أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

العدد (٩) شتاء ٢٠٠٩ - العدد (١٠) ربيع ٢٠١٠

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

وقفات مع الدراما

التليفزيونية

السينمائية

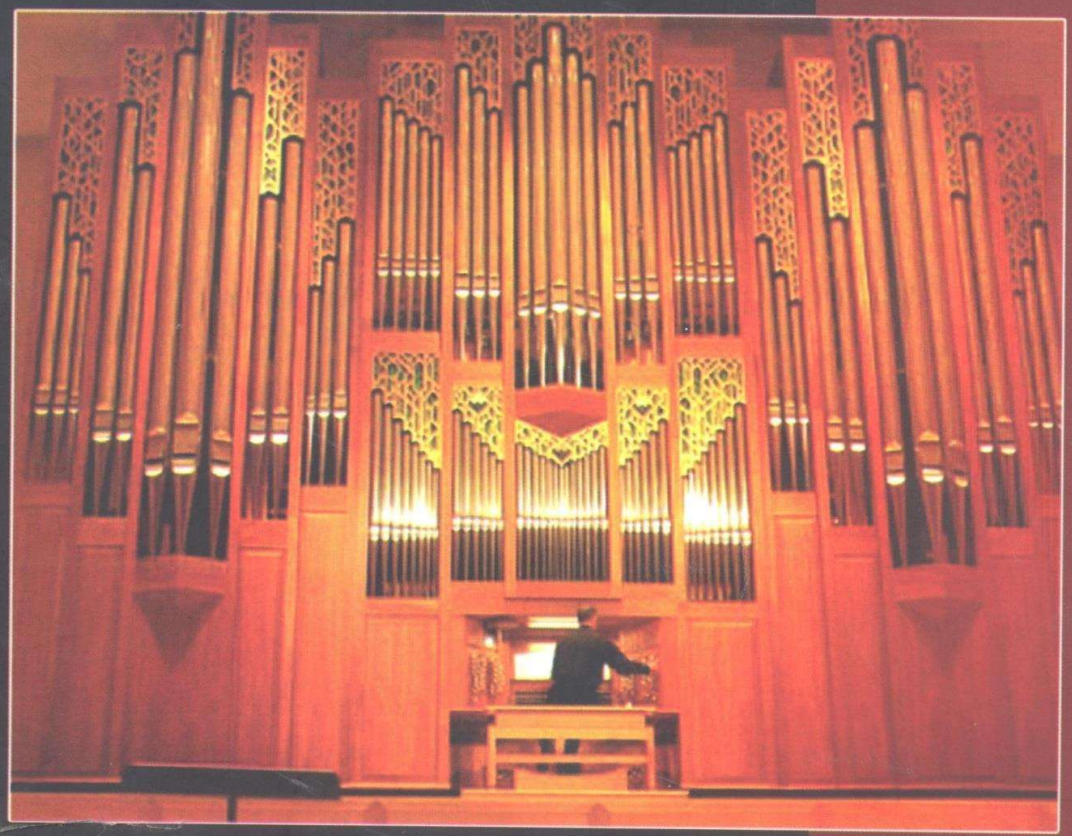
أسامة أنور عكاشة.. الأدب الدرامى وقضايا الواقع

مصطفى يحيى.. الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى

أشكال الأداء الحركى عند المولوية

كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان



ملف العدد

المسرح والتاريخ

مع العدد (ملحق)

غرام دون برلمبلين بيليسا

حكاية دمية مهملة

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER
فصلية علمية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د . أحمد مرسى
أ.د . جابر عصفور
أ.د . صلاح قنصوة
أ.د . عادل عفيفى
أ . على أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
أحمد رمضان
هشام عبد العزيز
صفاء عباس

السكرتارية التنفيذية
إيمان ممدوح

السكرتارية والأرشيف
أمل سامى

جمع وتصحيح
ألفت محمود
ميرفت عباس

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

كتاب العدد

مصر	إسلام عمر
السودان	سعد يوسف
العراق	محمد حسين
مصر	محسن التونى
مصر	إيمان عاطف
مصر	نسرين إبراهيم
مصر	مايسه محمد
مصر	حسام محسب
مصر	فتحى الخميسى
مصر	حسن يوسف
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن عطية
مصر	أمل الجمل
مصر	أحمد هاشم
مصر	إيناس حسنى
العراق	منصور نعمان
سوريا	عجاج سليم
تونس	المنجى بن إبراهيم
مصر	أحمد مصطفى
المغرب	عبد الواحد بن ياسر
مصر	عايدة علام
مصر	محمد السلامونى
مصر	نبيلة حسن

العدد 9 شتاء 2009

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

العدد 10 ربيع 2010

فى هذا العدد

ملف العدد

- المسرح فن مشاكشة للتاريخ 271
- اصداء الأسطورة فى المسرح 285
- الراهن من خلال التناول التاريخى فى المسرح 289
- مكان العرض المسرحى المعاصر 295
- التراجيديا والتاريخ تجارب ونماذج 303
- السينوجرافيا وإشتباكات التعامل مع التاريخ 321
- التاريخ .. كلعبة مسرحية 329
- الدراما كوثيقة جمالية 337

