهه فيقوم الممثل بقيام بعض الافعال المسرحيه يقاس به زميله الاخر ويلفت نظر المخرج على انه يمتلك خبره وتكنيكآ يمكن الاستفاده منها اثناء العرض .

ان فكرة الارتجال في البروفه هي فكره مقارنه بفكرة اللعب مع الاطفال حينما نلعب مع الاطفال وهم يعملون بعض الافعال والحركات نستكشف من خلال اللعب طاقاتهم واهتماماتهم .ان ترتجل في البروفه يعني ان تتخذ مجالا بحثيآ مؤسسآ على فكرة المسرحيه والدور ذاهبآ لاكتشاف شكلآ ادائي ضمن الرؤيه الفنيه للعرض .

((ومن الملاحظ : اذا كانت الحركه او الحوار ارتجالآ في بعض الاحيان في البروفه او العرض فيكون هناك استرخاء تام لذهن وجسد الممثل ومن هنا يمكن الاستفاده من الارتجال واضافة هذه الحاله الى تخزين المعلومات لدى الممثل))([15]).

ويعتبر استانسلافسكي ان الارتجال هو الفن الوحيد الذي يوصل الممثل الى عملية التقمص في كل اعماله او مسرحياته وهذا يؤدي الى فتح نافذه جديده لدى خيال الممثل وتطوير قدراته الادائية .

((وقد ميز جروتوفسكي ومنذ البدايه ما بين الاعداد التربوي الفني من اجل انماء قدرات الممثل وجعله يتحكم بمادته الفنيه وعمل الممثل في البروفات من اجل تحقيق العمل

(15) استانسلافسكي. ترجمة شريف شاكر، مرجع سابق، ص 471 ، 492

الابداعي في العرض المسرحي . وهو ايضآ قام بنفس ما قام به استانسلافسكي في تميزه مابين عمل الممثل على نفسه وعمل الممثل على الخشبه في العرض المسرحي))([16]).

بل ان جروتوفسكي قد ذهب الى ابعد مدى من ذلك وشخص حلقات عديده في المسرح حلقة الاعداد التربوي (التدريبات) وحلقة البروفات وحلقة العرض وحلقة ما بعد العرض المسرحي . ((وقد استمر هذا التوجهه في التميز مابين الحلقات المتعدده التي تتصف بها المسيره العمليه للمسرح ، وأدى ذلك الى انماء وتعميق وفهم العمل المسرحي بشموليته))([17]). فيرى الباحث ان جروتوفسكي قد عمل ايضآ على تنفيذ كل مهاراته وقدراته وافكاره في العمل المسرحي وايضآ طاقاته الجسديه والنفسيه والذهنيه في عمل واحد مكتمل ويظهر هذا العمل في الصور الابداعيه وهذا يقود الممثل الى ان تكون اعماله نادره تعنى تلك العوامل المخفيه فنيآ وتتيح للمتفرج ان يعيش تلك التجربه نفسها ويعيش الاحساس والمتغيرات التي تحصل الى الممثل على خشبة المسرح والاندماج مع تلك الاعمال المسرحيه .

(16)ادوارد جوردن كريج. ترجمة : دريني خشبه ، بدون تاريخ ، ص

(17) قاسم بياتلي. جروتوفسكي والمسرح، دراسات ونصوص المختبرات المسرحيه في تجربة جروتوفسكي (الابداعيه، اصدارات دائرة الثقافه والاعلام الشارقه، 2003م ، ص 33

المبحث الاول

المســـــرح الســـوداني

أن المسرح السوداني لم يكن وليدا سودانيا بل جاء وافدا الي الثقافة السودانية ومبتور الارجل ودخل الي السودان عن طريق البوابة الشمالية (مصر)

((حيث ان اول اشارة كانت في عام 1880 فاول عرض قدمه سودانيون كان باشراف وتوجيه من المعلمين المصرين في مدرسة الخرطوم عام 1880 حيث قدم الطالبان مقامتين الحريري)) ([18]). ويذكر خالد المبارك انها عبارة عن مطالعة مسرحية وليست عرضا مسرحيا وهنالك اشارة اخري وهي عرض التاتو وهو عبارة عن مسرحة لمعركة الجيش الانجليزي مع جيش المهدي في كرري وايضا اشارة تقول في عام 1903 بمدرسة رفاعة الاولية عن اول عرض درامي مسرحي ((حيث يذكر بابكر بدري قي اواخر يونيو 1903 سمحة المدرسة في العطلة الصيفية علي عدد 42 تلميذ فعملنا رواية مسرحية في ميدان المولد النبوي شخصية اداها التلاميذ)) ([19]). ويذكر (خالد المبارك) ان اول عرض مسرحي في تاريخ السودان كان في قرية القطينة عام 1909 كانت مسرحية نكتوت(المرشد السوداني) التي قام بتاليفها مامور القطينة المصري (عبد القادر مختار)، وملخص المسرحيه هو عن طفلين احداهما راعي والاخر تلميذ، وتفيد بأن الراعي يسلك درب يقود الى ارتكاب الأخطاء والجرائم؛ مما أدى الى جريمة القتل، اما التلميذ فيسير في طريق مستقيم حيث المستقبل ([20]).

