الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN

كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الفنون الدرامية تخصص مسرح مغاربي

المـــــوضـــوع:

ظاهرة الارتجال المسرحي بين النظرية والتطبيق

قراءة فى التجربة المغاربية

إعداد الطالب (ة):أسماء بوطيب

إشـــراف: د. مصطفى بولنوار

لجنة المناقشة	
د. صالح بوشعور محمد أمين	رئيسا
د. دحو محمد أمين	ممتحنا
د. بولنوار مصطفى	مشرفا مقررا

السنة الجامعية 1440هـ /1441-هـ /- 2019 م/2020م

إهداء

إلى من أفضّلها على نفسي، ولم لا ! فقد ضحّت من أجلي ولم تدّخر جهدا في سبيل إسعادي على الدّوام، ومن وضعتني على طريق الحياة، وجعلتني رابط الجأش وراعتني حتى صرت كبيرة

(أمي الحبيبة). أطال الله في عمرها.

نسير في دروب الحياة، ويبقى من يسيطر على أذهاننا في كل مسلك نسلكه..

إلى صاحب السيرة العطرة، والفكر المستنير، صاحب الوجه الطيب والأفعال الحسنة، والمدح في شخصه قليل، فقد كان له الفضل الأوّل في بلوغي التعليم العالي

(والدي الحبيب) رحمه الله وطيب ثراه وأسكنه فسيح جناته.

تقبلا مني هذه التحية لكما وحدكما.

إلى عائلتي من كان لها بالغ الأثر في كثير من العقبات والصعاب.

إلى كل من بادلنا المودة بالمودة ...

إلى من علمونا حروفا من ذهب وكلمات وعبارات من أسمى وأجلى عبارات في العلم.

إلى من اتسع لهم قلبي ولم تتسع لهم صفحاتي أهدي ثمرة جهدي.

بوطيب أسماء.

كلمة شكر:

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبفضله تتنزل الخيرات والبركات، وبتوفيقه تتحقق المقاصد والغايات...

عجيبة هي المفارقة، إذ يقولون أن الكلام رخيص، ومع ذلك فإنّ أفضل دعاية هي كلمة طيبة تخرج من الفم، فإذا جلست لتذكر عرفان أولئك الذين يسروا علي إتمام هذه المذكرة، أجد نفسي محاطة بحشد غفير من الناس يصعب علي الإحاطة بأسمائهم، بل وأجد نفسي وسط بحر من الحب والتشجيع..

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان للدكتور الكريم "بولنوار مصطفى" الذي ساعدني على إقامة هذه الرسالة العلمية وأمدّني بالكثير من التوجيهات والإرشادات العلمية، وكان لي خير معلم ومشرف.

كما أرفع شكرا خالصا للجنة الموقرة التي شرفتني بقراءة هذا البحث وتقويمه وتقيمه ومناقشته .

والشكر موصول لأناس وفروا لي التوجيه في كل مراحل دراستي لكل أساتذتي الذين تتلمذت على أيديهم.

أتوجه بالشكر والعرفان إلى أسرتي كبيرها وصغيرها دون استثناء...، وإلى جميع الأصدقاء من بعيد أو قريب.. وإلى كل من ساعدني على إتمام هذه الرسالة ولو بالكلمة الطيبة...

بوطيب أسماء.

مقدمة

مقدمة:

إنّ التجربة المسرحية في شمولها وجرأتها وعنفوانها إنما تنطوي على المعنى العام والواسع لفكرة الحضارة لانطوائها على الثمرة المعنوية الوجدانية، كما أنها تعتبر شاهدا فعليا على كل التحولات التاريخية والاجتماعية والثقافية...، فالإبداع المسرحي هو عمل حضاري يرمز في بعده المادي إلى تطور الثقافة الإنسانية عبر العصور، يقوم به الممثل كفعل جمالي وإبداعي واستعراضي بما يحمله من خيال في دواخله، وقد نشأ وتطور من رحم الطقوس والممارسات الشعبية الارتجالية والرقص والحركات الأدائية، فالفرجة الدرامية مارسها الإنسان منذ الأزل بشكل طبيعي، فطري وتلقائي، وهذه الأشكال الحضارية تبلورت في صورة الفن ووصلت إلينا عبر رسالته الباقية، بفضل جهود هذا الإنسان الذي تأمل فكره وأفرد لخياله العنان وجر أنامله، للخروج من حيز التجربة الوجدانية الذاتية إلى مرحلة الوجود المادي لتقديم إضافة حضارية ملموسة.

وإذا جاز لنا الحديث عن بدايات المسرح، فإنّ المسرح الإنساني هو وليد الارتجالية قام على العفوية والتلقائية، فقد مارس الإنسان اللعب والتقليد والمحاكاة منذ القدم، وهذا الأمر يؤكد لنا أن الأداء هو فعل غريزي نمى وتطور وصقل بالممارسة الأدائية عن طريق الارتجال ليصل إلى ما يعرف بالأداء التمثيلي بصفته الحالية، ومن الأداء المرتجل انطلقت الإرهاصات الأولى لفن التمثيل والدراما وظهور الممثل، وأدى هذا الأمر كذلك إلى ظهور عدد من المناهج والمذاهب المسرحية التي اهتمت بإعداد وتدريب الممثل، لكن بالرغم من جميع التطورات الأدائية التمثيلية التي شهدها التمثيل المسرحي، إلا أنه يظل الارتجال يأخذ حيزا أكبر وجزءا أساسيا في أداء الممثل وتدريبه.

ومما لا شك فيه أن حيوية فن الارتجال المسرحي وأهميته تتأتى من الممثل المعبر عن الحالات الانفعالية والعاطفية، الصوتية والحركية، ففن الأداء المرتجل الذي يضطلع به الممثل أمام المتلقي، وكل ما يصدر عن خيال الممثل وحركاته وإيماءاته التلقائية والغير تلقائية له أهمية كبيرة على سير أحداث المسرحية وتأثيرا خاصا على المتلقي.وقد دأبت الاتجاهات الأدائية المسرحية إلى التطلع نحو نقطة جوهرية أساسية وهي الصدق في

التعبير عن المشاعر والانفعالات على خشبة الركح وأمام المتلقي. وشجعت على استخدام الممثل للارتجال بصورة منظمة ومضبوطة بعيدا عن التخبط العشوائي للحفاظ على سير أحداث المسرحية، ولكن بالرغم من ذلك إلا أن هناك من يهمل الجانب المهم في الارتجال وهو تدريب الممثل على تدارك الزلات والأخطاء داخل النسيج الدرامي للعرض وجعل أدائه حيويا ومميزا، بل ويعتبرونه حشوا للنص يضيفه الممثل بمزاجه الشخصي يجعله ممثلا مشوها في أدائه. ولكن مع تزايد الاهتمام بهذا الشكل من أشكال فن التمثيل أثار ذلك بعض المشكلات، حيث كانت فنية في غالبها، وذلك من حيث قدرة الارتجال على تحويل وتوظيف سلوك وجسد الممثل من الحياة العامة وتوظيفه في البيئة المسرحية، ولأي مدى يساهم الارتجال في تطوير أداء الممثل، ليبقى هذا الإشكال الأكبر والذي يعتبر السؤال الجوهري يتفرع عنه أسئلة أخرى لإشكالية هذا البحث والمتمثلة في ماهية الارتجال وعلاقته بالنص والممثل؟ وهل له أسس ومبادئ متبعة؟ وكيف تكون تدريبات الارتجال؟ .

لقد أفرزت هذه التساؤلات مشكلة بحثية تنبع من أهمية الموضوع وأهمية الظاهرة الارتجالية التي بدأت تفرض وجودها في مختلف الأصعدة والميادين، لذا حاولنا أن نعطي بعض الإجابات على بعض التساؤلات، فكانت النواة الأولى لإشكالية بحثي هذا والذي يتمحور حول دراسة موضوع: **"ظاهرة الارتجال المسرحي بين النظرية والتطبيق، قراءة في التجربة المغاربية"**، والذي يهدف لمعرفة ورصد الخلفية التاريخية للارتجال، والتي نشأت عنها المسرحية وكذا التعرض لبعض التجارب والنظريات المختلفة التي جعلت من تقنية الارتجال محورا أساسيا في تدريب الممثل، والخروج بنتائج علمية عن تقنية الارتجال في تدريب الممثل.

وحتى أُلم بموضوع البحث وضعت خطة أملتها الشروط المنهجية، وعليه قسمت بحثي إلى فصلين فضلا عن مقدمة، مدخل وخاتمة، حيث تطرقت في المدخل إلى تعريف الارتجال، وأردفت أيضا تعريف لمصطلح أداء الممثل والإيهام اللذان يعتبران عنصران أساسيان في الارتجال المسرحي.

أما في ما يخص الفصل الأول فقد جاء تحت عنوان: **"ظاهرة الارتجال في المسرح"** وفيه تم التطرق إلى بدايات ونشأة هذا الفن من ظاهرة اجتماعية إلى مسرحية وتطوره من خلال التعرض الى بدايات الارتجال

وتطوره في المسرح، وتجليات تأثر المسرح الارتجالي بالواقعية الخيالية. بحيث تطرقت إلى الواقعية الخيالية في أنظمة العرض المسرحي، وقد تم التعرف فيها على مصطلح الواقعية الخيالية وشرح منهجها عند يوجين فاختانكوف وتأثيرها على العرض المسرحي وعلاقتها بالارتجال .بالاضافة الى مناهج وتجارب الارتجال المسرحي. وهنا خصصت ذكر أهم مخرجين اعتمدا على الارتجال في تدريباتهم لممثليهم وهما "ستانسلافيسكي وبيتر بروك". كما تمت الاشارة الى تقنيات الارتجال المسرحي. حيث تم التطرق فيه الى أهم المبادئ الأساسية لفن الارتجال، وتمارينه التي يعتمد عليها الممثل في تدريباته المسرحية.

ويسلط الفصل الثاني من الدراسة الضوء على **ظاهرة الارتجال في المسرح المغاربي "مرتجلة شميشة للاّ "** وقد تم التعرض فيه الى نشأة الظاهرة الارتجالية في المسرح العربي وتأثيرها على أداء الممثل. كما تتبعت الارتجال في المسرح المغاربي (الجزائر والمغرب أنموذجا).وقد تطرقت من خلاله الى الارتجال في المسرح الجزائري (رشيد القسنطيني أنموذجا)، و استعرضت نبذة عن المسرح الجزائري ، كما أني تعمدت ذكر أهم رواد المسرح الارتجالي في الجزائر وهو "رشيد القسنطيني" الذي يعتبر أول من أدخل هذا الفن على المسرح الجزائري والارتجال في المسرح المغربي (مرتجلة شميشة للاّ لمحمد الكغاط أنموذجا).

ولإنجاز هذا البحث تم الاعتماد على المنهج التكاملي الذي جمع بين المنهج الجمالي حيث فن الارتجال يختص ويتميز بأبعاده الفنية التي تخلق إبداعا جماليا، وبين المنهج الوصفي التحليلي الذي يسعى إلى وصف ظاهرة الارتجال والمبادئ التي تقوم عليها ومدى أهميتها في تطوير الأداء التمثيلي لدى الممثل.

وقد أنهيت بحثي بخاتمة ذكرت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها، وبعض الآراء الخاصة عن الارتجال المسرحي.

وأثناء دراستي للموضوع اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع لدعم هذا البحث العلمي المتواضع أهمها:

- الارتجال للمسرح للمؤلفة فيولا سبولين، (1906-1994) معلمة ومدربة أكاديمية للمسرح الأمريكي، تعتبر من المبتكرين المهمين في المسرح الأمريكي في القرن العشرين لإبداع تقنيات الإخراج

لمساعدة الممثلين على التركيز في الوقت الحاضر وإيجاد الخيارات بشكل ارتجالي، وقد ألفت كتابها الأول "الارتجال للمسرح" الذي نشر هذه التقنيات وتضمن فلسفتها الارتجالية وطرق تدريب الممثل المرتجل .

- إعداد الممثل. للمؤلف قسطنطين ستانسلافيسكي.
- الكوميديا الإيطالية، بييرلوي دوشارتر.

أما بخصوص أهم المراجع فقد استعملت:

- المسرح في الوطن العربي للمؤلف علي الراعي.
- فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني لبن حنيش نواري، والذي يعتبر مرجعا مهما اعتمدت عليه في دراسة حول أحد أهم رواد الارتجال المسرحي في الجزائر.
- المخرج في المسرح المعاصر لسعد أردش، باعتباره غطى جميع مراحل الدراسة واعتمدته في الفصلين معا.

كما اعتمدت على بعض المقالات والمجلات أهمها: قراءة في مشهدية الأداء وتطوراته لليلى محمد، مجلة الأكاديمي العدد70 في تحليل بعض الأمور.

أما بالنسبة لأسباب اختياري لهذا الموضوع فمنها ما هو ذاتي وما هو موضوعي، فقد حاولت إضافة لمسة جديدة في مجال البحث العلمي، وإضافة دراسة علمية ربما ينجم عنها منفعة في سبيل إثراء المكتبة المسرحية الجزائرية، وأما ما كان ذاتيا فهو إعجابي بمثل هذه الدراسات الفنية ومحاولة مني الولوج والفهم الصحيح لجمالية وخصائص هذا الفن المسرحي من ناحية، و تكوين رصيد معرفي يشجعني في إتمام هذه المسيرة في سبيل الوفاء لهذا التخصص النبيل من ناحية أخرى.

ومن المؤكد أنه لا تخلو أية دراسة من الصعوبات والعراقيل التي تقف عائقا أمام أي باحث لإنجاز بحثه العلمي على أكمل وجه نذكر منها:

- الظروف الصحية التي تمر بها بلادنا حاليا من حظر التجوال بسبب وباء كورونا والتي تسببت في غلق جميع المسارح والمكتبات، وهذا الأمر أدى إلى تعذر إنجازنا للبحث العلمي خاصة الجانب التطبيقي على أكمل وجه، إضافة إلى صعوبة اللقاءات الميدانية مع الممثلين المسرحيين.

- صعوبة الحصول على المادة المهمة التي تخدم البحث.
- ندرة الدراسات أو الأعمال النقدية وهذا إن لم نقل انعدامها، الخاصة بالارتجال في المسرح الجزائري. على غرار بعض الدراسات على الصعيد العربي والتي أعانتني كثيرا في بحثي.

وفي الختام حتى لا أدعي الجدة والكمال تبقى دراستي متواضعة، والنتائج التي توصلت إليها في هذا الموضوع غير نهائية، بل لا تزال في حاجة إلى قارئ وباحث ناقد يستوفي ما تبقى من جوانبها والتي لم أتمكن من الاهتداء إليها بالدراسة، ولكن هذا هو جهدي المتواضع الذي بذلته في سبيل هذا البحث العلمي، ولا يسعني في الأخير إلا أن أقدم الامتنان والاحترام للدكتور الفاضل "بولنوار مصطفى" الذي رعى هذا البحث من بدايته إلى نهايته وأشرف على توجيهي بالإرشادات الصائبة، فكانت نصائحه تنير طريقي، وتشجعني على المضي في بحثي بكل عزيمة وإصرار، فله مني جزيل الشكر والامتنان، واعترافا بالجميل.

كما أتمنى أن يكون هذا البحث قد أنار ولو جانبا صغيرا في مجال الارتجال المسرحي عامة والجزائري خاصة.

المدخل

مفاهيم ومصطلحات

الارتجال

أداء الممثل

الإيهام

أولا: الارتجال المسرحي

ماهية الارتجال:

إن الغالبية العظمى من الدارسين والمهتمين بالمسرح والمسرحيين الذين يقفون على خشبة الركح، يدركون أن مقياس نجاح أي مسرحية وأي ممثل يكمن في التصدي للمعضلات الناجمة عن التوتر والارتباك وربما النسيان. وأهم خطوة يخطوها الممثل لبناء شخصيته الفنية تميزه وتنقله نقلة نوعية من ممثل عادي إلى ممثل محترف ذا موهبة فنية مسرحية عالية، تكمن في قدرته ومهاراته على الارتجال، لتحقيق الفرجة الدرامية وتحقيق المسرحة لإثارة المتلقي وجذب فضوله وكسر سلم توقعاته..

يعتبر الأداء الارتجالي في المسرح بعفويته نقيض الأداء المحضر له مسبقا والقائم على تكرار ما اكتسبه الممثل وطوره خلال تحضير العرض، والارتجال في المسرح قديم..، فقد كان الجزء الأساسي في أداء الممثلين الجوالين jongleurs والإيمائيين الرومان، وفي عروض الممثلين في أشكال الفرجة الشعبية في القرون الوسطى في أوروبا، وفي أداء المداح والمقلد والحكواتي وغيرهم في التقاليد الشعبية في البلدان العربية.[1]

يدخل الارتجال في كل أنواع العروض المسرحية، وفي كل عناصر التكوين في العرض المسرحي، وبما أن العنصر الأول والأهم في العرض المسرحي هو الممثل، فالارتجال عند هذا الأخير هو الأداء العفوي التلقائي والإنجاز الذي لا يرجع إلى نص أو عدم الوجود لنص معين، والنوع الآخر هو وجود النص ووجود الارتجال عن طريق العفوية في الأداء والتلقائية على مستوى الفعل والحوار عند الممثل[2]، ويظهر استقصاء أثر الارتجال في التنمية الإبداعية المسرحية وإتقان فنون الأداء واللعب المسرحي، بحيث يصف لنا (شيللر) الوسائل التي تمّكن اللعب من خلال التحكم في الشكل والمضمون من الانتقال فجأة

[1]- حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، بيروت،ص20 .

[2]- مصطفى عباس خلف، فعالية الارتجال في أداء الممثل في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد27،92 /2019/05، ص57.

في قفزة واسعة من لعب مقيد محدد بقواعد ثابتة إلى لعب تلقائي عفوي مرتجل[1]، فالارتجال حالة من رد الفعل الانفعالية كما أنه جزء من عملية الإبداع الفني، فهو حالة من التوافق والتنبؤ والاندماج مع سياق العمل المسرحي وفكرته فمن خلاله يكون المجال مفتوحا للإبداع عن طريق إستراتيجية تعتمد بالدرجة الأساس على احترافية المخرج والرؤية التي يتمتع بها، وأغلب المخرجين اعتمدوا عليه باعتباره فنا قديما منذ الطقوس القديمة، عندما كان قائد القبيلة يرتجل أدعية وقربانا للآلهة، مرورا بكوميديا ديللارتيه، تلك الكوميديا القائمة على الارتجال والمعتمدة على سيناريو بسيط، فستانسلافيسكي مثلا وصل الارتجال عنده إلى ارتجال بسيط لا يتعدى النص إلا في حدود التقمص والوصول إلى أداء صادق.[2]

إنّ المسرح الارتجالي بدأ بالعفوية والتلقائية والاحتفالية الشعبية ضمن الظواهر الفردية مع مرحلة تأسيس المسرح وإخضاعه لسلطة التأليف والتشخيص والإخراج والسينوغرافيا[3]. وبالرغم من أن المنطلق الأساسي للمسرح يقف على ضبط النص وحفظ الأدوار حفظا دقيقا، إلا أنّ هذا لا يعني بالضرورة التفريط بالارتجال كونه يحتل مكانة هامة في المسرح المعاصر. والقصيدة المرتجلة هي مسرحية مرتجلة (أي من دون استعداد لها)، أو على الأقل تبدو كذلك، أي تدَّعي الارتجال في العمل المسرحي، تماما كما يرتجل الموسيقار موضوعا معينا، فالممثلون يتصرفون كما لو كان يجب أن يبتكروا قصة ويمثلوا شخصيات، أو كما لو كانوا يرتجلون في الواقع. ولعلّ أول وأشهر الأعمال المرتجلة كانت "موليير" "**L'impromptu de Versailles**" ، الذي كتب بناءً على طلب الملك للإجابة عن الهجمات الجدلية مثل (1963) **La critique de l' école des femmes** ، وتجدر الإشارة إلى أنَّ تجدد هذا النمط في القرن العشرين مع (بيراندیلو) " **ce soir, on**

[1]– جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1420هـ_2000م، الجيزة، ص94

[2]_ علي رضا حسين، عمل المخرج وآلية الارتجال المسرحي، مجلة الأكاديمي، جامعة بابل للفنون الجميلة، 2005، ص157.