- مسرح العرائس رؤى جديدة للتطوير 09
- نحو مسرح سودانى 35
- إشكالية الاستقلال فى المسرح العربى المعاصر 41
- الأثر الابداعى لتوظيف عناصر شريط الصوت فى خلق رؤيا ذاتية فى الفيلم 53
- كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم والبنية المونتاجية 61
- أوبرا عطيل – فيروى بين الأصل الدرامى والليبرتو مع دراسة تحليلة لآريا دموع شجرة الصفاف 83
- الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ من خلال القوالب الغنائية المختلفة 113
- الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان 127
- رؤية جمالية لاوبريت الليلة الكبيرة 139
- دراسة نقدية لفرق الموسيقى الشعبية فى مصر 167
- أشكال الأداء الحركى عند المولاوية 179
- حوار مع ... هارولد بنتر 201
- وقائع ومتابعات مسرحية وسينمائية 211
- الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى 257
- حول الأدب الدرامى وقضايا الواقع 263

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

لوحة وجه المسرح فى ملف العدد للأستاذ الدكتور : نبيل الحلوجى إصدارات الأكاديمية – المعهد العالى للفنون المسرحية – مهرجان المسرح العربى 2005

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهًا) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى- الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

المسرح الذى لا نعرفه

المشاركون

مارفن كارلسون - بريان سنجلتون - سيركو إلتونن - فوزية أفاظل خان - توماس بوستلويت - إدوارد ب . زايتر - بيليز جوتشبلميز - خالد أمين - كريستن جونسون نشاتي - ماري إلياس - سعيدالناجي - فيليب زاريللى - منصور بوشناف - سوفى بروس - جوزيت فيرال - ستيفن ويلمر - كريستوفر بالم - هانى مطاوع

من ٢/٤/٢٠١٠ حتى ٤/٤/٢٠١٠

المؤتمر العلمى الأول للمسرح

يقام حفل الافتتاح بقاعة سيد درويش صباح يوم ٢/٤/٢٠١٠

تعقد جلسات النقاش بقاعات المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ٢ - ٤ / ٢٠١٠

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

إطلالة البدء

مما لا ريب فيه أن أية مطبوعة تصدر عن مؤسسة علمية / تعليمية تجعلها تحكم على نفسها بالموت، إذا ما قررت منذ البدء أن تنفصل عن حركة مجتمعها من جهة، وحركة الزمن الساكنة فيه من جهة أخرى، متحولة إلى مجرد غلافين يجمعان دراسات جافة، آخر أهدافها أن تتصل بواقعها المعيش.

لهذا حرصت مجلة (الفن المعاصر) على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه، تتابع أنشطته، وتضع نصب عينيها الارتفاع لذائقته الجمالية، مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل، وتفرخ أجيال بعد أجيال، يغيرون من واقع مجتمعهم، بالفن الجميل، والفكر الراقى، والفعل المؤثر فى وجدان البشر .

كما حرصت هذه المجلة على أن تكون جسرا مع الشأن الفنى فى كافة أرجاء المجتمع المصرى والعربى والدولى، ومعبرًا نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية فى العالم، فاستقبلت أبحاث أعضاء هيئات تدريس أكاديميته، ومعها أقلام جادة ورصينة تعشق العلم، وتؤمن بأن الزهور التى تصبو للتفتح، بحاجة لأجواء متحررة من كل قيد، بما فيها قيد التعصب لنظرية ما، أو منهج معين، أو اتجاه واح، يتصور من يتعلق بأهداب أى منها أنه هو وحده الطريق القويم للفن الرفيع .

وإذ كانت إدارة الأكاديمية العليا، قد اختارت لأول مؤتمراتها المتخصصة عنوان مثير للفكر هو(المسرح الذى لا نعرفه) منطلقة من شاطئ المعرفة الرانى لأفق التجاوز لما نجهله، بحثًا عن المجهول، لتحويله إلى معلوم تضعه بين أيدى مجتمعها، فأن واحدة من أبرز تطلعات هذه المجلة أن تكون بعضًا من هذا السعى المرجو للتعرف على كافة الفنون التى لا نعرفها، أو التى- على الأقل- نسمع عنها ولا نمسك بتلابيبها، حاضرة فى مؤتمر أكاديميتها، متتبعة تجلياته الرائعة، محتضنة إنجازاته المتميزة، مثلما تفتح صدرها هنا لواحدة من فاعليات الدراسة الجادة حول علاقة الفن عامة، والمسرح خاصة بالتاريخ، ومثلما تطوف أيضًا هنا بإبداعات تتباين زمنيًا، وتختلف فكريًا، مؤكدة على أنها ستظل واحة لكل الآراء والأفكار والنظريات

التحرير

من الشرق

أوبرا عطيل- فيردي بين الأصل الدرامي والليبرتو . . . 83

الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ. . . 113

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان. . . 127

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان

السودان
الفاتح حسين أحمد

الارتجال improvisation فن موجود ومنتشر فى الثقافات الموسيقية فى مختلف أنحاء العالم. فى المدن والأرياف والقرى والبوادى ومتنوع بفعل العوامل الاجتماعية والثقافية والتفاعلات والتأثيرات الحضارية، فقد سجل الإنسان بكامل أحاسيسه الفنية منذ فجر الخليقة ذبذبات وترانيم ارتجالية متباينة تأثراً بمختلف ظواهر الطبيعة ومحتوياتها من تعدد الألوان وتحكمات النور والظلام والصخب والسكون والجمال والقبح والوحشية وكل جوانب الإنسانية(م١)