---

(18)خالد المبارك. حرف ونقطة، الخرطوم عاصمة الثقافه العربيه 2005، الطبعه الثانيه، ص 127

(19) بابكر بدري. تاريخ حياتي، بدون تاريخ ، ص 47

(20)صالح محمد عبدالقادر ، دورالاسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية، رسالة ماجستير غير منشورة ، 3 ديسمبر2006م

الحركة المسرحية في السودان:

مسرح الجاليات 1905 - 1915

((كان مركز النشاط الرئيسي الخرطوم وكانت تقدم العروض بشكلها الاروبي وتقدمها باللقتين الانجليزية والعربية بمصاحبة الموسيقي كفواصل وهي عبارة عن عروض قصيرة او اسكيتشات بقرض التسلية والمتعة بالاضافة الي دعم الاعمال الخيرية وكانت معظم العروض خاصة بالجاليات وبعض الاصدقاء السودانيين)) ([21]). ورقم قلة مشاهدة السودانيين لهذا النشاط المسرحي الا انه ساهم في كلية غردون التزكاريه الذي كان نقطه انطلق منها المسرح السوداني الى الشعب اذن البدايه الحقيقيه للمسرح السوداني كان بتأثير الجاليات وخاصة الجاليه المصريه بحكم رابط الدين واللغه وكانت هنالك فرق زائره تقدم اعمال مترجمه لموليير مما كان لها اثرآ كبيرآ على شكل عروض المسرح السوداني وامتد الوافد فكانت هنالك نشاطات مدرسيه ((وخاصة مدرسة بابكر بدري 1903 – 1913م وسخر فنه لخدمة التعليم والعائد المادي من العروض المسرحيه اشترى به الادوات والمعدات والكتب التي تساعد في رفع وتطور التعليم في السودان خاصة مدرسته))([22]).

جمعية التمثيل الأدبي الخيريه ببورتسودان 1916- 1924

تأسست عام 1916م وبدأ النشاط الفعلي 1919م تحت رئاسة القائد مقام صليب كامل وسكرتارية حسين ملاس ، وهو الذي اخرج فلم روائي سوداني آمال واحلام وهذه الجمعيه قدمت العديد من العروض االمسرحيه منها.

مسرحية برياريت 16-1-1919م هاملت 3-4-1919م مسرحية جز الفار 7-2-1921م عواطف البنين 2-4-1921م مسرحية وفاء العرب 4-8-1923م . ولهذا استمر

(21) شمس الدين يونس. التأليف المسرحي الشعري في السودان، رسالة دكتوراه 2004م ، غير منشورة، ص49، 58
(22) هناء علي محمد. مكياج فن الحيل والخدع البصريه في الدراما السودانيه (اعمال الفاضل سعيد)، 1987 -2001م، رسالة ماجستيرغير منشورة 2011م ، ص 76

المسرح في العشرينيات على هذا المنوال ثم انتقل الى الانديه الرياضيه وتكونت الفرق المسرحيه على مستوى هذه الانديه ومنها نادي الزهره - الهلال – حي العرب – الاخلاص ، وجاءت فترة الثلاثينيات وانتظمت الحركه المسرحيه على مستوى الانديه وبرز خالد ابو الروس بمسرحية مصرع تاجوج عام 1932م وابراهيم العبادي بمسرحية المك نمر ، سيد عبدالعزيز بمسرحية صورة العصر ، وكذلك من المسرحيات خراب سوبا – السبعه الحرقو البندر – والرجل بين الزوجتين التي قدمها الخليفه يوسف الحسن وكانت هذه نقله نوعيه على مستوى كتابه النص المسرحي الشعر العامي القريب من وجدان السودانيين وفي نادي الزهر اء عام 1933م انشأ خالد ابو الروس فرقة التمثيل بمسرحية خراب سوبا التي استمر نشاطها حتى عام 1940م وانضم الى فرقة الهواه بنادي الخريجين . عام 1938م اسس ميسره السراج فرقة السودان للتمثيل والموسيقى ثم حولها لفرقة بيت المال .