[3]_أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية ، مطبعة النجاح الجديدة، ط2، 2006، ص17.

improvise(1930)" ، نوع من الإسناد الذاتي وهو نمط يسند إلى المرجعية الذاتية (يشير إلى نفسه ويبتكر الفعل لدى روايته)، وتظهر القصيدة المرتجلة المؤلف على المسرح، وتدخله ضمن الفعل ويورط ابتكاره، وبالآتي فإنه ينتج مسرحا ضمن المسرح، وكونه منتبها لشروط الإبداع ومخاطره واحتمالاته ومصاعبه، فإنه يظهر بذلك العوامل الجمالية، وأيضا الاجتماعية والاقتصادية للمشروع المسرحي[1].

وتجدر الإشارة إلى أن "فيولا سبولين" يرى أن الارتجال في المسرح هو الشروع في حل المشكلة دون مفاهيم مسبقة لكيفية أداءها، مع السماح لكل شيء في البيئة (حية أو جامدة) أن تعمل من أجلك على حل المشكلة، بحيث أكدّ بأنه ليس المشهد، وإنما الطريق إلى المشهد، أي وظيفة غالبة لما هو بديهي، وعلى هذه الصورة لعب اللعبة يجلب فرصة لتعلم المسرح لخليط من الناس،**"أن تلعبها بالأذن"**، وهو عملية في مقابل نتيجة، وعلى الرغم من أن الارتجال هو فعل تلقائي وعفوي إلاّ أن سبولين يؤكد أنه ليس إضافة عشوائية أو "أصالة" أو " أن تتصنعها بنفسك"، فهو شكل، لو تم فهمه، فهو ممكن لأي مجموعة عمرية، ويجدر بالممثل المرتجل أن تكون له القدرة على السماح لمشكلة التمثيل أن تطور المشهد، لأن الارتجال لحظة في حياة الأشخاص دون الحاجة لحبكة أو خط قصة من أجل التواصل.[2] وفي بعض المرات يقوم الممثلين بعروض مرتجلة يخترعونها أمام الجمهور ويقوم هذا الأخير باختيار عنوانا للمسرحية المرتجلة قبيل العرض فيختلي الممثلون لدقائق وتبدأ بعدها مجريات العرض المرتجل نصا وإخراجاً.

كل فلسفات الإبداع تتطعّم بشكل متناقض حول موضوع الارتجال. وانتشار هذه الممارسة يفسر برفض النص والتقليد السلبي، وكذلك الاعتقاد بوجود سلطة تحريرية للجسد والإبداع التلقائي، كما

[1] _باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،ط1، 2015،ص282_283.

[2] ينظر_ فيولا سبولين، الارتجال للمسرح، تر وتقديم د. سامي صلاح،أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح31، القاهرة، ط2،ص517.

ساهم تأثير الاختبارات في محترف "غروتوفيسكي" والـ « **Living théâtre** » ، والعمل على شخصيات **Théâtre de soleil** وغيرها من الممارسات الهمجية (أي غير الأكاديمية) على خشبة المسرح في الستينات والسبعينات قد ساهمت بقوة في إيجاد أسطورة الارتجال مثل مقولة "**افتح يا سمسم**" بالنسبة للإبداع المسرحي الجماعي، وهي صيغة انتقدها (م,بيرنارد) (1977،1976) على أنها تجديد للنظرية التعبيرية للجسد والفن.[1]

لا يمكن أن يخلو أي مسرح من الارتجال، فقد تم اعتماده منذ القدم خاصة في عروض الميلودراما والبانتومايم، وقد اعتمدت العروض الكوميدية بشكل كبير على الارتجال، وقد نجده في الدول العربية عامة والمسرح المغاربي خاصة في الموال الشعبي، و الدوبيت في المسرح السوداني على وجه الخصوص.

إنّ الارتجال في مظهره المتواضع، المبتذل واليومي، وكتقنية مسرحية تتواجد ضمن تقنيات أخرى- يركز حوله سائر العناصر المكونة لمثولوجيا مسرحية ترمي إلى أن تصبح مسيطرة، والتي هي في رأينا ضبط، ومن ثم رسم كاريكاتوري، أو مصورة للتمسرح ذاته. وعليه فإننا نتوخى الإشارة هنا إلى تلك المصوّرة بعد أن نقوم بالتحليل الشبحي لهذا المفهوم معتمدين من جهة إبراز تناغماته، وافتراضاتهما، وكذا الانزلاقات أو التقويمات المنهجية التي يقوم عليها، ومنها على الخصوص الحيلة التي ولّدته. ومن جهة أخرى، فإننا سنكتشف عن الأسباب التي أدت إلى ظهور حيلة من هذا القبيل، وإلى فعاليتها، وأخيرا، وكنتيجة طبيعية، فإننا سنقترح الشروط التي تعمل على إبطالها من خلال وضع خطاب آخر، وممارسة مسرحية أخرى[2] .

---

[1] _ باتريس بافي، المعجم المسرحي، م س، ص283.

*الموال: نوع من أنواع الشعر العربي المعروف منذ زمن طويل

*الدوبيت: نوع من فنون الارتجال ويؤدى بدون مصاحبة موسيقية أو إيقاعية، ويتكون من لحن بسيط مبنى على ارتجالات شعرية ويتناول مواضيع الفخر والشجاعة والغزل والوصف

[2] _ حسن المنيعي، المسرح والارتجال، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1992،ص24

إن الارتجال هنا حسب التعريف، وطبقا للمعنى الاشتقاقي يعني التركيب، والإنجاز أو القيام اللحظي والآني بشيء لا متوقع، وغير جاهز على اعتبار أن هذا الغياب لإعداد يستطيع بطبيعة الحال أن يكون نفسه جاهزا ومتعمدا، كما أنّ هامش التنوع المحتمل يمّكنه ويلزمه هو كذلك أن يكون مبرمجا نسبيا ضمن تخطيط في منتهى الدقة تقريبا، كما نلمس ذلك في الكوميديا المرتجلة.[1] بيد أن البحث عن هذا اللاّمتوقع يكتسي على الأقل ثلاثة معاني مرتبطة فيما بينها:

1) إما القيام بشيء لم يشاهد بعد، أي لم يدرك بطريقة أو بأخرى، وبالتالي إنتاج الجديد أو المخالف للمألوف، والقيام بالخلق بمعناه الحقيقي.

2) أو/ وإلاّ إنجاز حدث غير متصور أو متعقل، وبتعبير آخر حدث يشكل قطيعة مع كل معرفة منطقية.

3) أو/ وإلاّ إنجاز حدث لا إرادي وغير مقصود، والخضوع لاندفاع واحد لا غير. وبعبارة أخرى، فإنّ الارتجال بإمكانه أن يرتكز في جوهره على إبداعية تستمد فرضيتها من تلقائية حدسية أو خيالية. ومن ثم فإنه ينشأ في الوقت معا كقطيعة ورجوع وكتخريب وحنين، وهذا شيء حقيقي إلى درجة أنه لا يمكن أن يوصف أو يحلّل إلاّ عبر مجموعة من أزواج الكلمات المتعارضة أو إذا شئنا عبر مجموعة من المفارقات التي تحدد وتصف كل مرة فعل الارتجال المسرحي في علاقته مع مرجعيين متضادين: يكون من المفروض أن يخرّب الأول ويزعزعه، بينما يعمل على كشف الثاني وإحيائه[2] .

وهكذا..، فالارتجال تترجم بنيته كدرء لنظام إشارات، وتحرير لاندفاع ما،وفي علاقته مع الذات يقوم بهدم الطقوس الاجتماعية عن طريق فرقعة وتفجير الديناميكية الفردية[3]. ومع كل هذا يلتزم الممثل على

[1] _ حسن المنيعي، المسرح والارتجال، م س، ص24.

[2] _ م ن، ص25.

[3] _ م ن.

خشبة الركح بالحفاظ على استمرارية الاتصال الداخلي مع بقية زملائه لجذب المتفرج واغتصاب خياله وكسر توقعاته.

ثانيا: أداء الممثل:

الأداء لغة: من الفعل أدّى، وأدّى الشيء: أوصله، والاسم الأداء، وهو أدى للأمانة منه، وأدى دينه تأدية أي قضاء، والاسم الأداء، ويقال تأديت إلى فلان من حقه إذا أدّيته وقضيته. ويقال أدّى فلان ما عليه أداء وتأدية إليه الخبر أي انتهى، ويعرف الأداء أنه: إيصال الشيء إلى المرسل إليه، والأداء: القضاء. ويعرف كبار اللغويين العرب في مجاله التجويد والإلقاء، الأداء بأنه إعطاء الأصوات حقها من الضغط والنبر والوضوح ومن شروط نجاح الممثل حسن الأداء. ويعرف الجرجاني الأداء أنه عبارة عن إتيان الواجب في الوقت[1].

اصطلاحا: استعمل أحيانا لإظهار الفرق مع اصطلاح (ممثل) أو (مؤدّ)، الذي عدَّ محدودًا جدا في المسرح المحكي. المؤدي هو أيضا المغني والراقص أو الإيمائي. وهو كل ما يستطيع الفنان الغربي أو الشرقي أن يحققه على خشبة المسرح. ويحقق دائما عملاً باهرا، صوتا وحركة أو عزفا على آلة في معارضته للأداء أو للعرض الكيفي لدور الممثل[2].

الأداء هو عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل. وقد تنوّعت التعابير المستخدمة لوصف أداء الممثل و ارتبط ذلك بتطوُّر المسرح تاريخيا وفي الحضارات المختلفة، فهناك تسميات تصف الأداء القائم على المحاكاة التصويرية لشخصية خيالية، مثل تجسيد وتشخيص وتمثيل Interprétation، وهناك تسميات تصف الأداء اللّعبيّ الذي يستند إلى مهارات عديدة أغلبها جسدية ويهدف إلى تسلية الجمهور ويحمل معنى اللعب، مثل لعب دورا، jouer , Play, Spielen . هناك تعبير آخر شائع في اللغة الانجليزية يدلّ على

[1]- جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1989، ص78.

[2]- باتريس بافي، المعجم المسرحي، م س، ص387.

التمثيل كفعل To act ولا مرادف له في اللغة الفرنسية حيث ظلّ الأداء مرتبطا لفترة طويلة بالإلقاء. ولكن تسمية الممثل acteur , acto تحمل معنى الفعل acte بينما ينحو معنى كلمة ممثل العربية نحو التقمص والتشخيص أكثر[1]. وقد يحصل التوتر في أداء الممثل بسبب نسيان الحوار أو الحركة و الإيماءات والانفعالات أو ربما السرحان اللحظي على خشبة المسرح وفقدان التركيز..، لهذا السبب يتقن الممثل المحترف الارتجال للخروج من هذه الحالات التي تفقده التواصل مع باقي الممثلين على الركح أو فقدان تواصله مع المتلقي، لإكمال دوره والإبقاء على تواصله مع الجمهور وشد انتباهه والحفاظ على روح العرض المسرحي. ولهذا يمكننا القول أنّ أحسن مدرسة لتعليم وتكوين الممثل هي مدرسة ستانسلافيسكي.

يعتبر (ستانسلافيسكي) من أهم المخرجين الذين اعتنوا بأداء الممثل بشدة لكي يحقق التكامل في كامل العملية المسرحية لذلك نجد أغلب مؤلفاته تتناول أساليب إعداد الممثل مثل:« إعداد الممثل » ،« بناء الشخصية » ،« خلق الدور المسرحي» [2] . إذ يستطيع الممثل الذي فضله (ستانسلافيسكي) على باقي الممثلين من مقلدين أو المبتذلين، ذلك حسب مستوى الأداء يستطيع الدخول في الدور وتجسيد معالم الشخصية بأبعادها كافة، لأنه يمتلك القدرة على أداء هذا النوع من التمثيل، و به حارب (ستانسلافيسكي) ممثل القوالب الجاهزة والطريقة التي يعمل بها الممثلون والتي تعتمد على الكلشيهات الجامدة والثابتة، إذ اختصت رسالته في تحطيم السخف المسرحي القديم، وهي رسالة تتعارض أساسا مع طريقتي الإخراج والأداء التمثيلي السائدين وقتذاك[3].

يحتاج المؤدون إلى اكتساب مهارات خاصة في مرحلة تدربهم على تقمص ضمير ووعي ذات أخرى، لكنهم أيضا يحتاجون مثل البشر جميعا أن يتعرفوا على أجسادهم ونفوسهم ولقد أدركت نظم التعليم

[1]- حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س، ص14.

[2]- وليد بكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، 2003، الأردن، ص250.

[3]- كمال العيد، دراسات في الأدب والمسرح، الدار المصرية للتأليف والنشر، 1966، القاهرة، ص 156.

الإنسانية دائما قيمة المسرح كوسيلة لتعليم الوعي بالذات، بل ونظرت إلى نظام التعليم نفسه كنظير للعرض المسرحي إذن فالتعليم بمعناه العام يمثل نقطة الانطلاق الطبيعية إلى تعلم فنون الأداء، ويميز علم النفس التربوي والتنموي بين ثلاث مستويات مختلفة ومتداخلة من مستويات تعلم التعبير عن الذات: المستوى النفسي، العضلي، والمستوى العاطفي أو الانفعالي، والمستوى الإدراكي أو المعرفي. والمؤدي مثل كل إنسان يتعلم على كل هذه المستويات في نفس الوقت ويستخدمها جميعا في عمله وحياته بصورة متزامنة[1].

إنّ القوة الرئيسية للمسرح تكمن في قلب الممثل النابض، في أفكاره ومشاعره الملتهبة.. إنه خالق الشخصية المسرحية التي تثير المتفرج، ويقول (لويجي بيراندييللو) الكاتب الايطالي الشهير:" إن المسرح عملية خلق يقوم بها الممثل". ولكن هذه الشخصية لا تستطيع أن تعيش في حيز مفرغ من الهواء، بمعزل عن الناس الآخرين الذين يحيطون بها، أو أن تحيى خارج العصر والطبيعة والوجود (أي الديكور وتفاصيل البيئة والأصوات والموسيقى والإضاءة والألوان). وهذا يخلقه المخرج وما يربطه في وحدة فنية متكاملة للكشف "حسب تعبير ستانسلافيسكي" عن " حياة الروح الإنسانية في الدور"[2]. ولعلّ توافق الممثل مع ذاته وانسجامه في العمل المسرحي، يساعد على تحفيز إمكانياته الإبداعية الكامنة (الموهبة) والتي يمكن أن تتحول عن طريق القراءات المعرفية المتعددة إلى منجز إبداعي ومعرفي يتجسد في الإبداع والخلق الفني، إذ يتوقف نجاح الممثل في بث الحياة في الشخصية التي يمثلها على مناهج المعالجة التي يتبعها في بناء الشخصية[3]، وأداء الممثل بصفة عامة ما هو إلا انعكاس داخلي أو خارجي نتيجة لمثير أو دافع يجسد بتعبير ما، أو وضعية جسدية معينة وطبقة صوتية ملائمة، إلا أنَّ الدوافع والمثيرات كانت غالبا ما تُهمل أو تُترك، ويتم الأداء وفق الموهبة والفطرة والخبرة، وهذا ما يلحظ فعلا على أداء الممثل في

[1]- جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، م س، ص86.

[2]- جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012، القاهرة، ص 143.

[3]- هيننج نيلمز، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1961، القاهرة، ص219.

القرن الثامن عشر، أي محاولة جادة للوصول إلى أداء طبيعي قائم بفعل مثيرات ودوافع[1]، فالتمثيل بصفة عامة هو مرآة المجتمع لذلك يتطلب على الممثل أن يتمتع بالتأثير الفطري والشخصية الكاريزمية والتي بدورها تجعله يصل بسهولة إلى غياهب نفسية المتفرج لإقناعه وجذب انتباهه، ويتحقق كل هذا إذا استطاع الممثل التأقلم مع الدور وتشخيص الأداء المناسب لتقديم عروض مسرحية ناجحة تتماشى مع ميول وذوق الجمهور.

لقد شبه "هيجل" الممثل بالإسفنجة التي تمتص كل الألوان وترجعها كما هي، وهو الآلة التي يعزف بها الشاعر، وليس على الممثل أن يتشبع به وبروحه وتجسيد دوره بوساطة وسائله الخاصة داخليا أم خارجيا فقط، بل عليه تكمله دوره وسد الثغرات وإحسان الانتقال، وباختصار، أن يترجم بتمثيله شعر الشاعر، وأن يكشف لنا عن أخفى نياته ومقاصده وأن يعوم على السطح اللآليء المختبئة في الأعماق[2]، أما "دافيد جاريك" الكاتب المسرحي الانكليزي الذي جعله أداءه التمثيلي قمة في فن تاريخ التمثيل، ويعد أول من اكتشف مسرح "شكسبير" ممثلا شخصياته بأدائه الخالص والذي ارتقى إلى مرحلة البهاء والسمو، كارها النجومية والفردية في التمثيل، على الرغم أنَّ العرض المسرحي كان يحمل اسمه فقط، لما يتمتع به من مقدرة هائلة في الأداء، سواء في الأدوار المأساوية أو الملهاوية. وإن كان هناك آراء تدعي ميلة للأداء الملهاوي. إلاّ أنّ سمة الأداء التمثيلي عنده كان له طابعه أو قريبا منه في رصد وتشخيص الشخصية وتجسيدها، لذا بات من صفات الممثل لديه التشخيص أولى صفات التمثيل، والحيوية هي ثاني الصفات، والثالث من الصفات هي الصدق، كما اهتم "جاريك" كثيرا بالتمرينات متجاوزا عديد من الممثلين في عصره أو ممن سبقوه، الذين كانوا يكتفون بقراءة المسرحية فقط في الأيام القليلة التي تسبق العرض، مستندين إلى مقدرتهم الأدائية وعلى أسلوب الأداء المتبع

[1]- سعد أدرش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979، القاهرة، ص 40.

[2]- محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 1437هـ -2016م، عمان، ص109.

والمعقد والمتكلف الذي كان مفضلا، واهتمامه هذا مكّنه من الشخصية والمسك بها، فضلا عن اكتساب جسده وصوته مرونة وحيوية عالية، من خلال مواظبته على التمرينات، والاستعداد النفسي والجسدي، لابتعاده عن المزاجية الحادة أو توتر الأعصاب، وابتعاده ورفضه التأنق الفني، كل هذا من أجل التهيؤ والتوجه لاستيعاب الدور وتجسيده طبيعيا[1].

أمَّا فيما يخص أداء الممثل في المسرح العربي فقد استخدم الرّواد في النصوص الأولى تعبير اللعب للدلالة على أداء الممثل الذي أسموه لاعبا، بعد ذلك بدأ تعبير التشخيص يظهر في نصوصهم النظرية ممّا يدل على أن مفهوم المحاكاة في الأداء كان هو المطلوب في زمنهم، ويعتبر كتاب اللبناني "نيقولا النقاش" **"أرزة لبنان"** أول وثيقة عن فن التمثيل في العالم العربي تظهر فيه المطالبة بالأداء الغير مصطنع وخاصة في الكوميديا، كما أن السوري "أبو خليل القباني" طلب من ممثليه أن يتقنوا الغناء والرقص إلى جانب التمثيل. أما في عروض المسرحيات الجدية فقد كان طابع الأداء خطابيا ومصطنعا يغلب عليه طابع التنغيم، ومع عودة المصري "جورج أبيض" من فرنسا ظهر إنشاء قواعد في التمثيل حسب التقاليد الأوروبية بهدف تغيير كلّ شكل الأداء الرومانسي الذي يتميز بالإلقاء المفخم والأداء المبالغ به[2].