كان فن الارتجال يمارس دائماً فى حياة الانسان عبر مراحل التطور الفكرى والثقافى عبر التاريخ الإنسانى وكان الارتجال أحد فروع التعبير بالكلمة أو بالموسيقى أو بالغناء إلا أن وظيفته اختلفت فى كل من الشرق والغرب وهذا الاختلاف قائم بين مفهوم الارتجال فى الحضارة العربية ومفهومه فى الحضارة الغربية ، على الرغم من أن تفسير كلمة ارتجال تعنى الجمع بين التفكير والاداء فى وقت واحد ، أى الابداع فى التأليف الفورى (م٢)

كتب دريار عن الارتجال الموسيقى فى مقالة ظهرت على الانترنت بتاريخ ١٤ مايو ٢٠٠٧ م (أن الارتجال هو إنجاز عفوى مباشر لفكرة موسيقية من غير تصميم أو تدوين موسيقى سابقين ويؤديه الفنى والموسيقى فى أثناء العزف على آلته الموسيقية)

يختلف مفهوم الارتجال فى كل حضارة عما سواها فى الشرق أو الغرب ، فمثلاً فى الشرق أو البلدان العربية نجده فى الموال (١) والتقاسيم الحرة وفى السودان نجده فى الدوبيت (٢) ، أما فى الحضارة الغربية فنجده فى الموسيقى الكلاسيكية وخاصة فى فقرة الأداء الحر Cadenzaوهى فقرة كان يرتجلها المغنون فى الأوبرا لإظهار مهاراتهم الصوتية والأدائية ثم أصبحت فيما بعد مقطعًا تتضمنه إحدى حركات الحوار فى قالب Concerto وهذا الجزء يرتجله العازف ليبرز مهارته العزفية فى الأداء .

فن الارتجال يحتاج للعازف والمطرب صاحب الموهبة والحضور والقدرة على تلوين الأداء، ويمكن القول بأن الارتجال هو الإبداع الحقيقى والإحساس الصادق لدى الفنان لأنه يأتى فى لحظة معينة فورية أثناء الاندماج فى الأداء، ومرتبط ومتأثر كلياً للمزاج والجو المحيط فى تلك اللحظة ، بل إن الارتجال أثمر ظهور عدة مدارس موسيقية أصبحت عالمية وأهمها موسيقى الجاز والتى اصبحت لها أسس وقواعد تدرس فى أكبر المؤسسات الموسيقية على مستوى العالم .

الارتجال موجود فى الشعر أيضاً ، إذ إن الشعراء العرب فى الماضى كانوا يتبارون ويتنافسون فى مجالسهم الشعرية وذلك بإنشاد أبيات شعرية فورية فى المدح والرثاء والوصف ومازال هذا النوع من التنافس موجوداً حتى اليوم.

يتكون هذا البحث من إطارين هما:

الإطار النظرى:

١- الموال نوع من الغناء الارتجالى العربى ولون من ألوان الأدب الشعبى يؤدى بدون ميزان ولا يتقيد بلحن معين ويتناول القضايا الاجتماعية والسياسية والعاطفية والحكم (م٢)

٢- الدوبيت نوع من فنون الارتجال ويؤدى بدون مصاحبة موسيقية أو إيقاعية ومنتشر بأقاليم السودان ويتكون من لحن بسيط مبنى على ارتجالات شعرية ويتناول مواضيع الفخر والشجاعة والغزل والوصف

ويحتوى على الجانب التاريخى وأبرز وأهم التطورات الفنية فى كيفية تناول فن الارتجال المتداول فى الأغانى الشعبية المتنوعة لدى القبائل السودانية وكيفية الاستفادة منه فيما يقدم فى الموسيقى والغناء فى الوسط.

الإطار العملى :

ويحتوى على التعريف ببعض التجارب الفنية لدى المطربين السودانيين والفرق الغنائية الموسيقية والايقاعية والشعبية مع بعض النماذج المدونة.

النتائج والتوصيات

الإطار النظرى:

مراحل تطور الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان:

فى السودان وعندما تولت الثورة المهدية مقاليد الحكم فى العام ١٨٨٥م كان لها الأثر القوى فى تنشيط حركة الهجرة إلى مدينة أم درمان بوسط السودان ، والتى استوطنت فيها مجموعات متنوعة من جميع أبناء السودان وأصبحوا يشكلون مجموعات قبلية مهمة كان لها دور كبير فى وضع البذرة الأولى للتبادل الغنائى بين أقاليم السودان المتناهية شرقاً وغرباً ، شمالاً وجنوباً ثم وسطاً ، وكانت كفة الأخذ والاقتباس موجودة وأدت إلى ظهور أنماط غنائية جماعية ومرتجلة منها :- (م٣ - ص٢٢)

١- غناء العصى

٢- غناء الطنبارة

٣- غناء الدوبيت

٤- غناء شاعر الربابة

٥- غناء الدلوكة

يعتبر الفنان محمد أحمد سرور أول المستفيدين من هذا التراث الغنائى المتنوع حيث تشبع بتلك الأنماط الغنائية الغنية المتنوعة وأسس أول مرحلة فنية فى تاريخ الغناء الحديث فى السودان وهى التى أصبحت تعرف باسم حقيبة الفن وذلك (٣) فى بداية عشرينيات القرن الماضى والتى أطلق عليها البروفيسور الفاتح الطاهر دياب اسم (المدرسة الفنية الأولى) ، وغناء الحقيبة هو نوع من الغناء الجماعى يؤديه الرجال بشكل متبادل مابين المطرب والكورس ، فإذا كانت الرميات (٤) تغنى بدون المصاحبة الإيقاعية وإذا كان الرجال يصفقون فقط فى غناء الطنبارة (٥) فإن سرور استخدم المصاحبة الإيقاعية فى أدائه للأغنية واكتفى بثلاث رجال فى الكورس يشاركون فى الأداء عبر لحن الكوبليهات المتوحد بينه وبينهم ويقوم بإضافة ارتجالات لحنية على اللحن الأساسى .

