جـامـعـة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

كلية الموسيقى والدراما

دراسة مقدمة لاستيفاء درجة الماجستير في الدراما – تمثيل

بعنوان:

دور الارتجال في تطوير الأداء التمثيلي في السودان

Role of Improvisation in Improve Acting Performance in Sudan

إعداد الدارس: حمد عبد السلام صالح جمعة

إشراف الأستاذ: عادل محمد الحسن حربي

1439هـ - 2017م

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

الآيـــــة

قال تعالي:

(وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ كُلَّمَا رُزِقُوا مِنْهَا مِن ثَمَرَةٍ رِّزْقًا قَالُوا هَذَا الَّذِي رُزِقْنَا مِن قَبْلُ وأُتُوا بِهِ مُتَشَابِهًا وَلَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَهُمْ فِيهَا خَالِدُونَ).

صدق الله العظيم

سورة البقرة: الآية (25)

الإهداء

الي الذين جمعتنا بهم الحياة ووضعوا فينا بصمات باقية رغم فراقهم لنا بارواحهم الطاهرة

الي روح أمي كم تمنيت التبريكات منك في كل منجز

الي روح أستاذي : فتح الرحمن عبدالعزيز والطيب المهدي محمد خير الذين ظل عطائهم ممتد وباقي الأثر

أسال الله لهم الرحمة والمغفرة

الي الأحباب وكل من حمل لي (عفاف) الود

الي كل طالب علم يلتمس الصعاب

أهدي هذا الجهد المتواضع

الدارس

الشكر والتقدير

بعد أن وفقني الله إلي إتمام هذه الدراسة لابد من تسجيل أقل مايمكن أن يقال من كلمات الشكر والعرفان ، الي من وقف بجانبي وساندني وشجعني لانجازها ،واتقدم بجزيل الشكر الي من تقصر الكلمات عن شكره وعبارات الثناء عن الوفاء بحقة المشرف علي رسالتي هذه أستاذي عادل حربي علي عطائه وكرمه بعلمه وخلقه،فكان لي خير معلم ومشرف ولي عظيم الشرف أن يكون إسمه مزين علي رسالتي هذه لولاه لما خرجت إلي النور بهذه الصورة فقد كان لحرصه معي ما أعجز عن الوفاء له فله مني كل الإمتنان.

كما اتقدم بالشكر الجزيل للبروفسير/ سليمان يحي محمد لمتابعته وحرصة الدائم في إنجاز هذه الدراسة منذ تزكيتة لي للدراسات العليا وحتي نهاية هذه الرسالة ، فله خالص الشكر والتقدير.

- الشكر للدكتور طارق علي لسعة صدره لتحمله لكثير من الأسئله والمناقشة معي وأبداء الراي السديد الذي ساهم في انجاز الرسالة.
- الشكر لاسرة الأستاذ الراحل الطيب المهدي محمد خير بمدي بعدد ثر من مكتبة أستاذي التي وجدت فيها ماساهم في حل كثير من الصعوبات التي واجهتني في هذه الدراسة فجزاكم الله عني كل خير
- الشكر لاخواني الذين ساعدوني في المشروع التطبيقي وهيئوا لي كل السبل المتاحة الفنان (حسن عثمان – محمود دبوره – محمد إبراهيم) لكم مني لكم الشكر الجزيل.
- الشكر للفنان / ماهر محمد أحمد الذي وقف بجانبي كثيراً وإلى مركز رشاد للطباعة وشكر خاص للخنساء أحمد وراشد أحمد.
- شكري يمتد للطلاب الذين اجريت معهم التطبيق فقد تحملوا معي الصعاب لانجاح الدراسة أسال الله لهم التوفيق والسداد دوما.
- الشكر لاسرة مكتبة كلية الموسيقى والدراما علي حسن التعامل والتعاون.
- الشكر لكل من سألني عن سير الرسالة حتي اتمامها.
- الشكر لله من قبل ومن بعد.

الدارس

مستخلص الدراسة

ناقشت هذه الدراسة (دور الإرتجال في تطوير الإداء التمثيلي) متخذةً الأداء التمثيلي في السودان السودان كحد مكاني ، وإتخذت منهج كلية الموسيقى والدراما كدراسة حالة تطبيقية في إعداد وتدريب الممثل ، وقد طرحت الدراسة اسئلة لتجيب عليها ، ووضعت فرضيات لتحقيقها . هدفت الدراسة لمعرفة وكشف الخلفية التاريخية للإرتجال التي نشأت عنها المسرحية وظهور الممثل وكيف ساعد الإرتجال في تلك النشأة، والتعرض لبعض التجارب والنظريات المختلفة التي جعلت من تقنية الإرتجال محوراً أساسياً في تدريب الممثل والي اي مدي إستطاع ان يتوائم منهج كلية الموسيقى والدراما معها في تدريب الممثل، والخروج بنتائج علمية عن تقنية الإرتجال في تدريب الممثل. إنطلقت الدراسة من الفرضيات التالية: الإرتجال يعمل علي تحويل وتوظيف سلوك وجسد الممثل (المبتدئ) من الحياة العامة والمشروط بالوظائف الإجتماعية وتوظيفه للبيئة المسرحية. طرق التدريب على أسلوب الإرتجال وفق المناهج والتجارب السابقة بمعزل عن المحيط البيئي والثقافي والاجتماعي للممثل يجعلها غير مفيدة. العرض المسرحي يقوم على الجماعية والإرتجال هو اساس تنمية الروح الجماعية اذا احسن التعامل في قيادته، واذا لم تكن القيادة حسنة فإنها تخرج ممثلا نشازا. التدريب الجيد للممثل عن طريق الإرتجال يجعل أدائة حيوياً ومتميزا، وإذا كان بصورة خاطئة فانه يخرج ممثلا مشوها في أدائه. إستندت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي حيث يقوم هذا المنهج على وصف ظاهرة (الإرتجال فن الممثل) للوصول إلى أسباب والعوامل التي تتحكم فيها، واستخلاص النتائج لتعميمها من خلال تجميع البيانات وتنظيمها وتحليلها. كما اعتمد أيضا على المنهج النوعي التطبيقي. وقد توصل الدارس لعدد من النتائج أهمها: إعتماد الأداء التمثيليفي السودان علي المناهج الغربية في تدريب الممثل دون وضع بصمتة الخاصة في الأداء، الممثل السوداني ليس لدية منهج او برنامج تدريبي واضح منفصل للإرتجال في تطوير قدراتة بل يعتمد على الإرتجال من خلال العرض. يوصي الباحث بالآتي: تضمين مادة الإرتجال بصورة ممنهجة ومدروسة في إعداد وتدريب الممثل منذ البداية للطلاب وحتي التخرج، الإهتمام بالدراسات التطبيقية والتجريبية المعملية في التمثيل والإخراج.

Abstract

The study discussed the role of improvisation in the improveacting performance, taking the act performance in Sudan as a spatial dimension, and taking the method of Music and Drama College as an applied case study in the preparation and training of the acting. The study raised questions to answer them and set hypotheses to achieve them. The study aimed to find out the historical background of the improvisation which play originated and the appearance of the actor and how he helped improvisation in that emergence and exposure to some experiments and theories that made the improvisation technique a central focus in the training of the actor and to what extent he could adapt the curriculum of the College of Music and Drama with it in the training of the actor, And to produce scientific results on the technique of improvisation in the training of the representative. The study started from the following hypotheses: Good improvisation has positive results in the reaction of the public and raise the vitality of the show, but there are two directors who do not want improvisation because they do not know how to manage improvisation of the actor, methods of training in improvisation according to the previous curricula and experiences in isolation from the environmental environment, The play is based on collective and improvisation is the basis for the development of the collective spirit. If it is best treated in his leadership, the good training of the actor through improvisation makes his equipment dynamic and distinct. Improvisation works to frans form and employ the behavior and body of the novice actor from the public life and conditional on the social functions and function of the play. Methods of training in improvisation according to previous curricula and experiences in isolation from the environmental cultural and social environment of the actor mille than useless. The play is based on collective and improvisation is the basis for the collective spirit if the best deal in his leadership and if the leadership is not good, comes out a representative، good training of the actor through improvisation malls his equipment dynamic and distinct and if wrongly produces a distorted representation in his performance. The student has reached a number of results, the most important of which are: He has known improvisation as a shroud since ancient times. His originality is attributed to the various activities of human performance and its multiple goals. It was a transition from the stage of life, religious and economic thinking, and a clear manifestation in the arts of composition, painting, music, theater and the appearance of the actor. The representative performance in Sudan relied on western curricula in training the representative without putting his own silence on performance. The student has reached a number of results, the most important of which are: He has known improvisation as a shroud since ancient times. His originality is attributed to the various activities of human performance and its multiple goals. It was a transition from the stage of life, religious and economic thinking, and a clear manifestation in the arts of composition, painting, music, theater and the appearance of the actor. The representative performance in Sudan relied on western curricula in training the representative without putting his own silence on performance. The researcher recommends the following: Include improvisation in a structured and studied manner in the preparation and training of the representative from the beginning to students and until graduation, interest in experimental and experimental studies in the representation and output.

فهرس المحتويات

م	الموضوع	رقم الصفحة
1	الاستهلال	أ
2	الآية	ب
3	الاهداء	ج
4	الشكر والتقدير	د
5	مستخلص البحث	ه
6	Abstract	و
7	فهرس الموضوعات	ز–ح
	الاطار المنهجي للدراسة	
8	تمهيد	2
9	مشكلة الدراسة	3
10	اهمية الدراسة	3
11	اهداف الدراسة	3
12	حدود الدراسة	4
13	وسائل وادوات الدراسة	5
14	هيكل الدراسة	6
15	الدراسات السابقة	10
16	مصطلحات الدراسة	15
	الفصل الاول: الارتجال والأبعاد التاريخية	
17	المبحث الاول: الارتجال تطور ونشأة التمثيل	18
18	المبحث : الارتجال في الكوميديا ديلارتي	31
	الفصل الثاني: الارتجال مابين البناء والهدم	
19	المبحث الأول: مفهوم الارتجال في المسرح	39

20	المبحث الثاني: الارتجال والحضور المسرحي	52
21	المبحث الثالث: الارتجال مناهج وتجارب	65
	الفصل الثالث: الاداء التمثيلي في السودان	
22	المبحث الاول: التمثيل بين الظواهر الاجتماعية والاداء التعبيري	110
23	المبحث الثاني: ملامح الاداء التمثيلي ما قبل الموسم المسرحي	121
24	المبحث الثالث: التمثيل عند الشخصية النمطية	138
	الفصل الرابع: الجانب التطبيقي	
25	معهد الموسيقى والمسرح النشأة والتطور	152
26	المقابلات	168
27	نتائج ومناقشة المقابلات	173
28	التطبيق العملي – الورشة	179
29	نتائج الورشة	197
30	خاتمة الدراسة	198
31	نتائج الدراسة	199
32	توصيات ومقترحات الدراسة	200
33	المراجع والمصادر	201
34	الملاحق	209

الاطار المنهجي للدراسة

تمهيد

إن المتأمل في الأداء التمثيلي كفعل جمالي وإبداعي وإستعراضي يقوم به الممثل نجده نشأ كتطور طبيعي من الطقوس والممارسات الشعبية والرقص والحركات الأدائية التي كان يعبر بها الإنسان عن دواخله ونوازعه مع قوى الطبيعة وماتحتويه قوى الطبيعة من قوة خفية يسعي لإرضائها والتوائم معها بالتعبير بالجسد والصوت وما يصوره له عقله من خيال وإدراك حول الموضوع الذي يريده يضع له تصوراً معيناً ، وكانت المواضيع في بداياتها مواضيع دينية وروحية أو إقتصادية وإجتماعية تُحمل بالطقس أو الممارسة الشعبية ثم ياتي التعبير بالأداء .

ومن هذا التعبير الأدائي كانت الإرهاصات الأولي لفن التمثيل ، من خلال ذلك المؤدي وإضافاتة المرتجلة في تلك الظواهر والتي أدت إلي ظهور الممثل ، ثم حدث تطور مع تطور وتقلبات الحياة وتطور وتقدم العقل في نظرته للأشياء ، وبالتالي كان على الأداء التمثيلي أن يتطور في إسلوب وطريقة التعبير لانه لا ينفصل من تلك الحياة لانه يعبر بها ومنها ، ولذلك كان الإعداد في تدريب الممثل ياخذ حيزاً أكبر في كل المراحل وظهور عدد من المذاهب والمناهج في الإداء التمثيلي والبحث في طبيعة الممثل وإيجاد اهم الطرق والأساليب في عملية إعداده جيداً في تطوير مقدراتة الفنية ، لكن يظل الإرتجال الجزء الأساسي في عمل الممثل منذ الإعداد الأول وحتي الممارسة لا ينفصل عن عمل الممثل .

إلا ان هنالك من يهمل هذا الجانب المهم للإرتجال في الإعداد ، باعتبار الإرتجال حشواً للنص يعتمد على الكلام الذي يدخله الممثل بمزاجه الشخصي ، الذي لا حاجة له عند البعض وكما أن هنالك العديد من الأراء السالبة لمفهوم الإرتجال المسرحي بالنسبة لإعداد الممثل بالصورة المستمرة المبنية على المفهوم العلمي الصحيح وليس التخبط العشوائي ، لذلك تنقب هذه الدارسة في هذا الموضوع لأهميتة في إعداد وتطوير الإداء التمثيلي .

المشكلة:

- الإرتجال ضروري للممثل ضمن عملية التربية المسرحية وليس بمعزل عن المجتمع الذي يتم فيه هذا التعليم.
- الهدف الذي يصب فيه الإرتجال في التعليم والتربية للممثل ليس ممثلا متحررا من قيود مجتمعه من أجل حرية وهمية عند الإبتكار.
- الإرتجال المسرحي هو عملية علمية منظمة لها إتجاه تعليمي (عمل الطلاب علي خشبة المسرح، الشكل الاساسي للانتاج التمثيلي اللاحق)، وإتجاه تبادلي للعلاقة اللاحقة بين (الممثل والمخرج، الممثل والجمهور).

اهمية الدارسة:

1. تتطرق الدارسة لتقنية فن – الإرتجال– في تعلم فن التمثيل إذا وجه بصورة علمية ومنهجية.
2. تتطرق الدارسة لكيفية وعي الممثل بضرورة تقنية الإرتجال وكيفية إستخدامه داخل النسيج الدرامي للعرض.
3. تطرح الدارسة موضوع تقنية الإرتجال في تدريب الممثل بوصفه – الإرتجال – أحد وسائل الوصول للشخصية.
4. عدم توفر دراسات كافية تتناول تقنية الإرتجال المسرحي ودورها في فن التمثيل في المكتبة السودانية.

أهداف الدارسة:

1. تهدف الدارسة لمعرفة وكشف الخلفية التاريخية للإرتجال التي نشأت عنها المسرحية وظهور الممثل وكيف ساعد الإرتجال في تلك النشأه.
2. التعرض لبعض التجارب والنظريات المختلفة التي جعلت من تقنية الإرتجال محوراً أساسياً في تدريب الممثل وإلي اي مدي إستطاع ان يتوائم منهج كلية الموسيقى والدراما معها في تدريب الممثل.
3. الخروج بنتائج علمية عن تقنية الإرتجال في تدريب الممثل.
4. أضافة دراسة متخصصه جديده للمكتبة السودانية

فرضيات الدارسة:

ينطلق الدارس من الفرضيات التالية

1. الإرتجال يعمل علي تحويل وتوظيف سلوك وجسد الممثل (المبتدئ) من الحياة العامة والمشروط بالوظائف الإجتماعية وتوظيفه للبيئة المسرحية.
2. طرق التدريب على أسلوب الإرتجال وفق المناهج والتجارب السابقة بمعزل عن المحيط البيئي والثقافي والاجتماعي للممثل يجعلها غير مفيدة.
3. العرض المسرحي يقوم على الجماعية والإرتجال هو اساس تنمية الروح الجماعية اذا احسن التعامل في قيادته، واذا لم تكن القيادة حسنه فإنها تخرج ممثلا نشازا.
4. التدريب الجيد للممثل عن طريق الإرتجال يجعل أدائة حيوياً ومتميزا، وإذا كان بصورة خاطئة فانه يخرج ممثلا مشوها في أدائه.

أسئلة الدارسة:

1. ما هو الإرتجال ، وكيفية التعامل الصحيح معة وما فائدته في تدريب الممثل؟
2. هل الممثل الجيد هو ذلك الذي يتمتع بالموهبة والفطرة فقط دون الإلمام المعرفي السليم الذي يحوز علي تصفيق الجمهور في بعض الاعمال ام ذلك الذي يمتلك معارف في نظريات التمثيل المختلفة دون التطبيق
3. هل هنالك تجارب إرتجالية سودانية حقيقية ساهمت في تطور فن التمثيل في السودان؟
4. التجارب والنظريات الغربية التي قامت على أساس الإرتجال هل قادرة على تدريب الممثل وفق ظروفه الثقافية والأطر الإجتماعية له؟
5. إلي أي مدي إستطاعت كلية الموسيقى والدراما من خلال منهج الدراما في موائمة نظريات التمثيل الحديثة في خلق وتطوير الأداء التمثيلي في السودان.

6. حدود الدارسة:

7. السودان –الخرطوم، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا –كلية الموسيقى والدراما –بالحلة الجديدة

مجتمع الدارسة:

عُني به الدارس فئة طلاب الدراما بكلية الموسيقى والدراما –جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

للأسباب الاتية:.

- تعتبر الكلية الاكاديمية الاولي في السودان متخصصة في الفنون المسرحية بصورة أكاديمية وبالتالي التطبيق علي المنهج يفيد الدارسة.
- لتلقي الدارس علومه الاكاديمية وخبراته العملية ومعارفه في مجال الدراما في ذات المؤسسة في سنوات سابقة بالتالي يكون ملماً بجوانب الموضوع للدراسة.
- لوجود المكتبة المختصة بكثير من المراجع المتعلقة بالدارسة ،وتوفر قاعات التدريب التي من خلالها يستمد الدارس ملاحظاتة بصورة مستمرة

وسائل وأدوات جمع البيانات:

1. وسائل / مصادر أولية: مراجع – مصادر – مجلدات ودوريات متخصصة وتقارير.
2. وسائل / مصادر ثانوية: مقابلات – مشاهدة وملاحظات
3. الفيديو و CD وساحة التدريب

1 / المنهج الوصفي التحليلي:

يقوم هذا المنهج على وصف ظاهرة (الإرتجال فن الممثل) للوصول إلي أسباب والعوامل التي تتحكم فيها،واستخلاص النتائج لتعميمها من خلال تجميع البيانات وتنظيمها وتحليلها.

ينتهج الدارس أسلوب المنهج الوصفي والتحليل لملاءمته لطبيعة الدارسة وتماشيها مع التطبيق

2 / البحث التطبيقي Applied Research

يتم إجراء البحث التطبيقي في مجال ممارسة شائعة ويهتم بتطبيق المعرفة المبنية علي البحث حول هذه الممارسة، ويعتبر علم الدراما والاداء التمثيلي مجالاً تطبيقياً يستخدم المعرفة العلمية في العلوم المختلفة علي نحو تكاملي ، ولا تقتصر علي المعرفة في علم واحد.

ان هدف البحث التطبيقي إنتاج معرفة مناسبة بغرض الوصول إلي حل مشكلة عامة ويعمل البحث التطبيقي علي اختبار فائدة النظريات العلمية في مجال معين ، مثل ارتباط الذكاء بالتحصيل الدارسي ، او اثر التدريب وفق قاعدة او مبدأ علي التاهيل المهني.

وهنا ياخذ الدارس دور الارتجال في تاهيل الطلاب في الاداء التمثيلي ..

هيكلة الدارسة:

يتبع الدارس في هذه الدارسة نظام الفصول والمباحث حيث يتم تقسيم الدارسة كالآتي:

مقدمة الدارسة

خطة الدارسة

مشكلة الدارسة

اهداف الدارسة

اهمية الدارسة

حدود الدارسة

وسائل وادوات الدارسة

هيكل الدارسة

الدارسات السابقة

مصطلحات الدارسة

الفصل الاول: الإرتجال والأبعاد التاريخية

المبحث الاول: الإرتجال تطور ونشأة التمثيل

تناول فيه الدارس أنواع الفنون والممارسات والطقوس للإنسان البدائي وتحليها وربطها بالمسرح باعتبارها الارهصات والبذور التي انتجت التمثيل ،ثم تناول العهد إليوناني والروماني كيف ساهم الإرتجال في تتطور الأداء التمثيلي بشكلة المعروف.

المبحث الثاني: الإرتجال في الكوميديا

تناولت فيه الدارسة طريقة وأسلوب الكوميديا ديلارتي باعتبار الإرتجال يمثل فيها المرتكز الأساسي الذي تقوم علية وكيفية أداء الممثل في ديلارتي من خلال الإرتجال.

الفصل الثاني: الارتجال مابين البناء والهدم

المبحث الأول: أهمية مفهوم الارتجال في المسرح

طرحت فية الدارسة أهمية الإرتجال للممثل في الأداء المسرحي ،من خلال توضيح عدد من المفاهيم التي تبين وتميز المفهوم الصحيح للإرتجال المسرحي للممثل الذي يبدء بالإرتجال الأبتدائي، الإرتجال وفق العرض المستند علي نص مكتوب، الإرتجال الذي لا يستند علي نص مكتوب.

المبحث الثاني: الارتجال والحضور المسرحي

أستعرضت الدارسة من خلاله كيفية الية عمل الحضور المسرحي من خلال تشريح جسد الممثل ،وتطويع مقدراتة الذهنية والبدنية من خلال التدريب وربطها مع مفهوم الإرتجال في تطوير الأداء.

المبحث الثالث: الارتجال مناهج وتجارب

تناولت فية الدارسة عدد من التجارب والمناهج العالمية ذات التأثير في تدريب وتطوير أداء الممثل، وقد تم عرض ثمانية مخرجيين أو تجارب تدرس بكليات المسرح (كلية الموسيقى والدراما– قسم الدراما، كلية التربية بجامعة النيلين – قسم الدراما وكلية الفنون قسم الدراما بجامعة بحري) وقد كان الأرتجال يشكل الجزء الأساسي في نجاح هذه المناهج حتي إكتمال نضجها وقد أوصت كل هذه التجارب بأهمية الأرتجال في عمل الممثل.

الفصل الثالث: الاداء التمثيلي في السودان

المبحث الاول:التمثيل بين الظواهر الإجتماعية والأداء التعبيري

تناولت فيه الدارسة الممارسات والطقوس السودانية التي يعبر عنها بالاداء وربطها بالتمثيل باعتبارها تحمل إرهاصات وبذور التي خرج منها الأداء التمثيلي الحالي

المبحث الثاني: ملامح الاداء التمثيلي ماقبل الموسم المسرحي

تناولت فية الدارسة شكل الأداء التمثيلي في السودان من خلال المسرح الارسطوطاليسي ومن خلال المسرح داخل المدارس في العهد الأنجليزي المصري: (مسرح الجاليات ، مسرح كلية غردون ، الأندية ومسرح بخت الرضا) .

المبحث الثالث:التمثيل عند الشخصية النمطية

تناولت فية الدارسة مفهوم النمط من عدة إتجاهات والنمط في الدراما ،وكيفة تاثير الأداء عند الشخصية النمطية في الأداء التمثيلي في السودان .

الفصل الرابع: تطبيق

- منهج كلية الموسيقى والدراما

أستعرض فيه الدارس أسلوب المنهج المتبع في تدريب الممثل منذ نشأة المعهد العإلي للموسيقى والمسرح ، وأهم المرتكزات والأسس والمناهج الغربية المتبعة في إعداد الممثل من الهواية إلي الإعتراف وكيفية توأمها مع خصوصية الممثل السوداني .

- المقابلات

قام الدارس بطرح عدد من الأسئلة من خلال المنهج المتبع إعداد طالب التمثيل بكلية الموسيقى والدراما عن طريق الإرتجال ومدي أهميته في التدريب وذلك مع بعض إساتذة التمثيل والإخراج بالكلية ، كما قام الدارس بمقابلتين مع اساتذة سابقين حول منهج معهد الموسيقى والمسرح وأهمية الإرتجال في التدريب في تلك الفترة .

- **نتائج المقابلات**

قام الدارس فيها بمناقشة وتحليل الإجابات التي حصل عليها من خلال أسلئة المقابلات.

- **عينة الدارسة**

قام الدارس بإختيار عينة عشوائية منتظمة من طلاب كلية الموسيق والدراما ،شعبة التمثيل والإخراج لإجراء الإطار التطبيقي وذلك لخصوصية مفهوم الإرتجال في السودان ليؤطر الدارس لمحاولة وضع أسس سودانية تحليلية للإرتجال في السودان.

- نتائج العينة

جأت نتأئج العينة من خلال المنهج الذي وضعه الدارس بأن الإرتجال له خصوصية ويرتبط بالإسلوب التحليلي للموقف ،للمشهد وللتفاصيل وذلك بالإعتماد علي :

1/ التحليل الأولي 2/ التحليل الثانوي 3/ التحليل العام 4/ التحليل الأدائي الحسي.

- الخاتمة
- نتائج الدارسة
- توصيات الدارسة
- ملحقات
- مراجع الدارسة

الصعوبات

وأجهت الدارس عدة من الصعوبات لكن أهمها يتمثل في موضوع الدارسة نفسة أول موضوع يتناول الإرتجال في تطوير الأداء التمثيلي في السودان وذلك لعدم وجود دراسات سودانية في الموضوع جعلت الدارس في نقطة البداية في جمع البيانات.

الدراسات السابقة

لم يجد الدارس دراسات سابقة ناقشت ذات الموضوع ولكنه وجد بعض البحوث او الدراسات ذات صلة ولكن لم تلامس الموضوع بدقة وكان عنصر التمثيل وأداء الممثل جزء من مواضيعها وأحد العناصر الدارسية ومن هذه الدارسات

الدارسة الأولي:

عبد العزيز مختار رجب أحمد – العناصر المسرحية في ممارسات الطب التقليدي بجنوب كردفان، أطروحه الدكتوراه، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كلية الموسيقى والدراما، سبتمبر 2009م، إشراف البروفسير: عثمان جمال الدين

حيث تناول الباحث الاحتفالات والطقوس الخاصة بالطب الشعبي في ولاية جنوب كردفان ولقد شملت الأديان الثلاثة الموجود على أرض الواقع الاجتماعي سواء كانت أرضية أو سماوية باعتبار ان هذه الأديان هي أحد المرتكزات المعرفية التي يستقي منها الطب الشعبي ممارسته الأدائية.

ولقد كثف البحث في الطقوس المحلية لأنها مختلفة في أرض الواقع ومحصورة في جغرافية محددة تمثل نموذج للاختلاف الثقافي في السودان باعتبار المسيحية والإسلام دينان عالميان تكاد ممارستها الطقوسية توجد في جميع أنحاء العالم.

ولقد هدف البحث إلي إبراز المكونات المحلية كمصادر معرفية للدراسات السودانية في المستقبل بكل المحمولات الأدائية من معرفة موضوعية وأكسسورات وديكور وخلافه من مستلزمات الدراما.

والدارسة في تحليليها حاولت الكشف عن ربط الإنسان بين هذه الطقوس والأساطير والأديان العالمية وذلك سعياً لتوطين التوظيف الثقافي المحلي السوداني باعتبار أنه جزء من الكينونة الإنسانية التي حينا تدرس يمكن رصدها وتحليلها وتوظيفها في المستقبل هي كمصدر في الإنتاج الفني المسرحي السوداني.

يقع البحث في ستة أبواب وثمانية عشر فصل والفصل السادس أشتمل على النتائج والتوصيات والخاتمة والملاحق والمصارد والمراجع والدوريات.

تناولت الدارسة في الفصل الثالث من الباب الخامس عنصر التمثيل باعتبار الأداء التمثيلي هو الناقل الحي للمعارف والخبرات البشرية والتفكير الإنساني بكل محولاته

المعرفية لأن الممثل كوسيط حي لا يقدم المعرفة بشكل جاف وإنما تأخذ بعداً رطباً حيوياً يكسب المعرفة استنطافاً ينتقل بها من الذهن والعقل إلي النفس والشعور وقد قام الدارس بالربط والمقارنة بأداء الشخصية المؤدية في الديانات المحلية (الكجور ...) أو الديانات السماوية، المسيحية (الشخصيات التبشيرية) وفي المفهوم الإسلامي (الولي/ الفكي/ المعراقي) وربطها بحالة الأداء التمثيلي.

هدف البحث إلي:

أولاً: هدف البحث إلي دراسة الأديان والأساطير الشعبية في السودان.

ثانياً: هدف البحث إلي توجيه المجتمع نحو القيم الذاتية الموجبه.

ثالثاً: هدف البحث إلي استكشاف مصادر معرفية محلية جديدة.

رابعاً: هدف البحث إلي الكشف عن الثقافات السودانية ذات الأبعاد الدينية.

خامساً: هدف البحث إلي تنشيط الوعي الاجتماعي إلي أهداف عملية بعيداً عن الخرافة والدجل والشعوذة وتمكين العقل في الحقل المسرحي.

مشكلة البحث:

أولاً: تساءل البحث عن مظاهر الأداء المسرحي في الطقوس التقليدية الدينية.

ثانياً: تساءل البحث عن حقيقة العلاج السحري والديني ومقدرته الفنية.

ثالثاً: تساءل البحث عن علاقة الدراما بالأديان التقليدية والسماوية

رابعاً: تساءل البحث عن إمكانية نظرية عملية تحتوى الممارسات التقليدية الطبية المسرحية.

فرضيات البحث:

أولاً: يفترض البحث أن الطب التقليدي محمل قيم مسرحية أكثر منها علاجية.

ثانياً: يفترض البحث أن المجتمع بكل طبقاته تشكل ممارسة الطب التقليدي أثراً كبيراً في وجدانه بالنظر إليه كمؤدي ومتلقي.

ثالثاً: أفترض البحث أن بعض ممارسات الطب التقليدي تحمل مظاهر احتفإلية يحتاج إليها المسرح ليوظفها فنياً.

رابعاً: أفترض البحث أن وعي المسرح للثقافات المتعددة يكشف عن عنصر وحدته ويشكل مفتاح سؤال النهضة.

توصيات البحث:

أوصى الباحث بالآتي:

1. أوصي بدراسة المجتمعات السودانية التقليدية قليلة الاحتكاك باعتبارها ثقافات بكرة يمكن أن تكون مصدراً معرفياً للمسرح السوداني.
2. أوصى بضرورة زيادة جرعات البحوث الميدانية في مجال الدارسات الإنسانية والفنية.
3. أوصى بأهمية تناول الثقافة المسرحية في السودان من خلال اختيارها في التناول الشعبي.
4. أوصى المخرج أو الممثل او المؤلف في قراءات المرتكز الحقيقي للثقافة الشعبية قبل الدخول في تجربة الإنتاج.

الدارسة الثانية:

هي أطروحة ماجستير قدمها الدارس سعد يوسف عبيد، الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكي سنادة، (1967 – 1987) رسالة ماجستير – إشراف الأستاذ الطيب زين العابدين، جامعة السودان.

تناول الدارس في أطروحتة الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكي سنادة باعتبارهما أكثر المخرجين إنتاجاً خلال فترة بحثه ولا جتذاب عروضهما أعداد كبيرة من الجماهير مما جعلهما مؤثرين بشكل واضح على مستوى تذوق الجماهير بفن المسرح في السودان، ولتحملها مسئولية التصميم أو المشاركة في تصميم مناظر وأزياء ... عناصر العرض المسرحي ... مستهدفاً الصورة المسرحية لدى كل منهما وتحديد خصائصها العامة، متناولاً أسلوب منهجياً في تشكيل بيئة العرض وصورة الجسم البشري وكما استهدف الدارس دراسة مقارنة "بين مفهوم الإخراج لدى كل منهما والمؤثرات الثقافية والإجتماعية والفنية التي كونت المخرج في كل منهما، من خلال استقراء العروض المسرحية لهما التي قدمت فترة الدارسة، وقد حال الدارس نفي أو إثبات فرضية أن (لكل من الفاضل سعيد ومكي سناده) منهجه الخاص في الإخراج وتشكيل الصورة المسرحية له خصائصه العامة وتأثيره الواضح على حركة المسرح في السوادن، على الرغم من وجود

عوامل مشتركة بين منهجيهما في الإخراج)، وقد استخدم الدارس المنهج التاريخي التحليلي والمنهج المقارن بجانب المنهج الوصفي وجاءت هيكلية الدارسة تشتمل على:

أ/ مقدمة ب/ التمهيد حول المسرح المرئي وتعريف الصورة المسرحية وتجلياتها في المسرح العالمي والعربي والسوداني، ومن ثم الباب الأول بعنوان (الإخراج عند الفاضل سعيد ومكي سنادة) متناولاً المفهوم الخاص بكل منهما للإخراج والتعامل مع عناصر الصورة المسرحية والمؤشرات التي شكلت هذا المفهوم ولذلك قسم الباب لفصلين كل فصل يتناول مفهوم الإخراج لدى كل منهما.

الباب الثاني: بعنوان (المعادل المرئي للعروض المسرحية للفاضل سعيد ومكي سنادة) وفيه جاءت المقارنة لاسلوبيهما في تشكيل بيئة العرض من عمارة ومناظر وأثاثات وإضاءة وكيفية تشكيلهما لصورة الجسم البشري من حركة وإيماءة وأزياء ومكياج وإكسسورات بجانب تناول أثر النص والمؤثر الصوتي والموسيقى والغناء في تشكيل الصورة في مسرحهما، وقسم الباب إلي ثلاثة فصول الفصل لأول تشكيل بيئة العرض، الفصل الثاني صورة الجسم البشري، الفصل الثالث المسموعات وتشكيل الصورة المسرحية واختتم الدارس دراسته بالنتائج التي توصل إليها ومن ثم جاءت توصياته التي نذكر أهمها:

1. لإكمال صورة العرض المسرحي يوصى الدارس النقاد بالاهتمام بالكتابة التفصيلية عن الجوانب المختلفة للعرض المسرحي مع التركيز على النص الدرامي دون غيره من عناصر العرض الأخرى.
2. أوصي الدارس بان تتوإلي الدارسات حول الجوانب المختلفة للصورة المسرحية في السودان.

الالتقاء والاختلاف مع الدارسات السابقة :

يؤمن الدارس علي ان كلتا الدراستان علميتان محكمتان، يمكن للدراسة الاستفادة منهما في بعض الجوانب ، ففي البحث الاول نجد انها كشفت عن مكون مصدر محلي ذو محمولات ادائية في التمثيل يمكن يستفيد منها الممثل في عملية البحث الادائي .

تناول الباحث في الفصل الثالث عنصر التمثيل في بحثة باعتبار الأداء التمثيلي هو الناقل الحي للمعارف والخبرات البشرية وعلي الممثل ان يسعي علي استنطاق الثقافة

وينتقل بها من الذهن والعقل إلي النفس والشعور ،وكذلك وجد الدارس ان الاهداف والاسئلة والتوصيات للباحث تمثل دعوه للممثل بصفة خاصة للغوص والتامل في المنتوج الثقافي المحلي وتحليلة للاستفادة منه في عملية الأداء وهذا مطلب تدعوا له الدارسة .

الدارسة الثانية للدارس سعد يوسف التى تناول فيها الاخراج وبالضرورة ياتي تناول الأداء التمثيلي ضمنا باعتبار الأداء التمثيلي العنصر المهم في العملية الاخراجية ؛وقد تناول الدارس الممثل الفاضل سعيد باعتباره مؤدي من الطراز الفريد في السودان والذي يقوم إخراجه للعرض المسرحي باسلوب الإرتجال .

يري الدارس ان كلا الدارستين لم يتم فيها تناول الإرتجال كموضوع منفرد باعتباره جوهر الأداء التمثيلي الجيد ولم تتناول كيفية واهمية الإرتجال في تدربب وتطوير اداء الممثل بل تناولتا التمثيل في حالة وصف عام هذا مما يجعل الدارسة مختلفة في طرحها للاداء التمثيلي و متفردة في تناول موضوع الإرتجال واهميتة وكيفيتة في تطوير الأداء التمثيلي يجعل الدارسة ذات اهمية في طرحها للموضوع.

مصطلحات الدارسة

1/ فن الإداء:

تعددت المفاهيم حول فن الأداء والتأدية وهما مصطلحان لهما ابعاد ووجود في كثير من المجالات كمايشير مارفت كارلسون: بان "التأدية Per forming والأداء Performance هما مصطلحان نراهما كثيراً في العديد من المجالات التي لا تحمل فيما بينها سوى نزر يسير من المعاني المشتركة على أحسن تقدير، فكل من النيويورك تايميز (صحيفة) وصوت القرية (إذاعة) تشتمل على نوع خاص من الأداء المنفصل عن المسرح وفن الرقص أو الأفلام، بما في ذلك الأحداث التي كثيراً ما يطلق عليها الأداء الفني أو الأداء المسرحي، وقد يبدو هذا المصطلح بالنسبة للكثيرين كنوع من التكرار، حيث أن كل ما هو مسرحي كان يعتبر ببساطة في الأيام السابقة أن له علاقة بالأداء، وكان المسرح يعتبر أحد الفنون نطلق عليها فنون الاداء، وهذا الاستعمال ما زال باقياً، فما زلنا نطلق على كل حدث مسرحي خاصة (أو رقصة خاصة أو حدث موسيقى) اسم أداء ... لو ابتعدنا قليلاً عن الاستعمال العادي، لمعرفة ما هو الشيء الذي يكسب الفنون المؤداة صفة الأداء؟ ... هي أن الفنون تتطلب وجوداً مادياً للأميين على قدر من المهارة والتدريب، وأن إظهارهم لهذه المهارات ما يطلق عليه أسم الأداء" ([1]).

اذاً الأداء التمثيلي: هو الوجود المادي للممثل علي المسرح وإظهار مهاراتة المكتسبة بالتدريب لاداء شخصية اخري مصطنعة، فاصطناع شخصية شخص آخر يعتبر مثالاً لنوع خاص من السلوك الإنساني الذي يعرفه ريتشارد شبنسر Richard Scechner : " بانه السوك المستعاد ويضم هذا التعريف مجموعة من الأشياء المنفصلة بطريقة واعية عن الشخص الذي يفعلها مثل المسرح وأنواع الأدوار الأخرى التي تلعب، والغيبوبة Trance، والطقوس، والشمانيسية إلي صفة في الأداء لا تشتمل على استعراض المهارات، ولكنها تعتمد بدلاً من ذلك على مسافة تباعد بين النفس والسلوك، وهي مسافة تماثل تلك التي بين الممثل والدور الذي يلعبه على المسرح حتى لو كان ما يحدث على المسرح مماثلاً للحياة الحقيقية فإنه على المسرح يعتبر مؤدي أما بعيداً عن المسرح فهو مجرد فعل.... أن الاختلاف بين الفعل والأداء طريقة التفكير هذه لا يمكن في إطار المسرح مقابل الحياة

[1]) مارفت كارلسون، فن الأداء مقدمة نقدية، ترجمة: منى سلام، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة، ص5-8

ولكنه يكمن في الطريق التي يتم بها فنحن نفعل أشياء دون تفكير، ولكننا عندما نفكر فيها ونعي ما نفعله فإن هذا الوعي بالتإلي يعطيها صفة الأداء([1]).

2/ الاداء التمثيلي في اللغة والإصطلاح:

يعرف الاداء بمعناه اللغوي علي أنه كلمة مأخوذة من الفعل أدي ومعناه أوصل أو قضي، والأداء بفتح الهمزة معناه الإيصال.

إصطلاحاً: يعرف الأداء التمثيلي علي مرجعية الممثل الإنسان علي أنه لحم ودم وفكر وعاطفة وإنفعال، وهو عملية توظيف كل أجهزة الجسد التي تجسد العواطف والإنفعالات لكي تظهر من خلال صوته وحركته وإيماءاته وإنفعالاته الشخصية. ([2])

مما ذكر الأداء التمثيلي بالنسبة للدارس هو الفعل المقصود بوعي وإدراك لإيصال فكرة أو معني او تحويل شئ حسي الي مدرك عن طريق اداء حركي، صوتي، وجداني وعقلي في منصة.

[1]- نفس المرجع السابق، 10-11

[2]– عبود حسن المهنا، أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر،2015، ص23

الفصل الاول

الارتجال والابعاد التاريخية

المبحث الأول

الإرتجال من الظاهرة الإجتماعية إلي المسرحية

إن للإنسان في كل مكان شعور بالميل الغريزي للعرض، للتظاهر والتقليد والتمثيل، بخداع الأخرين بكلمات وحركات يتقمصها...، والبشر جميعاً يمتلكون ما يمكن تسميته بالميل الغريزي للتمسرح والتظاهر والتشخيص، لادراك الفعل الدرامي وتقليده، يصف أرسطو: أن المحاكاة إحدى الغرائز المتاصلة فى الإنسان، وقد عرف الناقد فرنسيس فرجسون (Feraneis Fergusson) عام 1949م الغريزة على أنها " شكل كامن للادراك الإنساني وسماها الوعي المسرحي وحيث يتم صقل هذا الوعي بالممارسة، فإنه يستطيع أن يدرك الأفعال وأن يميز بينها تماماً مثلماً ترك الأذن المدربة على الأصوات وتميز بينها. وقد وجد (فرجسون) كالآخرين أن هذا الحس قوة أساسية أولية أو فطرية بالنسبة للفعل البشري"[1].

مما ذكر يتضح أن الأداء شى غريزي يولد مع الإنسان ينمو ويتطور ويصقل بالممارسة بالأفعال البشرية الأدائية بالاضافات حسب ماتتطلبة الحاجة للإضافة فى الفعل عن طريق الإرتجال وصولا إلي مايعرف بالإداء التمثيلي بشكله الحالي، فقد نشأ من خلال الأفعال التعبيرية للانسان بالفن قبل التمثيل، فالبعودة للماضي السحيق، للعصر الحجري (حوالي عام 13000 ق. م) عندما كان الإنسان يرسم الحيوانات كالمهر والحصان والثور بألوان زاهية في الكهوف

" لم يكن يرسم إلا ما يراه بالفعل، ولم يكن يصور أكثر مما يمكن أن يلتقطه في لحظة واحدة محددة وفي لمحة واضحة للموضوع.. أنه كان فنا لصيادين بدائيين يعيشون في مستوى اقتصادي طفيلي غير منتج، كانوا عليهم أن يجمعوا غذائهم أو يلتقطوه، بدلاً من أن ينتجوه بأنفسهم ... أنه انتجه أناس يعيشون في مرحلة الفردية البدائية، وفي أنماط اجتماعية غير مستقرة تكاد تكون مفتقرة كل الافتقار إلي التنظيم أو في عشائر صغيرة منعزلة ولم يكونوا يؤمنون بآلهة، ولا بعالم آخر ولا حياة بعد الموت ، فالفن لم يكن يخدم أي غرض أخر سوى أن يكون وسيلة للحصول على الغذاء ... وظيفته عمليه بحثيه

[1] ادوين ديور، فن التمثيل الافاق والاعماق،ترجمة:سامي صلاح ،ج1 ،اكاديمية الفنون،القاهرة،انظر ص20–31

تستهدف أغراضاً اقتصادية مباشرة ولم يكن هنالك أي عنصر مشترك بين هذا الفن والدين، فلم يكن يعرف صلوات ولم يكن يعبر عن قوى مقدسة ،ولم يكن هناك أي نوع من الإيمان يربطه بموجودات روحية تنتمي إلي عالم آخر، فقد كان أسلوباً فنياً لا أسرار فيه، وكان يتسم بالروح الواقعية ... إذا كانت "المصيدة" التي ينبغي أن تنتهي إليها اللعبة. أو كانت على الأصح المصيدة ومعها الحيوان الذي تم اقتناصه بالفعل – إذ أن الصورة كانت هي التصوير والشيء المصور في آن واحد، وكانت هي الرغبة وتحقيق الرغبة في الوقت نفسه"([1]).

الملاحظ هنا ان خيال خيال الفنان – الصياد يصب لصورة شئ محدد في التعبير وهو البحث عن الغذاء كموضوع رئيسي ولقد كان " صياد العصر الحجري القديم يعتقد أنه استحوذ على الشئ ذاته في الصورة، ويظن أنه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع. وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقي يعاني بالفعل من قتل الحيوان الذي تمثله الصورة، فالتمثيل التصويري لم يكن بالنسبة إلي ذهنه إلا استباقاً للنتيجة المطلوبة وكان من المحتم في اعتقاده أن يقع الحادث الحقيقي في أعقاب التمثيل السحري، وأن يكون متضمناً فيه بالفعل. ولا يفصل بينهما إلا ذلك الوسيط غير الحقيقي الذي يتألف من مكان وزمان وعلى ذلك فلم تكن وظيفة الفن متعلقة بالفعل الحقيقي الهادف، ولم يكن الفكر هو الذي يقتل، أو الإيمان هو الذي يحقق المعجزة وإنما كان الفعل الحقيقي، أي التمثيل التصويري أو التصويب على الحيوان في الصورة هو الذي يقوم بالسحر".([2])

يري المؤرخون عند نهاية العصر الحجري القديم الذي دام لفترة امتدت لالآف السنين حدث تغير في تاريخ الفن، و تحول عام في الثقافة والحضارة، ووصف باعمق تغيير في تاريخ الجنس البشري، هي: " أن الإنسان لم يعد يعيش عالة على ما تجود به الطبيعة، ولم يعد يلتقط غذاءه اليومي ويجمعه، وإنما أصبح ينتجه بنفسه، ولقد أدى هذا الانتقال من مرحلة جمع الطعام والصيد إلي مرحلة تربيه الماشية والزراعة إلي تغير في إيقاع الحياة بأكملها لا في مضمونها فحسب، فقد تحولت العشائر الرحل إلي مجتمعات محلية مستقرة وحلت محل الجماعات المفككة المبعثرة من الوجهة الاجتماعية وأصبحت

---

[1] (1) أرلوند هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: سامي صلاح، ج1، اكاديمية الفنون، القاهرة، 2015، ص18

[2] (2) المرجع نفسه ، ص20

منظمة مندمجة محلياً وأخذ التطور يتجه من مرحلة التفكك الاجتماعي والفوضى إلي مرحلة التعاون، ومن مرحلة البحث الفردي عن الغذاء إلي مرحلة الاقتصاد التعاوني الجماعي" ([1]).

مما ذكر ان التغيير هنا أصبح علي مستوي البيئة المادية والكيان الإجتماعي والروحي للإنسان وبالتالي يكون له اثره علي المستوي الفني ايضاً لان البيئة تؤثر في منتوجه الفني ويتجلي ذلك " على صعيد الفن فقد حلت العناصر الفكرية غير الحسية في خيال الفنان محل العناصر الحسية اللاعقلية وتحولت الصورة إلي لغة رمزية تتخذ شكلاً تمثيلياً وتضاءل الثراء التصوري/ Pictorical حتى أصبح أختزالاً غير تصويري "([2])

من خلال هذه التحولات في العصر الحجري كانت هنالك بدايات لفن الأداء التمثيلي بدلاً من التعبير بالرسم، فهناك سعة وأفق في الخيال، وإصطحاب حركة الجسد في التعبير فقد إستخدم الإنسان البدائى الرقص للتعبير عن إحتياجاته الضرورية .

يقول شلدون تشيني : " ياتي الرقص في المرتبة الإولى مباشرة بعد ماتقوم به الشعوب البدائية من الأعمال التي تتضمن لها حاجياتها الضرورية المادية من طعام ومسكن ، الرقص هو أقدم الوسائل التي كان الناس ينفسون بها عن إنفعالاتهم ومن ثم كان الخطوة الأولى نحو الفنون. والدراما من هذا القبيل وهي الفن الذى نجد فيه الفعل action مادة محورية أصيلة لم تنشأ فقط من الرقص البدائى، بل نجدها حينما تم التزاوج فيما بعد بينها وبين الشعر لتتخذ لنفسها عنصرا جديدا ومولدا من الحركة الراقصة والشعر"([3]).

إذاً طريقة تفكير العقل وتصويرها بالخيال وحركة الجسم بايقاعات حركية لرسم الصورة الذهنية لذلك الإنسان ليعبر عن حاجياتة إقتربت من المسرحية، ويذكر "شيلدون" إقتراب الرقص من المسرحية، من الرقص كحركة جسمانية إعتيادية وذلك " إن أحد الأشخاص البدائيين إذا رقص لطوطمه أو إبتهاجا بمعركة كسبها ، وكان صادرا في رقصه عن مجرد الغريزة لم يكن رقصه ذلك من الرقص المسرحي حتي الأن فى شئ ، لكنه إذا كان يرقص معبرا برقصه عن إنتصاره فى المعركة ،مبينا لنا كيف تلصص حتى

---

[1] نفس المرجع ص 27 -29

[2] المرجع السابق، ص29

[3] المسرح في ثلاثة الف سنة، ترجمة: دريني خشبة، ج1، وزارة الثقافة والارشاد القومي، ب،ت، ص 12

رأى عدوه ثم كيف إصطدم به وحاربه يدا بيد وكيف كان يتفاداه ،ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه ،كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصحيحة ." ([1]).

إن الفرق بين الرقص الإعتيادي والرقص المسرحي يتضح مما ذكر وهو تلك الإضافة والسعة في الخيال التي يقوم بها المؤدي مصورا حالة تعبيرية تمثل الحدث المعين المراد بالرقص وإضافة حركات بالجسد وهذا هو الإرتجال نفسه الذي يجعل هذا مسرحيا وذلك رقصا عادياً.

ويشير شيلدون إلي عدد من الرقصات ذات الدلالات التعبيرية التى تقوم على فعل action التى إستخدمها الإنسان البدائى كرقصة الحرب ،الزواج والميلاد ...الخ ،إلا أنه يبين بوضوح عن رقصة القنص وما تحتويه من أداء وفعل يقول : " أن رقصة القنص القائمه على حادثة قصصية أو مأثره من المأثر الباهرة ، قد نشأت من إعادة سرد قصة هذه الحادثة حول نار المعسكر تدل على الدافع التمثيلى بكثير من الجلاء والوضوح ، ففي العصر الحجري عصر إنسان الكهوف ، يجلس في ليل حول نار موقدة أفراد القبيله ومن الناحية الإخري يجلس قادة القبيلة وزعمائها مع بعضهم ، وقد قتلوا أسدا إليوم وجلده مبسوط علي الأرض بالقرب من النار ويقف زعيم القبيلة ليسرد قصة قتلة للأسد وكيف دارت المعركة بينه والأسد ، والكل في إصغاء تام ولكن فجأة تخطر فكرة للزعيم بايجاد طريقة افضل ليريهم بها قصة الحادثة ليقول : "...أنظروا، لقد جرى الحادث كما يلى ..دعوني أمثل لكم كيف حدث هذا ...إجلسوا حولي فى حلقة ...إقتربوا مني بحيث أستطيع أن ألمسكم جميعا...وأنت يا (أوك) قف هناك – أنهض وكن أنت الأسد ،هاهو ذا جلد الأسد فخذة وألبسه وسوف أقتلك لأريهم كيف حدث ما حدث " وينهض (أوك) ويجعل جلد الأسد فوق كتفيه ويركع بيدية وركبتية ويزأر مزمجرا ....، (أوك) يبدوا بطريقة غامضة من الطرق كأنه الأسد ولم يبدو كانه واحدا منا إنه (أوك) طبعا إلا أنه أسد أيضا.

ويصف شيلدون هذه اللحظة بميلاد المسرحية ، " بان هذان الرجلان يبدأن اول ممثلين فى التاريخ يريانا كيف وقع حادث القنص ، لا بسرده علينا بل بمثلانه".([2])

[1] نفس المرجع ص 13
[2] المرجع السابق ، ص 31

ان هذان الرجلان إستخدما الإرتجال في قصة واقعة حادثة القنص فالقصة قد تكون معروفه أو طريقة القنص معلومة لدي المشاهدين لكن طريقة إدخال الإضافات علي الواقعة بالحركات جعلها أكثر تشويقاً.

هنالك ميزات لإنسان العصر الحجري القديم الذي كان صياداً لذلك كان يتعين عليه أن يكون دقيقاً في ملاحظته. وأن يتمكن من معرفة الحيوانات وخواصها، وبيئاتها وهجراتها، من أبسط الآثار والروائح التي تتركها هذه الحيوانات، وكان له عين نفاذة تدرك أوجه الشبه والاختلاف بسهولة، وأذن حادة تميز العلاقات والأصوات عن بعد أي أنه كان من الضروري ان تتجه حواسه كلها إلي الواقع الملموس، هذه الصفات يحتاج إليها الممثل أيضاً التي ينبغي التدريب عليها بصورة مستمرة لاصطياد الشخصية المسرحية المؤداه.

مما ذكر يمكن القول أن الإنسان القديم استخدام الفن استخداماً يتوافق مع الطبيعة في تناول اقتصاده، وهنالك تحولات وتطورات حديث من عصر إلي عصر تتوافق مع احتياجاته، ونجد من خلال المشهد التمثيلي استخدام التمثيل لضرورة حياته وهي تعليم الأبناء كيف كسب قوتهم عن طريق المحاكة للفريسة وتمثيلها، وجانب آخر ترفيهي يحقق من خلاله المتعة والتشويق.

ويشير (أدوين ديور) متوافقاً مع ماذكر بتواجد الممثلين من الأداء منذ زمن بعيد بقوله :

"وهكذا يمكن القول بتواجد الممثلين منذ بداية الحياة، وزها عشر آلاف سنة يحوطها الغموض كانوا يعرضون لجماعاتهم مغامراتهم، وفكاهاتهم، ومعتقداتهم، وأفكارهم، وخيالاتهم – مهما يكن الشكل فجاً وبدائياً، وحين ناتي لعام (3000 ق. م) تصبح في غني عن أن نفترض وجود ممثلين. ففي العراق ومصر القديمة كان الكهنة من حين لآخر يتحولون إلي رواة، ومع بعض الأبيات يمثلون مشاهدة من حياة إلاله وكانت هذه الفقرات تعرض في حفلات التتويج ومراسم الدفن، لقد أصبح هؤلاء الكهنة – في الفقرات الدرامية من المراسم – ممثلين هواه، وأيضا في حوإلي عام (3000 ق.م) وما بعده أصبح الكهنة ممثلين هواه مبجلين في مختلف طقوس الحيطيين والبابلونيين، وقبل عام (1000 ق. م) كانوا يغنون وأحياناً يمثلون الترانيم الهندية أو الفيدا (Veda) (الكتب الهندوسية الأربعة) كما شاركوا في بدايات الشعائر الممسرحة في الصين.وكان (أي – خر – نوفرت – I Kher - Nofer) هو أول كاهن عرفه التاريخ الذي كان أحيانا يتحول إلي ممثل هاو ...

قام بمحاكاة شخصية وتجسيد فعل أمام جمهور ومع ذلك فإن الفرص المواتية قد تهيأت للكهنة في اليونان.. لكي يصبحوا الأكثر تأثيراً بين الممثلين الهواة الدينيين الأوائل[1].

يتكون الشعب اليوناني القديم من عدة قبائل، تربطها أصول متحدة وتجمعها صفات مشتركة، ولكنها تختلف فيما بينها اختلافاً كبيراً في كثيرا من النظم والعادات والتقاليد، ويظهر هذا الاختلاف واضحاً بين مجموعتين منها برزتا في التاريخ اليوناني وكان لهما فيه أبلغ الآثر وهما:

1/ قبائل الدوريين (Doriens) التي كانت تسكن منطقة لاكونيا (Laconie) في شبه جزيرة البيلوبونيز وقد اشتهروا باسم عاصمتها إسبرطة (Sparte) فسموا إلاسبرطين وقد كانوا يخضعون للنظم التي سنها مشرعهم ليكوغورس (Lycurgue) (في القرن التاسع ق. م)

2/ "الاتيكين أو الاكتين (Acteens)* التي كانت تسكن منطقة أتيكا (Attique) أو أكتي (Acte)، وقد اشتهروا باسم عاصمتها أثينا فسموا الاثينيين، وقد كانوا يخضعون للنظم التي وضعها مشرعهم وأديبهم سولون (Solon) (640-588 ق. م) [2]

ويرى المؤرخون أن هذا الشعب عرف بكثير من المواهب والكفايات التي لم تجتمع لغيره من الشعوب وتميزوا فيها التي شملت كافة فروع أمور الحياة (الزراعة أو الصناعة) اساليب التجارة وكذلك في البحوث العلمية أو التاريخية أو الاجتماعية وفي التشريع أو في سن النظم السياسية وكذلك في ميادين الرياضية البدنية والفنون العسكرية، وتعمقهم في معالجة الألهيات وما وراء الطبيعة وكذلك تفوقوا في الفلسفة والآداب او الفنون الجملية ... الخ، ويعود ذلك لاستفادتهم من معارف الأمم المعاصرة لهم فأخذوا الكتابة عن الفينقيين، والموسيقى وبعض العقائدالدينية والنظم الخلفية عن سكان آسيا الصغرى، وانتقعوا بما عند المصريين والاشوريين والفرس وغيرهم ومن حضارة وعلوم وتشريع .. وكانوا يضيفون على كل شيء يقتبسونه من غيرهم بصبغتهم الخاصة ويضيفوا إليه من الدقة والكمال،

---

[1]. نفس المرجع السابق، ص32-33

*يلاحظ الدارس أن مسمى هذه القبيلة الثانية الاكتين (Acteens) في النطق يقابل لفظ (Act) في الإنجليزية التي تعني ممثل، ربما يرجع ذلك لممارسة أفراد هذه القبيلة للتمثيل مما أنسب كلمة الممثل لهم.

[2] كمال بسيوني ، في الادب إليوناني القديم ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة 1990م ، ص 9 -11

ليضفي عليه من التطوير والتهذيب، وما يبعده عن مصدرة الأول ويظهره في وضع جديد[1].

يقول احمد عتمان في كتابه الشعر الإغريقى تراثا إنسانيا: "من الضرورى ان نتعرف على مفاهيم الصداقة والحب ،وكذا طبيعة العلاقة بين الناس والآلهة فى ضوء الشعائر والطقوس الدينية والمعتقدات الفكرية ،هذه كلها أمور لا غنى عنها لمن يشرع فى دراسة المسرح الإغريقى على سبيل المثال فبدونها لا يمكن تفهم القضايا الإنسانية المطروحة فى هذا المسرح ". [2]

تتجلى العديد من هذه المفاهيم من العلاقات فى أشعارهم منذ الفترة الهوميرية أي ما نظمه هوميريوس منذ القرن الثامن قبل الميلاد فى ملحمتى "الإلياذة والأوديسة" فالإلياذة التى تدور أحداثها حول الحرب الطراودية التى أستمرت عشر سنوات ،إعتمدت على عنصر الحرب بشكل أساسى و "غضبة أخيللوس" هدف رئيسى بدأ به الشاعر ونهى به ملحمته حول نتائج هذه الغضبة المدمرة .

أما "الأوديسا"فهى تتغنى بعودة البطل" أوديسيوس" قبل وبعد عودته ، فالمطلع على هاتين الملحمتين يجد أن الأولى تدور حول الحرب والثانية حول السلم وفى داخلهما من الأحداث ما يعكس البنيان الإجتماعى وطبيعة العلاقة فيه وكذلك الوضع السياسى السائد والمعتقدات الدينية وقصص وعلاقتها مع البشر ، فالشعر عند هميريوس يصف أمجاد الأبطال عند الإغريق فعظمة هميريوس تكمن فى أن شعره هو ترجمه لتجربة إنسانية لا إلهية لان هدفة الرئيسى هو التغنى بامجاد الرجال.

فى القرن السابع قبل الميلاد كان الإنتقال من الشعر الملحمى إلي القصائد الذاتية وظهور مايسمى بالشعر الغنائى نتيجة للمتغيرات فى بنية المجتمع ، وأشهر شاعر فى تلك الفترة هو "هيسيودوس" وكان هناك نوعين من الشعر الغنائى :

الأول هو الشعر الغنائى (الكيريكى) وهو شعر جماعى أسموه "مولبى " molpe وتلقية جوقه مصحوبا بالرقص على إيقاع أنغام "الفلوت" وكانت الرقصات تقام فى المناسبات العامة للمهرجانات الدينية .([3])

---

[1] كمال بسيوني، مرجع سابق ، ص 33

[2] راجع المرجع المذكور متناً، سلسلة عالم المعرفة رقم 77، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مايو 1984، ص10

[3] راجع، المرجع السابق ،.ص77-93

الثانى هو غناء فردى (المونودى) أسموه "ميلوس" melose عبارة عن أغنية يلقيها فرد هو الشاعر نفسه فى العادة على أنغام "الفلوت " ويتغنى بالمشاعر الشخصية ويلقى فى المناسبات الخاصه .

وهناك أنواع ومسميات عديده للشعر عند الإغريق منها :

1/ الشعر الإليجى elegos والكلمة تعنى "أغنية الحداد أو المرثية" وتسمية الوزن الإليجى جاءت من العبارة الإغريقية eelegein أي القول" أواه !! أواه" وله اغراض منها

– اغاني الشراب : التي تتغني علي انغام الفلوت اثناء حفلات الشراب وتمتاز بالقصر كمكان تقدم فيه .

– اغاني الحرب : وهي اناشيد طويلة تخاطب الجنود وتحثهم علي القتال والنضال .

– شواهد القبور : يستخدم الوزن الإليجي لتخليد الموتي بنقوش توضع علي القبور تتحدث بضمير المتكلم، اسم ومسقط راس المتوفي .

– المراثي : استخدم الوزن الإليجي للاغاني الحزينة .

– اشعار الاهداءات : تنقش علي ما يهدي من الاشياء .

2/ الشعر الايامي iambe : واشهر شعراءه هو ارخيلوخوس .([1])

ويجئ الإهتمام بالشعر اليوناني من المؤرخين لانه يمثل مدخلاً لمعرفة نشأة الدراما عند الاغريق ، فالقصائد اليونانية تحمل في داخلها حركة اجتماعية واضحه بنقل صورة بائنه تنقل روح ذلك العصر والتعبير الادائي لتلك القصائد بالرقص والغناء جعلها تنمو ، خاصة في الرقص الجماعي في الاحتفالات الدينية وما صاحبه من إرتجال مما أدي لخروج الدراما منها.

" فقد جرت عادة إليونان منذ أقدم العصور أن يقيموا للآلهه ومن في حكمهم من انصاف الآلهة والابطال الأولين، أعباداً دينية يغنون فيها غناء مؤثراً بما ملا حياة هؤلاء الآلهة، ويسردون قصصهم ويفصلون أعمالهم بما نالهم من نعيم ويحزنون لما أصابهم من شقاء، وكانت هذه الأعياد تقام في كل أنحاء اليونان خاصة المدن المقدسة حيث مقر كبار الآلهه، ومن اشهر الهة اليونان الاله "دينزيوس" وهو إلة اخصب والنماء والكروم، وفي قصته

[1] المرجع السابق نفسه،أنظر ص103 -120

كثير من الأحداث الغربية والمؤثرات القوية العميقة التي تثير قوى الإدراك وتحرك الوجدان[1].

لذلك فقد أقاموا له حفلات متعددة في فصل الربيع من كل عام في المدينة وقد اشتهرت من بينها حفلات "الساتير وقد سميت بالساتير لأن أفراد الجوقة المغنية فيها كانوا يرتدون جلود الماعز ليمثلوا رفاق الإله دينزيوس، وكان يخيل لكل منهم أن هذا الشعر قد صيّره ساتيراً حقيقياً، فتمتلئ نفسه بما يزيد من قوة تأثيره وشده انفعاله، ومن ثم كانوا يطلقون على هؤلاء المغنين أسم "التيوس" ويصفون الحفلات التي كانوا يغنون فيها بالتراجيديا نسبة إلي "تراجوس" وتعني الماعز في اللغة اليونانية، وبذلك دخل الأعياد الدينية عنصر هام من عناصر التمثيل وهو الظهور بمظهر الشخص الذي يراد تمثيله " [2] وإلي جوار الجوقة يوجد المنشد الأصلي الذي يرتجل أمام الحفل المُحشد بصوت غنائي قصة الإله ديونيزيوس مضيفاً عليها كل ما يوحيه إليه خياله ومضيفاً إلي أقواله من نبرات الصوت وحركات الجسم ما يتطلبه المعني وتبعث به الإنفعالات وما يحسن به تمثيل الإله ويزيد التأثير في نفوس الجمهور، وبذلك ظهرت بذور عنصر آخر من عناصر التمثيل وهو محاولة محاكاة أبطال القصة[3]. وقد كان الجمهور يشاهد أعمال المنشد والفرقة الغنائية متأثراً بها، ويحمله الفضول أو شدة التأثر أحياناً على الاشتراك فيها كلها، أو في بعض أجزائها.

"كانت أغاني هذه الحفلات من نوع الديثرامب، وهو: عبارة عن أغنية جماعية تؤديها الجوقة وهي تقوم ببعض الحركات التعبيرية والرقصات التي تشرح وتؤكد معاني الكلمات، وكانت القصة الديثرامبية تسمى (تيراباسيا Tyrbasia)، أما الموضوع الرئيسي لكلمات الأغنية فهو أسطورة ديونيزوس يعرضون لبعضها عن طريق المحاكاة بالكلمة والحركة، وهم متنكرون على هيئة الساتير، فيجعلون الأحداث أقرب إلي التصديق والحيوية وعلى هذه الصورة من الهيئة والمبلس كان أفراد الجوقة يرقصون في دائرة حول مذبح ديونيزوس الذي ينبعث منه دخان القرابين متغنين بمغامرات هذا الإلة ... وقد كان الديثرامب في أول مرة ساذجاً مضطرب التلحين غير منظم في عناصره ولا في ما

[1] إنظر كمال بسيوني مرجع سابق، ص33- 144
[2] نفس المرجع ، ص 144
[3] المرجع نفسه ، ص 145

يصحبه من رقص ذلك أن القائمين بالغناء والرقص فيه كانوا من الفلاحين الذين يقومون بما يقومون به تطوعاً وبصورة تلقائية في احتفالاتهم فكان مجرد أغنية فلكلورية تقليدية أكثر منه ضرباً من ضروب الأدب الرسمي ولكن دخله نوع من التطوير والتهذيب على أيدي شعراء مهرة مغنين وراقصين موهوبين، مما نحا نحو الشعر الرسمي ذو القيمة الأدبية العالية، وخضع كل ما تشمل عليه من أصوات ورقص وحركات لقواعد فنية دقيقة وشملها التناسق الموسيقى فلم يعد المغنون يتمتعون بما كانوا يتمتعون به من قبل من حرية وارتجال وغناء أصبحوا خاضعين لقيود كثيرة ولم يعد غناؤهم مقطوعات في الشكوى من أحداث الدهر مشفوعة بالعويل والنحيب وصرخات الألم وإنما أصبح نوع من الشرح والتفسير والتعليق على ما يقوله القاص، وبذلك كانت هذه الحفلات الأمهات المباشرة للدراما وكل ما اتخذ حيالها لا يعدو بعض التعديلات التي أدخلت عليها تحت تأثير بعض العوامل الاجتماعية والتطورات الأدبية." [1]

ويصف أرسطو الديثرامب قائلاً: "كانت (الحفلات) نوعاً خاصاً من الشعر يغنيه أهل الطرب في أعياد ديونيزوس يرددون فيها قصة هذا الإلة و يمجدونه فيها على الأقل وقد حدثت تطورات فأتسعت دائرة الديثرامب نفسها فيما بعد وتبلورت حتى أصبحت نوعاً حقيقاً من المسرحية ينظم خصيصاً للمنشدين وقائد الإنشاد وكان هذا النوع الذي أطلقوا عليه (الأغنية العنزية) ولذلك هو الذي أعطي المأساة (Tragedy) هذا الإسم، إذ يبدو أن كلمة (Tragedy) هذه آتية من كلمة (Tragos) أي عنز (Goat) ومن كلمة (Odeny) أي أغنية (Song)، فقد أصبح موضوعة بطل من أبطال اليونان الأولين الذين ورد ذكرهم في قصائد هو ميروس أو في اساطير إليونان بعد ان كان موضوعها الإله ديونيزوس ولذلك هجرت الفرقة الغنائية عادة إرتداء جلد الماعز."([2])

---

[1] المرجع السابق، ص146

[2] المرجع السابق ، ص50- 147

(*) كلمة ممثل (Hypokrites) هي كلمة يونانية تعني :(حرفياً المجيب) إذ أن عمل الممثل الأصلي كان آنذاك يتمثل في أن يدخل في حوار مع أفراد الجوقة وان يجيب على أسئلتهم، ويهدف هذا التعديل (المرتجل) إلى زيادة الأجزاء الحوارية التي كانت من أعمال أفراد الجوقة أو قائدهم صارت من عمل شخص مستقل (الممثل)

في القرن السادس عشر قبل الميلاد حدث أهم تعديل بواسطة ثيسبس عندما إنسلخ عن الكورس وصعد إلي المذبح وأخذ يتبادل الحوار مع الجوقة، بذلك يكون أول ممثل* عرفه التاريخ.