المســـرح القـــــومي :

((تأسس المسرح القومي السوداني عام 1959م بأم درمان وكانت بداية المواسم المسرحيه في السودان وكان الموسم الاول عام 1967م – 1968م وكان اول مسرحي هو مسرحية المك نمر للكاتب ابراهيم العبادي التي كتبها عام 1927م مثلت في الثلاثينيات ثم اعادها المسرح القومي في عام 1967م وعقبت تلك المسرحيه مجموعه من المسرحيات والاعمال المسرحيه المختلفه حيث صنفعا عثمان علي الفكيسعد يوسف عبيد بأنها حوت مجموعه من الاعمال منها المسرحيات السودانيه والمسودنه والافريقيه والعربيه والاجنبيه ومسرحيات الاطفال ومسرحيات العرائس وكانت هذه الحصيله حتى عام 1979م بجانب انها

شكلت فتره تم فيها دراسة اثر الجمهور ومشاكل المسرح والحركه النقديه في الدراسات المسرحية))([23]).

وبقيام معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبيه عام 1969م كان له اثره الواضح في توجيه العمل المسرحي نحو الاحتراف وتوجيه الموهبه بالدراسه والصغل الاكاديمي وخرج المعهد اجيالآ اسهمت في احياء التراث السوداني بجانب الثقافات المسرحيه الاخرى و((كرس المسرح السوداني جهده اكاديمياً باحثاً منقباً عن عادات وتقاليد مجتمعه وثقافته السودانيه ، مما كان له اثره في خلق هويه مسرحيه سودانيه مازالت تبحث عن الكمال الذي ينتظره الجمهور السوداني ليلبي حاجاته)) ([24]).

وان المسرح السوداني يمكنه معالجة اخطائه التاريخيه للبحث عن ظاهراته المسرحيه التي تلائمه التي منها شكله المعاصر حيث من الانسب للمسرح السوداني الشكل الدائري او الحلقه ،((جاءت فكرة بناء المسرح القومي ممن اللواء طلعت فريد ابان حكم الفريق ابراهيم عبود اول حكومه عسكريه وطنيه في السودان ولكن هذا المسرح بني وفق مقاييس ومواصفات المسرح الاستعراضي حيث كانت تقام فيه الحفلات الغنائيه ويستقبل الفرق الموسيقيه الراقصه على المستويين الاقليمي والعالمي وكان وقتها يتبع من الناحيه الاداريه للاذاعه السودانيه تحت اشراف مدير البرامج ، وتعاقب على الاشراف عليه من مديري البرامج بالأذاعه كل من محمد خير عثمان – خلف الله احمد – اسماعيل حسن – ابو عاقله يوسف ، وبقي المسرح على ذات الحال الى ان جاء عائداً الى البلاد الفكي عبد الرحمن من

(23) هناء علي محمد. مرجع سابق، ص 78

(24) عثمان علي الفكي. سعد يوسف عبيد، الحركه المسرحيه في السودان، سلسة دراسات مسرحيه ، مطبعة وزارة(الثقافه والأعلام) ، ص 3

انجلترا بعد تلقيه دراسات في فنون المسرح ليتولى ادار ة المسرح القومي وتحويله الى مؤسسه حكوميه للانتاج المسرحي المنظم)) ([25]).

ان المسرح ماقبل استقلال السودان كان اداة من ادوات ايقاظ الوعي الي مواجهة قضايا الانسان الواقعية ،حيث انعدمت حرية التعبير وتضاعفت الازمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية مما جعل المسرح في ذلك الوقت في المواجهة وتجلى ذلك في المواسم المسرحية التي انتظمت وساد اقلب العروض المسرحية الاتجاه الواقعي الذي ذهب الي مناقشة القضايا الاجتماعية وفساد الخدمة المدنية ومن اكثر النمازج الدالة علي ذالك اكل عيش في موسم 1967-1969 وعلي عينك ياتاجر للمؤلف بدرالدين هاشم في موسم 1968 ومسرحية المنضرة وخطوبة سهير للمؤلف حمدنالله عبدالقادر والخفافيش للمؤلف ابو العباس محمد طاهر في 1974-1975 وسفر الجفاء لبدر الدين هاشم 1976-1977 ([26]).