أداء الممثل في المسرح الواقعي:

استطاعت الواقعية من خلال مسيرتها أن تجد لها موقعا كان أغلب الأحيان في الصدارة، بسبب التصاقها واعتمالها مع الواقع الحياتي، الزماني والمكاني والموضوعي للمجتمعات. والخوض في غمار التناقضات التي كانت سائدة حينها وكمحاولة بسيطة، تولدت المبعثات الحقيقية لمفهوم الواقعية، وقد تغيرت المعتقدات بشأن هوية الإنسان المثالية وقد حملت معاييرها الحركة الرومانسية قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر[3] . فالواقعية هي حركة أدبية بدأت خلال سبعينات القرن التاسع عشر تحاكي

[1]- محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 1437هـ -2016م، عمان، ص110-111.

[2]- حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س، ص18.

[3]- محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص121.

واقع الحياة اليومية وتهاجم المثالية، حيث ثارت على الحركة الرومانسية التي تمجد العاطفة المبالغ فيها، وتبنت الدقة والمصداقية في موضوعاتها.

إنّ الريادة الحقيقية لفن المسرح أبسنية المنشأ والمرجع راميا إلى إضافة المزيد من الوعي بأخطاء التقاليد والسلوك القائم، وأوجد هذه الجدلية من خلال اقتباسه لمواضيع من صلب الواقع واعتماده على المتناقضين (الفرد/المجتمع) في طرح مواضيعه، و"مسرحيات أبسن" تجمع بين الرمز والواقع، فشخوصه المثالية هي التي أرفع شأنا وأكثر خبثا من اللامثقفين الاعتياديين، تربك بسماتها المزدوجة الممثل التقليدي[1]. وربما هذه المشكلة التي الوحيدة التي واجهت الفن الواقعي في المسرح، إلا أن "ستانسلافيسكي" و"مايرهولد" ربما كان لهما الفضل في اجتياز هذه العقبة، لاسيما "ستانسلافيسكي" الذي أثار بطريقته المستخدمة في التمثيل، إذ أثار الخزين اللاشعوري لدى الممثل ليصل إلى إيصال حقيقة ما يريد، وإن كل تيار الأهداف الفردية الصغرى المتفرقة- في مسرحية من مسرحياته- وكل ما يصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر وأعمال مما هو من وحي التخيل[2].

يتشكل فن الإخراج وأداء الممثل من خلال تفاعل متبادل وعلاقة جدلية قائمة على الفهم المشترك والواعي في تجسيد العرض المسرحي، وقد قاد "الدوق ساكس ماينجن" فرقته المسرحية عام 1874م إلى برلين ليقدم أول عرض مسرحي في أوروبا قائم على فكرة المخرج المسرحي، متجاوزا الأطر والأساليب الإخراجية التقليدية كافة، والتي كانت متبعة قبله في إنتاج العرض المسرحي وفي تدريب الممثل وطبيعة المناظر والأزياء والإخراج، مستفيدا من الأطروحات الإخراجية التجديدية التي وضعها بعض المخرجين الذين سبقوه. كما اهتم الدوق بتفاصيل التشخيص في الأداء وتماثل هيئة الممثل مع هيئة الشخصية، من ناحية حركة الممثل والتعبير و الإلقاء، معطيا في الوقت نفسه الأهمية عينها للمجاميع وللتمثيل الجماعي الذي استخدمته في عروضه، إذ كان يدرب كل فرد على نوع من

[1]- أريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية، 1986، بغداد، ص194.

[2]- محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص125-126.

الإشارات الخاصة به تدعم إشارات باقي المجموعة وتنوعها، كما رفض الدوق مبدأ التماثل أو التناظر في الصورة المسرحية من ناحية التركيبات الديكورية والكتل وحركة الممثل الذي كان سائدا قبله، والذي كان يولد الملل والرتابة والتكرار جراء ذلك التناسق الهندسي والتنظيم الدقيق بين جهتي المسرح، بل جنّح إلى مبدأ التوزيع المتنوع مدخلا العنصر الجمالي والتشويقي وخلق عنصر التوازن، كما يقوم الأسلوب الإخراجي للدوق على المشاهدة التي تتخللها مجاميع كبيرة من الممثلين، وكثيرا ما كان يستخدم في مسرحياته التاريخية الأسلحة والخوذ والسيوف وغيرها من الأدوات الواقعية ليتعوّد عليها الممثل، وتجري التمرينات بارتداء الممثلين لأزيائهم التاريخية وقبل العرض بمدة كافية مع تزويد الممثل بكل تفاصيل أدائه ومفرداته، أما عن مجال الحركة وقياسها فيتم وفق العلاقة بين المساحات والارتفاعات والزوايا وبين أهمية الفعل الدرامي[1].

أما "قسطنطين ستانسلافيسكي" تأثر بالواقعية التاريخية للدوق "ساكس ماينجن" في محاولة لتحقيق المطابقة الخارجية للمواقع التاريخية معتمدا مبدأ الدقة في استنساخ الحياة الواقعية، وإن كل شيء على خشبة المسرح يجب أن يكون حقيقيا قدر الإمكان ، وقد بدأ "ستانسلافيسكي" حياته الفنية بأسلوب المخرج المستبد، إذ عامل ممثليه كأنهم دمى، إذ يقول " كنت أوضح لهم ما أراه في خيالي ويصنعون منه نسخة طبق الأصل" ثم يترك هذا الأسلوب لاجئا إلى أسلوب تحليل النص المسرحي والغور في معالم الشخصية ودراسة عناصر العمل المسرحي، وهي مرحلة انتقال من الواقعية التاريخية إلى الواقعية الداخلية. ونتيجة تأثره بمشاهير الممثلين في الأداء، أمثال الممثل الايطالي "توماسو سالفيني" ودراسته العميقة لتلك المناهج الأدائية، حثَّ "ستانسلافيسكي" ممثليه على الإبداع الفني لأجل الولادة الحقيقية للشخصية المسرحية والتي قامت طريقته على أساسها. ولفن أداء الممثل ذي الخلق المسرحي المتكامل يعلق سالفيني " إن الممثل يعيش على خشبة المسرح، إنه يبكي ويضحك، ولكن عندما يبكي

[1] – محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص126-128.

ويضحك يراقب ضحكه ودموعه وفي هذه الحياة المزدوجة، في هذا التوازن بين الحياة والأداء، يكمن هذا الفن[1].

يكمن هدف "ستانسلافيسكي" الأساس في طريقته الأدائية على خلق الروح الداخلية الإنسانية ومن ثم التعبير عنها بصورة فنية، إذ لابد للمثل أن يحيا حياة دور باطنية، وعليه بعد ذلك يضفي على أدائه رداءا خارجيا[2] ، كما استطاع خلال وجوده في فلنده أن يجد عدة اكتشافات، في مقدمتها هي حالة الممثل الذهنية عندما يكون على خشبة المسرح وفي مواجهة المشاهد، حالة غير طبيعية بل حتى إنها تقف عقبة أمام الأداء الحقيقي والأصيل، في هذه الحالة يقتصر عمل الممثل في أن يؤدي من الخارج دون الشعور الداخلي للشخصية، أي يكون أداءً جسديا فيزياويا فقط متظاهرا بالأداء الداخلي النفسي. لذا انصب اهتمام ستانسلافيسكي في معالجة هذه الحالة الشاذة التي ترافق الممثل في أدائه، عن طريق سلسلة طويلة ومعقدة من التمرينات المدروسة للوصول إلى حالة الإيهام، ويرى ستانسلافيسكي بأن ليست الموهبة ومكانة الممثل ومقدرته الأدائية وحدها قادرة على تجسيد الشخصية، والتي كان يستند عليها الممثلون الذين يتأخرون في الحضور، فلابد من الإتيان بمتاع جسدي وروحي قبل العرض، ليكون صادقا مبدعا في تجسيد مشاعر وأحاسيس الشخصية التي يسعى إلى تحقيقها على الخشبة[3] .

كما سادت الواقعية في الأداء في المسرح العربي وصارت "معايشة الممثل لدوره وتقمصه له" مطلباً، وهذا ما نجده في مقال نقدي كتبه "خليل زينة" في مجلة المصور المصرية، مع عودة جيل من المسرحيين

[1] – محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص 132.

[2] – قسطنطين ستانسلافيسكي، إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي، دار الهنا للطباعة، 1973، القاهرة، ص 35.

[3] – قسطنطين ستانسلافيسكي، فن المسرح، تر: لويس بقطر، دار العربي للطباعة والنشر، 1968، القاهرة، ص30.

درس في الخارج، وبعد تأثير المدرسة الفرنسية والايطالية، بدأت تظهر مدارس في الأداء أهمها تلك المستوحاة من منهج ستانسلافيسكي بعد أن ترجمت بعض الأجزاء من أعماله إلى العربية[1].

أنواع الأداء:

اختلفت نوعية الأداء باختلاف الثقافات والمرحلة التاريخية وظروف العرض المسرحي والجماليات السائدة، فالتقاليد المسرحية السائدة في عصر ما ومكان ما هي التي تحدد نوعية الأداء وأولوية العناصر التي تتحكم فيه من إلقاء وحركة:

أ- هناك اختلاف جذري بهذا المجال في طبيعة الأداء بين المسرح الغربي والمسرح التقليدي في الشرق الأقصى. فالأداء في المسرح الشرقي هو أداء منمّط ومؤسلب تتحكم فيه أعراف حركية وصوتية صارمة ومعروفة من الجمهور. والممثل في أدائه للشخصية يتوصل لأن يجسد كل العالم المحيط بها في غياب الديكور من خلال حركة جسده الإيحائية المرمزة التي تصل إلى حد استحضار كل عناصر العالم المحيط.

ب- هناك تحولات طرأت على الأداء في المسرح الغربي عبر تاريخه وأفرزت نوعيات أداء مختلفة باختلاف الجماليات والأعراف. ونلحظ فيه اتجاهين واضحين تناوبا في السيطرة على أداء الممثّل تبعا لسيطرة النص أو غيابه. ففي الحالة الأولى كان الإلقاء هو الأساس وهذا ما نلحظه في مسرح القرنين السابع عشر والثامن عشر، في حين أن الحركة والأداء الحركي كانا مسيطرين على أشكال المسرح الشعبي بدءا من تقاليد المسرح الروماني الذي غلب عليه الرّقص والإيماء، وامتدادا إلى مسرح الكوميديا ديلارتيه ومسرح الأسواق وغيرها من الأشكال الشعبية التي اعتمدت على الحركة والارتجال[2].

ثالثا: الإيهام:

لقد ورد لفظ الإيهام في المسرح منذ القدم كنظرية عند "أرسطو"، فكلمة إيهام Illusion مأخوذة من الكلمة اللاتينية Illusio المشتقة من الفعل اللاتيني Ludere بمعنى مزح وسخر. تطوّر

[1]- حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س، ص18.

[2]- م ن، ص15.

مع المعنى مع الزمن فصارت الكلمة تدلّ على خطأ في الإدراك يؤدّي إلى اعتبار الظاهر حقيقة واقعة. والإيهام هو أحد مقوّمات العمل الفّنيّ والأدبيّ القائم على تصوير ما هو متخيّل fiction، أي إنّه عمليّة متعلقة بتصوير الواقع الذي يبثه العمل، وتشترط تعرُّف المتلقّي على ما يراه من خلال المطابقة بين مرجع العمل الفني ومرجعه هو كمتلقي مما يسمح له بالتمثُّل .وقد ربط المسرح الغربيّ بين الإيهام والمحاكاة بعلاقة السبب بالنتيجة، فقد رفض أفلاطون الإيهام وطرد الشُّعراء من جمهوريته لأنّه اعتبر أن الإيهام من خلال المحاكاة قد يصل إلى درجة تعليم الكذب والخداع. أما "أرسطو" الذي اعتبر أنّ المحاكاة هي أساس كل عمل فنّي، فقد طرح مفهوم مشابهة الحقيقة على مقتضى الاحتمال والضَّرورة (الذي يؤدّي إلى الإيهام) من خلال ترتيب الحكاية وبنيتها وليس من خلال شكل العرض[1] ، ويعرف "فيولا سبولين" مصطلح الإيهام كالآتي:

المسرح ليس إيهاما، إنه واقع متفق عليه من المجموعة ومفهوم من الجمهور، أي الإيهام هو إسقاط ذاتي[2].

إنّ أداء الممثل على المسرح يرتبط بلحظة الأداء المسرحي الإيهامي له، وهنا تدخل عملية الصراع الداخلي بين الممثل –الإنسان والممثل – الشخصية.. إنَّ لحظة التوتر الداخلي الحقيقية تبدأ قبيل دخول الممثل إلى الخشبة، حيث يبدأ الصراع المتواتر بينه وبين لحظة التقمص للدخول في عالم الشخصية، وهي لحظة انسلاخ مهمة وحساسة..، فما بين شخصية الممثل والممثل الشخصية اختلافات وتناقضات في الأهداف والوسائل تصل لحدود القطيعة الكلية بينهما إلاّ أن فعل الإيهام يدخل كحافز أساسي للولوج في عالم الشخصية المسرحية(..)، إنّ لحظة الإيهام المسرحي هي لحظة بدء الفعل على الخشبة، سواء بدأت بالمنظر أو الإضاءة أو بالصوت أو بتكوين تصويري يشتمل على

[1] _ حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س ، ص91-92.

[2] _ فيولا سبولين، الارتجال للمسرح، م س، ص516.

كل عناصر الشكل المسرحي واضعا فيه الممثل، حيث أول لحظة تقع فيها عيني المشاهد على صورة الخشبة يبدأ معها زمن الافتراض المسرحي الموهوم[1].

وصلت الرغبة في تحقيق الإيهام من خلال شكل العرض إلى حدّها الأقصى مع الألمانيّ "ريتشارد فاغنر" الذي أجرى تعديلات جذريّة على شكل الصالة فحوّلها إلى مدرَّجات نصف دائريّة تتوجه أنظار المتفرج فيها إلى الخشبة المركزية بدلاً من الفرجة على الحاضرين، وفرض للمرة الأولى إلغاء الإضاءة في الصالة، وإخفاء الأوركسترا في فجوة واسعة تفصل بين الصالة والخشبة بحيث ينسى المتفرج وجوده في عالم الواقع ليدخل كلياً في عالم الوهم[2].

مواضيع الإيهام:

الوهم موجود في كل مكونات العرض، وعلى درجات مختلفة وبحسب أشكال معيّنة.

أ- العالم الممثل:

المكان الطبيعي الذي يعاد فيه تركيب كل شيء بشكل صحيح بالنسبة إلى الحقيقة الدالة، يشكل إطاراً للعرض الوهمي. وبالنسبة إلى الجمهور فإنَّ هذا إطار يبدو (منقولا)من واقعه إلى خشبة المسرح. إنه يتضمن الأشياء النموذجية في بيئة ما.ويعطي المشاهدين انطباعا وكأنه حقيقي، بناء على مفاهيم كلاسيكية « بأن الطريقة الوحيدة لإنتاج الوهم وصيانته والمحافظة عليه هي أن يكون سببا لما نقلده» .

ب- السينوغرافيا:

بعض أنواع السينوغرافيا قادرة أكثر من غيرها على اجتذاب الوهم:المسرح الأمامي، على الطريقة الايطالية، الذي يشكّل إطارا للأحداث في المنظور الصحيح، سيكون مناسبا بشكل خاص للتأثيرات الوهمية والمظاهر الخادعة.

---

[1] _ عبد الفتاح مرتضى، الممثل ولحظة الإيهام المسرحي، الحوار المتمدن، 2003/06/30، http://www.m.ahewar.org

[2] _ حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س، ص92

ت- الحكاية:

من أجل خلق الوهم يتم تنظيم الحكاية، بحيث نشعر بمنطقها واتجاهها، من دون أن يتمكن المشاهد من استكشاف الخاتمة تماما. يكون المشاهد مشدودا بعناصر«التشويق » ولا يستطيع تحويل نظره عن الطريق المرسوم له، وهو يصدق القصة التي ترويها الحكاية.

ث- الشخصية:

يتوهّم المشاهد أنه يرى الشخصية الحقيقية أمامه. وكل شيء قد جُهز لعملية نماه.[1]

أهداف الإيهام وشروط تحقيقه:

بات من المعروف اليوم أنّ الإيهام في المسرح لا يتحقق من خلال متابعة حكاية ضمن عرض مسرحي فقط، وإنما هو مشروط بوجود الأعراف المسرحيّة التي هي نوع من الاتفاق الضّمنيّ يسود علاقة التلقي ويفترض تسليم المتفرج بأنّ ما يراه على الخشبة حقيقيّ لأنّه يأخذ مظهر الواقع، وبقبول المتفرج بمبدأ الدخول في لعبة الإيهام، وتحقيق هذا الأمر يتعلّق بمستوى وعيّه وحكمه على ما يراه (الخلط بين الممثّل والشخصيّة أو العكس على سبيل المثال). فالمتفرج في المسرح حين يتمثل نفسه في الشخصية المعروضة أمامه ينتابه بآن واحد شعوران: شعور بالمتعة من خلال التمثل، وشعور بالراحة والأمان والتطهير لأنّ الذي يعاني على المنصة هو الآخر ولا يمسه الأمر فعليّا وجسديّا. هذه الناحية هي التي تطرق إليها عالم النفس النمساويّ "سيغموند فرويد" في دراسته حول التحليل النفسي لآلية استقبال العمل الفني أو عملية الاندماج والدخول في عالم المتخيل، حيث بين أن الإيهام هو أحد أسباب المتعة لأنّ المتفرج يرى نفسه عبر الشخصية من خلال تصديقه لما يراه[2].

وكما أنّ الإيهام من خلال التمثل كصيرورة نفسية يؤدي إلى التطهير بالنسبة للمتفرج، فإنّه يؤدي أيضا

[1] _ باتريس بافي، معجم المسرح، م س، ص279

[2] - حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س،ص93

إلى تطهير الممثل أو المشارك في العرض من خلال دفعه لأن يكشف ما يكتبه في لا وعيه، لذلك فقد استخدم هذا المبدأ في علاج الأمراض النفسيّة عن طريق المسرح أو البسيكودراما[1].

ازدواجية الوهم:

من طبيعة الثنائي الوهم/ اللاوهم أن لا يرد أبدا بمظهر واحد من مظهري التناقض. فالوهم يفترض الشعور بأننا نعرف أن ما نراه على المسرح ليس سوى عرض، وإذا استرسلنا في الخيبة نفقد متعتنا بالقدر نفسه. فالجماليات المفرطة في طبيعيتها والتي تراهن على الوهم الكامل لم تعترف بهذه الحاجة إلى المتعة التي تزعج الوهم/ اللاوهم. وعلى العكس، فإن المسرح الكلاسيكي، وبشكل عام كل مسرح لا يسعى إلى إنكار ذاته، يكون له موقف أكثر اعتدالا وعملانية، وأكثر دقة من البديل للواقع واللاواقع. هكذا فإن "مارمونتيل" يوصي بعدم دفع الوهم إلى الحد الأقصى ويترك الوعي للمشاهد من أجل فهم الواقع. يجب أن تكون لدينا فكرتان متزامنتان: إننا جئنا لنرى عرض حكاية وإننا نشاهد أمرا حقيقيا. غير أن الفكرة الأولى يجب أن تغلب دوما لأن الوهم يجب أن لا ينتصر على حساب التفكير: « [.....] كلما كان الوهم قويا وشديدا، أثر أكثر في النفس، وبالآتي حد من حرية التفكير والتعلق بالحقيقة» . ولسنا بعيدين عن هذه المراقبة الواعية للوهم وما يفرضه "بريخت" بـ « استعادة الحقيقة المسرحية [على أن تكون] كشرط ضروري لتقديم عروض واقعية من الحياة المشتركة للبشر» . وما يصفه "مارمونتيل" (في النظرية الكلاسيكية) و"بريخت" (في النظرية الملحمية) ليس سوى ظاهرة الإنكار[2].