إذا الإرتجال كان " الخطوة الكبرى التي وضعت الأغنية الديثرامبية على طريق الدراما وحولتها إلي تمثيلية حقيقة وأصبح الممثل هو الذي يقوم بالحدث الرئيسي في القصة المعروضة أصبح هو الشخص الرئيسة وبطل الأحداث الذي يروي ويمثل ما حدث له هو، ولم يصبح الأمر مجرد حوار بين أفراد الجوقة وقائدها حول أحداث وقعت لآخرين، وقد كان هذا الممثل (ثيسبس) الوحيد الذي يؤدي كافة الأدوار على التوالي، سواءً كانوا ألهة أم ملوكاً أم رسلاً، إلي غير ذلك وهو يتخذ هيئتهم بالتنكر ويتقمص شخصيتهم بالحركة والكلمة ويعبر عن مشاعرهم"[1].

يقول شيلدون تشيني: "ويرجع إلي تلك الفترة تاريخ أول مسرحية ممثلة سجلت أصولها كما يرجع أيضا إلي إسم أقدم رجل في تاريخ التمثيل ففي سنة " 535 ق. م" فاز ثيسبس الإيكاري في أول مبارة للمأساة على أنه فاز بالخلود أهم من هذا إذ أنه هو الذي أدخل الممثل بما تعنيه تلك الكلمة علاوة على قائد المنشدين أو رئيس الكورس وكان الممثل يتضطلع (يقوم) بتمثيل شخصيات مختلفة يلبس لكل منها قناعا مختلفاً وملابس مختلفة وبهذا خرجت المسرحية المفجعة في الزمن الذي كان التمثيل فيه مجرد ارتجال في ارتجال، ومجرد غناء وبطانه (جوقة) تردد الغناء"[2].

ثم بعد ذلك جاء الشاعر إليوناني إسخيلوس الذي يقال أنه أبو المسرح إليوناني لأنه اول من طور الدراما وأعطاها الصور الفنية التي نعرفها إليوم وقد كانت من قبله عبارة عن سلسلة من المنشدين، وأنه أول من استخدام الممثل الثاني على المسرح وبذلك وضع أساس الحوار كما نفهمه إليوم[3]، فقد وضع أول مسرحية شعرية وهي الضارعات حوإلي 490 ق.م وكان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة ثم توإلي إنتاجة المسرحي إلي أن ظهر سوفكليس الشاعر إليوناني (495-416) وأضاف ممثلاً ثالثاً إلي الممثلين اللذين

---

[1] كمال بسيوني، مرجع سابق، ص149-146

[2] المسرح في ثلاثة الف سنه، مرجع سابق، ص 151.

[3] لويس عوض، المسرح العالمي من اسخيلوس إلى أرثر ميلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ، ص

أدخلهما اسخليوس وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء وقد أدي هذا إلي تقدم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة وأتاح فرصاً أكبر للتباين بين الأشخاص وسمح بألوان متنوعة من الحوادث وفوق كل شئ فقد حمّل الذين يكتبون للمسرح على مزيد من العناية بالفن المسرحي[1].

من هنا يتضح أن الرقص كان هو السمة الجوهرية للمسرحية بل كان لبابها وجوهرها وان الكورس كان لا يزال العنصر الرئيسي في زمن ثيسبس، وكانت الأجزاء الممثلة من الرواية تعد كإستراحات أو فواصل وأن الأناشيد الراقصة كانت المقصد الأساسي، كما ان الأحداث المترابطة ببعضها لم تأخذ مكانها من الأهمية بوصفها عقدة، حتى مجئ إسخليوس حيث قلل من غلبة الأناشيد واختصرها، كما ان المسرحية المحكمة الممثلة المنطوقة لم تنل المكانة الاولى على يد سوفكليس.

مما سبق ذكره يمكن القول بأن ظهور الممثل وظهور المسرحية نبع من الإرتجال أثناء العرض (الحفل) وأن ثيسبس أول من بدأ الارتجال، فكلمة ارتجال كما في معجم المورد هي: (إبتداه)[2]، وهنا نجد أن ثيسبس هو الذي ابتدأ الارتجال في أثناء العرض وهو بذلك ابتداع أو استحدث ما يعرف بالممثل إليوم بدلاً عن قائد الكورس، أيضاً وجد الدارس أن كلمة إرتجال (Improvisation) هي كلمة أصلها لا تيني (Improviso) وهو شكل من أشكال الخلق الفني إذ ما قدم العرض مرتكزاً علي الافتلات وهو فعل الشيء أو الحدث على غير تريث وتلبث وفي ارتكاز على البديهة[3]. وهو ذات الشيء الذي فعله ثيسبس من ارتجال، وهو ارتجال في لحظة معينة (لحظي) والارتجال هو أحد الأشكال الأساسية الموجودة في فن الشعب (الفولكلور) ولكنه منع ذلك كان متواجداً في فنون قديمة أخرى مثل الشعر والأغنية في العصر القديم وفي كوميديا الفن (كوميديا دي لارتيه)[4].

كان الممثل إليوناني علي حسب وصف شيلدون بانه لا يبالغ في تضخيم الجسم إلا قليلا نسبة لارتدائه القناع، ومما لا شك فيه أن التمثيل كان تمثيلاً سطحياً إلياً وخطابياً، إلا

---

[1] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وتطورها، دار الفكر العربي للطباعة، القاهرة، بدون تاريخ، ص 6.

[2] روحي البعلبكي، قاموس المورد، دار العلم للملايين، بيروت، بدون تاريخ، ص 71.

[3] كمال الدين عيد، مرجع سابق، ص 97.

[4] المرجع نفسه، ص 98.

أننا لا نرى بأساً في أن من الخير أن نتصورة تمثيلاً فخماً حر الحركة ولو أنه كان تمثيلاً بطئياً، ولم يكن يخلو قط من لحظات مشجية مؤثرة تأثيراً طبيعياً، ولقد كانت الأقنعة تحول التعبير بالوجه أمراً مستحلاً بسبب ان الممثل كان يقوم في كثير من الأحيان بتمثيل أدوار عده على التوإلي في الرواية الواحدة، أن لم يكن لسبب آخر يصعب علينا أدراكه، يمكن إرجاع ذلك الي عمل الممثل المنظم من خلال النص والشخصية المؤداة التي تتضمن حوارا وإبعادا محددة تؤدي بصوت فخيم وجهور مسموع لدي كل الجمهور الذي يجلس علي المدرجات مع وضوح الإشارة المعبرة والتي غالبا ماتكون بصورة ناعمة تتوافق مع الحالة التعبيرية المراد إيصالها، كذلك جانب آخر ان القناع الذي يرتدية الممثل يحد من تعابير وجهه وعبر القناع يؤدي الممثل ادوار عده، يكون التركيز علي الصوت وحركة الجسم في أداء الممثل فكل شي مرسوم في الحركة وملامح شخصية الممثل، فالغرض الأساسي هو التطهير والبعد الروحي للنفس، لذلك لايمكن وصفه بالسطحية الفجة فقد كان يؤدي غرضه وأهدافه وينال رضا الجمهور الذي يشاهد المسرحية في دورة شمسية كامله، ليس ذلك فحسب الأهم من ذلك " لقد أصبح التمثيل حرفة معترفاً بها ثم ازدادت أهميتها، وبعد انحطاط الكتابة المسرحية كان التمثيل لا يزال فناً أكثر سموا وأعلى مرتبة من الكتابة المسرحية وذلك بوصفه فناً منفصلاً عنها، وذلك إلي أن حدث أن أصبحت المباريات بين الممثلين أهم من أعين الناس من المباريات بين الكتاب المسرحين، وقد أصبحت نقابة الممثلين منظمة اقتصادية واجتماعية ذات قوة وسلطان، واصبح أعضاؤها يتمتعون بمزايا خاصة بوصفهم عمالاً دينيين" ([1]).

يستخلص مما سبق بان الظاهرة الإجتماعية ومااحتوته من افعال تعبيرية، في تطور دائم من مرحلة الي اخري هذا التطور يحدث من خلال المؤدي، وتطور الي ماعرف بالمسرح عن طريق الإرتجال .

[1])أنظر شيلدون تشيني، مرجع سابق ،ص93-95

المبحث الثاني

الإرتجال في الكوميديا النشأة والتطور

ظهرت الكوميديا وهي تمثل الوجه الأخر النقيض للإحتفالات الجاده المتعلقة بعبادة الآلهة ومن الأفعال المصاحبة لها الي ظهور المسرحية التراجيدية والشكل الأدائي لشخصياتها، وفي ذات الإحتفالات كانت هناك أفعال هزلية غير جادة عرفت بالكوميديا، " اقد بزغت الملهاة مع النزعة الإحتفالية ومن أصل واحد منذ فجر التاريخ وهي الوجه الثاني للغريزة الدرامية في تقليدها العابث للانسان والحيوان والآلهة، وعناصر التعبير فيها هي التكشير والتشويه الجسدي والإعتلال المصطنع والأوضاع المختلفة والمشية والرقصات الكاريكاتورية والأحاديث الماجنة القذرة" ([1]).

يتضح ان الملهاة تحاكي السلوك الإنساني الأدني وليس الفعل النبيل " إنها تظهر كلما أصبح الناس غير متزنين ومتصنعين ومدعين ومنافقين ومتبجحين بما يعلمون ومفرطين في وقتهم، وكلما خدعوا أنفسهم او إندفعوا علي غير هدى، او تكالبوا في تألية ما احبوا، أو إنتهوا غرور تافه وكلما تبنوا المستحيلات وخططوا دونما تقدير وتآمروا بجنون ونادوا بآراء لايؤمنون بها وهتكوا حرمة العادات التي تلزمهم بالتقدير المتبادل، او كلما اهانوا العقل السليم والعدالة المنزهة او تظاهروا بحفظ جناح الذل وكلما تأكلهم الغرور افراداً او جماعات" ([2])

ويرجع أصولها الي بلاد اليونان حيث " كان فتيان الكرّامين وغيرهم من الفلاحين وأصحاب المهن بعد ان يمتلؤا طعاما وشرابا يجتمعون بمناسبة الأعياد الدينية ..ليطلقوا العنان لفرحهم وقريحتهم وحيويتهم في اغان ورقصات وتنكرات مرتجلة ويتجولون بمواكبهم في ازقة القرية المغتطبة راجلين او ممتطين اية دابة، او معتلين عربات كبيرة مزدانة بقصاصات الورق.

ويقف القرويون صفوفاً من علي جانبي الطريق للتفرج، ثم لا يلبثون حتي يشتركوا كلهم بالهرج والمرج، ويتراشقون بالنكات اللاذعة وينتهز كل واحد منهم الفرصة لافراغ ماحقن به موجدة علي جاره خلال السنة في شجار عنيف ولذيذ معاً...كما يخرج من المواكب

---

[1]) ليون ثانصوريل، تاريخ المسرح، ترجمة: خليل شرف الدين ونعمان أباظه، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1960، ص115

[2] نفس المرجع ص113

بعض الظرفاء المخمورين ليداعبوا العجائز والفتيات بعنف مأخوذين بالذعر والنشوة بين الضحك والصراخ تحت انف الحانقين، كما تنفجر احياناً المشاجرات" ([1])

هذه الأفعال تمثل نواة الكوميديا أو الملهاة وأثرت فيما بعد في بناءها وشكلها ومن أشهر كتاب الملهاة عند اليونان أرسطوفانيس الذي كتب عدد من المسرحيات الكوميدية .

الملهاة في العصر الروماني :

أخذ الرومان كثيراً من الأثنيين بل تاثروا بهم خاصاً في أنماط الملاهي التي كانت إمتداداً لها مع دخول العناصر المحلية الخشنة ، المفككة غير ذات الموضوع المتصل كثيرة الهزل العنيف المضحك والدعابات السمجة والحوادث المدوية المكشوفة .

" بالرغم من أن العلاقة بين الدين وبين المسرح في روما لم تكن إلا علاقة واهية في أي فترة من الفترات فإن إشراك الممثلين في أمر من أمور الدين حدث .. للمرة الأولي سنة (364 ق.م) ذلك كمحاولة لإسترضاء الآلهة التي كانت قد سلطت طاعوناً علي الأهإلي في تلك السنة ، وكانت صورة من صور المسرحية قد ظهرت في إقليم " إتروريا" القريب من روما متطورة عن الطقوس الدينية التي كان يمارسها شعب زراعي يمجد آلهة الريف في وقت الحصاد وقطف العنب أو إحتفالاتهم بمناسبة الزواج والولادة وما إلي ذلك من المناسابات ، وكان "الأتروريون" قد صارعوا "الأثنيين" فيما قاموا بة من التقدم بالمسرحية من مجرد صورتها المهرجانية ذات الغناء والرقص إلي الإرتجال التشخيصي ، ثم حدث بعد ذلك فصل الممثل أو الممثلين عن جماعة المحتفلين الأصليين ، وأقدم صورتيين مميزتين أتروريتين من صور المسرحية تعرف باسم " الأناشيد الفاسينية الخليعة fescenine verses" التي لم تكن تزيد علي أكثر من أغنية في أول أمرها ، ثم تطورت إلي نوع من أنواع المسرحية المضادة "counter-play" التي يقصد بها الرد علي مسرحية لفرقة مسرحية أخري أو الرد علي حزب أخر، مع إتاحة الفرصة لإضافة ألوان من الحوار والدعابة والمزاح اللطيف ، وكانت من صور من صور التسلية المسرحية الهزلية وشبة المرتجلة وهي صورة مُحسنة بطريقة إتفاقية غير مقصودة عن حفلات اللهو والطرب .

---

[1]) المرجع السابق ص117

ويرجع البعض كلمة "فاسينية" إلي إشتقاقها من "فاسينيوم" وهو أسم قرية أترورية ربما نشأ فيها هذا اللون من ألوان الترفيه ، والبعض يرجعها إلي " فاسينم fascinum" وهو رمز لإعضاء الذكورة وأخر الأناشيد الفاسينية نسبة إلي المدينة الأترورية فاسينيوم (بإيطإليا)، وهي أناشيد وقحة قليلة الإحتشام عبارة عن محاولات بين المنشدين يسبون فيها بعضهم البعض بابذأ العبارات وأحط التهم التي تثير عاصفة من الضحك بين المستمعين"([1]).

مماسبق أن الملهاة أوالكوميديا تعتمد بشكل أساسي وواضح علي أسلوب الارتجال، حتي في تلك العصور التي كانت النزعة الدينية تشكل نواة المسرحية التراجدية وظلت الملهاة معها جنبا لجنب ولكن يلاحظ الكوميديا او الملهاة اخذت صيتا عاليا بعد هذه العصور، وظهور مايعرف بالكوميديا ديلارتي التي اصبحت محطة هامة في تاريخ الإرتجال.

الكوميديا ديلارتي

تختلف الفترة التاريخية من حيث الدقة لبدايات فترة الكوميديا ديلارتي في المراجع المسرحية

ونقلا عن سعد يوسف " شهدت الفترة من القرن السادس عشر وحتى القرن الثامن عشر نمطا من أنماط الفنون المسرحية أطلق عليه أسم "الكوميديا ديلارتي" والتي لم يستطيع دارسوا المسرح إضافتها إلي مرحلة عصر النهضة حيث أنها لم تكن تعتمد على نصوص مكتوبة كما كان الحال عند شعراء عصر النهضة فهي شكل من الكوميديا يميزها عن الكوميديا المكونة أنها لم تقدم ولم يكن من الممكن تقديمها إلا من قبل ممثلين محترفين" [(2)].

ولها العديد من المسميات بخلاف أسمها الذي عرفت به ديلارتي فهي " تسمى أحياناً بكوميديا الصنعة، الكوميديا الشعبية، كوميديا الارتجال و الكوميديا الإيطالية نسبه لانتشارها في إيطاليا في أيام الأعياد أو الملهاة المرتجلة ". [(3)]

---

[1] - أنظر شيلدون تشيني ، المسرح في ثلاثة الف سنة ،مرجع سابق ،ص114-115

[(2)] الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكي سنادة ،رسالة ماجستير ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ،ص 27.

[(3)] مجد القصص، مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية.،امانة عمان،الاردن،الطبعة الاولي،2006،ص65

وهي لم توجد بوصفها مسرحية مكتوبة ولا مسرحية منظرية استعراضية ولا تزيد عن كونها رصيفاً "مكان" وممثلين وفعل "action" واسمها يترجم اعادة إلي ملهاة الحرفية من الحرفة أو ملهاة الارتجال، يقدم السمة المسرحية الجوهرية.

" إنها مسرح المحترفين الفنيين وعمل أهل الحرفة الواحدة بمعني ان يرتجل دورة من لا شيء اللهم إلا خلاصة للمشاهد (التي) يعيها في ذهنه أنه لم يكن في الواقع نص مكتوب بإيدي ممثلي الملهاة الحرفية بل كل ما كان هنالك هو مجرد "سيناريو" معلق خلق المنصة، وعلى الممثل ان يستكمل الباقي من ابتكارته الشخصية ومما يفضي به زكاؤه" [1]

اذاً لايوجد نص مكتوب في طريقة عمل العرض في الكوميديا ديلارتي بل كل إعتمادها على أداء الممثل الحي والممثلين الأخرين من خلال فكرة الموضوع والعمل عليه بالإرتجال فقط " يكفي أن يعرف عدد من الممثلين المشهد الحادثة الدرامية فقط ليؤلفوا – ارتجالا – في كل ليلة الحوار المناسب تقريباً لهذا المشهد كذلك طبيعي أن الإرتجال في كل عرض للمسرحية الواحدة قد يوجد اختلافاً في كل عرض، لكن تبقى الحادثة الرئيسية أمام المرتجلين هي مناط القول والحركة في أعمال الكوميديا ديلارتي" [2]، "وبمساعدة صورة مسرحية مكثفة تتمثل في الازياء المميزة ذات التصميمات التقليدية المتوارثة والأقنعة والأكسسورات والمناظر"[3].

ويرتكز فن المسرحية في الكوميديا ديلارتي على عملية المونتاج وعلى دمج مختلف أوجه المعرفة والتكنيك المتعلق بالعرض المسرحي، معرفة المثقفين والـــ (mattacini) ومعرفة الأكروبات ومن تخصصوا في الشعر اللهجي والتلاعب بالكلمات والمواقف[4].

تكنيك الممثل في ديلارتي:

إعتمد نجاح الكوميديا ديلارتي بشكل كامل تقريباً على التمثيل أكثر مما اعتمد على النصوص وحسب رأي " جبراروي" وهو ممثل موهوب من القرن الرابع عشر معروف أيضاً باسم هارليكان يقول: " كان تدريب عشرة ممثلين للمسرح النظامي أكثر سهولة من تد ريب ممثل واحد للمسرح المرتجل، وأكثر من ذلك كان على المرتجل الجيد أن

---

[1] شيلدون تشيني ، مرجع سابق، ص 326.

[2] كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي ، مرجع سابق، ص613

[3] سعد يوسف ، مرجع سابق ،ص 28.

[4] بوجينوياريا وآخرون، طاقة الممثل مقالات في أنثربيولويا المسرح، ص 174.

يمارس نوعاً من نكران الذات وان يتحاشى إطلاق العنان لخياله أو المبالغة في تمثيل دوره بحيث يؤدي الأدوار الأخرى، لقد اضطر ممثلوا الفرق الإيطالية إلي تنمية روح (رفاقية) لم تكن موجودة في الفرق الأخرى التي تقدم الدراما العادية " .

ويلاحظ الدارس أن من خلال هذا الوصف بأن الممثل في الكوميديا ديلارتي مسلحاً بدرجة عالية من الخيال والتركيز والتدريبات الجسمانية وكذلك يتمتع بدرجة عالية من الاتصال الوجداني جعلته آلة تكون منسجمة مع الفكرة و زملائه والجمهور في سمفونية العرض، على الرغم من التباين الاجتماعي في الفرقة .

يصفهم الناقد فرديناندونا قباني "في إحدى كوميديا ديلارتي، كما نجد النساء والرجال، وممثلين مثقفين وممثلين أميين وأفراد من أصل بورجوازي وقدامي المتسولين"[1]. ويواصل جبراردي لا يحفظ الكوميديون الطليان أي شيء عن ظهر قلب، ولا يحتاجون إلا إلي القاء نظرة على موضوع المسرحية لمدة دقيقة أو أثنين قبل الصعود إلي المنصة، هذه القدرة على التمثيل من خلال الألمام بموضوعة في دقيقة هي التي تجعل من العبء استبدال الممثل الجيد بغيره.. فالممثل الإيطالي الجيد رجل لا حدود لبراعته ودهائه، يمثل منطلقاً من التخيل أكثر مما ينطلق من الذاكرة وهو يناغم كلماته وأفعالة بشكل متكامل مع كلمات زملائه وأفعالهم على المسرح بحيث أنه يدخل فوراً في أي تمثيل أو حركة يطلب منه وبطريقة تعطي الانطباع بأن كل ما يفعلونه قد جرى ترتيبه مسبقاً، ولنأخذ رأي آخر من أحد المرتجلين ، " المسرحية المرتجلة تلقى بثقل العرض كله على التمثيل، مع نتيجه مفادها أن السيناريو ذاته يمكن أن يعالج بطرق متعددة بحيث يبدو في كل مرة مسرحية مختلفة، والممثل الذي يرتجل مؤدياً دوره بطريقة أكثر حيوية وأكثر طبيعية من ذلك الذي يحفظ دوره، أن ما يبتكره الناس يحسونه بشكل أفضل ويقولونه بشكل أفضل من ذلك الذي يستعيرونه من الآخرين بمساعدة الذاكرة ".([2])

لذلك كان ممثل الملاهي الإيطالي في القرن السادس عشر يصنع دوره بنفسه وهو ماض في تمثيله، وقد كان ينخرط في المشهد عالماً بنهاية الفعل والغرض منه، لكنه لم يكن يدري ما سوف يقوله زملاؤه في التمثيل، لأنه هو وزملائه كانوا يرتجلون هذه

---

[1] يوجينوياربا وأخرون – أنثربولوجيا المسرحي ، ص 74.

[2]) بييرلوي دو شارتر ، الكوميديا الإيطالية ، ترجمة : ممدوح عدوان و علي كنعان ، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ، سوريا ، 1991، ص28

الأقوال مما تعبأ به ذاكرتهم من نتف الحوار التقليدي المحفوظ من جهة ومن خطبه وأحاديثه هو (الممثل) التي تصبح لها فعلها وأثرها بطول التجربة وكثرة التكرار، ومن التحشيات والمزاجات وقطع الهزل النموذجية التي يسندونها "بالعمل" المصبوب في قوالب جامدة لا تتغير، إلا أن هذا لا يجري في حلقتين [عرضين] بصورة متشابهة تماماً، ولهذا كانوا في هذه الصورة الدائمة التغير، حيث النكات تتصارع، ويجوبون الوثوب إلي التغيرات وثباً، واستغلال الانحرافات والوان الشذوذ والأفكار المحلية، ولم يكونوا يقيمون أي وزن للتعبير بالوجوه، ومن ثم مثل شخصية روزانت، وشخصية بريجيلا، وهي شخصيات كوميدية شعبية تتحدث باللهجة المحلية عادة ما تظهر في دور الفلاح أو الخادم الذي يبعث الضحك والسرور في عالم العظماء والمترفين[1].

وكان على الممثل أن يثير الضحك من صميم الشخصية التي يمثلها فهو الذي يبنيها وهو الذي يصنع منها كاريكاتير جاعلاً منها شخصية مازحة سريعة النكتة حاضرة الجواب، وهدفاً للبسط والمعابثات في مراوغتها وفي سقوطها مدعية الموت وفي الأخطاء التي تصدر عنها وفي عملياتها وفي تشبثها العنيد بما تسئ فهمه من الأمور وفي سفاهاتها ووقاحاتها[2].

مما سبق يتضح ان عمل الممثل الديلارتي انه يقوم إساساً على الارتجال بشكل دائم في كل لحظة وجوده علي الخشبة مستخدما كل الوسائل والادوات الجسدية والذهنية، النكات والقفشات من أجل الضحك.

وعن كيفية الأداء " قد يعاني اسلوبهم من منهج التمثيل العفوي المرتجل ولكن الفعل في الوقت ذاتة يزداد من خلال العفوية والحيوية،هناك تمازج بين الايماءة وتلون الصوت مع الحديث فيروح الممثلون ويجيئون ويتكلمون ويمثلون بصورة عادية كما هو الحال في الحياة إليومية ويمنح تمثيلهم تاثيرا من العفوية والصدق ...لم يكن الممثل يمارس اي حرية في مجال تغيير "دورة" ولكنة كان حرا في ان يسكب فية كل الحياة واللون اللذين يستطيع سكبهما .وكان الممثل الإيطالي يلجاء إلي عدد من الاساليب مثل "اللازي" وتعني الكلمة (الالتفاتة، حيلة، او شغل إيطالي) ويلجاء الممثل إلي اللازي حين يفقد بلاغتة او حين

---

[1] كمال الدين عيد، مرجع سابق، ص 527.

[2] شيلدون تشيني، مرجع سابق، ص 327.

يحس ان المشهد صار مملاً علي سبيل المثال ...عندما يكون هناك مشهد ينجرف الممثلون فية إلي تبادل الصفعات او المجاحشة فإنهم يملأون احناكهم بالهواء والماء ليزيدو في التاثير الكوميدي ... وهم يضيفون كذلك في كل عرض بهارا من التنويع لاحاديثهم وتمثيلهم ، وحماس الجمهور المتقد للمسرحية يدفع الممثلين لبذل جهود اكبر دائماً "([1]) لذلك " كان العديد من الممثلين بهلوانات وهم يستطيعون بسهولة الشغلبة او المشي علي ايديهم وكذلك اسلوب الشغل علي المنصة من عمل الحيل الاصلية و "الشغل " الهزلي ...ولعب التنكر "التبهير " المسرحي والمشاهد الشجارية الساخرة ... ، من غير المفهوم ابدا كيف يستطيع احدهم تغيير تعبيراتة وصوتة وشخصيتة التي يغيرها من مشهد إلي مشهد حسب متطلبات كل دور، حتي ان إيضاحاتة لا تترك مجالا لطلب المزيد "([2]).

ومن هنا فقد "كان الممثل الديلارتي يعمل علي الإرتجال لحظة بلحظة في ادائة ،فالإرتجال يعني فن الخلق في نفس لحظة التنفيذ وهو في الواقع مسالة ذاكرة ،وكانت الاكاديميات الإيطالية تعمل علي تنمية ذلك التكنيك وتقيم مسابقات شعرية وخطب إرتجالية حول مواضيع غريبة لا تخطر علي بال احد وكانت تتخذ اشكال اكليشيهات ادبية فالإرتجال الذي يقوم علي تيمات يتطلبها المشاهدون هو في حد ذاتة عرض ‘هو احد اشكال المشهد الاكروباتي الذي يقوم علي تمارين ‘شاقة عقلية اكثر من ان تكون بدنية " ([3]).

مما سبق يمثل الإرتجال جزء أكبر في تطوير الممثل في الكوميديا علي مر السنوات والعصور لان الافعال التي يقوم بها الممثل في ادائه تتطلب يقظة وتركيز عالي من حيث القفشات والنكات التي تاتي في كل لحظة مختلفةة عن الأخري، كذلك يحتاج الممثل الي مرونة في الجسد لعمل اللازي اوالشقلبات والشخصيات الكاركتورية المثيرة للضحك، فالاداء الكوميدي يتتطلب من الممثل بذل مجهود عالي في التدريب المستمر .

[1] - بييرلوي دو شارتر ، مرجع سابق، راجع ،ص29-31
[2] المرجع السابق ، ص28 -35
[3] المرجع نفسه ، ص35

الفصل الثاني

الارتجال ما بين البناء والهدم

المبحث الأول

مفهوم الإرتجال في المسرح

تمهيد

" الكوميديون والتراجديون والشعراء والأطباء والمشعوذون ينتمون إلي العصور كلها ، ولذلك فإن الإرتجال كان وسيظل دائماً أول الفنون المسرحية " [1] فالإرتجال فن ضارب الجذور منذ القدم وكان منطلق لظهور الأعمال الفنية كلها ، أساس العمل المتقن فأصبح روحه وأصبحت التقنية ملازمة له فما بين الإرتجال والتقنية جدلية المعني والإختلاف وتوحد الجودة وبلوغ المعني بإتقان خاصاً في المسرح .

مفهوم الإرتجال Improvisation:

نجد أن كلمة ارتجال في اللغة هي "ابتداة" [2] " إرتجل الكلام تكلم به من غير أن يهيئة"[3]

وفي التعريف الإصطلاحي: "هو مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير الإنساني في سبيل التوصل إلي تعبير ابداعي، مادي ملموس، عن فكرة أو موقف أو حتى شخصية، أو نص ما، على أن يتم ذلك بتلقائية وكرد فعل مباشر لمؤشر ما نابع من البيئة المحيطة بالشخص في اللحظة نفسها، فيبدو المرتجل وكانه فوجئ بما حدث تماما" ً[4].

وفي المعجم المسرحي أن " أصل كلمة Improvisus في الفعل الإيطالي Improuisare الذي يعني ألف شيئاً ما دون تفكير أو تحضير مسبق وهو في الأصل مأخوذ من الكلمة اللاتينية Improisus التي تعني ما هو غير متوقع" [5] لذلك" فإن الحاجة إلي الإرتجال تصبح أساسية عندما يكون هدف الفنان الوحيد هو التلاؤم مع الواقع، والبحث عن جمهور وبالتإلي عن حاجته إلي استثارة اهتمام هذا الجمهور وبأي ثمن والإرتجال ليس مجرد القدرة على الرد الفوري، التلقائي، أو الفعل ورد الفعل المفاجئ،

---

[1] - بييرلوي دو شارتر، مرجع سابق ، ص17

[2] روحي البعلبكي، مرجع سابق، ص 71.

[3] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1997م، ص 19-20.

[4] صالح سعد، مرجع سابق ص 127.

[5] ماري إلياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص20

ولكنه قدرة إبداعية تصل إلي حد التساوي مع قدرات أخرى معترف بها وذات مكانة فنية مرموقة خاصة أنه غير مقصور على مجال الابداع التمثيلي فقط لكنه معروف ومعمول به في مجالات الموسيقى والرسم والشعر" [1].

لذلك يوجد تعريف الإرتجال في الفن هو: "محاولة الفنان المبدع في الوصول إلي بلاغه الخيال الادائي ارتكازاً على الخبرة العريضة في مجال التخصص مدعماً بتخصصات أخرى متصل بفنه بحيث يؤدي إبداعه المرتجل إلي توجيه خيال المتفرج وحفزه على إكمال الصورة المجسدة أو الشخصية (المؤداة) أو الرسم بأكمال الفجوات التي يتركها الإرتجال ويحقق في الوقت ذاته توقعاته" [2].

أما مفهوم الإرتجال في المسرح يتعدد التعريفات والوصف في القواميس المسرحية ذلك لأن " الإبداع المسرحي يشمل كل أنواع الفنون الأخرى التي تعتمد على الإرتجال ولاعتماد المسرح عناصر متعددة، هذه العناصر في مجملها تبرز أهميتها من خلال الأداء التمثيلي بصورة خاصة، لذلك نجد الإرتجال في (معجم المصطلحات المسرحية) هو التاليف من غير إعداد أو أداء حركات على خشبة المسرح غير موجود في النص أو خطة الإخراج " [3].

الإرتجال في المسرح يعني: " أن يقوم الممثل بأداء شيء غير محضر سلفاً انطلاقاً من فكرة أو تيمه معينة، وبهذا يكون لأدائه صفة الابتكار والإبداع، ولا ينفي ذلك وجود حالات إرتجإلية من نوع أخر يقوم الممثل فيها بشيء غير متوقع أو غير مرسوم ضمن الدور وفي هذه الحالة يكون الإرتجال خروجاً عن النص، الإرتجال كان معروفاً في مختلف الحضارات أو العاب تقوم على ابتكار شيء يقوم به المؤدي أو اللاعب، وفي المسرح قديم فقد كان الجزء الأساسي في أداء الممثلين وقد تبلورت مهارات الإرتجال على شكل خبرات في التمثيل سمحت بالتوصل إلي تقنيات عالية في التمثيل" [4].

مما سبق أن الإرتجال ذا اهمية كبيرة في كافة أنواع الفنون الأدبية، والإرتجال روح عمل الموّدي في كافة الفنون خصوصاً في المسرح، فهو حالة إبداعية لا يمكن أن توصف

---

[1] صالح سعد، مرجع سابق ص 126-127.

[2] أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، بدون ص 297.

[3] سمير عبد الرحيم الجبلي، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1993م: ص 97.

[4] ماريا إلياس، حنان قصاب – المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص20- 40.

لكن نستشعر طعمها الرائع بالنكهة الإبداعية وعدم فهم الوصف هذا والميزة العالية له جعل الكثيرين يخطئون في فهمه من أجل الوصول لتحقيق الغاية المرجوة مما جعل التشويه في مفهومه وأهميته في المسرح. وفي رأي الدارس أن ذلك يرجع لقلة الدارسات العلمية غير مصحوبة بالعملي والعملي غير المصحوب بالمفاهيم والأطر العلمية مما جعل صعوبة التمييز بين الإرتجال كحالة إبداعية وما بين العشوائية، ففي الحالة الأولى نادراً ما نجد مثل هذه التجارب المميزة، أما الحالة الثانية فهي الشائعة والأكثر في مسرحنا أما على المستوى العلمي هناك بعض الدارسات التي لا تتعدى في بعض الأحوال كاوراق علمية او مقدمات لكتب مترجمة بها خلط في مفهوم الإرتجال في المسرح، ومثال لذلك مقدمة مترجم كتاب "الإرتجال للمسرح" لفيولا اسبولين وهو مرجع هام جداً لما تحتويه على عدد من التدريبات في الإرتجال كمثال حيث يقول المترجم: "الإرتجال في حياتنا لا يتوقف نحن نتعرض له يومياً بل اننا في كل لحظة من حياتنا علينا ان نتوافق مع أيا ما يحدث حولنا، وكلما كان الحدث مفاجئاً أو غير متوقع كلما كانت الاستجابة تميل لأن تكون تلقائية ومباشرة أو ارتجإلية. ولاننا لا نتوقع دائماً ما يحدث لنا، فإننا في الغالب نكون مضطرين للتوافق مع ما نواجهه بلا تخطيط، بل أننا لو خططنا فلن نحقق النتيجة التي توصلنا إليها بالإرتجال... تاريخ فن الإرتجال قديم قدم الانسان فقد بداء مع الطقوس البدائية ... واستمر الإرتجال حتى بات جزء أساسياً من التدريب في أكثر الأشكال المسرحية حداثة في العصر الحاضر ... وإليوم يجد الإرتجال طريقه في تنوع واسع في مجالات الحضارة الغربية، فهو يستخدم في العرض المسرحي، وفي برامج تدريب الممثلين ... الخ" [1].

فالحديث عن الإرتجال في الحياة اليومية والتوافق مع احدثها بلا تخطيط، بل لو خططنا فلن نحقق النتيجة التي توصلنا إليها بالارتجال؟ يوضح أن الخلط واضح في مفهوم الإرتجال كإبداع، ففي الحياة العامة عملية التخطيط عملية هامة لابد منها وهي الأساس والإرتجال هنا يصبح تخبط ويدل على عدم الانتظام، وأن الإرتجال أصلاً نبع من الفنون الأدائية مع الطقوس البدائية، والذي كان سبباً فيما يعرف بفن المسرح والممثل وهو فن

---

[1] فيولا سبولين – الارتجال للمسرح، دليل لتقنيات التدريب والإخراج، ترجمة: سامي صلاح (دكتور) إصدارات أكاديمية الفنون – القاهرة – مصر – ص 3.

إبداع الممثل إذا كان يحقق الغاية الفنية المرجوة ومن هنا لابد من معرفة معني المسرح وأهمية الإرتجال حتى نستطيع ان نميز بما يعرف بالإرتجال كالية إبداعية ومن الذي يقوم به ولماذا حتى يتسنى لنا فك هذا الإرتباك حول مفهوم الارتجال.

اولاً: المسرح

يعرف صالح سعد المسرح بانه "فعل معرفة وتعرف، وإدراك وفهم وتذكر، وتخيل وانفعال وتهويم وإيهام واتصال وامتزاج بين شخصيات وحيوات وإفكار، مشاعر وصور، وهو فعل كينونة، وحرية وتحرر ووجود وتداخل خصب بين أفعال الأداء والتخيل والاستمتاع والأصل في المسرح هو انه فن شعبي، جماعي، ينتمي إلي عالم الفولكلور أكثر من أنتمائه إلي عالم الأدب"[1].

وبوصف آخر لاجستوبوال "إن المسرح هو ابتكار بشري وهو الابتكار الذي سمح بظهور جميع الابتكارات والاكتشافات الأخرى وانتجها. ويولد المسرح عندما يكتشف الإنسان انة يستطيع مراقبة نفسه، أي عندما يكتشف أنه يمكن أن يرى نفسه اثناء رؤيته للأشياء، بعبارة اخرى يستطيع من يرى نفسه داخل موقف ما، وأن المسرح لا يوجد في ابنية الأحجار والأخشاب والديكورات والملابس وإنما في ذاتية هؤلاء الذين يمارسون فلا ضرورة لخشبة المسرح ولا الجمهور حتى يوجد مسرح بل يكفي الممثل وحده فمعه يولد المسرح"[2].

إذاً الممثل هو جوهر المسرح ودينماميته الأولى في حركته، ويرى أجستو بوال أن أبسط تعريف للمسرح هو رأي لوب دي فيجا Lopede Veaga الذي يعتمد المسرح كائنين بشريين وعاطفة ومنصات، فالمسرح بالنسبة إليه هو معركة عاطفية بين كائنين بشريين فوق منصات.

هنا يرى بوال مع لوب دي فيجا أن المسرح يدرس العلاقات المتعددة يعني الصراع والتناقض ويعني الفعل الدرامي تنوعاً، فالمونولوجات لا يمكن أن تكون "مسرحية" إلا إذا كان وجود البطل المضاد مفترضاً فيها حتى وإن كانت شخصية غيابه

---

[1] الانا- الاخر" إزدواجية الفن التمثيلي"، مرجع سابق،أنظر ص 9-23.

[2] منهج أوجستو بوال في المسرح، ترجمة: نوارا أمين، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون – القاهرة – مصر – بدون تاريخ ، ص 13.

ينبغي أن يكون حاضراً في المونولوج، أما العاطفة فالمسرح بوصفه فناً لا يتخذ موضوعه فيما هو ضحل أو تافه بدون قيمة، بل يرتبط بالأفعال التي يستثمر فيها الشخوص طبائعهم، ويخاطرون فيها بحيواتهم ومشاعرهم وخياراتهم الأخلاقية، أما كلمة منصات تعني فضاء العرض يعني ذلك منصات تحتل ميداناً عاماً أو خشبة مسرح على نمط العلبة الإيطالية .... الخ.

مما سبق المسرح يعني الفعل الأدائي بمفارقة الممثل لذاته بوعي وأداء سلوك شخصية أخري بقدراتة الجسدية والعقلية والصوتية أمام جمهور على منصه ما بغرض توصيل رسالة.

ثانياً: الممثل والتمثيل

معني تمثيل في معجم المعاني الجامع

تمثيل (إسم): إستيعاب المعلومات إستيعاباً ينظمها في الحياة العقلية.

يتقنُ فَنَّ التمثيل المسرحي أو السينمائي: تقديم الأدوار والأداء المسرحي.

حضر لتمثيل بلاده في المؤتمر: ليقوم مقامها ويتكلم باسمها .

التمثيل الدبلوماسي: الانتدابُ لإقامة علاقات سياسية ما بين بلدين.

تسأل عن سبب التمثيل بعدُوّه بهذا الشكل: التنكيل.

في البلاغة تشبيه صورة مركّبة بأخرى مركّبة.

في الفلسفة والتصوف : إلحاق جُزَئ بجزئ آخر في حكمه لمعني مشترك بينهما، ومنه القياس الفقهي.

القانون: إنتداب شخص معين للقيام بعمل ما بأسم غيره ولحسابه بمقتضي توكيل.

التمثيل الغذائي: تحول المواد الغذائية التي يتناولها الكائن الحىّ إلي مواد يتألف منها جسمُه، وتعرف هذه العملية بالأيض النباتي.

الثقافة والفنون: اداء ادوار في عمل مسرحي أو سينمائي او تلفزيوني

التمثيل النسبي (السياسة) : محاولة توزيع المقاعد أو المناصب بالنسبة إلي القوى السياسية المتنافسة في البرلمان أو في الحجكومة أو في وظائف أخرى

تمثيل : مصدر مَثَّل (فعل) مثَّل/ مثّل بمثل، تمثيلاً وتمثالاً، فهو ممثل، والمفعول به وقدّره على قدره

مثل الشئ لفلان : صَوَّره له بكتابة أو غيرها حتى كأنه ينظر إليه.

مثَّل المسرحية : عرضها على المسرح عرضاً يمثل الواقع للعظة والعبرة، مثل التماثيل : صَوِّرها.[1]

التمثيل : في لسان العرب لابن منظور " مثل كلمة تسوية ،وكذا قال الجوهري وقال : يقال هذا مثله ومثله كما يقال شبهه وشبهه بمعني [2]

أما في **الإصطلاح:** "التمثيل Acting او التفعيل حرفياً في صيغة الفعل المضارع المستمر كما هو الأ صل، أنه فعل معرفة مستمر طريق في الدخول إلي العالم الداخلي للإنسان وتعريته أو الكشف عن خباياه الدفينة، وخاصة تلك التي لا يقوى على الإقرار بها أمام نفسه"[3].

يعرفه لي ستراسبرج "القدرة على الاستجابة لمحرك تصوري"[4]. وهو ليس مجرد الوقوف والنطق بكلمات معينة، والحركة فوق منصة ما ولا هو مجرد البكاء بأصوات مرتعشة وتحريك عضلات الوجه بطريقة مؤثرة، لكنه عملية إبداعية متكاملة في سباق ممارسة تكاد تكون علاجية، تهدف إلي تطهير المشاهد من مشاعر معينة كما يمكن القول ممارسة وجودية (نفسية – اجتماعية) متميزة، تتضمن في جوهرها سلسلة متصلة من التناقضات الظاهرية المعقدة التي تحمل منه أكثر موضوعات الفن المسرحي صعوبة[5].

التمثيل هو " حرفة الممثل (الفاعل) وهي مهنة قديمة قدم أول إنسان شارك في تأدية الطقوس الدينية للتعبير عن ذاته بالإيماء والرقص ثم بالحوار الدرامي"[6].

ويعتمد التمثيل بشكل أساسي على الأداء هو عمل الممثل على الخشبة (المنصة) ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل، تنوعت التعابير المستخدمة لوصف أداء الممثل وقد ارتبط ذلك بتطور المسرح تاريخياً وفي الحضارات المختلفة، فهناك تسميات تصف الأداء القائم على المحاكاة التصويرية

---

[1] الشبكة العنكبوتية ،الموقع ،www.almaany.com/ar/dict/ar-ar، السبت 2017/11/4/الساعة 8م

[2] نفس المرجع

[3] صالح سعد، مرجع سابق ص 42.

[4] هايزجوردن، التمثيل والأداء المسرحي، ترجمة محمد سيد (دكتور)، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الإمارات، ص 21 بدون تاريخ.

[5] صالح سعد ، مرجع سابق ص 33.

[6] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية ، دار الشعب ، مصر، ب.ت، ص 111.

لشخصية خيإلية، مثل تجسيد وتشخيص وتمثيل، وهناك تسميات تصف الأداء اللعبي الذي يستند إلي مهارات عديدة أغلبها جسدية وبهدف إلي تسلية الجمهور ويحمل معني اللعب (لعب الدور) .... وفي اللغة الإنجليزية يدل على التمثيل كفعل To act ... ظل الأداء مرتبطاً لفترة طويلة بالالقاء ولكن تسمية الممثل Actor وActeur تحمل معني الفعل Acte بينما ينحو معني كلمة ممثل العربية نحو التقميص أو التشخيص أكثر[1].

ومع تطور المسرح الحديث والفنون الأدائية شاعت تسمية أخرى في بعض اللغات الأوربية هي Perforance المأخوذة من الفعل الإنجليزي To Perform وتدل في أحد معانيها على أداء المُمثل أو كمستوى إنجازه .. وأداء الممثل يتم دائما ضمن جُزء من الفضاء المسرحي حيز اللعب (Acting Area) الذي يتحدد بأداء الممثل وحركته أينما كان سواء على الخشبة (Stage) أو ضمن الصالة، بالإضافة إلي المتعة التي يخلقها أداء الممثل لدى اللجمهور وللممثل نفسه، فإن للأداء وظيفة أخرى في عملية التواصل فالممثل هو الوسيط الأول بين العرض والمتفرج، هو أحد قنوات توصيل رسالة العرض لأن أداء يربط العالم الخيإلي على المسرح بمرجعه في الواقع، لكن الممثل ليس مجرد وعاء يحمل هذه المرجعية لأنه يعبر عن نفسه ويتوجه لغيره ويضيف من ذاته ما يعطي أداءه فرادة ما بشكل أو بآخر.

ومن خلال هذه المفاهيم التي ذكرت القول أن مفهوم الإرتجال يرتبط بالحياة الإبداعية المرتبطة بالفنون التي تقوم علي الوعي السلوكي الذي يتم من المؤدي –الممثل– بالشخصية المؤداه وليس بالحياة العامة و في الأفعال التي تسير فيها بصورة عشوائية التي يطلق عليها أحداث، وأهمية الإرتجال في المسرح بصورة خاصة يرجعها الدارس إلي ثلاثة أنماط وهي:

أولاً: الإرتجال الابتدائي الذي يستخدم للتدريب:

وهو إرتجال إعدادي يستخدم لتدريب الممثل المبتدئ الذي يدخل لعالم التمثيل اول مرة " يصبح الكائن بشرياً عندما يبتكر المسرح وفي الأصل يوجد الممثل والمتفرج متلازمين داخل الشخص الواحد، وعندما ينفصلان ويتخصص أشخاص ما في التمثيل بينما يقتصر

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص 140.

آخرون على الفرجة تولد الأشكال المسرحية ... وتولد مهنة الممثل، ولا ينبغي لوجود المهنة المسرحية التي تنتمي لبعض الناس أن تحجب وجود الموهبة المسرحية واستمراريتها لدى الآخرين الذين يملكونها جميعاً فالمسرح موهبة لدى كل كائن بشري"[1].

بمعنى بإمكان كل شخص أن يمثل، أي إنسان يستطيع أن يرتجل، أي شخص يرغب في ذلك يمكنه أن يمثل في المسرح ويتعلم أن يصبح جديراً بخشبة المسرح نحن نتعلم من خلال التجربة والتجريب، لو سمحت البيئة بذلك فأي واحد يمكنه أن يتعلم أيا ما يختاره للتعلم ولو سمح للفرد بذلك، "الموهبة" أو " افتقاد الموهبة" لها شان قليل بذلك " إن ما يسمى سلوكاً موهباً هو ببساطة مقدرة أكبر على المرور بتجربة من وجه النظر هذه، فإن زيادة مقدرة الفرد على أن يجرب يمكن أن تثير إمكانيات للشخصية تفوق الحصر، للقيام بتجربة هو توغل داخل البيئة. إندماج كلي وعضوي بها وهذا يعني اشتراك وارتباط كل المستويات: العقلاني والمادي والفطري [أو البدهي] من خلال هذه الثلاثة يهمل الفطري وهو الأكثر حيوية عملية التعليم[2].

وهنا الدارس بالضرورة ياخذ تشبيه يوجينا باربا في تناوله تحليل الممثل، حينما شبه –الممثل –بساكن (البرية) التي تحمل خصائص خاصة به من نبات وحيوان ومناخ وغيرها و تلك البيئة في مختلف المناطق الجغرافية والثقافية في العالم أهمها في أفريقيا والأمازون، ويصف أن البرية الأفريقية والبرية الأمازونية فيما يتصل بعلم النبات والحيوان تشكل مكاناً وبيئة واحدة بينما تكون في الواقع ومن الناحية الثقافية مكانان مختلفان لأن الخصائص النباتية والحيوانية والإقليمية تميز الأفراد الذين يعيشون في ذلك المكان وضرب على ذلك بقدرات معينة على مقاومة الحرارة والرطوبة وقابليه لأنواع الطعام بعينها وغيرها وكل ذلك يعتبر قاعدة عامة يسير على منوالها سكان البرية. لكن ساكن البرية بمعناه المطلق لا وجود له ولا يمكن أن يصبح موضوع بحث ودراسة، وإنما هناك ساكن البرية الأمازونية وساكن البرية الأفريقية اللذان يمكن دراسة سلوكهما الخاص ... وفقاً للخصائص الثقافية والإجتماعية والانثربوبولوجية ... أن السلوكيات التي يمكن رصدها هي دائماً وفقط سلوكيات تم تثقيفها وبالتإلي قد تختلف إلي حد كبير من ثقافة

---

[1] اجيستو بوال، مرجع سابق، ص 25.

[2] فيولا أسبولين، مرجع سابق، ص 40.

لأخرى على الرغم من وجود قاعدة عامة مشتركة، ما قبل – ثقافية (وعبر – ثقافية) لا يمكن للتحليل أن يرصدها بمعزل عن غيرها أو يفصحها بطريقة مباشرة [1].

مما ذكر يوافق الدارس اجستو بوال وفيولا أسبولين فيما ذهبا إليه بأن كل شخص، بشري أن يمثل ويدخل إلي عالم للمسرح، وفق وجه النظر –الانثربولوجيه– باعتباره من سكان البرية الحياتية (مستوى ما قبل – ثقافي) عن طريق الإرتجال (عبر – ثقافي) إلي (البرية المسرحية) التعبير باعتبار أن " مصطلح الإرتجال لم يعد يستخدم بمعني الإرتجال الذي يتم على خشبة المسرح بطريقة تلقائيه، يصبح بمعنى الإرتجال الذي يتم وفقاً لاستعداد مسبق له والمهارات الفنية لدى الممثل التي كانت موضوع البحث والتقصي ليصبح السلوك المفترض للممثل هو موضوع البحث، فجميع أنواع الإرتجال وجميع أنواع الفنون التي تهتم بتعليمه تتم من خلال السلوك العملي المفترض للممثل أما بالنسبة للارتجال التمثيلي الذي يقصد به تعليم الممثل السلوك العملي خطوة خطوة فهو ارتجال تربوي يسير وفق لأُسس ونماذج موضوعية معينة، أهمها الإرتجال "الابتدائي"، والأولى، إذ أنه يعد بمثابة التدريبات التمثيلية الأولى، لأنها تحول سلوك الحياة اليومي الذي يحدث عن طريق الصدفة إلي سلوك مسرحي معايش يتم التعبير عنه بواسطة الإرتجال ويسمى هذا الإرتجال ارتجالاً ابتدائياً او أولياً، لأنه يساعد الطالب على معرفة بدايات التمثيل المسرحي والتي تعد بمثابة الخيط الأول لعملية الخلق الابداع، كما أنه بمثابة النواة الأولى لإنتاج مشهد أو قصة أو حدث على خشبة المسرح.([2])

تتلخص المراحل الابتدائية أو (الأولية) في النقاط التالية:

1. الحدث المسرحي والذي يعد بمثابة وحدة وجدال معقدة، حيث يتكون من الانفعالات النفسية الداخلية للممثل والمهارات الجسمانية الخارجية له كما انه المرحلة الصغرة المحددة للمسار المادي للسلوك العملي بين العديد من الممثلين.
2. الموقف المسرحي وهو خلاصة للظروف المحيطة ويساعد على خلق الحدث أو الأحداث المسرحية.

ومن أسباب تسميه هذا الإرتجال الابتدائي (الأولي) الآتي:

---

[1] أنظر، يوجينا باربا وآخرون – أثربولوجيا المسرح، ص 119–120.

[2] أنظر المرجع السابق، ص40-80

- يعتبر بداية الانتقال هي (البرية الحياة العامة) والدخول إلي البرية المسرحية.
- يتم من خلاله التدريب على مشاهدة منفردة، توطئه للمشاركة في عملية التمثيل المعقدة.
- من خلال العرض لسلوك الممثل العملي نتمكن من التعرف على قدراته الخاصة من قوة ملاحظة وقدرة على التخيل وما إلي ذلك، ومن ثم يتم تطوير خاصية الإرتجال والتمثيل التلقائي عنده.
- أن أول عمل تمثيلي يؤديه الممثل يؤديه بدون أي شريك له، ومن هنا يتسنى له أن يتعرف على الخطوات الأولية في الفن التمثيلي.

يمكن القول بأن الإرتجال الابتدائي أو الأولى هو بمثابة تمرين أكثر من كونه فن تمثيلي مع التأكيد على " أن فن التمثيل ينمو ويتطور بمرور الوقت وبمعدلات مرتفعة من خلال التدريب على الإرتجال الابتدائي وتكرار ذلك التدريب وبذلك يدرك الطالب بطريق المعايشة في مرحلة مبكرة من التدريب ما هو العنصر الجوهري في التمثيل تكرار الإرتجال كشرط في الوصول إلي السلوك الثابت".([1])

ثانياً: الإرتجال في العرض المسرحي المستند علي النص المكتوب:

وهو الإرتجال باضافات الممثل في تحويل النص الأدبي المقرؤ الي نص عرض مشاهد "عندما تعرض المسرحية يتحول النص المقروء إلي كلمات منطوقة وأصوات وحركات نجد أنفسنا أمام نص ثالث إذا جاز القول تتسع أحياناً المسافة بينه وبين نص المؤلف إلي حد كبير" [(2)]

هنا يتضح وجود نص ثالث وهو نص العرض الذي يشمل نص المؤلف المكتوب ونص فلسفة ورؤية المخرج بالادوات الفنية المستخدمة ، ونص فلسفة الممثل الأدائية والتي تحمل رؤية المخرج وحوار المؤلف ليضيف اليهما هو بالارتجال والتجاوب مع العرض بذلك يكون التجديد و" للتجديد في بنيه العرض وتحريره من أي علاقة بالنص،

---

[1] جيرهارد ايبرد، الإرتجال وفن التمثيل المسرحي، ترجمة:حامد احمد غانم،مركز اللغات والترجمة ،اكاديمية الفنون،القاهرة،بدون تاريخ

[(2)] هاني أبو الحسن سلام، سيمولوجيا المسرح بين النص والعرض، مركز دار الفضاء للطباعة، الإسكندرية.

وإدخال الإرتجال كعنصر من العناصر المكونة للعرض"[1] فتجديد الممثل بالارتجال يتم تحويل النص الأدبي المكتوب ورؤية وفلسفة المخرج إلي نص عرض أدائي يتجدد كل مرة حسب ظرف الممثل وطبيعة ومكان العرض عن طريق الإرتجال .

" يعتمد الإرتجال على فتنازيا الممثل والمخرج معاً فالإرتجال هو البحث الدائم حول الاكتشاف والابتكار عن عنوان لمشهد العرض الذي يعتمد على العلاقة التراكمية للممثل والمخرج اللذين يعملان مع بعضهما بمرجعيات تأثير وإعداد نفسي جمالي لاماكن وأجواء مختلفة " [2].

"لأن الهدف من عملية الأداء هو إيجاد خبرة مكثفة لكل من يشارك فيها وليس مجرد محاكاة لفعل أو حالة شعورية موجودة مسبقاً وطبقاً نموذج حدده النص"[3].

فالإرتجال هنا يمثل الاستكشاف والاتيان بالجديد، والبحث عن شيء لم يوجد من قبل، شيء لم يشاهد ولم يدرك بعد طريقة أو بأخرى، إنجاز حدث أو مشهد غير متصور وغير معقول وغير مألوف، مما يعني ضرورة الإرتجال للممثل في العملية الأدائية لانة يعمل علي الإكتشاف وتفجير طاقة الممثل إلي ابعد الحدود.

ويمكن للدراس هنا أن يقسم مرحلة الإرتجال إلي قسمين هما:

أ / الإرتجال الأولي أثناء البروفة:

إن المرحلة الأولى للبروفة هى التي يتم فيها تكوين بعض المشاهد والتي تكون احيانا وليدة الصدفة النابعة من عمق الممثل ودواخله وأحاسيسه (بلا إغفال التوجيه الواعي قبل ذلك)، فالممثل يضع الحجر الأول لبناء الشخصية، بعد دراسة نظرية عميقة لها (الشخصية).

"إن الإرتجال المسرحي في البروفة له طابع بحث ابتكاري واجتهادي ضمن سياق العملية المسرحية وداخل إطار بروفات العرض المسرحي المحدد وأثناء البروفات ومن خلال الإرتجال تتولد أفكار والآراء ومقترحات جديدة تتعلق بجوهرية ووحدة العرض

---

[1] جوليان هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة أمين الرباط، سامع فكري، أصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، ص19.

[2] فيصل فائق صبري، دراسة عن الإرتجال المسرحي ، مجلة الحوار المتمدن إلكترونية علي الموقع m.ahewar.org ، العدد 3101، 2010/8/21، المغرب، ص6/3س

[3] جوليان هيلتون، ، مرجع سابق، ص 21.

المسرحي، ويكون الإرتجال بالنسبة للممثل و – أو المخرج حالة يتم فيها توظيف الخيال من جديد والبحث وراء وإمكانات وتقنيات عالية يمكن أن تضيف قيماً جمالية وفنية لأدوات الممثل وأسلوب المخرج ضمن رؤاه لمادة العرض فيكون التوظيف الصحيح للارتجال الذي يقوم بتخطي العقبات التي تقف أمام الفنان المسرحي (الممثل/ المخرج) حيث يتبين أن الشكل الارتجالي ينمو ويتطور ضمن التدريبات اليومية والاحتكاك بالممثل الآخر على هيئة منافسة فنية حقيقية نزيهة، فيقوم الممثل بقيام بعض الأفعال المسرحية ينافس بها زميله الأخر ويلفت نظر المخرج على أنه يمتلك خبرة وتكنيكا يمكن الاستفادة منها أثناء العرض، أن فكرة الإرتجال في البروفة هي مقاربة لفكرة اللعب مع الأطفال، حينما نلعب مع الأطفال وهم يعملون بعض الأفعال والحركات نستكشف من خلال اللعب طاقاتهم واهتماماتهم".([1]) هنا عن طريق الإرتجال يتم الإستكشاف للمخرج والممثل الجو العام لفكرة المسرحية بصورة تطبيقية ومدروسة لفريق العمل وللممثل الذي يبحث عن سلوك الشخصية، "الإرتجال في البروفة يعني اتخاذ مسار بحثي مؤسس على فكرة المسرحية والدور يذهب لاكتشاف شكل أدائي ضمن الرؤية الفنية للعرض، ويلاحظ أيضا إذا كانت الحركة أو الحوار (ارتجالاً) في بعض الأحيان أثناء البروفة هنا يمكن الاستفادة من الإرتجال وأضافة هذه الحالة إلي الخزين المعلوماتي لدى الممثل".([2])

ب/ الإرتجال في العرض المسرحي

يمر الممثل بعد سير العرض بصورتة النهائية احيانا لظروف تختلف من ليلة الي أخري من حيث مزاجية الممثل، الظروف الطارئه في العرض وتفاعل الجمهور وإختلافه من يوم الي أخر فهنا الممثل يدخل الإرتجال للتجاوب حسب الأحداث ولكن ينبغي ان يكون الأرتجال هنا نابع من عمق الشخصية والفكرة العامة للعرض، والإرتجال في العرض هو مايميز خاصية الممثل علي خشبة المسرح والممثل علي الشاشة نتيجة العلاقة المباشرة والمستمرة مع الجمهور وعنصر الإرتجال يصنع هذه العلاقة الحميمية.

[1] - فيصل فائق صبري، مرجع سابق، ص4
[2] - المرجع السابق نفسه ، ص3

ثالثاً:- ارتجال الممثل في صناعة العرض بدون نص مكتوب :

فية يتم الإعتماد علي الحرفية الأدائية العالية للممثل وبقية الممثلين علي المسرح، قد يكون عمل الممثلين قائم علي مناقشة فكرة بدقائق معدودة من تقديمها بمهارات فنية عالية الاداء التمثيلي.

المبحث الثاني

الإرتجال والحضور المسرحي

ان وجود الممثل – ككائن حي وهو يؤدي علي خشبة المسرح يكون في حاله ازدواجية علي الدوام مابين الشخصية والذات للممثل وهي تتطلب تواجد دائم، حضور مادي ملموس مقنعا للمشاهدين في كل فعل او حركة يقوم بها، يجب ان يكون نابعا عن سلوك الشخصية، ويحدث أن طارئ ما يكون مفاجئ غير متوقع او مرسوم في خطة العمل لدي الممثل، ما يستلزم حضور الممثل للموائمة مع الحدث سويي بالصوتت أو الجسد او بالحركة .

مفهوم الحضور:

في اللغة كلمة "حضور" أتية من الفعل "حضر – يحضرٌ – حاضر" ومعناها موجود، غير غائب، راهن، حضور تعني وجود، مثول ، مجئ، وأيضاً تعني جمهُور، مجتَمِعُون، نظارة، أيضاً يقال حُضُور الذهن والبديهة[1]، أي حالة السرعة العقلية والذهنية، أو الاستجابة الذهنية، حدة العقل والذكاء والحذق والدهاء نحو شئ ما طارئ، وقد اشتهرت العرب بهذا الوصف، فهم يقولون فلان حاضر الذهن والبديهة أو سريع البديهة. أي له القدرة على الرد الفوري والتلقائي.

وفي معجم المصطلحات "الحضور" التعبير بالفرنسية (PREDNE) ومعناها الحضور أو الوجود، وهو العلاقة المحددة التي تنبئ عن المعايشة المستمرة للموضوع أدبياً أم فنياً، في سبيل إبراز أهمياته بطريقة التذكر الصدفي، والأهميات عادة ما يتحدد ظهورها مع الحضور والمعايشة، إذا أفنى الفنان [الممثل] نفسه للتعبير وفي التعبير .. الفنان أثناء رحلة التكوين الفني* يحاول أن يلغي وجوده ليدخل في إهاب وإطار الشخصية التي يمثلها، ولكنه مع ذلك يرتفع بفعل المعايشة إلي سمو الدرجة الفنية وإلي التعبير المتقن مرتكزاً على قضايا الدور المسرحي ومهمته ووظيفته وإنسانيته وأشياء فرعية أخرى نجد أن التكوين

---

(1) روحي البعلبكي، مرجع سابق، ص 445–467.

(*) التكوين الفني: هو بناء أو شكل أو تصميم المجموعة، فالتكوين قادرة على التعبير عن الشعور ولكنه وحالة الموضوع المزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل (راجع) الاكسندر دين، أُسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، ص 173.

في الفن يعتمد على الوجود والحضور لخلق الوحدة الفنية الواحدة المتضافرة مع حقيقة ما يقوله أو يبرره الفنان.([1])

يري الدارس هنا على الممثل لكي يصل إلي الحضور عليه الإخلاص في فنه عن طريق تطوير أدواته التعبيرية (جسد، عقل وصوت) وهذا لا يأتي إلا عن طريق التدريبات العملية والعلمية وبصورة مستمرة لكي يتسخدمها استخداماً أمثل في اللحظة التعبيرية عند أدائه أي عمل فني، بمعني وجود المؤدي الذهني والبدني والنفسي علي خشبة المسرح اثناء لحظة تواجدة علي الخشبة ويكون هذا الحضور متوافقا مع سلوك الشخصية وما حولها. " فالحضور هو قدرة الشخص على أن يكون مؤثراً ومحسوساً بين الآخرين عند كلامه أو حركته أو حتى مجرد ظهوره بينهم لو صامتاًهو البعد "الماورائي" أو الروحاني يمكن أن نصفه في الفن التمثيلي الذي يميزه عن حرفية النسخ المباشر عن الواقع، ويسميه البعض روح الإلهام، باعتباره ينبوع الطاقة الحيوية، طاقة التعبير التي يتغذى عليها النشاط الفني[(2)].

يرى البعض بان قوة الحضور يعنى بها بداية الفن التمثيلي (يوافق الدارس هذا الاتجاه) لإن الحضور Presence ليس معناه (اللغوى) فقط واقعة الوجود هنا، أو هناك، لكنه مسألة تتعلق بما وراء هذا الوجود المادي/ الظاهر، إذ يتوقف على قدرة المرء على مفارقة ذاته أو تجاوزها في تجاه الآخر في سياغ العملية التواصلية أيا كانت، فإذا اعتبرنا أن كل إنسان هو ممثل بالطبيعة، يتقمص ويلعب الأدوار المختلفة، المقررة في الحياة إليومية، كنوع من المسايرة، أو التحايل أو التكيف مع الآخر إلا أنه من المدهش دائماً الوقوف عند تلك الحالة الفريدة التي تصبح فيها هذه الطبيعة، أو الغريزة الأساسيةً نشاطاً فنياً مؤثر بذاته وإنها لمفارقة مدهشة أن يظهر بين الناس شخص ما يتمتع بقدرة خاصة على التأثير في الآخرين، إذا تكلم أنصتو وإذا نظر بعينيه تحولوا جميعاً كالمسحورين وراء نظرته، فإذا تألم بكوا لألمه وإذا غمز أو سخر من احدهم ضجو ضاحكين، فما تلك

[(1)] كمال الدين عيد، إعلام ومصطلحات في المسرح الأوربي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ص 268–269.

[(2)] راجع، صالح سعد ، الآنا – الاخر ازدواجية الفن التمثيلي – مرجع سابق، ص 46–82.

القوة السحرية التي توهب للبعض والتي لا تخص الممثلين وحدهم، بل نراها لدى غيرهم من لازعماء والقادة، والخطباء، والدعاة فيما يعرف بالكاريزما(*)، فتأثير الشخصية الكاريزمية يمكن أن يكون نابعاً أيضاً من نبرة الصوت وطريقة النظر، وحركة اليد والمشية وغيرها من الفئات والإشارات التي تتمايز من شخص لآخر تماماً مثلما يمكن أن يكون نابعاً من الملامح الداخلية للشخصية، مثل الذكاء، سرعة البديهة، روح الفكاهه، صلابة الإرادة ... وهو التأثير الذي يدركه الناس من خلال عمليات التواصل الطبيعي فيما بينهم بوصفة نوعاً من الإثارة أو التعاطف أو العشق عن بعد، ومن أول نظرة والقوة السحرية لدى الممثل تتختلف باختلاف الخصوصية وهي كما يقول بنتلي: "ليس الحضور مجرد أن يرى الممثل، أو يُسمع .. الحضور هو أن يُحس ... ومن ثم فالتمثيل يبدأ من واقع هذه القوة ويصبح ديناميا باستعمالها، والحالة القصوى لاستعمال كهذا هي أن ينوم جمهوره مغناطيسياً بالفعل"([1]).

هنا يختلف الدارس مع هذا الراي في استخدام الحالة القصوى لقوة الحضور الممثل في تنويم الجمهور مغناطيسياً ، فهناك بعض التيارات والمذاهب التي دعت الممثل لتحريك وتفعيل الجمهور والمشاركة في العرض بدلاً من السكوت والتنويم المغناطيسي مثل منهج بريخت ومنهج اجتسوبوال فالحضور قوة للممثل، أيا كان مذهبه الفني في التمثيل يستحسن أن تكون الغاية القدرة في بلوغ الغاية بصورة فعالة في استماله جمهوره.

وقد ربط صالح سعد الحضور لدي الممثل بمفهوم آخر يري انه أقل استخداماً في مجال التمثيل وهو الطاقة الحيوية بمعناها الواسع وليس الجزئي المعروف في مجال العلوم الطبيعية ويقول: " فإذا كان حضور الممثل تعبيراً عن قدرة فطرية على تجاوز الذات نحو الآخر والاستحواذ عليه، فإن الطاقة الحيوية هي المعبر الذي تتخذه هذه القدرة " [(2)].

---

*الكاريزما: **(كاريزما)** هي الجاذبية المقنعة أو السحر الذي يُمكن أن يلهم التفاني في الآخرين,مصطلح يوناني أصلاً مشتق من كلمة نعمة، أي هبة إلهية تجعل المرء مُفضلاً لجاذبيته. اصطلاحاً فإن الكاريزما هي الصفة المنسوبة إلى أشخاص أو مؤسسات أو مناصب بسبب صلتهم المفترضة بالقوى الحيوية المؤثرة والمحددة للنظام. ولقد استخدم المصطلح في فجر المسيحية للإشارة أساسا إلى قدرات الروح القدس. – https://ar.wikipedia.org/wiki

[1] صالح سعد، مرجع سابق، ص80

[(2)] نفس المرجع ، ص 82.