ثراء هذه التجربة الفنية أدى إلى مطربين ساروا على نفس النهج منهم عمر البنا ، الأمين برهان ، كرومة ، وآخرون ، وأصبحت الأغنية تعتمد على قدرة المطرب فى تلوين الأداء عن طريق الارتجال فى اللحن الأساسى.

فى عام ١٩٢٨م سجل المطرب عبدالله الماحى عشر اسطوانات لشركة بيضافون بالقاهرة، ثلاث منها كان اللحن فيها واحداً مع تغير الكلمات أو النص الشعرى بالتالى وحتى لا تكون هذه الأغانى مملة للمستمع اعتمد فيها على الارتجال والزخارف اللحنية.

كانت تلك سمة من سمات المدرسة الفنية الأولى حيث إن النص الشعرى يتغير بحيث يقوم النص الجديد على لحن قديم كما هو الحال فى اغنية سرور (برضى ليك المولى الموالى) فقد تم وضع اثنى عشر نصاً شعرياً لشعراء مختلفين على نفس اللحن الأول مع ارتجالات بسيطة حسب إمكانيات المطرب وقدراته الفنية.

فى عام ١٩٣٠م سجل عدد من مطربى المدرسة الفنية الأولى أكثر من ثلاثين أغنية بالقاهرة وقد شاركهم ولأول مرة عازف الكمان

٣- حقيبة الفن هو اسم لبرنامج إذاعى يقدم هذا النوع من الغناء وأصبحت هذه المرحلة متعارف عليها باسم حقيبة الفن

٤- الرمية مثلها مثل الدوبيت وتعتمد على الارتجال ومهارة المطرب.

٥- الطنبارة هم المغنون الرجال الذين يصاحبهم كورس يؤدى (الطنبرة) وهى عبارة عن تصويت يصدر عن الحنجرة فى محاكاة لصوت الإبل ويعرف أيضاً باسم الحمبى أو الكرير.

السر عبدالله ... والسر صاحب قدرات فنية عالية فى حفظ الأغانى التقليدية عن طريق السمع المباشر ويتميز عزفه بإتقان الزخارف اللحنية والذبذبات والحليات ويعتبر من أوائل العازفين على آلة الكمان فى السودان.

فى عام ١٩٣٥م ظهر لون جديد من الغناء يعتمد على الارتجال فى الكلمة واللحن وهو غناء (التم تم)(٦) وتؤديه الفتيات فى جلساتهن الخاصة ويتناول موضوعات تعبر عن همومهن العاطفية ، فاذا ما أعجبت فتاة بشاب معين كانت ترتجل فيه أحلى الكلام وأعذب النغم لتعبر عن إعجابها الشديد بفتى أحلامها مع مشاركة زميلاتها بالتصفيق المنسجم والتوقيع على (الدلوكة) (٧) لقد أصبحت أغانى (التم تم) تجذب مشاعر المستمعين بإيقاعها المبهر والارتجالات الذكية مما دفع المطربين إلى تقديم أغانيهم على نفس النهج وتم تسجيل عدد كبير منها لدى شركة بيضافون بالقاهرة مثال المطرب زنقار، عائشة الفلاتية، إسماعيل عبد المعين والذى تلقى تعليمه الموسيقى بمعهد فؤاد الأول للموسيقى كما شارك معهم فى التسجيلات عازف الكمان السر عبدالله.

فى الثانى من مايو عام ١٩٤٠م بدأ البث الإذاعى ولأول مرة من إذاعة أم درمان والتى أنشأتها الإدارة البريطانية لخدمة أغراضها العسكرية أثناء الحرب العالمية الثانية وكان زمن البث مختصرا جداً ، خمس دقائق للقرآن ،خمسة دقائق للأخبار ، خمس دقائق ، للأغانى السودانية ، اقترن ظهور البث الإذاعى بظهور مطربين جدد أمثال حسن عطية ، التيجانى السيوفى ، عبدالحميد يوسف وغيرهم ، وكان واضحاً أن لكل مطرب أسلوبه ولغته الغنائية المنفردة فى أدائه ، فالاجتهاد الشخصى كان موجوداً فى إضافة ارتجالات وتنويعات على اللحن الأساسى ومازال هذا الأسلوب مستمراً إذ يعتبر الارتجال وحتى اليوم أحد أهم المكونات الرئيسية للموسيقى والغناء فى السودان.