الإيهام والممثل:

إن الممثل هو الركيزة الأساسية في خلق العالم المتخيل، فإن شكل أدائه يلعب دورا كبيرا في تحقيق الإيهام ونوعيته. وقد اعتبر بعض المنظرين ورجال المسرح أن الممثل حين يعيش بشكل أو بآخر الحالة

[1]- حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س،ص93.

[2]- باتريس بافي، معجم المسرح، م س، ص279- 280.

الإيهامية يتمكن من تقمص دوره وبالتالي يكون أدائه مقنعا. بل إن هناك اتجاها في النقد المسرحي يحاكم أداء الممثل من خلال درجة هذا التقمص. وقد ساد هذا النوع من الأداء في المسرح الغربي لفترة طويلة وتحددت طبيعته بوجود الإيهام التصويري ومحاولة مضاهاة تصرف الشخص في الحياة الواقعية. لكن هذه الفكرة أثارت جدلا حول أفضلية الأداء بالعقل أو الأداء العاطفي (اعتبر الرومانسيون أن الممثل الجيد هو الذي يؤدي بعاطفته وليس بعقله، وحول تقمص الدور كلية أو الابتعاد عنه. أما بالنسبة للمسرح الشرقي فإن عملية تقمص الممثل للدور مختلفة لأنها جزء لا يتجزأ من عملية إعداد الممثل. وقد وضع المخرج الروسي "كونستانتين ستانسلافيسكي" منهجا لتقمص الممثل لدوره من خلال استدعاء ما أسماه الذاكرة الانفعالية، ومن خلال التركيز قبل الدخول في الدور. بالمقابل كان الناقد الفرنسي "دونيز ديدرو" قد طرح منذ القرن الثامن عشر في كتابه (**مفارقة الممثل**) فكرة ابتعاد الممثل عن دوره، وهذا ما أكد عليه الألماني "برتولت بريشت" الذي طالب الممثل بترك مسافة بينه وبين الدور الذي يؤديه لكي يتوصل لمحاكمة هذا الدور[1].

مما لا ريب فيه أن العرض المسرحي هو نتاج فني جماعي، ينهض به الممثلين والتقنيين المسرحيين كل حسب ميوله الفني، والمنجز الإبداعي للعرض المسرحي يتحقق بفضل احترافية الممثل وإبداعه على خشبة الركح على مستوى التأثير والتأثر، لذا نجد الممثل المسرحي يصرف جل طاقته في محاولاته المستمرة في تأكيد شخصيته الإبداعية، لأنه بالنسبة للنص المسرحي يعتبر الأداة الآدمية التي تحاكيه على الواقع لتدق مخيلة المشاهد وتجتاح أفكاره وتجعله يتوهم ويعايش العرض بكل تفاصيله بشغف كبير، لأن المسرح بصفة عامة ما هو إلا أداة تنوير وتطوير للمجتمع، والممثل بأدائه المحكم والعفوي والتلقائي يبدع ليعطي هوية لهذا المسرح، لكن المسرح الجزائري بالرغم من تطوره عبر عدة مراحل وإبداع ممثليه على مرّ الزمن وإتقانهم تقنية الارتجال في العرض المسرحي في معظم عروضهم المسرحية إلا أن فن الارتجال في المسرح الجزائري لم يسلط عليه الضوء لحد الساعة لأنه يحتاج إلى نصوص ترصده كفن في

[1]- حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س، ص93- 94.

الأعمال المسرحية وتدرك أهميته الكبيرة في إعداد الممثل وتطويره والنهوض بمسرح جزائري فريد من نوعه.

الفصل الأول:

ظاهرة الارتجال في المسرح

I.بدايات الارتجال وتطوره في المسرح:

1. الارتجال من ظاهرة اجتماعية إلى ظاهرة مسرحية:

من نعم الله علينا أن أخرجنا من بطون أمهاتنا أطفالا لا علم لنا بشيء من أمور الدنيا والدين لتبدأ رحلة التعلم مع مرحلة الطفولة ومحاكاة البيئة من حولنا، والطفل منذ مرحلة الطفولة المبكرة يمتلك غريزة التشخيص أو التمثيل كما يقول أرسطو في كتابه "فن الشعر"، والارتجال كعلم وفن يمكن تعلمه عندما تتاح الفرص. شأنه شأن الحرف والمهن، فمعظم ألعابنا في مرحلة الطفولة المبكرة والمتوسطة تقوم على الإيهام والارتجال، ولعل عملية الإبداع والابتكار تبدأ باللعب والاستكشاف، فكم من النظريات العلمية بدأت باللعب، كنظرية الجاذبية الأرضية لنيوتن، ولا شك أن الارتجال المسرحي يبدأ باللعب وصولا لمرحلة الإبداع والابتكار، فالمسرحيات المنظومة ذات البناء الدرامي الجيد ما وصلتنا من مؤلفيها منذ آلاف السنين بهذا الشكل المنظوم إلا وسبقتها مرحلة ارتجالية ارتبطت بالطقوس والشعائر الدينية والاحتفالات الارتجالية الراقصة والأغاني الديثرامبية التي كانت تقدم تقربا وحبا في آلهة الإغريق والفراعنة المصريين، وهذا الفن له جذوره التاريخية التي ارتبطت بالفنون مثل: الشعر والمسرح والخطابة والبلاغة والموسيقى، ثم تطور فيما بعد ليصبح منهجا للتعليم خاصة في المسرح الغربي وفي الكثير من القطاعات[1].

إن الأداء شيء غريزي يولد مع الإنسان ينمو ويتطور ويصقل بالممارسة، وبالأفعال البشرية الأدائية وبالإضافات حسب ما تتطلبه الحاجة للإضافة في الفعل عن طريق الارتجال وصولا إلى ما يعرف بالأداء التمثيلي، فالإنسان البدائي لم يكن يرسم إلا ما يراه بالفعل ولم يكن يصور أكثر مما يمكن أن يلتقطه في لحظة واحدة محددة... ، فقد كان فنا لصيادين بدائيين يعيشون في مستوى اقتصادي طفيلي غير منتج، كانوا يجمعوا غذائهم بدلا من إنتاجه...، ويعيشون في أنماط اجتماعية غير مستقرة

[1]- أحمد حسين محمد حسن، فعالية برنامج تدريبي لتنمية مهارات الارتجال المسرحي، دراسة تجريبية، العلوم التربوية، العدد04، جامعة المنصورة-مصر، 2017، ص237-238.

تفتقر إلى التنظيم، لم يكونوا يؤمنون بآلهة، ولا بالعالم الآخر ولا الحياة بعد الموت، فالفن لم يكن يخدم أي غرض آخر سوى أن يكون وسيلة للحصول على الغذاء...، وظيفته عملية بحثية تستهدف أغراضا اقتصادية مباشرة ولم يكن هناك أي نوع من الإيمان يربطه بموجودات روحية تنتمي إلى عالم آخر، فقد كان أسلوبا يتسم بالروح الواقعية...[1].

حدث تغير في تاريخ الفن، ولم يعد الإنسان يعيش عالة على ما تجود به الطبيعة، بل أصبح ينتج لنفسه، وقد أدى هذا الانتقال إلى تغير في إيقاع الحياة بأكملها، وقد وصل التغيير على مستوى البيئة المادية والكيان الاجتماعي والروحي للإنسان ومنه على المستوى الفني ويتجلى ذلك على صعيد الفن عندما حلت العناصر الفكرية غير الحسية في خيال الفنان محل العناصر الحسية اللاعقلية وتحولت الصورة إلى لغة رمزية تتخذ شكلا تمثيليا وتضاءل الثراء التصويري ليصبح اختزالا غير تصويري[2].

هناك مميزات لإنسان العصر الحجري القديم الذي كان صياداً لذلك كان يتعين عليه أن يكون دقيقا 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 أن تتجه حواسه كلها إلى الواقع الملموس، هذه الصفات يحتاج إليها الممثل أيضا التي ينبغي التدريب عليها بصورة مستمرة لاصطياد الشخصية المسرحية المؤداة، وقد استخدم الإنسان القديم التمثيل لحاجته إليه في حياته اليومية وهي تعليم الأبناء كسب قوتهم عن طريق المحاكاة للفريسة وتمثيلها، وجانب آخر ترفيهي يحقق من خلاله المتعة والتشويق، فأشار (أدوين ديور) متوافقا مع ما ذكر 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

[1] – أرلوند هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر : سامي صلاح، ج1، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2015،ص 15.
[2] – م ن، ص29.

يكن الشكل فجاً وبدائيا، وحين نأتي لعام (3000 ق.م) نصبح في غنى عن أن نفترض وجود ممثلين. ففي العراق ومصر القديمة كان الكهنة من حين لآخر يتحولون إلى رواة، ومع بعض الأبيات يمثلون مشاهد من حياة الإله وكانت هذه الفقرات تعرض في حفلات التتويج ومراسم الدفن، وأصبح هؤلاء الكهنة –في الفقرات الدرامية من المراسم– ممثلين هواة، وفي حوالي عام (3000 ق.م) وما بعده أصبح الكهنة ممثلين هواة مبجلين في مختلف طقوس الحيطيين والبابليين وقبل عام (1000 ق.م) كانوا يغنون وأحيانا يمثلون الترانيم الهندية أو الفيدا (الكتب الهندوسية الأربعة)، كما شاركوا في بدايات الشعائر الممسرحة في الصين[1] .

ومما ذكر يتضح أن ظاهرة الارتجال تطورت لتتبلور هذه الظاهرة، ظاهرة الممثل المسرحي نتيجة التطور الذي طرأ على الاحتفالات والطقوس الدينية التي اعتمدت هي الأخرى بالأساس على الأساطير القديمة وعدتها مصدرها الأهم في استقاء مادتها المسرحية. وإذا أردنا أن نكتشف بداية ظهور الممثل المسرحي لابد أن نعرج على المسرح الإغريقي[2]، والذي عرف بإقامة الحفلات للآلهة (أعبادا دينية) يغنون فيها غناء مؤثرا، ومن أشهر الآلهات الإله 'دينزيوس'، كما أقاموا حفلات متعددة في فصل الربيع من كل عام في المدينة وقد اشتهرت من بينها حفلات 'الساتير' وقد سميت بهذا الاسم لأن أفراد الجوقة المغنية فيها كانوا يرتدون جلود الماعز ليمثلوا رفاق الإله 'دينزيوس'، وإلى جوار الجوقة يوجد المنشد الأصلي الذي يرتجل أمام الحفل المحشد بصوت غنائي قصة الإله 'دينزيوس' مضيفا عليها كل ما يوحيه إليه خياله ومضيفا إلى أقواله من نبرات الصوت وحركات الجسم ما يتطلبه المعنى وتبعث به الانفعالات وما يحسن به تمثيل الإله ويزيد التأثير في النفوس. وكانت هذه الأغاني تسمى

[1] – ينظر، حمد عبد السلام صالح جمعة، دور الارتجال في تطوير الأداء التمثيلي في السودان، أطروحة ماجستير، جامعة السودان، إشراف: عادل محمد الحسن حربي، 1439هـ/2017، ص22.

[2] – عبود حسن المهنا، علي الحمداني، نشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، الدار المنهجية، الأردن، 1437هـ/2016، ص22.

بالديثرامب أو الديثراميوس وهي تمثل جزءا من المسرح الإغريقي، ويعد الديثرامب رابع أنواع المسرح الإغريقي.

يؤكد أرسطو في كتابه فن الشعر بأن التراجيديا ترجع في أصلها إلى مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية التي كانت تؤدى في عيد الإله ديونيزوس، ومن هنا ندرك أن الارتجال كان الخطوة التي وضعت الأغنية الديثرامبية على طريق الدراما وحولتها إلى تمثيلية حقيقية وأصبح الممثل هو الذي يقوم بالحدث الرئيسي في القصة المعروضة والشخص الرئيسي وبطل الأحداث الذي يروي ويمثل ما حدث له هو، ولم يصبح الأمر مجرد حوار بين أفراد الجوقة وقائدها حول أحداث وقعت لآخرين، وقد كان الممثل (ثيسبس) الوحيد الذي يؤدي كافة الأدوار على التوالي، سواء كانوا آلهةً أو ملوكاً أو رسلاً، إلى غير ذلك وهو يتخذ هيئتهم بالتنكر ويتقمص شخصيتهم مرتجلا بالحركة والكلمة ويعبر عن مشاعرهم[1]، فقد كشف تاريخ المسرح الإغريقي انتقاص تدريجي لإشراك الجوقة في التمثيل الفعلي وانحسار دورها، وتخلت بالتدريج عن دورها الديني الذي كانت تقوم به في القدم[2].

ومما سبق ذكره فقد جاءت تلك المعطيات لتكون الأسس التي اعتمدها أغلب المهتمين بالفن المسرحي لدى الإغريق وفي مقدمتهم (ثيسبيس) الذي بدوره اخترع نظام الممثل الواحد حيث كان "يجمع بين التمثيل المرتجل وكتابة المسرحية التي استخلصها من الديثرامبوس عندما استحدث محاورة ما بين قائد الجوقة والممثل الجديد (شاعر ومؤدي)، وقد أخذ ثيسبيس بعرض أعماله في الشوارع والأسواق، موظفا الأقنعة المختلفة في أداء عدة أدوار، مما جعل المؤرخين يعتبرونه مبتكر الشعر التراجيدي"، وكانت أعماله تسرد مقاطع من أساطير هوميروس وظلت بعض الصور التي تمثل ممارسته لعملية التمثيل مطبوعة على مرمرية موجودة لحد الآن، ثم تطور العمل المسرحي بعد ظهور (اسخيلوس) بعد إضافته للمثل الثاني على عكس الممثل الواحد الذي كان يقوم بجميع الأدوار، وفي

[1] – ينظر، حمد عبد السلام صالح جمعة، دور الارتجال في تطوير الأداء التمثيلي في السودان، م س، ص26-28.

[2] – عبود حسن المهنا، علي الحمداني، نشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، م س، ص22.

هذا الصدد يؤكد الادريس نيكول أنه في عهد (اسخيلوس) "أدخلت تقنيات جديدة في عمل الممثل منها الأحذية العالية الكعب وابتكار طريقة لإعداد الشعر (اولانكوس) كذلك الأزياء الفخمة تعطي هيبة ورفعة للشخصيات ، وكان هدفه من استخدام اللباس المسرحي الجليل والكعب والأقنعة لإضفاء النبالة والروعة والجلال على الأبطال"، في حين فكر (سوفوكليس) أنه ينبغي المضي قدما في تطوير فن التمثيل المسرحي فأوجد الممثل الثالث، وأكد على ممثليه أهمية سبر أغوار شخصياتهم للاقتراب من واقعها، فأصبحت مهمة الممثل أن يكون مفسرا للنص، أي عمد على إلى تقديم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة، وهذا ما تطلب من الممثل امتلاك طاقات صوتية وجسدية لتوظيفها في تقديم الدور المسرحي، وجميع هذه التطورات التي طرأت على المسرح الإغريقي جعله يتقدم ويتطور مما كان الشاعر المسرحي يمثل في المسرحيات التي يكتبها، إلى انحسار ذلك التقليد مع إضافة الممثل الثاني ثم الثالث[1].

من هنا يتضح أن الارتجال كان الخطوة الكبرى التي وضعت الأغنية الديثرامبية على طريق الدراما وحولتها إلى تمثيلية حقيقية، إلى جانب الرقص الذي يعتبر السمة الجوهرية للمسرحية، وظهور الممثل والمسرحية نبع من الارتجال أثناء العرض وأن (ثيسبس) أول من بدأ الارتجال، كما يعتبر الارتجال أحد الأشكال الأساسية الموجودة في فن الشعب (الفلكلور) كما كان متواجدا في فنون قديمة أخرى مثل الشعر والأغنية في العصر القديم وفي كوميديا الفن (ديلارتيه)، وقد ذكر شيلدون بأن الممثل اليوناني لا يبالغ في تضخيم الجسم إلا قليلا نسبة لارتدائه القناع، وقد كانت الأقنعة تحول التعبير بالوجه أمرا مستحيلا بسبب أن الممثل كان يقوم في كثير من الأحيان بتمثيل أدوار عدة على التوالي في الرواية الواحدة، كما يمكننا القول بأن التراجيديا نشأت عن ارتجالات قادة طقوس (الديثرامب) في حين أن الكوميديا نشأت عن ارتجالات قادة الأغاني (الفاليكيه)، والمشتركون في نفس الطقوس يخضعون لظاهرة التحويل من خلال ارتداء القناع الذي يفتح لمرتديه طريقا للمشاركة في الألوهية والروحانية،

[1]- عبود حسن المهنا، علي الحمداني، نشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، م س، ص23-25.

فالقناع بفاعليته الأسطورية يجعل مرتديه يشعر بطاقة تدفعه إلى التحول من صيغة بشرية إلى أخرى غير بشرية وتوصف هذه الظاهرة بالازدواجية بين الحياة والموت، ويكون التركيز على الصوت وحركة الجسم في أداء الممثل فكل شيء مرسوم في الحركة وملامح شخصية الممثل، فالغرض الأساسي هو تطهير النفس، لذلك لا يمكن وصفه بالسطحية الفجة فقد كان يؤدي أدواره بإتقان وينال بذلك رضا الجمهور، والأهم من هذا لقد أصبح التمثيل حرفة معترفا بها. ورغم انحطاط الكتابة المسرحية كان لا يزال التمثيل فنا أكثر رفعة وسموا من الكتابة المسرحية، وذلك بوصفه فنا منفصلا عنها، وأصبح الممثلين أهم من الكتاب المسرحيين عند الناس، في حين أصبحت نقابة الممثلين منظمة اقتصادية واجتماعية ذات قوة وأصبح أعضاؤها يتمتعون بمزايا خاصة بوصفهم عمَّالاً دينيين[1].

ومما لا شك أن الارتجال في حياتنا لا يتوقف، نحن نتعرض له يوما بيوم. بل أننا في كل لحظة من حياتنا علينا أن نتوافق مع أياً ما يحدث حولنا. وكلما كان الحدث مفاجئاً أو غير متوقع، كلما كانت الاستجابة تميل لأن تكون تلقائية ومباشرة أو ارتجالية. ولأننا لا نتوقع دائما ما سيحدث، فإننا في الغالب نكون مضطرين للتوافق مع ما نواجهه بلا تخطيط، بل إننا لو خططنا فلن نحقق النتيجة التي توصلنا إليها بالارتجال، لكن قبل أي شيء علينا أن نفرق بين الارتجال (improvisation) والإضافات العشوائية (ad-lib) التي يهواها الكثير من ممثلينا، والتي كثر الحديث عنها، لكن هذه الظاهرة المؤسفة تصاحبها ظاهرة أشد خطورة هي تعثر المنهج العلمي في تدريب الممثل عندنا، وعدم الاهتمام به وخصوصا فيما يتعلق بتكنيك الارتجال. فما زال الارتجال في مسرحنا يعاني من الاستخفاف، ومن اعتقاد البعض أنه مضيعة للوقت. صحيح أن هناك بعض المخرجين الشباب الذين ينفذون مسرحياتهم من خلال "ورشة" للممثلين وتدريبات مكثفة تشمل بلا شك الارتجال، لكن عددهم يعد على الأصابع، وصحيح أننا نحاول تعليم الطالب في معهد المسرح أن يزيد من تلقائيته

[1] – ينظر، حمد عبد السلام صالح جمعة، دور الارتجال في تطوير الأداء التمثيلي في السودان، م س، ص30.