والمواسم المسرحية كانت لها اثر كبير في تطوير الدراما السودانية وفتح منافز جديدة وخلاقة لدي كل المبدعين والدارسين بصفة خاصة ([27]).

وكانت هذه المواسم ترعى من قبل الدولة والاشراف عليها مما ادي الي ابراز مواهب في مجال كل الاعمال المسرحية وليس في مجال التمثيل فقط وانما في كل مقومات العرض المسرحي .

(25) خالد المبارك. حرف ونقطة، منشورات معهد الموسيقى والمسرح 1980م، ص9
(26) خالد المبارك. مرجع سابق، ص29
(27) فضل الله احمد عبدالله ابراهيم. المسرح السوداني، مقاربات الانا والاخر، ص75

المبحث الثاني

الارتجال عندالفاضل سعيد

نشأ الرائد المسرحي الفاضل سعيد في بيئة دينية ولد في منطقة دنقلا العجوزالقولد بشمال السودان ووالده سعيد ضرار سلنتوت، والدته فاطمة محمد سلنتوت وسلنتوت تعني الصالح فوالده لأيعرف اللغة العربية (يرطن فقط).

ووالدته لأتعرف الرطانة ولكنها تجيد اللغة العربية وفق هذا الاختلاف في عائلته في التركيبة قد تربى مع جدته احد نساء ام درمان حي بيت المال والاسره فيه من جاء مع المهدي ومنهم من استشهد .هذه المناخات جلبت له موهبة التمثيل الا ان اتبحت له الفرصه عند انتقال الاسره من بيت المال الي ود نوباوى بامدرمان والتحاقة بي الكشافه وهي نشاط اهلي كان له الفضل في اظهار موهبته .وكانت فرقة الكشافه يرعها الامام عبدالرحمن المهدي واتيحت له الفرصه في المشاركه كاصغر عضو فيها .

واول ماقدم كان ترجمة قانون الكشافه وتحويلها الي دراما بمشاركة بقية الافراد في ارتجال ليخرج في النهايه المدلول عباره عن قانون الكشافه وهي الخطوه الاولي نحو بداية التمثيل والتاليف معا وخلال الاسترحه اثناء النشاط كان يعد ويحضر للفواصل الاخري ممامكنه من التمرس علي الجانب الارتجالي .

في المدرسه الاوليه وجد امامه الاستاذ خالد ابو الروس الذى كان يدرسه مادة الحساب فشاهده مع فرقة السودان للتمثيل وتمني الفاضل سعيد ان يكون مثله ولكنه وقف في طريقه وهو يقدم مع الطلاب لدارسة مسرح الملايات قال له يابني لااريدك ان تمثل الان فاذا مثلت الان فلن تتعلم ونحن في حاجه الي الممثل المتعلم ..

وبعد التحاقه بالمدرسه الثانويه المصريه مدرسة البعثه التعليميه كان الاساتذه ينقلون مسرحيات نجيب الريحاني ([28]).

ان فكرة المسرح عند الفاضل سعيد الاعتماد علي الارتجال في تاليف النص بحيث تقوم التدريبات علي فكرة فقط وليس علي نص مسرحي مكتمل البناء الدرامي فالعرض في مجمله فكره مفتوحه علي مجموعه من الافكارالمرتجله اثناء سير العرض.

فنجد الفاضل سعيد يعتمد اعتمادا كليا علي الكوميديا في كل شخصياته وهذا ماقاده الي امتلاك كل انواع المسارح الترفيهيةوالتعليمية سعيا لتقديم السلوك الانساني لقد احكم استخدامه لهذا المنهج في مسرحياته والتي كان اهم مايميزها وبرغم اختلاف موضوعاتها الرئيسة تشكل عبر ذات الشخوص المحورية .فضلا عن ان المواضيع الرئيسية نفسها لا تتعلق علي نفسها باحكام حتي تتيح الفرصة لدخول مواضيع جديدة لها علاقة بالواقع اثناء العرض .

وكان يعتمد علي التمثيل لا علي التاليف ولا الاخراج فقد كان يخلق احداث مسرحياته نحو شخصيات محورية نمطية مثل (بت قضيم،الشيخ كرتوب،العجب امو)

وهذه الشخصيات يمثلها الفاضل سعيد فقط لا يسمح لغيره بتمثيلها .