إذاً مفهوم الطاقة الحيوية يكمن وراء قوة الحضور التي يبداء منها التمثيل،علي حسب ما ذكر فهنا تتبادر أسئلة جوهرية للدارس عن ماهية هذه الطاقة للممثل التي تميزه عن غيره، وهل مكتسبة بالفطرة أم تأتي عن طريق التعلم؟ ومدى كيفية معرفتها وتطورها عن الممثل؟

رؤية انثروبولجيا المسرح التي أهتمت بطاقة الممثل بأن فن الممثل مثله مثل أي فن لا يمكن أن يتم حتى على المستوى العقلي تفكيكه وإعادة تركيبة، فنتائجه تشكل وحدات عضوية وليست ميكانيكية ومجمل عناصره المتعددة تخلق عنصراً جديداً، وتعتبر طاقة الممثل شيئاً محدداً يمكن أن يتعرف عليها الجميع منها الطاقة العقلية والعضلية ومايشد الانتباه ليس الوجود المجرد والبسيط لهذه القوة لانها موجودة في اي جسم بشري ولكن من خلال الطريق التي تتشكل بها، وذلك من خلال رؤيا خاصة جداً. وفي كل لحظة من لحظات حياتنا سواء عن وعي منا أو بلا وعي، فنحن نشكل قوانا ومع ذلك نجد فائضاً مسرحياً لا يتيح فقط الحركة والعمل، والحضور والتداخل مع العالم المحيط وإنما يتيح العمل والحركة والحضور بطريقة مسرحية فعالة، طاقة الممثل تعني: التساؤل عن المبادئ التي ينطلق منها الممثلون من أجل تشكيل وتطويع قوتهم العضلية والعصبية طبقاً لأنماط تغاير أنماط الحياة اليومية .. لذلك يجب التأقلم على اعتبار عمل الفنان كبنيان مركب يتكون من عدة مستويات مختلفة من التكوين، فالمستوى السابقة للتعبير يتيح للمثل أن يستحوذ على اهتمام المشاهدين ويوجهه من خلال الحضور على المسرحي الخاص به (حتى قبل) أن يعبر عن أو يجسد شيئاً ما، وعبارة حتى قبل أن يجب فهمها بالمعني المنطقي وليس التسلسل الزمني، وقد ساغت امثلة توضح العلاقة القائمة بين الممثل والمتفرج وهي تلك العلاقة القائمة على المستوى السابق للتعبير: فينبغي أن التفكر في بعض المواقف التي يؤثر فيها الممثل على المشاهد الذي يجهل كل شيء عما يره أمامه من عروض لا يعلم القصة ولا اللغة و الأعراف التي يستخدمها الممثل ([1]).

اذاً أنثربولوجيا المسرح نظرت للحضور المسرحي للممثل من ناحية تشريحية وتفكيكية للعمل علي إصطناع وتغذية الحضور من خلال الطاقة الجسدية والنفسية والعقلية وربط كل هذه المستويات مع بعضها البعض حتي تصبح متكاملة عند عملية الأداء

[1]) يوجينو باربا واخرون، مرجع سابق، أنظر ص 104-106

التمثيلي، وذلك من خلال التدريبات العملية المدروسة في إعداد الممثل، حتي يستطيع الممثل يصبح مؤثرا علي المشاهد وجاذبا له حتي في لحظة صمته، كما شرحت جسد الممثل الذي يكون له قوة تشكيل طبقا لانماط تغاير انماط الحياة اليومية، وبذلك تكون الطاقة المبذولة منه مختلفة عن الشخص العادي في الحياة. " فالممثل الساكن المجال المسرحي ينفق من الطاقة ما يزيد عن طاقة الإنسان العادي ينفق تلك الطاقة بالمعنيين الحرفي والمادي "[1].

هنا جانب مهم وهو ان عملية إعداد الممثل ترتبط بجانب فيزيائى في طريقة تدريبة بصورة فعالة و حتي يكون ذو حضور فعال لذلك "ينبغي دراسة الديناميكية العضلية والعضوية بالمعنى العام والتي تدفع إلي تبرير الطاقة، وهناك مستوى أخر يدرس العلاقة بين القوة العضلية والعصبية المرتبطة بالجهد الإضافي المبذول وبين الطاقة النفسية الموازية لها، فالحضور ليس به نوع من السرية أو الصوفية. أنه شئ جوهري، داخلي لكل عمل مسرحي بنفس الطريقة التي لا نرى أبداً بطريقة عادية، منفصلة، الممثل أو ما قبل التعبير، ولا نرى بطريقة عادية الفائض في الطاقة أو الحضور ... يساعد في تغذية الحضور ... أن القاعدة الكمية للطاقة يمكن وضعها على مستوى أساسي للتفكير حول الطاقة وأنه بنفس الطريقة فإن العلاقة الطبيعية المباشرة بين الفائض في الطاقة والحضور تشكل المستوى البدائي للتفكير في الأداء الفعال للممثل على المسرح ... حيث تتيح طاقة ما على المستوى غير التعبيرية تنمية سلوك ما، فالفائض في الطاقة يتيح علاوة على ذلك المستوى السابق للتعبير، أن نرى ذلك السلوك الذي نثير به انتباه المشاهد".([2])

"أن نفهم ان يسبق التعبير ليس مجموعة محددة من السلوكيات وإنما هو تلك الخاصية الأساسية التي تتيح للممثل أن يقطن بطريقة فعالة في أي مسرح أي –المسرح – بوصفه وسط ..، وفي أي مسرح نوعي ليس لأي فعل غائية ما قبل – تعبيرية (أي تحقق الحضور) وإنما العكس هو الصحيح فما قبل التعبير يتيح للفعل أن يتخذ شكلاً على هيئة توافق جدلي مع الأنماط الثقافية لذلك المسرح. فما قبل التعبير هو نوع من السلوك السكيو – بدني ... بعد خاصية أساسية من خواص سكان وسط بعينه ... فالمسرح هو وسط

---

[1] المرجع السابق ، أنظر ص130–131

[2] أنظر صالح سعد، مرجع سابق ،ص75-90

خاص يقطنه الممثلون بطريقة متقطعة بوصفهم أفراد بينما يقطنون بشكل دائم الأوساط العادية بوصفهم أعضاء منتمون لجماعات إنسانية تقطن الأوساط العادية، بمعنى آخر فالممثلين كأفراد لهم سلوكهم الشخصي السيكولوجي – المادي، إذا لهم طبيعة أولية، فإذا ما أرادوا بالإضافة إلي ذلك أن يقطنوا بفاعلية الوسط – المسرح فعليهم أن يبنوا علاوة على طبيعتهم الأولى تلك طبيعة ثانية وسلوكاً سيكو – بدنيا اصطناعية، إن ما قبل التعبير هو بالذات تلك الطبيعة الثانية ... عندما تقارن بين ما قبل التعبير (المسرحي) وعدم التعبير (الاعتيادي) فإنه يشير ببساطة إلي أن الطبيعة الثانية للممثل، ومزاجه السليكولوجي – المادي الصناعي، ينتمي إلي مستوى من الطاقة أكثر ارتفاعاً".([1])

إذاً طبيعة ثقافة الممثل وسلوكياتة الإجتماعية التي تسبق التعبير تحتاج الي عمل خاص حتي يستطيع أن يتاقلم مع البيئة الثقافية المسرحية في الأداء "فالحضور هو الوضع العادي للممثل الذي إستطاع أن يتأقلم بطريقة مثمرة مع الوسط المسرحي، وهي نتيجة طبيعة لتأقلم اصطناعي فالممثل الذي تأقلم على الوسط المسرحي هو حاضر بطبيعة الحال والممثل الذي لم يتأقلم يبحث عن وجوده بطريقة مصطنعة، فالتطور الاصطناعي الذي يتأقلم من خلاله الممثل هو التدريب بالمفهوم انه تدريب مستمر، متصل، متلاحم ومستقل عن المسرحيات التي يقوم ببطولتها الممثل خلال نفس الفترة، فالعروض المسرحية تختص بمسرح معين، أما تطور عملية التأقلم فهو يختص بالإطار المسرحي، (هذا ما يتوافق مع رأي الدارس في وجهة نظر اختلافه مع الراي الذي يوصف قوة حضور الممثل لتؤدي إلي نوم الجمهور مغنطيسياً) ان التدريب يكون مستقلاً عن المسرحيات، ولكن عند التطبيق العملي يمكنه أن يصبح جزءاً منها ويكون مرحلة إعداد لها، فالممثل لا يؤدي دوره بعد اكتمال تأقلمه وإنما عمله كله بمثابة تأقلم"([2]).

مما ذكر يحتل التدريب الأولوية القصوي في عمل الممثل وحضوره علي خشبة المسرح وهو تدريب يكون بصورة مستمرة ودائمة وقائما بذاتة بمعني غير مرتبط بعمله للبروفات التي يؤديها لمسرحية ما، تدريب خاص به من جزء من نظامه الحياتي الخاص بالأداء وذلك للاتي:-

[1] يوجينو باربا وأخرون ، مرجع سابق ،ص134
[2] المرجع السابق ، ص138

1. يجب أن يتخلص الممثل من الإيماءات والأوضاع الروتينية لأنه إذا شغل باله أثناء العرض بمحاولة تلافي تلك العادات المكتسبة فإنه ينحرف عن طريقه الأساسي.
2. يجب على الممثل أن يتحرر من كل العادات حتى يستطيع أن يفكر في دوره وهو صافي الذهن يتقن أداء الشخصية التي يجسدها.
3. في الحياة إليومية يجب أن يعتاد الممثل كقاعدة سلوكية عامة أن يتكسب جسده وكافة أفعالة مظهراً يفيده في أن يكون نوعاً من التدريب المستمر وبهذا الـــ Tranining يتمكن الممثل أن يصبح طبيعياً باصطناع على خشبة المسرح أي أن يتصرف وفقاً للطبيعة الثانية التي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من سلوكه المسرحي.

الحضور والارتجال:

من خلال ما ذكرت الدراسة عن مفهوم الحضور المسرحي وإرتباطة بطاقة الممثل وربطها باهمية التدريب الجسدي للممثل حتي يستطيع القيام بالحركات غير الأعتيادية، وعلي المستوي الذهني (العقلي) لاكتساب سلوكيات ونمط مختلف في ثقافة التفكير في حياتة العادية ليكون أدائه بصورة طبيعية علي المسرح، هنا نجد أن العلاقة ما بين الإرتجال والحضور المسرحي هي علاقة تكاملية تعتمد علي تدريب الممثل بصورة معرفية نابعة عن وعي وإدراك حتي يكون طبيعيا في تصرف يقوم به أثناء وجوده علي خشبة المسرح .

فوجود الممثل المادي والمعنوي تجاه الشخصية المؤداة يتطلب يقظة تامة تجاة مايحدث علي الخشبة من امر طارئ من المواقف والحركات غير الموجودة مسبقاً نسبة لموقف غير متوقع أو لإبراز (الانا) " وهنا يجب أن يحدد الممثل الذي يلزم صيغة (الانا) في التمثيل من وجه نظره في الموقف وأسلوب العمل فيه، ومن المهم هنا أن يتبنى وجهة نظره مناسبة منطقية وكذلك أن يكون العمل منطقياً ملائماً للموقف، والعلاقة القائمة هنا بين وجهه نظر الممثل والموقف علاقة فكرية، أما علاقة العمل علاقة مادية، وكلما كانت وجهه النظر والعمل والموقف ملائمة ومنطقية كلما كان التصرف في المواقف المتغيرة منطقياً، تكون وجهه نظر الممثل من خلال عمله في الموقف أي من خلال تعرفه في

الموقف المتغير، ويشكل كل موقف مشكلة بالنسبة للشخص الذي يواجه هذا الموقف، ومن المهم هنا بالنسبة (للانا) ايجاد تصرف مناسب للمشكلة" [1].

هنا يتضح إن عملية الإرتجال والحضور المسرحي هي عملية متكاملة ترتبط بسلوك ووعي فكر الممثل في معالجة الحدث بصورة منطقية وفق سلوك الشخصية ويعتمد الحضور المسرحي إلي " قدرة المؤدي على التركيز على فعل/ حدث كما لو كان الجمهور غير موجود بينما في نفس الوقت يكون جزءاً صغيراً من ذاته واعٍ تماماً بالجمهور بحيث يكون التوقيت متقناً، الحضور المسرحي يتطلب من المؤدي أن يستدعي قدراً ضخماً من الطاقة على المسرح بينما في نفس الوقت يتحكم ويتكرر ويوزع الطاقة حسب إرادته "[2] بينما يكون الإرتجال ذلك الحدث/الفعل الكلي الغير موجود مسبقا و الملازم لعملية الحضور.

لذلك انصب اهتمام المسرح الحديث بالتجديد في الرؤي وطبيعة البحث في عمل الممثل و التجديد كان بالدرجة الأولى، تجديداً في الكائن – الإنساني – الممثل: أي ذلك المسرح الذي يأتي قبل النص الدرامي هو المسرح الوحيد الذي له أهميته، ولم يكن ولن يكون حركة الجسد – للشخص أي الممثل و أخذ البحث مكانة الموضوعي في تربية واعداد الممثل وظهور المدارس والمختبرات المسرحية التي كانت تهدف إلي تزويد الممثل بالثقافة المناسبة والادوات التكتيكية المتعلقة بحرفته[3] وقد شخص "قاسم بياتلي" ذلك إلي ثلاثة نقاط أساسية بقوله أنها ظهرت انطلاقاً من الاهتمام بالحركة وهي:

1/ الأخذ بعين الإعتبار، وإعادة النظر، بصورة الممثل باعتباره ككائن – إنسان – ممثل (وعلاقة ذلك بالحركة).

2/ الاهتمام بالتربية من خلال العمل على االحركة الحسية الدرامية والإيقاعية الشبيهة بحركة الرقص (ومحاولة تجاوز الحدود المرسومة ما بين جسد الممثل (الصامت – مايم والراقص والممثل).

---

[1] جيرهارد إيبرت، الارتجال وفن التمثيل المسرحي، دراسة في إبداعية الممثل، ترجمة حامد أحمد غانم، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، بدون، ص 156.

[2] ماراڤين شيارد لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت فهم وأداء الصمت المعبر، ترجمة: سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م، ص 88-274.

[3] قاسم بياتلي، مرجع سابق ،ص 14-15.

3/ إعطاء مركزية لصورة الممثل كصورة لها قرينتها.

إذاً اعطي البحث الاهتمام في الإعداد والتربية للممثل بالحركة الجسدية للممثل لان جسد الممثل يمثل الحضور المادي الملموس علي الخشبة والعمل علية لابراز الجانب المحسوس عند الأداء علي الخشبة ويرجع " قاسم بياتلي" ذلك "إن هدف ضرورة تدريب جسد الممثل على الحركة، بالدرجة الأولى هو يباس وميكانيكية الجسد المشروط بالوظائف الإجتماعية، وتحويله إلي ميكانيكية حقيقية ينشأ منها حضور الأفعال الملموسة، قبل أن يدخل المشهد، ويقوم بتمثل دور معين، عليه أن يعرف موارده الفنية، وأن يمتلك القدرات المناسبة من أجل بلوغ ناصية عمله وفنه، وبناء صور فنية يستطيع المتفرج أن يراها ويحسها ويقرأها" ([1]).

إذاً هنا العملية تتعلق بالمعرفة للممثل والوعي بجسدة الذي يشكل به الأفعال بعيدا عن الوظائف الاجتماعية لجسد الممثل التي يقوم بها في الحياة العامة، المسألة هنا تتعلق بالقدرات المدروسة بعناية للجسد.

"أن القدرات البدنية، والسيطرة على الحركة، والقيام بالفعل الملموس "الفعل الواقع" هي قضية تتعلق بالمعرفة العلمية، معرفة تنمو وتتطور من خلال سيرورة العمل الذي يقوده توجه واع، وهي مسألة تربية وإعداد انطلاقاً من الحركة البسيطة للجسد والنمو بها نحو القدرات المعرفية المركبة (المتمفصلة) فالحركة ... في الواقع هي إحدى الامكانيات الموضوعية الأساسية التي تسمح للممثل بالانطلاق منها في عمله التطبيقي" [(2)].

اذاً التوجه الواعي في إعداد وتدريب الممثل أمر مهم بمعرفة التقنية الحركية المطلوبة حتي يتم الإعداد بصورة صحيحة لذلك لان التقنيات االحركية لها عدة تقسيمات وتفريعات مختلفة كما أوردها " صالح سعد" التقنيات الحركية عموماً تنقسم إلي تقنيات اعتيادية، واخرى لا اعتيادية، وفيما يتعلق بالتقنيات الاعتيادية تندرج التقنيات، الاساليب الحركية التي يستخدمها الممثل ضمن مجموعة التقنيات الحركية المجازية، إلي جانب الحركات والإشارات اللغوية/ الاتصالية الخاصة، التي لا تهدف إلي تحقيق معنى مباشر بقدر ما تشير إلي معنى او معان أخرى باطنه، أكثر عمقاً وهي بهذا تختلف عن الاساليب الحركية

[1] المرجع السابق، ص17

[(2)] صالح سعد، مرجع سابق ،ص 148.

التي يستخدمها خارج المسرح، ولكنها تدخل إليه عند التجسيد الواقعي لحياة الشخصيات وهي تنقسم بدورها إلي نوعين: حركات مجانية وحركات نفعية وهي كالآتي:

أولاً: التقنيات الحركات اليومية:

وتشتمل على جميع الحركات التي تستخدمها في حياتنا إليومية الاعتيادية خلال النشاط الحياتي التقليدي:

أ. الحركات المجانية (الخالية من الغرض): والمقصود بها كل الحركات والإشارات المصاحبة أو المساعدة التي تستخدمها أثناء الحديث العادي، أو في لحظات الانفعال وهي حركات عامة وشخصية في الوقت نفسه ... وقد لا تختلف من شعب إلي أخرى، ولكنها تتميز ما بين شخصين فكل منا لازمة خاصة أو لآزمات (حركات متكررة) يستخدمها بصورة مستمرة، إلي درجة أنها قد تصبح وسيلة لتمييز شخص ما (كسمة إيجابية أو سلبية).

ب. الحركات النفعية: وهي حركات متسقة على نمط واحد رتيبة غير مختصة بشخص بالذات ولابد من ان تكون إلية بالنسبة إلي الفرد المقصود منها ... وهي الحركات، أو النظم الحركية، التي تعورف على إستخدامها عند اداء أنشطة معينة: مثل تناول الطعام والشراب، أو المشي، أو الكتابة، أو أداء الأعمال المعينة المختلفة أيضاً بين جماعات مهنية مثل: حداد، نجار، صياد ... الخ، أو جماعات عرقية مختلفة أو بين جماعات، أو فئات طبقية اجتماعية معينة.

ثانياً: التقنيات الحركية المجازية:

وهي على عكس سمة المباشرة الواضحة في النوع السابق وهي نوعاً معين من الحركات، والتي تبدو كمفردات لغة خاصة قد لا يفهمها – أحيانا – إلا أهلها بالذات ... ومثل هذه التقنيات تتدرج منقسمة إلي مستويات ثانوية فمثلاً هنالك:

أ/ الحركات والإشارات اللغوية/ الاتصالية:

1. يقصد بها تلك التي تشكل – مع اللغة – وسيلة من وسائل التواصل الإنساني التي يبرز فيها بشكل خاص دور الإيماءات، التي يصدرها الرأس، والأطراف، والبدن، والأصابع حيث نلحظ عدد من الإشارات، والحركات المترادفة مع كلمات أو جمل معينة وأيضاً تكون احياناً بديلة لبعض الكلمات والجمل.

2. هناك ما هو معروف من لغة الصم والبكم، كإشارات بديلة عن اللغة المنطوبة، فهي تستطيع التعبير عن أي شيء لكنها إشارات تجريدية منفصلة عن الأشياء التي تعبر عنها باختصارها أياها، مثلها مثل لغة الاختزال المستخدمة في الكتابة ... وهي إشارات اتفاقية تبادلية بين مستخدميها، وهي قدرة مكتسبية بالتعلم.

ب/ الحركات والإشارات المسرحية (الفنية):

وهي التقنيات التي يخلقها جسد الممثل داخل سياق النظم الحركية التي تحكم حياته في المكان والزمان المعينين وهي الحركات والإشارات ... التي رسخها المسرح الأوروبي كمفردات لغوية خاصة، وحين تستخدم في الواقع إليومي سرعان ما توصف بالحركات المسرحية، مثل: الطرق المعنية في المشي بخطوات معينة، مع اتخاذ أوضاع مميزة للرأس وكذلك استخدام إليد بصورة مبالغ فيها، وتستخدم الاستخدام المميز المدروس للجسم ككل في حدود قوانين التناسق والتوازن من أجل تحقيق نوع من التعبير البليغ – الجمإلي ... القائم على أساس اتخاذ الإنسان (الجسم البشري) وحدة قياس كلية بوصفه النموذج الأكثر اكتمالاً للجمال، والقيم الإنسانية عموماً ... ولكن تنقطع الصلة المنطقية في هذه الحالة التعبيرية ما بين الأصل والصورة المجسدة على المسرح[1].

ثالثاً: التقنيات الحركية غير الاعتيادية:

وهي تهدف إلي تحقيق الإدهاش (في حالة العرض) وإلي تحويل الجسد من صورته إليومية، إلي صورة افتراضية كشخصية درامية، أما التقنيات اللاعتيادية فهي – على العكس تهدف إلي منح معلومات تبدو كأنها رموز لغوية تدعو المشاهد لقراءتها بوصفها سرداً لحاكية معينة ولكن دون استخدام الحركات التقليدية – إليومية نفسها ومن ثم تتعامل مع الجسد بصورة مختلفة تماماً عن الصورة المجازية المسرحية، حيث يكون المطلوب هو تحرير الجسد وخلق قواعد جديدة للتوازن وهذا لا يأتي إلا من خلال التربية وإعداد الممثل بصورة علمية حيث يمكن الانطلاق من أية حركة جسدية بسيطة كانت، على شرط أن يكون العمل مبنياً على الإدراك وعلى التوجه من أجل إكتشاف الإمكانيات العديدة للقيام بإنجاز الحركة الجسدية[2].

---

[1] صالح سعد، مرجع سابق، ص 149–150.

[2] المرجع السابق، ص 151.

أن الجسد الذي تم إعداده وتهيئة بشكل جيد ومناسب، يمنح إمكانية أكبر في خلق الصورة المرئية، وإنماء القرارات في تحقيق الأفعال الصوتية، وان استخدامنا لجسدنا في الحياة إليومية المعتادة هو استخدام غير واع وميكانيكي ومشروط بالمحيط الاجتماعي والثقافي الذي نعيش فيه، وبالتإلي فمن الضروري البحث عن الحركات الجوهرية وابعاد الحركات الغير ضرورية في عمل الممثل، أي كافة الحركات والايماءات المشروطة التي تقوم بتكرار بشكل غير واع في حياتنا إليومية المعتادة ...، وأن الوعي والسيطرة على حركات أساسية ملموسة في التربية البدنية للممثل، فالممثل الذي لا يقوم بالتدريب البدني يقوم بالتمثيل في منطقة الكتف وما فوقها ... ويركز إحساسه على الكلام والوجه أو الأصابع ...، ينبغي أن يتم الجسم بأكملة في الظهر، في الأرجل وفي المقعد.

أن الإحساس لدى الممثل يعني أن يكون على صلة دائمة مع كل جسده، وعندما يقوم بإنجاز الحركة يعرف بدقة بإنجاز الحركة ... من أجل اكتساب القدرة على أن يكون في حالة تأهب وجاهزية في أحاسيسه وردوده أفعاله داخل المشهد المسرحي ... وعندها يدرك حضوره كاهتزازات متجسدة في إيقاعه، وصمته وحركاته ....، إضافة لحضور الجانب البداني يتم اشتراك حال الإدارك الحسي، والإرادة وكذلك الانتباه والتركيز ... فكل عرض مسرحي يحتاج إلي سلسلة من المقاطع المنظمة والمواد والصور المبنية المرتبة في حبكة وإلي تكوين كامل لكل مكونات العرض، وقد ميز "باربا" ما بين نوعين من المونتاج، وموتناج الممثل الذي يعمل في نوع من المسرح الذي توجد فيه منهجية لعلامات مشفرة، والممثل الذي ينبغي عليه ابتداع وتثبيت حضوره داخل المشهد في كل عرض جديد ومونتاج المخرج الذي يقوم بحبك الأفعال لمختلف الممثلين وفي تسلسل معين، أو تزامن معين، بحيث يتم خلق وبناء التفاعل ما بين المعاني والمغزي في عمل كل ممثل، وبين الممثلين كافة[1].

يمكن القول بأن العلاقة بين الإرتجال والحضور هي علاقة لا يمكن فصلها؛ لأنها تعتمد إعتماد أساسي في التدريب الجيد والقيادة الواعية منذ البدايات الأولى وتظل بصورة مستمرة وملازمه له في حرفته، فإذا كان الإرتجال هو يحرر الممثل في إبراز "الانا" وتخطي الحدود المرسومة له من كلمات المؤلف أو تعإليم الإخراج فلابد أن يكون هذا

---

[1] قاسم بياتلي، حوارات في المسرح ، مرجع سابق ،ص 111.

التحرر مضبوطاً من ناحية التوقيت والإيقاع الكلي للعرض، وأن يكون يضي ف للفكرة العامة للعرض، أو احياناً يحدث حدث طارئ للمثل أثناء العرض يجب أن يتصرف الممثل ويكون هذا التصرف بدقة عإلية من ناحية الحضور والإرتجال دون الاخلال بسير العرض.

والإرتجال قد يكون بالكلمة أو الحركة أو الأثنين معاً، والحضور هو تصرف وأفعال الممثل طيلة وجودة داخل المسرح حتى إذا لم يلق كلمة، فالحضور المسرحي هو تركيبة مكونة من السيطرة والاسترخاء أنه تلك القدرة التي يحوزها المؤدي أن (يملك) المسرح حيث يكون النقطة البؤرية دون فظاً ومخفياً أو (نشازاً، عشوائياً خارج سمفونية العرض) وهو قدرة المؤدي على الظهور مسيطراً بشكل كلي بينما يكون مسترخ تماماً.

المبحث الثالث

الإرتجال مناهج وتجارب

إن إستخدام الإرتجال في تدريب الممثل كان إحدى الطرق الرئيسية لمنظري المسرح في بحثهم الدائم لايجاد طرق وسبل عديده في تطوير أداء الممثل وفق مناهج ورؤى فلسفية فكرية أو إجتماعية وفنية لأصحاب هذه المناهج من خلال تجاربهم الفنية، والتي أتخذت من الممثل محوراً في تطوير أداءه، وخلصت هذه التجارب بما يعرف بالمناهج التي أصبحت وسيلة ومرجعية فعالة في تدريب الممثل إلي يومنا هذا في المعاهد والكليات المتخصصة في دراسة فن التمثيل والإخراج، وهذا بأخذ الدارس بعض من هذه التجارب والمناهج كسبيل المثال لا الحصر وتسليط الضوء على الإرتجال كعنصر هام وجوهري في تطوير أداء الممثل باعتبار الممثل أهم عناصر العرض المسرحي ومن هذه المناهج والتجارب.

1/قسطنطين ستاسلافسكي:

كوستانتين سيرجيفيتش (1863 – 1938م) ممثل روسي مخرج يوصف بمعلم المسرح الحديث، ومدير مسرح موسكو الفني، رفض أسلوب الأداء الحماسي الخطابي للتمثيل، بل أراد مدخل أكثر واقعية من الممثل للشخصية، فالواقعية كاتجاه في الفن المسرحي الحديث ركزت على القواعد النفسية لتطور الشخصية ، لذلك أُسس استديو الممثل للتدريب على طريقته ومنهجه، وكان لظهوره خطوة مهدت لها كافة خطوات التطور السابقة للممثل.

فقد جاء إبداع المنهج تأسيساً على ما هو أفضل ما في التقاليد الفنية الروسية ويري ستناسلافسكي "أن الواقعية لم تعد هي واقعية البيئة أو الصرف الخارجي بل واقعية الصرف الداخلي في حياة النفس الإنسانية، واقعية المعايشة الطبيعية التي تتماشى بطبيعتها على مشارف المذهب الطبيعي الروحي وعلى هذا الإساس أقام منهجه (طريقته) من خلال عمله في مسرحه مسرح الفن (1898) موسكو الذي أورثه إلي تلامذته في العالم اجمع ليس في روسيا فقط([1]) ويتألف المنهج وفق الخطة التي وضعها ستانسلافسكي نفسه

[1] سليم شادي، مقال بعنوان: ستانسلافسكي من رواد التمثيل العالمي، نشر بتاريخ الثلاثاء 8ديسمبر 2009،10:21،المقال متاح علي الشبكة العنكبوتية علي http://salamees.mam9.com/t88-topic، دخول بتاريخ 2015/10/18

لمؤلفاته في مدخل هو كتاب (حياتي في الفن) حيث يعرض فيه منطلقاته الأساسية في الفن المسرحي معتمداً على تجربته الذاتية، وقسمين:

القسم الأول: يتألف من جزئين بعنوان (عمل الممثل مع نفسه) وهما:

1. إعداد الممثل في المعناه الإبداعي (الداخلي)
2. في المعايشة والتجسيد (الخارجي)

القسم الثاني: هو كتاب (عمل الممثل في الدور) أو (إعداد الدور المسرحي) وتختلف طريقة أو منهج ستناسلافسكي عن غالبية الطرق المسرحية السابقة عليها كونها لا تطمح إلي دراسة النتائج النهائية للإبداع، ولكن إلي تفسير الدوافع المؤدية إلي هذه النتائج أو تلك، فمن خلالها تحل مشكلة السيطرة الواعية على العملية الإبداعية اللاواعية، وتتبع خطوات التجسيد العضوء التي يجريها الممثل للشخصية ... فالصدق الذي يسعى إلي تحقيقه الممثل وفقاً لهذه الطريقة، وليس بالمرة صدق واقعي، بل هو الصدق الفني، الذي يؤمن الممثل بوجوده في نفسه وعند الآخرين وفريق من العمل المسرحي وبدون هذا الصدق لا وجود للعمل الفني الخلاق على المسرح، فهو يؤكد على (المنحنى الخيإلي) الذي يرتبط به حيث أكد على العمليات الداخلية لدى الممثلين، وأكد على الوسائل التي يستطيع الممثلون من خلالها استحضار في مجال خبراتهم، والموافق والانفعالات التي يمر بها الكاتب المسرحي ومحاولة أن يجعل من الشخصيات المسرحية التي بها، وتمثيل الممثل ما يمكن أن يكون عليه هذا الدور في الموقف الدرامي على المسرح .. باستخدام (لو) السحرية التي يعتبرها ستناسلافسكي هي المفتاح الخاص الذي يفتح باب التجسيد الخيالي للمشاعر والانفعالات وعلى نحو يتم بالكفاءة، وهناك أيضاً (الذاكرة الإنفعالية) ويعني بها محاولة الممثل والممثلين تذكر المناسبات التي حدثت فيها أو من خلال حياتهم والظروف المماثلة لها في المسرحية، بعدها يعيدوا تكوين أو إيقاظ ذلك الانفعال الذي كانوا يشعرون به من خلال ذلك الزمن الماضي، ودمج الانفعال والإيماءات التي أحس بها أو استثارتها في المشهد الدرامي وبشكل مناسب، أي تكيف ما في داخله بما يتناسب مع الدور، مع التأكيد على تجنب (الإحساس المتطرف) الذي يبديه الممثل على خشية المسرح، لما له من تأثير سلبي في إيقاظ التواصل مع المشاهد (المتلقي)، كما يقول: " لكل لحظة فعل يرتبط بشعور محدود، وكل شعور يستدعي بدوره فعلاً محدوداً، أي

يعرف من أين هو آت ولأي سبب موجود وعكسه فإن ما يقوم به عبارة شعوذة وليس فعلاً نموذجياً أي أنه أدرك أن عليه جعل منهجه يعمل وفق (من الداخلي إلي الخارج) والفعل البدائي الفيزيولوجي هو نقطة الإنطلاق في خلق الشخصية([1])

إذ كيف يمكن البدء مع الممثل من الخارج إلي الداخل بدون دور مكتوب؟

إن الإرتجال هو الوسيلة الناجحة التي اكتشفها ستناسلافسكي فهي قوة دافعة لخيال الممثل وهو تأكيد للدخول إلي الحياة الشخصية الداخلية بصورة أكثر صدقاً وهو الأساس في حل المقارنة القائمة في فن الممثل، الوهم الحقيقة/ الخيال – الواقع أي بالانتصار للواقعية وللحقيقة السايكولوجية وجعل الشخصية الخيالية تصبح شخصية واعية بواسطة خلق حياة الروح الإنسانية من روحه لتأكيد الواقعية النفسية وإبرازها عند الممثل.

إن ستانسلافسكي لم يتحدث عن الإرتجال بصورة مباشرة أو جعله كفصل قائم لذاته في منهجه ولكن نجد الإرتجال عنده شيء أساسي من خلال عمله مع الممثل وثورته الفنية على التقاليد المسرحية السابقة له خصوصاً في تقنية الممثيل الذي رأي ضرورة أن يكون متجدداً في أدائه بصورة دائمة فقد وضع قواعد وحكم ما ثورة قبل الشروع في منهجه فمن ذلك يقول وهو يوصي تلامذته : " ليس ثمة أدوار صغيرة ، ولكن يوجد ممثلين صغار فقط، يجب أن يتعشق الإنسان الفن، لا أن يتعش نفسه متوسلاً ذلك بالفن"، أنك قد تمثل هاملت إليوم، وقد تمثل غداً كومبارسا أو تكون على المنصة فرداً (كماله عدد) ولكن كونك كومبارساً يجب أن تكون فنانا، فهو يرى أن الكاتب المسرحي، والممثل والفنان كلهم يخدمون هدفاً واحداً هو الهدف الذي قصر إليه المؤلف في صلب مسرحية".([2])

وفي سبيل ذلك كان صارماً في عمله مع الممثل لتحقيق مشروعه يقول: " كل تاخر عن الحضور في المواعيد، وكل تكاسل، أو إدخال الاعراض والامزجه والاهواء الشخصية والخلق غير النبيل أو جهل الممثل بدوره واضطراره إلي تكرار عبارة مرتين

---

[1] المرجع السابق

[2] ستناسلافسكي، حياتي في الفن، ترجمة: دريني خشبة، ج2، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الإمارات، بدون تاريخ، ص ص 29–30

وهو يمثل، كل هذه السئيات ضارة أبلغ الضرر بمشروعنا، وهي تستوى جميعاً في مقدار الضرر الذي يلحق بنا، ويجب أن نجتثها اجتثاثاً من أنفسنا[1].

ويتضح مما سبق أن ستانسلافسكي عمل في مشروعه علي إعدد الممثل للوصول لاداء افضل مما سبقه لذلك يتطلب منه الصرامة في المضئ، فأول ما بدء به الإلتزام في مواعيد التدريب، وعدم إدخال الإرتجال في الدور للاهواء الشخصية لمزاج الممثل بعيداً عن الدور، فكل ذلك يسبب ضرراً للمشروع وللممثل نفسه.

آمن ستانسلافسكي في بداية مشروعه بكتابات تشخوف وأطلق على رواياته روايات الحدث والبديهة وتأويل الرموز بالديهة عن طريق الصدفة وعن غير قصد وهذا المسمى ليس على روايات وكتابات تشخوف فقط بل على كتابات شكسبير وسوفوكليس، وإبسن ويرى هذه الكتابات مُلئية بالأفكار الفذة والمشاعر والأحاسيس العظيم، ويقول: (أني لا أعرف عدد كبير من الممثلين تخصصوا – بكل أسف – في تشويه أدوار شكسبير وتشويه غيره من كبار كتاب المآسي وتدمير روايتهم تدميراً محزناً).[2] لذلك يوصي الممثل الناشئ ناصحاً: (عليك ان تصنع عكس ما يصنعه هؤلاء إذ أردت أن تصور بتمثيلك جوهر المسرحيات الشكسبيرية وجوهر الفن الذي نتحدث عنه الآن .. ذلك الفن الذي يربطنا بأدق الخيوط العنكبوتية اللطيفة إلي أرواح ... هؤلاء الشعراء أصحاب الروايات التي من شأنها الحدس وحل رموزها بالبديهة دون تدخل العقل المغرم بالتعليل والفحص والمناقشة وإقامة الدلائل والبراهين".

وأوضح أنه ليس الاحساس الداخلي نفسه الذي يمنع من هذا الحدس وحل رموز مسرحيات شكسبير بالبديهة السريعة أو روايات تشخوف .. أن الذي يمنع هو أسلوب هذا الإحساس وطريقته في التعبير إزاء هذه الروايات والمسرحيات ... يقول: لقد خلقنا وسائل وطرقاً فنية لتفسير مسريحات تشخوف تفسيراً فنياً، لكنا لا نملك الطرق الفنية – أو التكتيك – الذي نستطيع به تحويل الصدق الفني الموجود في روايات شكسبير إلي شيء يمكن أن يقال بألسن وهذا الذي يضطرنا إلي تمثيله ... إلي الخطب التي نلقيها ونحن

---

[1] المرجع السابق، ص30

[2] نفس المرجع السابق والصفحة

نؤديه ... ونفلسفه ... وندعي الدعاوي العريضة فيه، ثم نحن صفر اليدين في أخر الأمر[1].

كتب ستانسلافسكي في مذكراته الفنية منذ عام 1889م يقول "المسألة كلها في إيجاد الطريق الصحيح، ومن الطبيعي أن الطريق الأصوب هو الذي يقضى بشكل أقرب إلي الصدق وإلي الحياة، إنه لا ينبغي لظروف الممثل وشكل المسرح المعماري وظروفه السمعية، والشكل الشعري في مؤلفات الشعراء أن تكون مبرراً لتكاثر الخاصيات المسرحية والشرطية والقضاء على الخاصية الحياتية على خشبة المسرح ... ويجب الا تخلط بين الروتين وظروف خشبه المسرح التي لابد منها ... فيجب إدخال الحياة إلي الخشبة بتخطي الروتين (الذي تقبل الحياة) والحفاظ في الوقت نفسه على الظروف المسرحية[2].

كذلك يتضح ان ستانسلافسكي وجد هدفه المنشود في الارتجال فكان يجعل ممثليه بأن يضعوا النص جانباً بعد قراءته واستيعابه وارتجال مضمون دون التقيد بالحوار، ولا بتوصيف الشخصيات ولا حتى بالحدث، ككل ما يهتمون به خو "الحياة الداخلية" للمشهد، والمعني الداخل لما بين سطور المؤلف أو ما يسميه "النصف الداخلي Sub – text" وبعد انتهاء ارتجالهم يعودن للنص الأصلي وقد اكتسبوا رؤية أعمق وبصيرة اشد نفاذاً[3].

فهو يرى الشيء الرئيسي في فن الممثل لا يكمن في الفعل ذاته، بل في نشاة الميل إلي الفعل نشأة طبيعية[4].

إذاً ستانسلافسكي كان يستخدم الإرتجال كوسيلة لبلوغ غاية الوصول إلي أعماق النص والشخصية عير الوصول إلي مال وراء كلمات المؤلف، فالإرتجال عنده يؤدي إلي تفتح ملكه الخيال لدى الممثل، ولكنه يحذر من خطورة الإرتجال في نفس الوقت يقول: "أن في وسع الإنسان أن يترك الطريق الكبير الواسع لينحرف في جنبات الغابة، ويجمع الأزهار ويلتقط الثمر والحب المختلف ... ولكن حذار من أن يضل أن ينسى مسالك

---

[1] المرجع نفسه، ص 120–123.

[2] كوستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ترجمة: د. شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م، ص 8.

[3] فيولااسبولين، مرجع سابق، ص 6.

[4] صالح سعد، مرجع سابق، ص 46.

العودة إلي الطريق الواسع الكبير ... حذار من أن يضل فلا يستطيع أن يعود إلي الجادة ... ومن ثم يظل ضالأ إلي الأبد ضلالاً بعيداً [1].

هنا يجب أن يكون الإرتجال موجهاً بصورة علمية ومدروسة للوصول لغرض معين وليس بصورة عشوائية.

فأن اهم إضافات ستناسلافسكي تتمثل في الضوء الذي القاه على تكنيك التمثيل، فمنهجه القائم على ملاحظته لممارسة الأداء الجيد قد تم تطويره وتطويعه ليلائم أمزجه وشعوباً متباينة، وهو لم يكن أيداً بالنظام الجامد، فقد كان يقول ستناسلافسكي دائماً أخلق منهجك الخاص[2].

2/ فيسفولد مايرهولد

فيسفولد مايوهولد (1874/11/9 - 1940/11/2م) ممثل ومخرج روسي، كان ممثلاً في استديو مسرح موسكو الفني[3]، كان قبل ذلك تلميذاً في مدرسة فلاديمير نميروفتش دانتشنكو الذي اتفق مع ستانسلافسكي على تأسيس مسرح موسكو الفني كما أسموه وضم كل منهم فريقه الذي يعمل معة وكان مايرهولد من أبرز طلبة دانتشنكو[4].

برزت خلافات الفنية والفلسفية الجمالية مع ستانسلافسكي عام 1902م، حيث بدأ تجاربه بعد أن انشق عن مسرح الفن، وأصبح أحد أبرز منتقدي المنهج الواقعي في المسرح، استند مايرهولد على تجارب الفسيلوجي الروسي إيفان بافلوف ومساعدة إيفان توليشينوف عام 1901م والتي كانت خلاصة هذه التجربة ما يسمى بالانفعال الشرطي (Conditinal Reflex) وهي ترجمة خلافية للكلمة الروسية الأصل (أوسلو فني ريفليكس) عام 1903م وخرج مايرهولد بما يعرف المسرح الشرطي ووجد ان المسرح ومنذ نشاته الأولى يعتمد على الانفعالات الشرطية لدى المشاهد وبالتالي اعتماداً على هذه الانفعالات تنشأ حالة التواصل بين المتلقى والممثل في المسرح فالممثل إليوناني مثلاً الذي كان يقدم

---

(1) ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مرجع سابق، ص 120.

(2) جيمس روس، إيفانز، المسرح التجريبي من ستناسلافسكي إلى بيتروبروك، ترجمة فاروق عبد القادر، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة الإمارات، بدون تاريخ، ص 21.

(3) صالح سعد، مرجع سابق، ص 171.

(4) فيزفولد مايرهولد،محاضرات مايرهولد في الإخراج 1918 -1919، ترجمة: مؤيد حمزة، الهيئة العربية للمسرح، ط1، الشارقة، 1432ه/2011م، ص 11.

العرض المسرحي في النهار، كان يكتفي بأن يحمل مشعلاً أمام الجمهور ويمشي ببطء ليدرك الجمهور أن المشهد يدور في الليل [1]

فهو يري ان الفن المسرحي شرطي بطبعه، فحتى المسرحيات الواقعية لا يؤمن لا المشاهد ولا الممثل بواقعية ما يجري على الخشبة من أحداث .. خنق .. وقتل، أو ذبح على خشبة المسرح، وهنا الوضع لا يضايق أحد على الإطلاق حيث تتلاقي الجماهير مع كل مبدعي العمل الفني المسرحي، وكانهم قد اتفقوا مسبقا على شرطية الأداء في المسرحية. هكذا الحال دائماً طوال المسرح، بل وحتى في المظاهر المسرحية البدائية عند الإنسان القديم.

إعتبر مايرهولد المشاهد هو المكون الهم في نظريته عن المسرح الشرطي – المتفرج المشارك بخياله في استكمال المشهدية المسرحية معتمداً على ما يقدمه العرض المسرحي من إشارات وتلميحات ورموز، وبالتإلي يكون بإستطاعته أن يكون صورة عامة متكاملة، وبالتإلي يستطيع أن يلتقط فكرة وهدف العرض المسرحي، وبهذا يكون العنصر البصري في المسرح الشرطي تبعاً لما يرهولد هو الأهم، والمجسد في الديكورات والماكياج والأزياء، بالإضافة إلي التعبير الجسدي للممثل والإيقاع الحركي المشهدي بشكل عام، هذا وتشكل محاكاة الطبيعة العدو الأكبر للمسرح الشرطي، فلا الممثل ولا المتفرج يسمح له أن ينسى أن ما يعرض أمامه ليس محاكاة بل مشهدية مسرحية.

اعتبر مايرهولد الكلمة في العرض المسرحي عنصراً ثانوياً، عنصر مساعد للمتفرج كي يعمل خياله، يعتقد بهذه الطريقة يستطيع أن ينقذ المسرح من التصويرية المطالقة للواقع. ولهذا السبب بالتحديد طالب مايرهولد بتقديم البانتومايم على الكلمة المنطوقة[2].

وقد عمل مايرهولد أبحاثاً لنظريته في المسرح الشرطي وحدد الخطوط العريضة لتطويرها، وحسب وجه نظره في توظيف الشرطية المسرحية حددها في ثلاثة جوانب للعملية المسرحية:

1. التأليف والإعداد المسرحي
2. المشهدية المسرحية

---

[1] نفس المرجع، ص10.

[2] المرجع السابق ، ص 11-12.

3. التمثيل

يقع تحت تصرف المخرج وبين يديه – كمادة خام [النص] كمادة خام نتاج الإبداع المنظمم للدراما توروغ والملحن، والدوافع الكامنة لإبداع الممثل، والمغني، والموسيقى ومصمم الديكور، أخذ بعين الاعتبار – وكوحدة منظمة واحدة – كل الفنون المتعلقة بمجال المسرح، والمخترع (المكَّون) كل المخيلة والذوق.

العمل مع الفنان يتطلب المعرفة بماهية التكوين ومفهوم اللوحة، والألوان كما يتطلب المعرفة بمكونات إبداع الممثل من (الكلمة، الصورة، الجست).

ويرى أن مهمة المخرج نحو (النص) هي إبداع تاويلي لذلك لابد للمخرج من أن يعرف فن الممثل، حتى يصحح من أدائه أثناء سير البروفات يميز المخرج الذي أجتاز مدرسة التمثيل، والمخرج الذي لم يكن ممثلاً ولم يعرف التقنية المشهدية، ولم يعرف تقنية التلقين، سيظل دائماً على الهامش لأن صناعة الفن المشهدي تختلف عن باقي الفنون ... في أن جماعية فنّه، يبدعها عدة محترفين: "الممثل، والمخرج، والرسامون المصمون والفنيون، والميكانيكيون ... الخ)، لذلك صنف الفنون إلي:

- فنون استاتيكية: وتشمل (العمارة)، والنحت والتصوير.
- فنون ديناميكية: وتشمل الموسيقى (الية أو صوتية)، والشعر (قصيدة، نثر والدراما).

وكل فن له مبدعه الخاص به، مبدع العمارة هو البناء، وفي الفروع المختلفة للفن التشكيلي هو الرسام (المصور)، النقاش، في الموسيقا الالية يتمثل المبدع في شخص الملحن، المؤدي – المنفرد المؤدي، الماسترو، الموسيقى – المرتجل. في الموسيقى (الصوتية) المبدعون هم: الملحن، المؤدي المنفرد ،المغني – المرتجل.

أما مبدعوا الأشكال الشعرية هم الشاعر، والمنشيد، والشاعر المرتجل والنثري – الناثر، والقاري، والخطيب المرتجل، أما مبدعوا الأشكال الدرامية هم: الدراماتورغ، والمخرج، والممثل، والممثل – المرتجل ... فن الدراما هو فن ديناميكي، يؤسس الدراماتورغ عملاً درامياً، المخرج بدوره يبدع عرضاً مسرحياً للعمل الدرامي أما الممثل فعلية مهمة العرض الجماهيري للدور المسرحي.

ففي النمط الدرامي يؤسس الدراما تورغ عملاً درامياً ... يتمثل في فن تنظيم الكلمة، أما المخرج يبدع عرضاً مسرحياً للعمل الدرامي ... من خلال تأويل المنظم للدرامات تورغ، والمساعدة في تنظيم تأويل عمل الممثلين، أما الممثل فعليه مهمة العرض الجماهيري للدور المسرحي .. وفن الممثل فن علني من خلال جماعية تأويل تنظيم عمل الدراماتورغ والمخرج ويلاحظ أن فن المخرج فن مسرحي وفن الممثل فن مشهدي، والنقطة الفارقة ما بين الفنين (المسرحي والمشهدي) المسرح يتكون من جزئين: صالة المشاهدين وخشبة المسرح بكل ما تحتويه (فنون استاتيكية وديناميكية) فيكون الفن المسرحي أوسع من المشهدي من ناحية (الجماعية)، كما أن القوى الإبداعية المتحدة للمخرج متنوعة للغاية، ومن الناحية النوعية يتنازل الفن المسرحي للمشهدي، والممثل أكثر حرية في إبداعه، وإبداعه يبرز أمام عيون المشاهدين في عملية وفي نتيجة بدون انقطاع ... لكن كل مبدع من مبدعي الفن المسرحي اللذين يعملون في المسرح، تحكمه قوانين خاصة..هي الفراغ والزمن لذلك كان إهتمامه بالممثل.

الممثل عند مايرهولد:

الممثل عند مايرهولد عبارة عن لوحة حية تتحرك في الفراغ والزمن، ولو أصبح الفنان المؤدي على خشبه المسرح عديم الحركة في هذه الحال لن يصبح ممثلاً، بل مجرد عنصر في لوحة حية فاللوحة لا يمكن أن يكون حية ... فالحي لابد أن يكون في حالة حركة جسد الممثل حتى يصبح مادة فنية لابد أن يكون ظاهرة متحركة .. وهو هنا لا يستطيع أن يتحرك على الخشبة المشهدية وفق هواة، جسد الممثل لابد وأن يخضع لقوانين الحركة على خشبة المسرح، لذلك اهتم بدراسة العلم الحديث المهتم بظاهرة الفن المسرحي الأمر الذي يسهم في تشكيل فن الممثل خاصة علم البيو – ميكانيك Biomechanics:-

هو مصطلح يشير إلي باب من أبواب العلم الحديث المختص بدراسة الخاصية الميكانيكية للأنشجة الحية للأعضاء ولكيان عموماً[1]، وتتمثل في مجاميع العمليات المختلفة والمتحققة بفعل التفاعل بين الأجهزة الداخلية والخارجية للجسم كحركة بكاملة ... المعرفة للفعل الحركي للإنسان كنظام له علاقة بين حركات الإنسان ووضعية الجسم ... الميكانيكية

[1] صالح سعد، مرجع سابق، ص 171.

والبايولوجية لظهور حركة الإنسان مع دراسة الخصائص لأجزاء الجسم أو الجسم بكامله أي جمال الحركة وان حركة الإنسان تتحقق في المفاصل المتعددة في الجسم في وقت واحد أو بالتعاقب وهي مختلفة، ودور البايوميكانيك ينحصر في إيجاد الوسائل والظروف المناسبة للفعل الحركي إلا حسن وكيفية اتقانه بشكل جيد[1].

ومن خلال اكتشاف الحركة الجسدية للممثل في داخل المشهد انطلقت معرفة جديدة في فهم وممارسة حرفه الممثل، فكان مايرهولد ينادي ببلاستيكية الحركة للممثل أو المرونة وعلى الممثل أن يصطاد الأحاسيس من الخارج وثم إلي الداخل على عكس المدرسة النفسية أو منهج ستانسلافسكي[2].

المسرح ذلك الفن الذي يبدع في "الزمن والفراغ" بالنسبة للأخير (أي: الفراغ) تحتل مركز الصدارة على خشبة المسرح البلاستيكا (المرونة) جنباً إلي جنب مع الكلمة والصوت التي تسود في الزمن، فالممثل سيد الوضعية المشهدية ليس معبر عن إرادة غريبة، بل ناظم وملحن، حيث انه وتحت تصرفه تبرز المواد في شكلها غير الناضج في النوص المسرحية لأعظم الدراما – تورغيين مثلاً، لا توجد ملاحظات تقريباً أو تكون قليلة جداً، فكل شيء هناك متروك لرؤية سيد العرض والممثلين ولمخيلتهم الفنية .. فالممثل هو المبدع الوحيد، الذي (يتقطر) عمله كاملاً أمام عيون الجمهور، إذا ما كان سيد حقيقياً لفنه (عليه) التحليق بقوة على خشبه المسرح ، واعطاء احتمالات جديدة في أدائه، إذا ما كان فناناً حقيقياً فهو لن يشذ عن العمل الجماعي بأي شكل من الأشكال: لا يزعج شريكه على خشبة المسرح ولا يغير من أفكار المؤلف ... يؤدي دوره بشكل أفضل مما فكر فيه الدراماتورغ والمخرج بالعلاقة مع الإرتجال .. في هذا الشأن يكون الممثلون – المبدعون أحراراً بالكامل يمكنهم التمثيل حيثما يشاؤون في الشارع مثلاً، في ظروف غير مثالية للعرض المسرحي، في الميادين العامة وفي أزقة معينة تحت السماء المفتوحة وهكذا.

يرى مايرهولد إن أكثر المبدعين حرية في المسرح هو "الممثل"، الدراماتورغ يهدر كثيراً من الأعوام على إبداعاته، نفس الشيء يحدث مع بعض العروض، لكن الممثل كلما

---

[1] لؤي غانم الصميدعي، البايوميكانيك والرياضة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، بغداد، بدون تاريخ، ص 13-14.

[2] قاسم بياتلي، مرجع سابق، ص 14.

كان معداً أكثر، فسوف يكون بإستطاعته وفي كل عرض أن يقدم روعة ارتجالاته، الممثل الجدير يمكن اعتباره مبدع اللحظة الراهنة، وعلى الرغم من القيود التي تحيط بعمل الممثل إذ يستند على نسيج المخرج، إلا أن كل هذا ينير حرفه الممثل، الماستر المثإلي، المتمكن من الإبداع بحرية في محيط من القيود ... هذا الإبداع الحر الممكن على خشبة المسرح غير مفهوم للصحفيين الجهلة الذين يكتبون عن انعدام حرية الفنان بسبب تسلط المخرج.

المخرج عند مايرهولد:

المخرج هو رأس المسرح مُلهمة يعرض عليه مخطوط المسرحية أولاً وعليه يعتمد تنظيم الأداء التمثيلي، يصنع من نفسه الإرادة الوحيدة فهو هنا تماماً كالمايسترو في الاركسترا إن المايسترو يريد بطريقة أو بأخرى أن يؤثر على الموسيقيين للوصول إلي أداء متناغم، كذلك يعمل المخرج في المسرح. بعض المعرفة العامة بالموسيقى ضرورية، حتى في الفنون الأخرى (موسيقى اللوحة، وعن ريتم (إيقاع) العمارة) مع قوانين إيقاع المخرج لابد أن تمتلك علاقة كل خطوة من خطوات العمل كالموسيقى.

جانب آخر مهم في جوانب العملية هو الطراز لابد للمخرج أن يمتلك فهماً واضحاً ودقيقاً للطراز، التصور عن الطراز يجب أن يكون معروفاً له ليس من خلال ما تشربه من الكتب، لابد من معرفة ماهية المصطلح والطرق المختلفة لتفسيره.

أيضاً ينبغي على المخرج أن يفهم أن هناك طرق عديد للتعامل مع النصوص المسرحية أن يوجه النص ليسلك به طرقاً مختلفة وليس الاتجاه إلي ما هو معروف في المدرسة الطبيعية، والواقعية (مسرح موسكو الفني) ... ووصفها بالبكتريا المعدية الحقيقي لجوهر المسرح التي تبقى على طوال الوقت هي ذاتها، لذلك يوصى المخرج بدراسة تاريخ المسرح على سبيل المثال تحدث عن الميميكا كتصعر الوجه غير متغير ويقول أن لامكان لها على خشبة المسرح هنا، لكن يجب أن يركز على أن الميميكا تعبر عن التنوع – بالاستقلال عن الوضاع المتباينة – للتصعر وبهذا الحال، وبالمراوحة من الطبيعية إلي الشرطية، ومن الشرطية إلي الطبيعية، المسرح ككل متكامل يختبر عملية تطور والتي لابد من معرفتها حتى تحكم على المسرح. ذلك الفن الذي يبدع (الزمن الفراغ) بالنسبة للفراغ تحتل مركز الصدارة على خشبة المسرح البلاستيكا (المرونة) جنباً إلي جنب مع الكلمة

والصوت، التي تسود في الزمن، وتتصدر لدى المخرج مهمة جديدة هي أن يصبح متخصصاً في البإلية والموسيقا من الممكن إلا يعزف على أية آلة موسيقىة بنفسه لكن لابد له من أن يكون موسيقا حساساً للموسيقىا، ولابد أن يمتلك في نفس الحس الموسيقى بشكل عام.

علاقة الإخراج مع التمثيل يقول مايرهولد: " لابد للشخص الذي يريد أن يكرس نفسه للإخراج، من أن يجتاز بعض دورات التمثيل، هذا الشيء ضروري للمخرج كما أنه ضروري بالنسبة لقائد الأركسترا الموسيقىة أن يكون عازفاً إلي حد ما، إذ دون العزف على آلة لها علاقة بالأداء الموسيقى لا يمكن امتلاك أي من أدوات قائد الاركسترا. في هذه الحالة فإن قائد الوضعية المشهدية لابد له من معرفة القوانين التي يتعرض لها إبداع الممثل ،لابد له من أن يعرف بأي شكل ينبغي للممثل أن يلقي المونولوغ، لأنه هو من يعطي التعليمات للممثل عن كيفية الأداء التمثيلي، عليه أن يشير إلي الزمن بالضبط، والذي ينبغي على الممثل أن يبدع فيه، وبالذات هنا الدور الذي يؤديه كظاهرة واحدة، يسعي ليتماسك على خشبة المسرح ويعطي أكثر بقدر الإمكان".

أما المخرج الذي يعرف كيف تتوزع كل أجزاء العرض في الزمن المحدد لها فعلية أن يصنع الـــ Veto فيما يتعلق بالأداء المتطرف للممثل ... دون استثناء إمكانية الإرتجال على العكس فهي محبذة ... يقول: "أبداً لا ينبغي على الممثل أن لا يوقف سعيه نحو الارتجال، أنا نفسي أسعد عندما يقوم الممثل – دون اختراق الخطة العامة للعرض ودون تحطيم الـــ Miseenscene بإضافة شئ ما جديد إلي أدائه والذي ينقله في كل مرة إلي مرحلة أفضل من سابقتها إلا أن تحديد الإطار الزمني للمسرحية بشكل دقيق يبقى القانون الحارس والضروري في العروض المسرحية.

3/ برتولد بريخت

برتولد بريخت من أهم المخرجين الألمان الذين تأثروا بالفكر الاشتراكي الماركسي الثوري ومن الذين حاربوا النازية الهتلرية بكل شراسة وضراوة ، وقد كان يمارس المسرح في برلين في الشق الاشتراكي من المانيا تأثر(برينهارت و بسكاتور) بأسلوب المسرح الملحمي لذلك ثار بريخت علي المسرح الأرسطي الذي يعتمد علي التطهير النفسي مستبدلاً إياه بالاندماج أو التغريب أو التباعد وتكسير الإيهام المسرحي ، أي أن

الممثل في مسرحه يكشف لعبة التمسرح وأسرار الشخصية ،ويبين للجمهور انه يمثل فقط ولا يتقمص الدور ولا يندمج فيه ، وبهذا يرفض بريخت نظرية التقمص والتطهير، ويستوجب أن تبقي خشبة المسرح خشبة للمسرح والتمثيل ([1]).

ربط بريخت من خلال فكره الاشتراكي المسرح بالسياسة وان يكون المسرح هادفاً لذلك اتجه بالمسرح بما يعرف بمسرح "الأطروحة" (theatre the ese) وهو الذي يرصد تحرك الشارع وينقل نبض الجماهير الشعبية ويترجمها أفكارا صارخة ، تبسط علي الخشبة ، لتسلط عليها الأضواء الكاشفة من اجل الملاحظة الثاقبة والنقد اللاذع والمناقشة الساخنة ، في أفق البحث عن مخرج لازمة قد تطول كلما تمكن الخوف من الإنسان وغزا الصمت الأماكن القصية المعتمة([2])

فالمسرح السياسي theatre politique أذن يقوم علي الرغبة في انتصار نظرية مرتبطة باعتقاد اجتماعي ، في أفق تحقيق مشروع فلسفي طموح ، ليصبح علم الجمال خاضعاً للمعركة السياسية بانصهار الشكل المسرحي داخل جدل الأفكار.

يري بسكاتور " piscatot " إن السياسة تحتل المستوي الأول من الاهتمام ولا يطلب من المسرح شيئا غير السياسة مادام هنالك صلة قوية بين الأدب المسرحي والسياسة .

فهي في داخل تكوينه، ملتصقة به، وهو ملتحم فيها لا ملحق بها لا مجال للفصل بينهما وحدتهما الحياة التي ينتميان إليها ويشكلان خلاصة من أهم خلاصتها.

فعلي المسرح انطلاقا من وعيه بحقيقة الصراعات الدائرة ان يفضح ويكشف طبيعة تلك الصراعات، عليه أن يستفز الجمهور ، ويعلمه وهو يعرض عليه أوضاعه بكثير من التحليل من اجل تنويره ومن ثم حفزه إلي العمل لتغيير قدرة ، إنه مسرح القلق والغضب ، مسرح لا مجال فيه للراحة والانفراج ، بل هدفه التصعيد إلي حد الضيق والاحتقان .

لهذا فالمسرح السياسي التحريضي هو المسرح الذي يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفاً فكرياً ومبدئيا من تلك الحالة ، انه عملية تحريك ، ونقل إلي حيز

[1] جميل حمداوي ، الإخراج المسرحي ، الهيئة العربية للمسرح ، الامارات الشارقة ، الطبعة الأولي 2011م ص 59 .
[2] يوسف الطالبي ، دراسة المسرح والسياسة ، مجلة الفيصل ، المملكة العربية السعودية ، الرياض ، العدد 301، سبتمبر /اكتوبر 2001م ص 17.

الفعل ليتيح للإنسان إمكانية تأمل واقعة ومصيره وردود فعلة اذاء الأحداث والوقائع، وتقويمها من اجل الخروج باقتراحات للحياة فكراً وممارسة .

برتولد بريخت حاول جاهداً أن يغير المجتمع ، ويحرر الناس من الشقاء عن طريق مسرح مخضب بلون السياسة ... لهذا فقد نقل قضايا المجتمع وتناقضاته ومصير الإنسان من الشارع إلي الخشبة ، وعنده أن المسرح من دون جمهور شئ لا معني له ، قصد استفزازه للثورة علي حالة المتردي والتصدي عملياً لتغيره.

ومن اجل أن تصبح الأحداث الإجتماعية في الحياة مفهومه ، رأي برتولد برخت ضرورة عرض الوسط الاجتماعي أمام المشاهد عرضاً واسعاً بكل ما ينطوي عليه هذا الوسط من أهميه ، فالمسرح عنده مدرسه لتنوير المجتمع وصقل الوعي الإنساني ، وتربيته لكي يصبح هذا المسرح فيما بعد مسرحاً سياسياً وثورياً ، فهو يري انه لا يحق للمشاهد أن يستسلم عن طريق الاندماج البسيط في العالم النفسي لشخصيات المسرحية ، لمعاناتها العاطفية بلا ادني موقف انتقادي، إذ علي المتلقي أن يخلق مسافة تسمح له بالتحكم في الفرجة ، ومن ثم تأسيس قراءة نقدية لعالمه، بدل التعاطي الاستيهامي الحالم لان بريخت لا يريد أن يترك المتفرجين عقولهم مع قبعاتهم قبل دخول المسرح كما يحدث عادة في المسرحيات التقليدية ، ولا يريد أن يخرج المتفرج وقد أحس بالراحة والتوازن ، بل العكس يريد أن يقلقه ويدفعه إلي التفكير ومن ثم يفقده توازنه ، ليسعي إلي استعادته عن طريق العمل الايجابي الخلاق [1].

" إن المتأمل في فكر بريخت ومسرحة الملحمي يلمس ذلك النزوع اللافت إلي خلق التوتر العالي لدي المتلقي والتأثير فيه إيجابا ، من اجل إقناعه بجدوى الفعل والسعي إلي ترسيخه في أفق خلق شروط التغيير ... فإن الأطروحة (الفكرة) المركزية للمسرح الملحمي ، تنهض علي (التغريب – التأرخة – والديالكتيك Dialecique) بصفتها مرتكزات نظريه لا محيد عنها من اجل مسرح يخدم الإنسان علي مستوي التعليم والتربية والوعي" ([2]).

[1] يوسف الطالبي ، مرجع سابق، ص19
[2] نفس المرجع، ص20

لذلك يري بريخت أن خلق هذا الوعي الفعال في المجتمع لابد أن يمر من خلال توضيح المفاهيم والتحليلات الصائبة للتاريخ .

إن الحاضر يصبح بعدئذٍ مغرباً كما أن التاريخ يصبح المجال الحيوي لجعل الجدلية (الديالكتيك) القانون الرئيس للتاريخ .

أراد بريخت تقويض نظرية المسرح الكلاسيكي الذي يعتمد علي مفهوم التطهير (catharsis) التي أوردها أرسطو في كتابه (فن الشعر) من أساسها لذلك طرح البديل النظري والعملي لها من اجل مسرح فاعل غير منفعل فجاء بمفهوم التغريب فما هو التغريب ؟

التغريب (Distantiation)

هو جعل المألوف غريباً ، والتوصل إلي تغريب الحادثة أو الشخصية يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومألوف وواضح ، بالاضافه إلي إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها، ففي التغريب يصبح الاعتيادي والمعروف لافتاً للانتباه مفاجئاً، والبديهي غامضاً ، كل ذلك أن تظهر الأمور مفهومة أكثر وهذا ما يرمي إليه تأثير التغريب .

حسب المفهوم يري بريخت بان يتعين علي الممثل أن ينسي كل ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله ، الاندماج الانفعإلي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها ، فإذا كان الممثل لا يسعي إلي الوصول بجمهوره إلي حالة من النشوة والوجد ، فعليه من باب الأولي ألا يقع هو نفسه في مثل هذه الحالة، بمعني انه عليه أن يترك المسافة قائمة بينه وبين الشخصية التي يمثلها تجاه الشخصية ، من هنا فإن الجدار الرابع الذي هو التحام الصالة بالخشبة يعد مجالاً مثمراً للمشاهد ، لقطع الصلة بينه وبين الممثل ، فيقول المشاهد مع نفسه : (لم يخطر علي بإلي هذا الشئ ، لا يجوز أن يقوم المرء بهذا العمل ...أو هذا عجيب ولافت للنظر تصديقه ، ويجب منع هذا العمل وإيقافه أو إن عذابات هذا الإنسان ومعاناته تهزني ، إذ ينبغي أن يوجد لها مخرج أو حل ناجع ،أو انه حقا فن رائع ولا يوجد هنا شئ حاسم وبديهي ... إنني اضحك علي الباكين وابكي علي الضاحكين) فالممثل إذن يبلور الحدث الصغير ، من خلال أهميته ويجعله غريباً ومدهشاً.

ويذكر بريخت ثلاث طرق من أجل تجسيد عله التغريب علي المسرح هي :

1- نقل الدور من الشخص إلي الشخص الآخر .

2- الانتقال إلي الماضي .

3- ربط توجيه التمثيل والتعليقات في الحوار .

إن بريخت خدم عملية صقل الوعي من خلال إستخدامه لعمليه التغريب ، تاريخ الأحداث لكي يصبح الإنسان واعياً بأحداث وجوده الاجتماعي ، وممارسه النقد من اجل تغيير هذا الوجود للوصول إلي أهداف الثورة الإجتماعية فكان يتناول نصوص التراث المسرحي بالتبديل والتغيير ، رغبه من في إخضاعها للتغريب ، وفي العروض المسرحية الملحمية ، يلجأ إلي كثير من الوسائل لإحداث التغريب ومن أهمها : شخصية الراوي الذي يفسر ماهو كائن وما يجب أن يكون .

النقطة الثالثة والمهمة في مسرح بريخت وتعتبر المحرك الرئيسي لجميع أفكاره وأعماله وهي الديالكتيك.

مفهوم الديالكتيك :

هو (الجدل) أي محاولة الوصول إلي الحقيقة ، فمن خلال رأيين متناقضين ينشأ حوار ثالث يقودنا إلي الحقيقة والصواب .

وقد ربط بريخت هذا القانون بالمسرح فإن الصراع الدرامي هو صراع جدلي مما دفعه إلي الانشغال طويلاً بضرورة نقل الديالكتيك إلي المسرح ، ليكشف للمشاهد التناقضات الإجتماعية والاقتصادية التي تحرك التاريخ وتطور المجتمعات ، مادام الإنسان وليد التناقضات الإجتماعية المنعكسة علي مساره في الحياة التي لا يمكن أن تظل جامدة ، وعلي تصرفاته وأخلاقه وحاجاته المستمرة إلي التغيير ونبذ الركود ... إذ أن قانون الديالكتيك يفرض نفسه حيث لا توجد حتمية للأشياء ، لأنها في تغيير مستمر.

كان بريخت يميل دائما إلي تسمية مسرحة بالمسرح الديالكتيكي، وكان يقول : (من خلال استخدام الديالكتيك في المسرح يمكن للمرء أن يكشف عن التناقضات المثيرة).

مما سبق يمكن القول أن طريقة الأداء في مسرح بريخت تتطلب من الممثل يقظة عقلية بعيدة عن الانفعالات والعواطف مع الأحداث ، أن يبني انفعال ثم يهدمه في كل لحظه ، هو بذلك أداء قلق ومتوتر ويخلق المتعة

4/ لي ستراسبيرج

لي ستراسبيرج هو مبتدع ما يسمونه في امريكا مدرسة "المنهج " تلك المدرسة في فن التمثيل التي كان لها من الأثر والنفوذ الفني ما لتعاليم ستانسلافسكي في أمريكا وجميع انحاء العالم ، طريقة لي ستراسبيرج في تدريس وتكوين وتشكيل الممثل بشكل اساسي وهي الطريقة التي استخدمها لي ستراسبيرج في الثلاثينيات والأربعينات بمسرح الجماعة الذي أسسه عام 1931م كليرمان وكيربل كرافورد ، كما اعاد صياغة وتطوير الطريقة التي اخذها عن منهج ستانسلافسكي في استديو الممثلين الذي أسسه عام 1947 مع ايليا كازان وتخرج منه معظم نجوم هوليوود.