فى عام ١٩٥٠م استطاع المطرب عثمان حسين أن يوظف قدراته الفنية توظيفاً جيداً فى أداء فن الارتجال عبر الخروج من مرحلة الطرب الى الأغنية ذات الأداء التعبيرى الحر بدون ميزان مستفيداً من غناء الدوبيت وذلك فى استهلال أغنية (الفراش الحائر) وفيها قدم ارتجالاً متواصلاً عبر لحن الكوبليهات المتغير والجمل الحوارية بين أدائه والفرقة الموسيقية وبعد نجاح هذه التجربة والتى أشاد بها النقاد والجمهور ، سار على النهج مطربون كثيرون منهم سيد خليفة، محمد وردى ، محمد الأمين وآخرون ، ومن العازفين نجد عازف الكمان حسن الخواض والذى قدم ارتجالات موسيقية مبنيه على لحن الدوبيت.

ازدهرت الارتجالات فى أواسط خمسينيات القرن الماضى نسبة لحفظ الأغنية شفاهة دون تدوين ، بل أن العازف يتصرف فى اللحن بعد أن يحفظه تماماً ثم يرتجل فيه أثناء أداء المطرب أو أثناء أداء الفرقة الموسيقية استناداً على مقدراته العزفية ، وبهذه الطريقة أصبح لكل عازف أسلوبه وطريقة أداء مختلفة عن زملائه ، ومن أبرز هؤلاء العازفين السر عبدالله (كمان) برعى محمد دفع الله (عود) حسن الخواض (كمان) بشير عباس (عود)، أما فى الستينيات فظهر كل من عبدالله حامد العربى (كمان) ، محمد عبدالله محمدية (كمان) عبداللطيف خضر (اكورديون).

تعتبر مرحلة الخمسينيات والستينيات فى تاريخ الموسيقى السودانية بمثابة المدرسة الفنية الثانية والتى عبرت عن مرحلة جديدة من مراحل تطور الموسيقى والغناء فى السودان وذلك نسبة للزيادة فى استخدام الالات الموسيقية الوترية وآلات النفخ الخشبية والنحاسية إلى جانب تطور أساليب التفكير الموسيقى لدى المؤلفين أنفسهم

٦- اسم لنوع من الإيقاع الثلاثى السريع الراقص ومنتشر بكل أنحاء السودان.

٧- الدلوكة آلة إيقاعية تصنع من الفخار وشكلها مقعر وتجلد بجلود الأغنام وغالباً ما تستخدمها النساء.

بعد اتساع إمكانية الاستماع الى الثقافات الأخرى عبر الراديو والسينما ، وقد لعب الارتجال دوراً أساسياً فى هذه المرحلة.

مايو من عام ١٩٦٩م كان بداية لعصر جديد فى تاريخ الموسيقى السودانية ، إذ تم افتتاح معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبية (كلية الموسيقى والدراما حالياً) ... افتتاح المعهد يعتبر نقلة ونقطة تحول كبيرة فى الفن السودانى وذلك من فن الارتجال إلى النظام الموسيقى (التدوين الموسيقى) وكان واضحاً للجميع أن محاولات الارتجال دون الاستفادة من الأساليب العلمية والموازنة الدقيقة ما بين أداء الفرقة والمطرب من دون التدوين الموسيقى ستكون بمثابة تشويه للعمل، وهكذا قادت كلية الموسيقى والدراما مرحلة التغير الإبداعية ، وكانت نقطة التحول فى آليات اللغة الغنائية علماً وصناعةً وفناً ، ولكن ..... وعلى الرغم من وجود خريجى كلية الموسيقى والدراما وخاصة قسم الموسيقى وإسهاماتهم الواضحة على الساحة الفنية السودانية ، مشاركين لكبار المطربين فى التسجيلات المرئية والمسموعة ، فهنالك أيضاً مطربون يفضلون التلقين والحفظ الشفاهى ولا يرتاحون للتدوين الموسيقى باعتبار أنه يقيد من حركات أدائهم التى تميل الى الارتجال .

الإطار العملى

التجربة السودانية المعاصرة فى فن الارتجال:

يمكن تقسيم فن الارتجال وكيفية تناوله والاستفادة منه فى السودان الى خمسة تجارب وهى:

١- أداء المطربين السودانيين
٢- الفرق الموسيقية والغنائية
٣- الفرق الشعبية
٤- الفرق الإيقاعية
٥- الموسيقى البحتة

المطربون السودانيون:

فى كثير من الأحيان يعتبر المطرب السودانى هو الملحن والمؤدى ، و نجد أنه استعار واستلهم بعض الصيغ الأدائية من التراث ومن الألحان الشعبية مثل الرميات والمواويل المرتجلة، وهنالك نماذج كثيرة وواضحة على خارطة الموسيقى والغناء فى السودان ، منها على سبيل المثال أداء المطرب عبدالكريم الكابلى والمطرب حمد الريح والمطرب محمد وردى الذى اعتمد فى بدايته الأولى على الارتجالات المأخوذة من تراث النوبة الشمالى ، ومن الأمثلة على ذلك ما تناوله أيضاً المطرب محمد الأمين واستفادته من فن الدوبيت فى أدائه لإحدى الكوبليهات فى أغنيته (زورق الألحان) وذلك عند ادائه للكوبليه (أجمل عيون عندك يا أجمل الحلوين) ، المثال أدناه يستعرض اللحن التقريبى على النوتة الموسيقية ،، أى بمعنى أن هناك صعوبة فى تدوين الارتجال والغرض من الاستعراض هو محاولة توضيح الفكرة والأبعاد الموسيقية المبنية على الخصوصية السودانية وطابعها المتنوع.