واستجابته الفورية، لكن عملية التعلم هذه يشوبها الكثير من الشك والتردد وعدم الثقة[1]، وبإمكان كل شخص أن يمثل، أي إنسان يستطيع أن يرتجل، أي شخص يرغب في ذلك يمكنه أن يمثل في المسرح، ويتعلم ويصبح جديرا بخشبة المسرح، فنحن نتعلم من خلال التجربة والتجريب، ولا أحد يُعلم أي واحد أي شيء، وهذا حقيقي بالنسبة للطفل الذي ينتقل من الرفس إلى الزحف ثم إلى المشي، كما أنه حقيقي بالنسبة للعالم بمعادلاته. كما بإمكان البديهي أو الفطري أن يستجيب فقط في حالة الفورية "الآن حالا"، إنه يأتي حاملا عطاياه في لحظة التلقائية، اللحظة التي نتحرر فيها لنرتبط ونتصرف، ونشرك أنفسنا مع العالم المتحرك والمتغير من حولنا، فمن خلال التلقائية يعاد تكويننا داخل أنفسنا، إنها تخلق "انفجارا" يحررنا في اللحظة الراهنة من أطر المعارف التي وصلت لنا، فالتلقائية هي لحظة الحرية الشخصية حين نواجه بالواقع، ونراه، ونستكشفه ونتصرف بناءا عليه[2].

يخبرنا ستانسلافيسكي في شرحه لمنهجه قائلا: إن أجمل ما يمكن أن يصل إليه الممثل في المسرحية التي يؤديها هي أن يندمج في دوره.. أي يعيش دوره في غفلة من إرادته، فلا يدرك كيف يشعر، ولا يفكر فيما يصنع، ثم أن يسير كل شيء بعد ذلك بدافع من نفسه في غير وعي ووفق ما تمليه الفطرة. فمثلا هناك لحظات قد تتطابق فيها الذكريات العاطفية للممثل مع المشاعر التي يتطلبها الدور..، وقد يؤدي هذا الاندماج إلى غوص الممثل في منطقة العقل الباطني. ولكن الفنان لا يستطيع أن يبدع ويبتكر عن طريق اللاوعي والإلهام دائما، لهذا السبب فإن طريقة المنهج في تعليم فن التمثيل ترشدنا كيف نبدع بطريقة "واعية" .. وسيمهد ذلك الطريق أحسن تمهيد لازدهار "اللاوعي" الذي هو الإلهام. وكلما زادت لحظات إبداع الفنان "الواعي" وهو يؤدي دوره ازدادت أمامه الفرص لفيض من "الإلهام"[3].

[1]- فيولا سبولين،الارتجال للمسرح، م س، ص 3-4.

[2]- م ن ، ص39-40.

[3]- جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج، م س، ص229.

وعلى الرغم من أنّ مصطلح "الكوميديا المرتجلة" أو "كوميديا ديلارتيه" معروف منذ القدم، إلاّ أنّ صيته مزال موجودا وبقوة في المسرح المعاصر، وتعتبر هذه التجربة الايطالية مثالا عظيما على هذا الفن المسرحي وقد وضعت لنفسها مسرحا خاصا بها يرتكز على الإبداع الفني والمسرحي الارتجالي، زيادة على هذا يعتبر نوع من أنواع الأداء التمثيلي، ولا شك أن الارتجال في المسرح يكتسب أهمية كبيرة، كما تتعاظم الأهداف والمقاصد التي يؤديها، ورغم تطور الفن المسرحي إلا أن الارتجال يعد شكلا من أشكال التأليف المسرحي، ويتم من خلاله استحضار التأليف الفوري، والأداء المرتجل هو سمة الدراما بصفة عامة، وقد أبدع العرب فيه وخاصة في المسرح الجزائري فقد ظهر في الفنون الاحتفالية الشعبية والفرجة الارتجالية التي يختلط فيها اللعب بالرقص والكلام بالغناء، ولهذا فإننا حين ندرس فن العرض والأداء في المسرح الجزائري إنما ندرس في حقيقة الأمر العروض الشعبية مرورا بالحكواتي والقوال دون أن نغفل عن عروض الوامانشو الارتجالية التي ظهرت حديثا ولم يسلط عليها الضوء بعد بالرغم من أهميتها في تكوين الممثل وتفجير إبداعاته الذاتية.

ونستخلص مما سبق ذكره بأن الظاهرة الاجتماعية وما طرأ عليها من تغيرات وتطورات عبر الأزمنة، جعلت بالإنسان يطور من نفسه وحياته ويكتشف مواهبه وميولاته وهذا الأمر جعله يترجم أفكاره على شكل حركات وإيماءات ليظهر بما يسمى بالمسرح الارتجالي وتنتقل الظاهرة الارتجالية من اجتماعية إلى ظاهرة مسرحية.

2. الارتجال عند كوميديا ديلارتيه:

أ– أصول وتطور فرقة كوميديا ديللارتيه:

المسرح منذ نشأته كان ومازال عصا الثقافة والتطور للأفراد والجماعات، من خلال تأثيره على المجتمع وإحالة الأفكار إلى أشياء دون تكليف. فهو فضاء مفتوح على التجريب، وهو حيّ في كل مكان وعلى مر الأزمان. خضع للتحوير والتشكيل، سواء كان ذلك في شكل خشبته، أم في شكل

العروض التي تمثل داخله، بل إن دور التمثيل نفسها كانت موضعا للتغيير والتبديل، فقدم الأدب المسرحي في الميادين وخارج المعابد، وداخل الكنائس، ومرّ كثيرة متعددة ومتطورة[1].

إنّ تاريخ فن الارتجال قديم قدم الإنسان، فقد بدأ مع الطقوس البدائية حيث كان كاهن القبيلة يرتجل أدعية ودمدمات يستنزل بها اللعنات أو يسترحم الآلهة، ثم يرتجل رقصة تعبر عن شكره للآلهة، واستمر الارتجال حتى بات جزءا أساسيا من التدريب في أكثر الأشكال المسرحية حداثة في العصر الحاضر. فكل الأشكال بدأت بالارتجال فقد اتخذت الأغنية والرقصة والطقس الدرامي القديم أشكالها التقليدية بعد فترات طويلة من الارتجال، واستمر استخدام الارتجال في الكوميديا الإغريقية والرومانية، وبعد ذلك في الكوميديا ديللارتيه الايطالية[2].

في القرن السادس عشر في ايطاليا نشأت الفرقة المرتجلة التي أطلق عليها اسم "الكوميديا ديللارتيه"، إلا أن التسمية لم تظهر إلا في القرن الثامن عشر حين بدأ هذا النوع بالانحسار، وقد كانت التسمية الأولى لها في كوميديا الارتجال، وتعود أصول كوميديا ديللارتيه إلى عروض الممثلين الجوالين الإيمائية التي كانت تقدم في ايطاليا في القرن الثالث عشر، وعلى الأخص **ثنائيات الخادم والسيد**، واشتهرت بكونها فن الارتجال. لكن الارتجال فيها له طبيعة خاصة تجعله يختلف عن الارتجال العفوي الذي عرف في مظاهر احتفالية عديدة[3].

---

[1]- أحمد الماجد، الارتجال المسرحي.. اتفاقية غير معلنة بين الممثل والجمهور، المجلة العربية، العدد525، الرياض، 2020م، www.arabicmagazine.com

[2]- فيولا سبولين، الارتجال للمسرح، م س، ص03.

[3]- حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س، ص388-389.

(*) أقدم مسرحية إيطالية كانت تعتمد الشخصيات المقنعة، وقد استمدت اسمها من مدينة اتيلا في كامبانيا بايطاليا.

(*) روزانتي يعني الاسم: العابث أو اللاهي.

(*) جيوفاني تشيكي (1518-1587) كاتب مسرحي، كتب "لا رومانيسكا" عام 1585، وفي مطلع المسرحية مجد الـ "فارسا" أودع إلى المسرحية الرومنتيكية معارضا بذلك قوانين أرسطو.

في القرن السادس عشر كانت كوميديا ديللارتي الشهيرة موجودة جنبا إلى جنب المسرح النظامي والتقليدي، وقد حافظت على الشخصيات الأساسية في الأتيلانا*، لكنها استطاعت من خلال نموها أن تطور أنماطاً جديدة خاصة بها، وقد قام (أنجيلو بيولكو) (1502_1542) والمعروف باسم (روزانتي)* هو الذي حرَّض على تطوير الأنماط المحلية عندما كتب كوميديا نثرية عرضت عام (1528)، وممثلا آخر اسمه تشيكي* نال شهرة واسعة من خلال عروض السخرية في مسرحية اسمها (أسينولو). في هذه الأثناء ظهرت شخصيات كوميديا ديللارتي الشهيرة، ولم تصبح الشخصيات الجديدة مجرد وريثة لتقاليد المسرح القديم، مستمدة ملامحها من النماذج الكلاسيكية الأصيلة، بل صارت تمتلك سمات بارزة صبغت شخصياتهم بمزايا خاصة بهم، فكان لهذه الشخصيات طرائقها الخاصة في الكلام والحركة،ولها نبراتها وملابسها الخصوصية، وصار كل فرد منها متميزا حتى بالعلامات الفارقة كالثآليل والشامات، باختصار لم تكتف بتقديم أناس من الماضي الميت والمنسي، بل قدمت شخصيات من المدن الحية والنامية مثل البندقية ويرغامو، ولا تتوفر معلومات دقيقة كافية عن المراحل الأولى من تشكل هذه الشخصيات وتطورها كما نعرفها اليوم[1] .

بهذا الزخم دخلت كوميديا ديللارتي مرحلة نشاط متزايد، فقد كان من الطبيعي أن تزدهر في إيطاليا حيث المسرح محبوب بين الناس إلى درجة أنّ معظم العمال كانوا يحرمون أنفسهم من الطعام ليوفروا المال الكافي لدخول المسرحية، وحيث كان كل إنسان يتمتع بموهبة التمثيل الإيمائي، وقد كانت كوميديا ديللارتي نوعا متميزا تماما عن أي نوع آخر، وفي فرنسا كان اسمها " المسرح المرتجل"، وتعبير كوميديا ديللارتي يدل كما يقول الدكتور ميكيل سكيرلو على شكل من الكوميديا، يميزه عن

[1] – بييرلوي دوشارتر، الكوميديا الإيطالية، تر: ممدوح عدوان، علي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، 1991، دمشق، ص07-08.

الكوميديات المكتوبة أنه لم يقدم ولم يكن من الممكن تقديمه إلا من قبل ممثلين محترفين، وقد تحدث عنها موريس صاند ببساطة على أنها " الكمال بين المسرحيات"[1].

إنّ الأسماء التي أطلقت على شخصيات كوميديا ديللارتي لا نهاية لها في الوثائق التي ترجع إلى الفترة الممتدة من عصر النهضة إلى موليير، ولكن بعد أن يتم فرزها كلها، نجد عددا محدودا من الأنماط الأساسية التي أسهم كل ممثل وكل منطقة وعادات كل مرحلة في إكمال ملامحها، وكان قد تأخر ظهور النساء في الكوميديا الإيطالية، ولم يلبسن الأقنعة مثل بقية الممثلين، بل مجرد خمار مخملي أسود صغير لحماية جمالهن، كما أنهن لم يجسدن شخصيات محدودة بوضوح، بل كنّ يمثلنّ المعشوقات والخادمات والساذجات والخليلات والعابثات والسيدات البارزات، حسب ما تتطلبه المناسبة، وكانت قد جاء>>ت الفرق الإيطالية الأولى إلى فرنسا أيام حكم شارل التاسع، بناء على طلب كاترين ميديتشي، ولا يختلف تاريخ الكوميديا الإيطالية في فرنسا عن الحادث الذي كان هارليكان يطرد فيه من الباب ليعود متسللا من النافذة[2].

وقد كتب سوريل: " ولأنهم كانوا يعتمدون اعتمادا على الإشارات التعبيرية ويقدمون أشياء عديدة من خلال الفعل، فإن فهم موضوع المسرحية لا يمكن أن يفوت حتى أولئك الذين لا يفهمون لغتهم، وهذا هو السبب في أن الكثيرين من الناس في باريس كانوا يستمتعون بتمثيلهم، ومن الواضح أن الايطاليين قد جلبوا إلى فرنسا عنصرا جديدا يقوم على البراعة والحيوية والتعبير النافر في الوقت الذي كان فيه المسرح الفرنسي يضمحل في الرقة المفتعلة والعواطف التافهة ومسائل الشرف الصغيرة"[3]

[1]- بييرلوي دوشارتر، الكوميديا الإيطالية، تر: ممدوح عدوان، علي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، 1991، دمشق ، ص 09.
[2]- فيولا سبولين،الارتجال للمسرح، م س، ص 10.
[3]- م ن ، ص13.

ب- أداء الممثل في كوميديا ديللارتي:

مبدعو كوميديا ديللارتي، أو كوميديا الفن أو الملهاة الشعبية، كوميديا الصنعة والمهارة، كوميديا الأقنعة، هم الممثلون الذين ظهروا على وجه الخصوص وبشكل مركز في قطاع فينيسيا، عبّروا من خلال إبداعهم على التعبير الأكثر وضوحا، عن أمزجة الحالات الديمقراطية للشرائح الاجتماعية المستجيبين لضغط الكاثوليكية الإقطاعية الرجعية (بساتيرا) ، واخزة بالفن المستلهم من الروح المتفائلة للشعب، وهناك عديد من المسرحيات الملهاوية التي مثلت بوساطة الأقنعة والتمثيل الصامت المعبر، فضلا عن عنصر الارتجال تتخللها مشاهد هزلية، بالإضافة إلى اشتمالها الغناء والرقص والموسيقى مثل مسرحية "**الكاوبتيانو**" [1].

إنّ الممثل في كوميديا ديللارتي يمكنه أن يقوم بعدة أدوار في العرض الواحد لأنّ استخدام القناع يسمح له بذلك، كذلك جرت العادة أن يقوم بأداء الدور نفسه طيلة حياته، مما يخلق نوعا من الاستمرارية بينه وبين النمط الذي يؤديه، فكل فرقة من فرق كوميديا ديللارتي تحتوي على ممثل مختص بدور أرلكان وآخر بدور بانتالوني..الخ، والمقارنة بين هؤلاء تتعلق بالممثلين، تتعلق بدرجة إتقانهم لهذا الدور وقدرتهم على تنفيذ اللازي الخاص به بمهارة وإتقان، أما فيما يتعلق بالنص فلا يمكن إهماله في كوميديا ديللارتي بالرغم من أنّ الفكرة السائدة هي أنها فن الحركة والإيماء والارتجال، لكن محاولات تقديم عروض ديللارتي خارج إيطاليا أفقدت النصوص جماليتها الخاصة بسبب الترجمة[2].

اتخذت كوميديا ديللارتي من موهبة الممثلين المحترفين والبارعين في الأداء التمثيلي شكلا فنيا خاصا بها يميزها عن باقي الفرق الأخرى، كما اتخذت لنفسها أسلوب المهزلة في الرصانة والخفة. والعنصر الأساسي لهذه الكوميديا هو قدرتها الهائلة على التعبير سواء من خلال الحركة أو الإيماءة أو الإشارة أو الحوار المرتجل، لخلوها من النص الأدبي المدون، وقد اعتمدت على التراث القصصي القديم، وكل

[1]- محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص80.

[2]- حنان قصاب حسن، ماري إلياس،المعجم المسرحي، م س، ص390.

ما يحصل عليه الممثل سوى سيناريو بسيط وقصير فيه إشارات وملاحظات بخصوص دخول وخروج الممثل، مع بعض الملاحظات لما يكون عليه الأداء في كل مشهد، وغالبا ما تثبت هذه الملاحظات الصغيرة والمبسطة بدبوس وراء الأجنحة[1]، ثم يقوم الممثل بعملية ترتيب وبناء هذا السيناريو بصورة متسلسلة ومتكاملة، وهنا يضطلع ممثل كوميديا ديللارتي بمهمتين في آن واحد، الأداء والتأليف عن طريق الارتجال، وهو لحظة الخلق في لحظة التنفيذ نفسها التي تعتمد على مسألة الذاكرة القوية، إذ غالبا ما يؤلف الممثل دوره بنفسه ويضع الحوار المناسب،لينتج في أخر المطاف أحداثا درامية ذات بعد منطقي وتربوي ناقد وهادف. فعنصر الارتجال هو ما يميز هذه الكوميديا عن مثيلاتها من الفرق الكوميدية الأخرى، فضلا عن إجادتهم فن التمثيل الصامت المعبر والرقص والغناء، الذي يتطلب ممثلين من النساء والرجال المحترفين والمتدربين على أداء نوع معين من الشخصيات، ويمتلكون قدرة وجرأة عالية في مواجهة المشاهدين، وهم على استعداد كامل لمعالجة أي موقف أدائي طارئ، فقد كان خيالهم الجامح ينطلق في حضرة الجمهور، ويلتهب حماسة، ويحلق في عنان السماء في توازن مذهل، فتختلط موجات الضحك الصاخب، ببلبلة الفوضى والهزل والأحلام والتهريج والبذاءة والشعر والحب، فهذه الاحتفالات الحرة والدعوة إلى الضحك الناقد والسخرية والفكاهة من موقف ما، كلها تجسد بوساطة الحركات المبالغة والدقة والغناء والرقص والإيماءة والإشارة والتمثيل الصامت، والعنصر الأهم الارتجال، مما تطلب من ممثل كوميديا ديللارتي جسدا رشيقا وتجربة وخبرة طويلة نتيجة التدريب لسنوات عديدة، لرسم وإتقان الحركة وإيقاعها، فضلا عن رد الفعل السريع وسرعة البديهة، لما يتطلبه الموقف سواء بالارتجال أو بالحركة، والتي تحتاج إلى مخيلة جامحة قادرة على الابتكار[2]، وقد أتت أعمالهم في الشوارع وعلى الأرصفة وفي الساحات العامة والأسواق، وقدمت لجمهور واسع

[1]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، تر: شوقي السكري، ج4، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، د.ت، القاهرة، ص289.

[2]- محمد فضل شناوة،أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص84.

ولمختلف الشرائح ولمختلف الطبقات الثقافية، هذا الجمهور الذي كان على استعداد لقضاء أوقات طويلة للاستمتاع والضحك لاحتوائها الإثارة والتشويق والتجديد، بحيث لم يأتي عرضان لها على وتيرة واحدة أو صورة واحدة في الحوار أو الحركة، وظلت أهم لون من ألوان الفكاهة والتسلية في إيطاليا وأكثرها انتشارا، وعمّت معظم أوروبا بعد قرنين من انبثاقها، لهويتها الشعبية ومضامينها الفكرية والاجتماعية وطبيعة عروضها المشوقة والساخرة والقريبة من نفسية المشاهد وبعدها عن التهريج، بل هي كوميديا مهذبة، وهدف الممثل أن يكون ذا منفعة[1]، ولاحتواء كوميديا ديللارتي على عنصر الرقص والتمثيل الصامت واللعب الدرامي والحوار المرتجل، مهدت بدورها الطريق للمدارس الأكروباتية والباليه والموسيقى وأضحت حافزا للتنافس في مجال الأداء التمثيلي، كما أثرت في مجال التشخيص والإيماء ومسرح الدمى في انكلترا في المدة التي ظهرت فيها هذه الكوميديا[2].