فان الممارسة المسرحية عند الفاضل سعيدكانت تحمل سمات التجربة والواقع وذلك من خلال شخصياته النمطية الثلاثة وكان الفاضل الفاضل سعيد يجعل من القيم في المجتمع مرجعا اساسيا في مضامنة المسرحية من خلال كل شخصياته التي اداها سوا في المسرح او في الاذاعة او في التلفزيون ([29]).

(28) عبدالحميد محمد احمد. الفكاهه في الشعر السوداني، ص 22

(29) فضل الله احمد عبدالله. مرجع سابق، ص67، 75

انجزب الفاضل سعيد للجانب الفكاهي عند خالد ابو الروس ولم تؤثر فيه اتجاهات فرقة السودان ولا مسرحيات ابو الروس الطويلة المليئة بالمأساة مثل مصرع تاجوج والمحلق – وخراب سوبا فتحدد منذ البداية اتجاه الكوميديا .

فالمونلوج هو اول خطوات الفاضل سعيد في الاتجاه نحو الكوميديا وقد انتقل اليه استاذه خالد ابو الروس احد اوائل واشهر كتاب المسرحيات المأساوية في السودان (30).

ازداد اهتمام الفاضل سعيد بالكوميديا بعد مشاهدته للممثل عثمان حميدة وهو يؤدي شخصيته النمطية (تور التجر) وكان عثمان حميدة متاثر بالدراما المصرية من خلال مشاهدته للسينما المصرية .

ويعتبر الفاضل سعيد ان معسكر الكشافة هو واحد من اهم الارتكازات التي كونته ووجدفيها اساتذة ذوي خبرة في الكشافة وانخرط فيما بعددخوله المرحلة الابتدائية فتعلم من معسكراتها اسلوب تقديم الاسكيتش الفكاهي المتمثل في جلوس افراد الكشافة مع بعضه البعض للاتفاق حول فكرة الاسكيتش الخاص بهم وتوزيع الادوار وارتجال الحوار ثم تجهيز الازياء والهمهمات المسرحية اللازمة له بعدها يتم تقديم الاسكيتش امام باقي اعضاء الفرقة ،جرب الفاضل سعيد هذا الاسلوب وقدم به اول اسكيتش يدافع به عن الكشافة نفسها من ثم اشتهر بين افراد فرقته وهي الكشافة(1)

يمكن القول ان الفاضل سعيد قد بداء بتحول مع الكشافة من فكاهي يروي النكات ويقدم المنلوجات الي تقديم المسرحيات الكوميدية القصيرة.

لم ينخرط الفاضل سعيد في مجال المسرح من اجل ان يصبح مخرجا اذ ان المسرح في السودان قبل فترة الستينات لم يكن يعرف المخرج المتفرح كما يعرفه اليوم فقد كانو يسمون

(30) سعد يوسف عبيد. الاخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سنادة، 2003، ص14، 17

مقام المخرج المدرب وكان للمدرب دور اخر في العرض كان يكون المؤلف او الممثل الرئيسي .وقد جذب خالد ابو الروس الفاضل سعيد للمسرح وقد اثرالفاضل سعيد في اسلوبه باسلوب ابو الروس داخل العرض بانه يقوم باداء الادوار الكبري والرئيسية(2)عندما يعمل الفاضل سعيد مسرحية يقوم بتوزيع الادوار كالاتي اذ كان البطل شابا ساخرا يكون العجب ولو كانت امراءة تقليدية تكون بت قضيم ولو رجل كبير يكون كرتوب فاحتل الفاضل سعيد الممثل المرتبة الاولي وقد قال الفاضل سعيد مالا استطيع ان افعله هو ان ازيح الفرق الكبير الذي اجعله بين الشخصية التي اؤديها وبين اكبر ممثل يعمل معي مما ادى الي ان تكون شخصيته في المسرحية هي محور الشخصية والعملية الاخراجية

ان هيمنة الفاضل سعيد الممثل علي العرض قد ادت الي انتاج ممثليه لاسلوبه في التمثيل بل ان اكثرهم قد عمل من خلال شخصيات نمطية لبلورتها ومشاركاتهم المتعددة في اعمالهم كان ابودليبة يظهر في اعماله كزوج لبت قضيم ومرة طليقها اما ابو قبورة هو الفكي الخاص لبت قضيم

فقد تحدد اسلوب الفاضل سعيد الاخراجي من خلال اسلوب الارتجال في تكوينالعرض وباقي الشخصيات وتحريكها عبر البروفات .استشرف الفاضل سعيد مرحلة جديدة من مراحل التدريب علي الاسلوب الكوميدي بدخوله مدرسة فاروق الثانوية بالخرطوم وقد شاءة الاقدار ان يكون من بين مدريسيها امين الهنيدي معلم التربية البدنية ومحمد احمد المصري (ابو لمعة) معلم الرسم كان ابو لمعه والهنيدي ممثلين الكوميديا في مصر المعرفين وقد تاثرا بالاسلوب الكوميدي لنجيب الريحاني .