ولي ستراسبيرج هو الفنان الذي تتلمذ على يد كل من "ريتشارد بولسلافسكي وماريا اوزينسكايا"وهما من تلامذة المخرج الروسي قسطنطين ستانسلافسكي وقد اخذ لي ستراسبيرج على عاتقه بعد ان راى مدى التحريف والتشويه الذي وصل إليه منهج اساتذة روسيا ذاتها، نشر منهج ستانسلافسكي وتطويره في مدارس التمثيل والمعامل والمعاهد التي كان يقيمها في امريكا وفي انحاء العالم.([1])

كان لي ستراسبيرج يستند إلي ستانسلافسكي، بالإضافة إلي خبرته الشخصية بهذا المنهج وتطويره له . ويقول:"لايجب ان نكرر في هذا الكتاب خطأ تحريف عرض منهج ستانسلافسكي مرة ثانية ،اذانه قد عرض في ذلك الوقت جانبا من النتائج التي توصل لها ستانسلافسكي ، واخذت على اعتبار انها المحصلة النهائية لكل ما توصل إليه في طريقته"([2]).

اختص منهج لي ستراسبيرج بتدريب الممثل ومعاونته على التغلب على المشكلات الكثيرة والمعقدة التي يواجهها اثناء عمله... فهو المادة الحية التي يعمل بها المؤلف والمخرج ولانه مادة حية فهو يختلف عنه اية مادة اخرى يعمل بها الرسام او الكاتب

---

[1] - لي ستراسبيرج، طريقة لي ستراسبيرج في تدريب الممثل ، ترجمة: احمد سخسوخ ، ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2002، ص 9–10

[2] - نفس المرجع السابق ص17

الروائي، لابد ان نبدأ اولا بإكتشاف المشكلات التي تنشأ من كون الممثل مادة حية من لحم ودم ....ثم المشكلات التي تنشأ من تطويع هذه المادة للتعبير الفني .([1])

كان استوديو الممثلين لا يدرب الممثل المبتدى وانما يدرب الممثل المحترف ...الممثلين المسرحيين وبعض الممثلين الذين يعملون في هوليود .فإن لي ستراسبيرج ومعاونوه يؤمنون بأن الإحتراف يقضي شيئا فشيئا على موهبة الممثل التي دفعت به إلي الشهرة ولابد للممثل المحترف ان يمارس طوال حياته الفنية اكتشاف ذاته واكتشاف قدراته كل يوم .

حتى لايتحول إلي نمط يكرر نفسه ثم يموت ،ولان الاستديو يؤمن ان فن التمثيل اصبح الان تكنيك إلي جانب كونه موهبة فالموهبة ضرورية كبداية ولكن الصناعة اصبحت في مثل اهمية الموهبة.([2]) ويري لي ستراسبيرج انه من الضروري يجب على الممثل ان يتعلم نوعا من النظام الصارم ،لذلك سميت طريقته بالمنهج كمدلول في حد ذاتها به التكنيك الخاص الذي اتبعه في تجربته ومنهج "يعني مدرسة استديو الممثلين الذي يعمل على اكتشاف المادة الحية –الممثل ،المشكلات التي يواجهها الممثل بوصفه مادة حية واول ما يبدأ به استديو الممثلين تطبيق نظريات استراسبيرج [3].

قسم" المنهج" إلي ثلاثة مظاهر او مراحل رئيسية هي:

1/الدافع:

الدافع هو ما يمكن تفسيره بالقدرة على التخيل قد يكون نشاطا ذهنيا ونفسيا واعيا او غير واع ،ولكنه يفقد اهميته بدون الإيمان به كحقيقة مسلم بها

2/الإيمان :

هو الإيمان كشخصية كحركة وسلوك في داخل موقف معين ،على الممثل ان يؤمن بأن يقوله ويفعله ويشعر به هو شيء صادق ومناسب للحظة المعينة داخل الموقف والأ اصبح الخيال عديم الجدوى

---

[1] - سمير سرحان ، مرجع سابق ، ص88

[2] - المرجع السابق ، ص89

[3] -- نفس المرجع ، ص89

3/التركيز:

وهو ينشأ من الدوافع والإيمان وهو السبب فيهما في نفس الوقت وبما "ان عمل الممثل يعتمد اكثر ما يعتمد على خلق المشاعر التي توصي بمرور الشخصية في تجربة معينة ، في ان هذه العملية تتضمن بحثا معتمدا على الوسائل المناسبة التي يستطيع الممثل ان يحصل بها على التركيز المطلوب ، كما ان حالة التركيز بدورها تؤدي إلي الدوافع والإيمان ...اي ان الممثل لايستطيع ان يفكر على المسرح الأ اذا كان مركزا فيما يفعل، ولا يستطيع ان يركز ذهنه الا اذا كان يفكر ولذلك فإن الخيال الأ بوجود هذه المراحل الثلاثة مجتمعة في اللحظة الواحدة"،([1]) حينما نأتي لتدريب الممثل على ان يكون واعيا بمراحل الخيال الثلاثة اثناء عمله تتطلب منه ان يتدرب على ان يستنبط دوافع معينة من حوافز خيإلية او متخيلة وان يجعل هذه الحوافز حقيقة اي قابلة للتصديق بلا نقاش ،وبالتإلي تثير لديه المشاعر المناسبة سواء كانت حسية او عاطفية اوعقلية او إلية .وهي عملية يطلق عليها تحرير او اطلاق الخيال وتدريباتها كالأتي :

المرحلة الأولى: تتطلب هذه المرحلة ان يوجد شيء (مادي ملموس)يطلب من الممثل التركيز عليه وليس شيئا متخيلا .وتتضمن عملية الشيء المادي الإيمان بهذا الشيء والإقتناع به وباهميته في لحظة معينة ويرى ان هذا بطبيعة الحال ينشط القدرة على التخيل ، والتركيز يكون على تفاصيل الشيء المركز عليه ...ثم ينقل بخياله من التعميم إلي التخصيص لذلك الشيء .

ويشبه لي ستراسبيرج هذه المرحلة بالمرحلة التي يضع فيها عازف البيانو اصبعا على المفتاح الصيح لجميع مراحل عمل الممثل وعليه سيعزف دوره.([2])

المرحلة الثانية: التركيز على شيء متخيل وليس شيئا ماديا موجودا امام الممثل . وهذه الأشياء المتخيلة يمكن ان تكون مواقف معينة مادية او شعورية وقد تكون حوادث وقد تكون علاقات انسانية معينة، وقد تكون شخصيات او هذه الأشياء جميعا . وعلى

---

[1] -- المرجع السابق ، ص90

[2] - تجارب جديدة في الفن المسرحي، مرجع سابق ، ص90

الممثل ان يعيد خلق كل شيء على حدة اويعيد خلقها جميعا لنفسه من خلال عملية التركيز([1]).

هذه المراحل من التدريبات على الخيال يعدها لي سترا سبيرج ماهي الا مرحلة تمهيدية لاعداد تلك الالة البشرية _الممثل_للتدريب على التحكم في ٱلإستجابات العاطفية او الاشعورية المختلفة .ويرى ان جزءا كبيرا من فن الممثل وصناعته يعتمد على القدرة على مثل هذا التحكم .

ويؤكد ان هناك جزءا من عمل الممثل لا يعتمد على الإستجابة الشعورية وان هذا الجزء يجب ان يطبق في الجزء الخاص من التدريب على تطويع العاطفة ،والعمود الفقري في تدريب وتطويع العاطفة وهو ما اسماه بالذكرى الفعالة .

الذكرى الفعالة:"هي ليست عملية تذكر وانما هي ذكرى او ذكريات تخص الممثل شخصيا او تلمس شيئا في حياته ،ووظيفتها هي إحداث استجابة عميقة للموقف المسرحي الخارجي"([2])

يترتب على هذا ان الممثل يعيش خبرته العاطفية المتأصلة في نفسه من جديد ويعيد خلقها على المسرح في علاقتها بالموقف الدرامي المعين او اللحظة الشعورية المعينة التي تعيشها الشخصية وبفضل ستراسبيرج بأن الممثل كلما عاد بذاكرته إلي خبراته الشخصية البعيدة في الزمن "سبع سنوات على الأقل"كان ذلك افضل وفي رايه ان ذلك "ان اللحظة القديمة دائما متخلصة من اي موقف متحيز يتخذه الممثل وهي لذلك لحظة شعورية خالصة.والإستجابة العاطفية التي تحدثها ..لايمكن تحديدها مقدما فالممثل ليس الة ميكانيكية ،كل ما يستطيعه الممثل او مدربه هو ان يكتشف امكانيات هذه الذكرى ويرى اي نوع من الإستجابة قد تحدثه،واذا اكتشفها بقيت مشكلة صهر الذكرى في الشخصية التي يمثلها والموقف الدرامي الذي توجد فيه الشخصية"([3])

والتدريب يبدأ عند لي ستراسبيرج على الذكرى الفعالة بأن يحاول الممثل ان يعبر تعبير كلاميا عن تذكرة لشيء مادي يرتبط في ذهنه بموقف شعوري او عاطفي معين،والغرض

---

[1] - المرجع السابق ، ص91

المرجع نفسه، ص93

[3] - نفس المرجع ص93

هنا اختبار وقدرة الممثل على التذكر وسعة خياله ،ثم يطلب من الممثل ان يتوقف عن التعبير بالكلام وان يستمر في التركيز الشعوري وهو يقوم بأي عمل مادي بسيط ....مع الإحتفاظ بتركيزه العاطفي ، ثم يتطور العمل البسيط الذي يقوم به الممثل اثناء التركيز إلي عمل اعقد واعقد حتي يستطيع الممثل ان يقوي من قدرته على صهر نفسه في جميع المواقف ،بما في ذلك المواقف العاطفية وكذلك صهر نفسه في الدور الذي يلعبه .

وحتى يصل الممثل إلي هذه القدرة على الإستجابة العاطفية يكون قد وصل إلي مرحلة من التدريب يستطيع معها ان يصهر نفسه ن من جميع النواحي في الدور .

وعند هذه المرحلة يبدأ لي ستراسبيرج تدريبات اكثر تعقيدا وبالغة الصعوبة لان على الممثل عندما يبدؤها ان يناقض كل ما كان قد تعلمه في المراحل السابقة من التدريب ، ففي هذه المراحل يسأل الممثل نفسه "ماذا افعل اذا كنت في مكان الشخصية داخل هذا الموقف؟"وبهذا يثير احاسيسه ودوافعه ويكشف استجاباته العاطفية ، اما المرحلة الجديدة فإن عليه ان يدرب نفسه على كيفية تطبيق هذه الدوافع والإستجابات والأحاسيس على الدور الذي يمثله لابد ان يسأل نفسه :"ماذا يجب علي ان افعل لكي اقوم بما تقوم به الشخصية في هذا الموقف؟" ويوضح لي ستراسبيرج الخط الفاصل بين الإستجابة العاطفية وصهرها في الدور اي صهرها في استجابة الشخصية للموقف المسرحي هو خط رفيع جدا،ومع ذلك لابد للممثل ان يتبينه جيدا ، فإذا إستطاع ان يتبين هذا الخط الفاصل ويعبره يتوقف تدريب الممثل على ان يكون مجرد تدريب مع نفسه وشخصيته هو او استجابته هو كإنسان ويصبح تدريبا مزدوجا إذ على الممثل حينئذ أن يدرب نفسه في ذات الوقت على إثارة استجاباته ثم تطويعها لمطالب الدور ...والتدريب المزدوج ليس عبارة عن مرحلتين منفصلتين وإنما هو مرحلة واحدة .

على الممثل بعد هذه المرحلة ان يتدرب على التركيز على الحالات النفسية والعقلية لمستمدة مباشرة من المنطق الفني لمسرحية معينة.

مشكلة التعبير

مشكلة التعبير هي آخر من المشكلات التي يواجهها الممثل كما يري ستراسبرج ، وهي تختلف عن المشكلات التي تنشأ عن تدريب الخيال ويقول: لم يدرك العاملون

بالمسرح مشكلة التعبير تختلف عن مشكلة الخيال أو انهما مرحلتان مختلفتان في فن الممثل إلا بفضل المخرج الروسي ستانسلافسكي .

ويصف أن الخيال النشط عند الممثل لايستوجب بالحتمية أن يكون الممثل قادراً علي التعبير الصحيح، ويلخص علاج مشكلة التعبير في أن يصبح الممثل علي وعي بعجزة عن التعبير الصحيح رغم قدرتة الفائقة وتطويع العاطفة .

حيث يقول في ذلك: "لا بد لكل ممثل أن ينمي في نفسة ذلك الوعي الكامل الذي أطلق عليه ستانسلافسي " الاحساس بالحقيقة " وتعد مرحلة متقدمة جداً ، وقبل أن يستطيع الممثل أن يصل إليها وينمي في نفسة الوعي بعجزة عن التعبير في مواضع معينة ، علية ان يعتمد علي الاخرين في أن يحددوا لة هذه المواضع وأن يقترحوا علية الحلول ".

ولخص اهم مواضع التعبير في الاتي :-

اولاً:- التعبير بالاكليشيهات : وهي اكليشيهات أو انفعالات محفوظة متكررة عن استجابات متكررة في تراث معين في فن التمثيل يلجأ إليها الممثل بلا وعي منة ، وهي عبارة عن استجابات جاهزة أو احياناً تتخذ شكل "اللازمة" في شخصية الممثل الفنية .

ثانياً :- عدم القدرة في وسيلة التعبير :- وهي عدم ايجاد الوسيلة للممثل التي يعبر بها عن الاسستجابة التي تجدث إلاثارة بالفعل من خلال تدريبات الخيال والقدرة علي عرضها .

ثالثاً :- التعبير التلقائي المتوتر :- وهو ذلك الذي يتمثل في أن ينزلق الممثل إلي التعبير الناتج عن توتر عصبي ، وفي اغلب الاحيان لايكون الممثل واعياً بان مثل هذا التعبير التلقائي يحدث ،وقد يكون واعياً بة ولكنة لايستطيع أن يمنع نفسة من إتيانة .

رابعاً :- الإجبار علي الإحساس والتخيل :- يتمثل في إجبار الممثل لنفسة علي الإحساس والإجبار علي التخيل ثم الإجبار علي التوافق مع الإيقاع العام للمشهد .

وحل هذه المشكلة عند "لي ستراسبرج" هو عدم التقيد مؤقتاً بالعاطفة أو الإيقاع مما ينتج عنة تحرير الممثل لكي يستجيب لخيالة هو ، ومن ثم يستطيع أن يلعب بمهارة أكثر علي مفاتيح عواطفة التي تشبة مفاتيح آلة البيانو .

الإرتجال عند لي ستراسبيرج

الإرتجال عند لي ستراسبيرج أساسي في منهجة لتدريب الممثل منذ البداية من خلال المسرحية بمنطقية ، حيث كان يقوم بالتدريب علي مشاهد الإرتجال البعيدة عن النص المكتوب ، وكانت مشاهد الإرتجال تعطي الممثلين المدخل الطبيعي للموقف الذي تجد الشخصية نفسها فيه .

يقول ستراسبيرج " يحظي الإرتجال في المسرح بسوء فهم كبير، وأستطيع أن أدعي بأن الإرتجال يعتبر أهم شئ بالنسبة للممثل ، ولا يمكن للممثل أن يطور قدراتة الفنية بدون الإرتجال، ان ستانسلافسكي لم يكتب شيئاً خاصاً عن الإرتجال ، وقد تطور فن التمثيل من خلال عنصر الإرتجال ،فقد إستطاع ممثلو كوميديا ديلارتي لأول مرة من خلال الإرتجال أن يمثلو بتلقائية شديدة وهذا يعني أنهم كانوا يشعرون ويفكرون فيما كانوا يمثلونه بطبيعية ، لأنهم إعتمدوا علي الإرتجال وحققوا بذلك فائدة كبيرة، ليس فقط في فن التمثيل لكن للمسرح بوجه عام ، ولم يكن بمقدور الدراما الحديثة ان تتطور إلا من خلال هذه الإضافة ، أن الإرتجال يجعلنا نضع إيدينا علي الأسباب المنطقية للموقف الدرامي في المشهد ".([1])

هنا يبن لي ستراسبيرج بان تطور المسرح والدراما الحديثة كان من خلال الإرتجال والذي بدونة لايمكن للممثل ان يطور قدراتة حتي اذا عمل على نص محكم فالإرتجال أساسي يقول : "حين يبدأ الممثل في العمل على النص المسرحي مبكراً ، حينئذ يتحرك الممثل في إطار المعاني التي يطرحها النص ، دون أن يسمح لنفسة بأن يضع يده علي الأسباب المنطقية التي بالموقف الدرامي وتطوره .. وحين يرتجل الممثل دون أن يعتمد على نص مسرحي معين حينئذ يستطيع أن يطور إمكاناتة الطبيعية فالمرء يتعلم من خلال إعتماده على طريقتة الخاصة في التعبير ". ([2])

إذاً الإرتجال عنده قائماً بذاتة وليس الإعتماد على النص وكلماتة ، فالإرتجال أساسي لتطوير قدرة التعبير عند الممثل ومن ثم يتيح ذلك للممثل التحرك في معاني النصوص المختلفة من خلال تطوير أدواتة عبر الإرتجال ، بذلك ينفي إعتماد كثير من الممثلين في

[1] - طريقة لي ستراسبيرج في تدريب الممثل ،ص184-185
[2] - المرجع السابق ص185

تطوير ادائهم من خلال المسرحيات بالعمل أثناء البروفات على تلك المسرحيات المكتوبة ويؤكد بذلك بقولة :" غالباً ما يعني بالإرتجال إليوم التمثيل بالكلمات ، ولكني أستطيع أن أوكد لكم ان شكسبير وموليير وتشخوف وغيرهم منالكتاب ليسوا في حاجة كبيرة إلي الممثلين لكي يقدموا كلماتهم ولكن المسألة تختلف في العرض المسرحي ، وفيما يتعلق بتمثيل مسرحياتهم فإنهم يعتمدون بشكل أساسي على الممثل، وتعيش مسرحياتهم من خلال نجاح الممثلين في تمثيل هذه النصوص بصدق وطبيعية، وبهذا المعني فإن الإرتجال يساعد الممثل أن يتعلم على خشبة المسرح ، أن يفكر ويحس في الوقت نفسه، حين يتوقف الممثل على خشبة المسرح ليفكر في أحداث النص المسرحي التالية، حينئذ يفشل الممثل .. إن الإرتجال يعلم الممثل التفكير على خشبة المسرح بواقعية وهو يجعل ردود أفعالنا على الممثل الأخر ردود أفعال تلقائية وحقيقية وليست مجرد ردود أفعال مكتوبة سلفاً في النص المسرحي، إن الإرتجال يجعل الممثل صادقاً ومقنعاً على خشبة المسرح ويجعل ردود أفعال الممثلين وأقعية وليست مجرد لوازم مسرحية ، ويساعد الممثل على خلق تجربة الواقع الحية علي خشبة المسرح ... أن الممثل يتعلم في الإرتجال الطريقة التي تتحرك بها الشخصية على خشبة المسرح بشكل حقيقي بصرف النظر عن النص المكتوب". ([1])

يري الدارس أن طريقة لي ستراسبيرج قامت على تصحيح الفهم الخاطئ لتفسير ستانسلافسكي وأستخدم التدريب العملي مع الممثل عبر تدريبات معملية تعمل على تطوير أدوات الممثل بصورة فعالة ، وأن الإرتجال عنده عنصر أساسي في كافة تدريباتة مع الممثل ، وأن هناك مفاهيم خاطئة للإرتجال عند الكثيرين من الممثلين بربط الإرتجال مع النص للوصول للعرض المسرحي بينما الإرتجال ان يكون دائماً في تدريب الممثل وبعيداً عن النص المكتوب ومعانية لتحقيق حرية التعبير والتلقائية الدائمة لدي عمل الممثل على خشبة المسرح.

[1] - طريقة لي ستراسبيرج، مرجع سابق، ص186-188

5/ إليا كازان

بدأ التفكير في إنشاء مسرح الربرتوار بلنكولن سنتر عام1961 ووضع خطة لسير المسرح الجديد او "الفرقة" الجديدة التي يقول عنها "انها بعد خمس سنوات من الان ستستعيد خلق المسرح الأمريكي وربما كان لها اثر بعيد في المسرح العالمي كله." ([1])

كان كازان مشرعا للمنهج الفني الذي تسير عليه الفرقة وهو صاحب نظريتها في المسرح ... فرقة مدربة على اتباع اسلوب ونظام معين على اعلى مستويات الاحتراف تمثل مسرحيات ترتفع إلي مستوى الخلود في مسرح يتقابل فيه الممثلون والجمهور فتنشأ بينهم علاقة وثيقة مثيرة .([2])

اختار كازان ممثليه وكلهم تقريبا من الشباب غير المحترفين او ممن ليست لديهم خبرة طويلة بالعمل في المسرح كمحترفين وبدأ تنفيذ ما أسماه ببرنامج التدريب في لنكولن سنتر وفي هذا البرنامج كان على ثلاثين من الممثلين الشباب ان يقوموا بالتدريب في برنامج او منهج على الصوتيات كعلم وعلى التحكم في اعضاء الجسم والحركة الجسمية، فضلا على تدريبهم العادي على فن التمثيل والأداء . ([3])

كان كل ما يهم كازان ان يجد مسرحا يستطيع من خلاله ان يرسي دعائم نظريته فهو يري ان المسرح الأمريكي يدين بكل اساليبه في التمثيل ... لستانسلافسكي ،ووسيلته الوحيدة في ذلك هي انشاء فرقة تجريبية خاصة به بعيدا عن الربح والخسارة في المسرح التجاري ببرادوي، وبعيدا عن ستنا سلافسكي .

كان من احد اهداف كازان الرئيسية ان يخلص المسرح الأمريكي من تأثير ستانسلافسكي ، والذي يعتقد كازان قد أخطأ فهمه في امريكا فقد فسره المخرجون تفسيرا حرفيا ولم يتتبعوا تاريخه المسرحي جيدا لكي يعرفوا انه كان يغير اسلوبه في العمل دائما اثناء الممارسة نفسها وانما صار الإلتزام بحرفية تعليماته والتي يرى فيها مبالغة في الإلتزام بهذه الحرفية .([4])

---

[1] -سمير سرحان ، مرجع سابق، ص47

[2] - نفس المرجع، ص47

[3] - المرجع السابق نفسه ،ص47

[4] المرجع السابق ، ص52

وفي راي كازان ان هنالك قاعدة حرفية التزم بها المخرجون الأمريكيون في تعليمات ستانسلافسكي وهي قاعدة "الإسترجاع الشعوري"وما يصاحب اللحظة المعينة من ارتباطات عاطفية قائمة على التذكر.

ويقول كازان :"ان ستانسلافسكي نفسه بدأ مع الخبرة الطويلة في العمل يكره ان يسير على النظام الصارم الذي وضعه لمسرح الفن بالنسبة للتمثيل ،وبدأ يغير التكنيك الذي نص عليه، فأصبح عمله اقل اعتمادا على التذكر والإسترجاع الشعوري ، واخذ يعتمد اكثر واكثر على الأشياء الخارجية التي تعطي إيحاءات معينة ، وبدأ يعلم ممثليه انهم اذا فهموا معنى الحركات المادية البسيطة مثل لبس معطف في لحظة معينة مثلا، فهم يستطيعون ان يوصلو للجمهور اللحظة الشعورية المراد إيصالها".([1])

بدأ كازان الإنطلاق من هذه النقطة في تطوير مدرسته الخاصة ، فأهم شيء بالنسبة لكازان هو اهمية ان يدرك الجمهور ما تريده الشخصية الواقفة امامهم على خشبة المسرح وان يدرك طبيعة الظروف التي تحيط بها والتي تحاول في ظلها ان تحصل على هذه الشخصية على ما تريد.

اهم شيء بالنسبة لكازان هو ان يفسر للممثل السبب الذي يجعل من هذه اللحظة او المرحلة المعينة من مراحل دورة ،لحظة ومرحلة لها معنى معين حيث لايبدأ بتدريب الممثل على الأداء ... قبل ان يحس الممثل نفسه بما تريده الشخصية من هذه اللحظة ، عندئذ فقط يبدأ كازان في ان يوضح للممثل ويشرح له الظروف التي يسلك في ظلها هذا السلوك المعين الذي تتطلبه هذه المرحلة من مراحل دورة، ولايبدأ ايضا في تحديد الحركة البدنية الميزانسين ، لايعقل ذلك بخطة محددة مسبقا وإنما يحاول ان يكيف الحركة البدنية تبعا لاستجابات الممثل للحظة المعينة بعد ان يكون قد وصل إلي هذه اللحظة في التدريب على الدور.

هنا يشير الدارس على ان كازان لم يثور على منهج ستانسلافسكي وإنما على فهم المنهج والإلتزام بحرفية تطبيقه من قبل المخرجين فاستانسلافسكي نفسه دعاء إلي الإبداع والدعوة إلي منهج خاص وليس الإلتزام ،وكان الإرتجال هو سيد الموقف لما يريده كازان.

[1] - نفس المرجع، ص53

الإرتجال عند كازان:

هو جزء من التكنيك الذي اتبعه كازان في تدريب الممثل والإرتجال عنده هو ان يترك الممثل قليلا اثناء البروفات او في مرحلة منها النص ثم يبدا في ارتجال كلماته الخاصة التي تؤدي إلي معنى كلمات النص لكي تساعده اكثر من التعمق شعوريا في الموقف المسرحي المعين .

وعند كازان ان الإرتجال هو تكنيك يستطيع الممثل من خلاله، وهو يحرر نفسه مؤقتا من النص، ان يعثر لنفسه على طريقة في السلوك اصدق واكثر اصالة واكثر اشباعا بالمعنى واقدر على التعبير مما يحدث بالفعل في النص ، لكن الإرتجال اذا لم يكن يهدف إلي شيء معين فهو بلا فائدة ولاجدوى منه . والهدف الوحيد للإرتجال هو ان يضع يد الممثل على ما تريده الشخصية .وعلى هذا الأساس فمن الممكن التوسع في نطاق الإرتجال ليشمل كل جانب من سلوك الشخصية والعناصر المكونة لها .استخدم كازان اسلوب التحرر من النص لكي يخلص الممثلين من التقاليد المتأصلة فيهم ورغم ذلك وجد هنالك دائما صعوبة في ان يبالغ هولاء الممثلون الشبان في التحرر من النص نهائيا فهذا الموقف لا يقره كازان نهائيا .فعنده ان النص هو اولا قبل وقبل كل شيء ما تقوله الشخصية بصرف النظر عن الإرتجال .

ويرى كازان ان مهمة الممثل مهمة مزدوجة هي المحافظة على النص بوصفة عملا ادبيا وفي نفس الوقت يستطيع الممثل "بالإرتجال "ان يغوص اعماق التجربة التي يعبر عنها سطور النص.([1])

6/ جيرزي جروتوفسكي

جيرزي جروتوفسكي مخرج بولندي الأصل أقام في أمريكا وهو مؤسس ومخرج (المعمل المسرحي) الذي يعتبر أهم تجربة مسرحية ، بدء تجاربه الهامة في أواسط الستينات إلا أن "المعمل المسرحي" وما يمثله من مدرسه جديدة في التجارب المسرحية الحية والنشطة في أوائل الثمانينات وأصبحت مدرسه جروتوفسكي من المدارس الراسخة والمعتمدة في الفن المسرحي ، مثل مدرسة المخرج الروسي ستانسلافسكي ، بل يعتبرها النقاد أول مدرسة هامة في فن الممثل والمخرج منذ ستانسلافسكي .

[1] - سمير سرحان ، مرجع سابق ،ص55

فقد بحث جروتوفسكي بعمق بنظرة شاملة في طبيعة فن التمثيل ومعناه وأدواته ، أو في العمليات العقلية والجسمانية والشعورية التي تعتبر جزءاً لا يتجزأ من هذا الفن .

كتب عنه بيتربروك يقول (إن جروتوفسكي متفرد ، فلا احد سواه في العالم – قدر ما اعرف – منذ ستانسلافسكي تفحص طبيعة التمثيل وظواهره ومعناه ، وعلم طبيعة العمليات العقلية والفيزيقية والانفعالية المتضمنة فيه ، بمثل عمق جروتوفسكي وشموله) [1] .

يري جروتوفسكي انه من الممكن الاستغناء عن مجموعة من المكونات المسرحية ، ولكن لا يمكن الاستغناء عن عنصرين أساسين هما : الممثل والجمهور ويمكن الاستغناء عن كل التقنيات الصوتية والتقنيات البصرية وذلك بتدريب الممثل علي تعويض هذه الإمكانيات عن طريق كفاءته الحركية البصرية عبر تشغيل جسده وحركاته ، ويمكن تعويض التقنيات الصوتية الغنائية والإيقاعية عبر استثمار الطاقة الصوتية لدي الممثل .([2])

إذاً أراد جروتوفسكي التخلص من جميع عناصر العرض المسرحي بالتركيز علي عنصري الممثل والجمهور عبر اكتشاف تقنيات جديدة في إعداد وتدريب الممثل لإقناع الجمهور لذلك كانت دعوته (لمسرح فقير) منهج يعتمد أساسا في إعداد الممثل الذي يقول عنه : " من الصعب تحديد المصادر الدقيقة لهذا المنهج لكنني استطيع أن أتكلم عن التقاليد الفنية التي نبع منها ، لقد تربيت علي مدرسة ستانسلافسكي وتعلمت من دراساته المتعمقة وتجديده المنهجي المنظم لاساليب التمثيل وعلاقته الجدلية بأعماله المبكرة مما جعله بالنسبة الممثل الاعلي ، ولقد كان ستانسلافسكي يسال الأسئلة المنهجية الجوهرية ، إما الحلول التي تقدمنا نحن بها لهذه الأسئلة فهي تختلف عن حلوله اختلافاً جذريا وفي بعض الأحيان نصل إلي عكس النتائج التي توصل إليها تماماً ، لقد درست جميع اساليب تدريب الممثل في أوروبا وخارجها ومن أهم هذه الأساليب التي استفدت منها : تدريبات المخرج دالين في الإيقاع ، وبحوث ديلزارتي عن ردود الفعل الانبساطية و الانطوائية ، وبحوث ستانسلافسكي في " حركة الممثل الجسمانية" وتدريبات مايرهولد الالية الحيوية ... ومن بين الاساليب التي أثارت لدي اهتماماً خاصاً تكنيك التدريبات في المسرح الشرقي خاصة

[1] جيمس روس إيفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتربروك ، مرجع سابق ص 226.

[2] أنظر.جميل حمداوي ، الإخراج المسرحي ، الهيئة العربية للمسرح، ط1، المجلس الوطني للإعلام، ابوظبي، الإمارات، 2011م،.

في أوبرا بكين ومسرح كاثاكالي الهندي ومسرح النو إلياباني ولكن المنهج الذي اهتدينا إليه ليس تجميعاً لاساليب مستقاة عن هذه المصادر ، بالرغم من إننا أحيانا نطوع بعض عناصره لاستخدامنا الخاص" [1]

استند جروتوفسكي في تجريبه علي عده مناهج مسرحية استوعبها عملياً ونظرياً وعلي دراسات متعمقة واساليب ذات صله بالمسرح ، ثم علي طقوس عديدة ومختلفة من مجتمعات وبلدان مختلفة واستخلص العلاقة بينهما وربطها بروح الأداء للتمثيل عبر التدريب والتجريب ومن خلالهما وضع بصمته ومنهجه في تاريخ المسرح الحديث .

اعتبر بيتربروك أن معمل جروتوفسكي ماهو إلا مركزاً للأبحاث المسرحية ، وان فقرة لا يعد نقصاً ، وعمله في جوهره عمل غير لفظي والتعبير عنه بالألفاظ يؤدي إلي تعقيد وتبصير وربما تلك التدريبات التي تبدو واضحة حيث يتم التعبير عنها بالإيماءة ويؤديها العقل والجسد في وحدة واحدة ([2]).

يصفه عادل حربي " بأنه ادخل الجسد مزواجاً بين تقنية الأداء العالية والأفكار المتعلقة بالبعد الروحي والأنماط البدائية بحثاً عن صور وقيم ما وراء الدين وما وراء العادي ولكن لا يعني ما هو غيبي أو خرافي " ([3])

إذاً ما هي الدوافع الفلسفية التي جعلته يبحث بهذا البعد في فلسفة الأداء التمثيلي في ظل مناهج في التمثيل سبقته ودربته هو بنفسه ؟.

بدأ جروتوفسكي في البداية وهو يعمل في غرفة صغيرة ... مع جمهور محدد عمداً بأربعين متفرجاً ، وكأنه يعد لوناً من المسرح المقصور علي جمهور محدد ، وفي عام 1966م وحين عرضت مسرحية "الأمير الدائم" في باريس ، ورغم إصرار جروتوفسكي علي أن يشاهد العرض جمهور محدود إلا انه أصبح مشهوراً علي مستوي العالم كله ... وأصبح عمله محاطاً بطابع أسطوري ومصدر أفكار جديدة عند بيتربروك وآندريه جريجوري وجوزيف تشايكين وغيرهم ([4]).

---

[1] سمير سرحان ، مرجع سابق ص218.

[2] عادل محمد الحسن حربي ، محاور في المسرح العالمي "الأفكار والتقنية" ، منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة العربية 2005م ، الطبعة الأولي 2004م ، ص 95.

[3] عادل حربي ، المرجع السابق ص 94.

[4] جيمس روس ، إيفانز ، مرجع سابق ،ص227.

وتسأل بروك حين حث " الرويال شكسبير كمباني " إلي دعوة جروتوفسكي للعمل مع الفرقة كانت نتائج عمله كما يقول بروك (أصاب كل ممثليه بسلسلة من الصدمات : صدمة مواجهة (الممثل) ذاته إزاء تحديات بسيطة لا يمكن رفضها ، صدمة رؤية مراوغاته (الممثل) وحيله وكليشيهاته ، صدمه الإحساس بشي ما تجاه مصادرة الهائلة غير المستغلة . صدمه إرغامه علي أن يواجه السؤال : لماذا هو ممثل أصلاً ؟ صدمه إرغامه علي الإقرار بان مثل هذه الأسئلة قائمة بالفعل ، ورغم التقليد الانجليزي المتصل بتجنب الجدية في الفن المسرحي ، إلا أن الوقت قد حان لمواجهتها وصدمه أن يجد نفسه راغباً في هذه المواجهة وصدمه معرفه انه في مكانٍ ما من هذا العالم ، يصبح التمثيل فناً يقتضي التكريس والرهبنة الكاملة) ([1]) .

هذه الأسئلة الموجهة للممثل هي جزء من سؤاله الكبير، ما هو المسرح ؟ الذي يري يمكن الاستغناء من كل العناصر ما عدا الممثل والمتفرج ، هذا الفعل الأساسي بين جماعتين من الناس هو ما اسماه (المسرح الفقير).

وعند جروتوفسكي الممثل راهب يخلق الطقس الدرامي ن ويقود الجمهور إليه في نفس الوقت وهو عنصر جديد في المسرح (عنصر) التوتر السيكولوجي بين الممثل والجمهور ([2]) .

وعنده أيضا الهدف من المسرح ومن الفن عموما هو " أن نعبر حدودنا ونتجاوز قيودنا ، ونملأ خواءنا، ونحقق ذواتنا " وفي سبيل هذه الغاية يجب أن يتعلم الممثل كيف يستخدم دوره كما يستخدم الجراح مبضعه كي يشرح نفسه ، أن يستخدم الممثل الدور كأداة يدرس بها ما هو كامن وراء قناعنا اليومي "

النواة الصلبة العميقة في الشخصية ، من اجل أن يضحي بها ن وان يعرضها لأنه يري (جروتوفسكي) أن المشاهد يفهم شعورياً أو لا شعورياً أن هذا العمل دعوة له كي يفعل مثله([3]).

وجروتوفسكي ليس مهتما بان يأخذ المتفرج بعيدا عن ذاته بتلك الطريقة الهروبية التي يمارسها المسرح الطبيعي أو المسرح الرومانسي ، بل يأخذه عميقاً داخل ذاته ، انه مهتم

[1] جيمس روس إيفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتربروك ، مرجع سابق ،ص 227
[2] المرجع السابق نفسه ،ص 228.
[3] نفس المرجع ،ص 228.

بالمتفرج الذي لديه احتياجات روحيه عميقة ، والذي يريد حقاً خلال مواجهته لهذا الأداء أن يقوم بتحليل ذاته ، وهذا التقارب الفيزيقي الحميم بين المتفرجين والممثلين إنما يهدف لتحقيق هذا التحليل النفسي الجمعي ...لذلك يعتبر مسرح جروتوفسكي مسرح نخبه ويؤكده بوضوح من البداية " لسنا مهتمين بالجمهور علي إطلاقه ، بل نوع خاص من الجمهور" ([1]).

أراد جروتوفسكي مسرحاً خاصاً يحمل فلسفة خاصة تمتد فيها الذات إلي الخارج ، يتجاوز الانغلاق علي النفس لتملأ الفراغ الداخلي لتحقيق الذات ، بعملية متطورة تتم ببطء للكشف عما هو مظلم في الداخل ليصبح شفافاً .

يقول : " كان المسرح دائما كما يبدو لي ن بقدرته الفائقة علي الكشف هو مكان للاستفزاز ، فهو قادر علي أن يتحدي نفسه وجمهوره بتحطيم الأنماط الثابتة والمتعارف عليها من الرؤيا والشعور والفكر ، وهو يصبح أكثر إيلاماً لأنه يجسد ذلك من خلال تنفس الكائن البشري وجسمه ودوافعه الباطنية وهذا التحدي للأنماط المتوارثة والخرق لكل ما هو متعارف عليه يحدث الصدمة التي تمزق القناع، كنت دائما في عملي كمخرج أقع تحت إغراء إستخدام المواقف القديمة التي لها قوة التراث ، مواقف تدخل في نطاق الدين والتقاليد ، أصبحت من المحرمات التي لا يمكن التلاعب بها .... كنت اشعر برغبة في الهجوم علي هذه المحرمات وتجاوزها أو بالاحري برغبة في أن أواجهها بتجربتي الخاصة التي تكونت هي الاخري كنتاج للخبرة الجماعية لعصرنا وقد سمي هذا العنصر في عروضنا أحيانا " بالصدام مع الجذور " وأحياناً " بديالكتيك السخرية والتالية " أو حتي الدين عندما يعبر عنه من خلال الكفر والحب عندما يعلن عن نفسه من خلال الكراهية([2]).

هذه أفكار جروتوفسكي العملية التي تحولت إلي نظرية واعية وتحول التجريب من خلالها إلي منهج وجد نفسه مضطراً بإلقاء نظرة جديدة علي تاريخ المسرح في علاقته بفروع المعرفة الاخري خاصة علم النفس والانتربولوجيا الحضارية في مسألة الأسطورة.

يقول : " كان علي أن أعيد النظر بشكل عقلاني في مشكلة الأسطورة فتوصلت إلي أن الأسطورة هي موقف بدائي ونموذج مركب في نفس الوقت له وجود مستقل في

[1] المرجع السابق، ص 229 .
[2] سمير سرحان، مرجع سابق، ص 217.

سيكولوجية المجتمعات يوحي لها بالسلوك والاتجاهات الجمعية، وعندما كان المسرح لا يزال جزءاً من الدين كانت قد اكتملت له بالفعل عناصر المسرح ، وكان يطلق النشاط الروحي للقبيلة عندما يجتمع أفرادها مع بعضهم بعض وذلك من خلال تضمين الأسطورة في العرض المسرحي ثم تدنيسها وتجاوزها ، وبهذا الشكل كان المتفرج يحصل علي وعي متجدد بحقيقة ذاته الفردية من خلالها حقيقة الأسطورة وكان يصل إلي التطهير من خلال الخوف بالقدسية ، لكن الموقف في عصرنا مختلف اختلافاً كبيراً ، فقد أصبح اعتماد المجتمعات علي الدين في تحديد شخصيتها أقل وأقل وبالتالي أصبحت الأشكال الأسطورية التقليدية في حالة تغير فتختفي أحيانا وتعود إلي الظهور في شكل جديد أحيانا آخري ، أما المتفرجين فقد أصبح لكل منهم شخصيته المتفردة في علاقته بالأسطورة بوصفه حقيقة مشتركة أو نموذج وهذا يعني من الصعب جداً إحداث تلك الصدمة التي تحتاج إليها للوصول إلي الأعماق النفسية وراء قناع الحياة ، فمن المستحيل إليوم أن تتعرف الجماعة علي نفسها في الأسطورة أو بمعني أن توحد ما بين الحقيقة الشخصية الفردية والحقيقة الجماعية ، لذلك لابد من :-

أولا : المواجهة مع الأسطورة وليس التوحد معها ، بمعني محاولة تجسيد الأسطورة مع الاحتفاظ بخبراتنا الشخصية الخاصة وذلك بأن نرتدي رداء الأسطورة لتدارك نسبية مشاكلنا وعلاقتها بالجذور في ضوء خبراتنا العصرية ، فإذا كان الموقف قاسيا ووحشياً وإذا عرينا أنفسنا ولمسنا أعمق أعماقنا وكشفناه تكسر قناع الحياة وسقط .

ثانياً : أن قدرة الكائن الإنساني علي الإدراك تظل باقية حتي مع فقدان غطاء مشترك من العقيدة وفقدان الحدود التي لا يمكن اختراقها ، الأسطورة وحدها كما تتجسد في الممثل وكيانه الحي هي التي تستطيع تأدية وظيفة المحرمات انتهاك الكيان الحي ، وتعريته إلي درجة بالغة القسوة يعيدنا إلي موقف أسطوري محدد ومجسد إلي خبرة مشتركة تتعلق بالحقيقة الإنسانية بشكل عام

تدريب الممثل عند جروتوفسكي :

كان جروتوفسكي يعمل مع الممثل من خلال علاقة خاصة جداً ومثمرة تربطهم أثناء العمل ، ويري أن لابد أن يكون الممثل متيقظاً وواثقاً من نفسه وحراً لان جهد جروتوفسكي يتكون من محاولة استكشاف أقصي ما لديه من إمكانيات ونمو الممثل

تصاحبه المراقبة الدقيقة والدهشة والرغبة في المساعدة فنمو جروتوفسكي ينعكس عليه أو يتجسد فيه فيصبح نموهما في النهاية كشفاً باهراً ، "لا يشبه هذا الأسلوب تعليم من جانب المدرس ولكنه انفتاح كامل من شخص لأخر تصبح فيه ظاهرة الميلاد المشترك ممكنه ، فالممثل يولد من جديد ليس فقط كممثل وإنما كانسان ومعه أولد أنا ايضاً من جديد ... ما يتحقق هو قبول تام من إنسان لإنسان آخر " ([1])

إن ما يفعله جروتوفسكي مع الممثل هي علاقة عطاء واخذ وتوحد بمعني آخر علاقة تأثير وتأثر وليست علاقة تلقين في التدريبات .

قام جروتوفسكي بوضع تدريبات منهجية موضوعية يستطيع الممثل من خلالها أن يكسب مهارة خلاقة باستخدام خيالة المبدع وخبراته الشخصية في الفترة الأولي من نشاط معمله المسرحي (1959 – 1962) وكانت التدريبات أن تجيب علي سؤال أساسي عن كيفية إمكانية تأدية هذا الدور ؟ ولكن بعد ذلك استحدث تدريبات الغي تماماً هذا السؤال لتصبح التدريبات مجرد ذريعة لإطلاق (مواهب الممثل الشخصية) دون قيود تتيح له أن يخلق بنفسه الشكل الذي يلائمه بغير أفكار مسبقة .

يقول في ذلك : "الممثل عليه أن يكتشف بنفسه نقاط المقاومة والعقبات التي تقف حجر عثرة في سبيل انطلاقته الإبداعية وبالتإلي فإن التدريبات تصبح وسيلة للتغلب هلي هذه العقبات النابعة من داخل الممثل نفسه ولذلك ففي التدريبات الأخيرة لا يسأل الممثل نفسه (كيف يمكنني تأدية هذا الدور؟) وإنما عليه أن يعرف ما لا يجب عليه أن يفعله ، وما الذي يعوقه فإذا إستطاع الممثل أن يكيف نفسه مع هذه التدريبات فسوف يجد حلاً بالتأكيد لمشكلة التغلب التي تعترض طريق إبداعه وهي تختلف من ممثل إلي آخر" ([2]) .

وجروتوفسكي أطلق علي هذه النظرية في طريقة عمل الممثل " من خلال الطريق السلبي (vianegativa) حتي تتوافق مع فلسفته لنظريته العامة نحو مسرح فقير وهو في حاله بحث دائم تطبيقي ليتوافق مع رؤاه .

فالفرق بين التدريبات في الفترة الأولي 1959 – 1962م والفترات التي تلت ذلك يتضح أكثر ما يتضح في التدريبات البدنية والصوتية. فقد احتفظنا بمعظم العناصر

[1] سمير سرحان ، مرجع سابق ص 223.
[2] المرجع السابق ص 228.

الأساسية في التدريبات البدنية ولكن أعدنا توجيهها بحيث تشكل بحثا عن العلاقة بين الممثل والآخرين ، كما تدربه علي تلقي الباعث من الخارج وكيفية رد فعله لما يتلقاه (الأخذ والعطاء) ... ونستخدم أجهزه تضخيم صدي الصوت في تدريباته الصوتية ، ولكنها تستخدم من خلال أنواع الدوافع المختلفة والاتصال بالجمهور ، ... استغنينا تماماً عن تدريبات التنفس ، فنحن نكتشف المعوقات في هذا المجال في كل حالة علي حده وبالتإلي نستطيع أن نحدد السبب فيها ونقضي عليها ، فليس هنالك تدريبات مباشرة للتنفس ، وإنما نعمل في هذا المجال بطريقة غير مباشرة من خلال التدريبات الفردية التي تكاد تكون ذا طابع نفسي وبدني في آن واحد ([1]).

تدريب الممثل في المعمل المسرحي يتضمن تدريبات يبتدعها الممثلون أنفسهم أو يقتبسونها من مناهج آخري، و حتي التدريبات التي لا تعتبر ثمرة لمجهود الممثل الشخصي وإنما هي مقتبسة من مناهج التدريب المختلفة ، يتم تطويرها وإدخال التعديلات عليها بحيث تناسب أهداف "المعمل" وفي هذه الحالة يتم تغيير المصطلح الفني الخاص بالتدريبات المأخوذة من مناهج سابقة وبمجرد أن يتبع الممثلون تدريباً معيناً مقتبساً كان أو من إعدادهم ، يعطونه اسماً حتي يمكن أن يتداعي إلي أذهانهم الأفكار والدلالات الخاصة بهذا التدريب بالذات بمجرد ذكر إسمه([2]) .

إستطاع جروتوفسكي من خلال فلسفته لمفهوم المسرح أن يضع منهجا قائما علي الأطر النظرية والعملية مستفيداً من كل التجارب السابقة له ، وفي عمله مع الممثل استفاد من تقنية فن الإرتجال لاستنطاق الهدف المنشود من الممثل ووضع تدريبات عامة لتدريب الممثل ، إلا انه يرفض تماماً أن يكون أسلوبه يؤخذ بقدسية تامة بل جعله قابل للابتكار والتجديد .

"ولم يوجد أبدا شئ اسمه منهج أو نظام جروتوفسكي ، هو تجريد فقط لما تم تعلمه ، لما تم استخلاصه من مراحل مختلفة ، إن الكتاب يصور طريقاً معيناً ، لا أقول إنه حسن أو سيئ لكنني أقول فقط إنه طريق طويل " ([3])

[1] سمير سرحان ، مرجع سابق ، ص 229.
[2] المرجع السابق نفسه .
[3] جيمس روس ، المسرح التجريبي ، مرجع سابق ، ص 236.

7/ بيتر بروك 1925

عمل بيتربروك بمحاولة التعرف علي الأنماط المسرحية التي تعيش في أنماط في مجتمعات ذات شروط وجودية مختلفة ، فزار مع عدد من أعضاء فرقته العديد من بلدان أسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية يدرسون ويجربون ويرتجلون .

اعتمد بيتربروك علي البديهة البسيطة وهي أن المسرح يجب أن يكون مسرحا يقدم مسرحية لا محاضرة أو قصة أو حشدا من الأفكار أو منشورا دعائيا ، وحين اعتمد هذه الحقيقة لم يعد يحمل تقديساً زائفاً لنص بعينه أو تراث بعينه أو تكنيك بعينه .

وتساءل بروك حول مفهوم النص المسرحي هل هو مفارقة تاريخية ؟ هل هو اثر بالٍ متخلف يجب أن يحال إلي الاستيداع مثل نصب تذكاري قديم أو عتيق طريف؟ لماذا نصفق ونستحسن لأي شي ؟ هل لخشبة المسرح مكان حقيقي في حياتنا ، أي وظيفة يمكن أن تؤديها ؟ ماذا يمكنها أن تقدم وان تستكشف ؟ وما خصائصها وسماتها العامة؟ .

وفي رأي الدارس ان تلك أسئلة جوهرية في فلسفة ومفهوم المسرح وماهيته لكن هل لها إجابات محددة ؟ يجيب بروك علي ذلك في كتابه " المساحة الفارغة" الذي يعد ملخص تجربته المسرحية يقول (لا يتوقع احد أن يقدم بروك إجابات نهائية وحاسمة بهزه الأسئلة وغيرها . لا يعرف الفن مثل هذه الإجابات ، لكنه يقدم إجابته هو، وإجابته محدده بشروط وجودة هو "المؤلف والنص") ([1]).

بهذه الإجابة كسر بروك كل أستار الوهم والخداع والقصور والعجز عن الاكتمال التي تلف المسرح في أشكاله التي صنفها بروك *ويفتح مجالاً للتفكير والتطوير في المسرح دون الارتهان لثوابت معينة .

" أن من المستحيل أن تحدد وظيفة كتاب ، لكنني آمل أن يكون هذا الكتاب (المساحة الفارغة) ربما ذا فائدة في مكان ما ، لشخص ما يصارع مشاكله من حيث علاقتها بمكان آخر وزمان آخر".

هنا بروك يؤكد رفض المسلمات والدعوة للبحث والتطوير والمرونة في التفكير داخل الحقل المسرحي ويستند علي ذلك حتي تجربته التي صاغها في كتابه " المساحة الفارغة" والذي يدعوا للاستفادة منه كتجربة من تجارب المسرح دون الارتهان إليها

[1] بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ص 8 .

والأخذ بها كنتائج حتمية أو مسلم بها بقول: " إذا شاء أحد أن يستخدمه كما تستخدم كتب الملخصات فأنني يجب أن احذره ، فليس ثمة صياغات نهائية ، وليس ثمة مناهج ، إنني استطيع أن اصف تكنيكا أو تدريباً ولكن إذا حاول احد أن يستنسخ هذا الوصف ، فلا شك عندي أن النتيجة لن ترضيه ، وإنني استطيع أن أعلم أي شخص كل ما عرفته عن قواعد المسرح و تكنيكه في ساعات قلائل ، أما فهم الممارسة ، وهذا ما لا يمكن أن يقوم به فرد وحيد" [1] .

" إنني اعتقد أن الحالة المسرحية الراهنة ليست حالة صحية ، ولا اعتقد حتي أنها واعدة، أحداث مفردة تومض هنا وهناك ، مدارس مختلفة في المسرح تأتي وتمضي ، كاتب مسرح جديد يظهر لكنني لا أري أملاً كبيراً في أي من هذه الأحداث ، لأنني لا اعتقد انه ستبدأ الاشتباك مع المشاكل الأساسية ، كيف نجعل المسرح ضرورياً ضرورة مطلقة للناس مثل الطعام والمشرب؟ شيئاً وهو ضرورة عضوية بسيطة ، كما اعتاد المسرح أن يكون وكما لا زال في مجتمعات معينه ، إن وهم التصديق ضرورة ، إنها الخاصية المفتقدة في مجتمعاتنا الغربية الصناعية ، هي ما أبحث عنه " ([2])

أراد بروك أن يصبح المسرح ضرورة لكل المجتمعات، ليس حكراً علي مجتمعات معينة ، حاول أن يوجد خاصية تصديق هذه الضرورة في المجتمعات الغربية الصناعية وهذه الأسباب جعلت بروك يعمل علي معمل خاص في طريقة تدريب الممثل في رأينا .

في عام 1963 كون بيتر بروك بالاشتراك مع زميلة شارلز مارووبتز فرقة تجريبية من اثنتي عشر ممثلاً وممثلة لم يسبق لهم أن اكتسبوا أي خبرات مهنيه ماعدا كونهم خريجي من المعاهد الفنية المختلفة ، ومع هذه الفرقة بدأ تدريباته ونظرياته المستمدة من نظريات " ارتو" الفرنسي وبعد شهور طويلة من التدريب الشاق خرجت عروض الفرقة إلي الوجود وأطلق النقاد علي العروض " مسرح القسوة" .

من أهم التدريبات التي يجربها بروك لتخليص الممثل من الاستجابات المسرحية التقليدية التي تعود عليها من طول تمثيله أو رؤيته للمسرح التقليدي هو ذلك التدريب الذي يطلب فيه من الممثل أن يقوم بأداء قطعة شهيرة لمدة دقيقتين مثلاً " مونولوج هاملت"

---

[1] نفس المرجع ص 8.

[2] جيمس روس إيفانز ، المسرح التجريبي من ستناسلافسكي إلى بيتربروك ص 267.

ومن الطبيعي أن الممثل يستعد تلقائياً تقليد احد الممثلين الكبار الذين قاموا بهذا الدور ، ولكن بروك يقاطعه بعد الثواني الأولي ويطلب إليه أن يمثل في نفس الوقت سطراً من " الملك لير" فيفاجأ الممثل بخروجه من (المود) نهائياً ودخوله في حاله نفسية آخري ثم بعد ثواني يطلب إليه بروك تمثيل سطر من مشهد الشرفة في روميو وجوليت ...الخ .

وهو لابد أن يمثل هذه السطور وهو ماضي في تمثيله لمونولوج هاملت .

وفي هذه الحالة يكون علي الممثل كما يقول بروك أن يلعب بثلاث كرات في وقت واحد وصعوبة التدريب تكمن في أن الممثل لابد أن يحفظ بتسلسل وتماسك المشهد الأصلي بينما في نفس الوقت شخصيات ومشاهد آخري مختلفة تماماً... وأهمية التدريب تكمن في امتحان قدرة الممثل علي الاستجابة العاطفية السريعة والتحكم في خروجه ودخوله في حالات نفسية متباينة .

وهنالك تدريب آخر يساعد الممثل علي الربط بين الأشياء والانفعالات التي تولدها هذه الأشياء في نفسه علي خشبة المسرح ، وهو بأن يقذف المخرج إلي المسرح بشئ ما ... ويطلب من الممثل أن يبني علي هذا الشئ أو يولد انفعالاً معيناً يقوم بأدائه بالتمثيل الصامت ، ثم ما أن يستقر الممثل علي استخراج انفعال ما من هذا الشئ الذي رمي به المخرج حتي يرمي إليه بشئ آخر ... وبذلك يضطر الممثل إما أن يخلق مشهداً آخر يبنيه علي الشئ الجديد ويصله بالانفعال السابق وبذلك يخلق مشهداً متصلاً .

يتصل بهذا التدريب تدريب آخر يطلق عليه " الإرتجال المتقطع " ووظيفته تدريب الممثل علي الاستجابة الفورية لكل شخصية جديدة تدخل المسرح .

اعتمد بروك علي منهجية إخراجية تستند إلي مجموعة من المبادئ والمرتكزات في تطوير الأداء التمثيلي لممثليه .

- الاعتماد علي الاستماع الجماعي في انتقاء المتبارين للدخول إلي معمله التجريبي المسرحي .
- تبني طريقه الإرتجال المشهدي لاختيار أفضل الممثلين لدعم معمله المسرحي التجريبي، وخاصة المتتالية الإرتجإلية .
- الاكتفاء بالعدد القليل من الممثلين المنتقيين الذين لا يتجاوزون اثني عشر شاباً.
- الدخول في تمرينات وتدريبات وبروفات شاقة لمدة ثلاثة أشهر أو أكثر .

- زاوج بين طريقة ستانسلافسكي ونظرية المدارس الانجليزية في مجال تدريب الممثلين.

- الخروج بالممثلين من منهج الأداء النفسي الطبيعي كما هو معروف لدي ستانسلافسكي نحو تمثيل لغة الأصوات والإشارات والحركات التي استوحاها من منهج أنطوان أرتو .

- تدريب الممثلين علي الكلمة الصرخة والكلمة الصدمة لان الكلمة جزء من الحركة.

- اكتشاف بروك لأصوات جديدة مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء إلي كلمات اللغة ويعني العودة إلي لغة الإنسان البدائية ولغة الحيوان .

- مطالب بروك ممثليه برواية القصص بالأصوات والحركات فقط دون الاستعانة بألفاظ اللغة .

- تكوين معجم تمثيلي وتدريبي خاص بالأصوات والحركات .

- الربط التطبيقي بين تجربة الممثل الحية وإبداعه الفني من خلال الذاكرة الشعورية ...الخ([1])

8/ منهج اجستو بوال

المخرج البرازيلي اجستوبوال شهد أحداثاً كثيرة شاهدها وسمعها وعاشها، وأثرت على تكوينه واتجاهه، بل أنها في بعض الأحيان أجبرته على تغير مسيرته وطرقه التي ظن أنها صامدة لا تحتمل التحول والتغيير ... من خلال رحلاته المسرحية في بيرة ومواجهته مع البسطاء الذين سالوه عن حل مشاكلهم عن طريق المسرح، مما أدي إلي ظهور فكرة مسرح المتندى الذي طبقه بوال الذي حاول من خلاله أن ين زل المسرح من مستواه القدسي العالي إلي المستوى الدنيوي حيث تتحول اتلخشبة المسرحية إلي مكان دنيوي تطرح فيه الأفكار بصورة حرة بغية الوصول إلي اعداد تربوي جماعي.

قدم اجستو بوال منهجية (حرفية) في المسرح القائمة على الإرتجال بشكل أساسي ... بصورة علمية استندت على تحليل فكرة المسرح ... كأول ابتكار بشري والتي حللها بوال بان المسرح يولد عندما يكتشف الإنسان أنه يستطيع مراقبة نفسه وأن يكمتشف ما هو

[1] جميل حمداوي ، الإخراج المسرحي مرجع سابق ، ص 130.
* لمزيد من معرفة إضافات بيتر بروك راجع كتاب المساحة الفارغة ، كتاب تجارب جديدة في المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الي بتربروك.

ليس موجوداً فيه، وأن يتخيل أين يمكنه أن يكون، أي أن هناك ثلاثية هامة تحكم العمل المسرحي، هي (الانا المراقب – والانا داخل الموقف والاناء أي الاخر) ولذلك أصبح المسرح طبعاً من طباع الإنسان الذي يتميز به عن كافة الكائنات الحية الأخرى، لأنه الوحيد القادر على الازدواج ولأنه الكائن الوحيد الثلاثي الأبعاد.

أما في تحليله للعمل المسرحي نفسه استند بوال على تعريف عبقري المسرح الاسباني لوب دوفيجا الذي عرف العمل المسرحي (بأنه معركة عاطفية بين كائنين بشريين فوق منصات) أي أن العملية المسرحية لا يمكن أن تتم بطريقة أحادية ... وإنما دائماً تحتاج للآخر (حتى المونولوجات تفترض وجود البطل المضاد حتى لو كان غائباً) لأن المسرح يعني الصراع والتناقص والمواجهة والتواجه.

يقوم مسرح المقهورين على نسق من التدريبات الجسدية ومن الألعاب الجمإلية وتقنيات الصورة والارتجالات الخاصة، تهدف جميعاً إلي حماية تلك الموهبة الإنسانية وتنميتها وتحقيق أبعاد جديدة لها من خلال جعل النشاط المسرحي أداة فعالة للفهم وللسعي نحو حلول للمشكلات الإجتماعية والشخصية أن المتتبع لمنهج اجستيو بوال يجد أنه يعتمد على الممثل نفسه في امتلاك ادوات معدة اعداد جيد في بنائه الفكري وملماً بثقافة عإلية، ممثل بدري ما هي فلسفة المسرح متمرساً في الأداء ، ممثل ذو قدرة عإلية على الحضور لانه يكون أحياناً كثير هو قائد العرض يكون أحياناً مبني على الفكرة وليدة اللحظة، وبمشاركة الجمهور الذي يتحول إلي ناشط ومشارك في الفكرة بادائه على خشبة المسرح وهنا على هذا الممثل أن يصنع التوازن والحفاظ على سير العرض بصور مضبوطة ويسير مسرح المقهورين في ثلاثة دروب رئيسية هي:

الدرب التربوي – الدرب الاجتماعي – الدرب العلاجي النفسي، وفي سبيل ذلك نجده اعتمد على تعريف لوب دي فيجا من التعريفات العديدة للمسرح الذي يعتبر المسرح صراع كائنين بشريين وعاطفة ومنصات،ــ فينبغي وجود أثنين من البشر – وليس واحد – لأن المسرح يدرس العلاقات المتعددة في المجتمعات، ولا يقتصر على تامل حال كل فرد على حدة، فالمسرح لديه يعني الصراع والتناقض والمواجهة والتواجه.

أما العاطفة يري أنها شيء ضروري لأن المسرح بوصفه فناً لا يتخذ موضوعة فيما هو ضحل أو تافة أو بلا قيمة لأنه يرتبط بالأفعال.

اما بالنسبة للمنصات يقصد بها كل المسارح وأشكال المعمار المسرحي الموجودة إلي أبسط ما فيها، وهي مجرد فضاء منفصل أو (فضاء عرضي) يعني ذلك منصات تحتل ميداناً عاماً، أو خشبة مسرح أيطإلية .... الخ، أي المساحة التي تفصل بين الجمهور والممثلين فهذه المساحة سوى كانت ثابتة أو متحركة تمتلك ثلاثة أبعاد فيزيقية وهي الطول والعرض والارتفاع أي الأبعاد الموضوعية، ....، وتمتلك بعدين ذاتين هما:

أ/ البعد الشعوري ب/ البعد الحُلمي

إذاً تمتلك أداة "المنصات" وظيفة أولية لخلق فصل ما أو قسمه بين فضاء الممثل ذلك الذي يفعل – وفضاء المتفرج ذلك الذي يرى ويراقب والفصل بين الفضائين يمكن تحقيقه دون وجود أدة "المنصات" بشكل مادي، حيث يكفى أن يحاصر المتفرجون الممثلون – داخل فضاء واحد "وخشبة مسرح" بمجرد حضور الممثلين والمتفرجين الذين يقبلون سوياً الدستور المسرحي ويشاركون في الاحتفال بالعرض.

ويعتبر مسرح المنصات "زماناً – مكاناً" ... يحتفظ بخصائصه دوماً إذا ما كان هناك متفرجون حاضرون أو مفترض حضورهم ... بل يكفي وجود ممثل واحد، حتى يتم إحياء الوجود الواقعي أو المفترض لهذا الفضاء وتنشيطه وإدراكه ومثل بذلك الممثلين الذين يجرون بروفات داخل صالة المسرح الخاوية إلا من أمام متفرجين غائبين فيزيقيا والحاضرين في مخيلة الممثلين فوجود الممثل فقط يكفي فمعه يولد المسرح، فالمساحة التي تفصل بين الممثل والمتفرج أو الفاعل عن المشاهد فهذه المساحة يطلق عليها الفضاء الجمإلي ويوجد هذا الفضاء كلما وجدت قسمه ما بين زمنين هما: زمن الحاضر والماضي، أو زمن الحاضر والمستقبل، وله بعدين ذاتيين هما: (البعد الشعوري والبعد الحلمي) فيسهم البعد الأول داخل الفضاء الجمإلي خلال جهاز الذاكرة ويسهم البعد الاخر فيه خلال الخيال.

ويمتلك الفضاء الجمإلي خصائص معرفية أي خصائص تنشيط المعرفة والاكتشاف، والتعرف وإعادة التعرف، وهي خصائص تحت الملكات التربوية ، فالمسح يُعد من اشكال المعرفة ومن خصائص هذا الفضاء.

1/القدرة التشكيلية:

في الفضاء الجمإلي يمكننا أن نكون دون أن تكون، فالأموات يحيون فيه والماضي يصبح حاضراً والمستقبل هو إليوم، تنفصل المدة عن الزمن ويصبح كل شيء ممكنا هنا والان حيث الخيال واقع خالص والواقع خيال وكل شيء ممكن لأن الفضاء الجمإلي كائن لكنه غير موجود من خلال العمل على:-

أ / تحرير الذاكرة والخيال:

تتكون الذاكرة من جميع الأفكار التي تدور برؤوسنا، ومن جميع المشاعر والأحاسيس التي مررنا بها ولو لمرة واحدة حيث تظل مسجلة بداخلنا ... بينما الخيال هو العملية القائمة على المزج بين كل هذه الأفكار والمشاعر والأحاسيس .. فالذاكرة والخيال جزءان مكملان لبعضهما فلا وجود لأحدهما دون الأخر، فالمرء لا يمكنه أن يتخيل أن لم تكن له ذاكرة، ولا يمكنه أن يتذكر دون خيال ذلك أن الذاكرة جزء من عملية التخيل ... وتعتبر عملية الذاكرة ارتدادية ... وعملية التخيل مستقبلية وهما يعكسان على الفضاء الجمإلي البعديين الذاتيين الغائبيين عن الفضاء الفيزيقي، ألا وهما البعد الشعوري والبعد الحُلمي.

ب/ أنه مزدوج ويخلق إزدواجاً:

تتولد هذه الخاصية بفعل وجود فضاء داخل فضاء، فضاءان يحتلان موقعاً واحداً في نفس الوقت، متطابقان ومختلفان وينبع تطابقهما من كونها موجودينت وسط هواء وتحت اضاءة واحدة تضي الممثل وشخصيته وكذلك الفانين والمتفرجين يوجدون ماجياً في وقتا واحد داخل نفس الموقع، أما اختلافهما فينبع بفعل خلق الابهام فوق خشبة المسرح بوجود عالم غريب وبعيد بينما يقبل المفترجون في الصالة في ذات اللحظة والمواقع هذا الابهام ويعيشونه.

ج/ الخاصية الثالثة للفضاء أنه تليميكروسكوبي

فوق خشبة المسرح يمكننا أن نرى بالقرب من ما هو بعيد عنا، ما هو صغير جداً بشكل مكبر ... فكل الإيماءات والكلمات المنطوقة تصبح أكبر وأكثر وضوحاً وتضخيماً لذلك من الصعب بل المستحيل إخفاء أي شيء فوق خشبة المسرح.

بالنسبة للممثل عند بوال فقد تم تحليله من ناحية فسيولوجية من ناحية إنسان، لأن المسرح يقوم أساساً على حضور الإنسان، الذي هو جسد قبل كل شيء ... ويمتلك هذا الجسد الإنساني الذي يجسدنا ثلاثة خصائص رئيسية:

1. أنه حساس 2. أنه إنفعالي 3. انه عقلاني

وأشار بان هناك علاقات بين الحواس ببعضها البعض، بل أن الإحاسيس يتم تسجيلها في الذهن ... والتعمق في دراسة المخ والجهاز العصبي وكل عناصره المكونة ويتعين علينا التركيز على دراسة الطريقة التي يتم بها تسجيل الأحاسيس المعايشة خلال الجسد، لكن بما أننا فنانون نمارس المسرح فإنه يكفينا أن نستنتج تحقيق تلك العملية في منطقة ما من المخ حيث يتابع الجسد ذلك ويتوافق معه ويسجله.

ويعتبر الجسد منطقة استثارة انفعالية فاحاسيس اللذة أو الالم يمكنها ان تقود الانسان إلي مشاعر الحب أو الكراهية أو الخوف أو أي شعور آخر، فلدى الإنسان يقود إلي أحساس إلي شعور.

توجد اتصالات وتبادلات دائمة بين هذه المناطق الثلاثة، فالأحاسيس تتحول إلي مشاعر، والمشاعر تقود بدورها أفكاراً محددة، والطريق العكسي بينهال ممكن جداً أيضاً فالأفكار يمكنها أن تثير مشاعر والمشاعر قد تثير أحاسيس، إذال هناك ثلاثة مناطق في الفعل، إلا وهي:

1. منطقة الاحساس 2. منطقة المشاعر 3. منطقة الأفكار

هذه المناطق الثلاثة تقع كل إلي جانب الأخرى منفصلة خلال خطوط راسية وبينما قام بتقسيمها بطريقة افقية مفترضاً لاتي:

أ. يوضع الوعي المفصح عنه كلامياً في أعلى

ب. في الوسط يوضع ما يمكن الافصاح عنه كلامياً.

ج. وفي الاسفل يوضع اللاوعي.

وأسفل المنطقة الأفقية الاولى توجد منطقة اخرى أطلق عليها ستناسلافسكي اسم "ما بين الوعي واللاوعي" وأطلق عليها فرويد اسم (ما قبل الوعي) وهي المنطقة التي تقبع فيها الأفكار والمشاعر والأحاسيس الممكن التعبير عنها كلامياً دون أن يكون حادثاً ذلك بالفعل

ذلك لانها اشياء لا تسلك طريق الذاكرة لكنها معه ذلك لا تسقط طي النسيان .. قد تبزغ من جديد إلي النور.

وبما أنه لا وجود للحدود القاطعة المحكمة المقسمة بين تلك المناطق، فأن ما كان موجوداً في اللاوعي يمكنه أن ينتقل إلي "ما قبل الوعي" أو إلي اللاوعي، وما كان موجوداً في الوعي يمكنه أن يصعد إلي السطح ويتحول إلي كلام، فتلك المناطق أشبه بالطبقات النحيفة الهشة المتقاطعة، التي تبدو معتمة في السفح ومضئية في القمة.