الفرق الموسيقية والغنائية:

فى السنوات الأخيرة ومنذ العام ١٩٨٠م

تقريباً بدأت تظهر فى السودان بعض الفرق الموسيقية والغنائية والتى غالباً ما تكونت من خريجى كلية الموسيقى والدراما ، وقدمت تجارب واعية ساهمت مساهمة فعالة فى الحركة الفنية السودانية مستندين على وعيهم ومعرفتهم الأكاديمية والعلمية فى كيفية الاستفادة من التراث السودانى الذى قام وتأسس على الارتجال سواء فى المدينة أو البادية ، بدأت هذه الفرق تجربتها بأخذ لون أو قالب معين كنموذج يعبر عن إقليم معين ثم قاموا بوضع هيكل ثابت مع بعض الخطوط الهارمونية مع الحفاظ التام على الطابع الخاص بالقالب دون تشويه أو تعديل فى محاولة لخلق قاعدة ثابتة يتحرك فيها اللحن الأساسى وبنفس الابعاد الصوتية التى تعبر عن الإقليم المعين مع التركيز على أداء الارتجال فى بعض الكوبليهات ، وفى بعض الأحيان يقومون بتناول نفس اللهجة وخاصة الفرق الغنائية التى تخص القبيلة او الإقليم المعين ، كما نجد أن حتى مؤلفاتهم الخاصة تأثرت بفن الارتجال الموجود فى الاغنية الشعبية السودانية ، من الأمثلة لذلك فرقة السمندل الموسيقية وفرقة عقد الجلاد الغنائية.

فرقة السمندل الموسيقية : ظهرت فى منتصف ثمانينيات القرن الماضى وسلكت المسار والنهج العلمى فى التجريب لتقديم أعمال موسيقية بحتة واعتمدت على الأخذ من التراث ومحاولة تقديمه بشكل معاصر باستخدام الآلات الحديثة وقدمت نماذج كثيرة اعتمدت على الارتجال وذلك فى أداء الصولو المنفرد الحر مثال لذلك أغنية (لى فى المسالمة غزال) وهى تعتبر من أغانى فترة حقيبة الفن والتى كان الباحث قد قام بتوزيعها موسيقياً واعتمد على الارتجال مستخدماً آلة الجيتار فى بعض الكوبليهات ، كما قدمت الفرقة موسيقى أغنية (الكرنق) (٨) من منطقة جبال النوبة جنوب غرب كردفان والتى قام بتوزيعها الموسيقار وابن المنطقة جراهام عبد القادر حيث نجد أن هنالك دورًا ارتجاليًا واضحًا تقوم به الآلات الإيقاعية فى بعض الكوبليهات.

فرقة عقد الجلاد: بدأت مشوارها الفنى فى النصف الثانى من الثمانينيات ، تناولت هذه الفرقة أعمالاً تراثية كثيرة تعبر عن الثقافات المتعددة فى السودان وخير نموذج قدمته الفرقة أغنية (أمونة) والتى قام بتأليفها الموسيقار عثمان النو والذى اعتمد فى تأليفه على التنويعات اللحنية والإيقاعية والتى تعبر عن التنوع والتعدد الثقافى فى لوحة واحدة مع أداء بعض الارتجالات المأخوذة من طابع الأغنية الشعبية فى بعض الكوبليهات ، وهنالك أمثلة كثيرة قدمتها الفرقة اعتمدت غالبيتها على الأخذ من التراث بشقيه الإيقاعى والغنائى وبنفس الارتجالات التى تتم فيه ومحاولة تقديمه بشكل معاصر لاقت القبول والنجاح لدى المستمع السودانى.

الفرق الشعبية:

مع بداية تسعينيات القرن الماضى ظهرت فرق غنائية اتخذت منهجاً وأسلوباً جديداً من ضمن محاولات التجريب، مثال لا للحصر الفرقة القومية للآلات الشعبية والتى أثمرت ظهور عدة فرق مماثلة فيما بعد ، هذه الفرق اعتمدت على تنفيذ أعمالها على الالات الشعبية المستجلبة من أقاليم السودان المختلفة وأصبحوا يقدمون بها الاغانى الشعبية وبلهجاتها المحلية إضافة الى الرقص والزى ، هذه الفرق اعتمدت على الاستفادة والأخذ من الارتجال الموجود أصلاً فى الأغنية الشعبية بل ساهمت مساهمة فعالة فى تعريف تلك الآلات الشعبية المتنوعة والأغانى الشعبية للمستمع السودانى باختلاف تنوعاته

٨- الكرنق اسم لآلة ولنوع من أنواع الضرب الإيقاعى الثلاثى السريع وتصنع من خشب الأشجار ومجوفة وتجلد من الجانبين وتتكون من احجام مختلفة .

الثقافية.