لم يتوقف اثر الريحاني اثر الفاضل سعيد التمثيلي بشخصياته الكوميدية النمطية بل كان له اثر كبير علي الفاضل حيث اكد ان مسرحية المبكرة (مدرسة الفخار) كانت عبارة عن اقتباس من مسرحية الريحاني السكرتير الفني وهي المسر حية الاولي التي اسس بها الفاضل

سعيد فرقته اول فرقه له 1955 وهي فرقة الشباب وهي نتاج عن ذلت المسرحية اول شخصياته النمطية العجب امو .وقد كانت بداية الريحاني داخل الكبريهات قبل ان ينتقل الي المسارح وايضا كانت بدايات الفاضل سعيد داخل معسكرات الكشافة وبيوت الافراح وساحات المولد النبوي الشريف والاندية قبل ان ينتقل الي عرض عروضه الطويلة علي المسارح .ان تجليات الريحاني علي مسرح الفاضل سعيد تظهر في مكونات العرض حيث ان عروض الفاضل سعيد قبل 1967 كانت اقرب ما تكون الي نسق الفرانكوراب عند الريحاني اذ ان الفاضل سعيد يصف عروضه تلك بقوله (كنا نعمل السهرة تمثيل فكاهي ومنلوج ونكات ويشاركنا كبار المطربين) وكانت اسكتشات الفاضل من اجل التمرس والمحاولة لهدف اساسي هو عمل مسرحية طويلة مثل الريحاني وكانت ذلك امل حياته.[31]

ان الفاضل سعيد هو ملك الكوميديا في السودان ورجل المسرح السوداني وصاحب الاسلوب الارتجالي وصاحب اكبر جمهور مسرحي علي مستوي القطر وايضا له فرقة.

طاف بها كل ارجاء السودان مقدما عروضه المسرحية في القرى والبوادي ،ساهم الفاضل سعيد في ارثاء الحركة المسرحية ابان المواسم المسرحية المنتظمة وقدم العديد من المسرحيات نز كر منها :

1 .اكل عيش في اول موسم مسرحي 1968

2.ما من بلدنا 1968

3.النصف الحلو 1971

4.ابوفانوس 1972

5.الحسكنيت 1976

6.نحن كدا 1977

(31) عبدالله ميرغني الميري ، موسوعة الدراما السودانية ، ج1 ، الشخصيات ، اشراف السمول خلف الله ، اروقة ، ص 51-52.

7.الناس ديل 1978

8.تباشير 1984

9. رجعيهن 1990

10. الفي راسو ريشة 1999.

كل هذه الاعمال المسرحية قدمها الفاضل سعيد علي خشبة المسرح القومي وطاف بها كل ارجاء البلاد وهذه المسرحيات من تاليفه واخراجه وتمثيله وفي كل مسرحية ان ياتي بشخصية من شخصياته النمطية المعرفة الثلاثة .[32]

(32) سعديوسف،الاخراجبينمكيسنادهوالفاضلسعيد .

المبحث الثالث

التطبيق علي مسرحية اكل عيش

القصة او الحكاية :

تحكي اكل مسرحية اكل عيش ، على ان هنالك رجل يسمى العجي يقوم بالبحث عن عمل فيجد لافتة مكتوب عليها (هنا يوجد وظيفة) فيدخل فيجد احد اصدقائه ويستفسر منه ويدله على صديقه على ان هذا العمل به معاينة فيقوم العجب بعمل المعاينة ولاينجح فيدعي ان والده رجل معروف ويعين من خلال هذا الإدعاء وتمر الأيام وياتي صاحب الإسم الحقيقي ويترجاه العجب على انه يريد ان يأكل عيش بذلك قام بهذا الإدعاء فيقومون بتوظيفه مراسلا داخل الشركة وتوصيل الاوراق الى الموظفين والمدير وغيره ومن هنا تبدأ مهمة العجب حيث ان يكتشف حقائق كثيرة غير مرضية بالنسبة للموظفين فتحاك ضده مؤامرات لدخوله مستشفى النفسيات حيث يكتشف الدكتور على ان معاقب ومن هنا يقل العجب مقولة مهمة وهذه المقولة جاءت على لسان احد الكتاب العالممين وليم شكيسبير يمكننا ان ننجز اعمالنا بحق ولكن بالحب اكثر وهو في مستشفى النفسيات عندما شك الدكتور على ان العجب ربما يكون غير مصاب بمرض عقلي والدكتور مشيرا الى الساعة _ دي شنو يالعجب