ومن الصعب الولوج إلي أعماق اللاوعي حيث لا يمكن الوصول إليها عبر الكلام إلا أن ذلك ممكن عبر الحلم "السبيل الملكي" كما أطلق عليه فرويد أي من خلال الهلوسات وألعاب الكلمات وزلات اللسان، وأيضاً من خلال الأساطير والفنون والمسرح، وهكذا الانسان ضمن بين البشر هناك من هم ممثلون.

الممثل عند بوال:

اهتم بوال بمنطقة اللاوعي عند الممثل والتي يشبهها بقدرة الضغط الذي يترسب فيها جمع القيم والصفات كل الخطايا، وكل الفضائل، أي أن كل ما يكتسب فيها سلطة، ففينا الولاء والخيانة، وفينا الشجاعة والجبن، الجرأة والخوف، وتمارس نوازعنا جميعاً سلطاتها وهي في حالة غلبان قصوى، بينما لا نعرف إلا قليلاً من هذا الثراء الذي يداخلنا بل لا نعرف إلا قليلاً عما نحن عليه بالفعل، .. فكل من بداخله شخص ما لكنه شخص على درجة من الثراء والعنف والكثافة والتعددية ومن تضاعف الوجووة تجعلنا مجبرين على اختزاله.

وينتج هذا الانكار لحرية تعبيرنا ولحريا تحققنا عن سببين أحدهما

1. الالتزام الخارجي الاجتماعي
2. الاخر هو الاختيار الداخلي الاخلاقي.

فالشخص يفعل آلاف الأشياء أو لا يفعلها، وبطريقة واحدة أو بآلاف الطرق – مجبراً بفعل العوامل الإجتماعية التي ترغمه على فعلها أو تمنعه عنها، وتتضمن قائم هذه العوامل، جهاز الشرطة والأسرة والجامعات، والكنائس، المساجد، والقضاة والاعلاميين ... الخ، فهم يقولون لنا ما هو مسموح به وما هو ممنوع، وتقبل نحن أغلب ما يقولون، وإلا فإننا نقرر بأنفسنا لانفسنا ونجبرها أن تعبر على ما هي عليه، وأن نفعل ما نريده لها،

والا نفعل ما يبدو لنا سئياً، فهناك نسق أخلاقي خارجي وهناك نسق آخر داخلي، والاثنان يعوقاننا بما أنهما قائمان على الالزام والمنع.

وهكذا يظل دوماً "الشخصي" الذي نختاره بينما لا يتحول إلي "أفعال" الا جزء ضئيل جداً من "قدرتنا" وسمى هذا الاختزال للقدرة باسم الشخصية Personnalite. إننا جميعاً نملك شخصية هي تجسيد للاختزال الإجباري لشخصيتنا، حيث تظل الأولى نغلي فوق النار بينما الأخرى هي التي ترفع من فوقه ويتم التعامل معها بثقة، وهكذا نعيش حياتنا بما أننا نتظاهر بان ذلك الجزء الضئيل منا – والقابل للتفهم – هو كل ما فينا، أما البقية فنحتفظ بها مستترة في عناية وهنا ينبغي أن يبحث الممثل ذو الروح السوية عن شخصية ذلك المريض الذي سوق يجسده، فأأين سوف يجدها؟ بالطبع ليس في شخصيته نفسه.

تلك الشخصية المعفية – كما نعرف – من الشرور، وإنما في شخصه أي في داخل ذاته، هناك حيث تقبع الشياطين في حالة فوران، فكذا يتعين على الممثلالذي قتل الوحوش المفترسة بداخله في الماضي، أن يوقظها من جديد ... فالشخصية السوية للممثل تبحث في ثراء شخصها وشخوصها عن كائنات أقل سوء منها، أي عن كائنات مريضة، هكذا يسمح بالممارسة الحرة لكل النوازغ غير المتسقة مع المجتمع، ولكل الرغبات غير المقبولة منه ولكل أنواع السوك التي يمنعها والمشاعر التي يعتبرها غير سوية، داخل حدود خشبة المسرح وزمن العرض.

لقد إستطاع بوال أن يؤسس لطريقته ومنهجه للمسرح والذي من خلال تشريح المكان واعتماده على الممثل بشكل أساسي أن يرسي طرق تدريبيه لإعداد الممثل أساسها الإرتجال وبأنواع مختلفة، أطلق عليها (قوس قزح الرغبة) وهي طرق إرتجإلية تساعد الممثل بشكل أساسي لمفهوم هذا المسرح منها الطريقة التي أسماها توقف وفكر، والثانية الإرتجال البطئ المنخفض أو الطريقة (منتدى البراق، الاجورا، الغوغاء) الرغبات الثلاثة وطريقة (الفصل) والإرتجال والتوحد والتعرف.*[1]

* لمزيد من معرفة طريقة أجستو بوال راجع منهج أجستوبوال ، مرجع سابق
1

الفصل الثالث

الاداء التمثيلي في االسودان

المبحث الأول

التمثيل بين الارهاصات الإجتماعية والظاهرة التعبيرية

الحديث عن تاريخ بدايات الأداء التمثيلي والنشاة الأولي لبروز الدراما يرتبط دوماً بالجذور التاريخية لبناء المجتمع وتفاعله مع الظروف المحيطة به ، ودراسه الظواهر الإجتماعية والتحولات الفكرية له في التعامل مع البيئة المحيطة به وكيفية التاقلم معها من حيث المعتقدات والسياسات والتكوين الثقافي والاقتصادي.

يري الدارس أن مظاهر تاريخ الأداء التمثيلي فى السودان ينبغي ان لا ننظر إليه من بداية مزأولة النشاط المسرحي في بدايات القرن التاسع عشر في السودان، بل يجب النظر في بدايه التكوين الحضاري للسودان، بالرغم من عدم التدوين والتنظير في مجال الدراما في تلك العصور السابقة، وذلك أن الدارسات السودانية مازالت بكرا في مجال الدارسات الآثارية ولم تفك حتي الآن العديد من أسرار الحضارات السودانية القديمة مما لا ينفي وجود ارهاصات وظواهر تعبيرية درامية تشترك في ذات الخصائص التي نبعت منها الدراما في المجتمعات الاخري ، خاصة أن المفهوم للدراما في الدارسات العلمية الحديثة أصبحت تتخطي دائرة أوسع ،لتشمل القيم والمواقف التي تمس الوجود الإنساني والمجتمع، فقد خلص علماء الآثار أن الدراما نفسها آثر من الآثار " تؤدي بواسطة الاشخاص الذبن يحأولون اعادة تصوير ما حدث في الماضي وبهذا فان علم (الدراما/ المسرح) يقترب أو يماثل ما يعرف بعلم الاثار التجريبي الذي يحأول بواسطته العلماء اعداد تجارب وممارستها كما فعلها الاجداد ليخلصوا لتوقيت زماني ومكاني لتلك الفترة وليحددوا استعمال العديد من الادوات التي لم يفهم كنهها" ([1]) هذا المستخلص الذي ذهب إليه علماء الاثار من خلال تحليل معني كلمه (اريكوليجيا) التي تعني (دراسة القديم أو المتبقي) من شقيها اركوس وتعني القديم ولوقوس وتعني المعرفة أو العلم ولها اصول في اللغة اللاتينية القديمة علي المسرح. وهكذا يمكن أن نجد مظاهر التمثيل في السودان من خلال نشاة الفعل المسرحي كتراث انساني نشا من خلال الظواهر الإجتماعية للمجتمعات البشرية

[1] أنظر شمس الدين يونس ،الطقوس السودانية عبر التاريخ ، مؤسسة أروقة للعلوم والثقافة ، بدون تاريخ

بصورة عامة من خلال الظواهر التعبيرية للإنسان لإشباع رغباته من خلال التعبير بالوسائل الأدائيه المختلفة والتمثيل اساسها من خلال الرقص أو العبادة ...الخ

وبهذا يكون الفعل في نشاته فعلا إنسانيا مشتركا ولكن يبقي التطوير في الفعل التمثيلي متفأوتا من مجتمع إلي اخر من حيث الاستفادة من هذه الظواهر الإجتماعية وذلك من خلال الفكر الانساني والذي يتوائم مع التحولات الإجتماعية.

يقول فضل الله: "المسرح الغربي بمفهومه السائد الآن هو اصلاً تراث انساني عام وان اي جزء من المجتمعات الإنسانية في هذا الكون هو جزء لا يتجزء من ذلك الارث "([1]).بينما يري خالد المبارك أن " السودان لم يعرف المسرح في تاريخه القديم وان كان قد عرف الرقصات التعبيرية والاناشيد الجماعية والعبادة الوثنية ذات المظاهر التمثيلية وغيرها ذلك ممايرجح انه كان نقطة البداية لميلاد المسرح عند غيرنا من الشعوب" ([2]).

الرأي الاول ينظر الي جذور المسرح كفعل إنساني نبع من الظواهر التعبيرية للمجتمعات الإنسانية ثم تطور، بينما الراي الأخر نظر للمسرح بشكلة الأرسطي الذي عرف به وذلك بمواصلة قوله: "لم يكن هنالك اساس للمسرح من داخل التكوين السوداني وكان لا بد ان يستورد هذا الفن... وكما هو المتوقع فان القبس الأول جاء من نافذتنا الشمإلية علي الحضارة من مصر ... اذ ان أول عرض مسرحي في تاريخ السودان كان في قرية القطينة عام 1908م اي بعد عشر سنوات من احتلال السودان كانت المسرحية هي "تكتوت" التي الفها المامور المصري عبد القادر مختار وكان الغرض منها اقناع الاهإلي بارسال ابنائهم للمدارس ... الخ ([3]).

هنا ياخذ الدارس بالراي الاول في عملية بذرة الاداء التمثيلي كتعبير من الظواهر الإجتماعية لإنسان السودان، من خلال الرقص ومايقوم به من إعمال تضكن إحتياجاتة وليس معني الدرامي بشكلة اليوم باعتبار تلك الأفعال النواة التي نبعت منها الدراما بشكل عام، عندما تسأل شيلدون تشيني عن مكان نشاة المسرح ومتي ؟ فوجد من خلال التحليل بان الرقص ياتي في المرتبة الأولي مما تقوم به الشعوب البدائية من الاعمال التي تضمن لها حاجياتها الضرورية والمادية من طعام ومسكن ، حيث يقول : " الرقص هو الاصل

---

[1])فضل الله احمد عبد الله المسرح السوداني الأنا –الأخر ،ط1 ، إصدارات المسرح القومي السوداني ،2010، ص17

[2]) حرف ونقطة، نقد مسرحي ، قصص قصيرة ومقالات (1967– 1979

[3]) خالد المبارك مرجع سابق ص 9

الذي تفرعت عنه جميع الفنون ومن المستحيل ان نقول اين ومتي نشأ . فلقد عرفه البشر في امكنه شتي وازمان لا تحصي، وحيثما وصلت جماعة من الناس في مكان منعزل إلي مرحلة التعبير عما يجيش في صدورها وهو سابقه في جميع العمليات البشريه المسجلة وبمثل ذلك يستحيل ان نجزم بتاريخ نشوء المسرحية".([1])

بذات الإتجاه يري شمس الدين أن الدراما بالمعني المتعارف عليه قد وجدت في آثينا في القرن الخامس قبل الميلاد ، بعد تطورها عن الاحتفالات الدينية الطقوسية التي كانت تقام للإله ديونسيوس فكانت هذه الطقوس والشعائر ذات الطابع الدرامي والتي نشأت عنها الدراما / المسرح .

تمثل مرحلة سابقة للدراما وعليه فإن كثير من الطقوس والشعائر التي تتضمن أبعاد وعناصر دراميه تقوم علي الأداء الحركي يمكن ان نعتبرها دراما كاملة ([2])

وذلك بتناوله بالتحليل للطقوس السودانية عبر التاريخ من خلال علم الآثار، بتناوله للحضارات القديمة والادوات المستخدمة في تلك الفترة للصيد ومن خلال تحليلها تدل ان انسان تلك الفترة كان يستخدم الفن كوسيلة تعبير وخصوصا فن الأداء التمثيلي كضرورة حياتية لتعليم كيفية طريقة إصطياد الفريسة لإبناءه تحت ضوء القمر والنار ويتضح أن طريقة التفكير الإدائية هنا مشتركة لدي الانسان الأول عرفت في السودان ايضاً.

وفي فترة الحضارة المروية حيث طقوس التتويج والتنصيب وماتضمنة من أفعال يقوم بها الكهنة من حركات تعبيرية لتتناسب مع الطقس تلاحظ ان هذه الافعال التي يقوم بها الكهنة في العهد المروي سوى التنصيب او القتل تتم بطريقة طقسية مرتبة ومرسومة من الكهنة ، وهي ذات تلك الممارسات التي نتجت عنها الدراما في وقت لاحق للفترة المروية في بلاد إليونان ،والتي ياتي معناها التي نشأت عنها هو "الفعل"، ويقول شمس الدين : (إن تعاريف الدراما تتعدد بتعدد وجهات النظر إليها ،والغرض منها،...من هنا نجد صعوبة في تحديد النشأة الاولي للدراما ّ/المسرح ، لان الكثير من المؤرخين يرجع اصولها إلي الشعائر الدينية الاولي في الماضي السحيق وعبر تاريخ البشرية ،... ويرجعون نشأة الدراما في أحيان كثيرة إلي حاجة اساسية في مرحلة سبقت التنظير الدرامي الذي وضع

[1]) شيلدون تشيني ، مرجع سابق ص 13

[2]) شمس الدين يونس، مرجع سابق ،ص46

معاييرة ارسطو طإليس في كتابة فن الشعر، أما إذا انطلقنا من التفسير المعرفي لا التاريخي لنشأة الدراما ، فإنة يحق لنا ، أن نفسر نشأتها في ضوء طبيعة ومنطق المعرفة الإنسانية بدلا من ان نرجعها إلي اصولها التاريخية المعروفة في القرن الخامس قبل الميلاد في إليونا ن القديمة).([1])

ويري شمس الدين في نصوص التتويج المروية بانها "مهما اختلفت الاراء حول هذه النصوص وإمكان اعتبارها أعمال درامية بالمعني الدقيق ومهما يكن ينقص معلوماتنا عن كيفية نشوء هذه الطقوس وكيفية وصول المجتمع المروي إليها فإنها بلا شك إتخذت أسلوبا دراميا يسعي إلي إقناع المجتمع ، بالحقيقة التي يتم ترتيبها وتحضيرها في المعبد بواسطة الكهنة لغرض التحكم في الانطباعات ،المتمثلة في اضفاء الشرعية علي نظام الحكم ومؤسساتة والقائمين عليها ،وهذا يتسق مع احدي التعريفات القاضية بأن الدراما هي فن المحاكاة لما ينبغي أن يكون كما إنها فن الايحاء للاخرين بتصديق مايرونة ويشاهدونة "([2])

ان ممارسة عملية التتويج تتضمن عنصرا ادائيا من الكهنة ،الصوت وحركات الجسم واصوات تعبيرية مبهمة وهستيرية وارتجالات تناسب الحدث وتشد جمهور المشاهدين اثناء التتويج وان هذا الأداء يتم التدريب علية والدليل علي ذلك انه متوارث بين الكهان وهو نوع من ممارسة السحر في الأداء لاقناع المشاهدين وتصديق مايرونه علي انة حقيقة لاتقبل الشك ،" الكاهن هو القائد الديني الذي تخصص في الانتقال السحري فيما يشبة الغيبوبة إلي عوالم اخري من أجل التخاطب مع كائنات روحانية كالآلهة والاسلاف وممارسة هذا النوع من النشاط منتشرة علي نحو كبير ،عبر العالم خاصة في اسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية ،وهي ممارسات ذات أصل قديم جدا ...عادة يتم اتخاذ شكل اداء جماعيا يتم من خلال الرقص ودق الطبول والغناء والصراخ والحركات الجسمية الهيستيرية والأداءات الصوتية ".([3])

---

[1]) نفس المرجع، ص44-45

[2] -شمس الدين يونس ، ص49

[3] - جيلين ولسون ، سيكلوجية فنون الاداب ،ترجمة : د. شاكر عبدالحميد ،عالم المعرفة 258 ،المجس الوطني للثقافة والفنون والاداب ،الكويت ،2000 ،ص50

يري العديد من منظري الدراما علي ان عمل الكهانة ..المكون الاساسي في المسرح ترتبط بتشكيلة متنوعة من فنون الأداء "تعتبر طقوس الكهنة – السحرة من الامور الاساسية بالنسبة لتشكيلة متنوعة من فنون الأداء ، فالسحر والشعوذة ، والخدع الادراكية ، والكلام من البطن والاكروبات وافعال المهرجين ،واكل النار ،وتحريك الدمي (العرائس) والتنويم المغناطيسي علي خشبة المسرح والحفلات التنكرية ، وفنون المكياج ،يبدو انها كلها مشتقة من الافعال الغريبة للكاهن ،..ويعتقد بعض المؤرخين أن الرقص والغناء والتمثيل قد نشأت ايضا من المصدر نفسه"([1]).

***الطقوس (RITUAL) ينابيع الأداء التمثيلي المستمرة :-**

"يعترف علماء الانثربولوجيا بان الطقوس الإجتماعية هي بمنزلة مسقط الرأس لعديد من جوانب الأداء ،فالطقس يتكون من التكرار النمطي المغلق لنشاط ما ،استجلابا لأثر سحري ،ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة ،ولكن ايضا لانة قد اكتسب دلالة باطنية عميقة ،وقد تكون جذور هذا الأداء في الماضي عشوائية أو من قبيل المصادفة أو تم نسيانها لكنها الآن تغلف بمغزي اجتماعي أو ديني لة أهميتة " ([2])، ويصف الانثربولوجيون الطقوس بان لها وظائف عدة للطقوس نأخذ منها علي سبيل المثال :-

1. الأحتفال بالانتصارات أو تذكر الكوارث الكبيرة مثل إحياء ذكري الحروب
2. تقوية أواصر التوحد والانتماء مع جماعة معينة وتدعيم القيم المعلنة لها مثل طقوس الختان
3. ممارسة تأثير سحري في البيئة مثل إستحضار المطر أو الاستسقاء (كجور المطر وكجور الحصاد في جنوب كردفان)
4. التواصل مع العالم الذي يقع وراء الطبيعة (جلسات استحضار الارواح في طقس الزار)
5. توسيع حدود الوعي من خلال الدخول في حالات تشبة الغيبوبة أو حالات شبة إنتشائية مثل (طقس جدع النار في منطقة النيل الأزرق ، وطقوس حلقات الذكر)

[1]- المرجع السابق، ص64
[2] - نفس المرجع ، ص57

"من بين مكونات الأحتفالات الطقسية هناك مكونات معينة شقت طريقا خاصا لها ، وساهمت من خلالة في الأداء المسرحي المعاصر من بين هذه المكونات :

-الترنيم والغناء الجماعي

-العزف المتآزر علي الآلات الموسيقىة

-تشكيل خطوات المشي والرقص

-الاقنعة والأزياء المفصلة

المؤثرات الخاصة كاستخدام النار والطوطم والمشاهد الخاصة" ([1]).

يضاف علي ذلك ان المسرح المعاصر اتخذ جوهر اداء الطقس في تدريب وإعداد الممثل من حيث الطريقة التعبيرية واللغة الجسدية في اداء الطقس ' الشعور والانفعالات التي تصاحب الطقس ،والاصوات البشرية الصادرة في لحظات الأداء ،إلي المسرح من خلال تدريب الممثل ليصل إلي لحظة صادقة ومعبرة تشبة الأداء الطقسي

وقد استفادت من ذلك مذاهب ومناهج مسرحية عدة في تدريب الممثل بالعودة إلي اللغة البدائية للانسان الموجودة من خلال الطقس والاسطورة ،وذلك بدراسة المجتمعات القديمة أو الحديثة التي تمارس طقوس ذات امتداد مشابة للمجتمعات البدائية القديمة واستفادت من عنصر الأداء الموجود في تلك الطقوس لتدريب الممثل مثل جروتوفسكي ، الذي اتخذ مجابهة مع الاسطورة والطقس للوصول لمرحلة ادائية مستمرة لتدريب الممثل' وبيتربروك الذي استفاد من الطقوس في اصدار دليل صوتي ولغوي خاص في التدريب،وذلك عبر دراسة مجتمعات بدائية مختلفة خصوصا في اسيا وافريقيا .*

مما ذكر ان ممارسة الطقوس علي الامتداد التاريخي لانسان السودان عبر الحقب التاريخية الحضارية المختلفة ذات ملامح ودلالات ادائية من خلال المحمول الاقتصادي، الديني، السياسي و الاجتماعي التي سبقت الدراما الارسطية التي اؤرخ بها المسرح في تاريخ البشرية ونبوعها من ذات المصدر الانساني المشترك نجد أن الممارسات الطقسية في السودان مازالت مستمرة ولها ولها وجود علي ارض الواقع حتي الأن ، بينما في الغرب أختفت كثير من معالم الطقوس نتيجة التطور الصناعي** منذ اكثر من قرن مضي ، لكن ظلت هذه الطقوس والممارسات في السودان تتابع بكثرة وإستمرار تحمل

[1] المرجع السابق ص58

عنصر الاداء في جوهرها وعناصر الدراما في شكلها الكلي ، فمنها ما يعود جزورة للماضي البعيد ومنها ما تفاعل وتشكل مع المتغيرات الدينية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية فكون شكل ثقافي مشترك ومتفردا في التقارب الثقافي المتنوع لانسان السودان .

فقد تناول عدد من الباحثين المختصين في الدراما هذه الطقوس من خلال دراسات في علم الانثربولوجي كما ذهب الدكتور شمس الدين يونس، وفي الفلكولور يكشف لنا ما ذهب إليه عثمان جمال، في دراسته لكتاب الطبقات لود ضيف الله الذي تناول فيه الحياه للناس في فترة مملكة الفونج في الفترة (1505 – 1820) وهي فترة دخول الاسلام والثقافة الاسلامية وهي فترة لاحقة لدخول المسيحية التي تلت مملكة مروي (500 – 1500) وان النوبيين اخذوا بالمسيحية وتخلوا عنها دون التخلي عن معتقداتهم الاصلية كما اخذوا بالاسلام وهم محتفظون بذات المعتقدات ([1]) .

التخلي هنا عن القتل الطقسي للملوك لان الديانات السماوية ترفض قتل النفس البشرية دون وجه حق عمداً ، والعادات والمعتقدات الاصلية هي تلك المعتقدات والممارسات الاجتماعية السائدة في تلك الفترة ، التي لا تمس جوهر الدين والعقيدة الاسلامية ، مثل ممارسة الرقص والطبول ، الزار ، والممارسات الاجتماعية التي تحمل طابع الاداء.

وبالرجوع إلي كتاب الطبقات الذي يمثل اول مصدر فلكلوري مكتوب في فترة القرن الثامن عشر ميلادي لاحتوائه علي (... قصص كرامات الاولياء وبعض القصص التاريخية وبعض الاشعار والامثال الشعبية ومختلف ضروب الحياة الشعبية التي تمثل العصر الذي كتب فيه،(سلطنة سنار أو عصر الفونج 1505 – 1821م) ([2])

وقداستقراء عثمان جمال الدين هذه القصص والكرامات باسلوب التحليل ليحقق مفهوم الدراما في مظهرها الشعبي ، ومكوناتها الاحتفإلية الاولي من رقص وايقاع وترتيل أو

---

[1] فضل الله عبد الله ، الفنون المسرحية في اداء الذكر الصوفي ، الطبعة الاولي ـ افاق للخدمات المتكاملة ، الخرطوم 2008م ، ص 12.

* أنظر الفصل الثالث المبحث الثالث من هذه الدراسة

** كانت هذه الإجابة ضمن سؤال طرح في مؤتمر طقوس العبور الذي عقد بالخرطوم في ديسمبر 2005 ضمن فعاليات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية حيث إجاب د.نيل من هولندا بذلك

[2] محمد النور ضيف الله ، كتاب الطبقات ، تحقيق د. يوسف فضل ، دار الطباعة جامعة الخرطوم ، الطبعة الاولي 1971م ، ص 83

شعر بالاضافة لواقع الصراع الذي يعتبر من اهم سماتها ، وقد تناول من خلال عدد من الترجمات وربطها بالدراما من خلال تلك الظواهر الاجتماعية والاحتفالية الشعبية بقول " ممسكين في ذات الوقت عن البحث للتطور المحتمل لهذه العناصر في اتجاه ان تكون ابداعاً فنياً يعرض تجربة انسانية واقعية مسترجعة او فرضية متخيلة يقوم صراع شخصياتها او حادثتها او مكانها او زمانها علي العناصر التي رصدها"

وقد رصد عدد من العناصر التي تم استلهامها علي النص الادبي سوي في الرواية او الكتابة المسرحية ن كما رصد عنصر الاجاء التمثيلي في اداء وحركات الاداء للشخصيات التي تجذب المتفرجين عبر اداءها الصوفي عند الذكر ، وهو يري قابلية هذه العناصر للتبلور ... وفق منظور أو فلسفة تكون نقطة انطلاق او سبب استلهام ([1]).

فتلك العناصر الاخري تحققت علي مستوي المنتوج الادبي بينما عنصر الاداء لم يتم تحقيقة وعلي ذات المنوال ذهب بالوصف والتحليل في تلك العوالم في الممارسات والطقوس الشعبية والرقص ، الكجور ، الزار بانواعه المختلفة وطقوس الزكر الصوفي كلها تحمل الطابع الادائي وتعتمد علي المؤدي الذي يقوم ويحرك الفعل بشكل اساسي ومن خلاله تبرز العناصر الاخري، إلا ان الدارس لا يتفق في وصف وتحليل الاداء الذي يتم في تلك الممارسات وفق منهج اداء تمثيلي محدد ويجعلنا تحت قيد التفكير وفق تلك المناهج الغربية ، فالاداء في الطقوس والممارسات الشعبية كان البذرة والنواة الاولي لميلاد الدراما ن واستندت نظريات التمثيل عليها ولكن وفق نظم وفلسفة لكل نظرية قد تتقاطع وتتوالف وتتفق احياناً ولكن يظل المصدر واحد.

ففي دراسة ميدانية اجراها عبد العزيز مختار دهب بمنطقة جنوب كردفان عن (العناصر المسرحية في ممارسات الطب التقليدي) في تلك المنطقة يتبين مدي الثراء والتنوع من الطقوس والممارسات الشعبية والمعتقدات المحلية المتبعة بمدولات الاداء التمثيلي من خلالها باعتبار الاداء التمثيلي هو الناقل الحي للمعارف والخبرات البشرية والتفكير الانساني بكل محمولاته المعرفية لان (المؤدي) الممثل كوسيط حي لا يقدم

[1] عثمان جمال الدين ، دراسات في كتاب الطبقات ، بدون دار نشر بدون تاريخ ، ص 115

المعرفة بشكل جاف وانما تأخذ بعداً رطباً وحيوياً يكسب المعرفة استنطاقا يتنقل بها من الذهن والعقل إلي النفس والشعور ([1])

ذلك بالربط والمقارنة باداء الشخصية المؤدية للفعل في الديانات المحلية كالكجور أو الديانات السماوية كالشخصيات التبشيرية في المسيحية وشخصية الولي والفكي والمعراقي في المفهوم الاسلامي ، وهي مظاهر احتفإلية تحمل في مظهرها الاداء المسرحي التي يحتاج إليها المسرح ليوظفها فنياً .

***المسرح السوداني وجود المقومات وغياب رؤية الأداء:-**

نبع المسرح مستنداً في مقوماتة الرئيسة من الطقوس والإحتفالات والممارسات الشعبية التي كانت تؤدي بطريقة أدائية تعبيرية* ، وكما ذكرت الدارسة في فصول سابقة كيف تطور الأداء التمثيلي من تلك الظواهر الإحتفإلية التي كانت تمثل الإرهاصات الأولي للفن التمثيلي .

و أن هذه الظواهر تمثل تراثاً إنسانياً مشتركاً عرفتة كل الشعوب ،ولكن يظل التقدم والتطوير في هذا التراث من الظواهر يختلف من شعب لآخر في عملية تطوير الأداء وعلي هذا المفهوم المشترك للظاهرة المسرحية " إلا أن هذا المفهوم المتقدم مالم يتحول إلي إحساس حضاري دافع لإبداع وإبتكار وإلي إقتداء خلاق ، فإنه قد يؤدي إلي إحساس بالإكتفاء بما يحققة الأخرون سواء في مجالات الصناعة أو العلوم الإنسانية أو الفنون"([2])، فقد ظلت الحضارة السودانية علي مر الحقب التاريخية تتميز من خلال نسيجها التكويني الإجتماعي الذي يحمل العديد من الظواهر التعبيرية الأدائية التي مماثلة لتلك التي نبع منها فن التمثيل والأداء المسرحي ، ولكن بالرغم من وجود عدد من الدارسات المسرحية نقبت فيها وربتطها بالمسرح إلا انها في رأي الدارس كانت تجاوزت الجانب التطبيقي للأداء التمثيلي أساس العملية المسرحية كلها إكتفت بالوصف والتحليل لتلك الظواهر والممارسات في إطار المعرفة المكتسبة للمسرح الغربي ويري سعد يوسف " أن المسرح الذي عرفة السودانيون منذ بدايات القرن الماضي وحتي يومنا هذا لم يكتسب الصفة السودانية بعد ، حيث أنه كان ومايزال يغزل علي المنوال الغربي ،وأن الطريقة إلي

[1] . راجع عبد العزيز مختار دهب ، العناصر الدرامية في ممارسات الطب الشعبي ، رسالة دكتوراة،غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما، 2009

[2] - الفنون المسرحية في أداء الذكر الصوفي ، مرجع سابق ،ص3

إكتساب السودانية يوجب التنقيب عن ممارساتنا الشعبية للبحث عن الخصائص الدرامية والمسرحية فيها بغية الإستفادة منها في خلق مسرح سوداني أصيل يشكل إضافة حقيقية للمسرح العالمي ".([1])

يدعم هذا الراي أن المسرح في السودان إتخذ الإطار الشكلي في العملية المسرحية وأخذ يخضع هذه الممارسات الشعبية والطقوس علي نحو شمولي وربطها شكلاً مع المسرح الغربي ، وتناست البحث والتنقيب لإهم محور في هذه الخصائص والذي يحرك كل العملية المسرحية هي خاصية الإداء للممثل السوداني "لان الممثل هو الفنان الوحيد في العرض المسرحي الذي يجسد كائناً حي ليجسد كائناً حياً وهو العمل الفني ".([2]) فالممثل هو الكائن الحي الوحيد الذي يفعل ويتفاعل مع البيئة المسرحية ومنة معرفة خصائصها الأخري ، ذلك علي المستوي الأنثروبولوجي كما ذكر الدارس في الفصل الثاني من هذه الدارسة ، وقد إشار عادل حربي في كتابة "محاور درامية في الثقافة السودانية " إلي تميز السودان بتنوع ثقافي من حيث الإرتباط الإثني وأن كل ثقافة مكتملة العناصر والمفردات والمكونات في وحدة إثنية واحدة ووأضحة المعالم .

وكذلك السودان يمتاز بثقافة متنوعة، مكتملة ناضجة في وحدتها وتباينها في مفرداتها ومكوناتها التوحدة ولها قدرات أوسع للتفاعل والتطور والمرونة، توجد في وسط السودان والمناطق التي حدث فيها تمازج وتواصل بين ثقافتين او أكثر من الثقافات الإثنية.

بالرغم من هذه الثقافة المتنوعة بتنوعها الثقافي يصف "حربي" بأن هناك مأزق ثقافي مسرحي بعيداً عن الخصائص الأنوية ويرجع ذلك إلي مستويين :

1/ تأرجح المسرح بين المناهج الغربية الوافدة وعدم إمكانية تفاعلها مع التعددية الثقافية والتنوع.

2/ عدم تطور الأنوية عبر الزمن عن طريق التراكم التلقائي لهذه الظواهر ([3]).

تميز السودان علي مر العصور بالعديد من الظواهر الإجتماعية محملة بالمقومات الأدائية والمرتكزات التي نشأ منها التمثيل ، وأن الطقوس والممارسات الشعبية منها ماندثر وظل الكثير منها منسجما ومتناغماً مع ثقافات أخري جديدة مؤثراً ومتأثراً بها هذه

[1] - المرجع السابق ، ص2

[2] - عادل محمد الحسن حربي ،محاور درامية في الثقافة السودانية ، مطبعة جامعة الخرطوم ، بدون تاريخ ، ص47

[3] أنظر المرجع السابق ،ص47-50

الطقوس والممارسات في داخلها تحمل فلسفة أدائية يمكن للمسرح الأستفاده منها في إيجاد تدريبات هي أقرب للممثل السوداني لانها نابعة من بيئتة وثقافتة ، بتحليل هذه الممارسات بالعلوم الأخري وليس إخضاعها لسطوة المناهج الغربية للمسرح ، وذلك بالإرتجال والتجريب عليها.

المبحث الثاني

ملامح الأداء التمثيلي ماقبل الموسم المسرحي

اجمع بعض الباحثين علي أن فن المسرح بمفهومه الأرسطي فن وافد مرتبط في جدليته بنشأته الوافدة في الوطن العربي من خلال مارون النقاش والقباني ويعقوب صنوع ويقول محمد حامد: " أن المسرح لم ينتقل إلي العرب بشكله الأرسطي الكامل وإنما حاول كل من النقاش والقباني منذ البداية تقريبه إلي نفسيه الوجدان العربي من خلال الموسيقى ... كان النقاش والقباني ويعقوب صنوع ومن جاء بعدهم ، كانوا يسعون إلي تجذير وتأصيل المسرح في الثقافة العربية من خلال حكايات ألف ليله وليله والحكواتي التعازي والسامر ".([1])

ويقول : "الفن المسرحي وافد علي الحياة العربية ، والذين نقلوا هذا الفن لم يقصدوا المسرح في ذاته وإنما الاستفادة منه للتعبير عن الثقافة العربية لذلك طغى عليه الجانب الإنشادي والغنائي والموسيقى ،وبهذا الشكل انتقل المسرح إلي بقيه الأقطار العربية ومنها السودان "([2])

وأيد هذا الرأي خالد المبارك، أما سعد يوسف ذهب في ذات الاتجاه "أن المسرح فن وافد إلا انه يرى كان من الممكن تطوير تلك الممارسة الشعبية إلي مسرح له خصوصيته مثلما فعل الإغريق والاروبيون ".

يؤرخ للمسرح الأرسطي الوافد لبدايات مختلفة، يرجح خالد المبارك أن البداية في العام 1880م ،من خلال مطالعه مسرحيه قدمت في يوم امتحان المدرسة فيقول : " إذا تقاضينا عن مسرح الشعائر والرقصات القبلية الشعبية ، وتحدثنا عن المسرح بمفهومه الارسطو طإليسى فإننا نستطيع أن نؤكد أن صله السودان التاريخية بمصر كانت هي المدخل الذي يساعد علي غرس المسرح في السودان فأول عرض قدمه سودانيون كان بإشراف وتوجيه من المعلمين المصريين ونظم في مدرسه الخرطوم عام 1880م" .

---

[1] الصورة البصرية في مشاريع عروض التخرج لطلاب شعبة الإخراج بكلية الموسيقى والدراما، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان،كلية الموسيقى والدراما ،2007 ،ص79-80

[2] المرجع السابق، ص82

يعلق محمد حامد علي ذلك بأن ما " قدمه التلاميذ لم يكن عرضا مسرحيا بالمعني المتعارف عليه، وإنما مطالعه ولكن القصد منها الإلقاء وسلامه اللغة والتربية الأدبية" ([1])

ويرجع خالد أبو الروس ظهور المسرح قبل العام 1880م ويقول (إن أكثر الناس يعتقدون أن المسرح بدأ عندنا من وقت قريب، ولكن معرفتي للناس وسؤإلي لهم عن المسرح؟ ، عرفت أن المسرح بدأ قبل الثورة المهدية بسنوات .فالمؤرخ الكبير محمود القباني الذي كان يكتب في المؤيد وهو خريج كليه غردون ، قال : عندما جاء غردون وفتح مدرسه بجانب الكنيسة كانوا يقولون التشخيص وليس التمثيل. وعندما جاءت المهدية توقف النشاط لأنهم كانوا في حاله حرب حتي1898م ([2])

وكلمه تشخيص هنا أعمق درجه في الأداء التمثيلي في تلك المدرسة ويوصف القباني تفصيل الأداء التمثيلي الذي قام به طالبان في مدرسه الأميرية في فترة الامتحانات قائلا (أن الحكمدار حضر امتحانا من الامتحانات وكان معه الأشراف والأعيان وكبار الإداريين وكانت الموسيقى تعزف بقدومه وعندما جلس في المكان المعد للاحتفال ، تقدم طالبان هما طه وحسين ،ومثلا ما احتوته المقامات الحريرية الفقهية ، فكان احدهما يمثل أبا يزيد السروجي والأخر الحارث بن همام ، بلهجة عربيه فصحي ،وأصوات تمثيلية في الذروة من الإتقان بإشارة الأيدي والحركات والرؤوس،والفضل في ذلك يرجع للأستاذ احمد محمد الجداوي الأسوني – باشخوجه المدرسة).([3])

وبهذه الإشارة يرجع الناقد فضل الله احمد عبد الله بأن الأثر المصري قد بدأ قبيل الحكم الثنائي مرجعا الفضل إلي الأستاذ محمد احمد الجدأوي ، والذين اخذ الموظفين المصريين وبالأخص أستاذة المدارس نهجه بعد مجئ الحكم الثنائي في أواخر القرن التاسع عشر . ويقول :(من خلال تلك الممارسة برز شكل من أشكال المسرح التعليمي داخل المدارس ، يعمل علي الترشيد والمناصحة وتنوير الناس وتشذيب أذهانهم من التصورات والمفاهيم الخاطئة، التي أوجدتها عندهم العادات والتقاليد البعيدة عن جوهر الدين الإسلامي الحنيف لاسيما قضيه التعليم الحديث ،الذي أعرضت عنه المجتمعات السودانية التقليدية.

[1] نفس المرجع السابق ص 82
[2] محمد حامد محمد ، المرجع السابق ص 82
[3] فضل الله احمد عبد الله، – المسرح السوداني، مرجع سابق ص28.

مما دفع المنشغلين بالتدريس لاتخاذ المسرح أداة لغرس المفاهيم الجديدة والتحريض علي تعليم الأبناء .([1])

وهنا يتضح أن البدايات الأولي للمسرح الأرسطي داخل المدارس مسرح مدرسي تعليمي يستخدمه المعلمون المصريون داخل المدارس كنشاط مصاحب للعملية التعليمية . وتورد إشارة بأن بابكر بدري* في منطقه رفاعة ، فقد كان طلبته يقومون ببعض الروايات ويلقون الخطب في بيته وفي ليإلي الأعياد الإسلامية ([2])

وهو بذلك استخدم المسرح كأداة وظفها مبكرا للتعبير عن الذات السودانية وكوسيلة تعليمية ، وذلك من خلال الذهاب بالمسرح للجمهور وذلك عندما قدم عرضا مسرحيا في ساحة المولد برفاعة عام1903م خارج سور المدرسة وهو ذات العام الذي يؤرخ له هاشم صديق لبدايات المسرح في السودان وأن العرض الذي قدم في ساحة المولد ، ليس عرضا دينيا، ولكن ساحة المولد كانت توفر لهم عنصري المكان والجمهور ، ومن أشهر المسرحيات التي قدمها بابكر بدري هي مسرحيه (المقصد) التي تعبر عن المقولة السودانية (إن صحت التجارة المرأة والحمارة) ([3])

وأشار خالد أبو الروس " أن بابكر بدري كان احد المناضلين ضد المستعمر لذا كان اهتمامه بمضمون الرسالة إي نقل المعني أكثر من اهتمامه بفن العرض ، بدليل انه لم تكن له ادني علاقة برسم الحركة ومفهومها إذ كان الممثل يتحرك علي حسب سجيته" ([4])

وهنا يتضح للدارس أن الأداء التمثيلي كان حرا ولم يكن منضبطا والاهتمام بالديكور والشكل أكثر من الاهتمام بتفاصيل التمثيل ، وحينما نأتي للعام 1908م نجد الباحثين يؤرخون لأول عرض مسرحي في تاريخ السودان كان في قرية القطينة بالنيل الأبيض بعد عشر سنوات فقط من احتلال السودان ، هي مسرحيه "النكتوت أو المرشد السوداني"من أوائل النصوص الأرسطية التي ذكرت في السودان وهي من تاليف مأمور القطينة عبد

---

[1] نفس المرج ،ص 28

* شخصيه سودانيه و احد جنود المهدية وشارك في حمله عبد الرحمن النجومي في معركة (توشكي) واسر في مصر وعند قدومه إلى السودان كان هناك أثر ثقافي قدم به من مصر بمشاهدته للمسرح هناك ، فقد كان معلما ، ويعتبر رائد التعليم في السودان ، خصوصا تعليم البنات

[2] فضل الله أحمد ، نفس المرجع ،ص28-29

[3] محمد حامد محمد يحى، مرجع سابق ص84

[4] نفس المرجع ص84

القادر مختار (مصري الجنسية)، " قدم أول عرض للمسرحية يوم 1909/10/16م بفناء مدرسه القطينة ولم يكن هناك مسرح ، وإن اعتلي بعض التلاميذ علي مناضد لكي يشاهدهم الجمهور .ولم يستعل عبد القادر مختار ستاراً وأشرف بنفسه علي البروفات والأزياء من واقع الحياة. كما تسجل ذلك الصور التي مع النص" ([1])

وأورد المؤلف عدد من الأسباب التي دفعته لكتابه المسرحية .وهي أسباب تتعلق بمشاكل حياتيه يوميه، وذلك من خلال ملاحظته لكثير من السلبيات والسلوكيات الغير حميدة والمتفشية في المجتمع منها: الجهل، شرب المريسة التي سبب المصائب والإكثار من الزواج الذي تصاحبه كثير من الإشكإليات الاقتصادية.

ويرى خالد المبارك أن المسرحية بها عدد من نقاط الضعف ... إلا أن نقطه الضعف الأساسية في المسرحية هي أن الأشخاص لا يتفاعلون مع تطور الأحداث إلا "خارجيا" إذ أن كل الأشخاص مكتملوا التكوين علي قالب معين .وتتحدث بلسان المؤلف ،إذ المؤلف لا يجعلها تفصح عن نفسها علي حسب عمرها وأفكارها ، وإنما يحملها بأفكار لا تتفق مع عمرها وأفكارها وهناك نقاط ضعف أخري وهي التكرار بين ما يشاهده المتلقي وما يسمعه [(2)]

وهنا يتضح للدارس ضعف الأداء التمثيلي ، فقد اهتم المؤلف والمخرج بإيصال الكلمات التي كتبها أما أسلوب الإخراج فالواضح الاهتمام بالديكور والأزياء إي العدة الخارجية للممثل ولم يكن يعمل علي تدريب الممثل في إيصال المضمون من خلال فهم وتعميق المعني للشخصيات

خلاصه القول يمكن بان الأداء في الفترة لدخول المسرح الارسطوطإليسي اعتمد علي الخطابة والتحدث بلسان المؤلف ولا توجد مراعاة للصور الجمإلية المتعلقة بفن الأداء التمثيلي فقد كان الاهتمام بالصورة المسرحية يأخذ حيز اكبر من الأداء التمثيلي .

الأداء في مسرح الجاليات :-

بعد اتفاقيه الحكم الثنائي في19 يناير 1899م ونسبه لعدم وجود السودانيين المؤهلين لشغل الوظائف الحكومية ، اضطرت حكومة الحكم الثنائي تعيين بعض الضباط

[1] خالد المبارك حرف ونقطه – مرجع سابق ص 89
[2] خالد المبارك، مرجع سابق ص88-89

في وظائف مآمير، وبعض المدنيين المصريين ، في وظائف فنيه كقضاة في المحاكم الشرعية .إلا أن الحكومة البريطانية التي كانت تمثل السلطة الفعلية ، لم ترد استخدام أعداد كبيرة من المصريين ، حتي لا يبثوا روح العداء للبريطانيين وسط السودانيين ... ولحل هذه المشكلة لجأت الحكومة إلي استخدام الأقباط والمسيحيين اللبنانيين الذين ارتبطت مصالحهم ببريطانيا أكثر من ارتباطهم بمصر ،وذلك علي أن يتم تدريب السودانيين .

وقد عمل هؤلاء كمترجمين وكتبه وحرفيين وموظفين في البوسته والتلغراف ومصلحتي المخابرات والصحة – غير أن المصريين شكلوا – لأسباب عمليه الغالبية العظمى من المدرسين والقضاة الشرعيين.([1])

ومن هذه الجنسيات : المصرية ، البريطانية ، الفرنسية، السورية، التي بدأت بخلق بيئة شبيهة بالبيئة التي جاءوا منها ، يمارسون فيها نشاطهم الثقافي والاجتماعي والرياضي ترويحاً عن النفس ، كما أنهم حاولوا أن يظهروا بشكل أكثر تحضراً وكان المسرح من ضمن الأنشطة التي مارسوها في أنديتهم الخاصة.

لذلك يؤرخ للفترة من 1905–1915م بفترة مسرح الجاليات الذي جاء تقليداً ومحاكاة للمسرح الذي رأته تلك الجاليات في بلدانهم ثم نقلوه إلي السودان ([2])

يقول سعد يوسف : (فترة النشاط المسرحي الخاصة بالجاليات الأجنبية في السودان وهو نشاط يؤديه ممثلون من بين أفراد تلك الجإليات بلغاتهم ولجمهورهم ولم يشاهده من السودانيين إلا القليل ، لذلك كان تأثير تلك العروض علي حركه المسرح في السودان طفيفا)

ويري الدارس أن فترة الجاليات لم تكن ذات تأثير في الأداء التمثيلي للأسباب الاتيه:–

1– الفرق التي تقدم عروضها للجالية المعنية غالبيتها من الهواة الموجودين .

2– عروضها مغلقه علي الجإلية المعنية فقط وغير مفتوحة للسودانيين لمشاهدتها حتي يتأثروا بها.

3– من خلال الكتابات لتلك الفترة الاهتمام بالصور البصرية اكبر من الأداء التمثيلي.

---

[1] حسن احمد إبراهيم، تاريخ السودان الحديث، مؤسسة التربية للطباعة والنشر، ط3، الخرطوم، 2002، ص108

[2] محمد حامد محمد يحي، مرجع سابق ،ص88

وبالرغم من ذلك تظل فترة تاريخيه في تاريخ المسرح في السودان ولها أثرها الغير مباشر .

الأداء التمثيلي في المؤسسات التعليمية والأندية :-

لعبت المؤسسات التعليمية والأندية دورا عظيما في نشر الوعي المسرحي وسط المجتمع السوداني ، خاصة نادي الخريجين الذي ارتبط بكلية غردون التذكارية ،إذ سخر المسرح لخدمه الوطن. " وللحديث عن مسرح الخريجين والأندية الرياضية كان لابد أن تكون البداية بمسرح كليه غردون التذكارية التي تأسست في أكتوبر 1902م،وذلك باعتبار أن شرارة مسرح نادي الخريجين والأندية الرياضية بدأت من داخل الكلية بفضل الأستاذة المصريين والشاميين .([1])

بدأ النشاط المسرحي داخل الكلية عندما قدمت الجإلية المصرية مسرحية " التوبة الصادقة" في العام 1912م وهي مصرية التإليف وشارك بالتمثيل والإخراج قاضي مصري ، وتتلخص أهميه هذه المسرحية في أنها خلقت شغفاً لدي الطلاب السودانيين بفن المسرح الذي أدي إلي إدارة الكلية لتكوين فرقه مسرحيه سودانية، في البدء اشرف علي إدارة الفرقة شاب شامي من خريجي الجامعة الامريكية ببيروت ، وكان لا يسمح للعامة بحضور العروض إذ كان المسرح محصوراً علي الطلبة فقط ":واقتصرت عروض الفرقة علي الطلبة الداخليين وأحيانا كان يسمح للطلبة الخارجيين بالحضور مقابل قرش صاغ للواقف وقرشين للجالس علي كرسي ".بدأت الفرقة تقدم إعمالها من التراث العربي والغربي وهي عبارة عن تمثيليات قصيرة ، واستمر الحال حتي عاد عبيد عبد النور بعد تخرجه من الجامعة الامريكية ببيروت واستلم الراية من الشاب الشامي.

وبعد أن ترأس عبيد عبد النور الفرقة المسرحية لكلية غردون، عمد إلي إدخال الكثير من التعديلات علي المسرحيات المقتبسة التي كانت تعرض حينذاك حتي تلائم البيئة السودانية ([2])

" وقد واجه كثيرا من الصدامات والمشقات باعتباره يقوم بنشاط غير مألوف للكثيرين .وأول مواجهه له كانت مع رجال الدين التقليديين في مسرحيه "الابن العاق" وهي مسرحيه

[1] نفس المرجع، ص45

[2] فضل الله احمد عبد الله ،مرجع سابق ص 32

في مضمونها ، تحكي عن ابن لأسرة من الأسر الثرية المحافظة ، يفأجي في ليله من الليإلي والده وهو عائد إلي المنزل وهو في حاله من "السكر" وعندما يسأله والده يقوم ذلك الابن بشتم أبيه ويسب له الدين ، فهذا العرض برغم رسالته القوية إلا أن (عبيد عبد النور) يواجه فتوى تكفره باعتباره أساء للدين وكريم المعتقدات... إلا أن الشيخ احمد هاشم شيخ علماء السودان أفتى بان (حاكي الكفر ليس بكافر إذا كان الغرض نبيلا).

وهنا يمكن القول بان الممثل مهما كانت درجه انفعاله يجب أن يراعي احترام المعتقدات وان لا يمسها بسوء ويجب علي الممثل أن يختار الكلمات البديلة لذلك حتي أن وجدت في نص المؤلف والمعالجة بالأداء بصورة تخدم ذات المعني بشكل مقبول.

بعد ذلك واصل عبيد عبد النور تلك المسرحية تحت عنوان "ليإلي الأنس" وكان من ابرز الممثلين في الفرقة خضر حمد (الزعيم الوطني) ، وعوض أو زيد . ولكنه وقع في مواجهه السلطة السياسية الحاكمة ممثله في المخابرات البريطانية عندما قدم مسرحيه "المأمور والمفتش ورجل الشارع" والتي صور فيها استبداد الإدارة البريطانية على السودانيين وخوف صغار الموظفين من كبار الموظفين وتم استدعاءه والتحقيق معه ، وأمره بان يتوقف عن عرض إي عمل مسرحي ... وبذلك لم يعد النشاط داخل الكلية إلا في عام 1933–1936م بقيادة الأستاذ عوض ساتي رئيس شعبة المسرح بكلية غردون مقدما للنشاط المسرحي مسرحية "عطيل" ومسرحية "مجنون ليلي" ومن ابرز أعضاء فريق الأداء التمثيلي صديق فريد وحسن عبد المجيد وغيرهما من رواد الحركة المسرحية .

*** المسرح في نادي الخريجين**

عندما توقف النشاط المسرحي داخل كلية غردون برز نشاط مسرحي آخر خارج الكلية ، حيث باشرت النخبة المتعلمة (الخريجون) نشاطها المسرحي بتقديم مسرحيات تنادي بتعليم المرأة وتعليم المرأة يعد من القضايا الجديدة في المجتمع السوداني ...
(قد اشتهرت جماعة من شباب الموظفين والطلبة بإجادة هذا الفن وصار لهم حس بعيد ... في طليعتهم المرحومين الأستاذين صديق فريد وعرفات محمد عبد الله . والأساتذة عبد الرحمن علي طه وعلي بدري وعوض ساتي وعلي نور(المهندس) و أبوبكر عثمان وغيرهم من فتيه ذلك العهد واذكر أن كلمة (تشخيص) كانت تغلب علي ألسنتنا أكثر من

كلمة (تمثيل) [1] حيث كان المجتمع السوداني في ذلك الزمان ينقسم إلي قسمين أو رأيين حول تعليم المرأة فريق يدعوا إلي هذه البدعة الجديدة "تعليم البنات" والفريق الأخر أن هذا النشاط سيفضي إلي إفساد حياتنا الإجتماعية، ويضيف هذا الفريق إمعانا في حربه، أن تعليم المرأة خدعة استعمارية لكي تخرج علي تعاليم ديننا وتقاليدنا (الكريمة).

وقد كان نادي الخريجين الذي تم افتتاحه في 18 مايو 1918 بامدرمان نادياً ذا علاقة وطيدة بينه وبين كلية غردون التذكارية باعتبار أن عضوية النادي تتكون من طبقات الشيوخ وهم من خريجي قسم القضاء والمعلمين بوصفهم الطبقة الأولي. أما الطبقة الثانية، فهم صغار الخريجين " الشعبية" والثالثة هم الأفندية (المهندسون والمدرسون والإداريون والضباط) وكان من بين أعضاء النادي علي عبد اللطيف.

وبهذا أصبح نادي الخريجين امتداداً طبيعياً لكلية غردون التذكارية وغدا مكاناً ذاخراً بالنشاط الأدبي والإبداع المسرحي.

وتكونت النواة الأولي للفرقة الخاصة بنادي الخريجين وشكلت دعامة أساسية من دعامات مسرح الأندية في السودان، ومن ابرز الأعضاء المؤسسين للفرقة المسرحية: صديق فريد ، عرفات محمد عبد الله ، طه سالم وإسماعيل فوزي وقاموا بتقديم عدد من المسرحيات منها: يوليوس قيصر، الفارس الأسود،تاجر البندقية.

وعند انتقال نادي الخريجين إلي المبني الرئيسي عام 1921م وقد كان منزلاً مملوكاً للزعيم الوطني الشريف الهندي، فقدمت الفرقة علي خشبة مسرح النادي، رواية صلاح الدين الأيوبي كأول عرض مسرحي فيه، وكان النادي مكتظاً بالمتفرجين فلم يبق فيه موضع قدم، كما ذكر حسن نجيله ورفعت الستارة وشهد الناس عجبا فهتفوا، وصفقوا وطربوا ، شهدنا تلك الليلة المرحوم طه صالح (المهندس) في دور صلاح الدين ، وهو احد أبكار خريجي قسم الهندسة بالكلية ، وإسماعيل فوزي في دور(ولي عهد انجلترا) وعرفات محمد عبد الله (الأديب الوطني) في دور (قلب الأسد) ورفائيل إلياس في دور (ملك فرنسا) فما الستار ينزل علي الدور الأول من التمثيلية حتي دوي المكان بالتصفيق ، وهرعنا نحن إلي ما وراء الكواليس لنشد علي أيديهم مهنئين بالتصفيق وهناك خلف الكواليس شهدنا الضابط

[1] فضل الله احمد ،المسرح السوداني مقاربات ، مرجع سابق ،ص32

علي عبد الطيف وهو مندمج في إعداد لبس الممثلين وعرفنا من أخواننا أنه هو الذي قام بإعداد الملابس وإحضار السيوف التي يقتضيها التمثيل .

وفي عام1923م طلب الخريجون أعاده المسرحية للمساهمة للتبرع لبناء (المدرسة الطبية) وهذه المرة كانت البطولة في العرض لصديق فريد الذي قام بالتمثيل في دور (صلاح الدين الأيوبي) وكان صديق فريد يمتاز بصوت جهوري وتكوين جسماني لافت ، وقامة فارهة . وبعد العرض كاد الجمهور أن يخرج في مظاهرة ومواكب تهتف ضد المستعمرين الانجليز كأن العرض كان بمثابة إعداد أو صناعه للرأي العام المضاد وإثارة النخوة للنضال في السودان .

ومن الملاحظ أن أبعاد الممثل صديق فريد كان لها تأثير قوي في لعب شخصيه (صلاح الدين الأيوبي) وكذلك ثقافته والمحيط الاجتماعي الذي عاش فيه جعلته مؤدي بارع يفوق اقرأنه في تلك في تلك الحقبة ومن خلال سيرته التي أوردها الطاهر شبيكة بأنه هو (محمد صديق فريد 1887–1941م) فقد عاصر والدة ثلاثة حقب من تاريخ السودان (التركية والمهدية والحكم الثنائي) ونال أبوة قسط من التعليم في التركية ثم أصبح معلما لأبناء الخليفة والأمراء في الفترة المهدية .وكان يكتب الخطابات التي كان يسمونها "النقلة" إي النقل وفي فترة الحكم الثنائي كان موظفا بالمإلية .وربما كان ذلك أثر في تكوين صديق فريد بحكم التصاقه الشديدة بوالدة .كما انه كان مطلعا منذ الصغر إذا كان والدة محبا للقراءة واقتناء الكتب وكانت لديه مكتبه عربيه في أم درمان أضاف إليها صديق فريد عدد من الكتب الانجليزية والعربية وكانت المجلات والجرايد المصرية تصل لوالدة بحكم علاقاته القديمة مع مصر أبان الحكم التركي فكان يقرؤها مع مجموعه من أصدقائه الشوام والمصريين والسودانيين عند زيارتهم له واجتماعاتهم في دارة .ولابد أن صديقا كان يصغي ويستجيب لذة المحيط المستنير كان صديق فريد يجيد اللغتين العربية والانجليزية ويقول احد أصدقائه :(إن صديق فريد يحفظ القاموس الانجليزي عن ظهر قلب)[1]

وصديق فريد كان طويل القامة ، متكامل الجسم ،متين البنيان ، لاعب كرة ماهر في شبابه ،ذا ملامح واضحة معبرة ، قمحي اللون ، مرح وساحر ، قلق قُلب ، سريع البديهة،

[1] الطاهر شبيكة ، دراسة : صديق فريد والمسرح العربي في السودان ، مجلة الموسيقى والمسرح ،العدد الاول ،ابريل 1979، ص25

متراف لا يفكر في غده، قليل الاكتراث لما ينجم من أخطاء يرتكبها ، شجاع ، جرئي والصفتان الأخيرتان جرت عليه بعض المتاعب مع الحكام الانجليز.([1])

وهذه معظم صفات يجب أن يتمتع بها الممثل من بنيان جسماني مدرب .وصوت قوي وحرية التفكير والمقدرة علي التجريب الدائم .

أما في أداءه التمثيلي فقد كان (واضح النبرات ، جهير الصوت ، يعبر في سلاسة ويسر)

إذ أن مهنه التدريس التي امتهنها شبيهه بالتمثيل وتتطلب حسن التعبير والتوصيل ، وكان يلون أداءه بمختلف الألوان الشعورية. حين يعرض الشخصية ليتأكد من إيصالها لجمهوره البكر ' ولهذا شهد له زملاؤه واعترفوا بأنه كان ممثلا من الطراز الأول .

وكان صديق فريد يميل إلي الأسلوب الخطابي كشأن من سبقه من الوافدين الذين تأثر بهم، مبالغه في الإلقاء والفخامة وجودة في العبارة يلقيها علي لسان الملوك والأمراء والنبلاء ... فقد كان يملك صوتا ذا مدي بعيد يذهب به بعيدا ليسمعه المشاهدين ، وكان الصوت من مميزات الممثل ... فكانت أهم وسيله آنذاك الصوت الجهير الواضح والإثارة الكبيرة البارعة المعبرة فكان صديق فريد يصول ويجول علي الخشبة في حركات عبور بارعة ويحاور ويخاطب ويخطب ويلقى الشعر . فينفعل معه الجمهور ويستجيب ويطلب منه المزيد.

ونقلا عن فضل الله انه " قد أفاد كل حسن نجيله وخالد أبو الروس ، والطاهر شبيكه عن صديق فريد في دوره صلاح الدين الأيوبي" انه عندما يقول :(إنه لم أحسن بمهندي ويميني مُلكي فلست إذن صلاح الدين) كانت الصالة تقف وتجلس من شدة الانفعال ما أدي إلي أثاره عاطفة الجمهور ([2])

كان بطلا بلا منازع وهذه الموهبة أهلته لقيادة زملائه ، وكانت التدريبات تقام في منزل أسرته (شمال امدرمان الأميرية) بعيدا عن الضوضاء الأندية وعندما يقتنع باكتمال التدريب تعرض المسرحية علي خشبه المسرح الذي يختارونه .كمسرح نادي الخريجين أو مسرح الخواجة فواز أو مسرح نادي الضباط الوطنيين بالموردة أو مسرح مدرسه أم درمان الأميرية .ولم تكن مسرحياته قاصرة علي العاصمة بل كانت تقدم العروض في

[1] - المرجع السابق ص25

[2] فضل الله ص34 مرجع سابق

عطبرة ومدني وبورتسودان وبعض مدن أقاليم السودان .ويلخص خالد المبارك عطاء صديق فريد نحو الحركة المسرحية في الأنحاء التالية :-

1- خرج صديق فريد بالمسرح من حلقه الجاليات الضيقة ونفذ به إلي جمهور السودان العريض وبهذه الخطوة الجريئة جعل الجمهور السوداني يألف هذا الفن الجديد .

2- ابرز موهبة الممثل السوداني بادئاً بشخصه ، فحزا حذوه زملاؤه الذين تعاونوا معه .ومنهم من نافسه في الإجادة وقاسمه ادوار البطولة وهكذا سرت عدوي التمثيل.

3- ساعد في يقظة الوعي السياسي والاجتماعي والديني بما اختار من نصوص هادفة خدمت هذا الغرض وسعت بعضها إلي تدعيم الوحدة العربية ومجد الإسلام وناجزت الاستعمار بطريقه خفي غير مباشر.

4- إن شخصيه صديق فريد المتعلم المثقف التي ولجت باب المسرح رفعت من شأن التمثيل في السودان .

5- بعدما أثبتت جماعه صديق فريد نفسها وحققت أغراضها وبان إنتاجها تحركت بعض الأندية الرياضية وكونت فرقها المسرحية ومن أشهر فرق هذه الأندية :(الزهرة – الوطن – حي العرب – المريخ) وظل صديق فريد يتابع نشاطها ويرشدها إلي أن اعتزل التمثيل.

6- كان إيراد العروض التي تقدمها جماعته تصرف علي المشروعات الخيرية وبذلك وظفوا المسرح لصالح المجتمع الذي قدرهم علي هذه التضحية واعترف بجميلهم .

7- رعي صديق فريد التمثيل حتي نما وقوي عوده فازدهرت الحركة المسرحية إلي أن تسلمها منه جماعه الرواد الذين القوا مسرحيات سودانيه صميمه.

ويمكن القول أن نادي الخريجين كان مغزاه الأصيل الحركة الوطنية والتي استخدمت المسرح كبوابه وعي للتغير ، وان اخرج المسرح من الحصريه علي الجإليات الأجنبية إلي الجمهور السوداني ، وظهور أداء تمثيلي جيد يؤديه سودانيون في تلك الفترة كان له اثر في مسيرة الحركة المسرحية ومن ثم نأتي إلي فترة الثلاثينات .

الأداء في فترة الثلاثينات:

نجد فترة الثلاثينات من الفترات الهامة في الحركة المسرحية كما يشير إليها الباحثين فيري خالد المبارك أن عامل جو القمع والإرهاب الذي خلفه الانجليز بعد ثورة 1924م

حدا بالحركة الوطنية لأن تبحث لنفسها عن منافذ جديدة وجدتها في نشر التعليم الأهلي والاستعانة بالمسارح والفرق الرياضية وانتهاز مثل احتفالات المولد النبوي الشريف وغيرها.

وما يميز هذه الفترة وجود أول كتاب مسرحيه سودانية تتمثل في الكاتبين (خالد أبو الروس) وإبراهيم العبادي ، وهؤلاء تناولوا استلهام التراث في كتاباتهم ، وكان (خالد عبد الرحمن أبو الروس)، سابقاً لإبراهيم العبادي وهو تخرج في المعهد العلمي بأم درمان، وعمل أستاذا لمادة الرياضيات، وأحترف التمثيل والكتابة المسرحية، والذي كان متأثراً بكتابات أحمد شوقي المسرحية وجاري أسلوبه في التإليف فكتب "تاجوج والمحلق" محاكيا مسرحية "مصرع كيلوباترة" ونشأ أبو الروس محباً للتمثيل من خلال أداء المنولوج الناقد متأثراً بما يدور في مصر وبروز شخصية "شكوكو" علي مستوي العالم العربي وتأثره الواضح والصريح به .

يري فضل الله أحمد عبد الله (إحساس أبو الروس بالمتغيرات التي اكتنفت الحياة السياسية والإجتماعية جعلت قناعاته الفكرية في أن يبداء من حيث انتهي (صديق فريد) مستنداً برأي أبو الروس نفسه الذي يقول :"عندما كان المسرح القديم الروايات الأجنبية مثل تاجر البندقية والفارس الأسود وصلاح الدين الأيوبي ،وعنترة دار بخلدي أن أضع رواية سودانية لحما ودماً .ولم يطل بي التفكير حتي استهديت لقصة تاجوج والمحلق وشرعت في جمع المعلومات والمراجع ثم بدأت التإليف السوداني – الدوبيت – ولم ينتهي العام حتي أكملت التإليف وكونت فرقة بنادي الزهرة الرياضي بامدرمان وبدأت التدريب".

ويستخلص من ذلك أن أبو الروس حاول التجديد علي مستوي النص والرواية خلافاً لما كان سائداً في السابق وإيجاد نص مسرحي سوداني تإليفاً لذلك يعتبر النقاد "تاجوج والمحلق" أول نص سوداني "لحماً ودماً" تإليفا وموضوعاً ولكن كيف كان يتم التدريبات التي يجريها خالد أبو الروس؟ وكيفيه العمل في الأداء التمثيلي مع الممثل؟

كتب أبو الروس تاجوج في العام 1932م ولكن لم يكن هناك هدف محدد حتي يقوم بتقديمها ، إلا انه شرع في إجراء البروفات في نادي الزهرة الذي تأسس عام 1925م حتي حفظها كل من في النادي ،ولكن عندما قابل أبو الروس بابكر بدري فأقترح عليه تقديمها لصالح بناء مدرسة الأحفاد فبدأ معهم التدريب برفقة صديق فريد وعبيد عبد النور.

الملاحظ هنا أن البروفات تعتمد علي الحفظ والأداء الصوتي ولان القصة من التراث الشعبي فهي قريبة من الوجدان لذلك حفظها الكل للنزعة الوجدانية.

أما عن الإخراج يقول أبو الروس: "لم تكن لهم معرفة به كما هو الآن ، ففي أول عرض للمسرحية احضر بابكر بدري الأزياء التي كانت عبارة عن عراريق وصديريات وبعض أدوات المكياج باروكة من الشعر الممشط وإكسسوارات عبارة عن بقج وسيوف من الخشب الطبيعي الغير مطلي إلا سيف المحلق وغريمه كانا أصليين ،وقام بالمكياج صديق فريد وكان عبارة عن تحديد العمر"

أما عن الحركة والتمثيل يذكر أبو الروس " إن الملاحظات التي كانت تقدم لهم، ماتضاري صحبك، أرفع صوتك ، كورِك ، عيش الدور، إن بابكر بدري لم يقدم لهم إي ملاحظات عن الحركة فالممثلون يتحركون علي حسب مزاجهم ومن الواضح أن الأداء التمثيلي لم يأخذ اهتمام كبيراً في تلك الفترة بل الاهتمام بالنص والأدوات الخارجية للممثل"([1]).

يقول الطيب المهدي في وصف بدايات التمثيل في السودان :" أن التمثيل كان في البدايات فطري يميل للمحاكاة والإلقاء الخإلي من الإحساس وكان المسرح بجانب أشكال أخري يكون عادة من دكه أو مسطبة ومن الخلف ترسم لوحة تعبر عن النص وتوحي بجو العرض لذلك ليس هناك حركة معينة بل مفتوحة ولكن الثوابت التي كانت زمان كانت ثوابت تقليدية مثل لا تعطي ظهرك للجمهور وان يكون إلالقاء مسموعاً وان لا تضحك أمام الجمهور ، وبالتإلي يعطي الممثل تعابير بالجسد والصوت مبالغ فيه ".([2])

خلاصة يمكن القول بأن الأداء التمثيلي في فترة الجاليات وكلية غردون والأندية لم يحظي باهتمام ومعرفة لان البزور التي كانت في تلك الحقبة كانت علي يد الهواة لذلك كان اللجوء إلي النص وخطاب النص والديكور ومكملات العرض لسد الحلقة الأساسية في العرض عنصر التمثيل .

[1] محمد حامد يحي ،مرجع سابق، ص

[2] - الطيب المهدي محمد خير ، محاضرات مادة تمثيل سوداني للفرقة الثالثة تمثيل ، 2006

بخت الرضا

أنشئ معهد بخت الرضاء في العام 1924م وكان الغرض منه هو تدريب معلمي مدارس المرحلة الأولية ، وكان ينُتقي للمعهد التلاميذ النجباء والمتفوقون وبذلك تكتمل الحلقة المعرفية المكان وما فيه طبيعة ، والمتعلم وما فيه فطرة والمعلم وما فيه معرفة وحرفة وقيادة ، ود واحترام وتناغم بين الفرد وذاته أو بين الفرد والبيئة فقد أصبح المعهد حلقة من أهم حلقات منظومة التعليم في السودان وعلي المستوي الإقليمي الواسع بل حتي المستعمرات البريطانية الاخري... توفد أبناءها للتدريب في معهد بخت الرضا التي كانت تبحث عن سر الإفراد وتفردهم بمواهب وقدرات فطرية وتدربهم علي استغلال قدراتهم الخاصة، أو كيف يستفيدون منها ويستفيد منها الآخرون، فيشعر الفرد بالتفوق فيرضي عن النفس .