وجب على ممثل كوميديا ديللارتيه في خشبة المسرح أن يكون متمكنا من ردّ كل ما يرتجل إلى نقطة الانطلاق، كي يمرر المناوبة إلى زميله، والتأكد من أن ارتجاله لا يبعده عن السيناريو، وعندما يكون المزاح الماجن وهو ارتجال إيمائي وأحيانا شفهي وشبه مبرمج ومسّجل في ترسيمة التصميم، متطورا في أداء تلقائي وتام، يصبح فنا راقيا، وهذا النموذج اليوم يفتن ممثلي اليوم ببراعته الفنية الراقية، ونعومته، وبمقدار التماثل والمسافة الحرجة التي يتطلبها من مؤديه، فهو يمهّد لدور المخرج وسلطته وذلك بتكليفه اقتباس النصوص وتنفيذها[3]، وقد علق الكاتب الألماني "يوهان غوته" على كوميديا ديللارتيه قائلا: " إنّ فن الارتجال كان المدرسة العملية والمحك الأساسي لمواهبهم[4].

لكن بالرغم من كل الأعمال الفنية التي تغنت بها كوميديا ديللارتيه واشتهرت من خلالها في العديد من الدول وعلى اكبر المسارح العالمية، إلا أن نهاية مشوارها الفني والمسرحي كان خلال القرن

[1]- محمد فضل شناوة،أساليب أداء الممثل المسرحي، م س ، ص86.

[2]- ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، تر: خليل شرف الدين، نعمان أباضه، منشورات عويدات، 1961، بيروت، ص156.

[3]- باتريس بافي، معجم المسرح، م س، ص134.

[4]- ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، م س، ص160.

الثامن عشر بسبب هبوط أعمالها وميولها إلى الأعمال ذات الشهوانية الداعرة وبلغت إلى حد الإسفاف والابتذال والغلو في هذا الجانب وانحلالها الأخلاقي بالكامل في مادتها وطريقة عرضها، فظهرت فيها مهازل هابطة خلقيا واستخدامها لأدوات لا تليق بإظهارها في العرض، بذلك فقد الشعور بالمتعة النظيفة، فضلا عن الناحية الجمالية وبلادة الشعور وهبوط الحس الشعبي، حتى هبطت مكانة الممثل الذي سجل في هذه الكوميديا أروع مثال في تاريخ المسرح في الإبداع الفني والأداء التمثيلي[1].

وفي منتصف القرن العشرين، عادت الكوميديا ديللارتيه إلى الظهور على خشبات المسارح كنوع من الحنين إلى شكل تراثي قديم يبرز المسرحة بشكل كبير. وقد استخدم بعض المخرجين عناصرها في إعداد الممثل من خلال تطوير مهارة الارتجال لديها. ومن أهم هؤلاء المخرجين الفرنسيين (جاك كوبو) (1879-1949) و (شارل دوللان) (1885-1949) و(جان لوي بارو) (1910-1993)، والروسي (يفغيني فاختانغوف) (1883-1922)، والنمساويّ (ماكس راينهاردت) (1873-1943)، كما أن السينما استعارت منها الشيء الكثير وخاصّة في **أفلام البورلسك**، وفي يوما هذا ومع تطور النظرة إلى المسرح، اكتسبت كوميديا ديللارتي أهمية فائقة جعلتها تتحول إلى نوع من الأسطورة المسرحية لأنها ارتبطت بالارتجال وبأهمية العرض المسرحي على حساب النص[2].

ت- استخدام الأقنعة:

من الصعب أن نجزم كيف ولماذا تم ابتكار الأقنعة في البدء، لهذا السبب يراودنا السؤال التالي: متى ظهرت وما الذي أدّى إلى استخدامها؟.

هناك افتراض يقول أن الأقنعة ابتكرت في الماضي البعيد تلبية لمتطلبات المسرح الكلاسيكي، حيث لم يكن في الإمكان تمييز وجوه الممثلين بوضوح وذلك بسبب الاتساع الهائل للمسارح اليونانية

[1]- محمد فضل شناوة،أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص88.

[2]- حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س، ص391.

والرومانية، ولكن جميع الشعوب تقريبا توصلت إلى فكرة الأقنعة قبل أن تفكر في بناء مسرح أو حتى منصة مسرحية، ولذلك فإنّ بعض المصادر تؤكد على أنّ القناع قد ظهر إلى الوجود في الأزمنة القديمة كنتيجة لتطلع الإنسان إلى أن تكون له ملامح إلهية، بينما تؤكد مصادر أخرى أن جذوره لا تتعدى رغبة الإنسان في إدهاش زملائه أو إخافتهم[1].

كانت الأقنعة المسرحية في الماضي القديم من عدة أنواع (كوميدية، تراجيدية، وهجائية) ، وكانت تصنع من لحاء الشجر والجلد المغلف بالقماش، وأحيانا من الخشب الخفيف لضمان المحافظة على النموذج، وكان القناع مصمما بعناية ليتلاءم مع حجم المدرجات الرومانية ليتمكن الجمهور الخلفي من رؤيته بوضوح، والصوت مثبتا بأسلاك نحاسية مثبتة داخل القناع بالقرب من الفم، ومن أشد أنصار القناع (كارلو غوتسي)، أما (غولدوني) فلم يكن يستحسنها وهو يقول في المذكرات: " إنّ القناع يتدخل في عمل الممثل إلى حد لا يمكن تقديره، سواء كان يدل على الفرح أو الحزن، أو سواء كان يغازل أو يوبخ أو يهرج، يظل له ذلك الوجه (الجلدي) ذاته. قد يلون في كلامه ويغير نبرة صوته كما يريد، إلا أنه لن يستطيع من خلال تعابير وجهه أن ينقل العواطف التي تمزق روحه...، لقد كانت أقنعة الإغريق والرومان نوها من البوق الصمم لنشر الصوت في أرجاء المدرج. في تلك الأيام لم يكن الممثلون يوضحون الظلال الانفعالية والعاطفية الدقيقة.كما هو رائج في هذه الأيام. والمطلوب من الممثل اليوم أن يكون له (روح)، والروح تحت القناع كالنار تحت الرماد. لهذا اقترحت إصلاح الأقنعة الكوميديا والاستعاضة عن الأعمال التهريجية بالكوميديا".

لكن القناع لم يكن أبدا عائقا في العبير عن العواطف إذا عرف كيف يلبسه، فالممثلين الذين اتخذوا شخصية هارليكان كان تمثيلهم بالقناع رائعا إلى درجة ملأت عيون جماهيرهم بالدموع. ولا يمكن أن نتصور فن التمثيل بالقناع في ذلك العهد دون معرفة كاملة بالإيماء. فحين يتقن الممثل هذا

[1]- بييرلوي دوشارتر، الكوميديا الإيطالية، م س، ص43.

الفن فإن جميع عضلات جسمه تؤدي الوظيفة التعبيرية[1]، وقد تمكن الممثل بفضل تخصصه في أداء شخصية واحدة على إتقانها وتجسيدها بدقة من ناحية أفعالها الجسدية والسلوكية، فضلا عن زيادة مهارته وتجربته في الارتجال والأداء، ومن ثم وصوله إلى حالة من الاندماج في شخصيته الممثلة، وذوبان شخصيته كممثل وحذقه في أدائه المتجدد والمتطور. وخصصت لهذه الشخصيات الممثلة أزياء خاصة بها ترافقها لتدل على مرجعياتها وما تدل عليه من سمات وخصائص، والأقنعة ذات أثر واقعي لإعطاء الشخصية بعدا أكبر وتأثيرا أكثر، والتي يربو عددها على مائة نوع من الأقنعة والتي صنعت من النايلون أو الكارتون والتي كانت ذات فعل غير موحي. أما أقنعة الأدوار النسائية التي لم تعرف في مراحل كوميديا ديللارتيه المبكرة، فقد كانت صغيرة وجميلة ليس فيها حدود لشخصية ما[2]، وقد كانت هناك أقنعة في العصور الوسطى لتجسيد الحيوانات والوحوش أو الشيطان. وهكذا يمكن وضع خلاصة لتطور الأقنعة في كوميديا ديللارتيه، فالمسرح الشعبي الارتجالي بصفة عامة وفرقة ديللارتيه الارتجالية خاصة، اعتمدوا على الأقنعة للتأثير البصري في العرض المسرحي، وبالرغم من أن كوميديا ديللارتيه كانت تسعى للتغيير إلا أنها ظلت بعض أنماط الأقنعة ثابتة، مما جعلها تفقد تأثيرها على تاريخ الأزياء المسرحية العالمية.

II. تجليات تأثر المسرح الارتجالي بالواقعية الخيالية :

- **الواقعية الخيالية في أنظمة العرض المسرحي:**

يعتبر الفن شكل من أشكال الوعي الإنساني، الذي يعكس الواقع على هيئة مادة حية، هي مادة العمل الفني، كأن تكون لوحة تشكيلية أو مسرحية أو قطعة موسيقية، فالواقع الحقيقي مجسد دائما في شكل معين من أشكال الفن. فالواقع نجده مجسدا حتى في تلك الأعمال الفنية التي تتعامل مع موضوعات غير واقعية، كالخرافة والأسطورة، إذ أنها برغم لا واقعيتها، إلا أنها تحمل في ذاتها جوهرا

[1]- فيولا سبولين، الارتجال للمسرح، م س ، ص45-47.

[2]- محمد فضل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص85.

واقعيا، وهو الإنسان وموقفه من العالم، بما يجعلها خاضعة للمنهج الواقعي في الفن، أما الإدراك الذي يمارسه الإنسان هو "مشروط دائما بتلك التصورات التي يولّدها الواقع الحقيقي، والعالم الذي يحيط بالإنسان، داخل الوعي الاجتماعي، وذلك على الرغم من الأشكال النسبية التي يظهر هذا الإدراك من خلالها، ومهما بلغ خروجه عن مبدأ مماثلة الحقيقة في الظاهر"، فالواقعية نظام شمولي في تحققاته الجمالية والفكرية، والتي لا تأخذ شكلا واحدا بذاته، بما يجعل من الواقعية تتجه اتجاها عريضا، تندرج تحتها واقعيات جمالية وفكرية من بينها: الواقعية العلمية والواقعية النقدية والواقعية الرمزية والنفسية والاشتراكية، والواقعية الفائقة، والواقعية القذرة والسحرية، والواقعية الخيالية. وهذا ما سنقدمه على دراسة تمثلات الواقعية الخيالية في أنظمة العرض المسرحي[1].

لقد نجحت حركة الواقعية في ألمانيا وفرنسا وروسيا في انتشال المسرح من ركود الرومانتيكية، وفرضت شخصية المخرج، وحددت دوره القيادي في الإنتاج المسرحي، ولكن المناخ الثقافي الذي ستتضح فيه الحدود الحقيقية لمركز المخرج من المسرح، هو مناخ المعارضة الشديدة لتياري الطبيعة والواقعية النفسية، وقد انطلقت في هذا المناخ دعوتان تتكاملان: الدعوة إلى الرمزية والدعوة إلى الشعر والموسيقى، بحيث يرى أنصار الدعوة إلى الشعر أن الفن وليد معارف أعلى وأرق وأكثر سموا من بديهيات الحياة الأرضية، وبأنه وليد الإدراكات الروحية العليا لما وراء الحقيقة المادية المسكينة، وأنه بهذا المعنى لا يمكن التعبير عنه إلا من خلال التناول الشعري، والفن يطمح إلى الإقلاع عن كل ما هو أرضيي من الحقائق والأشياء[2]، وإذا تابعنا تاريخ الحركة الواقعية خارج فرنسا فإننا نميز بين موقفين مختلفين في البواعث والنتائج، موقف من يتعرضون لتحليل الحركة الواقعية الفرنسية ويعلقون عليها، وموقف من يؤصلون للمذهب الواقعي في بلادهم إبداعاً وتنظيرا، ثم بدأ استخدام مصطلح الواقعية في روسيا في الستينات من القرن الماضي حيث اتخذه بعض النقاد شعارا لهم، على أنه كان يعني لديهم

[1] – – ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، مجلة القادسية، المجلد17، العدد03، 2017، ص143.

[2] – سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص59.

حينئذ مجرد التحليل والنقد، وقد برز في هذه الآونة موقف (دوستويفسكي) يرفض الطبيعة الفوتوغرافية ويدافع عن اهتمامه الحي بالعناصر الخيالية الفريدة. لكن كثيرا ما يختلط لدى الكتاب خاصة في العالم العربي مصطلح الواقعية بكلمة أخرى لازمته في بداية الأمر ألا وهي كلمة الطبيعة التي كانت بدورها تعبيرا فلسفيا قديما[1].

ومما لاشك أن الطبيعة هنا جاءت لتعالج المسرح من الانهيار العظيم الذي أصابته به الرومانتيكية، بل الطبيعية نفسها قد قادت المسرح إلى انهيار جديد، الأمر الذي يعطي الثورة لتيار الدعوة إلى الشعر والسحر، لكن جهود أنصار هذا التيار باءت بالفشل الذريع ولم تنجح في إعادة التوازن إلى المسرح، بسبب الطبيعية التي قادت الفنانين المسرحيين إلى لعبة البحث عن النجاح الجماهيري بأي ثمن، هذا بالإضافة إلى أن التيار الطبيعي الذي وجد في روسيا استجابات في أدب المسرح (جوركي وأنطون تشيكوف)، فإنه في فرنسا وغيرها من دول أوروبا لم يستطع أن يلاحق المسرح العامل بما يكفي من النصوص الأدبية[2] .

إن حضور الواقعية الخيالية في المسرح، كان يندرج تحت عروض واقعية خيالية، وتعبيرية وعروض واقعية رمزية و عروض أخرى مرتجلة، تعمل على خلق عالم خالص الخيال لا تختبر فيه منطقية الواقع التجريبي، بل ينكشف فيه جوهر الواقع نفسه.

- **منهج الواقعية الخيالية عند يوجين فاختانكوف:**

أ- السيرة الذاتية والفنية ليوجين فاختانكوف(1883-1923م)

يعتقد الكثيرون أن (فاختانكوف) كان من الممكن أن يصبح أكثر المخرجين الروي اكتمالا بين جيله، لولا أن الموت عاجله إثر إصابته بسرطان المعدة ووفاته قي 12 مايو 1922م، بعد أن تم إخراج ثالث أعماله.

[1]- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط2، 1980، ص18/17.

[2]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص87.

كان (فاختانكوف) أحد تلاميذ مدرسة (ستانسلافيسكي)، وقد ساهم في إدارة أستوديو مسرح الفن مع (ميشيل تشيكوف)، غير أنه تنكر لهذه المدرسة بعد أن تأكدت التيارات المعارضة للطبيعية والواقعية، وشارك مشاركة جدية في الصراع ضد المنهج الواقعي النفسي (لستانسلافيسكي)، ولكنه رغم ذلك لم يستسلم لتيارات التجريد والأشكال الصماء، وقد أخرج أول أعماله تحت التأثرات التجديدية لتايروف، وقد كان لعمليه الكبيرين (**الأميرة توراندوت**) لكارلوجوتزي سنة 1920، و(**الدبوك**) دراما طقوسية يهودية أخرجها سنة 1921 الدور الفعال في الكشف عن اتجاهه المسرحي، فيقول عن عرض مسرحية الأميرة توراندوت « **ليس تاريخ الأميرة ما يجب على الممثلين أن يحكوه هنا، وليس أيضا المحتوى البسيط لهذه الأقصوصة ما يجب أن يقدموه للمتفرجين، ولكن موقفهم الحالي في موجهة هذه الأقصوصة الخرافية الخيالية، وسخريتهم من مستواها التراجيدي...** [1]».

لقد نجح فاختانكوف في المزج الناجح بين واقعية ستانسلافيسكي وأسلوبية مايهولد في محاولة لإيجاد وسائل تأثيرية تندرج تحت مسمى الواقعية الخيالية، معتمدا على إبداع الممثل، ورغم أن مقاربته الإخراجية سميت بالواقعية الخيالية إلا أنها تشابه التعبيرية في العديد من النقاط، بحيث يتسم المظهر الخارجي والسلوك بالمبالغة والتشويه، والشكل المعبر عن الواقع الداخلي (القناع خلف الوجه) الحقيقة السيكولوجية والاجتماعية، أو العقلية خلف المظهر السطحي، ولكن فاختانكوف عندما يشوه الواقع، يلزم المخرج باحترام نص المؤلف المسرحي، وكان يطمح للحصول على استجابة المتلقي لكل لحظة من لحظات الإنتاج، وأن يكشف الممثلون بواسطة الارتجال على النتائج المطلوبة والوسائل المناسبة والتبرير المناسب للوسائل التي يستخدمونها، وطالما أكد على أن مضمون العرض المسرحي هو

[1] – سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص174.

صياغة مشتركة بين المؤلف والممثل والمخرج، وهذا ما جعل أسلوبه يسمى بالواقعية الخيالية، لأنه رفض إعادة خلق المحلية أو الواقع على المسرح[1].

وبهذا الشكل الجديد الذي اتخذه (فاختانكوف) في المسرح نجد أنه حاول تحقيق حلا وسطيا بين الطبيعة الكاملة (العمق السيكولوجي) عند ستانسلافيسكي وبين المسرحة المتطرفة (الشكل الفني المتألق) عند مايرهولد، فأخذ العناصر التالية من منهج ستانسلافيسكي:

- التركيز.
- التبرير لأي سلوك يفعله الممثل على المسرح.
- قراءة المؤلف بين السطور.
- تطوير السيرة الذاتية لكل شخصية.
- استئصال أكليشيهات التمثيل العفنة.

كما أنه أخذ عن مايرهولد الأفكار الآتية:

- تحرير المسرح من تسلط فكرة مشابهة الواقع.
- تحرير الممثل من سلطة اللاوعي مؤكدا على المزيد من المسرحة على المسرح.

وعليه قام بتعليم الممثلين أن حقيقة المسرح تكمن في تمثيل أو عرض الشخصية ثم أضاف المسرحة..، وسمي منهجه هذا بالواقعية الخيالية (الفانتازية)[2].

- **مفهوم عام للواقعية:**

عرف علم الجمال الواقعية في الفن والأدب بأنها محاولة تصوير الأشياء بشكل موضوعي وبأقرب صورة لها في العالم، ومصطلح الواقعية هو مصطلح فلسفي الأصل ثم دخل إلى علم الجمال في الجزء الأول من القرن التاسع عشر، وتعود أصولها إلى التوجه الجمالي الذي كرسته البورجوازية وبلورة

[1]- عبود حسن المهنا، علي الحمداني، نشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، م س، ص88.

[2]- جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، م س، ص209.

الفيلسوف الفرنسي (دونيز ديدرو) ويقوم على الإيهام بالواقع، وقد كانت الواقعية ردة فعل على مذهب الفن للفن في الشعر[1] .