العجب : دا طشت

الدكتور : بس دي ساعة

العجب : إنت شايف زي ما انا شايفها بعيوني

الدكتور طبعا لا ، الليلة يوم شنو يالعجب

العجب : إنت قايلني عوير .... دي أسألة النفسيات ذاتها

الدكتور : يالعجب إنت حالتك حالة زول عندو نفسيات جد جد

العجب : آآه انا اوريك الجد ، الاسبوع فيهو سبعة ايام السبت الاحد الاتنين التلاتا الاربعاء الخميس بهجة الجمعة ركلسة....

الدكتور : خلاص انا عرفتك

العجب : عرفتني ماعندي نفسيات

موضوع الص :

تحدث النص عن الكثير من القضايا المهمة في المجتمتع ومن اهم قضية تعيين الاقارب وابناء الشخصيات المهمة وكذلك تحدث عن مايجري في الشركات الخاصة والمكاتب المغلقة ووضح البحث عن عمل يكلف الكثير وحكى عن الحقد والحسد والانانية وحب النفس

العجب : ياسيدمحمد عثمان انا اكتشفت حاجة خطيرة خالص الناس ديل قلبوا قانون الجازبية الارضية

محمدعثمان: كيف؟

العجب: مش انا بجيب ليك الورق مرتب

محمد عثمان: اي صاح وين قانون الجازبية الارضية

العجب: اي زول بيديني ورقة بيديني معاها مسحة شنب

محمدعثمان: يعني شنو؟

العجب: يعني الورقة الاخيرة بقت تجي الاولى والاولى بتجي الاخيرة يعني البقع تحت بنرفعوا فوق بالقروش وبي كدة نكون كسرنا قانون الجازبية الارضية

الخـاتـــمة :

وهكذا يتبين لنا أن الارتجال فن مسرحي قديم، منذ عصر الانسان البدائي الذي كان يعبر عن حاجاته الذهنية، والوجدانية، والحركية عبر التنشيط الذاتي، وا إبداع حركات ارتجالية عفوية تلقائية طبيعية، تعبر عن مدى حريته الشخصية .. ولكن الارتجال – بفعل الزمان – تطور عبر المدارس، وخاصة مدارس ومذاهب المسرح الفنية والجمالية، وكذلك مع طرائق الاخراج المعاصر، والذي أعطى أهمية كبيرة للارتجال؛ لكونه المعيار الحقيقي لتكوين المدرب، وبناء شخصيته الوجدانية والفنية .

كما اصبح للارتجال أهمية في كل أنواع العروض المسرحية، وهو أفضل طريقة لتحقيق التواصل ما بين الممثل والمشاهد .

ويقوم الارتجال على تصور النص المتخيل، وتوزيع الادوار التمثيلية، ومن ثم الانتقال إلى التدريبات الارتجالية، وتشخيص المواقف المرتجلة على المسرح.

والحقيقة أن كل ممثل قادر على الارتجال، بل ان فكرة النص أو العرض قائمة على عنصر الارتجال، ولكنها فقط تتم أو تكون بصورة منتظمة أو منظمة .

والارتجال يعتمد على فنتازيا الممثل والمخرج معاً؛ وهذا يؤدي إلى معرفة امكانيات الممثل والمخرج أيضاً .

والارتجال ليس في النص وحده، بل في – استناداً على ما تقدم من معلومات وحقائق في هذا البحث - كل عناصر العرض المسرحي .