لقد كانت المؤسسة تستجيب لشرط واتساق نظام ومنهج تربوي يعمل علي بناء الشخصية المتوازنة، المتكاملة المثابرة في سبيل الجماعة ... الكل يبدع المدير والخفير ومن بينهما ومهما اختلفوا أعمارا ومعارف وتجارب ومجالات إبداع، كلهم يبدعون تربية وتعليماً حياة مُسرة ومفيدة للفرد والجماعة.

وبناء علي ذلك إستخدم المسرح بوصفه وسيله تتسق اتساقا كلياً مع أهداف المعهد ، اهتمت بخت الرضا بالمسرح الماعون الأرحب تربيه وتعليماً منذ أن قامت، ويمارسه الأطفال لذاته ويمارسونه لتحقيق أهداف خاصة ترد في كثير الدروس وعرفت بخت الرضا مسرحاً آخر يهتم أيضا بالمؤدي ولكن بصورة تجعله شبه محترف... اقرب إلي المسرح المدروس وقد روعي فيه أن يرضي أذواقا مختلفة منها المعلمون البادئون والطلاب العامة و الأجانب، وحتي عندما امتدت يد بخت الرضا للمناهج قدمت مسرحاً تعليمياً ودبجت مقالات للمعلمين وإرشادات تعينهم علي تحقيق ذلك المسرح أو علي تقديم مادتهم ممسرحه: القصة ،التاريخ، الجغرافيا ..

ويتسأل الدارس كيف تفردت بخت الرضا في المسرح أكثر من الفترات التاريخية السابقة سوي في فترة الجاليات والمؤسسات الاخري؟

إن علاقة بخت الرضا بالمسرح جاءت مع قدوم عبد الرحمن علي طه ، كان تدريب المعلمين يتم بمدرسة العُرفاء بالخرطوم حتي قيام بخت الرضا عام 1934م فانتقل بعض

المعلمين من العُرفاء إلي بخت الرضا ومن بينهم الممثل والمخرج والكاتب المسرحي عبد الرحمن طه علي عضو جماعة التمثيل التي كونها وقادها عرفات محمد عبد الله 1921 ـــــ 1924م ([1]).

قام عبد الرحمن علي طه بإخراج عدد من المسرحيات المترجمة إلي العربية التي كان قام بتمثيلها في كلية غردون،كما قام بتإليف عدد من المسرحيات وأخرجها مع طلبته ، ومن أشهر تلك المسرحيات مسرحية "السودان سنه 2000" وهي مسرحية تتحدث عن مستقبل السودان .

وكذلك أرتبط المسرح في بخت الرضا بالدكتور أحمد الطيب كأول "دراماتورج" مسرحي سوداني ... ومفهوم الدراماتورج يعني في أساسه إعادة كتابة النص المسرحي وفق رؤية إخراجية جديدة، وهي عملية في أصلها تتجاوز حدود الإعداد المسرحي باعتباره – الدراما تورج – يتخذ موقفا بين (التاليف والإخراج) وهو ذات الفعل الذي عرفه النشاط المسرحي داخل بخت الرضا الذي عرف بقدوم أحمد الطيب الذي نال دكتوراه في المسرح عن أطروحته (المسرح العربي) كأول عربي ينال هذه الدرجة في علم المسرح .

ويمكن هنا للدارس أن يسجل ملاحظه : إذا كان المسرح في السودان عرف عبر الإشارات إثناء فترة الاستعمار في السودان وأرخ له بذلك . ويمكن القول بان المسرح بمفهومة وغاياته يؤرخ له ببخت الرضا وبقدوم الدكتور احمد الطيب ليس علي مستوي السودان فحسب بل علي مستوي الوطن العربي، لان مارون النقاش أخذه بصورة إعجاب من الغرب عكس احمد الطيب الذي أخذه بوعي وإدراك علمي من الغرب ولان دراسته في لندن للمسرح تخصصاً في ذلك الوقت المبكر هو إدراكه العميق لأصول ذلك الفن العريق وأهميته في الحياة فقد أدرك احمد الطيب أن المسرحيات لم تكتب لتقراء ، بل لتمثل علي خشبة المسرح ليشاهدها الناس لذلك نهض في ترجمه النصوص الأدبية والمسرحية الأجنبية، ونقلها إلي العربية وسودنتها وإحالتها مع ما يتناسب مع البيئة السودانية (لغة ،وذائقة) فعمل علي مسرحيات (شكسبير) وكان يقوم بترجمة المعاني

[1] فضل الله احمد عبدالله، مرجع سابق ،ص 57

وحذف الشخصيات التي يري أنها لا تتلاءم والذوق المحلي ويتخير الشخصيات الأقرب وجداناً للسوداني.

ويصف فضل الله " أن ما فعله احمد الطيب تجاوز للإعداد في حدوده المعتادة ووصول إلي حرفية "الدراماتورج" بمفهومه السائد إليوم، نظراً إلي انه يتحرك بالنص في تخوم التأليف والترجمة والإخراج والتمثيل والمناظر المسرحية .

وكل ذلك يتم وفق رؤية لها علاقة بالوجدان والذوق السوداني ملتزماً بحدود الزمان والمكان والكتلة الإجتماعية ... ويتجلي مسرح بخت الرضا في أونه ذلك 1945 ـــــــ 1961م أطول فترة زمنية زاخرة بالنشاط المسرحي في السودان وكانت الاقوي نصوصاً والأفضل تمثيلاً وإخراجاً والأعظم جمهوراً عدداً وفهماً ومتابعة، بخت الرضا مسرح شبه محترف.[1]

يقول الضوء محمد إبراهيم واصفاً بخت الرضا لم تجعل من المسرح أداة أو وسيلة للتربية والتعليم فقط وإنما قامت بدور عظيم تجاه المجتمع بواسطة المسرح إذ جعلت من المسرح وشيجة تربط المدرسة بالقرية أو المدينة ... ولم تكتف بتإليف المسرحيات والكتب وبإرشادات هي ليست ملزمة ولكنها تعين المعلم في إخراج النص أو إعداده ، فكتب اللغة العربية زاخرة بالمسرح والقصص المختارة[2] .

من الواضح هنا أن تدريب المعلمين في بخت الرضا علي المسرح يجعل المسرح علي أوسع نطاق انتشار جماهيري في كل البقاع أينما وجد هذا المعلم ويتيح فرصة للتجريب مع التلاميذ حسب البيئة . ويؤكد ذلك الطاهر الشبيكة قائلا : (بان المسرح انتقل من بخت الرضا إلي القرى بواسطة الخريجين إذ كثيراً ما نشاهد مسرحيات يؤلفها المعلمون ويخرجونها ويمثلها تلاميذ المدرسة الأولية أثناء زيارتنا لمدارس القرى في النصف الأول من الأربعينات ، وكانت المسرحيات تمثل في العراء في ليإلي السمر وحدث ذات مره ان مثل التلاميذ مسرحيه علي ضوء القمر وهم علي ظهور الحمير والجمال ، مسرحية مدهشة كلها حيوية لم أري مثيلاً لها طوال حياتي مع المسرح اسمها" المسافرون والزاد" حدث في قرية من قري النيل الأبيض ([3]).

[1] فضل الله احمد عبدالله ، مرجع سابق ص59

[2] محمد حامد، مرجع سابق ص112.

[3] محمد حامد مرجع سابق ص112

وكذلك يضيف إشارة أخري لأحد العروض الذي تجاوز المعتاد تدور أحداث المسرحية داخل مركب يعبر النيل، عبارة خور من خيران النيل الأبيض اعد للسباحة فصار منصة للتمثيل والمشاهدون علي ربوه عالية أمام الشط يستمتعون ويهللون لهذا النوع من المسرح ، وهكذا بخت الرضا تأتي كل يوم بجديد ([1]).

أن المعهد قدم أعماله لجمهور بخت الرضا وتنقل إلي الدلنج وكسلا ، عرض مسرحيه البخيل "لموليير" و سنار المحروسة للطاهر شبيكة نفسه ، وكان الأساتذة والطلبة يشتركون في التمثيل ،وكان عملا فنياً متقدماً جداً رغم بدائية الفنيات فقد كان ــ حسب– الفكي عبد الرحمن ـــــ الممثل مدرس بلا فصل المدرس ممثل بلا خشبة ([2]).

خلاصه إن معهد بخت الرضا أحدث تطوراً في مفهوم المسرح وأثرت هذه التجربة علي الحركة المسرحية فالرواد الأوائل أصبح لهم أثر واضح في مسيرة الحركة المسرحية السودانية أمثال الفكي عبد الرحمن ، الطاهر شبيكة ... الخ، وذلك بان المسرح ادخل بصورة علمية مدروسة ويرجع الفضل للدكتور احمد الطيب .

[1] فضل الله مرجع سابق ص62

[2] فضل الله أحمد عبدالله ،مرجع سابق ص63.

المبحث الثالث

النمط الكوميدي واثره على الأداء التمثيلي في السودان

أثرت العديد من الشخصيات في أدائها المسرحي وفق نمط معين علي المستوي الأدائي في التمثيل في السودان، وقد كان الأثر في تأطير ثقافة المسرح للمجتمع باعتبار ان تلك الشخصيات الفنية المؤداة نابعة من صميمه، تطرح قضاياه وتتحدث بلسانه، وقد كان الذين يؤدون هذه الشخصيات باسلوب أداء تمثيلي يمتاز بالحرفية في الأداء بالإرتجال، وقد وصفت هذه الطريقة الأدائية بالنمط وهي شبيهة بطريقة الاداء في الكوميديا ديلارتي وقد تفوقها من حيث المواضيع والأداء في تنوع الممثل في أدائه لعدة شخصيات نمطية مختلفه.

اولاً مفهوم النمط:

كلمة نمط لها معاني عديدة "فهي كلمة تطلق (نمط) للتعجب من الجمال، نمطان: ما أجمله! وأجمل به – جمعها (أنماط)" ([1])، وأيضاً تعني "طريقة، طراز، شكل، نمطي شبيه (typical) " ([2])وأيضاً تعني " صنف، نوع، رتيب (Routine) اعتيادي، دوري، منتظم"([3]).

أما في المعجم الفلسفي نجد ان "كلمة نمط في الإنجليزية والفرنسية (type)، وفي اللاتينية (typus)" ([4]).

النمط في اللغة:

"الطريقة أو الأسلوب، والجماعة من الناس أمرهم واحد – الصنف او النوع او الطراز من الشيء، مثال ذلك قول أبن سينا: "فإن قال قائل: وقد كان جائزاً أن يوجد المدبر الأول خيراً محضاً مبرءاً عن الشر، فيقال: هذا لم يكن جائزاً في مثل هذا النمط من الوجود"، فالنمط في هذ النص هو النوع، الصنف أو الطراز" ([5]).

---

[1]- سهيل حسيب ،معجمي الحي ، مكتبة سمير ، بدون تاريخ ،...،ص623

[2]- روحي البعلبكي ،قاموس المورد، مرجع سابق، ص1191

[3]-إلياس أنطوان ،القاموس العصري ، ط9،المطبعة المصرية ،مصر،بدون تاريخ ،ص735

[4]- جميل صلبيا ، المعجم الفلسفي ، ج2،دار الكتاب اللبناني ، بيروت ،بدون تاريخ ،ص507

[5] - المعجم الفلسفي ،مرجع سابق ، ص507

النمط في الفسلفة:

"يطلق النمط على النموذج المثالي الذي تجتمع فيه اكمل الصفات الذاتية لنوع من الأشياء، ويرادفه المثال والنموذج، ولفظ النموذج الأول (Archetype) عند افلاطون هو النمط أو المثال الأصلي الذي تعد الأشياء أشباحاً وصوراً له" ([1]).

النمط في علم الاجتماع:

"يطلق على مجموع الصفات المميزة لصنف من الأشياء تقول: هذه الأشياء نمط واحد، ويطلق النمط على الفرد الحقيقي والخيإلي من جهة ما هو نموذج عن نمط مثإلي أو واقعي، يقال عندنا مهندس من هذا النمط ([2])، " فهو مصطلح تختلف معانيه ويستخدم بشكل واسع بحيث تشير للآراء النمطية المتكونة لدى الأفراد، مثل الألمان عمليون، والزنوج موسيقيون، كما أنه " الإعادة المرضية المستمرة لنفس الألفاظ والجمل والحركات" ([3])، " ولكل شخص أسلوب في التفاعل مع الاخرين ومن المثلة على هذه السمات الأسلوبية: سرعة أداء الحوار، مداه، التباهي والاستعراض، استخدام فنون معينة كالنكتى، الإغاظة والتملق، ويبدو أن هذه السمات هي التي تلفت نظرنا للأشخاص الآخرين، وهي الجوانب التي نتذكرها عنهم " ([4]).

مصطلح النمط في علم النفس:

" يطلق النمط في علم النفس التحليلي (Psycholoieandytique) على الطريقة الأساسية التي يصطنعها المرء لتوجيه طاقته النفسية، تقول نمط الانطواء (intro version) ونمط الانبساط (Extreavrsion)، الأنطواء ويعني شكل في نظر الجشطلت، ويعني في علم النفس الحديث إطار مرجعي (Frame of Refernce)، ويعني تميز النمط أو النمط المميز (Pattern Disermnation) إن استجابة الفرد تكون للبناء ككل وليس كجزء أو أكثر من أجزائية" ([5]).

قسم علماء النفس النمط في الشخصية إلي:

1/ الأنماط الجسدية (البنيان الجسدي):

---

[1] جميل صيليبا ، المعجم الفلسفي ، مرجع سابق ،ص507

[2] المرجع السابق ص507

[3] فرج عبدالقادر طة وأخرون ، معجم علم والتحليل النفسي ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،بيروت ،بدون تاريخ ،ص466

[4] ميقل أرجايل ، علم النفس ومشكلات الحياة الإجتماعية ، بدون تاريخ ، ص53

[5] عبدالرحمن عدس و محي الدين توق ، المدخل إلى علم النفس ،دار الفكر للطباعة والنشر ، عمان ، 1998، ص334

وهو يقوم على اعتبار أنماط البنيان الجسدي لمحددات الشخصية، إن التركيب العام للجسد، بما في ذلك صحته العامة وقوته وحيويته هي كلها، عوامل هامة في مجال تحديد العوامل الرئيسية لشخصية الفرد. والعلاقة الظاهرية بين البنيان الجسدي للشخص والمظاهر العامة لشخصيته قد حددت بالبعض إلي محاولة ربط سمات شخصية معينة بشكل الجسم أو بملامح الوجه عند الأفراد، قد تم تقسيم الأفراد إلي أنماط ثلاث فئات أعتماداً على نوعية الطبقات التي تتألف منها الخلية الجينية، وهي التي تتولد عنها الأنسجة الجسدية.

مفهوم النمط في الدراما

" النمطية تعني: شكلاً موحداً في فن من الفنون، ويطلق تعبر (نمطي) على المواقف والأحداث وابطال الذين يعبرون عن الفن بأسلوب معروف ومطروق ومتكرر ليس فيه من التجديد الكثير، بقدر ما فيه من الجمود والشكل التعبيري الثابت ومع ان النمطية هي إحدى نوعيات علم الجمال، إلا ان الفن السليم يجب أن يخلو من النمطية، أن لكل فكرة فنية موقفاً موقفاً خاصاً بها، وهذا الموقف يستهدف تعبيراً فنياً محدداً، وهو ما تفسده النمطية لو تعرضت له لأنها تطبعه آنذاك بالعمومية والأشكال المستهلكة المكررة، فيفقدة خاصيته، ويعتبر هذا الجانب السلبي في النمط حيث يقوم باستنزاف كل الأفكار في غالب محدد وموقف معين.

يخلق الكاتب الدرامي شخصياته وينسجها تبعاً لفكرته وبما يتوافق مع التعبير الفني المراد، وهذا ما نراه عند شكسبير في شخصياته خاصة في تصرفاتها وبعيجة عن النمطية والعنمومية مثل (هوراشيو مع هملت) لتأكيد الوفاء في أعظم مراحله، وهنا يكون الجانب الإيجابي للنمط ، وعادة ما يكون النمط في الدراما بطلاً من الأبطال او شخصية مؤثرة في الأحداث، تقابلها شخصيات اخرى، إما معه أو في مواجهته" ([1]).

مفهوم النمط في الكوميديا

" الشخصية المضحكة هي شخصية نمطية بالدرجة الأولى، أو هي ذات سمات ثابتة على أقل تقدير .... فتاريخ الكوميديا حافل بالأنماط العديدة منذ المهرج الأول ...، والنمط الكوميدي أو الهزلي هو في الواقع شكل محرر لواحد من أشكال السلوك الإنساني في

[1] كمال الدين عيد ، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي ،مرجع سابق ، ص713-714

صورته الخام، الخشنة، العامة وهذا عكس ما تكون عليه الشخصية التراجيدية المعنيةبتقديم صورة للإنسان بكامل عنفوانة الفردي المتالق.

ولكي يصبح شخص ما نمطاً "كوميديا" لابد من خضوعه لعملية تجريد ذهنية، باردة، تنزع عنه كل ما هو شخصي، ثم تأتي عملية التجسيم الخارجي، والتي قد تصل إلي حد المبالغة في بعض أنواع التعبير الكاركتيري، بحيث يتحول الشخص إلي نموذج فني مركب، يشير على الفور إلي فئة معينة من الناس، مع التسليم الفوارق النسبية بينهم، تنتمي بدورها إلي طبقة أو عصر أو جنس معين، ومن هنا فالطريقة المثلى لصناعة النمط الهزلي تتمحور حول عزل هذا، أو ذاك من عيوب البشر مثل الغرور، الحمق، .... الخ. ثم استخلاص نموذج منه يمتاز بعموميته وقدرته على الحركة من موقف إلي أخر دون أن يفقد شيئاً، صفاته الجوهرية التي قد تجتمع في الواقع في شخص واحد أبداً. فالبخيل مثلاً عند "موليير" أو عيره، ليس فلاناً بعينه وإنما هو البخيل ذاته، مكثفاً على هيئة رجل، ففي النمذجة أو النمطية يبرز عدم التجانس أو التناقض الكوميدي المخالف للوضع الطبيعي أو الاعتيادي الممتاز بتنوعه وفرديته ... وحين تضيق حدود التنوع بالنسبة للحبكات والقصص التراجيدية والميلودراية تختلف شخصياتها وتتمايز من حبكة إلي أخرى، فإن الأمر في الكوميديتا هو على العكس تماماً، فالأنماط أو الشخصيات تظل ثابتة في حين تختلف الحبكات كما يقول اريك بينتلي: "إذا كانت المأساة تستخدم الأسطورة القصصية، فإن الكوميديا تستخدم الأسطورة الشخصية"([1]).

في تاريخ المسرح السوداني يوجد فيه الكثير من الشخصيات النمطية التي تميزت من خلال تقديم أعمال مسرحية كوميدية منها "بت قضيم، العجب، كرتوب" التي مثلها الفنان الراحل الفاضل سعيد وفي حديث له عن الشخصيات النمطية نقلاً عن مقابلة أجريت معه نجده قسمها إلي أربعة وهي:

1. أنماط متسامية: وهي أنماط تكتنفها صوفية معلنة وصوفية غير معلنة ومثال لتلك الشخصيات "الفريني" وهو نوع من النمطيات التسامية التي كانت متواجدة.
2. أنماط مرحة: وذكر أمثلة لها "موسى ونقاش، وإمراة تسمى بت الخبير"، ونجد أن هذه الأنماط، أنماط ذات نكتة وطرفة محبوبة من الأخرين.

[1] راجع صالح سعد ، مرجع سابق ،ص75

3. النمطية الفنانة: هذه الشخصية تكون متميزة بعدة أشياء مثل انها تقول الشعر وتغني وتقول "الدوبيت" وصوتها جميل.

4. النمطية الاقليمية: وهي تكون في بيئة معينة تربطها سلوكيات معينة وتحمل لهجة وموروث تلك البنية مثال لذلك شخصية "الأدروب" في الخرطوم، وشخصية "الصعايدي" في القاهرة، ومثال شخصية "كشكش بك" التي كان يقوم بتمثيلها الفنان "نجيب الريحاني" وكذلك شخصية "تور الجر" التي كان يقدمها الأستاذ "عثمان حميدة" وهي مقتبسة من شخصية "كشكش بك" وكذلك شخصية ود. حامد الغرباوي" التي كانت يقدمها الفنان "حسن لوفا" وهي شخصيات جغرافية مرتبطة بمنطقة جغرافية محددة وبزي محدد ولغة محددة.

5. النمطية المصنوعة والنمطية المطبوعة: وقد فرق الفاضل سعيد بينها بقوله: أن النمطية المصنوعة هي النمطية الإنسانية وهي تستفيد من الخصائص وتتبلور وتتطور مع حركة الممجتمع لنها نابعة منه، أما النمطية المطبوعة فهي مثال النمطية الإقليمية، فالمصنوعة تأتي يومياً بالجديد المواكب، بينما المطبوعة تستنذف نفسها يوماً بعد يوم، وكوميديتها تكون كوميديا ظاهرية، وبينما المصنوعة كوميديتها كوميدية مواقف ([1])

أيضاً من الشخصيات النمطية الكوميدية في المسرح السوداني شخصية "ود عرديب" التي قام بتمثيلها الفنان "محمد خلف الله" وشخصية "أبو دليبه" التي مثلها الاستاذ الفنان "محمود سراج".

في تاريخ مسيرة المسرح السوداني توجد العديد من الشخصيات النمطية، والتمثيل النمطي هو الاكثر اعتمادا على الارتجال، كما ذكر الدارس سابقا.

نجد في بداية دخول المسرح الارسطوطاليسي نجد انه إتخذ جانبا نضالي في محاربة الاستعمار، استخدم المسرح في معهد بخت الرضا كوسيلة تعليمية ومعين للبيئة المدرسية.

ولكن ظل ذلك النوع من الأداء المسرحي الجاد ظهر نوع اداء تمثيلي نمطي يحمل مفاهيم النمط بمعانيه المذكورة سابقاً، وتعود بداياته وجذوره الاولى إلي الثلاثينات من القرن العشرين ولكن لم يسلط الضوء عليه لطغي مرحلة النضال في تلك الفترة ولكن ما ان جاء منتصف القرن العشرين اصبحت الشخصيات النمطية تلقي رواجا بأدائها في

[1] - أبوبكر محمد الشيخ، تجربة الشخصيات النمطية في السودان، بحث غير منشور مادة مناهج تمثيل، الفرقة الرابعة، كلية الموسيقى والدراما، 2000-2001، ص5-6.

المجتمع بل واثرت على مسيرة الحركة المسرحية بما تميزت به من اداء تمثيلي له جماهير كثيفة مثل الاستاذ الفاضل سعيد من خلال شخصياته النمطية الثلاث، ولكن قبل تناول هذه الشخصيات وتحليلها هناك اسئلة ملحة امام الدارس!! ماهى المؤثرات التي انشأت هذا النوع من الأداء ؟ وماهى الشخصيات الابرز في الأداء التمثيلي النمطي؟ وما مدى تطورها في الأداء ؟

كان بداية التأثير من مصر من خلال الممثل الكوميدي نجيب إلياس الريحاني ويختصر للشهرة "نجيب الريحاني" 1892-1949م الذي قام بأول محاولة اسهم بها في مجال الكوميديا المصريةوكانت عبارة عن اسكيتش كوميدي اطلق عليه "الفرانكو آراب Franco Arabe" كان يقدمه داخل كباريه (الابيه دى روز) بشخصية نمطية ابتدعها الريحاني تعرف "بكشكش بك" وهي شخصية رجل صعيدي يأتي للمدينة وتحدث مفارقات تثير الضحك، وقد اشتهرت هذه الشخصية واصبحت فيما بعد تقدم اعمال مسرحية طويلة، وكانت شخصية كشكش بك الريفي البسيط تنتصر دائماً على الاجنبي او الساكن المدينة المتفرنج وهنا تكمن موعظتها ومغزاها الاخلاقي [1]

وكانت تتخلل "الفرانكو آراب" الموسيقى والاغاني التي تكون داخل العرض والتي تعرف بالمونولوج، وتعرف خالد ابو الروس على هذه المنولوجات التي كانت تصلهم من مصر مدمجة في اسطوانات وحفظ عدداً منها خاصة تلك التي كان يسجلها الريحاني من كشكش بك واشهرها مونولوج "يا قطار الساعة إطناشر يا مقبل على الصعيد" ولكن ابو الروس، ولإنشغاله بتقليد احمد شوقي في مسرحياته الشعرية لم يهتم بتلك المونولوجات إلا في 1935م عندما كان في رحلة إلي مدينة دنقلا لتقديم عروض لمسرحيته "خراب سوبا" والسبب يعود إلي ان عدد الممثلين كان كبيراً والرحلة طويلة وتكلفتها عالية فعمل على اسناد الادوار الثانوية لممثلين من دنقلا والاستغناء عن المغني المرافق والكورس الخاص به واستبداله بمونولوج يديه ابو الروس بين فصول المسرحية فألف مونولوج "يا طبيخ الساعة إطناشر يا محمر على البنزين" وهو تقليد لمونولوج الريحاني السابق الذكر، تم تقديم هذا المونولوج لاول مرة بدنقلا فوجد استحسانا من الجمهور جعل ابوالروس يؤلف عدد من المونولوجات ويقدمها بين فصول مسرحياته ومسرحيات الفرق الاخرى، كفرقة

[1] - أنظر ،ليلي نسيم ابوسيف ، نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر ، دار المعارف ،مصر ،بدون تاريخ ،ص51

السودان للتمثيل والموسيقى، واصبح يقدم المونولوجات في الحفلات الساهرة وقلده كثيرون اشهرهم المونولوجست "بلبل".([1])

ويصف ابوالروس اسلوب تقديم المونولوجات "بأنه كان عبارة عن اغنية فكاهية ساخرة يقدمها بمساعدة كورس وهو يرتدي ملابس ممزقة ويجعل له كرشاً ضخمة تثير الضحك"([2]) ويتضح من وصف ابوالروس للمونولوج بأنه يعتمد على شكل الأداء التمثيلي المصاحب للأغنية وبطريقة كاريكاتورية، وهنا يوجد الإرتجال في الحركة التعبيرية والاشارة لإثارة الضحك، وهنا نفهم الضحك في الكاريكاتور في حديث هنري فريجسون بأن "الهيئة مهما انتظمت ومهما انسجمت خطوطها ومرنت حركاتها لا يمكن ان يكون التوازن فيها تاما تماما مطلقاً، ففيها ابدا نزريه بعوجاج واذان بجعدة اي تشوه ما كان يمكن ان يغيب الطبيعة والفن الكاريكاتوري يقوم على ادراك هذه الحركة التي لا تدرك يضخمها ويجعلها مرئية لكل الناس" ([3]) وشكل المؤدي يطابق مصطلح النمط في علم النفس كما ورد سابقاً .

استخدم ابوالروس هذا النوع من الأداء في اثناء الفواصل بين فصول العرض المسرحي لكسر الملل الذي يلحق بالمشاهد في المسرحيات المأساوية، ونجد ان المونولوج حل محل الفاصل الغنائي الذي كان يؤديه فنان غنائي بالموسيقى.

"وكذلك من الشخصيات التي تأثرت بمسرح الريحاني عثمان حميدة وشخصيته النمطية "تور الجر" والذي تأثر بالدراما المصرية من خلال مشاهدته للسينما المصرية وعمله كممثل مع يوسف وهبي بالمسرح المصري بعد هروبه إلي مصر في بداية الاربعينات الا انه لم يتمكن من تقليد يوسف وهبي بل قلد الريحاني الذي شاهد عروضه والتقى به في مصر فأحس بأن اسلوبه يمكن ان يوصله للمشاهد البسيط اكثر من اسلوب وهبي ومن هنا جاءت شخصيته النمطية "تور الجر" المتأثرة بشخصية "كشكش بك لنجيب الريحاني"([4]) وعمل على شخصيته وفق البيئة السودانية من خلال المفارقة التي تحدث للقروي الذي يأتي لمجتمع المدينة.

---

[1] - مذكرات خالد ابو الروس،مادة صوتية مسجلة بمعهد الموسيقى والمسرح ،سنة 1978،حاورة في التسجيل الاستاذ عثمان البدوي .

[2] - نفس المرجع

[3] - هنري برجسون ، الضحك ، ترجمة : سامي الدروبي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 2001 ، ص26

[4] -مذكرات ابوالروس ، مادة صوتية مسجلة

هذه تعتبر المؤثرات الاولى للشخصيات النمطية في المسرح ونجد ان هذه الشخضيات السودانية الاولى لها اثر على ظهور شخصيات نمطية اخرى لها اثر كبير على مفهوم النمط في السودان ومن هذه الشخصيات الفاضل سعيد وشخصياته النمطية النمطية "العجب امو، بت قضيم، وكرتوب" وشخصية محمود سراج "ابوقبورة".

1- اسلوب الفاضل سعيد:ــ (1928-2005)

في بدايات نشأة الفاضل سعيد كانت دراسته لعبت دوراً مهماً في توجيهه الفني، اذ تعرف على المسرح من خلال استاذ مادة "الحساب" خالد ابوالروس المسرحي الشهير معلماً للفاضل سعيد بمدرسة الهداية بأمدرمان في مرحلته الدارسية الاولى "الكتاب" في اربعينات القرن الماضي، كان ابوالروس يستفيد من تجربته في المسرح وكمعلم يقوم بعمل "مونولوجات" ونكات ويقدمها امام تلاميذه في الفصول وقد علقت تلك المونولوجات بذهن التلميذ الفاضل سعيد انذاك، وكما لفتت انتباهه لفن المسرح يقول عن نفسه " احببت هذه الفنون واصبحت اتابع استاذي خالد ابوالروس خارج المدرسة فعرفت من خلاله فرقة السودان للتمثيل والموسيقى لانه كان يقدم بين فصول مسرحياتها مونولوجات ونكات"[1]

وهنا نلاحظ انتقال اسلوب الريحاني الكوميدي بصورة غير مباشرة إلي الفاضل سعيد كما يقول سعد يوسف " انجذب الفاضل سعيد للجانب الفكاهي عند خالد ابوالروس ولم تؤثر فيه اتجاهات فرقة السودان للتمثيل ولا مسرحيات ابوالروس الطويلة المليئة بالمأسي مثل "مصرع تاجوج" و "خراب سوبا" فتحدد منذ البداية اتجاهه الكوميدي "وقد ازداد إهتمامه بالكوميديا بعد مشاهدته للممثل عثمان حميدة وهو يؤدي شخصيته النمطية"([1])

يرى الدارس ان هناك حقائق بديهية في المجتمع السوداني انه يعشق المحاكاة والتشخيص وتبادل النكات والقفشات، (والغمز) بالتوريات والساتير والوان الكوميديا اللفظية خصوصا في الاسواق "ففي تلك الفترة كان الفتيان يذهبون إلي السوق ويعملون بغض النظر عن الوضع الاقتصادي، وفي السوق هناك توجد شخصيات شخصيات

[1] - مذكرات ابوالروس ، تسجيل صوتي

فكاهية فكانوا اصحاب نكتة وسريعي البديهة وكان الناس يحبونهم مثل شخصية "طلقة، ابونبقة، بت الرفاق، تانبلة، ابوزهانة.." ([1])

"لقد شهدت تلك الفترة ازدياد الشخصيات الفكاهية امثال "ضربا، ونفخو، ودنفاش تجمعت تلك المؤثرات لوضع اللبنة الاولى في شخصية الفاضل سعيد الفنية وهو ما يزال في مرحلة "الكتاب" فبدأ بمحاكاة خالد ابوالروس في مونولوجاته ونكاته امام رصفائه بالحي وبذلك تحول من مرحلة الفرجة إلي مرحلة التقليد" ([2])

يعتبر الفاضل سعيد معسكر الكشافة له الاثر الاكبر الذي التحق به بعد دخوله المرحلة الابتدائية "المتوسطة" فتعلم من خلاله تقديم الايسكيتش الفكاهي القائم على اساس الفكرة وتوزيع الشخصيات وارتجال الحوار ثم تجهيز الازياء والمهمات المسرحية اللازمة له، بعدها يتم تقديم الاسكيتش امام باقي اعضاء الفرقة. استخدم الفاضل سعيد هذا الاسلوب وقدم به اول اسكيتش دافع به عن الكشافة نفسها وواصل في ذلك إلي ان اشتهر بين افراد فرقة الكشافة ثم بين افراد اهل الحي.

ويصف سعد يوسف هذه المرحلة "بأن الفاضل قد بدأ يتحول – مع الكشافة من فكاهي يروي النكات ويقدم المونولوجات إلي كوميديان يقدم المسرحيات القصيرة لكنه لم يتخل تماما عن النكتة والمونولوج خاصة بعد تعرفه على المونولوجست "بلبل" الذى يعده الفاضل سعيد متميزاً عن استاذه ابوالروس في عدم الاعتماد على المفارقات اللفظية والاهتمام بالمضمون ([3])

ايضا من المراحل الهامة في تشكيل الفاضل سعيد بالاسلوب الكوميدي عندما دخل مدرسة فاروق الثانوية المصرية بالخرطوم والتي كان من بين مدرسيها امين الهنيدي معلم التربية البدنية ومحمد احمد المصري "ابولمعة" معلم الرسم، وكانا من ممثلي الكوميديا المعروفين بمصر ومتأثرين باسلوب نجيب الريحاني "نقل لي الاستاذ ابولمعة اثر الريحاني من خلال تقديمنا لمسرحياته وقيام ابو لمعة بالادوار التي كان يمثلها الريحاني".

---

[1] - مقابلة مسجلة أجراها الدارس مع الأستاذ محمود سراج ابوقبورة ،المسرح القومي أمدرمان ، الثلاثاء 14-8-2007

[2] -سعد يوسف عبيد ، الأخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سنادة ،شركة مطابع السودان للعملة ،السودان ،2003،ص17

[3] - المرجع السابق، ص17

ويلاحظ هنا اثر الريحاني اكثر وضوحا لان "ابولمعة" و"الهنيدي" الاقرب بيئة مباشرة للريحاني تتمثل في مشاهدته لدرجه تاديه ادواره وكذلك اصبح الفاضل سعيد اكثر نضجا ووعيا.

الأداء التمثيلي للفاضل سعيد

يرى الدارس ان الفاضل سعيد استفاد من كل المؤثرات المختلفة التي مر به في حياته وجعلته ان يخلق له اسلوبا خاصا به متفردا ومتميزا ومتجددا ومواكبا "لكي يكتسب الدور صفات فردية متغيرة ومتجددة، لتجاوز الشخصية النمطية بمفهومها التقليدي – اذ ان الممثل النمطي في هذه الحالة يتجاوز حدود الشخصية الواحدة والجمود" ([1]) وتوظيف البيئة السودانية في مفهوم الاضحاك كما يصفه هنري بيرجسون "فلكي نفهم الضحك يجب ان نرده إلي بيئته الطبيعية وهى المجتمع، ويجب ان نحدد وظيفته النافعة، على الاخص وهى وظيفة اجتماعية... فان الضحك يفي باغراض اجتماعية معينة، وان له دلاله اجتماعية"([2])لذلك كانت شخصياته التي كان يؤديها "بت قضيم– العجب– كرتوب" شخصيات من قلب المجتمع ، مما يدل على قوة الملاحظة وشدة الانتباه عند الفاضل سعيد، وهي متباينة من حيث النوع (ذكر \ انثى) ومتباينة في العمر مما يعني مرونة الجسم عند الفاضل سعيد، وكذلك مرونة الفكر والتفكير "ان ما يقتضيه المجتمع من كل منا هو انتباه دائم إليقظة، يميز حدود الموقف الرهن، وشيء من المرونة في الجسم والفكر يجعلنا قادرين على التلائم مع هذا الموقف، "فالتوتر" و"المرونة" هما القوتان المتكاملتان اللتان تستخدمان الحياة" .([3])

إن الشخصيات النمطية عند الفاضل سعيد نجدها في الأداء يشكل الجسد فيها الجزء الاكبر في اظهار ملامحها وابعادها المختلفة لكل شخصية من الاخرى، وشخصيات تحمل افكارا للمجتمع وذات بعد روحي مفعم بالحيوية متلائمة مع الحياة الإجتماعية السودانية، وهذه أسباب تميز الأداء التمثيلي عند الفاضل سعيد "فاذا اعوذ الجسد، كانت انواع الرزايا وكانت العاهات والامراض، واذا اعوزا الفكر، كانت شتى درجات الفقر الروحي وشتي اشكال الجنون واذا اعوزا الطبع، كان فقدان التلائم مع

[1] - هنري برجسون الضحك ، مرجع سابق ،ص16
[2] - المرجع نفسه ، ص17
[3] - المرجع السابق، ص22

الحياة الإجتماعية" ([1]) يرى الدارس ان اجتماع ثلاثة شخصيات نمطية في شخص الفاضل سعيد ومثيره الضحك يدل على العبقرية الادائية (للممثل) الفاضل سعيد تفوق شخصيات الكوميديا ديلارتي التي كان يعتمد فيها الممثل على شخصية واحدة طوال حياته، لكن الفاضل سعيد عمل على اداء ثلاث شخصيات مختلفة ذات اداء كوميدي مثير للضحك يتوافق مع ما ذهب إليه باسكال في قوانين الضحك حيث قال :(تنظر إلي وجهين متشابهين فما ترى في كل منهما على حدة ما يضحك ولكنهما لهذا التشابه يضحكان اذا اجتمعا" ([2])

اذاً بوجهة رأى باسكال فان الفاضل سعيد الممثل والكوميدي المتمرس يضحك من جهة فاذا امعن النظر إلي اى من احدى الشخصيات النمطية الثلاثة من سيماتها في الحياة والمجتمع لها صفات تثير الضحك ولكن التشابه هنا الاندماج الفني والقدرة على التجسيد عند الفاضل سعيد اندماج كلي عضوي وعقلي وروحي في الوجه الآخر للشخصية المؤداة بتفرد وتميز لكل شخصية.

1- **بت قضيم:** هي تلك العجوز قوية الشخصية التي تتصارع دائما مع قشور الحضارة المحمولة عبر الاجيال الجديدة والعنصر النسائي منها على وجه التحديد، وهي سليطة اللسان تفرض نفسها على كل موقف توجد فيه، فاقتلعت لنفسها وضعاً اجتماعيا هيأته لها تجاربها الطويلة في الحياة والمجموعة الكبيرة من الازواج الذين توفوا عنها، يستغل الفاضل سعيد هذه الشخصية كسلاح ذي حدين يسخر فيه من التفكير السلفي للعجوز المتصابية، ومن ناحية أُخرى ينتقد مفارقة الاجيال الجديدة للقيم السودانية الاصلية خاصة ما يتصل بسلوك الفتيات) ([3]) "ان تشخيص الفاضل سعيد "كممثل" لشخصية امراءة متقدمة في السن مثل بت قضيم يتطلب منه مجهودا مضاعفا في تشكيل الجسد ... فاخذ جسده إنحناءة محددة.. ذات زاوية ثابته، كما تتميز بمشيتها المتمايلة يمينا ويسارا واضعة احد كتفيها على خاصرتها وتتجه حركة قدميها نحو الارض كانها تحاول التشبث بها، تكثر بت قضيم من استخدام يديها اثناء الحديث مع الاشارة باكثر من اصبع من اصابع يدها وبراسها ايضا، تجلس متثاقلة وتقوم اكثر تثاقلا لكن حركتها في عمومها تقترب من

[1] - نفس المرجع ، ص22
[2] - راجع هنري برجسون ،مرجع سابق،ص35
[3] - سعد يوسف عبيد ، الأخراج المسرحي ، مرجع سابق ، ص65

الرشاقة المناسبة لاقاع الكوميديا السريعة وقد ساعده على اداء هذه الشخصية موهبته العالية في التقليد ومرونة جسده التي جعلت منه عجينة طيعة قابلة للتشكل " ([1])

2- **الجد كرتوب:** هو رجل عجوز قد بلغ ارزل العمر وقد ظهرت عليه علامات "الخرف" يلعب دور العجوز المتصابي واللاعن لانحرافات شباب إليوم اي "اولاد الزمن ده" في آن معا يلبس الجد كرتوب جلبابا وعمامة و"مركوب" يستخدم الفاضل سعيد الماكياج لتكبير وجهه إلي اقصى حد ممكن مع لحية كبيرة بيضاء ونظارات ".([2])

3- **العجب أُمو:** شاب في العشرينيات او الثلاثينيات من العمر يقل او يزيد قليلا عبر المسرحيات المختلفة تبدوا عليه ملامح العبط والتي غالبا ما تكشف الاحداث انها هي الصورة التي يراها عليها الناس وليست صورته الحقيقية "حين يكون المضحك ناتجا عن سببا ما، فانه يزداد اضحاكا بنسبة ما نرى سببه طبيعيا، نحن نضحك من الذهول حين نراه، ولكن ضحكنا منه يكون اشد اذا نشا وترعرع على مرأى من فعرفنا اصله واستطعنا ان نبني تاريخه من جديد" ([3]) "وقد عمل الفاضل سعيد إلي رسم هيئتها على صورة شاب تتسم طريقته في المشي والوقوف والجلوس والاشارة بالمبالغة الكافية لجعله شخصية كاريكاتورية ذات تركيبة جسمانية شاذة تعبر عن اختلاف تفكيرها عن الشخصيات الاخري ثم انه بعد ذلك تصبح تلك الصورة الكاريكاتورية مصدرا مهما لتوليد الضحك" ([4])

ومن الملاحظ أن إختلاف هذه الشخصيات الثلاث اصبحت كتلة واحدة في الفاضل سعيد "الممثل" من خلال اوضاع الجسم بصورة مختلفة والقدرة على تشكيله بصورة فائقة " إن اوضاع الجسم الإنساني واشاراته وحركاته تكون مضحكة على قدر ما يذكرنا هذا الجسم بمجرد آلة" ([5]) إستطاع الفاضل سعيد ان يشكل مسارا فنيا جديدا من خلال عبقريته الادائية وذلك عبر الإرتجال لتنمية قدراته وقدرات شخصياته الثلاث، وعن طريق الإرتجال حقق مهارات ظهرت جلية في شخصياته الثلاث هي:

- العفوية والتلقائية في الأداء

---

[1] - نفس المرجع ،ص66
[2] - سعد يوسف ، الأخراج المسرحي ،ص66
[3] - هنري برجسون ، الضحك ، مرجع سابق ، ص28
[4] -سعد يوسف ، المرجع السابق ،ص65
[5] - هنري برجسون ، الضحك ، ص28

- تراكم الخبرات عبر الزمن
- الوصول لتقنية آداء في حركته وإماءته وصوته واحاسيسه.

كما حقق الفاضل سعيد تقنيات جديدة في تطوير اداء الممثل وكسر حاجز النمط للدخول كشخصيات حية وذلك عبر:

- إرتجال الفكرة وتطويعها حسب متطلبات الجمهور او الموقف
- إرتجال لتطوير الدور وتحريك الاحداث
- إرتجال اعداد العرض وضبط المشاهد
- إرتجال لتركيب العرض المتكامل كابداع جماعي.

فالإرتجال عند الفاضل سعيد يصبح عملية ابتكارية لتجاوز النمط والتجديد في روح شخصياته الثلاث، وبهذا حقق باسلوبه صفة الابتكار والابداع للشخصية النمطية، كما حقق التلقائي والعفوية في الأداء للدور وإستطاع ان يطور الممثل (الفاضل سعيد) والدور بوعي فني متكامل.

الفصل الرابع

التطبيق

1/ معهد الموسيقى والمسرح البداية والنشأة

نشأ معهد الموسيقى والمسرح 1969م من خلال وضع إستراتيجية قومية لتأهيل الموهوبين في مجال المسرح والموسيقى وفق مؤسسات تعني بهذا النسق بعد الإدراك العميق بان أن الأوان قد حان في تحول المسرح السوداني من الهوية إلي الاحتراف من خلال منظومة متكاملة من مناهج التدريب والتعليم المتخصص ، يد خبراء من جمهورية مصر العربية باقتراح من وزارة الثقافة والإعلام، وهو في التقدير العام والخاص احد المؤسسات الداعمة للشأن الإعلامي والثقافي وكإعتراف ضمني بالدور المتعاظم للمسرح في تنمية التغيير الحضاري لمكونات الأمة

اقتصرت مناهج معهد الموسيقى والمسرح 1969م قبل تحوله إلي مؤسسة علمية أكاديمية تابعة لمنظومة التعليم العالي 1975م علي مقررات اعتمدت علي تدريب الطلاب الموهوبين في فنون التمثيل والإخراج والنقد المسرحي وعلم النفس والتجويد اللغوي وبعض العلوم الإنسانية بناء علي محوريين :-

المحور الأول : الاتكاء علي المعايير العلمية في بناء المناهج الخاصة بفنون المسرح .

المحور الثاني : التركيز علي تخريج كوادر رائدة تقود الوعي الفني علي مستوي الأجهزة المتاحة

ويقول: عثمان جمال الدين " لم يعتمد معهد الموسيقى والمسرح (المعهد العالي للموسيقى والمسرح) نظام الساعات المعتمدة أو نظام التقييم أو الفصل الدارسي إلا بعد انضمام المعهد إلي منظومة جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا حيث أعيد تقييم مخطط المناهج بعد أن خضعت للنقاش والتحليل والمقاربات علي مستويات متعددة ومن ثم أجيزت رؤية مقاربة المناهج والمقررات بالأكاديميات والمعاهد والمدارس الشبيهة في الوطن العربي أو الأفريقي أو العالمي وأجيزت في ذات الوقت خطة ابتعاث أساتذة لنيل درجات عليا في كافة التخصصات إلي الدول المؤثرة تاريخياً في دراسة الفنون (ايطاليا – مصر – فرنسا – انجلترا – روسيا – بلغاريا رومانيا – يوغسلافيا) فتنوعت التجارب والدارسات التي نالها هؤلاء المبعوثين مابين شهادات عليا في التدريب أو الماجستير أو الدكتوراه ".([1])

[1] عثمان جمال الدين ورقة منشورة بعنوان:فاعلية التدريب والتعليم في تحويل المسرح السوداني من الهواية إلى الاحتراف، همزة وصل، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا والهيئة العربية للمسرح، ص35

من الملاحظ أن نشأة المعهد العالي للموسيقى والمسرح كمؤسسة ثقافية أكاديمية جاء بعد الإستقلال بعقد ونيف من رسوخ المؤسسات الوطنية الحكومية متمثلة في وزارة الثقافة والاعلام ،ذلك بعد إنشاء المسرح القومي كمكان للابداع الثقافي الجماهيري الذي خصص للحفلات انذاك، وبعد قيام الموسم المسرحي في العام 1967م ، وهو في حد ذاتة نتاج للتسلسل التاريخي المتصل في كثير من الاحيان منذ دخول المسرح بمفهومة الارسطي في السودان.

ففكرة قيام المواسم المسرحية التي جأت من الفكي عبدالرحمن وهو من خريجي بخت الرضا التي ارتبط فيها المسرح بالعملية التعليمية كما زكرت الدارسة ، فقد رفدت إلي الساحة بكثير من الموهوبيين – الهاويين للمسرح من طلاب ومعلمين ، لذلك وجدت وزارة الثقافة والاعلام ارضية خصبة لتغذية الجانب الثقافي والاعلامي عبر هذه الكوادر البشرية التي توافرت فيها مقومات المعرفة والموهبة ، ليكون قيام مثل هذا المعهد النوعي بالبلاد ثم يتطور إلي أن يصبح مؤسسة اكادمية فنية وثقافية متخصصة ذات اسهام واضح علي كافة المستويات .

وقد ذكر محمد السني دفع الله "ان المعهد تم افتتاحة في وزير الثقافة والإعلام والإرشاد "ابوحسبو" في زمن الزعيم الراحل اسماعيل الازهري رئيس مجلس الوزراء وقد اهدي للمعهد "البيانو" الخاص بغردون الموجود بالقصر الجمهوري".([1])

الدارس يبحث من الدارسة اسلوب المنهج الذي اتبعة معهد الموسيقى والمسرح في تدريب الممثل و إلي مدي ساعد منهجه في تطوير الأداء التمثيلي في السودان ؟ ومدي تطور هذه المناهج ؟

مفهوم المنهج في اللغة والاصطلاح :

كلمة منهج في اللغة لها عدة معان منها:

منهج في اللغة مشتقة من النهج وهو الطريق الواضح الطريق المستقيم ([2]).

نهْج، نهوج يعني طريقة، خطَة ، أسلوب (نهج عمل) طريق مستقيم ووضح /طريقة علمية وسيلة محددة توصل إلي غاية معينه ([3]).

[1] محمد السني دفع ، مقابلة صوتية مسجلة أجراها الدارس عبر الواتساب من مقر إقامتة بالدوحة ، بتاريخ 2017/4/25

2 الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ،

[3] إبن منظور ، لسان العرب

مَنهج ومِنهج جمعها مناهِج، خطة موضوعة ومتبعة، منْاهج طريق واضح(لكل جعلنا مِنكم شرعة ومنهاجاَ) ([1])

المنهِج والمِنْهج والمنهاج كمقعد ومشرط(الطريق الواضح وجمعها مناهج)([2])

نهج / طريقٌ نهج:واسِعُ واضِحُ، وطُرق نهجه ، ونهج الأمُر وانهج – لغتان – اي وضح ومنهج الطريق: وضحهُ والمنهاج الطريق الواضح قال الشاعر :

وأنْ أفوز بنور استضُي به

أمضي علي سنُهِ منه منهاج ([3])

أما في **الاصطلاح** :

" مفهوم تربوي له معنيان المعني القديم (المنهج بمعناه الضيق) معني المواد الدارسية أو المقررات التي يجب أن تقدمها المدرسة في كل مادة دراسية علي حده ، المنهج بمعناه الحديث (الواسع) بمعني جميع الخبرات التربوية التي تهيئها المدرسة للمتعلمين داخل المدرسة أو خارجها وتحت إشرافها بقصد تأمين نموهم الشامل الذي يتسق مع الأهداف التربوية ".([4])

" يعد المنهج كمجال دراسة طريقة يستخدم بها مصطلح منهج ، فدراسة المنهج قد تشمل تصميم المنهج ، هندسة المنهج تقويم المنهج ، نظرية المنهج والبحث فيه ، الخلفيات الأساسية والنظم المعرفية ".([5])

" كما يعد المنهج كمجال دراسة مجالاً ينخرط فيه المتخرجون وأعضاء هيئة التدريس بالجامعات وكذلك المشتركون في برامج العمل المنهجي ".([6])

معهد الموسيقى والمسرح والمنهج

افاد محمد السني بان "بداية نشأة المعهد تمت الإستعانة بالإستاذ نبيل الألفي من مصر في وضع المناهج ،وكان هنالك دارسين سودانيين تخرجوا من معاهد أوربية ، وفي وضع المنهج كانت هناك مراعاة ليناسب كل الناس، لذلك إستفادوا من تجربة بخت

---

[1] المنجد في اللغة العربية المعاصرة – دار المشرق الطبعة الأولي ، بيروت لبنان ، سنه 2000م ص 1456،1457

[2] سعيد الخوري الشرنوني ،اقرب الموارد في فضح الشوارد، الجزء الثاني، مكتبة لبنان بيروت، الطبعة الثانية

[3] الخليل ابن احمد الفراهيدي ، كتاب العين معجم لغوي تراثي ،الطبعة الأولي ، مكتبة لبنان، بيروت 2004م ص 850

[4] طارق الشيخ واخرون، المناهج العامة وتطويرها، منشورات جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ب.ت، ص25

[5] جورج شامب، نظرية المنهج، ترجمة : ممدوح محمد سليمان وآخرون، ط1، الدار العربية للنشر، 1987،ص111

[6] المرجع السابق،ص112

الرضا في منهج يخرج المعلم الشامل .إستند المعهد في دفعاته الاولي علي دخول الطلاب المشتغلين بالحركة الفنية ،مسرح –موسيقى أو خريجين معاهد التربية أو من كان يدرس بالجامعة ،من اصحاب الموهبة سمحوا لهم بالدخول ، لكن بعد اربعة سنوات كان هناك معيار وضع لدخول الطلاب وقبولهم بالمعهد يتمثل في ، قضاء مدة واحد وعشرون يوما بالمعهد ويكون في هذه الفترة ، قراءة تاريخ المسرح ومعلومات ثقافية عامة ومعلومات عن المسرح ،ويعمل الطلاب علي تكوين مشهد كوميدي ومشهد تراجيدي ، وبعد انقضاء المدة المحددة يخضع الطلاب المتقدمون لإمتحان تحريرى وعملي، ويذكر بانهم تقدموا في الدفعة (300)طالب وتمت التصفية إلي (20)طالب ثم إلي (11)طالب، المواد التي كانت تدرس هي :

مادة إعداد الممثل مادة نظرية بها مشاهد عملية أثناء المادة ، اما التمثيل العملي يشتمل علي شقين نظري يعمل علي فنيات الممثل وأخر عملي يشتمل علي :(مشاهد الإرتجال ، التمثيل الصامت والتكوين الدرامي) ،مادة تاريخ المسرح تتناول المسرح من ناحية تاريخية ،ومادة تاريخ نظرية الدراما من ناحية نقدية ،مادة تاريخ وتذوق الفن التشكيلي ، مادة الموسيقى (تاريخ ،إستماع وتحليل للموسيقى) ،مادة الديكور (تاريخ وتصميم)، هنالك حصص رسم ، وعلم نفس إبداعي ،فلسفة وعلم جمال ، وتلفزيون وسينما كمواد مساعدة ([1])."

مما ذكر أن بدايات المعهد في المنهج هي فترة تجريبية أستندت علي الدارسين من المشتغلين بالمسرح (خريجي بخت الرضا او أو معلمي بخت الرضا في المدارس المختلفة) فالكوادر من الطلاب بالمعهد اصحاب خبرات وممارسة لذلك كان المنهج يحتوي علي عدد من المواد لتحقيق ما يعرف بالتنمية المتكاملة التي تعني: "مجموعة الجهود المتنوعة والمنسقة والمبذولة والتي تؤهل الفرد للقيام بأدوار داخل المجتمع، ومن خلال مجموعة من الوظائف المعرفية ،الوجدانية والحسيه والحدسية" ([2])

فالشخص هنا يصبح ملما بأُسس التمثيل والإخراج والديكور والموسيقى ...إلخ حتي يستطيع قيادة العمل الفني في المناطق النائية .

[1] محمد السني دفع الله ، مقابلة مسجلة عبر الواتساب

[2] د.صلاح الدين عرفه محمود ، مقومات المنهج الدارسي والتنمية المتكاملة في مجتمع المعرفة،مكتبة عالم الكتب ، الطبعة الأولي 2006م ص114

وفى مقابلة مع الرشيد أحمد عيسي، بخصوص مناهج التمثيل بالمعهد العالي للموسيقى والمسرح، يرى :" إنها كانت اكثر تجويدا – المناهج – " وقد أشار إلي أنهم قد درسوا مادة التكوين الدرامي فى الفترة الأولي – فى فترة المعاينة – وقد كان أستاذ المادة (محمد السني دفع الله) ويضيف بأنها كانت مادة أساسية، تعتمد أساساً على الإرتجال"([1]).

ويلاحظ الدارس هنا أن مادة التكوين الدرامي، قد تكون إحدي أساليب التدريب المتطورة،لكنها ليست وأضحة المعالم،ليست لها مخطوطه تبينها كمقرر في المنهج،مم تثير عدد من الأسئلة عن علاقة التكوين الدرامي بالإرتجال، والأداء ، عن الكيفية التى تدرس بها المادة.

لذلك يري الدارس أن المنهج لم يكن وأضحاً، كما لم يتحصل الدارس على مخطوطة للمنهج.

ويذهب بعد ذلك الرشيد أحمد عيسي إلي أنهم:" درسوا منهج ستانسلافسكي على يد أكثر من أستاذ، وفى الصف الثاني درسوا مادة التمثيل على يد الأستاذ (عادل حربي) وكان العمل على مستويين، الأول على جسد الممثل، والثاني الإرتجال. ويواصل أن طريقة عادل حربي تختلف من طريقة الأساتذة السابقين، فعادل حربي إتخذ منهجاً عملياً تطبيقياً، يقوم على إكتشاف الذات والتخلص من المشكلات أمام الجسد فى إعداد الشخصية"([2])

يلاحظ الدارس هنا أن مادة التمثيل العملي وخاصة منهج ستانسلافسكي لا يوجد أستاذ بعينه يقوم بتدريسه، وأن طريقة التدريس تختلف من أستاذ لأخر قد يكون طبيعي إختلاف الأسلوب في التدريب من أستاذ لاخر، ولكن هل هنالك عملية تقويم لهذا الأسلوب مع المفردات والأهدف للمنهج تتم بصورة مستمرة حتي تكون هنالك مقاربة للاسلوب الأفضل للعمل به لطلاب العملي.؟

ومما يدلل على أن المنهج يرتبط بالأستاذ، مايؤكده قول الرشيد وهو يتحدث عن دراستهم فى المعهد إذ يقول:" فى السنة الثالثة درسنا على يد الأستاذ هاشم صديق، وكانت تجربة مختلفة فى التمثيل العملي، درسنا منهج "EST15" البريطاني بشكل مفصل.. وكان الأستاذ الوحيد للمادة، وكانت أحد المناهج المهمة التى ساهمت فى تكويننا الفني "([3])

[1] الرشيد احمد عيسي ، مقابلة مسجلة اجراها معة الدارس من مقر إقامتة بالشارقة ، عبر تسجيل واتساب ،بتاريخ 2017/4/26
[2] نفس المرجع
[3] المرجع نفسه

لم يجد الدارس أثر لهذا المنهج سوي كان مخطوطة أو شريط فيديو يوثق لهذه التجربة أو وصف لهذه الطريقة بكلية الموسيقى والدراما ،وذلك يقودنا لإنعدام عملية التقويم والقياس ودورها في تطوير أداء المنهج العملي ، والدارس أثناء دراسة في الفترة (2003-2007) لم يجد أثر لتلك التجربة حتي ولو علي سبيل النقل بالممارسة مما جعل هذه التجربة منغلقة علي فترة محدودة ،والجدير بالذكر أن الاستاذ هاشم صديق من الذين تم ابتعاثهم للخارج لنيل علم الدراما ونقل التجربة لتطوير الأداء لطلاب التمثيل.

وجد الدارس بعض المخطوطات لبعض الأساتذة توضح لنا بعض كيفية الطريقة المتبعة في تدريس الأداء التمثيلي وضعها الطيب المهدي لطريقة العمل مع طلاب الفرقة الأولي والثانية والحديث الوارد إدناه علي لسان الطيب المهدي .

1/ ورقة حول مادة "نظرية التمثيل" الفرقة الأولي:-

أ- أهمية المادة وعلاقتها بالتخصص:-

"هذه المادة ومن عنوانها تبدو صلتها المباشرة والمحورية للتخصصات في التمثيل والإخراج والنقد ... ولأنها تدرس بالفرقة الأولي والثانية فهي مادة أساسية بالنسبة لكل الطلاب قبل وصولهم للفرقة الثالثة حيث يتم تشعيبهم في التخصصات المختلفة حسب مناهجهم المتبعة حتي الآن .

ب- بان تعتمد هذه المادة علي نظرية "الطريقة لكوستانتين ستانسلافسكي وكتابه (إعداد الممثل)

هذا الكتاب به ستة عشر باباً كانت تدرس في قسمين : الثمانية الأولي بالسنة الأولي والثمانية الأخيرة بالسنة الثانية وهذا منذ نشأة المعهد وحتي عام 1985م . أما وبدءاً من هذا العام المذكور فقد أصبح الكتاب جميعه يدرس بالسنة الأولي ووضع منهج خاص مكمل لنظريات التمثيل للسنة الثانية".

ج- عرض خطوات تدريس المادة :-

يعتمد المنهج علي المادة الموجودة أساسا بكتاب (إعداد الممثل) المذكور آنفا. ويتم تدريسها علي النحو الآتي :-

1- المحاضرة الأولي يقدمها الأستاذ مع مقدمة وافية للمنهج ، والتدريب علي النظرية بتمرينات ذات صلة بكل باب.

2- سمنارات يقدمها الطلاب في شكل مجموعات وتوصيل معلوماتهم حول الباب المختار عبر تمرينات مختارة ومعدة بعناية . وفي نهاية المحاضرة حول الباب المعين تتم مناقشات ضافية يشارك فيها جميع الطلاب .

3 – يقوم الأستاذ بالتعليق والإضافة علي ماقدم مجيباً علي الاستفسارات التي يعجز مقدمو السمنار عن إجابتها أو لا يستطيعون الإجابة عليها بشكل واف ومقنع.

4- يتم تلخيص المعلومات الأساسية علي سبورة معدة سابقا من مقدمي السمنار ليطلع عليها الباقون ويقومون بتدوينها بعد التأكد من سلامتها.

د- رأي الأستاذ في الحذف والإضافة والمقترحات :-

هذه المادة والتمرينات التي تُختار لتوصيل المعلومات من خلاله متجددة في كل عام باعتبار أنها غير ثابتة (ماعدا الواردة في الكتاب نفسه) وهذا التجديد المبتكر في كل عام يعتمد علي مقدرات الطلاب الفردية وعلي قدرة الأستاذ في تحفيزهم واستثارة القدرات الكامنة فيهم وبخاصة في مجال الخيال والتخيل وإلي غير ذلك ..."([1])

الملاحظ بان هذه المادة تقوم علي الإطار النظري والتطبيقي ،لفهمها حتي تطبق بصورة صحيحة في المجال العملي ،فاختيار التمرينات لتوصيل المعلومات باعتبارها غير ثابتة ومتجددة علي الإبتكار والتجديد في كل عام علي قدرة الطلاب والإستاذ يجعل الفهم فيها يختلف من استاذ لأخر مختلفا كما اشارت الدراسة سابقا، كما ذكر الرشيد احمد عيسي ، ومن المستحسن أن تكون هنالك مادة للإرتجال منفردة توازي الجانب النظري مرتبطة بالبيئة الثقافية والإجتماعية للطلاب وتقويم ذلك من خلال أبتكار الطلاب من تمارين وألعاب ومشاهد يحسونها ومعبرة عن ماجاء في الكتاب.

ويلاحظ ايضا أن طريقة التطبيق العملي علي حسب المنهج الذي وضعة لطريقة تدريسة للمادة ،تقوم علي أختيار منولوجي من مسرحية" مكبث"لشكسبير ،ومشاهد من المسرح الاغريقي ، هنا نتسأل هل الأداء في المسرح إليوناني والأداء في القرن التاسع عشر الميلادي واحد ؟ وقد بينا في الفصل الاول طريقة الأداء عند الممثل إليوناني والمرتكزات التي يستند عليها وفصلنا في الفصل الثالث طريقة المدرسة الواقعية في الأداء ومرتكزاتها.

[1] الطيب المهدي، مخطوطة أوراق حول المناهج، 1994

هنالك مخطوطة أخري للطيب المهدي توضح لنا اكثر تفصيلا كيفية العمل التطبيقي لطلاب التمثيل والإخراج وهي ورقة حول مادة التمثيل الفرقة الثانية وتشتمل علي:

1/أهداف وفلسفة المادة :

الأداء التمثيلي أصبح فن يعتمد أولا علي موهبة الطالب واستعداده الفطري والجسماني ويمكن لهذه الموهبة وهذا الاستعداد ان يتطور عن طريق التدريب والممارسة هنا همنا الأول في مواد التمثيل العملي، في كل المراحل وهذا التدريب وهذه الممارسة يهدفان أول ما يهدفان إلي تهيئة وإعداد الطالب ذهنياً ونفسياً وجسمانياً وذلك لتفجير قدراته الإبداعية الظاهرة منها والكامنة وطالب السنة الثانية يعد ذهنيا وعقليا في هذه المرحلة بتعرفه علي مسرح عصر النهضة وكتاب مسرحيات هذا العصر ويعد نفسياً وجسمانياً بالتدريب والتدريب الممنهج الممرحل ، حسبما سيرد تفصيل ذلك عن طريق إعداد المشاهد المسرحية وأدائها تمثيلا عمليا في نهاية المطاف فضلاً عن تدريبات أخري منذ بداية العام تهيئه للوصول إلي هذه الغاية و سنفعل ذلك لاحقا.

وكل ذلك يهدف إلي :

(أ) تطوير عدته الخارجية (ب) تطوير عدته الداخلية

وبمعني آخر فإننا نسعي بهذا إلي تطوير التقنية الجسمانية والتقنية النفسية لدي الممثل وكل ذلك يهدف لتجنب عيوب وشوائب التمثيل المعروفة كالزيف والتصنع والمبالغة غير المبررة والصناعة والتكلف وغيرها.([1])

2/ طريقة تدريس المادة:

فحسب المنهج الذي وضع علي يد الأستاذ نبيل الألفي ومنذ إنشاء هذا المعهد فان التركيز يتم في هذا العام الدارسي الثاني علي عصر النهضة شاملاً لمسرح الكلاسيكية العائدة في فرنسا ومن هذا فان الطلاب يعتمدون في تطبيق منهج مادة التمثيل العملي علي مشاهد من مسرحيات لكتاب مثل شكسبير، مارلو ،مولبير راسين وغيرهم : مسرحيات مثل هاملت وفأورن ورون جوان برنيس إلي غير ذلك من الكتاب والمسرحيات في هذه الفترة التاريخية .

[1] الطيب المهدي محمد خير ، مخطوطة أوراق حول المناهج ، 1994

ولما كانت المسرحيات والتي تصلح للاختيار منها مشاهد يمكن أداؤها تمثيلاً والامتحان بها تحتاج لفترة من بعد بداية العام حتي يتمكن الطلاب من التعرف عليها ويطلعون عليها ويتعرفون علي كتابها وتحتاج إلي زمن من بعد بداية العام الدارسي لإعدادها فإننا درجنا علي قسم العملي خلال العام إلي مرحلتين :

المرحلة الأولي: وهي مرحلة تدريبات عامة وعادة ما تعتمد علي قصيدة من القصائد المناسبة في ان تصور دراماياً وهذه القصيدة يتم اختيارها ثم يتم تصحيحها لغوياً وبعد ذلك قراءاتها قراءة مكثفة واستخراج الصور الدرامية فيها ثم بعد ذلك يجسدها الطلاب تمثيلاً معتمدين علي الحركة والإشارة والتشكيل والتكوين الدرامي مستغلين أصواتهم في كل مناحي التعبير والمحاكاة وهذه مرحلة تمهيدية هامة لإعداد الطالب نفسياً وجسمانيا استعداداً للمرحلة اللاحقة فضلا عن تدريبات اللياقة والاسترخاء في بداية كل محاضرة أو كل المحاضرات الصباحية لهذه المادة ولو شئنا أن نفصل خطوات العملي بالقصيدة وهي خطوات أشبه بما سيرد تفصيله بالنسبة للمشاهد يمكننا تلخيصها في الأتي:

(1) اختيار النص .

(2) قراءات تربيزة يتم فيها تصحيح اللغة ودراسة القصيدة وتحليلها وتفسير مفرداتها والبحث فيها وراء الكلمات ولاستخلاص الصور الدرامية وتصور جوها العام حتي يمكن تحديد الزمان والمكان عند بداية رسم الحركة .

(3) قراءات الإحساس الأول وتقطيع النص وتقسيمه إلي وحدات مع التركيز علي اللغة وتجويدها .

(4) القراءات بإحساس متطور ومحاولات بلورة الانفعالات وضبطها بالتركيز علي النطق السليم ومخارج الحروف وتدريب الصوت والتنفس .([1])

(5) بدايات رسم الحركة والتكوين والتشكيلات في تصوير المكان والإحداث والجو العام .

(6) رسم الحركة وتثبيتها. (7) التجويد وتطوير الأداء .

وهذه التدريبات بهذه الكيفية تساعد في :

أ/ ترقية الذوق والحس الأدبي والفني عند الطالب. ب/ التدريب اللغوي .

[1] الطيب المهدي ، مخطوطة

ج/ تفجير قدرات الخيال والتخيل عند الطالب . د/التدريب الصوتي .

هـــ / التدريب الجسماني عن طريق الحركة والإشارة وتعبيرات الوجه .

و/ تطوير الإحساس وقدرات الانفعال عنده .

ي / إعداد الطالب وتهيئته ذهنياً ونفسياً وجسمانياً .

كل هذا ونحن مازلنا في المرحلة الأولي من العام الدارسي وفضلا عن هذا كله فأن هذه الفترة من المرحلة الأولي تملا أيضا سمنارات تنصب في بداية الأمر علي التعرف علي عصر النهضة والمسرح الكلاسيكي الفرنسي وكذلك التعرف علي كتّاب ومسرحيات هذه الفترة التاريخية بوجه عام وبطريقة يتم فيها التنسيق مع أستاذ مادة نظرية دراما وأستاذ مادة تاريخ المسرح وأستاذ مادة الدارسة والتحليل تنسيقاً يضمن عدم تكرار المعلومات بصورة مملة ومعوجة وحتي لا ترتبك هذه المواد ايضاً.