الفرق الإيقاعية:

فى النصف الثانى من العام ٢٠٠٢م ظهرت فرقتان وهما فرقة أولاد مليجى بقيادة عازف الإيقاع حاتم مليجى وفرقة أورباب الاستعراضية بقيادة الفنان استيفن أوشلا ، هذه الفرق اعتمدت على الأداء الإيقاعى مع القليل من المصاحبة الموسيقية والغنائية بل التركيز الأكبر هو على الإيقاعات واعتمدت على الارتجال والتنويع والذى يمثل أهم العناصر المكونة لها ، تبدأ الفرقة بعزف ضرب إيقاعى معين يعبر عن إقليم ما فى السودان ثم تنتقل إلى عمل التنويعات وعمل الارتجالات الحرة والتى تبرز مهارة كل عازف فيها، أما فرقة أورباب الاستعراضية والتى تتكون عضويتها من أبناء جنوب السودان تستخدم عدد كبير من الطبول وبأحجام مختلفة وتعكس ثقافة الجنوب وذلك بالارتجالات التى يؤدونها والرقص المصاحب لها .

الموسيقى البحتة:

فى مجال الموسيقى البحتة والتنفيذ الآلى نجد أن الموسيقار عازف الفلوت حافظ عبدالرحمن قدم نماذج موسيقية بحتة اعتمد فيها على استلهام الارتجالات الموجودة فى البيئة التى عاش فيها بغرب السودان ، بل نجد أداءه على آلة الفلوت وكيفية إصداره للصوت ، له خصوصيته المتأثرة بتلك المنطقة والتى تشابه وفى كثير من الأحيان آلة الصفارة الخشبية المنتشرة فى تلك المنطقة ، يهتم حافظ عبدالرحمن بالمحافظة على الخصوصية اللحنية الخماسية السودانية والارتجالات العفوية التى تتم أثناء الأداء ، وحظيت تجربته بالقبول لدى المستمع السودانى، المثال أدناه يستعرض الفكرة اللحنية لأحد مؤلفاته الموسيقية والذى استند فيه على الأخذ من بيئته بغرب السودان وشكل الألحان الشعبية المنتشرة فيها :

الباحث له عدة تجارب موسيقية استند في تأليفها على الارتجالات الموجودة فى الأغنية الشعبية بشقيها اللحنى والإيقاعى والتى قدمها بآلة الجيتار ، منها تناوله لفكرة الموسيقار عازف الكمان حسن الخواض وهو يحاول محاكاة فن الدوبيت بآلة الكمان فى شكل ارتجالات مستفيداً من قدراته العزفية المثال ادناه يستعرض اللحن التقريبى لما قدمه الموسيقار حسن الخواض .

قام الباحث بتناول نفس الفكرة وقدمها بآلة الجيتار فى شكل حوارى مع الفرقة الموسيقية وأضاف إليها بعض التنويعات والجمل الموسيقية والانتقال من سلم كبير إلى سلم صغير على ميزان

ثلاثى وإدخال الصوت البشرى الذى يظهر فى نهاية العمل ، المثال أدناه يستعرض الجزء الأخير والذى يظهر فى نهاية العمل الموسيقى والذى قام الباحث بإدخال صوت بشرى فى شكل آهات والانتقال إلى السلم الصغير فى حوار مع الفرقة الموسيقية :

كما قام الباحث بتأليف عدة أعمال موسيقية اعتمدت على الارتجالات المستلهمة من الغناء الشعبى والآلة الشعبية والإيقاعات التى تميز أقاليم السودان المتنوعة مثال مقطوعة (صدى الطمبور) (٩) والتى استخدم فيها آلة الجيتار فى محاولة لعمل ارتجالات تشابه آلة الطمبور مستفيداً من إيقاع الدليب(١٠) الذى يميز إقليم شمال السودان .

كما قام الباحث بتأليف مقطوعة (النقارة) (١١) والتى استند فى تأليفها على الألحان والارتجالات التى تتم عند قبائل البقارة بغرب السودان فى مجالس البرامكة وخاصة فى جلساتهم لشرب الشاى ، حيث يقوم الجالسون بتبادل الأدوار فى ارتجالات شعرية مصاحبة بلحن بسيط مرتجل من غير ميزان فى وصف المحبوبة والافتخار بالقبيلة والشجاعة والكرم، فقام الباحث بعمل فكرة لحنية مبنية على تلك الارتجالات فى شكل حوار بين آلة الجيتار والفرقة الموسيقية وبنفس الأفكار اللحنية المستخدمة عندهم مستخدماً إيقاع المردوم (١٢)، المثال أدناه يستعرض الفكرة الأساسية للحن:

من الأمثلة الأخرى والتى اعتمد فيها الباحث

ارتجالات على الجيتار تشابه آلة الطمبور

الضرب الايقاعى الدليب

الضرب الايقاعى المردوم

٩- الطمبور آلة شعبية تميز منطقة شمال السودان وتتكون من صندوق رنان مجلد بجلد الأغنام ومثبت عليه ثلاثة أعمدة خشبية فى شكل مثلث ويتكون من خمسة أوتار معدنية وله عدة أحجام وتسميات مختلفة فى بعض المناطق الأخرى.

١٠- الدليب اسم لضرب إيقاعى معين مركب منتشر فقط فى شمال السودان.

١١- النقارة آلة ايقاعية تصنع من جذع الشجر فى شكل مخروطى مجوف وتجلد من الجانبين بجلود الأبقار وتستخدم عصى صغيرة لإصدار الصوت عن طريق القرع.

١٢- المردوم اسم لضرب إيقاعى ثلاثى سريع وراقص يميز منطقة غرب السودان وتستخدم فيه آلة النقارة الإيقاعية.