الـنتـــائـــــج :

من خلال هذا البحث توصل الباحث الي النتائج الآتية :

1. يشبه الدارس العرض المسرحي بالكائن الحي اي ان الارتجال له دور فعال في العرض فربما النص في حد زاته مرتجل ولكن لابد للارتجال ان يكون في صالح العرض .
2. الارتجال في العرض وسيلة تواصل او اتصال مباشر مابين الممثل والجمهور .
3. الارتجال ليس عن طريق القول فقط بل يشمل كل مقومات العرض وبالنسبة للممثل عن طريق الايماءات والحركة والصمت .
4. ان الممثل يحتاج الي قدر كبير من التدريبات المختلفة ومرونة جسده وصوته لكي يكون قادرا علي التفكير الجيد.
5. الممثل يحتاج الي الملاحظة الجيدة والاطلاع والاستماع وسرعة البديهة .
6. قراءة النص بصورة جيدة ومعرفة فلسفة الكاتب والمخرج ايضا يؤدي الي ارتجال واضافات متوافقة تخدم العرض.
7. اذا تقمص الممثل الشخصية بكل افعالها فان الافعال التي يقوم بها اثناء العرض تكون افعالا ناتجة بصورة تلقائية وعفوية من سلوك الشخصية.

الـــــتـــوصـــــيـــات :

1. يجب علي الممثل الاعتناء بكل ادواته التعبيرية من جسد وصوت وعقل ويقوم بتطويرهما عن طريق الممارسة والتدريبات المتواصلة.
2. علي الممثل ان يكون جيد الملاحظة وان يخزن الملاحظات التي تمر به او يسجلها للاستفادة في نوع من انواع شخصياته التي يؤديها اي ادعاء الزاكرة الانفعالية.
3. علي الممثل تثقيف نفسه عن طريق القراءة والمشاهد والاطلاعات والاستماع.
4. الممثل ان يكون له حضور مسرحي علي الخشبة.
5. يجب علي الممثل قراءة النص بصورة جيدة قبل الشروع في العمل
6. يجب علي كلية الموسيقى والدراما ان تشرع قانون الارتجال في كل التخصصات لاكتشاف القدرات المختلفة وليس علي تخصص واحد فقط .
7. علي كل الاساتزة ان يقيموا محاضرات عملية مرتجلة بين الطلاب وبصفة خاصة لقسمي الاخراج والتمثيل حتي يتمكن المخرج من معرفة امكانيات الممثلين .
8. قيام ورش تدريبية عن الارتجال لكل التخصصات لكي يستفيدوا من الارتجال في تخصصاتهم.
9. قيام دورات او عروض تمثيلية لطلاب التمثيل والاخراج داخل الكلية لمعرفة مقدراتهم والعروض تكون ارتجالية ويحضرها الجمهور والاساتذة .

المصادر والمراجع :

1. ابراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدراميه والمسرحيه، الطبعه الثالثه ، مكتبة الانجلو المصريه القاهرة
2. استانسلافسكي والمسرح العربي، ترجمة: فؤاد المرعي، منشورات وزارة الثقافه في الجمهوريه العربيه السعوديه، دمشق 1994م
3. استانسلافسكي . ترجمة: شريف شاكر ، اعداد الممثل – في المعاناه الابداعيه – الهيئه المصريه العامه للكتاب، 1997م
4. بيتر بروك – فاروق عبد القادر. النقطه المتحوله اربعون عاماً في استكشاف المسرح ، عالم المعرفه ، الكويت العدد 154 ، اكتوبر 1991م
5. دورالاسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية، رسالة ماجستير ، صالح محمد عبدالقادر، 3 ديسمبر 2006م
6. ستانسلافسكي . حياتي في الفن ، ترجمة دريني خشبه، دائرة الثقافه والاعلام بحكومة الشارقه ، مركز : الشارقه للابداع
7. شريف شاكر. واقعية استانسلافسكي في النظريه والتطبيق ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1981م
8. طريقة لي ستراسبيرج في تدريب الممثل – ترجمة احمد سخسوخ – الهيئه المصريه العامه للكتابه القاهره 2002م
9. عادل حربي. فنون الاداء التمثيلي في السودان، الجزء الثاني، (الابعاد التقنيه والحرفيه)، الخرطوم - السودان 2003 م
10. فسفولد مايرهولد. ترجمة: شريف شاكر، في الفن المسرحي الكتاب الاول ، بيروت دار الفارابي ، كانون الاول

11. فسفولد مايرهولد. ترجمة: شريف شاكر، في الفن المسرحي الكتاب الاول ، بيروت دار الفارابي ، كانون الاول
12. قاسم بياتلي. جروتوفسكي والمسرح، دراسات ونصوص المختبرات المسرحيه في تجربة جروتوفسكي الابداعيه، اصدارات دائرة الثقافه والاعلام الشارقه، 2003م
13. هايزجوردون. ترجمة : محمدسعيد، التمثيل والاداء المسرحي، دائرة الثقافة والاعمال بحكومة الشارقة، بدون تاريخ