وفي مرحلة متقدمة من هذه الفترة تبداء سمنارات محددة حول المسرحيات والمشاهد المختارة ومنها وكتاب هذه المسرحيات وبطريقة يتفادي فيها التكرار ايضاً حتي يتم التعرف والتعمق في فهم هذه المسرحيات والتي تتم منها الاختبارات النهائية للمشاهد التي سيمتحن بها الطلاب. هذه هي المرحلة الأولي من العام .

المرحلة الثانية: فهي المرحلة التي تبداء بعد ان يكون الطلاب قد تهيئوا واستعدوا ذهنياً ونفسياً وجسدياً نتيجة لواجبات وتدريبات المرحلة الأولي لينصرفوا و يتفرغوا بعد ذلك لإعداد مشاهد الامتحانات فهذه الفترة يتم فيها :

1/ تقسيم وتوزيع الأدوار علي الطلاب في المشاهد المختارة (علما بأن المشهد القابل للامتحان فيه له مواصفات ومقومات معينه يعرفها كل أساتذة التمثيل العملي).

2/ قراءات التربيزة وفيها يتم تصحيح اللغة تصحيحاً دقيقاً وقراءات مكثفة لضمان سلامة اللغة والتعرف والتعمق اكثر في فهم النص و الجري والبحث فيها وراء الكلمات وإثناء قراءات التربيزة ايضاً تتم الاستزادة في تحليل المشهد وتحليل الشخصيات وإيجاد أبعادها والعلاقات والصراعات بينها.

3/قراءات الإحساس الأولي وتقطيع النص حتي يساعد علي إيجاد الأداء الأفضل .

4/ القراءات بإحساس متطور ومحاولات بلورة الانفعالات بالتركيز علي النطق السليم وسلامة المخارج وتلوين الصوت ... الخ .....

5/ تحديد مكان الأحداث وتصور وتشبيه الديكورات والبداية في رسم الحركة .

6/ رسم الحركة وتثبيتها .

7/ تطوير الأداء والتجويد .

8/ إعداد المشاهد في بروفاتها النهائية باستخدام ما أمكن من الديكور والإكسسوار والأزياء استعدادا للامتحان .

وعند الامتحان نأتي إلي نهاية المرحلة الثانية والأخيرة.

ولإنجاز هاتين المرحلتين فإننا نحتاج وعلي الأقل إلي 12 ساعة أسبوعيا يمكن تقسيمها إلي ستة محاضرات تتجزءا ولتعاقب علي مدي الأسبوع وذلك باعتبار أن العام الدارسي يعادل في متوسطة 32 أسبوعاً دراسياً .

ولما كان المنهج مقسوما إلي مرحلتين فإن المرحلة الأولي منه لا يجوز أن تتعدي ألاثنتي عشر أسبوعا إي (144 ساعة) ويخصص العشرين أسبوعا المتبقية إي (240ساعة) لإنجاز المرحلة الثانية حسبما ورد تفصيل ذلك سابقاً .

وامتحان هذه المادة في نهاية الأمر هو امتحان عملي حيث يقدم الطلاب هذه المشاهد في شكل عروض مكتملة في ديكورها وإكسسوار ها وأزيائها وماكياجها وأدائها بقدر ما يتاح من إمكانيات.

يتم الامتحان أمام لجنة مكونة من بعض أساتذة التمثيل العملي والفنيات وأستاذ المادة . اما درجاتها فتحسب كالأتي:-

25% أعمال سنة ، وهي درجات تمنح للطلاب استنادا علي مشاركتهم وأدائهم في السمنارات المختلفة وفي سير التدريبات العملية وتطور أداء الطالب فيها وفي إعداد المشاهد وتحليلاتها وكذلك روح التعاون في إنجاز هذا العمل الجماعي ، وهذه الدرجات يمنحها أستاذ المادة

75% للأداء العملي وهذه الدرجات تمنحها له اللجنة .

ويختتم قائلاً: " هذا المنهج به ثوابت لا يمكن الخروج عليها كارتكازه علي فترة عصر النهضة والكلاسيكية العائدة ، كما ان به إمكانيات وفرص للتجديد والابتكار وبخاصة فيما تشمله المرحلي الأولي من تدريبات وواجبات أوردنا تفصيلها، ولعل كل مرحلة من هاتين

المرحلتين بل وكل خطوة من خطواتها التي خططناها تحتاج إلي المثابرة والمتابعة والملاحقة والتي لا تعرف الكلل أو الملل" . (انتهي حديث الطيب المهدي)

يري الدارس أن ما وضعة الطيب المهدي يمثل طريقا واضحا في كيفة المنهج المتبع في إعداد وتدريب طلاب التمثيل والإخراج في إطار عام ،هنالك ثوابت وفرص للتجديد والإبتكار في التدريبات تلائم فلسفة المادة ،ولكنها مفتوحة ومتروكة للمعلم الذي يقوم بالتدريب ،ولكن إذا تم الرجوع لتلك الفترة التي وضع فيها الطيب المهدي رؤيته حول المنهج ذلك بعد عودتة من فرنسا التي أبتعث فيها لنيل الدارسات العليا من جامعة "ليون" وكانت دراستة في مسرح عصر النهضة أو الكلاسيكية العائدة وتخصص في "علم الدلالات" أو السيموليوجيا ، بالإضافة انه عرف كممثل وكاتب مسرحي بارع زائدا موهبتة للشعر والموسيقى ، كل هذه المقومات الفنية والاكاديمية يستطيع من خلالها إيصال مفاهيم مفردات المادة التي وضعها ،ولكن ثمة عدد من الملاحظات والتسأؤلات تتمثل في الاتي :

- ذكر الاستاذ الطيب المهدي بأن هناك تدريبات أخري منذ بداية العام تهيئة للطالب للوصول إلي هذه الغاية وقال "سنفعل ذلك لاحقاً" هل تم ذلك منذ تلك الفترة إلي الأن ، وكيف تم ذلك ؟؟
- لم يرد ذكر للمذاهب والمناهج الأخري للتمثيل في الفترة الثانية التي جاءت بعد منهج ستانسلافسكي (الواقعية).
- هل الهدف الأساسي من إعداد الطالب للتمثيل إمتلاك مهارات دائمة منفصلة عن العرض ام لبناء عرض من خلال مشهد محدد؟؟

2/ منهج فتح الرحمن عبدالعزيز :

من المخطوطات التي وجدها الدارس طريقة او منهج فتح الرحمن لتدريس مادة الإرتجال والصامت لطلاب الفرقة الاولي والثانية وفق الأهداف التإلية :

1/ تنمية القدرات الفردية للطالب في مجال التمثيل العملي

2/ زرع روح الجماعة بين الطلاب في مجال التمثيل

3/ ترشيح منهج ستانسلافسكي من خلال التمارين والتدريبات مع الإستعارة بالمناهج الحديثة في التمثيل .

ويقسم الدارس تلك المادة للارتجال حسب المفردات بالجدول أدناه :

عدة خارجية مرتبطة بالجهاز الحركي	عدة خارجية وداخلية	الجهاز التنفسي	العدة الداخلية
1. تسخين وإسترخا	الأقنعة (خارجي) الإيقاع (داخلي)	رفع كفاءة الجهاز التنفسي	تمارين تنمية الخيال والتركيز
2. رفع كفاءة الجسم لاداء الحركات المختلفة	الإرتجال الصامت	رفع كفاءة الصوت	–
رفع قدرة الوجة علي التعبير	أداء الحرف	الإلقاء بانواعة	–
3. الفعل ورد الفعل	الحواس	الضحك بانواعة	–
4. الإرتجال الصامت	–	–	–
5. البكاء بانواعة	–	–	–

* راجع صفحة الملاحق

ويلاحظ الدارس أن منهج فتح الرحمن(*[1]) عبارة عن أيقونات لايستطيع فكها الا فتح الرحمن عبدالعزيز الذي كان يقوم بتدريس الإرتجال كمادة قائمة بذاتها من الفرقة إلي الفرقة الثالثة تمثيل ،باسلوب يعتمد علي الخبرة والتجديد ويستدل الدارس بذلك توقف ه ذه المادة منذ أكثر من عشرة سنوات تحديداً في العام (2005–2006م) حينها كان الدارس طالباً بالفرقة الثانية .

فالإرتجال كمادة كان معين حقيقي لطلاب التمثيل في مواجهة التحديات والمشكلات المتعلقة بالتمثيل والتي يعجز عنها الأسلوب النظري في توصيل فهم نظريات التمثيل .

ويري الدارس ان ثمة علاقة بين منهج الأستاذين فتح الرحمن والطيب المهدي وهي علاقة تكامل بين نظريات التمثيل من جهة وجانب إكتساب التطبيق العملي والذي يشكل

[1]* يعتبر فتح الرحمن عبدالعزيز من الرعيل الاول والذي ساهم في تأسيس منهج معهد الموسيقى والمسرح ، فقد درس الإخراج المسرحي ببلغاريا في الربع الاخير من القرن التاسع عشر ثم عاد إلى السودان ، ليكون من اساتذة المعهد الأوائل .

الخبرة العملية للطالب من جانب الإرتجال ، بالإضافة يمثلان الإستاذين اللذين يمتلكان مفردات منهج واضحة لك منهما ملموسة كمادة مكتوبة يستندان عليها في تدريب الممثل.

3/ عادل حربي

تعتبر تجربة عادل حربي ، التي إستندت علي التطبيق، المعملي بالبحث العلمي في إعداد وتدريب الممثل السوداني من التجارب المهمة في الأداء التمثيلي في السودان، مستفيداً من التكوين الإثني للإنسان السوداني من حيث التنوع الثقافي والثقافة المتنوعة له ولهذه الخصوصية ، إستخدم معارفه العلمية وخبرتة العملية وإستخلص تدريبات في إعداد وتدريب الممثل السوداني وربطها بالعقل والوجدان والبدن لتصب في الوعاء الثقافي للممثل. حيث وظف عناصر البيئة السودانية من ممارسات وطقوس أدائية وإستنباط محتواها لإعداد وتدريب الممثل السوداني بصورة علمية ومنهجية ومعملية في فن الأداء التمثيلي وهي عملية يمكن وصفها بالنظرية أو المنهج في فن الأداء التمثيلي في السودان بصورة أقرب معادلة إلي تلك البحوث الغربية التي أتجهت في تطوير أداء الممثل من خلال الملاحظة والتجربة المعملية من الطقوس الشعبية البدائية والممارسات الإنسانية والثقافات المختلفة .

ويصفها فتح الرحمن عبدالعزيز بالخط الموازي والمنهج المتكامل في تدريب الممثل وتطوير ادواتة ويقول : " في خط موازي انكب عادل حربي علي جمع قدر كبير من ممارسات وطقوس قبائل السودان المختلفة وأخضعها لمعملة وإستنبط منها اساليب تدريب لقدرات الممثل تنبع من بيئتة وتجعل من جسمه أداة طيعة يستطيع ان يتحكم في حركتها مهما تعقدت وصعبت ، وذلك بتصميم تمارين قاسية ومعقدة للوصول إلي هذا الهدف".([1])

أنه إعتمد علي تطوير العدة الخارجية لجسد الممثل من خلال تمارين بيئية محتلفة ومن رقصات وألعاب شعبية وهي بذلك تكون أقرب إلي العقل والوجدان لإرتباطها ببيئته وثقافتة.

[1] - أنظر مقدمة كتاب ، فنون الأداء التمثيلي في السودان الأبعاد الحرفية والتقنية ، مرجع سابق ،ص2

*عادل حربي درس التمثيل والإخراج بجمهورية مصر ونال درجة البكالوريوس ومن ثم الدارسات العليا ،وبعد عودتة إلى السودان عمل معلماً للتمثيل والإخراج بكلية الموسيقى والدراما ومخرجاً في الساحة الفنية

اما العدة الداخلية فقد عمل تحليل تلك الطقوس والممارسات الشعبية وإستخلص منه تمارين لتنمية الخيال والإدراك والإنتباة وغيرها من العدة الداخلية .

وعلي مستوي تنمية قدرة الجهاز التنفسي ، وظف الغناء والموروث الشعبي وإيقاعات من البيئة االسودانية وتقليد أصوات الحيوانات من البيئة.

- **الإرتجال يحقق الهدف :**

يؤكد الدارس بان كل تجربة أدائية لابد لها من إطار نظري ومعرفة علمية تستند عليها ومن ثم خضوعها للتطبيق المعملي والتجريب العملي ،خصوصا فيما يتعلق بالإعداد والتدريب في الإداء التمثيلي وأن الإرتجال وفق ذلك الإطار الوسيلة المثلي لتحقيق الهدف المنشود.

عمل عادل حربي لتحقيق أهداف تجربته المعملية أستخدم تقنية الإرتجال من خلال ورشة معملية مستنداً علي الأساطير والقصص الشعبي السوداني المعروف بالأحاجي وقد إستخدم الإرتجال علي مستويين :

1/ مستوي الإرتجال الحر : "وهو إرتجال تلقائي غير منظم من قبل المخرج أو الممثلين يعتمد علي قدرات الممثل في تداعي الأحداث والمواقف في إطار جماعي في حلقة التدريب معتمداً علي وسائل التعبير الجسدية والصوتية والوجدانية ، مبني علي فرضية كلمة أو فكرة ".

2/ مستوي الإرتجال المنظم : "هو إرتجال يبدأ تلقائياً حراً تعقبة مناقشات من قبل مجموعة أخري وثانية تمثل الدائرة والمخرج بحيث تعمل علي التوجيه وإكتشاف السلبيات في التجربة وتنظيم الإرتجال وترتيبة ووضعه في صورة مثإلية مع الإحتفاظ بخاصية التلقائية وحرية التعبير في توصيل الفكرة والمعاني " .([1])

قام عادل حربي بإختيار " قصة شعبية " لتحقيق أهداف التمرين والوصول للإرتجال المنظم*[2]

في رأي الدارس ان المنهج الذي إتبعة عادل حربي هو تطوير لحركة التعبير للممثل السوداني وتطوير قدراتة الجسدية والحركية لكل اجزائه من خلال الألعاب

[1] - أنظر عادل حربي ، فنون الأداء التمثيلي في السودان ، مرجع سابق ،ص126-136

[2] * راجع : الأداء التمثيلي في السودان ، مرجع سابق ، ص135-152

والرقص والطقوس التي ترتكز علي الجانب التعبيري الحركي فيها وإستخدام الإرتجال للإستفادة من تحقيق الفرضيات التي وضعها ، هنا أصبح الإرتجال عنده محققا به إلي مايهدف .

إذاً فلسفة فن الإرتجال تقوم علي معرفة الموضوع والإلمام بكل جوانبة ، ثم تصميمة وحسن قيادتة وإدارتة للوصول للغرض المطلوب في الوقت المحدد .

تعتبر هذه التجربة تجربة سودانية متفردة في إسلوبها وطرحها بحثت في إعداد وتدريب الممثل من البيئة السودانية اتبعت الإطار العلمي والمعملي إلا أنها في رأي الدارس لم تعمم بصورة كافية وتدريب مدربين عليها لإعداد وتدريب الممثل السوداني ، وخضوعها لدراسات معملية نقدية لها في البحث التمثيلي .

2 / المقابلات

وضع الدارس عدد من الأسئلة وقام بتوجيهها لاساتذة مادة التمثيل العملي للإجابة عليها، وكانت المقابلة الاولي مع الأستاذ عبدالحكيم الطاهر أستاذ مادة التمثيل الصامت والإرتجال وكانت الأسئلة والإجابات كاتي:

أستاذ مساعد درس 1982م تخرج بعث إلي مصر 1987 عاد للسودان 1993 إخراج المسرح أستاذ مادة التمثيل العملي

س1: هل الإرتجال مهم في تطوير أداء طالب التمثيل؟

ج: اجاب بانه يتم إعطاء مادة الإرتجال في السنة الثانية للطالب الذي يتخصص في التمثيل والإخراج، وهو مهم لانه يطور ملكات قدرات الطالب في الأداء التمثيلي لذلك يعتبر مادة أساسية من مواد إعداد الممثل لانه يدخل الطالب في معترك عملي لم يحدث له من قبل.

وأضاف أن للإرتجال طرائق وأساليب عده ولكل استاذ طريقته التي لاتختلف مع المنهج الذي تم توزيعه علي عدد من الساعات علي مدار الفصل الدراسي، وفي كل مرحلة يكون الطالب قد أنجز ما قبلها ودخل في المرحلة التالية.

يلاحظ الدارس من المقابلة أن مادة الإرتجال تاتي في فترة متأخرة في إعداد وتدريب الطالب في التمثيل والإخراج وفي راي الدارس يجب ان يكون الإرتجال كمادة موجودة لتهيئة الطالب قبل الدخول لعوالم التمثيل الأخري، وقبل التخصص كما أشارت الدراسة من قبل للإرتجال الإبتدائي أوكما سبق الذكر عن مادة التكوين الدرامي في عهد معهد الموسيقى والمسرح.

س2: هل هناك منهج للارتجال موضوع لتدريب الطالب في الأداء التمثيلي؟

ج: ذكر أن أساليب الإرتجال متنوعه ولا تختلف مع المنهج الكلي وذكر علي سبيل المثال مسألة الخيال والتخيل، يتم فرض مهمة للطالب موضوع ما والتعامل معه، مثل الإرتجال علي الحواس الخمس، يقال للطالب أنظر لهذا الشئ أو ذاك وتحدث معه ليدخل معك طالب آخر ليطور معك ما شاهدته، هذه بدايات عمل الإرتجال الذي يتطور مع الطالب في السنة

الثانية ليصل الإرتجال الي الصحافة الحية ويتطور في السنة الثالثة الي أن يبدع أحدهم موقف ما ويدخل عليه الثاني والثالث والرابع وهكذا يصب ذلك في الاوعي عند الطالب.

الدارس يعلق هنا بان عنصري الخيال والتخيل هما عنصران للدخول الي عالم المسرح وليس أسلوب للارتجال فالارتجال ينمي ويرفع العديد من القدرات من ضمنها الخيال والتخيل في راي الدارس ليس هناك منهج واضح

س3: كيف يتم إستخدام المناهج الغربية في التمثيل وفق ظروف مختلفة لها؟

ج: ذكر بأن كل المناهج التي يتم التعامل بها في السودان غربيه، تم إستنباطها من ستانسلافسكي وبريخت، جروتفسكي، مايرهولد،... الخ أعلام التمثيل الذين وضعوا نظريات في التمثيل، وأشار في طريقة التدريب هنالك خطوط حمراء في المناهج الغربية التي تتيح الإحتكاك بين الجنسين في التدريبات ما يتنافي مع القيم والأخلاق السودانية فتتم المعالجة بطالب مع طالب أو طالبة وطالبة أو الطالبة وخيالها، فلا يتم إستخدام المناهج الغربية بحذافيرها، بل نبحث بما يتوافق مع اظروف الثقافية والإجتماعية دون وجود خلل في التدريب وهذا يتوقف علي الأستاذ وقدرتة في الإرتجال والتدريبات.

يتوقف الدارس عند هذه الإجابة بان هذه المناهج خرجت نتاج دراسات معملية تناولت وحللت طقوس وظواهر إجتماعية شتي ليس في أوربا فقط بل اسيا وأفريقيا وخرجت بهذه المناهج كإطار أنساني عام، لكن هل تم التامل في الظواهر الإجتماعية التعبير للمجتمع السوداني وتحليلها لا ستخلاص تدريبات كما ذهب عادل حربي كما تمت الإشارة من قبل، التوقف علي قدرة إستاذ محدد مما يعني التدريب يسير بطريق محدود لسنوات في تدريس الفنون وهذا يعني ما يحد من عملية التطور في طريقة المنهج.

س4: التدريبات التي تتم للطالب لتطوير الأداء التمثيلي أم للوصول للعرض؟

ج/ يقول بان الأداء التمثيلي ليس كتابا يقرءه الممثل أو الطالب فيتم تدريبه علي الأداء التمثيلي وصولا للعرض المسرحي فالممثل شخص يتم تدريبه حتي يقف أمام جمهور وتدريب الممثل وتطوير إمكانياته للوصول للعرض المسرحي .

س5: هل هناك إمكانية او محاولة سودنه التدريبات بالارتجال؟

ج/ كل الدروس التي تقدم للطلاب تمت سودنتها مع الاعتماد علي المناهج كمادة تتعامل مع الإنسان ولكن تعطي خصوصيتها للطالب، خصوصية الحوار والمواضيع التي تناقش، إضافة

الإرتجال يقوم علي خبرة قائد المجموعة وخبرته العملية عدد المسرحيات التي قدمها عدد البلدات التي زارها .

س6: هل المنهج قادر علي إعداد ممثل جيد أم يتم الإعتماد علي الموهبة الفطرية للطالب؟

ج: لا يمكن تدريب شخص إعتماداً علي المنهج، فوجود الموهبة أساس تقوم علية كل المكتسبات التي يقوم عليها المنهج.

اما المقابلة الثانية مع سيد أحمد احمد استاذ مادة التمثيل العملي الذي أجاب علي الأسئلة التالية بالأتي:

س1: هل الإرتجال مهم في تطوير أداء طالب التمثيل ؟

ج/ أهميته تنبع بان اكتشف خبراء المسرح ان الإرتجال يطور أداء الممثل بشكل من الأشكال بمعني ان الدور المكتوب يكون محدد الألفاظ التي تكون الحالة العامة للممثل عن الشخصية ، اما الإرتجال يكون عنده حالة يفرغها من الحوار يرتجل من عنده بعض الحوارات والمفردات أو يرتجل بعض الحالات الشخصية ان كان أداء تعبيري بالوجه أو الأطراف تساعده في تطوير الشخصية لما يأتي الحوار وتنظيم الحالات التي تمر بها الشخصية إلي ان يصل إلي عمل المسرحية ومميزات الإرتجال يطور من إمكانيات الممثل اتجاه الدور الذي يكون ثري من خلال التدريبات المادية التقليدية(البروفات اليومية للدور) بالاضافه لارتجال بعض الحالات والحوارات من الممثل بالتالي لابد ان يعد الممثل لهذه المرحلة وهو طالب ودارس لفن التمثيل كيف يرتجل وما هي الأُسس والمعايير التي يرتجل عليها وحدود الإرتجال اين ؟ لان الإرتجال معروف هو الخروج عن النص أو ماهو مكتوب لبعض الوقت والرجوع له مرة اخري دون المساس بالفكرة العامة وغير تغيير جزري أو جوهري يتناقض مع الأفكار العامة للمسرحية .

س2 : هل هنالك منهج موضوع ؟

ج – الإرتجال شئ أساسي فاذا لم يدرس عملي يدرس في شكل نظري في بعض السمنارات يشار إليه ويتناقش حوله الطلاب ، ولكن المنهج بالتحديد لعشرات السنين كان

موجود إلي الفرقة الثالثة وفي بعض المراحل انحصر للفرقة الأولي ثم أرجع للسنة الثانية وهكذا في كل برنامج الكلية يتغير وضع مادة الإرتجال من ضمن مناهج كلية الموسيقى والدراما قسم الدراما و الآن يدرس في أربعة فصول دراسية في السنة الثانية والثالثة وفق منهج مجاز من قسم الدراما واللجان المسئولة ويدرس بشكل فعلي في السنة الثانية والثالثة تمثيل وإخراج.

يتضح من الإجابة بان الارتجال كمادة ضمن المنهج الكلي في حالة تذبذب وغير واضحة المعالم في تدريب الاداء التمثيلي.

س3 : منهج الأستاذ فتح الرحمن عبد العزيز هل حصل تطوير وإضافة له؟

ج- مفردات المنهج شئ يكاد يكون ثابت تبداء بسمنارات نظرية أو كتابة مقالات تتيح للدارس ان يتعرف علي هذا الفن وهو طالب جامعي عليه ان يبحث عن المعلومة فتكون الدارسة النظرية حول فن الإرتجال وبعد ذلك يتم التدريب علي حرفيات فن الإرتجال تبداء من استقبال الفكرة وتطويرها ودراسة الحدث وتطوره ودراسة الصراع ويكون في فترة زمنية قصيرة، ولكن الطريقة التي وضعها الأستاذ فتح الرحمن عبد العزيز هذا شئ يكاد يكون ثابتاً الذي يتغير هو طريقة التدريس من وقت لأخر.

وطريقة الأستاذ فتح الرحمن عبد العزيز هي الطريقة المثلي وهي طريقة عالمية ان تدرس بشكل احترافي، فالتمثيل يدرس بمفردات ثابتة لا تتغير ولكن التغيير يكون في طريقة التدريس فمناهج الكلية لا يمكن تغييرها والتغيير يكون بأضافه بعض التقنيات الحديثة في طريقة التدريس ، لانه يمكن تغيير تاريخ الدراما والدراما أصلا ولا فن الإرتجال ولكن الشئ الثابت الإرتجال يجب معرفتة مثل الطب يلزم فيه معرفة التشريح وكذلك يجب معرفة الإغريق في الدراما لكن طريقة التدريس يكون بها وسائل معاصرة يستوعبها عقل الطالب.

س4: كيفية التعامل مع المناهج الغربية؟

ج يتم التعامل مع منهج ستانسلافسكي في الأُسس العامة وفي كيفيه إعداد الممثل وفق ذلك مثلاً تمرين التعرف علي الآخر في المانيا ليس مثل السودان هنالك يتم بين شاب وشابة بالتلامس والاقتراب من بعض ولكن في السودان يختلف مع ظروفنا الثقافية والدينية والبيئية . وبهذا المفهوم يصبح ليست هنالك مشكله ان تكون هنالك نظريات غربية

فالموسيقى نظرياتها غربيه والأجهزة صناعة غربية ولو نحن قدرنا نصنع شئ يتناسب معنا فنصنع لكي نثبته علي ارض الواقع ، فالوعاء أنت لم تصنعه لكن تضع عليه ما تريده .

س5: تدريبات الإرتجال لتطوير الأداء ام للعرض ؟

ج – في السنه الأولي أو الثانية للطالب يدرس فن الإرتجال وهي فترة تعتبر تجريبية لغاية صناعه عرض في دقائق معدودة والتي تعده مستقبلاً لعرض مسرحي متكامل مدته ثلاث ساعات يقدر ان يخرج من العرض المألوف، يستطيع ان يخرج بالإرتجال ثم يعود للنص اما في السنه الثالثة وهي مرحلة الوصول للعرض وهي ان يتدرب لعرض كامل لمدة ثلاث ساعات في دور محدد يتم الإرتجال علي الشخصية للوصول لحالتها المكتملة الأركان القادرة علي جذب الجمهور وذلك للوصول للشخصية الأمثل .

يلاحظ الدارس هنا تناقض مع السؤال الثاني في وجود الإرتجال كمادة ضمن المنهج في حالة تذبذب، فكيف يكون تدريب الطالب منذ السنة الاولي الي الرابعة؟

السؤال السادس : الموهبة والمنهج ؟

ج – المنهج من غير موهبة لا يصلح لدارس الفنون، بالأساس ليس لديك ملكه أو قدرات فنيه لا تستطيع ان تستوعب اي منهج قد تكون هنالك رغبه ولكن ليس هناك مقدرات فالمنهج لا يصلح.

السؤال السابع : عدد الساعات المخصصة للارتجال هل كافيه ؟

ج – حسب البرنامج في مفردات ومقررات قسم الدراما الإرتجال شخصياً أري عدد الساعات المخصصة له غير كافي، ويجب ان تفرد له ساعات كثيرة جداً لأنه مادة تدريبية في غاية الاهمية للممثل لأنه كي تصل لحاله الشخصية المكتوبة في النص الإرتجال يقلل هذا المجهود ويستطيع الخروج من مفردات المؤلف وفهم والإحساس بالشخصية بشكل أسرع.

السؤال التاسع : هل يمكن سودنه تمارين ارتجال ؟

ج – الأستاذ عادل حربي أعد منهج في إعداد وتدريب الممثل قائم علي الألعاب الشعبية السودانية وإذا طبق يكون خير وبركة ويكون المقترحات في الدارسات في ذلك لمعرفه لأي مدي هو قد يكون قام بتطبيقه في مرحله دراسة الماجستير كمنهج تجريبي للإعداد

الممثل في ناحية جسد من خلال توظيف الألعاب الشعبية. ويجب ان تكون دراسات مشابهه للإستفادة من بيئتنا الثقافية ومتاح لنا التأمل والتفكر وإنتاج النظريات التي تناسب الممثل السوداني .

- **نتائج ومناقشة المقابلات**

أمنت المقابلتين بأهمية الإرتجال في تطوير ملكات طالب التمثيل والإخراج .

السؤال الثاني :- أكدت المقابلة الأولي مع "عبد الحكيم الطاهر" بأن هناك منهج للارتجال موضوع يتدرج من السنة الأولي إلي الرابعة ، مع إمكانية وضع منهج يستمر مع الممثل ، وهنا اعتمد علي أسلوب الإرتجال الموجود في نظريات التمثيل الغربية المذكورة سابقاً ، بينما المقابلة الثانية "سيد احمد احمد" أشار بان هناك تغيرات تحدث كتطوير ، كما وصف في مناهج الكلية علي مستوي مفردات المنهج وان التغيير ليس جوهري وإنما التغيير في طريقة التدريس ، مع هذا التغيير يتراجع الإرتجال كمادة عملية ويدرس كنظري بالسمنارات والمناقشة ولكن في التغيير الأخير رجع الإرتجال كمادة تدرس عملياً في السنة الثانية والثالثة استناداً علي المنهج الذي وضعه الأستاذ " فتح الرحمن عبد العزيز" بإضافة تقنية حديثة في طريقة التدريس.

السؤال الثالث : استخدم المناهج الغربية والتعامل معها يتم من خلال الوصف والاستنباط مع الاحتراز في التعامل مع القيم الأخلاقية في التدريب

السؤال الرابع : التدريبات يتم توجيهها في إعداد الطالب للوصول للعرض الذي يقدمه الطالب في الامتحان العملي آخر العام .

السؤال الخامس : يتم الاعتماد علي موهبة الطالبة وليس المنهج في تطوير الأداء التمثيلي

السؤال السادس : عدد الساعات المخصصة لمادة الإرتجال غير كافية .

السؤال السابع : يتم تدريس الإرتجال عن طريق السمنارات والمناقشة من خلال نظريات التمثيل .السؤال الثامن : لا تحدث خلل لان الغرض يكون إعداد ممثل علي نسق ستانسلافسكي أو احد أعلام التمثيل الذين يتم تدريسهم من خلال نظرياتهم بالحذر في الخطوط الحمراء التي تحدث احتكاكات بين النوعين من الطلاب ، وذلك يتوقف علي مقدرة الأستاذ في طريقة التعامل مع الإرتجال.

من خلال هذه النتائج يتضح بأن الإرتجال يعمل علي ملكات الطالب الأدائية لطلاب قسم الدراما خصوصاً طلاب التمثيل و الإخراج ، باعتماد علي طريقة وأسلوب تدريب الممثل في المناهج الغربية المختلفة حيث يتم تدريس عدد من أعلام التمثيل الذين وضعوا أُسسهم النظرية لفن التمثيل من خلال التجارب التطبيقية التي قاموا بها علي سبيل المثال ، الذين تناولهم الدارس في الفصل الثاني من هذه الدارسة من ستانسلافسكي إلي اجستوبوال .

ولكن نجد هنا مشكلة في أن مجال المنهج "للارتجال" يعتبر وظيفة للمفاهيم غير المعرفة بين المنهج والتعليم والتقويم والتعلم .

فعدم وجود الإرتجال مادة قائمة بذاتها والاعتماد " الحرفي" للارتجال من خلال هذه المناهج تصبح ليست ذات جدوى للطالب في الإطار العملي ذلك أن غالبية الطلاب الذين يتم استيعابهم بعد انضمام المعهد إلي سياسة التعليم العالي ، يقدمون من بيئة ثقافية اجتماعية لا توجد بها ثقافة مسرحية وليست لهم ممارسة سابقة أو مشاهدة حتي ، ذلك لعدم وجود المسرح داخل المدارس أو تلك المناطق التي قدموا منها، وهذا عكس ما كان عليه المعهد في بداية النشأة وهنا تسقط الموهبة كمعيار شرطي .

ثانياً :- أن المناهج في التمثيل التي يتم تدريسها للطلاب نجدها أصلاً خلاصه أداء تطبيقي عبر مؤدين لهم خبرات سابقة في التمثيل في معامل استغرقت سنوات حتي خرجت وتركت الباب مفتوحاً ورفضت الأخذ بها باعتبارها مسلمات في عملية الأداء كما أنها أخذت الإرتجال عامل أساسي للبحث في أداء الممثل وفق الظروف البيئية والثقافية والإجتماعية في ذلك الزمان ، لذلك نجدها في حالة اختلاف للتطور وفق وجه النظر ، ومنها ما جاء لتصحيح المفاهيم الخاطئة في كيفية فهم منهج ما .

غياب الإرتجال لعشرات السنين كمادة أساسية لتدريب الممثل والزج بالطلاب في هذا الكم الهائل من النظريات في التمثيل عبر الإطار النظري في فهمها بالسمنار والمناقشة ، تجعل الطالب في حالة من التيه في تطوير الأداء بصورة علمية لأدائه ما بين النظري والتطبيقي لهذا المنهج.

كما أكدت المقابلتين بأن هناك محاذير للتعامل مع هذه المناهج تتعلق بالقيم الأخلاقية مما يؤكد علي الأخذ الحرفي لهذه المناهج ، فقد ظهرت هذه المناهج في بدايات القرن التاسع

عشر وهي في حالة تطور الربع الأخير من القرن العشرين ، ولم تصل إلينا مكتوبة بلغاتها الأم بل عن طريق الترجمة والتعريب ولا يوجد ما يوحي ما يخالف القيم والأخلاق الإنسانية عامة، بل جاءت في شكل أُسس يمكن الأخذ بها بما يتلاءم امزجه عادات و تقاليد ثقافة شعوب مختلفة فقط ، إذا تم التأمل فيها من خلال ثقافة المجتمع .

وسؤال القيم والمنهج نافشة كثيرين من علماء المناهج ويذكر "سميث ستانلي smith Stanley وشورس shores حينما عبرا عن ذلك بالاتي :

(أن قلب الثقافة في عالميتها ، وقلب العالم هو القيم ، أو بعبارة آخري هو الأُسس التي بواسطتها يحكم الأفراد وجودهم الاجتماعي وهكذا فإن مركز أي برنامج تعليمي هو القيم التي تعطي معني لأغراض وخطط الأنشطة الخاصة بالأفراد) ([1])

إن عملية القيم أساسية وهي عملية نسبية لكل مجتمع ومن هنا كان لابد من الأخذ ببرنامج تعليمي واضح في تدريب الطلاب من خلال مادة " الإرتجال " الذي يعني البحث والتجريب من خلال الأنشطة الخاصة بالأفراد من البيئة الثقافية والإجتماعية للمجتمع وهي بالتأكيد تحمل قيم مجتمعية تؤدي الغرض المطلوب.

ثالثاً :- اعتماد المنهج علي طريقة المعلم في كيفية التعامل مع الإرتجال من داخل هذه المناهج ووفقاً لخبرة كل معلم هذا الأمر جدواه في بدايات التأسيس للمعهد حيث كانت هناك بعثات خارجية في علم المسرح في كثير من الدول الغربية وهؤلاء المعلمين بخبراتهم ودراستهم هناك ربطوا ما بين ما نالوه من معرفه الدول الغربية وبما يتوافق مع البيئة الثقافية والإجتماعية محلياً في أسلوبهم في عملية التعليم والتدريب وذلك منذ أكثر من ربع قرن مضي ، وهذا غير مجدي في الوقت الراهن مما يعوق عملية تطوير الأداء للطلاب وذلك لعدة أسباب :-

(1) توقف البعثات الخارجية لأكثر من ربع قرن مما جعل عملية تدريب وتأهيل معلمي التمثيل غير ملمين بما هو حديث في تدريب الممثل للمسرح .

(2) عدم وجود الكوادر المدربة بالخارج كما في السابق بهيئة التدريس الكوادر المدربة سابقا غير موجودة الأن نسبه للوفاه أو المعاش دون خلفاً لكوادر جديدة .

[1] جورج شامب ، نظرية المنهج ، مرجع سابق ص 95

(3) معظم الذين يقومون بالتدريب في الأداء الآن ليس لديهم تخصص دقيق في عملية الأداء فقد ابتعدت الدارسات العليا عن مجال الأداء والتدريب وبعيدة عن التجريب ولا توجد دراسة في هذا المجال سوي واحدة .

(4) عدم وجود تقويم في طريقة أداء المعلم / المدرب لتقويم ومعرفه مدي فاعلية التدريبات علي الطلاب.

يذكر هايزجوردن " هنالك فصول عديدة وبعض فرق الهواة تفرض تدريبات عشوائية علي الطلاب / الممثلين المعرضين للسقوط وليس أي منهم لديه معرفة بالفوائد التي تعود عليه من تلك التدريبات ، ويكون لدي المعلم "المخرج" كم من التدريبات التي تبدو مؤثرة حتي يعتقد (الطلاب ، الممثلين) انهم ينالون زمن من النشاط والحيوية في التدريب ، واحيانا ينغمس الممثلون في تدريبات عشوائية قبل البروفة او العرض بتذرع في الحاجة إلي التسخين ، ولكن الفعل ذلك يشبة الوصول إلي دواء تاخذة اولا من الصيدلية، فالانطباعات التي يتركها الإرتجال في العقل الباطن للفرد تميل للاستمرارية وهي مثل البحث التجريبي ويمكن للارتجال ان يتشكل ويتلون ويمتزج مع الاساليب الاخري ولكن لايمكن محوة بسهولة .

فالاعتماد علي مر السنوات بذات المنهج يشبه طريقة تطبيق تعاليم ستانسلافسكي في أمريكا والتي ثار ضدها كازان ، ستراسبيرج.

فمن خلال تواجد الدارس بساحة التدريب العملي لطلاب الفصول الدارسية المختلفة من الفرقة الأولي (عامة) والفرقة الثانية إلي الرابعة (تخصص) تمثيل وإخراج ومتابعة الفصول قبل التشعيب الجديد لطلاب التمثيل .

لاحظ الدارس أن غياب الإرتجال كمادة كان لها الأثر في طريقة الأداء التمثيلي للطلاب فالتدريب العملي علي ضوء المناهج يصبح غير مستوعب ، ذلك من خلال بروفات المشاهد التطبيقية التي يؤديها الطلاب للامتحان العملي ، فحتي الأيام الأخيرة لأداء تلك المشاهد هنالك عدد من المشاكل المتعلقة بالتمثيل وقد حصرها الدارس في الأتي:

- إشكالية في وضوح الصوت ومخارج الحروف .
- عدم الإحساس بالكلمات إلقاء الكلمات دون الإحساس بها "تسميع" .

- عدم القدرة علي التصرف في المستجدات التي تحدث أثناء العرض الغير متوقعة.
- عدم الثقة في النفس .
- الأداء التمثيلي فاتر ويفتقد للحيوية .
- الحضور والاتصال ضعيف بين الممثلين وعناصر العرض .([1])

هذه المشكلات يشترك فيها معظم الطلاب من الفرقة الأولي إلي الفرقة الرابعة .

أما طلاب الإخراج يلاحظ ان عمل المخرج ينصب جل اهتمامه بحفظ الممثل للنص ، والحركة علي المسرح دون معرفة مبرر ودوافع حركة الشخصية والاهتمام بالديكور والعناصر الاخري وإهمال جانب الأداء التمثيلي للعرض وهذا نجده واضحاً في ملاحظات اللجنة الفنية من الأساتذة لمشاهدات العروض التجريبية للطلاب المعدة للتخرج قبل إسبوع ، والتي يكون ضمن توصياتها للطلاب المخرجين الاهتمام بالأداء التمثيلي والشخصيات ويكون ذلك قبل أسبوع من بدء مشاريع التخرج للإخراج والتمثيل ، وهي بالتإلي فترة غير كافية لإعداد وتدريب علي الأداء التمثيلي . وهنا يكون واضحاً القصور في إعداد الطالب للأداء التمثيلي في الفترات السابقة من السنين بالاعتماد علي الأسلوب النظري لمناهج التمثيل دون التكافؤ في التطبيق العملي الكاف.

يتفق الدارس مع المقابلة في أن الزمن غير كاف للتدريب العملي علي هذا الكم الهائل من مناهج الأداء التمثيلي المختلفة مع متطلبات الجامعة الأكاديمية الاخري ، لان ذلك لا يحقق التنمية المتكاملة لطلاب التمثيل والإخراج بما يتحقق مع رؤية وفلسفة الكلية ، مثلاً منهج اجستوبوال "مسرح المقهورين" فهو أسلوب يقوم علي الإرتجال فهماً وتطبيقاً لا وصفاً وهو أسلوب أو طريقة يحتاج إليها الطالب والعمل بها في المجتمع بعد التخرج مباشرة

من هنا نتوصل من خلال مناقشة منهج كلية الموسيقى والدراما إلي صدق ماصغناة من فرضيات لهذه الدارسة كاتي :-

- تحققت الفرضية الاولي من خلال ما أوردناه من مناقشة في الفصل الثاني والثالث من الدارسة

[1] ملاحظات الدارس خلال الحضور بقاعات العملي ومشاهدة فترات التدريب للعام 2015-2016

- الفرضية الثانية من خلال مناقشة أسلوب وطريقة منهج كلية الموسيقى والدراما ومن خلال المقابلات ومناقشتها
- بينما الفرضية الثالثة من خلال تواجد الدارس وملاحظاتة في قاعات التدريب وحتي لحظة امتحانات العملي لطلاب التمثيل والاخراج بالفرق المختلفة

ومن هنا يقوم الدارس بتجربة تطبيقية للتأكد من صحة الفرضيتين الاخريتين من خلال تصميم منهج للإرتجال والعمل بة مع طلاب لم يدرسوا ارتجال اثناء الدارسة .

3/ الإطار العملي التطبيقي التقويمي (مقترح تطبيقي)

أولاً مفهوم البحث التطبيقي Applied Research :-

" يتم إجراء البحث التطبيقي في مجال ممارسة شائعة ، ويهتم بتطبيق المعرفة المبنية علي البحث حول هذه الممارسة(الارتجال) إن هدف البحث التطبيقي إنتاج معرفه مناسبة بغرض الوصول إلي حل مشكلة عامة، ويعمل البحث التطبيقي علي اختيار فائدة النظريات العلمية في مجال معين (الأداء التمثيلي) " [1].

ويعتبر علم الدراما والاداء التمثيلي مجالاً تطبيقياً يستخدم المعرفة العلمية في العلوم المختلفة علي نحو تكاملي ، ولا تقتصر علي المعرفة في علم واحد.

"ان هدف البحث التطبيقي إنتاج معرفة مناسبة بغرض الوصول إلي حل مشكلة عامة ويعمل البحث التطبيقي علي اختبار فائدة النظريات العلمية في مجال معين ، مثل ارتباط الذكاء بالتحصيل الدارسي، او اثر التدريب وفق قاعدة او مبدأ علي التاهيل المهني للمحاسبين او القضاه." ([2]).

وهنا ياخذ الدارس دور الارتجال في تاهيل الطلاب في الاداء التمثيلي .

البحث التقويمي Evaluation Research

" يركز البحث التقويمي علي ممارسة معينة في موقع ما او مواقع معينة ويمكن ان تكون هذه الممارسة برنامجاً او منهجاً او عملية، ويعمل البحث التقويمي علي تقدير ميزه وقيمة هذه الممارسة في الموقع او المواقع المختارة، ويقرر البحث التقويمي فيما اذا كانت الممارسة ناجحة اي انها تحقق اهدافاً ام لا وتكون نتائج التقويم محددة بالمواقع ، وقابليتها للتعميم محدودة ، ومع ذلك فان التقويم يساعد في اتخاذ القرار ، كأن تدرس فتعلية كاميرات المراقبة علي الاشارات الضوئية في التقليل من المخالفات او حوادث المرور ".

" ومن الممكن ان يضيف البحث التقويمي إلي معرفتنا بممارسه معينه ،و ان يثير مزيداً من البحث وتطوير المنهجيه لدراسة الممارسات ، فالدارسات التقويمية غالباً ما تقترح فرضيات لابحاث تقويمية او تطبيقية اخري ، ويشير البعض إلي البحث التقويمي علي انه بحث اجرائي Action Research والبحث الاجرائي ذو طبيعة تقويمية او تطبيقية

[1] فريد كامل ابو زينة وآخرون ،مناهج البحث العلمي (طرق البحث النوعي)،جامعة عمان للدراسات العليا،عمان الاردن، بدون تاريخ ص24-25

[2] راجع فريد كامل ابوزينة وآخرون، مرجع سابق

يستقصي ممارسات او انشطة او برامج في مواقع خاصة بهدف تحسين الاداء او زيادة فاعليته ... وهو بهذا المعني بحث تطويري يهدف إلي تطوير الاداء وزيادة فاعليته."

يلتقي البحث التطبيقي التقويمي في طبيعتة مع المنهج التجريبي مع بعض الإختلاف في الوسائل المتبعة في كل منهما ، فالتجريب يعني : بالنسبة للإنسان العادي الاسترشاد بالخبرة العملية أما بالنسبة للباحث فمصطلح التجريب يعني الاسترشاد بالأدلة التي تم الحصول عليها من خلال أساليب البحث والتطبيق العملي وليس الآراء أو الاعتماد علي المرجعيات([1])

مما ذكر ومن خلال متابعة الدارس لمحاضرات العملي وتسجيل ملاحظاته رأي ان هناك حوجة لمنهج أرتجال يتوافق مع حوجة الطلاب، لذلك قام الدارس بتصميم منهج (مقترح) لمدخل فن الإرتجال أطلق عليه (الإرتجال الإبداعي) بعد المشاورة وأطلاع المشرف، ليكون بعيداً عن المناهج الغربية حيث يفترض الدارس أن هذا المدخل يكون مفتاح أساسي للطالب التمثيل وبالتإلي يساعد علي فهم تلك المناهج نفسها وذلك وفق الأهداف الاتيه للمنهج

1/ تنمية القدرة التقنية للطلاب في الأداء من حيث الصوت ، الجسد ، الخيال والتركيز

2/ إكساب الطالب القدرة علي التحكم والإدراك الفني والقدرة علي التلقائية المنظمة للإرتجال

3/ تعلم الأداء التمثيلي من خلال الاسلوب العملي (تثقيف السلوك العادي إلي سلوك مسرحي)

4/ تحفيز الخيال والعمل علي التركيز والحضور المسرحي وتفعيل الطاقة الداخلية وقدرة الإستجابة والتواصل التلقائي .

5/ رفع كفاءة وفاعلية الأداء الحركي التعبيري والجهاز التنفسي لتنمية قدرات الصوت عن طريق تمارين الإرتجال .

6/ الإنتقال التفاعلي في إكتساب وتنمية مهارات الأداء من المجموعة للفرد ومن الفرد للمجموعة بواسطة الإرتجال.

إختيار العينه:

[1] انظرفريد كامل ابوزينة، مرجع سابق، ص21

قام الدارس باختيار عينه عشوائية منتظمة من الفرق الصفية التي لم تتلقي مادة الإرتجال مكونه من عدد(8) طلاب من الفرقة الأولي و(7) من طلاب الفرقة الثانية و(6) من طلاب الفرقة الرابعة باعتبار لم يتلقوا تجربة عملية من قبل في الإرتجال قام الدارس بإجراء تجربة أولية عليهم لمعرفة الحوجة التي تتطلب أسلوب العمل مع المفردات والأهداف الموضوعة

الأسبوع الأول:-

عمد الدارس باستخدام المنهج منذ اللقاء الأول بالمجموعة مكتملة ولقائها الأولي حيث جعل الطلاب خارج القاعة رغم حضورهم قبل الزمن ، ثم جعلهم يدخلون في الوقت المحدد ثم طلب منهم الجلوس علي مجموعتين بحيث يكون عدد البنات متساويا في المجموعتين وذلك في فترة عشرة ثواني لم يستطع الدارسين خلالها من الانقسام في الوقت المحدد استغرق الوقت دقيقة كاملة لتنظيم أنفسهم ولم يجلسوا في الوضعية أمام الإتجاه الذي به الإرشادات .

وهنا رصد الدارس أن علي الممثل أن يكون يقظاً وملتقطاً للإشارة ومتحسساً ما حوله في إي وقت ثم بدء الدارس التعارف بين الدارسين وشكل البرنامج التدريبي وقراءة الإرشادات التي تمثل الدستور الذي يحكم الدارسين خلال فترة التدريب وشرحه والإرشادات كالأتي:-

1- الإلتزام بالزي العملي لكل فرد
2- التزام المجموعة وفريق العمل بأهداف الورشة
3- يجب أن يلتزم الفرد إتجاه المجموعة وأن تلتزم المجموعة إتجاه الفرد
4- النقاش والنقد ليس القصد منه شخصي ، بل لتطوير عمل المجموعة لذا رجاءً التحلي برحابة الصدر امر ضروري.
5- المشاكل والهموم التي تحملها لا تحل الأن بل تعمل علي تعطيل تفكيرك في أوقات العمل ، رجاءً إتركها خارجاً قبل الدخول إلي ساحة التدريب، ذلك مطلب وضع حتي يعلم الطالب ان عملية التدرريب تحتاج صفاء وحضور ذهني عالي أثناء التدريب.
6- ضع أهدافك وطموحاتك التي تأملها من خلال الورشة والعمل عليها من خلال المجموعة

7- تذكر دوماً إننا تيم فني واحد ولدينا هدف مشترك فلنعمل علية ونحن نستمتع .

إنتهت الفترة الأولي وطلب الدارس خلالها الحضور في الفترة الثانية لليوم في زمن محدد وعلي كل مجموعة تحديد قائد مسئولاً عن حضور مجموعته مكتملة في الوقت المحدد.

بداءت الفترة الثانية في الوقت المحدد باكتمال حضور المجموعتين ثم بدء الجلوس في دائرة وطلب الدارس من كل دارس أداء مشهد عند إعطاءه الإشارة بوسط الدائرة ولاحظ من خلالها كثير من الدارسين تقدموا في حالة تردد وقدموا أداء به كثير من العيوب سوي من الفرقة الرابعة والثانية استخلصها الدارسين أنفسهم، وبعض الآخر ذكروا أنهم لا يستطيعون رغم إعطائهم موجات تحفيزية تعينهم علي الأداء . ولاحظ الدارس هنا عدم الثقة والخوف والتردد لكثير من الدارسين.

اليوم الثاني :-

طلب الدارس من الدارسين بعمل تمارين إحماء وتسخين وقد أوكل التسخين لقيادة الطلاب أنفسهم من الفرقة الرابعة والثانية وقد لاحظ الدارس بان هنالك مجهود بدني وحركات تتم في الإحماء والتسخين بنشاط ولكن دون معرفة غاياتها والغرض منها ومن أين تبداء ثم تتدرج إلي بقية الجسم .

طلب الدارس من الدارسين بالوقوف في دائرة والجسم يجب ان يكون بصورة مستقيمة والحوض كأنه مندفع إلي الأمام والأرجل مشدودة ثم التركيز وربط أجزاء الجسم ليتحسسها العقل ثم تحريك مفصل القدم فقط علي الأرض عند السير ، ويلاحظ أن المجموعة تسير علي الأرض برفع الرجل وضع القدم كاملة وبقوة ، وهنا خطا يقع فيه كثير من الممثلين الذين يسيرون علي خشبة المسرح فيصدر صوت علي أرضية الخشبة وهذا أمر غير مرغوب فيه من وجهة نظر الدارس.

كان التوجيه للمجموعة بان في الحياة العامة معظم الناس يسيرون دون معرفه تفاصيل الحركة في الجسم ، أما نحن علي خشبة المسرح يجب أن تعلم واقعية الحركة ومصدرها ويجب أن نقتصد في الطاقة الحركية ونتحكم فيها ، مثلاً حركة السير اذا بدءات بالرجل بتقدم الرجل إليمني يكون الكعب إلي أسفل والمشط إلي اعلي بينما تكون الرجل إليسري مشدودة والمشط إلي اعلي وتكون إليد إليسري إلي الأمام موازية للأمشاط للرجل إليسري لحفظ توازن الجسم ، ثم تكون الحركة باندفاع الحوض إلي أسفل السلسلة الفقرية وتلقائياً

تكون القدم الأمامية استقرت كاملة علي الأرض وترتفع الرجل إليسري بإنثنا مفصل الركبة متقدمة بارتفاع إلي الأمام ورجوع اليد إليسري في توازي مع الرجل إليمني لتخرج اليد اليمني موازية مع الرجل اليسري وهكذا تتولد الحركة في السير تلقائياً.

تم التوضيح بصورة عملية ببطء ثم ازدياد الحركة في الدائرة مع الإيقاع مع التركيز مع عدم إصدار صوت بالرجل ومراقبة وتحسس حركة أطراف إليدين

ثم تطبيق تمرين المشي وكانت الاستجابة ضعيفة ولم يستطيعوا ترك العادة القديمة في السير

تم استخدام تمارين أخري متنوعة لها علاقة بحركة أجزاء الجسم وربطها بالعقل لمعرفة مصدر الحركة ووضعية الجسم في حالة إصدار حركة من احدي الأطراف ومعرفة نقطة الارتكاز الأساسية التي يستند عليها الجسم كاملاً .

– الوقوف بوضعيه الجسم مستقيماً ومراقبة الحوض يكون مندفعاً إلي الأمام والجسم مشدوداً وتحريك مفصل القدم اعلي وأسفل ثم يمنه ويسري وتحريك الرجل إلي إليمين إلي أقصي حد لمفصل الحوض ثم رجوعها بصورة بطيئة إلي الخلف مع التركيز علي التوازن للجسم وإرجاعها إلي أقصي حد ممكن وملاحظه حالة حركة الجسم وربطها ثم الرجوع للوضع الاول للرجل وتحريكها لأقصي الأمام مع إليد إليسري إلي ان تلامس بطن القدم بحيث تكون الرجل إليسري التي عليها الارتكاز مشدودة.

وكذلك الأيادي ومنطقة الكتف كان يكون بتحريك المنطقة المراده ببطء ثم ملاحظة بقية وضع الجسد وتحديد نقطة الارتكاز وربطها بالعقل باعتباره الذي يعطي الإشارة بالحركة للمنطقة المعينة من الجسم .

استخدم الدارس تمارين علي الأرض ذلك بالاستلقاء علي الأرض والجسم في وضع مستقيم من منطقة الرأس وإلي الأرجل تكون في وضع مشدود أي باستقامة العمود الفقري ، ثم طلب من الدارسين تحسس أجزاء سلسلة العمود الفقري الذي يتكون من عدد ثلاثة وثلاثين فقرة ذلك برفع الرأس ببطء والاستمرار بالرفع سلسة إلي الوضع المستقيم في الجلوس ثم العودة إلي وضع الإستلقاء عكسياً ومراقبة وتحسس فقرات العمود الفقري من الأسفل حتي منطقة الرأس في استلقاء تام .

ثم استخدام حركة الأطراف للجسم ومراقبة حركة العمود الفقري واجه الدارسين صعوبة في تنفيذ التمرينات علي الرغم من حركتهم في التمرينات التي كانوا يؤدونها بعنف وهنا يلاحظ الدارس:-

إن التمرينات الجسمانية التي كان يؤديها الدارسين بمجهود بدني عالي غير مرتبطة بالعقل في ومراقبة إصدار الحركة من الجسم وقد تكون بعض العضلات في الجسم لا تأخذ قدر من الطاقة الاخري يتم فيها إهدار الطاقة

اليوم الثالث:-

في اليوم الثالث تم مراجعة السابق من الوقفة الصحيحة للإستعداد في الإحماء ثم التمارين من الأرجل بالاتزان مع كافة أجزاء الجسم وربط الحركة بوضعية السلسلة الفقرية ، تمت تمارين اليوم السابق الأرضية مع الربط بتمارين التنفس ومراقبة الجهاز التنفسي وتكويناته ومناطق تخزين الهواء ثم التحكم في إخراجه ببطء وتمرين لحركة العيون.

- توزيع المجموعة إلي مجموعتين لربط هذه التمارين السابقة مع الخيال والتركيز، وكان المشهد كالأتي:-

" انتم الآن داخل برج شاهق البناء وحدث حريق من الأسفل ومتدرج إلي الاعلي لا يوجد مخرج سوي نافذة في الاعلي وبها حبل موصول إلي البرج الأخر وعليكم الخروج عبر النافذة والمشي علي الحبل للوصول للبرج الأخر للنجاة .

تم تحديد نقطة البداية والنهاية عند الوصول وتقدمت المجموعة الأولي بالسير منفرداً وبينما المجموعة الثانية للملاحظة .

كان أداء المجموعة الأولي ضعيفاً من خلال المناقشة والملاحظة من المجموعة الثانية ومن ما ذكرته المجموعة نفسها بإحساسهم بذلك ، ثم تقدم المجموعة الثانية للسير مع الاستفادة من الملاحظات والأخطاء من المجموعة الأولي وكان أدائهم أحسن من المجموعة الأولي وناقشت المجموعة الأولي الملاحظات ، تم إعادة المجموعة الأولي لتصحيح الأخطاء من خلال الملاحظات التي ذكرت فكان أدائهم في المرة الثانية أفضل من قبل ،ثم طلب من المجموعتين من السير في وقت واحد مع اختلاف الاتجاهات لكل مجموعة ،وبإعطاء التوجيهات أثناء سير التمرين ، حافظ علي التوازن في السير، النظر

يكون الهدف نقطة الوصول ، تحسس وضع الجسم إثناء الحركة وتفاصيله ...الخ وكان الأداء يسير بصورة جيدة . بعد التمرين تمت مناقشة المجموعة حول التمرين وذكروا الأتي:-

- بداية التمرين لم نحس بالخطر وبعد التكرار شعرنا به .
- شعرنا ببعد المسافة من البداية ونقطة النهاية أثناء السير .
- شعور بالخوف من السقوط من المكان العالي .
- عند النظر إلي أسفل يتم فقد التركيز.
- التركيز في المشي كان علي الأمشاط أكثر واليدين كان للتوازن.

اليوم الرابع:-

العمل علي إعادة التمارين السابقة وعمل الإحماء ويلاحظ في كل مرة تحسن إلي الأفضل في أداء المجموعة للجسد .

ثم استرخاء ومراجعة برنامج إليوم للفرد من الصحو وحتي اللحظة الحالية لتشيط الذاكرة ، تم تقسيم الدارسين لثلاثة مجموعات وتم طلب كل مجموعة تناقش فكرة لتمثيلها في مدة أقصاها خمس دقائق وإيصالها عبر المسرح في خمسة دقائق .

تم وصف خشبة المسرح وتقسيماتها الجغرافية وتحديد الكواليس ومنطقة التمثيل ثم الشرح للوصف بصورة عملية وبعد التأكد من فهمها طلب من المجموعات لتبدءا المناقشة وتم وفق المناقشة في الزمن الذي تم تحديده.

بدء الدخول المجموعة(أ) وهي مكونه من عدد ستة أشخاص ثلاثة بنات وثلاثة أولاد هذا التقسيم النوعي لم يكن مقصوداً في ذاته المهم هو ان يشارك كل عدد المجموعة في المناقشة والتمثيل ، كانت فكرة المجموعة (أ) عن " المخدرات" شارك فيها كل أفراد المجموعة بالتمثيل في توصيل فكرتهم في زمن اقل من (3:19) دقيقة.

ثم كانت المناقشة من المجموعتين الاخري التي كانت تشاهد وكانت ملاحظاتهم :

- فعلين في وقت واحد داخل الخشبة .
- البعض من الممثلين يغطي الأخر.
- الصوت لا يتوافق مع شخصية المدمن.

ثم تقدمت المجموعة الثانية (ب) مكونة من عد سبعة أشخاص عدد الأولاد 5 والبنات 2 ناقشت المجموعة فكرة" العنوسة" زمن المشهد (5:38) دقيقة وكانت الملاحظات من المجموعتين :-

- البداية كانت حيه ، هنالك فعلين في وقت واحد والصوت عإلي .
- عدم وزن الخشبة .
- الصوت لا يتوافق مع عمر الشخصية .
- الصوت في المسرح ما يكون صوت مقلد يعني " بنت يكون صوت بنت"
- " الحبوية" تخرج من الشخصية وتعود .
- هناك دمج في فكرة الاستقلال و"العنوسة".

المجموعة (ج) عددها سبعة أشخاص بنتين وخمسة أولاد الفكرة "الكضب" الزمن (6:27) دقيقة تم توفيق المشهد ولم يشارك كل أفراد المجموعة وملاحظات المجموعتين الأخريين حولهم كالأتي:-

- عين فارغة
- تعابير الوجه غير واضحة وجامدة .
- الانفعالات غير مناسبة .
- هناك رتابة في الموضوع .
- المساحة داخل لم تكن واضحة وضيقة .
- التصنع في الكلام .
- لايعطون فرصة لبعضهم البعض منهم محتكر الفكرة .
- الرتابة .
- لا توقيت سليم في الفعل ورد الفعل .

تم التعقيب من المناقشات والأداء للدارسين من الدارس.

- لاحظتم أن الإرتجال يبداء بالفكرة وهذه الفكرة تعتمد علي قوة التواصل " الدارسين من فصول مختلفة" بين أفراد المجموعة وتفاعلهم فيما بينهم وتوزيع الأدوار في وقت وجيز وتتطلب من كل فرد توجيه تفكيره وتركيزه مع المجموعة في إطار الفكرة وكيفيه توصيلها وهنا يكون دور الفرد تجاه المجموعة والمجموعة تعمل علي إخراج وتوصيل

الفكرة علي أفضل ما يكون للمشاهد في الزمن المطلوب وبالتالي الجماعية تقود إلي النجاح في العمل وبالتإلي يسعد الفرد

– المجموعة (ج) استفدتم منها كثيراً في معرفة عيوب التمثيل وبالتإلي جميعكم تحذرون من الوقوع في هذه الأخطاء مستقبلاً ، الواضح من خلال عرض المجموعة أن بعض أفراد المجموعة لم يشاركوا في الأداء وذلك يرجع أنهم لم يفهموا الفكرة ولم يناقشوها جميعا، الواضح ان هذه الفكرة جاهزة عبارة عن اسكتش تم أدائه من قبل سابقاً . والتمثيل أشبه بالأداء في المسرح المدرسي ويعتمد علي هيمنه الممثل علي العرض بأخطائه الأدائية والاعتماد علي الصراخ العإلي والتكلف من اجل الإضحاك وغيرها ، وهذا يضر في تقدم أداء الممثل فعلينا في أثناء التدريب يجب أن لا تعبر عن أفكارك وتجاربك السابقة ونقلها لأنها مليئة بالأخطاء ولا تستند علي معرفة علمية ، وعليك أن تواجه الوقت الراهن وتكون لك المقدرة علي الابتكار والتجديد والتخلص من العادات المكتسبة في الأداء السابق الخارج عن نطاق المعرفة.

وقد ذكر احد أفراد المجموعة بان العمل عبارة عن اسكتش تم تقديمه في المدارس وهو اكتسبه من أشخاص آخرين

– أما الكلام في الكواليس، غير مرغوب فيجب أن يكون الممثل في حالة استعداد تام ومركزاً بكل ما يحدث داخل الخشبة ، يجب ان يكون الجسم في حالة تحفز ومتأهبا وليس في حالة استرخاء لان الإرتجال يتطلب وجود الممثل في حالة يقظة دائماً فوجودك داخل الكواليس ليس بأنك خارج الحدث الذي يدور علي الخشبة

اليوم الخامس

في الوقت المتفق عليه للتدريب كان حضور المجموعة (أ و ب) والمجموعة (ج) غياب احد أفرادها وبالتالي حرمانها من الدخول إلي قاعة التدريب إلي اكتمال الأفراد ، قبل البدء في عمل الإحماء كان الحديث مع المجموعتين عن الالتزام بالزمن فالمجموعة الكلية للورشة الآن ينقصها عدد سبعة أشخاص وليس فرداً واحداً فالفرد اثر علي عم وجود مجموعته داخل قاعة التدريب كان علي بقية المجموعة أن تكون حريصة علي تواجد كل إفرادها قبل زمن التدريب فالممثل الذي حريصاً علي الحضور في الزمن يؤثر علي فريق العمل لتقديم العرض الذي ينتظره الجمهور الذي حضر قبل بدء العرض ، وغياب الفرد

اثر علي سير المجموعة ككل وبالتالي يؤثر علي الهدف الذي من اجله تعمل المجموعة وهذا مخالفاً للضوابط والإرشادات التي تم الاتفاق عليها في بداية الورشة .

وفي أثناء الحديث إكتملت المجموعة للدخول تم توجيه اللوم للمجموعة لتأخرها من الوقت خمس دقائق ، حاول الشخص المتأخر توجيه الاعتذار للدارس عن التأخير ، ... لكن ليس الاعتذار للمدرب كفرد بل لأفراد مجموعتك والمجموعة عليها الإعتذار للمجموعات الاخري لتأخيرها في سير التدريب ثم بداء العمل بالإحماء وبتجويد التدريبات الجسدية السابقة ثم العمل علي المجموعات بتمرير الكرة ، تم اختيار خمسة أشخاص من كل مجموعة طُلب من كل افرد مجموعة التركيز جيداً وعليهم العمل كفريق لتمرير الكرة ثمانية مرات في زمن مدته خمس ثوان وبطريقة معينه حددها الدارس موضحا عملياً وعلي كل مجموعة انجاز المهمة في وقت أقل أو في الزمن المحدد وعلي بقية المجموعات الغير مشاركين التركيز مع الفريق لكل مجموعة .

بدء تحريك اللعبة للمرة الأولي ولكن فشلت كل المجموعات لتحقيق النتيجة المطلوبة في الزمن ، فقد كانت الحركة بطيئة والتركيز ضعيف جداً ومع التكرار والتوجيه أصبح هناك تحسن ولكن لم تتحقق النتيجة.

اليوم السادس

كانت البداية بالإحماء والتسخين والتركيز علي الوضع الجسماني بصورة صحيحة في أداء الحركات ويلاحظ أن الدارسين بدؤا في تقدم واضح وتخلصوا من تلك العادات السالبة في حركة الجسم .

تمت إعادة تمرين تمرير الكرة بين الفريق عدة مرات وفي كل مرة هناك تقدم في نسبة تمرير الكرة وتباين وضعية الجسد بين كل فريق أثناء التمرين لتحقيق الهدف ما بين الاستلقاء والتمدد علي الأرض وتقارب الأيادي ومابين وضعية الارتكاز والوقوف والاهم من ذلك أن نسبة عالية من التركيز علي الكرة وبين أعضاء الفريق وكان هناك تبادل بين الذين يلعبون وبقية الفريق الذي يشاهد بذات التركيز وتراوحت نسبة الإحراز ما بين خمسة وستة تمريرات في الخمس ثواني المحددة .

ثم أعقب بعد التمرين مناقشة الدارسين حول إستفادتهم من هذا التمرين وكان خلاصة المناقشة الأتي:-

– في البدء هناك صعوبة واستحالة تمرير الكرة في هذا الزمن الوجيز ولكن مع التكرار وجدنا أن الأمر ممكن .

– الفائدة أن كل ما كان الفريق متحداً كلما سهل الهدف .

– أن التركيز في الهدف كلما كان اكبر كان الوصول ممكناً .

من خلال هذه التجربة العملية هنالك عادات سالبة مترسخة في التفكير تحد من عملكم في الأداء التمثيلي ولكن بالتركيز وتحرير الخيال للعقل يمكن التخلص منها وان قوة الإرادة والتجريب في التدريب المتواصل أمر هام لدي عمل الممثل .

عليكم الاستفادة من التمرين في السرعة والتركيز في عمل الإرتجال من حيث الفكرة ومناقشتها وتمثيلها علي خشبة المسرح وذلك من خلال خمس ثواني .

عليكم أن تتذكروا أن الثانية لها قيمتها فلا يكون هناك حديث جانبي من ممثل في الكواليس فكل التركيز يكون في العمل حتي وأنت داخل الكالوس وزميلك علي الخشبة حتي لا يكون هناك فراغ زمني في العرض المقدم من المجموعة .

طلب من كل مجموعة أن تبني عمل في مدة زمنية خمس ثواني لكن المجموعات طلبت من الدارس أن يعطيهم الموضوعات فتم تإليف قصص فوري للمجموعات كالأتي :–

المجموعة الأولي (أ)

" أسرتين متخاصمين مع بعضهما ، ويزداد الخصام عندما يتضح أن الشاب من الأسرة الأولي يعشق الشابة من الأسرة الثانية فيزداد الخلاف والتوتر من جديد ، ولكن يحدث شئ ما يزيل هذا الخلاف " .

المجموعة الثانية (ب)

" قرية توفي كل نسائها في حادث ما عدا واحدة، لم يكن احد من رجال القرية يفكر في التقدم والزواج منها، وأصبح الآن كل من رجال القرية يريد أن يظفر بها زوجة له، وهي أصبحت تترفع كونها الوحيدة في القرية، وفجأة يحدث خبر بان القرية الثانية توفي الرجال في حادث ولم يبق إلا النساء ".

المجموعة الثالثة (ج)

" مجموعة طلاب من الجامعة في رحلة، هناك طالبة مترفعة في الأوضاع الإجتماعية لزملائها ، يحدث أن تتوه المجموعة في وسط الغابة ، نريد أن نري التوافق الذي يحدث بين المجموعة للخروج من هذا المأزق ".

بعد إعطاء الأفكار للمجموعات تم توقيف المناقشة في خمس ثواني وقبل البدء تم توضيح تقسيمات خشبة المسرح وتوضيح الخط الذي يفصل الكواليس ومنطقة التمثيل وكيفية اخز الوضع الصحيح والتعامل مع الكواليس .