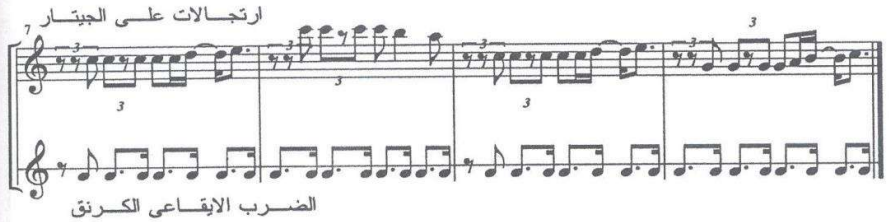
على الارتجال مقطوعة (يابلد) والتى دمج فيها إيقاع (الكرنق) والذى يمثل منطقة جبال النوبة جنوب غربى اقليم كردفان مع إيقاع (السيرة أو العرضة) المنتشر فى مختلف أنحاء السودان ، وقد تم توظيف الارتجال فى هذا العمل فى الربط بين اللحنين ، فبعد أداء الجزء المبنى على إيقاع الكرنق يتم أداء ارتجالات على آلة الجيتار بأسلوب يحاكى طريقة العزف على الربابة المستخدمة فى منطقة جبال النوبة ثم يأتى بعد ذلك اللحن الثانى على إيقاع السيرة والذى تم بناؤه على الخماسى الدائرى البسيط ، المثال أدناه يستعرض الفكرة الأساسية للانتقال اللحنى والإيقاعى بين إيقاع الكرنق وايقاع السيرة والخصوصية اللحنية لكل منهما.

النتائج:

- الارتجال هو أحد المقومات الأساسية للأغنية السودانية سواء فى المدينة أو البادية منذ غناء الطنابرة والدوبيت ومرحلة حقيبة الفن.
- حافظت كل أقاليم السودان المختلفة على تراثها الغنائى والايقاعى والمقامات التى تميزها عن بعضها البعض.
- التناول والتجريب الواعى من خريجى كلية الموسيقى والدراما للمادة التراثية ومحاولة تقديمه بشكل معاصر مع الحفاظ على الخصوصية كان له الأثر الواضح فى الساحة الفنية.

التوصيات:

- المحافظة على المادة التراثية وتقديمها بلا تشويه وذلك بالمحافظة على طابعها والخصوصية الإيقاعية واللحنية والتى تعبر عن كل إقليم من أقاليم السودان المختلفة.
- جمع أكبر مادة ممكنة من الفنون الارتجالية السودانية ومحاولة دراستها وتحليلها.
- إرسال قوافل علمية لمناطق السودان المختلفة من طلاب وأساتذة كلية الموسيقى والدراما بالخرطوم وإجراء بحوث ميدانية لفنون



١٣- الربابة آلة شبيه بآلة الطمبور الشعبية المنتشرة فى شمال السودان.

ختاماً نقول إن رحلة طويلة قطعتها الموسيقى والأغنية السودانية فى مسيرتها منذ منتصف عشرينيات القرن الماضى وحتى الآن وشهدت العديد من المراحل ، مراحل تطور وازدهار ، مراحل تراجع وانكسار ، وعلى الرغم من ذلك ما زالت أغانى التراث وإيقاعاتها وارتجالاتها هى الرافد الأساسى الذى يثرى الحياة الموسيقية والغنائية فى السودان بإبداع متواصل.

الارتجال الموجودة بتلك المناطق.

- دة سودانية خالصة بكلية الموسيقى والدراما لتعريف الطلاب بالفنون الارتجالية السودانية فى المدن والأرياف.
- تشجيع طلاب الموسيقى لأداء الارتجال الفورى وذلك من خلال الورش الفنية لمجموعات موسيقية صغيرة وذلك للتمرين على أداء ارتجالات آلية أو صوتية تعبر عن الحزن ، الخوف، الشجاعة ، الرشاقة وذلك على الخماسية السودانية وطابعها المتميز .
- أن يتم التبادل الثقافى ما بين كلية الموسيقى والدراما بالخرطوم والمؤسسات المشابهة الاخرى داخل وخارج السودان للتعرف على نماذج الفن الارتجالى الغنائى والموسيقى الخاص بكل بلد .

المراجع:

١- عباس سليمان السباعى : تأثير الارتجال بالتراث الموسيقى المحلى وسط السودان – بحث غير منشور- مؤتمر الموسيقى العربية نوفمبر ٢٠٠٨م .

٢- تيمور أحمد يوسف: تأثير الارتجال بالتراث الموسيقى المحلى فى مصر –بحث غير منشور- مؤتمر الموسيقى العربية نوفمبر ٢٠٠٨م .

٣- الفاتح الطاهر دياب: أنا أم درمان- تاريخ الموسيقى فى السودان –ماستر التجارية- الخرطوم ١٩٩٣م.

٤- عون الشريف قاسم : قاموس اللهجة العامية فى السودان –الدار السودانية للكتب –الخرطوم ١٩٧٣م.

٦- عثمان مصطفى : أساليب أداء الغناء السودانى الحديث فى النصف الثانى من القرن العشرين –اطروحة دكتوراة غير منشورة –كلية الموسيقى والدراما-٢٠٠٧م

مواقع على شبكة الإنترنت:

1-www.islamonline.net
2-http//usinfo.stste.gov/Arabic
3-www.zeryab.org
4-www.sam3y.net
5-www.wikipedia.org