- **الواقعية الخيالية اصطلاحا:**

يعرف (فاختانكوف) الواقعية الخيالية بأنها إيجاد الانسجام بين الشكل والمضمون ووسائل التعبير، وإذا ما وجدت هذه الوسائل بشكل صحيح، فإنها ستمنح العرض حياة أخرى على الخشبة..، لذا ينبغي خلق الشكل المسرحي ولا بد من تخيله، ولهذا سمي هذا الأمر بالواقعية الخيالية، وهي التي من المفروض أن تتواجد في جميع الفنون[2]، بينما نجد صلاح فضل يتحدث عن الواقعية الخيالية ويقول معرفا لها: « الواقعية الخيالية.. تنبع داخل رؤية معقولة علمية للعالم، وتعود إلى جهد شخصي للفرد الذي يوظف خياله بحثا عن أفضل الوسائل الواعية للتعبير عن نفسه وكشف الواقع الذي تتلقاه حواسه، مما يعتبر وثيق الصلة بالمعرفة المنطقية والقلق الميتافيزيقي معا، كما يذكر بأنّ الخيال الخلاق في أي أدب يعتمد على العناصر الواقعية التي يتغذى من أشكالها المحددة حتى يصبح تحويلا وظيفيا لصورتها يتميز بالخواص الشخصية لكل كاتب أو شاعر، حتى أنها تندفع في مجال الإغراق الخيالي حتى تخرج عن نطاق الخصائص الواقعية الملموسة لتجسيم مواجهة الإنسان للظروف المحيطة به [3] ». أما (أفيف أوراني) فيعرفها بأنها « اندماج وتكامل مابين نظامين دراميين متعارضين، هما الواقعية النفسية والصياغة التعبيرية، التي تتجسد من خلال لغة الإشارة (الجستس) والحركة والصوت، هذه الوحدة المتكاملة هي الواقعية الخيالية[4] .

باختصار تعتبر الواقعية الخيالية هي المعالجة المسرحية للمزج بين الواقعية والخيال، وتكسير الإيهام من خلال تحقيق المسرحة، ودفع المخيلة للتداعي الحسي لتحقيق الشكل المسرحي للواقعية الخيالية.

---

[1]- حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م س، ص517.

[2]- ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، م س، ص 144.

[3]- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، م س، ص294/292.

[4]- ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، م س، ص144.

ب- تأثير الواقعية الخيالية على العرض المسرحي:

يعتبر (يوجين فاختانكوف) أول من كرّس مفهوم الواقعية الخيالية في المسرح، وبشكل تنظيري، وتطبيقي في تجاربه المسرحية، والتي أثرت في المسرح الروسي، والعالمي..، فانطلق من المجاوزة للمعالجة الواقعية، التي ما تنفك تتحول إلى طبيعة عند ستانسلافيسكي، نحو المسرحة والمعالجة المسرحية الحادة التي تغني الوسائل التعبيرية للمسرح واستحضار متع التسلية والبهجة، فالواقعية الخيالية بمسرح (فاختانكوف) "لعبة قائمة على المهارات الفنية عند مجموعة الممثلين بقصد إبراز موقفهم الإنساني والفكري من معطيات النص"، وبذلك يؤكد (فاختانكوف) بالواقعية الخيالية على حتمية المسرحة في المسرح ، ومن أهم مجاوزاته للواقعية نحو الواقعية الخيالية، هي المعالجة المسرحية المتوترة للموضوعات التاريخية ، أي مسرحتها. بحيث يقوم الممثل باستبدال المنطق التاريخي الذي ينتمي إلى تجريبية الواقع ، بمنطق المخيلة القائم على ثنائية الوعي/ المتعة، حيث الوعي هو تحقق إدراك موضوعي للموقف ، والوعي في حالة التمثيل هو وعي الممثل أنه يمثل و بالتالي لا يكون أداءه تمثيلا فحسب بل وعيا أنه يمثل ، فيتراوح أداء الممثل مابين الذاتي و الموضوعي . أما المتعة فتأتي بتحويل الإحساس الخام و هو الحدس، إلى خيال، وهو ما يتداعى حسيا في بناء الشكل المسرحي[1].

إن الواقعية الخيالية تعمل على خلق عالم خالص الخيال لا تختبر فيه منطقية الواقع التجريبي، بل ينكشف فيه جوهر الواقع نفسه، عبر أنسنة الأسطورة،وتقريبها كموضوعات عاملة على كشف بنية الواقع الآني العميقة من ارتباطات وعلاقات، أو ما تحمل الحكاية الشعبية كذلك، ففي حين تتعامل الواقعية مع الارتباطات الشكلية الخارجية للحياة الإنسانية، ويتحقق ما يطمح إليه ويريده (فاختانكوف) بالواقعية الخيالية، وهو معالجة فنية تنبع من نشاط تخيلي يحتمل الذاتية إلى الحد الذي تتحول فيه الرؤية إلى رؤية بالغة الذاتية، حيث "أن هدف الفنان المسرحي النهائي ليس تركيب نسخة مصغرة للعالم الخارجي على خشبة المسرح، ولكن أن يجد الحافز الذي يدفع بالجمهور لخلق سلسلة

[1]- ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، م س، ص145.

من الصور الخيالية المرتبطة مع تصوراته وخلقه الخيالي على المنصة، وأن يترابط تأويل الجمهور بتأويله، نحو فهم يتجاوز المفردات المسرحية ذاتها، نحو فهم الواقع شكله ومضمونه." فخلاقية فن المسرح ترتبط بشمولية العرض، وهو بدوره بنية جمالية مؤسسة من أنظمة تعبيرية وتواصلية جمالية، تشكلها وتنتجها، جماليا وموضوعيا، الرؤية الإخراجية، باعتبارها افتراضات ذات الفنان وطموحه وقراءته للعالم، وبما أن الواقعية الخيالية هي الرؤية والموقف من العالم ذاتيا وموضوعيا بأطر شعرية، بذلك تكرس الواقعية الخيالية في أنظمة العرض المسرحي، بفعل ودور المعالجة الإخراجية في تشكيل أنظمة العرض[1] .

- **المعالجة الإخراجية:**

إنّ المعالجة الإخراجية، بوصفها رؤية تفسيرية تجمع الشكل بالمضمون، هي في الواقعية الخيالية تتجه في بناء الشكل المسرحي، اتجاها شعريا في جوهره، دون الاستغراق في الذاتية الرومانسية، وباعتماد فاعلية الخيال، فيكون المسرح نتاجاً للخيال حتى وإن كان ينبثق عن الواقع، حيث أن الصورة المسرحية مجاوزة لفوتوغرافية الواقع، حيث يتم التعبير عن ذلك الواقع بالخلق الخيالي بما فيه من فنتازيا، فنجد الواقعية عند فاختانكوف "تنتصر لمبدأ تشويه الواقع كوسيلة من وسائل الإبداع والخلق"، فهو من هذا المبدأ يؤسس رؤيته الإخراجية بمقاربة كاريكاتيرية، تفتت سطح الواقع نحو رؤية تكشف أعماق هذا السطح وتحقق حضور جدلية الوجه والقناع، الواقع بارتباطاته العميقة وغير الظاهرة، وسطح الواقع بمظهريته المكشوفة المستوية والبسيطة، وبذلك يتحول المسرح لديه إلى مفهوم المسرح الذهني حيث تنتقي فيه خشبة المسرح أن تكون فيه تجسيدا ماديا للعالم، فتصبح عرضا عن ذلك خشبة المسرح، وسيلة لإسقاط وطرح الأسطورة، والذات الداخلية للمؤلف عبر اللعب والمسرحة[2]، كما تميز ستانسلافيسكي بمنهجه الذي انتقل من خلاله من المخرج المستبد إلى المخرج المفسر، المخرج الذي

[1]- ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، م س، ص145.

[2]- م ن ، ص146.

طالب بكل جزيئات العمل وتدوينه في سكربت الإخراج، ومطالبته باستنساخ كل مخططاته وتوجيهاته وملاحظاته إلى مخرج يحضر التمرين دون تخطيط مسبق للبدء بالعمل، معتمدا على قابلية الممثل وخياله وإبداعه، المخرج الذي يأتي بالذهنية الصافية المتوقدة ومع الممثل يعمل وينمو معا، فمن خلال وجوده في فلندة استطاع أن يجد عدة اكتشافات في مقدمتها هي حالة الممثل الذهنية عندما يكون على خشبة المسرح وفي مواجهة المشاهد[1]، كما فسر فاختانكوف في إخراجه لمسرحية ((سيتريندبرج) اريك الرابع عشر) « فسر المسرحية كلها من خلال عقل الملك المجنون، ففي قاعة العرش كانت الزينات الذهبية يغطيها الصدأ والأعمدة غير مستقيمة، وثمة متاهات السلالم والممرات، إلى جانب استخدام منظور خاطئ، يوحي بالتحولات المفاجئة في عقل الملك المعتوه، ورجال الحاشية يبدون كما كانوا الأرواح الميتة للطبقة الأرستقراطية، فألبسهم مثل الدمى، أو الأشباح، في حين تناول الأشخاص العاديين تناولا واقعيا »، إذ يدل المنظور من خلال عقل الملك المختل على تقنية معالجة تجسد العالم المعلول بعيون الملك ذاته، أي تفصيل الواقع من خلال تلك الرؤيا المعلولة، وكشف جوهره وارتباطاته الداخلية، عوضا عن استعراض فوتوغرافيا السطحية، كما يتحول لديه المكان بتمامه إلى تفصيل لجغرافيا ذلك العقل الذي يتجسد عبره الواقع، فلا تكون المتاهات والسلالم والممرات إلا تعبيرا لحالة التوتر والفزع، المستخلصة من الواقع في ذات الملك وفقدان اليقينية والنية، والضياع الذي يشكله الواقع لديه. فقد شكل المنظور المكسور الذي احتوى الصورة المسرحية تعبيرية ذاتية، فنجد نوعين من المعالجة، معالجة قائمة على الذاتية الخيالية، حينما يتناول قصر الملك ورجال حاشيته، ونجد معالجة واقعية حينما يتناول الأشخاص الآخرين خارج عالم الملك، لذلك نجد أن الرؤيا الإخراجية عند فاختانكوف واقعية خيالية، قائمة على تحقيق المركب الجدلي الواقع/الخيال والذي ينتج عبر مخيلة يحكمها منطق قائم على ثنائية الوعي/المتعة، حيث يتحقق الكشف المبهر للواقع بتعدد مستوياته،

[1] – محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص135.

وفرز قواه الفاعلة والأنشطة المتحققة التي يكتسب فيها تجريبيته، أي تحقيق الإدراك والفهم مقترنا بالمتعة عبر المسرحة ومجاوزة الطبيعية عبر الأسلبة[1] .

تفرض المعالجة الإخراجية للواقعية الخيالية، أسلوب خاص لكل من أداء الممثل، والتصميم للإعدادات المسرحية، من منظر للفضاء المسرحي والإضاءة والأزياء والديكور والموسيقى..

- **أداء الممثل:**

إن فن الإخراج وأداء الممثل يتشكلان من خلال تفاعل متبادل وعلاقة جدلية قائمة على الفهم المشترك والواعي في تجسيد العرض المسرحي، هذا الفن الجماعي يكون المخرج هو المسؤول الأول في قيادته، والممثل والمخرج اللذان يجسدان الواقعية يرفضان القيود التي تفرضها النظرية الرومانسية على مادة الموضوع...، وما يتخللها من مبالغة وتطرف..[2].

الملاحظ أن الأداء في الواقعية الخيالية يرتبط بجدلية الجوهر والمظهر، فهو يسعى لإظهار الوجه والقناع، أي الحقيقة الظاهرية، والحقيقة النفسية، فهو "يعطي لردود الأفعال قضية محورية ترتبط بعامل الزمان والمكان، وترمي إلى انغماس الممثل بلحظة ما من المشاعر الناجمة عن الفعل النفسي للدور، بروح المادة المؤلفة (النص)، ولكي تتوحد بطابع خاص، يحمل مهارة الممثل صورا درامية تخضع لتقاليد الفعل ولأحكام أخرى، يستجيب فيها الخلق لمهارة التمثيل"، أي أن رد الفعل لا يأتي انعكاسيا آليا، بل عملية تمثل لوعي تستحثه التجربة الشعورية الحسية التي يستغرق فيها الممثل خلال فعالية الأداء التمثيلي على الخشبة، حيث تحضر آلية سيطرة وتوجيه، لتنظيم سلوك الفعل ومجراه، وإدراك الأهداف ومميزاتها وقدرتها في الاندراج ضمن البنى السيكولوجية المؤثرة في النص، فيقول فاختانكوف عن عرض (الأميرة توراندوت) « ليس تاريخ الأميرة ما يجب على الممثلين أن يمثلوه هنا، وليس أيضا المحتوى البسيط لهذه الأقصوصة، ما يجب أن يقدموه للمتفرجين هو موقفهم الحالي، ومواجهة

[1]- ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، م س، ص146.

[2]- ينظر،محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص126.

هذه الأقصوصة الخرافية الخيالية، وسخريتهم من مستواها التراجيدي »، أي إظهار ثنائية الوجه والقناع كما في عرض (**مسرحية الأميرة توراندوت**)، حيث الممثل لدور (براتش) في لحظة قدم بواقعية نفسية مشاعره بحديثه مع شخصية (كالاف) عن وفاة والدته، حتى أجهش بالبكاء، فقام الممثل لدور (تارتاجليا) بجمع دموعه الحقيقية، وأخذ بعرضها على الجمهور بطريقة ساخرة كدليل على صدق مشاعر (براتش)، وعندما ينتهي يصفق له الجمهور، ليبتسم (براتش) لهم ويأخذ استراحة يقشر بها برتقالة ويأكلها، ومن بعدها يعود لأداء دوره...، فنجد ذلك الموقف مابين الذاتي والموضوعي، عند الممثل البريختي، حيث أخذ كلاهما ذلك الأداء عن المسرح الشرقي[1] .

إن فعالية الأداء ضمن حضور قصدية، أساسها الوعي الذي اقترن بالتجربة الشعورية الحسية ، و أصبح وجها آخر لها، ويكون هذا الركب بالتتابع فعلا أساسيا كامنا ومهيمنا يحيل أفعال الأداء وأهدافها ومحمولاتها و مساراتها في بقية العرض، يحيلها إلى رد فعل ، واعي و موقف إدراكي من فعل الأداء ذاته ليتحول الأداء التمثيلي إلى تشخيص و هو ما كان قديما عند (شكسبير) و المسرح الايليزابيثي وعند موليير،و كما يقول مايرهولد مهاجما العروض التي أخرجها ستانسلافيسكي« ...إن واقعية مسرح الفن بموسكو ما هي إلا الطبيعية المستعارة من ممثلي (ماينجن) والتي تنحصر في العناية الفائقة بإعادة صنع الطبيعة في صورها الأصلية ، فكل شيء على المسرح يجب أن يكون حقيقيا قدر الإمكان "الأسقف و الكرانيش من الجبس الأحجار ، ورق الجدران ، فتحات التهوية ...الخ. و حتى ماكياج الممثل فانه مبالغ في الواقعية، لدرجة نرى معها نفس الوجوه التي تطالعنا في الحياة... أما تعبير الوجه عند الممثل الواقعي في مسرح الفن هو الركيزة الأساسية للأداء فيقول بصدد ما يقوم به مخرج مسرح الفن أن هذا التحليل هو مصادرة على ذكاء المتفرج و على أعمال خياله: « ... إن العمل الفني يمكن أن يحقق وضيفته من خلال أعمال الخيال فقط ، و من ثم فإن أي عمل فني يجب بالضرورة أن يستفز الخيال ، بل أن ينشطه ... و معنى هذا أن العمل الفني يجب ألا يحمل إلى

[1]- ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، م س، ص146.

حواسنا كل شيء، و إنما يجب أن يكتفي بتوجيه قدرات التخيل عندنا نحو الطريق الصحيح تاركا الكلمة الأخيرة لمخيلتنا » .

كما يرى فاختانكوف أن « التمثيل التشخيصي والتشخيص، محصور في عصرنا عند أفراد فقط من الممثلين العظماء وهم (دوزيه، تشاليانبين، سالفيني..) إن هؤلاء عندما يمثلون فإن لهم القدرة على أن يظهروا أثناء تمثيلهم بأنهم يمثلون. » فمجاوزة أسلوب الأداء الطبيعي وفعالية الواقعية النفسية التفصيلية التي تؤسس لوحدة الإيهام الطبيعي على خشبة الركح تؤكد مفهوم الواقعية الخيالية بمبدأ أن "خلق الشكل الفني لابد من تخيله"[1]، كما أنه أخذ عن ستانسلافيسكي النظام الخاص بالتكوين الذاتي للممثل، من أجل توظيفه بطابع رومانسي قائم على واقع يحمل شيئا من الخيال بالشاعرية الهادفة، لربط جزئيات المشهد بالخط الواصل للفعل، من دون اللجوء إلى الرمز والتعميم كما يفعل مايرهولد. لكن بالرغم من التباين الموجود لدى فاختانكوف إلا أن أداء الممثل لديه هو مركب جدلي جمع بين واقعية ستانسلافيسكي وأسلبة مايرهولد، الذي كان متأثرا بالتايلارية ، حيث كان همه هو اكتشاف تلك الحركات التي يمكن بواسطتها استغلال الوقت لأقصى حد ممكن ، بمراقبته العامل و هو يعمل داخل المعمل ، فحدد بذلك (مايرهولد) ملاحظاته التي شكلت محور تقنية البايوميكانيك ، و التي اخذ عنها (فاختانكوف) مبادئها هي:

- الاختزال، حيث أن هنالك حركات ينبغي إلغائها.
- التنوع، حيث وجد حتمية تغيير سرعة الإيقاع.
- التموضع الصحيح الذي يشكل الحضور الجسدي و المعنوي
- مبدأ الاستقرار و الثبات.

ومن المؤكد أنّ الواقعية الخيالية عند (فاختانكوف) ، اعتمدت مبدأ الارتجال ، ففي (**مسرحية الأميرة توراندوت**) نجد أزياؤها مرتجلة مع إضافة أشياء شرقية عليها ، حيث أبدل اللحية بمنديل مشرشب

[1]- ينظر، فاختانكوف يوجين، الواقعية الخيالية، تر: قاسم محمد، مجلة المسرح والسينما، العدد 03، بغداد، 1961، ص23.

يوحي كشارب و لحية، و صولجان الملك مضرب تنس ، و الموسيقى مرتجلة يقوم بها الممثلون أنفسهم يستخدمون الأمشاط و الأوراق و المطاط و الأصابع ، فيظهر نموذج للعرض الاحتفالي المسرحي الذي يخرج عن العرض الطقسي . وقد كانت عروض (فاختانكوف) بالواقعية الخيالية رفضا للطبيعة و في استخدامه للعروض و الطقوس فكان ممثلوه يتنافسون لأن يقدموا شيئا جديدا تلقائيا مرتجلا فيقول لهم «**على الممثلين أن تفيض قلوبهم بالمرح لأنهم فوق الخشبة دون هذا سيبقى المسرح مجرد تسلية فارغة** » ، أي التأكيد على فاعلية الخيال المؤدي إلى المتعة القائمة على الوعي والقصدية الفنية في توجيه الجهد الإبداعي نحو غاياته[1].

نلاحظ من خلال ما ذكرنا أن خيال الممثل عبر الارتجال والمسرحة تحيلان كل من عناصر الواقعي وعناصر الخيالي، إلى واقع خيالي، ويكون ذلك من خلال اللعب والمهارة العالية في تحقق التشخيص في أداء الممثل، إذن فالتمثيل هو استنساخ الممثل للواقع أو بالأحرى هو خلق حياة في لحظة زمنية معينة مستعينا بخياله وارتجاله في تجسيد الدور ولعبه على خشبة المسرح.