قدمت المجموعة الأولي (ج) الفكرة علي خشبة المسرح بمشاركة جيدة من أفراد المجموعة وبأداء تمثيلي وضحت فيه معالم الشخصيات علي الخشبة وكانت النهاية بموت الشاب والشابة أثناء المشاجرة التي حدثت بين والد الشاب من القرية الأولي ووالد الشابة من القرية الثانية عندما أراد كل من الأخر تسديد طعنة قاتلة للأخر فيتدخل الشاب والشابة في لحظة التسديد لتأتي تسديد الطعنات فيهما دون قصد فيصبح الندم لدي الأبويين لفقد كل من ابنه نتيجة خلافهما .

الفكرة الثانية قدمتها المجموعة (ب) بمشاركة جيدة وأداء تمثيلي ظهرت فيه أنماط لشخصيات مختلفة لإفراد القرية وكل منهم يريد الزواج بالفتاة المتبقية بالقرية وكل يحاول إقناعها وإغرائها للقبول وكانت الشخصيات مؤداه بصورة كوميدية، ويتضح في الختام أن جميع هذه الشخصيات لكاتب يحاول كتابة مسرحية .

الفكرة الثالثة قدمتها المجموعة (أ) بمستوي وسط في الأداء والمشاركة ثم تمت إدارة جلسة نقاش للمجموعات حول الأعمال التي قدمت في مستوي الأداء وتوصيل الفكرة كانت كل مجموعة تجد النقاش من المجموعتين الاخري كانت الملاحظات علي :

المجموعة الأولي (ج)

- دخول شخصية الأم بصورة غير جادة .
- فعلين في وقت واحد .

المجموعة الثانية (ب)

- الممثلة كانت منغلقة علي نفسها وملامحها غير واضحه.

المجموعة الثالثة (أ)

- الممثل كان يحاول إقناع البنت بشكل غير جادي ومقنع لنا
- تعابير الوجه جامدة داخل الغابة .
- اخترعوا كالوس من عندهم .
- الصوت غير واضح .
- قفل بعضهم في الخشبة .

تم التوجيه للمجموعات بأخذ الملاحظات التي ذكرت والاستفادة منها في إعادة العمل بصورة مجودة بعد اخذ استراحة قصيرة للمجموعات .

تمت إعادة المشاهد مع اخذ الملاحظات السابقة ومعالجتها في الأداء ويلاحظ هناك تحسن في أداء المشاهد من قبل .

اليوم التالي انتقلت الورشة إلي المسرح فقد كان هناك تطور ملحوظ من خلال المشاهد التي قدموها داخل قاعة التدريب ، فوضع الدارس سيناريو من خلالها لتقديمها علي خشبة المسرح كتطبيق عملي وكخلاصة للأسبوع الأول .

تم عمل الإحماء علي خشبة المسرح بالمشي تدريجياً وزيادة السرعة التركيز علي عدم إصدار أصوات علي خشبة المسرح بالأرجل ثم الجري وتحريك الأكتاف والأيادي مع عدم ظهور الصوت وكان أداء الدارسين جيداً مع التزامهم بالتوجيهات في سير التمرين بالصورة المطلوبة .

تم التعرف علي خشبة المسرح للدارسين وتقسيمات الخشبة والكواليس حيث تم العمل علي المشاهد السابقة وفق السيناريو الأتي:-

1/ عمل إستهلالية مرتجلة لكل الدارسين .

2/ كل الدارسين جلوس بوضع منظور داخل خشبة المسرح بحيث تكون كل المجموعة مركزة علي الحدث الذي يحدث والتجاوب معه ذلك من خلال الأتي:-

- قيام الشاب والشابة للالتقاء وكل منهم في حالة ترقب إلي أن يلتقيا مع تصوير حالة الشعور عند اللقاء وتصوير الحالة الرومانسية وعلي بقية الممثلين الجالسين المساعدة بالمؤثرات الصوتية للبيئة .
- قيام شخص واقفاً في مكانه و يتفاجأ برؤيتهما وهم في حالة من الرومانسية متفاجاً وإعطاء الإحساس بنقل الخبر لأهل الشاب وشخص أخر لنقل الخبر لأسرة الشابة .

- علي المجموعة (الكورس) إيجاد جملة تدل علي ان الشخصين سيقومان بنشر الخبر ليتم به الانتقال لمشهد المواجهة والمشاجرة بين الأبويين لسماع الخبر.
- تتحول المجموعة لأهالي القريتين وهم يحاولون عدم التصادم بين الأبويين وتهدئه المشكلة إلي أن ينفلت الأبويين كل من قبضة أهل قريته وصولاً إلي لحظه القتل للشاب والشابة والتي يؤديها شخصيتين مختلفتين للمشهد الأول .
- تتحول كل المجموعة وهي تعبر عن الحزن بصوت (موال) إلي وضعية الجلوس في شكل منظور الأولي .
- عند انتهاء الصوت يبدأ مشهد التوهان داخل الغابة والبحث عن مخرج دون حوار والمجموعة (الكورس) تصدر أصوات لحيوانات مختلفة خطرة وأشكال مختلفة تصور بيئة الغابة وعلي الشاب والشابة الإحساس بوحشة المكان والإحساس بالخطر من خلال التجاوب مع تلك الأصوات إلي لحظة الجلوس يستمر البحث عن المخرج ليبتدئ مشهد المجموعة .

إستطاع الدارسين تمثيل السيناريو بأداء أفضل مما سبق وحيث كان الدارس يقف علي أخر صالة المسرح لمراقبة قوة أصوات الممثلين من خلال المشهد ، تم رصد بعض الملاحظات في الأداء ومناقشتها مع الدارسين فيما يتعلق بانفعال الشخصية وحركة الجسد لها واستجابة الشخصية الاخري لها .

فتم التدريب علي قوة الارتكاز ومركزية الحركة مصدرها ونهايتها وملاحظه تجاوب أجزاء الجسم مع مصدر الحركة والإيماءة والإشارة ، مراقبة تعابير الوجه لكل حالة ، استخدام الدارس حالات مختلفة مع الدارسين تقوم علي قوة الدفع والجذب والمقاومة التي تحدث للجسم وبصورة بطيئة جداً مثل حالة الجري في حالة اللحاق والهروب وحالة السقوط بأنواع مختلفة وكان أداء الدارسين جيد في التمرين ثم تمت إعادة المشهد مرة أخري لتطبيق التدريبات علي الأداء في المشهد فتلاحظ هناك تفاصيل أدق في أداء الممثلين ، فأصبح هذا المشهد يحتوي علي كل التدريبات التي سبقت بصورة جيدة وتفاعل الدارسين معها .

أما في الأسبوع الثاني فقد تم تقسيم الدارسين إلي مجموعات أخري في إليوم الأول والغرض هنا حتي لا يحدث تنافس معين بين أفراد المجموعة والمجموعة الاخري بل

الغرض هو مقدرة اندماج الممثل وتفاعله مع إي مجموعة ويكون مؤثراً ومتأثرا في نقاشه وأدائه وغالباً ما يقع الممثل بالتعود علي العمل مع مجموعة واحدة فيصبح تفكيره وأداءه محدوداً في إطار هذه المجموعة لأنه يكون اكتسب تواصل محدد ، وطريقة أداء لا تفهمها إلا تلك المجموعة التي يعمل معها ، فالإرتجال كما هو يصنع التجديد وحيوية الأداء التمثيلي لدي الممثل ، كذلك علي الممثل أن يكون حيوياً ومتجدداً في علاقاته مع إي بيئة ممثلين في مجموعة غير محددة.

البدء مع المجموعات بتشكيلها الجديد بلعبة تمرير الكرة وبعد محاولات عديدة هذه المرة إستطاعت احدي المجموعات إحراز التمريرات المطلوبة في الخمس ثواني واقتربت المجموعتين الأخريات من الاقتراب بفارق تمريره أو تمريرتين .

وكان الإرتجال هذه المرة ارتجال عن تكوين الشكل بتصوير المعني المدرك من خلال الصورة وذلك بان ترتجل كل مجموعة فكرة يتم عرضها من خلال الصورة للمجموعة وقراءة الموضوع ومعرفته من خلالها.

حاول الدارسين من خلال المجموعات تقديم عدد من الصور، كانت مجموعة تقدم والمجموعتين الأخريين تشاهد وتقراء الموضوع من خلال الصورة المقدمة ، كان الأمر معقداً في بداية الأمر حيث كانت قراءة الصورة من قبل المشاهدين يختلف عن الصورة الذهنية للمجموعة المقدمة في ماتريد إيصاله عبر الصورة .

اتضح ان هناك بعض الممثلين يقومون بتحويل الفعل المطلوب إلي مسار أخر وكان توجيه الدارس حول الموضوع .

1- يجب أن تكون الصورة المرتجلة تحمل موضوعاً واضحاً من خلال أداء المجموعة بالصورة.

2- علي الممثل أن يتمتع بحضور ذهني وتركيز عإلي حول الموضوع المقدم ن ان يعمل علي إرجاع الفعل إلي مساره الصحيح عن طريق الإرتجال .

3- علي الممثل داخل الخشبة ألا تظهر ردة الفعل عن الخطاء الذي ارتكبه زميله في تعابير وجهه فنحن نشاهد لكن لا نعلم ما اتفقتم عليه ، لذلك دعوا الفعل يسير بعفوية بالحضور والإرتجال وبالاستمتاع فيما تقدمون .

4- عندما تقدمون الصورة فإنكم لا تنطقون ولكن تنطق أجسادكم لتخبرنا عن الموضوع ، علي الممثل قرءاة جسد زميله والتحدث إليه بلغة جسدية معبراً بذات الموضوع .

وقد أعطي الدارس مثالاً حول الموضوع للصورة مع مجموعة كان الموضوع (العنف) فقد تشكلت أجساد وتعابير الممثلين أوضاع مختلفة تدل علي العنف في الصورة .

ومن ثم أدت المجموعات مواضيع مختلفة بالصورة ، وكانت الإشارة لهم في البدء في فترة زمنية وجيزة جداً ، ويبدوا ان الأمر أصبح مدركاً لهم فالاداء كان مقبول حول الموضوع فقد قدمت كل مجموعة حوإلي خمس مشاهد مختلفة .

ثم بعد ذلك تم التمرين علي الفعل ورد الفعل من خلال تفاصيل الوجه وهو ان يكون مصدر الفعل من خلال تعابير الوجه فقط واستخدام وضعية الجسد كمساعد في توصيل دلالات الفعل وعلي الممثل الأخر قراءة الفعل والرد علي الفعل من خلال الوجه أيضا .

والمعني المراد هنا ان كل فعل يقوم به الممثل علي خشبه المسرح سوي كلاماً أو حركةً يجب ان يكون لها رد فعل ووقع وصدي عند الممثل الأخر علي الخشبة .

تم التطبيق علي تمارين إليوم بارتجال حر من المجموعات ثم تم مناقشة وتنظيمة بغرض التجويد في الأداء وقد قدمت المجموعات عدد من الأفكار المؤداه بصورة جيدة تلخص مفهوم التمارين.

اليوم الثاني للأسبوع الثاني :

كان العمل علي مراجعة الأيام السابقة من تمارين ومشاهدا من أعمال المجموعات والعمل علي تطبيق وملحوظ بصورة مدهشة من الدارسين .

مما شجع الدارس لإضافة تمرين (الصوت والإشارة والحركة) ، علي الدارسين بان جعل كل الدارسين في حركة حرة كل فرد يقوم بإصدار الصوت فقط دون الكلام بحيث يكون الصوت في علو وهبوط واستخدام الإشارة وحركة الأطراف بحركة منسجمة مع الصوت لأقصي مدي مع الصوت ، ويمكن لكل شخص ان يصنع حواراً وتواصلاً مع الأخر من خلال الصوت والإشارة والحركة .

استفاد الدارسين من هذا التمرين علي حسب مناقشتهم الأتي:

1- الانسجام بين الإشارة والحركة والصوت أمر مهم .

2- هناك لغة تواصل حدثت مع الأخر غير لغة الكلام .

4- التنوع في الصوت علو وهبوط يصنع إحساس مختلف.

اليوم الثالث للأسبوع الثاني:-

تمرين القائد

تم تقسيم الدارسين إلي مجموعتين وعلي كل مجموعة أن تختار قائد من أفرادها ن تقوم كل مجموعة باختيار عدد من الإشارات في السير إشارة للسير للأمام ، للتوقف ، للخلف ولليمين ولليسار ، هذه الإشارة تظل سرية بين أفراد المجموعة ، يصدرها القائد وعلي المجموعة تنفيذ التحرك علي حسب الإشارة المتفق عليها فرداً أو جماعه .

تم إيقاف المجموعتين بفضاء مفتوح خارج قاعة التدريب مع التعرف علي المكان وتحديد نقطة الانطلاق والوصول للمجموعة ، عند بدء الإشارة بعد وضع عصامة علي العينين لكل أفراد المجموعة ما عدا القائد وعلي القائد إيصال المجموعة بسلام للنقطة المحددة للوصول سوي فردي أو مجموعة وعلي أفراد المجموعة التركيز جيداً علي إشارة القائد وعند وصول احد أفراد المجموعة إلي النقطة المحددة يمكنه نزع العصامه ومساعدة القائد في توصيل أفراد المجموعة .

عند بدء التمرين وتحرك المجموعتين كنا نتعقب قائد كل مجموعة ونصدر إشارة أخري وأحياناً شبيهه بالإشارة التي يصدرها القائد لأفراد المجموعة للتضليل للوصول للهدف ، فكثير منهم استجاب والبعض الأخر يتحرك وان كانت الإشارة غير موجهه إليه ، الحيرة والتشتت يظهر علي قائد المجموعة في ضبط وتنظيم المجموعة التي قد تبعثرت تماماً وأصبحت بعيدة عن الهدف ، ثم توقف التمرين للنقاش من المجموعة .

- قبل إغماض العينين كانت المسافة من نقطة الانطلاق إلي الوصول قريبة وسهله الوصول إليها ولكن بعض إغماض العينين أصبحت بعيدة جداً وصعب الوصول إليها بسهوله .
- أصبحت هنالك صعوبة بين صوت القائد والأصوات الاخري برغم الإشارة التي تم الاتفاق عليها وإدراكها جيداً.
- في كل مرة في السير هناك إحساس بان هناك حائط أمامي .
- أحساس بالوقوع دائما .
- بعد نزع العصامه هناك إحساس بانك أول مرة تري في الدنيا .

الخلاصة : أن القائد في العمل الفني قد يكون شخص (المخرج) أو فكرة في الإرتجال يجب أن ننقاد في اتجاهها وان لا يكون هناك نشاز لازم نبني كل خطواتنا وحركاتنا اتجاهها ، واختيار الإشارة المناسبة وفي اللحظة المناسبة للدخول في الموضوع .

حتي المخرج فهو يقوم بقيادة تيم فني لتحقيق نقطة الوصول للعرض ، عليه أن يقود هذه المجموعة بتركيز عالي وفي وقت مناسب .

بالنسبة للممثل عليه برفع درجه الإحساس والشعور دائماً والخيال والتركيز فقد ألغينا عنكم حاسة البصر كما لاحظتم لكن أن أرجلكم تري وأطرافكم تري لتتحسس الطريق إلي نقطة الوصول فكل أجزاء الممثل وأحاسيسه تتحول إلي ميكانيكيه فاعله في الأداء لتصوير الحالة الشعورية للوصول للهدف.

وبعد النقاش تم عمل مشاهد من المجموعة كتطبيق عملي بالإرتجال .

وفي اليوم الأخير للورشة تم تلخيص كل التدريبات والتمارين السابقة في تقديم عدد من المشاهد من المجموعة بالمسرح .

كانت هذه دراسة معمليه اتبع الدارس فيها من خلال منهجه التجريبي للإرتجال الابتدائي إستخدم فيها الدارس طرق وأساليب مستحدثة كمدخل وتمهيد لتدريب الطالب المبتدئ لفن التمثيل والإخراج بصورة ممنهجه تقوم علي صناعة صنعه الممثل وليس الاعتماد علي الموهبة لان المعيار فيها غير واضح المعالم ، تعتمد علي التقدير الذي يتحمل الخطأ والصواب بينما الصناعة تعتمد علي الشروط والجودة ، كما أن الصناعة تعتمد علي المادة الخام فان المادة الخام هنا الإنسان نفسه عقل ووجدان و جسد وصوت ، فالعمل عليه وبمكوناته وتثقيف السلوك البيئي والمسرحي الذي يشمل :

السلوك العام :- يشمل الأدبيات العامة التي يجب أن يتحلي بها الممثل والمخرج مثل الالتزام وإدارة الوقت ، التفاعل مع الجماعة التي يقوم عليها فن التمثيل والإخراج .

السلوك الفردي :- يشمل العمل علي الشخص "الممثل" وتحويل حركاته السلوكية الجسدية وطريقة التفكير ، وطريقة الصوت وتحويلها بالتدريب لصالح فن الممثل بربط هذه الحركات بالعقل وكيفيه السيطرة والتحكم فيها بواسطة الممثل وربطها بالوجدان ، وتفجير ورفع قدرات الطاقة الداخلية للممثل والمخرج .

كل ذلك يعتبر عملية تهيئة ابتدائية لطلاب التمثيل والإخراج الذين يقدمون من بيئة اجتماعية لا تتوفر فيها الثقافة المسرحية ، وان وجدت تكون بصورة خاطئة ومترسخه في أذهانهم ومن بعد ذلك تأتي عمليه المذاهب المسرحية الاخري الأكثر تعقيدا مما تتطلب عمل إخراج تصميم منهج ارتجال خاص في فهم جوهرها لا الاعتقاد فيها

نتائج الورشة

1/ من خلال بدايات عمل الدارس وفق منهج الإرتجال لاحظ بان جميع الدارسين ليست لديهم خلفية عن الإرتجال و مع العمل تلاحظ هناك تطور اكبر لدي طلاب الفرقة الأولي ثم الثانية من طلاب الفرقة الرابعة .

2/ أن العمل علي تهيئة وتثقيف السلوك المسرحي لدي طلاب التمثيل والإخراج عبر الإرتجال الابتدائي لدمج الطلاب من البيئة الثقافية والإجتماعية في الحياة العامة الخاصة للبيئة الثقافية الإجتماعية المسرحية أهم من البدء بالمناهج الغربية في التمثيل .

3/ أن استخدام تقنية التدريب بالإرتجال ومعرفة خلفية البيئة الثقافية والإجتماعية المنطلق منها الدارسين أظهرت من خلال ملاحظه الدارس أن الطلاب الذين ليست لديهم خلفية بالمناهج المسرحية المعروفة أكثر كانوا أكثر تطوراً في التدريب من الطلاب الذين درسوا تلك المناهج خصوصاً طلاب الفرقة الرابعة .

4/ استخدام الملاحظة الدائمة في عمل المدرب أثناء وبعد التدريب للمتدربين أمر مهم في نجاح قيادة الإرتجال لتحقيق النتائج المرجوة، فقد تحدث سلوكيات غير مطلوبة و غير متوقعة من الدارسين وكيفية تحويلها لصالح عمل الممثل والتدريب

خلاصة الورشة :-

إستطاع الدارس من خلال التطبيق العملي المكثف مع الدارسين ان يحقق الاهداف التي رمي إليها من خلال تصميم المنهج ، كما إستطاع ايضا التحقق من صحة الفرضيات التي بني عليها منهجة ، بالرغم من التحديات التي واجهت الدارس أثناء العمل في تجربتة إلا أنها تم تحويلها لصالح التجربة وإستمراريتها .

خاتمة الدارسة

الإرتجال له ابعاد وجذور تاريخية ضاربة في القدم من خلال الطبيعة الأدائية للمؤدي في الحضارات القديمة في الشعائر والطقوس والمحاكاة، ثم تطور الي ان ظهر بما يعرف بالاداء التمثيلي وظهور مفهوم وفلسفة الممثل وجاء ذلك من خلال إضافات المؤدي في تلك الحضارات والشعائر والطقوس والمحاكاة المختلفة.

وقد إهتمت العديد من المدارس المسرحية التي افرزت حيزاً للاداء التمثيلي والإهتمام بالممثل بالإرتجال وأصبح للإرتجال مفاهيم عديدة مرتبطة بغايات وفلسفات مختلفة في طبيعة الأداء التمثيلي وفق رؤى ومنطلق فكري للمدرسة الأدائية.

الأداء التمثيلي في السودان استند في معرفته علي بعض تلك المدارس في طريقة الأداء ولكن من خلال الدراسة لم يتضح وجود مدرسة او معمل يهتم بجانب الممثل نظرياً وتطبيقياً هذا إستثناً للاجتهادات الفردية لبض الممثلين التي طورت في أدائها التمثيلي عن طريق الإرتجال خصوصا في الأداء التمثيلي الكوميدي ولكن تظل أجتهادات أفراد وليست مؤسسة مثل فرقة لها أسلوب عملي في تدريب ممثليها علي نهج تدريبي واضح في عمل الممثل.

اما علي المستوي الأكاديمي نجد ان الإرتجال لم ينال القدر الكافي في البحث التطبيقي ولا إسلوب واضح في طريقة التدريب للطلاب المبتدئين بل ترك على مر السنين علي إجتهادات المعلم الشخصية في الجانب العملي الذي ليس له تقيمي وتقويمي وعلي المعرفة النظرية علي ماتحمله تراجم الكتب للمدارس التمثيلية المختلفة، لذلك ان مادة الإرتجال كانت متوقفة لعشر سنين لعدم وجود معلمها.

تاتي هذه الدراسة لتسلط الضو على أهمية دور الإرتجال في عمل الممثل وفي تطوير أداءه بصورةً مستمره منذ البداية وحتي الإحتراف والدراسة لم تغطي كل الجوانب نسبة لغياب الدراسات في هذا المجال وتركت الباب مفتوحاً لدراسات اخري لتسير في هذا الإتجاه المهم في عمل الممثل.

نتائج الدارسة:

1/ يغلب على الأداء التمثيلي في السودان الإعتماد علي المناهج الغربية في تدريب الممثل دون وضع بصمتة الخاصة في الأداء .

2/ الممثل السوداني ليس لدية منهج او برنامج تدريبي واضح منفصل للإرتجال في تطوير قدراتة بل يعتمد علي الإرتجال خلال العرض .

3/ عدم وجود مادة الإرتجال ضمن البرنامج الكلي لمنهج كلية الموسيقى والدراما لعشر سنوات أثر على مستوي طلاب التمثيل من حيث الأداء .

4/ قيادة الإرتجال تعتمد علي تشخيص ورصد حالة الطالب ومعرفة المعوقات التي تعترض أدائه من ثم تحليل ومعرفة اي نوع من التدريب لحل المشكلة .

5/ الأساتذة الذين نالوا دراسات خارجية كانوا أكثر أثراً في مستوي التدريب ورفع قدرات الطلاب في الأداء التمثيلي لإمتلاكهم برنامج تدريبي واضح .

6/ عدد ساعات العملي لطلاب التمثيل والإخراج غير كافية وهناك ضعف في مستوي التدريب للطلاب ينعكس ذلك علي مستوي الأداء في إمتحانات العملي .

7/ الطقوس والممارسات الشعبية السودانية تحمل محمولات أدائية لم يتم الإستفادة في توظيفها تطبيقياً بالشكل الكاف ويمكن للإرتجال بصورة ممنهجة توظيفها في إعداد وتدريب الممثل السوداني .

التوصيات

1/ تضمين مادة الإرتجال بصورة ممنهجة ومدروسة في إعداد وتدريب الممثل منذ البداية للطلاب وحتي التخرج .

2/ الإهتمام بالدارسات التطبيقية والتجريبية المعملية في التمثيل والإخراج.

3/ تفعيل البرامج المجتمعية لطلاب التمثيل والإخراج لتفاعل والتفعيل للطقوس والممارسات الشعبية بالزيارة العلمية والمعملية لهذه المجتمعات لدراستها بالمسرح والدخول إليها به .

4/ الإهتمام بارشفة المناهج السابقة وتطويرها والتجارب المعملية المختصة بالتمثيل والإخراج بكلية الموسيقى والدراما .

5/ توفير فرص الدارسات العليا والإبتعاث الخارجي لإساتذة التمثيل والإخراج وكذلك المشاركات في الورش الخارجية المتعلقة بالإداء وتفعيل برامج التبادل الثقافي .

6/ العمل علي تكوين فرقة معملية بكلية الموسيقى والدراما للإستفادة منها في البحوث التطبيقية.

مقترحات الدارسة :-

تقترح الدارسة علي ضوء مناقشة منهج كلية الموسيقى والدراما حيث عدد الساعات العملية غير كاف في المجال التطبيقي خاصة لطلاب التمثيل والإخراج وبما أن طبيعة الكلية دراسة تطبيقية تقترح الدارسة الأتي :-

1/ رفع سنة التخرج لنيل درجة البكالوريوس مرتبة الشرف باضافة ساعات كافية للعملي للتمثيل والإخراج .

2/ يتم وضع برنامج خاص في مجال الدارسات العليا في تخصص التمثيل والإخراج عن طريق معمل تطبيقي بكلية الموسيقى الدراما.

قائمة المصادر والمراجع

اولا: الكتب العربية:

1. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار الشعب، مصر، بدون تاريخ .
2. أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ب ت.
3. احمد عتمان، الشعر الاغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً سلسلة عالم المعرفة رقم 77، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مايو 1984.
4. إلياس أنطوان ، القاموس العصري ، ط9 ، المطبعة المصرية ، مصر، بدون تاريخ.
5. جميل حمداوي ، الإخراج المسرحي ، الهيئة العربية للمسرح ، الامارات الشارقة ، الطبعة الأولي 2011م.
6. جميل صلبيا ، المعجم الفلسفي ، ج2 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، بدون تاريخ.
7. خالد المبارك ، حرف ونقطة نقد مسرحي قصص قصيرة ومقالات (1967ـــ 1979)، ب،ت
8. الخليل ابن احمد الفراهيدي ، كتاب العين معجم لغوي تراثي ، الطبعة الأولي ، مكتبة لبنان، بيروت 2004م .
9. د.صلاح الدين عرفه محمود، مقومات المنهج الدارسي والتنمية المتكاملة في مجتمع المعرفة، مكتبة عالم الكتب، الطبعة الأولي 2006م.
10. روحي البعلبكي، قاموس المورد، دار الحكم للملايين، بيروت، لبنان، بدون تاريخ.
11. سعد يوسف عبيد، الأخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سنادة، شركة مطابع السودان للعملة،السودان ،2003.
12. سعيد الخوري الشرنوني ،اقرب الموارد في فضح الشوارد، الجزء الثاني، مكتبة لبنان بيروت، الطبعة الثانية.
13. سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي، الطبعة الاولى، هلا للنشر والتوزيع، 2006م.
14. سمير عبد الرحيم الجبلي، معجم المصطلحات المسرحية، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1993م.

15. سهيل حسيب ،معجمي الحي ،مكتبة سمير ، بدون تاريخ.
16. شمس الدين يونس ،الطقوس السودانية عبر التاريخ ، مؤسسة أروقة للعلوم والثقافة ، بدون تاريخ.
17. صالح سعد، الانا – الاخر "إزدواجية الفن التمثيلي"، سلسلة عالم المعرفة رقم 274، الكويت، 2001م.
18. طارق الشيخ ابوبكر و آخرون ، المناهج العامة وتطويرها ، منشورات جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ب.ت.
19. عادل حربي ، محاور في المسرح العالمي "الأفكار والتقنية"، منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة العربية 2005م ، الطبعة الأولي 2004م.
20. عادل حربي، محاور درامية في الثقافة السودانية ، مطبعة جامعة الخرطوم ، بدون تاريخ.
21. عبد الرحمن عدس ومحي الدين توق ، المدخل إلي علم النفس، دار الفكر للطباعة والنشر ، عمان ، 1998.
22. عثمان جمال الدين ، دراسات في كتاب الطبقات ، بدون دار نشر بدون تاريخ.
23. عمر الدسوقي، المسرحية تاريخها وأصولها، دا الفكر العربي للطباعة، القاهرة، بدون تاريخ.
24. فرج عبدالقادر طة وأخرون، معجم علم والتحليل النفسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، بدون تاريخ.
25. فريد كامل ابو زينة وآخرون، مناهج البحث العلمي (طرق البحث النوعي)، جامعة عمان للدراسات العليا،عمان الاردن، بدون تاريخ.
26. فضل الله احمد عبد الله ، المسرح السوداني الأنا – الأخر، ط1 ، إصدارات المسرح القومي السوداني، 2010.
27. فضل الله احمد عبد الله، الفنون المسرحية في اداء الذكر الصوفي، الطبعة الاولي، افاق للخدمات المتكاملة، الخرطوم 2008م.
28. القاموس المحيط ، لسان العرب.

29. كمال الدين عيد، اعلام ومصطلحات في المسرح الأوربي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية.
30. كمال بسيوني، في الادب إليوناني القديم ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1990م.
31. لؤي غانم الصميدعي، البايوميكانيك والرياضة ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل ، بغداد، بدون تاريخ..
32. لويس عوض، المسرح العالمي من اسخيلوس إلي أثر ميلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ.
33. ليلي نسيم ابوسيف، نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر، دار المعارف، مصر، بدون تاريخ.
34. ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1997م.
35. مجد القصص، مدخل إلي المصطلحات والمذاهب المسرحية، الطبعة الاولي،امانة عمان، الاردن، 2006.
36. محمد النور ضيف الله ، كتاب الطبقات ، تحقيق د. يوسف فضل ، دار الطباعة جامعة الخرطوم ، الطبعة الاولي 1971م.
37. المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، دار المشرق الطبعة الأولي ، بيروت لبنان ، سنه 2000م
38. ميقل أرجايل ، علم النفس ومشكلات الحياة الإجتماعية ، بدون تاريخ.
39. هاني أبو الحسن سلام ، سيمولوجيا المسرح بين النص والعرض، مركز دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية.

ثالثا: الكتب المترجمة:

1. ادوين ديور، فن التمثيل الافاق والاعماق، ترجمة: سامي صلاح، ج1، اكاديمية الفنون، القاهرة.
2. أرلوند هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة، مصر 2015.

3. الإكسندر دين ، أُسس الإخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم ، ب.ت
4. أوجستو بوال ، منهج أوجستو بوال في المسرح، ترجمة: نوارا أمين، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، مصر ، بدون تاريخ.
5. بيتر بروك ، المساحة الفارغة، ترجمة فاروق عبد القادر، مركز الشارقة للابداع الفكري، الامارات، ب ت.
6. بييرلوي دو شارتر ، الكوميديا ، الإيطإلية ، ترجمة : ممدوح عدوان و علي كنعان ، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ، سوريا ، 1991.
7. ترجمة: سامي الأعلي للثقافة، القاهرة، 2002م.
8. جورج شامب ، نظرية المنهج ، ترجمة : ممدوح محمد سليمان وآخرون ، الطبعة الأولي، الدار العربية للنشر والتوزيع 1987م.
9. جوليان هيلتون ، اتجاهات جديدة في المسرح ، ترجمة أمين الرباط، سامع فكري ، أصدارات أكاديمية الفنون ، القاهرة ، مصر.
10. جيرهارد إيبرت ، الارتجال وفن التمثيل المسرحي ، دراسة في إبداعية الممثل، ترجمة حامد أحمد غانم، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ب ت.
11. جيرهارد ايبرد،الإرتجال وفن التمثيل المسرحي، ترجمة:حامد احمد غانم،مركز اللغات والترجمة ، اكاديمية الفنون، القاهرة، بدون تاريخ.
12. جيلين ولسون ، سيكلوجية فنون الاداب ،ترجمة : د. شاكر عبدالحميد ،عالم المعرفة 258 ،المجس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت ،2000 .
13. جيمس روس، إيفانز، المسرح التجريبي من ستناسلافسكي إلي بيتروبروك، ترجمة: فاروق عبد القادر، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة الإمارات، بدون تاريخ.
14. ستانسلافسكي، حياتي في الفن، ترجمة: دريني خشبة، ج2، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الإمارات ، بدون تاريخ.
15. شيلدون تشيني، المسرح في ثلاثة ألف سنة، ترجمة: دريني خشبة، ج1، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، بدون تاريخ.

16. فيزفولد مايرهولد ، محاضرات مايرهولد في الإخراج 1918 –1919، ترجمة: مؤيد حمزة، الهيئة العربية للمسرح ، ط 1، الشارقة ، 1432ه/2011م
17. فيولا سبولين ، الارتجال للمسرح، دليل لتقنيات الترديب والإخراج، ترجمة: سامي صلاح (دكتور) إصدارات أكاديمية الفنون – القاهرة – مصر.
18. كونستانتين ستانسلافسكي ، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية ، ترجمة: د. شريف شاكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997م.
19. لي ستراسبيرج، طريقة لي ستراسبيرج في تدريب الممثل ، ترجمة: احمد سخسوخ ، ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2002.
20. ليون ثانصوريل ، تاريخ المسرح ، ترجمة: خليل شرف الدين ونعمان أباظه ، منشورات عويدات ، ط1، بيروت ، 1960.
21. ماراڤين شپارد لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت فهم وأداء الصمت المعبر،
22. هايزجوردون ،التمثيل والاداء المسرحي، ترجمة: محمد سيد ،أمين حسين الرباط ، مركز الشارقة للابداع الفكري، بدون تاريخ.
23. هنري برجسون ، الضحك ، ترجمة : سامي الدروبي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 2001. صلاح، المجلس
24. يوجينوياريا وآخرون، طاقة الممثل مقالات في أنثربيولوجيا المسرح.

رابعا: المجلات والمقالات:

1. مجلة الموسيقى والمسرح ، العدد الاول، ابريل 1979.
2. أبوبكر محمد الشيخ، تجربة الشخصيات النمطية في السودان، بحث غير منشور مادة مناهج تمثيل، الفرقة الرابعة، كلية الموسيقى والدراما، 2000–2001،
3. مجلة الفيصل ، المملكة العربية السعودية، الرياض، العدد 301، سبتمبر – اكتوبر 2001م.
4. مجلة الحوار المتمدن، العدد 3101، 2010/8/21.

خامسا: المقابلات:

1. الرشيد احمد عيسي، مقابلة مسجلة اجراها معة الدارس من مقر إقامتة بالشارقة ، عبر تسجيل واتساب، بتاريخ 2017/4/26

2. سيداحمد احمد ، مقابلة مسجلة أجراها معة الدارس بمكتبة بكلية الموسيقى والدراما
3. عبدالحكيم الطاهر محمد عثمان ، مقابلة مسجلة أجراها معه الدارس بمكتبة بكلية الموسيقى والدراما
4. محمد السني دفع، مقابلة صوتية مسجلة أجراها الدارس عبر الواتساب من مقر إقامتة بالدوحة ، بتاريخ 2017/4/25.
5. مذكرات خالد ابو الروس، مادة صوتية مسجلة بمعهد الموسيقى والمسرح ،سنة 1978،حاورة في التسجيل الاستاذ عثمان البدوي.
6. مقابة مسجلة أجراها الدارس مع الأستاذ محمود سراج ابوقبورة ،المسرح القومي أمدرمان ، الثلاثاء 14-8-2007

سادسا: الرسائل الجامعية:

1. سعد يوسف عبيد ، الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكي سنادة ،رسالة ماجسيتر ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.
2. عبد العزيز مختار رجب ،العناصر الدرامية في الطب الشعبي بجنوب كردفان
3. محمد حامد يحيي، الصورة البصرية في مشاريع عروض التخرج لطلاب شعبة الإخراج بكلية الموسيقى والدراما، رسالة ماجستير غير منشورة، ،2007.

سابعا: الاوراق العلمية:

1. الطيب المهدي محمد خير ، محاضرات مادة تمثيل سوداني للفرقة الثالثة تمثيل، 2006.
2. الطيب المهدي محمد خير ، مخطوطة أوراق حول المناهج ، 1994.
3. عثمان جمال الدين ورقة منشورة بعنوان: فاعلية التدريب والتعليم في تحويل المسرح السوداني من الهواية إلي الاحتراف.
4. فتح الرحمن عبدالعزيز ، منهج مادة الإرتجال والصامت

ثامنا: الانترنت:

1. https://ar.wikipedia.org/wik
2. www.al-aqidah.com\ar\s\699
3. www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

4. سليم شادي، مقال بعنوان: ستانسلافسكي من رواد التمثيل العالمي، نشر بتاريخ الثلاثاء 8ديسمبر 2009،10:21،المقال متاح علي الشبكة العنكبوتية علي http://salamees.mam9.com/t88-topic، دخول بتاريخ 2015/10/18

الملاحق

ملحق رقم (1)

ملاحق: مناهج التمثيل بكلية الموسيقى والدراما، قسم الدراما

اولاً: منهج الأستاذ الطيب المهدي محمد خير.

ورقة حول مادة "نظرية التمثيل" الفرقة الأولي:-

أ- أهمية المادة وعلاقتها بالتخصص:-

هذه المادة ومن عنوانها تبدو صلتها المباشرة والمحورية للتخصصات في التمثيل والإخراج والنقد ... ولأنها تدرس بالفرقة الأولي والثانية فهي مادة أساسية بالنسبة لكل الطلاب قبل وصولهم للفرقة الثالثة حيث يتم تشعيبهم في التخصصات المختلفة حسب مناهجهم المتبعة حتي الآن .

ب -بان تعتمد هذه المادة علي نظرية "الطريقة لكوزنانتين ستانسلافسكي وكتابه (إعداد الممثل):-

هذا الكتاب به ستة عشر باباً كانت تدرس في قسمين : الثمانية الأولي بالسنة الأولي والثمانية الأخيرة بالسنة الثانية وهذا منذ نشأة المعهد وحتي عام 1985م . أما وبدءاً من هذا العام المذكور فقد أصبح الكتاب جميعه يدرس بالسنة الأولي ووضع منهج خاص مكمل لنظريات التمثيل للسنة الثانية.

والآن وبعد التخطيط للتشعيب الجديد فقد رؤى أن يدرس جزء أكبر من الكتاب في السنة الأولي والجزء الأخير بالسنة الثانية علي ان يرحل منهج السنة الثانية الي السنة الثالثة .

ج- عرض خطوات تدريس المادة :-

يعتمد المنهج علي المادة الموجودة أساسا بكتاب (إعداد الممثل) المذكور آنفا. ويتم تدريسها علي النحو الآتي :-

1- المحاضرة الأولي يقدمها الأستاذ مع مقدمة وافية للمنهج ، والتدريب علي النظرية بتمرينات ذات صلة بكل باب.

2- سمنارات يقدمها الطلاب في شكل مجموعات وتوصيل معلوماتهم حول الباب المختار عبر تمرينات مختارة ومعدة بعناية . وفي نهاية المحاضرة حول الباب المعين تتم مناقشات ضافية يشارك فيها جميع الطلاب .

3- يقوم الأستاذ بالتعليق والإضافة علي ماقدم مجيباً علي الاستفسارات التي يعجز مقدمو السمنار عن إجابتها أو لا يستطيعون الإجابة عليها بشكل واف ومقنع.

4- يتم تلخيص المعلومات الأساسية علي سبورة معدة سابقا من مقدمي السمنار ليطلع عليها الباقون ويقومون بتدوينها بعد التأكد من سلامتها.

د- رأي الأستاذ في الحذف والإضافة والمقترحات :-

هذه المادة والتمرينات التي تُختار لتوصيل المعلومات من خلاله متجددة في كل عام باعتبار أنها غير ثابتة (ماعدا الواردة في الكتاب نفسه) وهذا التجديد المبتكر في كل عام يعتمد علي مقدرات الطلاب الفردية وعلي قدرة الأستاذ في تحفيزهم واستثارة القدرات الكامنة فيهم وبخاصة في مجال الخيال والتخيل والي غير ذلك ...

ما ينقصنا حقيقة هو توفير أعداد كافية من كتاب(إعداد الممثل) وخاصة وأن الدفعات الأخيرة قد تضاعف القبول فيها.

ملحق رقم (2)

المادة :- نظرية تمثيل **الفرقة الأولي**

(استنادا علي طريقة ستانسلافسكي)

أستاذ المادة : الطيب المهدي محمد الخير

القسم الأول:-

مدخل عام:

أ/ عيوب الأداء التمثيلي (استقراء للمسرح المدرسي. الفرق التقليدية الخ ...) (مناقشة)

الآلية : التكلف/ المبالغة / الصناعة / الحركات النمطية أو المفتعلة / التعابير الزائفة (الأطراف /الوجه /الصوت).

ب/ أسباب عيوب الأداء التمثيلي (مناقشة)

ج/ نقائض عيوب الأداء التمثيلي أو ما نصبو إليه(مناقشة) الفهم / التعلق/ الإحساس الصادق/ الحدس/ البديهه/ تنمية القدرات والموهبة الفطرية.

تدريبات عملية لاستنتاج ما سبق علي مونولوجي:-

(1) ليدي مكبث – مسرحية مكبث الفصل الثاني المشهد الثاني.

(2) مكبث والخنجر – مسرحية مكبث الفصل الثاني المشهد الأول.

* مونولوج – ديالوج – التنبيه الي القراءات والاختيارات لمونولوجات التدريبات للامتحان من الكتاب اليونانيين (اسخيل – سوفوكل – يوربيد).

د/ عدة وأجهزة الممثل:-

1- العدة الخارجية(مناقشة):

الصوت – الوجه – الحركة – الإيماءات والإشارات

العدة الداخلية :

الخيال والتخيل / الإحساس بالصدق / التركيز / الإيقاع / الإحساس بالكلمات ومراميها القريبة والبعيدة / الانفعال الوجداني.

هـــ / أساليب ومدارس الأداء التمثيلي

1- التشخيصية 2- الصوتية 3- مدرسة الحركة البحتية والتمثيل الصامت

4- نظام الاكلشيهات 5- الطريقة أو نظام ستانسلافسكي 6- برتولد برخت والتغريب (دراسة تفصيلية في السنوات القادمة)

* تبدأ التدريبات علي المونولوجات استعداد للامتحان العملي وتطبيقاً للنظرية في الوقت المناسب خلال الفترة الدراسية .

طريقة امتحان المادة

المنولوج : إعداد وتحليل وأداء : 50%

أعمال السنة : مواظبة ومشاركة فعالة في المناقشات والسمنارات 25%

بحث مصغر : في موضوع محدد حول طريقة ستانسلافسكي 25%

(وضع المنهج بتاريخ 1988/2/27م وعدل يناير 1994م)

ملحق رقم (3)

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

المعهد العالي للموسيقى والمسرح

قسم المسرح يناير

1994

منهج مادة التمثيل / الفرقة الثانية

مشاهد من عصر النهضة

قطع طالب السنة الثانية شوطا في التدريب العملي علي المشاهد إثناء السنة الأولي ، فقد تم تدريبه علي مشاهد من المسرح اليوناني القديم ومن المسرح الروماني ، وفي هذا العام يعتمد التدريب علي مشاهدات من عصر النهضة.

أهداف المادة :

تهدف مادة التمثيل العملي الي تهيئة وإعداد الطالب ذهنياً ونفسياً وجسمانياً وذلك لتفجير قدراته الإبداعية الظاهرة منها والكامنة.

والتدريب عن طريق المشاهد يرمي الي تطوير عدته الخارجية كممثل والتي تتمثل في :-

1- الصوت

2- تعابير الوجه

3- الحركة

4- الإشارة

وكذلك الي تطوير عدته الداخلية والتي تتمثل في :

1- الخيال والتخيل.

2- الإحساس بالصدق الفني.

3-التركيز

4- الإيقاع.

5-الإحساس بمعاني الكلمات ومراميها القريبة والبعيدة.

6- الانفعال الوجداني ..

وبمعني آخر فإننا نسعي بهذا الي تطوير التقنية الجسمانية والتقنية النفسية لدي الممثل الطالب.

طريقة تدريس المادة

يتم تدريس المادة في عدة مراحل:

المرحلة الأولي :

مرحلة التعرف علي كتاب عصر النهضة ومسرحياتهم وفي هذه المرحلة تتم القراءات الأولي وتحديد وتوزيع الأدوار ، ويتبع ذلك الخطوات التالية :

1- قراءات التربيزة : وفيها يتم تصحيح اللغة تصحيحا دقيقاً ، تكثف القراءات لضمان سلامة اللغة فيها والتعرف والتعمق في فهم النص والبحث فيمها وراء الكلمات . ويتم أيضا تحليل المشهد استناداً علي الفهم الكلي للمسرحية ،ثم تحليل الشخصيات والتعرف علي إبعادها وعلاقاتها وصراعاتها.

2- قراءات الإحساس الأولي وتقطيع النص حتي يساعد ذلك في محاولات ايجاد الأداء الأفضل.

3- تطوير الإحساس ومحاولات بلورة الانفعالات والتركيز علي النطق السليم وسلامه المخارج وتلوين الصوت .... الخ

4- تحديد مكان الأحداث (زمانها) وتصور وتشبيه الديكور والبداية في رسم الحركة ...

5- رسم الحركة .

6- تثبيت الحركة .

7- تطوير الأداء والتجويد ...

المرحلة الثالثة :

إعداد المشاهد في بروفاتها النهائية

المرحلة الرابعة :

تقديم المشاهد في عروض أمام لجنه الامتحان...

درجات المادة :

25% أعمال السنة (المشاركة في إعداد المشاهد – التعاون – الانضباط في التدريبات – أداء الطالب وتطوره – الروح الجماعية ...) .

75% الأداء العملي .

الطيب المهدي أستاذ المادة يناير 1994م

ورقة حول مادة التمثيل الفرقة الثانية

أستاذ المادة : الطيب المهدي محمد الخير

أهداف وفلسفة المادة :

الأداء التمثيلي أصبح فن يعتمد أولا علي موهبة الطالب واستعداده الفطري والجسماني ويمكن لهذه الموهبة وهذا الاستعداد ان يتطور عن طريق التدريب والممارسة هما همنا الأول في مواد التمثيل العملي، في كل المراحل وهذا التدريب وهذه الممارسة يهدفان أول ما يهدفان الي تهيئة وإعداد الطالب ذهنياً ونفسياً وجسمانياً وذلك لتفجير قدراته الإبداعية الظاهرة منها والكامنة وطالب السنة الثانية يعد ذهنيا وعقليا في هذه المرحلة بتعرفه علي مسرح عصر النهضة وكتاب مسرحيات هذا العصر ويعد نفسياً وجسمانياً بالتدريب والتدريب الممنهج الممرحل ، حسبما سيرد تفصيل ذلك عن طريق إعداد المشاهد المسرحية وأدائها تمثيلا عمليا في نهاية المطاف فضلاً عن تدريبات أخري منذ بداية العام تهيئه للوصول الي هذه الغاية و سنفعل ذلك لاحقا.

وكل ذلك يهدف الي :

(أ) تطوير عدته الخارجية (ب) تطوير عدته الداخلية

وبمعني آخر فإننا نسعي بهذا الي تطوير التقنية الجسمانية والتقنية النفسية لدي الممثل وكل ذلك يهدف لتجنب عيوب وشوائب التمثيل المعروفة كالزيف والتصنع والمبالغة غير المبررة والصناعة والتكلف وغيرها.

طريقة تدريس المادة:

فحسب المنهج الذي وضع علي يد الأستاذ نبيل الألفي ومنذ إنشاء هذا المعهد فان التركيز يتم في هذا العام الدراسي الثاني علي عصر النهضة شاملاً لمسرح الكلاسيكية العائدة في فرنسا ومن هذا فان الطلاب يعتمدون في تطبيق منهج مادة التمثيل العملي علي مشاهد من مسرحيات لكتاب مثل شكسبير، مارلو ،مولبير راسين وغيرهم : مسرحيات مثل هاملت وفأورن ورون جوان برنيس الي غير ذلك من الكتاب والمسرحيات في هذه الفترة التاريخية .

ولما كانت المسرحيات والتي تصلح للاختيار منها مشاهد يمكن أداؤها تمثيلاً والامتحان بها تحتاج لفترة من بعد بداية العام حتي يتمكن الطلاب من التعرف عليها ويطلعون عليها ويتعرفون علي كتابها وتحتاج الي زمن من بعد بداية العام الدراسي لإعدادها فإننا درجنا علي قسم العملي خلال العام الي مرحلتين :

المرحلة الأولي وهي مرحلة تدريبات عامة وعادة ما تعتمد علي قصيدة من القصائد المناسبة في ان تصور دراماياً وهذه القصيدة يتم اختيارها ثم يتم تصحيحها لغوياً وبعد ذلك قراءاتها قراءة مكثفة واستخراج الصور الدرامية فيها ثم بعد ذلك يجسدها الطلاب تمثيلاً معتمدين علي الحركة والإشارة والتشكيل والتكوين الدرامي مستغلين أصواتهم في كل مناحي التعبير والمحاكاة وهذه مرحلة تمهيدية هامة لإعداد الطالب نفسياً وجسمانيا استعداداً للمرحلة اللاحقة فضلا عن تدريبات اللياقة والاسترخاء في بداية كل محاضرة أو كل المحاضرات الصباحية لهذه المادة ولو شئنا أن نفصل خطوات العملي بالقصيدة وهي خطوات أشبه بما سيرد تفصيله بالنسبة للمشاهد لأمكننا تلخيصها في الأتي:

(1) اختيار النص .

(2) قراءات تربيزة يتم فيها تصحيح اللغة ودراسة القصيدة وتحليلها وتفسير مفرداتها والبحث فيها وراء الكلمات ولاستخلاص الصور الدرامية وتصور جوها العام حتي يمكن تحديد الزمان والمكان عند بداية رسم الحركة .

(3) قراءات الإحساس الأول وتقطيع النص وتقسيمه الي وحدات مع التركيز علي اللغة وتجويدها.

(4) القراءات بإحساس متطور ومحاولات بلورة الانفعالات وضبطها بالتركيز علي النطق السليم ومخارج الحروف وتدريب الصوت والتنفس .

(5) بدايات رسم الحركة والتكوين والتشكيلات في تصوير المكان والإحداث والجو العام .

(6) رسم الحركة وتثبيتها. (7) التجويد وتطوير الأداء .

وهذه التدريبات بهذه الكيفية تساعد في :

أ/ ترقية الذوق والحس الأدبي والفني عند الطالب. ب/ التدريب اللغوي .

ج/ تفجير قدرات الخيال والتخيل عند الطالب . د/التدريب الصوتي .

هـ / التدريب الجسماني عن طريق الحركة والإشارة وتعبيرات الوجه .

و/ تطوير الإحساس وقدرات الانفعال عنده .

ي / إعداد الطالب وتهيئته ذهنياً ونفسياً وجسمانياً .

كل هذا ونحن مازلنا في المرحلة الأولي من العام الدراسي وفضلا عن هذا كله فأن هذه الفترة من المرحلة الأولي تملا أيضا سمنارات تنصب في بداية الأمر علي التعرف علي عصر النهضة والمسرح الكلاسيكي الفرنسي وكذلك التعرف علي كتُّاب ومسرحيات هذه الفترة التاريخية بوجه عام وبطريقة يتم فيها التنسيق مع أستاذ مادة نظرية دراما وأستاذ مادة تاريخ المسرح وأستاذ مادة الدراسة والتحليل تنسيقاً يضمن عدم تكرار المعلومات بصورة مملة ومعوجة وحتي لا ترتبك هذه المواد ايضاً.

وفي مرحلة متقدمة من هذه الفترة تبداء سمنارات محددة حول المسرحيات والمشاهد المختارة ومنها وكتاب هذه المسرحيات وبطريقة يتفادي فيها التكرار ايضاً حتي يتم التعرف والتعمق في فهم هذه المسرحيات والتي تتم منها الاختبارات النهائية للمشاهد التي سيمتحن بها الطلاب.هذه هي المرحلة الأولي من العام .اما المرحلة الثانية:

فهي المرحلة التي تبداء بعد ان يكون الطلاب قد تهيئوا واستعدوا ذهنياً ونفسياً وجسدياً نتيجة لواجبات وتدريبات المرحلة الأولي لينصرفوا و يتفرغوا بعد ذلك لإعداد مشاهد الامتحانات فهذه الفترة يتم فيها :

1/ تقسيم وتوزيع الأدوار علي الطلاب في المشاهد المختارة (علما بأن المشهد القابل للامتحان فيه له مواصفات ومقومات معينه يعرفها كل أساتذة التمثيل العملي).

2/ قراءات التربيزة وفيها يتم تصحيح اللغة تصحيحاً دقيقاً وقراءات مكثفة لضمان سلامة اللغة والتعرف والتعمق اكثر في فهم النص و الجري والبحث فيها وراء الكلمات وإثناء قراءات التربيزة ايضاً تتم الاستزادة في تحليل المشهد وتحليل الشخصيات وإيجاد أبعادها والعلاقات والصراعات بينها.

3/قراءات الإحساس الأولي وتقطيع النص حتي يساعد علي إيجاد الأداء الأفضل .

4/ القراءات بإحساس متطور ومحاولات بلورة الانفعالات بالتركيز علي النطق السليم وسلامة المخارج وتلوين الصوت ... الخ .....

5/ تحديد مكان الأحداث وتصور وتشبيه الديكورات والبداية في رسم الحركة .

6/ رسم الحركة وتثبيتها .

7/ تطوير الأداء والتجويد .

8/ إعداد المشاهد في بروفاتها النهائية باستخدام ما أمكن من الديكور والإكسسوار والأزياء استعدادا للامتحان .

وعند الامتحان نأتي الي نهاية المرحلة الثانية والأخيرة.

ولإنجاز هاتين المرحلتين فإننا نحتاج وعلي الأقل الي 12 ساعة أسبوعيا يمكن تقسيمها الي ستة محاضرات تتجزءا ولتعاقب علي مدي الأسبوع وذلك باعتبار أن العام الدراسي يعادل في متوسطة 32 أسبوعاً دراسياً .

ولما كان المنهج مقسوما الي مرحلتين فإن المرحلة الأولي منه لا يجوز أن تتعدي ألاثنتي عشر أسبوعا إي (144 ساعة) ويخصص العشرين أسبوعا المتبقية إي (240ساعة) لإنجاز المرحلة الثانية حسبما ورد تفصيل ذلك سابقاً .

وامتحان هذه المادة في نهاية الأمر هو امتحان عملي حيث يقدم الطلاب هذه المشاهد في شكل عروض مكتملة في ديكورها وإكسسوار ها وأزيائها وماكياجها وأدائها بقدر ما يتاح من إمكانيات.

يتم الامتحان أمام لجنة مكونة من بعض أساتذة التمثيل العملي والفنيات وأستاذ المادة . اما درجاتها فتحسب كالأتي:-

25% أعمال سنة ، وهي درجات تمنح للطلاب استنادا علي مشاركتهم وأدائهم في السمنارات المختلفة وفي سير التدريبات العملية وتطور أداء الطالب فيها وفي إعداد المشاهد وتحليلاتها وكذلك روح التعاون في إنجاز هذا العمل الجماعي ، وهذه الدرجات يمنحها أستاذ المادة

75% للأداء العملي وهذه الدرجات تمنحها له اللجنة .

خاتمة :

هذا المنهج به ثوابت لا يمكن الخروج عليها كارتكازه علي فترة عصر النهضة والكلاسيكية العائدة ، كما ان به إمكانيات وفرص للتجديد والابتكار وبخاصة فيما تشمله المرحلي الأولي من تدريبات وواجبات أوردنا تفصيلها .

ولعل كل مرحلة من هاتين المرحلتين بل وكل خطوة من خطواتها التي خططناها تحتاج الي المثابرة والمتابعة والملاحقة والتي لا تعرف الكلل أو الملل.

ملحق رقم (4)

ثانياً: منهج الأستاذ فتح الرحمن عبد العزيز:

قسم التمثيل

مادة التمثيل العملي الفرقة الأولي والثانية

منهج الإرتجال الصامت

أهداف منهج الإرتجال والصامت

1/ تنمية القدرات الفردية للطالب في مجال التمثيل العملي

2/ زرع روح الجماعة بين الطلاب في مجال التمثيل .

3/ ترشيح منهج قسطنطين استانسلافسكي من خلال التمارين والتدريبات مع الاستعارة بالمناهج الحديثة في التمثيل .

تمارين علي :

* التسخين والاسترخاء .

* رفع كفاءة الجهاز التنفسي . * رفع كفاءة الصوت .

* رفع كفاءة الجسم في أداء الحركات المختلفة . * رفع كفاءة أعضاء الحواس .

* المحاكاة . * تمارين لتنمية الخيال والتركيز .

* العمل من خلال المجموعة . * الإلقاء . * الغناء .

* الضحك بأنواعه والبكاء بأنواعه .

* رفع مقدرة الوجه علي التعبير .

* أداء الحرف . * الفعل ورد الفعل .

* الإرتجال الصامت . * الإرتجال مع الكلام . * الأقنعة الإيقاع .

شكل الامتحان :

يحضر الطالب مشهداً صامتاً ومشهداً من خلال حوار من خلال المجموعة ويعطي الدرجة علي الأداء .

يعد الطالب نصاً شعرياً أو نثرياً من شاعر أو كاتب معروف يطبق من خلاله ما درسه ويعطي الدرجات علي ذلك .

الدرجات :

40 أعمال سنه فتح الرحمن عبد العزيز

60 امتحان أستاذ المادة 1994

100

قسم التمثيل

منهج مادة الحركة الفرقة الأولي

الأهداف من تدريس المادة :

1- الحركة الصحيحة علي خشبة المسرح .

2- تطويع الجسم لأداء الحركات الصعبة .

تمارين فردية وجماعية علي الأتي :

1/ تسخين واسترخاء . 2/ أوضاع الجسم .

3/ الوقوف . 4/ السير .

5/ الاستدارة وأنواعها . 6/ الخطو بأنواعه .

7/ الصعود والنزول .

8/ الإنحناءه .

9/ التقاط الأشياء من علي الأرض .

10/ الركوع .

11/ الجلوس بأنواعه .

12/ الاصطجاع

13/ السقوط بأنواعه ومسبباته .

14/ الإغماء بأنواعه .

15/ التعثر علي الخشبة الاصطدام .

16/ العبور بأنواعه . 17/ الدخول والخروج .

18/ حركة الأطراف والجسم . 19/القفز بأنواعه .

20/ الإيقاع .

شكل الامتحان : يطلب من الطالب منفرداً أو داخل المجموعة من القيام ببعض تمارين فرديه أو جماعية ويعطي الدرجة حسب أدائه .

الدرجات : 40 أعمال سنه

60 الامتحان

100 فتح الرحمن عبد العزيز أستاذ المادة

ملحق رقم (5)

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

المعهد العالي للموسيقى والمسرح – قسم المسرح – شعبة التمثيل

يناير 1994

منهج التمثيل العملي

ارتجال وصامت للسنة الأولي والسنة الثانية

* الإرتجال :

1/ طرق ووسائل العمل في الورشة المسرحية .

2/ الموضوع الأول

تطوير الإحساس بالبيئة المحيطة النظر ، السمع ، اللمس ، المذاق ، الشم (الحواس الخمس)

تمارين:

3/ خلق علاقة بالبيئة المحيطة – النشاط علي خشبة المسرح تمارين

4/ التعامل مع الأشياء الصغيرة – تمارين

5/ العمر – تمارين . 6/ التعامل مع الأشياء الكبيرة – تمارين .

الموضوع الثاني :

1- رسم المكان والتعامل معه تمارين

2- تمارين علي المكان 3- تمارين علي المكان والزمن .

4- تمارين علي المكان والشخصية . 5- تمارين علي المكان - إضافة الشخصية.

6- تمارين علي ال(gibberish) لغة الصوت .

7- تمارين علي المكان الشخصية الفعل (الموضوع) لغة الأصوات

8- where who and what – specialized where

الموضوع الثالث :

1/ التمثيل بكل أعضاء الجسم . 2/ تمارين لأجزاء الجسم .

3/ القدم والساق فقط . 4/ الأيادي فقط . 5/ الظهر .

تمارين يشارك بها كل الجسم

الحركة والايقاع .

الموضوع الخامس

الموضوع السادس

الموضوع السابع

1/ الكلام .

2/ physicalization

3/ النظر

الموضوع الثامن

الانفعال

الموضوع التاسع

الشخصية الصامت

الموضوع الأول :

التركيز وتمارين

الموضوع الثاني :

الخيال – تمارين

الموضوع الثالث :

الحواس الخمس – تمارين

الموضوع الرابع :

الإرتجال – تمارين

الموضوع الخامس :

التنفس والاسترخاء – تمارين

الموضوع السادس :

الصوت والكلام – تمارين

الموضوع السابع :

الجسم والحركة – تمارين

الموضوع الثامن :

التطبيق علي نص مسرحي

الموضوع التاسع :

العمل مع الممثل الاخر – تمارين

الموضوع العاشر:

العمل مع مجموعة ممثلين – تمارين

الموضوع الحادي عشر:

المخرج – تمارين

الموضوع الثاني عشر:

البروفات

درجات الامتحان

اعمال السنة (تطور قدرات الطالب ، مواظبة ، انجاز انضباط) 40 درجة

امتحان 60

درجة

الدرجة القصوي

100درجة

استاذ المادة/ فتح الرحمن عبد العزيز

ملحق رقم (6)

المنهج التطبيقي المقترح للإرتجال المسرحي

(الارتجال الابتدائي)

إعداد :

حمد عبدالسلام صالح جمعه

أهداف المنهج :

1/ تنمية القدرة الفنية في الاداء التمثيلي من حيث الصوت والجسد والخيال والتركيز.

2/ إعطاء الممثل القدرة على التحكم والإدراك الفني على التلقائية المنظمة للأرتجال .

3/ تعلم الأداء التمثيلي من خلال السلوك العملي (تثقيف السلوك العادي الي السلوك المسرحي)

4/ التحفيز والعمل على الخيال والتركيز والحضور وتفعيل الطاقة الداخلية وقدرة الغستجابة والتواصل التلقائي.

5/ رفع كفاءة وفاعلية الأداء الحركي التعبيري والجهاز التنفسي وتنمية قدرات الصوت عن طريق تمارين الإرتجال.

6/ الإنتقال التفاعلي في إكتساب وتنمية مهارات الأداء من المجموعة للفرد ومن الفرد للمجموعة بواسطة الإرتجال.

7/ تعليم وتعلم القيادة الجماعية من خلال أوقات العمل التطبيقي للمنهج.

مفردات المنهج:

1) الإرتجال الحر:

هو إرتجال تلقائي غير منظم من قبل يعتمد على قدرات الممثل في تداعي حدث او موقف في إطار جماعي داخل حلقة التدريب معتمداً على وسائل التعبير الجسدي والصوتي والوجداني عن طريق فرضية تقوم على مضمون كلمة، جملة، او فكره محدده.

2) الإرتجال المنظم:

إرتجال تلقائي حراً تقدمه المجموعة بناءً على قصة أو فكره يتم توزيع الأدوار وأدائها في فترة زمنية وجيزه يحددها المدرب ثم تعقبه مناقشة من قبل المجموعة الثانية والمدرب لترتيبه ووضعه بصورة مثالية.

3) إرتجال الحدث المفاجئ (الإرتجال الحر والمنظم):

هو إرتجال لحدث مفاجئ يقوم من خلاله المدرب أو المجموعة بإحداث فعل مفاجئ للمجموعة التي تؤدي، ذلك لمعرفة كيفية التعامل وسرعة الحضور للمؤدين مع الحدث الآني وفق الفكرة الرئيسه.

خطة العمل للورشة

الاسبوع الاول	
اليوم الاول : الفترة الاولي تعريف مهام الورشة وفوائدها للارتجال والعمل علي مخرجات الورشة الفترة الثانية	دخول الدارسين جميعاً في الوقت المحدد في قاعة العملي والتوجيهات التي علي البورت (تجهيزات) التعرف علي البرنامج التدريبي والفترة الزمنية وزمن الحضور (الغرض المطلوب هو انصياع الدارس لتوجيهات المدرب والمعاونين والتركيز التام خلال الدورة). تمارين احماء ، ارتجال حر فردي لكل من افراد المجموعة (معرفة قدرات كل فرد وملاحظات ورصد حركة الجسم والاطراف والصوت).
اليوم الثاني – الفترة الاولي : تمارين اداء حركي الفترة الثانية: إرتجال حر	احماء والتعرف علي اجزاء الجسم والجهاز الحركي وكيفية التحكم والسيطرة في الحركة،سرعة وبطء+ العمل على العمود الفقري (تمارين تحسس أجزاء العمود الفقري). تدريبات خيال وتركيز (وصف البيئة وكيفية التعامل معها من خلال الأداء التمثيلي)
اليوم الثالث: الفترة الاولي:– أداء الحركي	إحماء+ مراجعة التمارين السابقة باضافة تمارين العمود الفقري (أشكال واوضاع مختلفة بتشكيل الجسم)

الفترة الثانية:- إرتجال حر	تدريبات مختلفة (إدراك +خيال + تركيز +تمارين الذاكرة) + مناقشة .
اليوم الرابع الفترة الأولي:- تعبير حركي الفترة الثانية:- إرتجال	إحماء+ مراجعة السابق +تمارين الأطراف+ الحوض. إحماء +تقسيم المجموعة الكلية الي مجموعات صغيرة (تمثيل فكرة،قصة موضوع)
اليوم الخامس:- الفترة الأولي:- تعبير حركي الفترة الثانية:- إرتجال + حضور مسرحي	إحماء+ إعادة السابق+ العمل على حركة الجسم بالتركيز على نقطة الإرتكاز للحركة. إحماء + تمرين تمرير الكرة بين المجموعة.
اليوم السادس:- الفترة الأولي:- تعبير حركي الفترة الثانية:- إرتجال منظم	إحماء+ إعادة السابق + سقطات الجسم. إحماء + عمل المجموعات (رسم كروكي).
اليوم السابع:- الفترة الأولي:- تعبير حركي الفترة الثانية:- إرتجال	إحماء+ السابق + تمرين الفعل ورد الفعل بالجسم. إحماء+ تمارين الحضور المسرحي+ تمرين دور الفرد في المجموعة لتحقيق الهدف الواحد (مشي مجموعتين علي الواح الخشب للوصول الي نقطة المنافسة) المتطلبات: (4لوح خشب *3متر+ حبال)
الإسبوع الثاني:-	
اليوم الأول:- الفترة الأولي:- تعبير حركي	إحماء+ مراجعة السابق+ أداء حركي راقص يعبر عن قصة.

الفترة الثانية: إرتجال	إحماء+ عمل مجموعات (إرتجال منظم، حر)+ الحضور المسرحي داخل العمل.
اليوم الثاني:- الفترة الأولي:- تعبير حركي الفترة الثانية: إرتجال	إحماء+ السابق+ تمارين التواصل بالحواس. إحماء+ (مجموعات) تمرين الثقة في قائد المجموعة+ التركيز بالحواس (المكان خارج قاعة التدريب) الطلوبات: قطع قماش على عدد كل مجموعة.
اليوم الثالث: الفترة الأولي:- تعبير حركي الفترة الثانية: إرتجال	إحماء+ مراجعة السابق+ التعبير بالصورة. إحماء+ عمل مجموعات (إختيار قصص من البيئة وأدائها).
اليوم الرابع:- الفترة الأولي:- الفترة الثانية: إرتجال	إحماء+ مجموعات+ (بناء قصة من البيئة بواسطة الأداء الحركي والأداء الصوتي). إحماء+ تمارين تركيز+ خيال+ الصوت +تجويد الاعمال السابقة.
اليوم الخامس: الفترة الاولي:- الفترة الثانية: إرتجال	إحماء+ تجويد الأعمال السابقة بالأداء الحركي والصوتي . إحماء+ تمارين تركيز+ خيال+ الصوت + تجويد الأعمال السابقة.

اليوم السادس:- الفترة الأولي:- الفترة الثانية: إرتجال	بروفات تجويد السابق (تعبير حركي) مراجعة وتجويد الأعمال السابقة.
اليوم السابع:-	عرض الأعمال ومخرجات الورشة.

قائمة بأسماء الطلاب المشاركين في المشروع التطبيقي للدراسة

الرقم	اسم الطالب	الفرقة
1	تسنيم يوسف	الاولي
2	عباس البكري	الاولي
3	حواء بشارة	الاولي
4	محمد المجتبي	الاولي
5	حرم بشير	الاولي
6	عماد حسن	الاولي
7	علي موسي	الاولي
8	علي حسن احمد	الثانية
9	سعاد موسي احمد	الثانية
10	مودة ادم إبراهيم	الثانية
11	جبريل محمد سليمان	الثانية
12	دفع الله محمد	الثانية
13	الشيخ إبراهيم احمد	الثانية
14	مهند علي	الثانية
15	فتحية إيدام	الرابعة
16	بشير عبدالرحمن	الرابعة
17	عبدالله عثمان	الرابعة
18	أنغام يعقوب	الرابعة

ملاحق الصور

جوانب من ورشة الإرتجال الإبتدائي:

تمارين أولية اجراها الدارسين
لمراقبة حركة الجسم

تمارين الاستلقاء على الارض
وتحسس العمود الفقري

الدارسين يتابعون إرتجال المجموعات الأخري

تمرين نقطة الإرتكاز وحركة الجسم

تحريك الراس وحركة الجسم من خلال نقطة الإرتكاز

التمارين الارضية – تحسس حركة مفاصل العمود الفقري

الدارس أثناء الشرح والتوضيح

الدارسين والمحاولة لتنفيذ التمرين المتخيل