- **المنظر والفضاء المسرحي:**

يتأسس المنظر في الواقعية الخيالية من توظيف المفردات الواقعية توظيفا يجاوز البعد الطبيعي فيها نحو تقديم رؤية معبرة عن جوهر الواقع ، و تقترب بذلك الواقعية الخيالية من التعبيرية باعتماد المنظور المكسور و المشوه الذي تنعدم فيه التماثلات السيميترية ، مقابل تناظرات جمالية قائمة على توتر في العلاقات المساحية ، و تنقطع فيها المرجعية إلى الواقع التجريبي، و عبر ذلك التوتر يعاد تأسيس المكان خياليا عبر مخيلة إبداعية منطقها الوعي/المتعة، غير أن خلق المنظر لا يأتي اعتباطيا أو تجريديا أو تمثيليا بل يأتي كجزء من ضرورة اللعب و المسرحة و حتمية الوعي، فيكون التأسيس جهدا إبداعيا قصديا و تصميميا للمخيلة. ففي إخراج فاختانكوف لمسرحية (الأميرة توراندوت) "يدخل عمال المسرح في ثياب كيمونو زرقاء غامقة و قبعات فيهيئون الخشبة بمصاحبة هذه الموسيقى المرحة، و تهبط

[1]- ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، م س، ص138/137.

المناظر من جوانب المسرح تعادل ثقلها أكياس الرمل الملونة تلوينا مبهجا، و على حين ترتفع هذه محلقة في الهواء و تنزلق النوافذ و الأبواب و الدعامات بهدوء و تبدأ المسرحية".

ومن هذا الوصف يمكن أن نلاحظ جملة من الأمور التقنية تتعلق ببنائية المنظر، حيث نجد الجانب التركيبي الذي يشترك فيه (فاختانكوف) مع (مايرهولد) متمثلا بكشف الجانب المطبخي للمسرح أي فضح البراتكبلات في المسرح و أثقال الوزن و أسلاك الرفع و السحب و قطع الديكورات المعلقة وخاماتها وخلفياتها، حيث أن ذلك التوجه في تصميم المنظر المسرحي يمكن أن يعد ملحميا مبكرا. والمنظر عند (فاختانكوف) بالواقعية الخيالية ينتج إنتاجا آنيا بفعل المخيلة واللعب المسرحي على خشبة المسرح وعبر الارتجال. بالإضافة لتصميماته القبلية التي تضيف عليها ألعاب المسرحة والارتجال والتخيل أبعادا جمالية ووظيفية[1]. فإذا ما تم تجهيز خشبة المسرح بالحاجات الأساسية اللازمة للأحداث كما تم التصميم في خطوطه العريضة وجب أن تنظم هذه الأحداث فصلا بفصل ومشهدا بمشهد وحوارا بحوار، حتى أدق التفاصيل، وكما أعد المخرج تصميم المخطط الرئيسي للحركة المسرحية، فإنه سيملي على ممثليه الحركات التي يؤدونها، والمسافات التي تفصلهم الواحد عن الآخر، وعلاقة كل منهم بقطع الأثاث والإكسسوار والديكور، والمساحة الزمنية التي يستغرقها حديث كل منهم وسكتاته، والإيقاع الذي يسيطر على كل دخول وخروج للممثل، وتعبيره عن عواطفه وانفعالاته، وبالإضافة إلى كل هذه المتطلبات الخاصة للنص ومنطق الأحداث والأوضاع المختلفة على المسرح، ومؤثرات الإضاءة الصوتية وصدق اللاعبين، والشكل التنظيمي للمجموعات (سيمترية المجموعات)، ثم هو بعد ذلك يعتني بوضوح خيوط العرض والتقرير النهائي للحركة[2] .

والملاحظ هنا أن للعناصر التشكيلية دور أساسي في الإعداد لفعالية الإنتاج الآنية للمنظر عبر خواصها المادية الحسية، من لون وخط وكتلة وشكل وملمس ووزن...، وهذه الخواص لا تعد أكثر

[1]- ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، م س، ص138.

[2]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص102.

من كونها المادة الخام تنظم عبرها العناصر التشكيلية، لا تملك الطاقة التعبيرية المسرحية لانفصالها ومغايرتها المادية بينها وبين ما في مدونة النص، ونقصد بذلك أنه استحالة أن يكون كرسي العرش المذكور في النص على سبيل المثال هو نفسه الذي على خشبة المسرح، لأن الذي ذكر في النص يمتلك أبعادا تاريخية وعمقا زمنيا عريقا، بينما الذي على خشبة المسرح لا يمتلك سوى فرضية الخيال، فمبدأ المغايرة المادية لمفردات المنظر يوظف في الواقعية الخيالية لمجاوزة الواقعية، ففي إخراج (فاختانكوف) "**لمسرحية الدايبوك**" أمر بتنفيذ ديكور تكون من حوائط مائلة وسلالم معوجة وكراسي ومناضد تميل في اتجاه الجمهور وكشافات إضاءة مخيفة في أماكن إستراتيجية في أركان خشبة المسرح. حيث تحولت مفردات الديكور إلى أداة معالجة فائقة[1]، لها دورا هاما في إبراز أحداث المسرحية وإعطاء دلالات مرئية موحية لمكان أحداث المسرحية[2] للتأثير على العرض المسرحي وإضافة لمسة جمالية بعيدة عن التكلف والمبالغة.

ومما لا شك أن المعالجات التقنية الإخراجية التي اعتمدها (فاختانكوف) في تجاربه المسرحية، وعبر تصميم المنظر هي تقنية التغريب، ليصل إلى عقل المشاهد وجعله عنصرا حياديا، كما فعل (بريخت) "بحيث يتم عرض الحوادث بأسلوب بانورامي إلى حد ما على عكس ما يجري في المسرح عادتا من بنية فنية يميلها منطق الضرورة أو منطق الاحتمال و تحقق واقعا فنيا بحيث نجد كل حدث ما عدا الحدث الأول في الماسات مبني على مسابقة جهد للحدث اللاحق في بنية متنامية تصل للذروة و تؤدي إلى الحل ". فطالما وصف فاختانكوف إعجابه بتقنية التغريب التي ادخلها بريخت على فن المسرح ، بحيث استخدم مؤثر التغريب في مسرحياته لأنه كان يطمح لجعل المشاهد يتفرج على الممثل و لا يندمج معه في الدور بحيث يبقى عقله مستيقظا يراقب و يحاكم ما يجري أمامه من حوادث فقط

[1]- ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، م س، ص149.

[2]- ينظر، بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، م س، ص178.

و لا يسمح بانفعالاته أن تسيره ، و من اجل ذلك اعتمد على تقنية التغريب[1]، فيطلع الجمهور على كل معدات المسرح ، كما أن مخاطبة الممثلين للجمهور قبل بدء العرض و هم أمام الستارة المسدلة ، ثم فتح الستارة ليطلع الجمهور على مشهد الاستعدادات لبدء عرض المسرحية ، و قد وصف (افراينوف) مشهد الاستهلال لعرض (**مسرحية الأميرة توراندوت**) التي أخرجها فاختانكوف: "موسيقى ... يرتفع الستار ... الممثلون يرتدون ملابس السهرة ... ولكنهم مغطون بأثواب من القماش تدور حولهم في نظام لوني بديع منسق، ثم هاهم يرتجلون لأنفسهم من هذه الأقمشة ملابس لشخصياتهم... و مع الموسيقى هاهم يتقاذفون قطع القماش بأيديهم أمام الجمهور... و الممثلون يبدون في كل هذه الحركات الموقعة وكأنهم يضعون ماكياجهم ويحولون ملابس الممثل إلى ملابس الشخصية... فإذا تمت هذه المرحلة اصطفوا بطول مقدمة المسرح ، حيث تضاء أنوار الصالة القوية . و تبدأ أغنية جماعية ..."، فمبدأ الديكور والكشف عن تركيبته حينما يحركه الممثلون، أو يتحركون من خلفه يخلق المسافة النقدية ما بين الجمهور والعرض، حيث ينكسر الإيهام، غير أن شغل المخيلة الإبداعية عند الجمهور تعمل على الاحتفاظ بمستوى الوعي الذي تتشكل فيه المسافة النقدية (الجمالية) وكذلك فعالية تشكل المنظر وإنتاجه عبر فعالية اللعب والمسرحة والارتجال انطلاقا من مسلمة الفيلسوف (مالبرانش) حيث أن "الحقيقة ليست في حواسنا بل في أفكارنا"[2] .

- **الإضاءة:**

تلعب الإضاءة دوراً موسيقياً في إعداد العناصر المشهدية في الوحدة البصرية بالواقعية الخيالية عند فاختانكوف، بما توفره من إيقاعية تنظيمية تعمل على توجيه فعالية الخيال من خلال توضيح تعددية الإدراك البصري في اللحظة المسرحية الواحدة – آنية الصورة – كما أن تجسيدها يمكن أن يؤثر في تدعيم خلق الإحساس بالواقع، وإدراك مجمل العناصر المسرحية بشكل متساو، أو في خلق الإحساس

[1] – ينظر، عجوج خلاف ، اثر المسرح البريختي في المسرح المغاربي، مذكرة ماستر، جامعة تلمسان، إشراف: هني كريمة، 2017/2016، ص20.

[2] – ينظر، ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، م س، ص149.

بالرتابة، كما أنه يهدف لتشكيل معاني النص بصريا ودلاليا وسميائيا فقد استغل الإضاءة بمفهومها الكامل، لأننا نجدها قد تماشت بقدرة فنية وجمالية وبتوازي مع مختلف التحولات المشهدية وهذا ما أدى إلى التتابع والانسجام في عروضه المسرحية[1] . والإضاءة في الواقعية الخيالية لديها مهام أساسية، فهي تكشف وتظهر الممثل، وأدائه وحركاته، كما تؤسس للعلاقات بين الشخوص، وقوة حضورها على المسرح وتأكيدها عبر شدة اللون والتوزيع والمسقط للإضاءة، بوصفها عنصر معالجة تقني، كما يرى الباحث أن الإضاءة في الواقعية كونها تقنية عاملة في تحفيز نشاط المخيلة على إنتاج الوحدة البصرية في المشهد[2].

- **الأزياء:**

إنّ العرض المسرحي مقترح للتأويل بكل دلالته السمعية والبصرية، ودراسة الزيّ تسهم جدلياً في تعميق الخصائص البصرية والتأويلية للعرض المسرحي، بوصفه وسيطا له شفراته ولغته الخاصة وأداة اتصال فني تستثمر في العرض المسرحي[3]، ويكمن دور الأزياء في التعبير عن الفكرة المسرحية، وبها نكتشف عمق الشخصية، فهي تعكس صورة الأشخاص في مجتمعهم وتدرس اختلافهم وتعكس دواخلهم النفسية المستمدة من القيم الجمالية في جوانب الحياة المختلفة (الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية والدينية...الخ) .

إنّ الأزياء في الواقعية الخيالية عند (فاختانكوف) تتكون عبر اللعب وفعل الارتجال للممثل على المسرح، حيث ينتج الزيّ المسرحي للشخصيات بالخيال وفعل التخيل، إلى زيّ الشخصية عبر ما يضاف عليه من تفصيلات خلال اللعب وفعل الارتجال، مثل شرائط حريرية زاهية اللون وقطع القماش، يصنعون منها عباءات شرقية، وقد تتحول فيما بعد إلى لحية أو عمامة أو أي شيء ينتجه

[1] – ينظر، فاختانكوف يوجين، الواقعية الخيالية، م س، ص19.

[2] –ينظر، ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، م س، ص 150.

[3] – ينظر، يمينة بشارف، الإخراج المسرحي بين الوسائط المادية وفن الأداء، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، إشراف: لخضر منصوري، 2019/2018، ص258.

الارتجال، كما في عرض مسرحية (الأميرة توراندوت) " إذ يظهر الممثلون في ملابس رسمية أمام الستار، وعلى أنغام الفالس، اخبروا الجمهور عما سيرونه، ثم راحوا ومعهم شرائط حريرية زاهية الألوان، التقطوها من على المسرح، يرتدون عباءات شرقية، وعمائم، وأحزمة، وشعور مستعارة، ومضوا خارجين." ومن الملاحظ هنا أن عملية إنتاج الزيّ عند (فاختانكوف) بالواقعية الخيالية تندرج ضمن فعالية الإنتاج للإعدادات المسرحية الباقية عبر التخيل، وفعل الخيال القائم على منطق الوعي/المتعة، حيث ينكسر الإيهام، وتبقى المتعة المسرحية المتأتية عبر اللعب والارتجال، والتي تخلق العرض بكامل تفصيلاته مع حضور مستوى من الوعي دون هيمنة الإيهام الكامل، كما أنه يدعوا ممثليه إلى أن تفيض قلوبهم بالسعادة وهم على خشبة المسرح، فيبدون ذلك ولا يكون المسرح بالنسبة إليه إلا تسلية فارغة لا تحقق متعة الروح[1] .

- **الموسيقى والمؤثرات الصوتية:**

تشكل الموسيقى عنصر معالجة رئيسي في الواقعية الخيالية باعتبارها طبيعة وجدانية تأتي من صلب طبيعة العرض المسرحي، فهي لها القدرة المطلقة في تحقيق التداعي الحسي للخيال، كما أنها تقنية أساسية في إنشاء الوحدة المشهدية عند (فاختانكوف)، فهي تنظم حركية الجسد وتخلق عبر وحداتها الزمنية مقابلات مساحية تكون عنصرا حاضرا في الفضاء، أي أن الموسيقى عند (فاختانكوف)تثبت حضورها ماديا في الفضاء بتشكيلها حركة الجسد من جانب، ثم إعادة تصميم أبعاد الفضاء من خلال تلك الحركة التي تسمو فوق فيزيائية الجسد، فتحول الحركة في الفضاء إلى إشارة ، بفعل الرقص، كما وصف ذلك مايرهولد " إن البعض لا يهتم أبدا بالإشارات، في حين أن هذه الأخيرة تقوم بدور عظيم الأهمية في حالة المصاحبة الموسيقية مثلها مثل أوضاع الجسم.. إننا لم نتمكن من ذلك بعد. لقد كان (فاختانكوف) معلما كبيرا في هذا الصدد...، في حين ثمة عرضا آخر هو (الدايبوك)... فالإشارات في هذا العرض الأخير تفعل فعل الرقص، وعندما تجري بمصاحبة الموسيقى

[1] – ينظر، ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، م س، ص151.

تبدو مذهلة تماما." ، ومن وصف (نيكولاي افراينوف) لمشهد الاستهلال في مسرحية (الأميرة توراندوت) نجد حضور الموسيقى عاملا منظما لوحدة الارتجال المؤسس للمشهد مثلما هي فعالية اللعب والمسرحة والدافع للمخيلة في نشاطها القائم على الوعي/المتعة، نحو تشكيل الفضاء اللعبي. إذ أن المؤثرات الموسيقية تبقى أكثر أنواع المؤثرات الصوتية تأثيرا على خشبة المسرح، بما تحققه من متعة جمالية حقيقية، تساعد المخرج في تحقيق خيالاته، كما تحيل مخيلة المتلقي إلى إنتاج صور سياقية أو نسقية مع الموقف الممثل أمامهم." فبالإضافة لما تقدمه من عمل الموسيقى في الواقعية الخيالية، فإن الأهمية الاستثنائية للموسيقى تتعلق بالطاقة التعبيرية والزخم الدلالي الذي ينتجه الجسد في حالة مصاحبته للموسيقى، ويعبر هذا الجسد وهو تحت سيطرة الموسيقى، عن الخواص الجوهرية، والأفكار الأصلية للواقع، أكثر ما يبدو من سطح الواقع[1] .

III. تقنيات الارتجال المسرحي.

1. المبادئ الأساسية لفن الارتجال في المسرح:

– الممارسة:

إنّ أي ممارسة هي أول لعبة للرغبة، وهي دوما خطيرة في كل الاتجاهات، إذ أنها تنطوي على ماض، وأخطاء وألغاز وخطوط ومكاشفات. إنها المعنى الذي يتألف بالذات، بينما تشكل المقدمات بالنسبة إليها آثار الماضي[2]، واللعبة هي شكل جماعي طبيعي يشترط الاشتراك والحرية الشخصية الضروريين للقيام بالتجارب. فالألعاب تنمي التقنيات والمهارات اللازمة للعبة نفسها، ومن خلال اللعب والممارسات تنمو المهارات في نفس اللحظة التي يحوز فيها الشخص كل المتعة والإثارة اللذان تقدمهما اللعبة ، كما أن أداء اللعبة مختلف سيكولوجيا في الدرجة لكن ليس في النوع عن التمثيل المسرحي، والقدرة على خلق موقف بشكل تخيلي وتمثيل دور فيه هي تجربة هائلة، كما أننا نلاحظ أن

[1] – ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، م س، ص151.

[2] – حسن المنيعي، المسرح والارتجال، م س، ص34.

تلك الحرية السيكولوجية تخلق حالة يتلاشى فيها التوتر والصراع وتتحرر الفعاليات في الجهد التلقائي من أجل تحقيق متطلبات الموقف[1].

– الارتجال أمام الجمهور:

بمجرد ما أن يكون هناك جمهور، فإن العلاقات بين أعضاء مجموعة ما تتطلب وساطة لهذا الجمهور، كما أن الوساطة تفترض تخطيطا مسبقا في منتهى الدقة، وتقليدا يتعلق بالنماذج، أما إمكانيات الارتجال بالنسبة للمثل، فإنها تبرز حينما يكون النتاج متماسكا بما فيه الكفاية لكي يجيز الهوامش ويحث عليها.

– المشرف على اللعبة:

حينما نجتمع من أجل الارتجال (وأيا كانت التقنيات) أفلا نكون قد انغمسنا داخل مفهوم "المشرف على اللعبة" (إما عن قصد أو غير قصد) خصوصا إذا كان غير توجيهي بحيث يسجننا في اللعبة المحرفة لحساسيات، أو يقودنا، شيئا فشيئا، إلى متاهة تصورنا.

– اللقاء:

عندما أرتجل حياتي ــ يوما بعد يوم ــ فإن فكري يتوفر على "تقلبات" الحرية مثال ذلك النسيان، الخطأ، أو التفكك الممكن للوعي، جسور الفكر، المؤثرات المكبوتة، المشاعر المتفشية، أو بمعنى آخر "القبول أو الرفض" للفضاء الذهني.

ولكي تكون حالة المعنى موضوعية (المعنى كلحظة للجسد، كقوة في حيز القوى وليس مجرد مرآة/ سكونية لتنظيم المقاولات) أليس من اللائق أن يتبلور اللقاء عن طريق (الصدفة أو الحظ)؟ وهذا يعني أن بإمكانه أن لا يتم. أفلا تكون الغاية إذن هي إعاقة الحظ بدل توقع اللقاء المفروض وذلك إما بالارتكاز على تنظيم مسبق لأدوات سيكولوجية أو سياسية أو بحجب العلاقة عبر التقنية السحرية، أو حجة التصرف بعلومية ما.

[1]- فيولا سبولين، الارتجال للمسرح، م س، ص41.

وعليه فإن الغموض يحدث بين الارتجال ووحدة شعور مشترك وبين مؤمنين يقودهم معنى غامض، ومن الأكيد أن روح الرزانة بالنسبة لهذه الممارسات شيء ضروري لخلق شعائر تقنية نظرا لانعدام ضرورات أخرى.

– القطع المجسدة:

من الممكن أن تتجلى ضمن "مبادرات خاطئة" وتوترات حقيقية خارج نطاق ما نعتقد الإحاطة به، وذلك أننا نريد اقتناء تلك اللحظات من الحقيقة، كما نريد تملكها واستبعادها، ولكننا لا نعمل سوى على خنقها، ومن ثم فإننا نفقد صفة الشهود لنصبح وُعَّاظا، في حين أن الواقع يتأسس في مكان آخر... فإنه يشوه المعنى، فيساير القلق طريقة...

2.تمارين الارتجال المسرحي:

إنّ صلاحية التمارين ذات البنيات المعلومة تتجلى في كونها لا تقيم خلطاً في توجيهيها، ذلك أن كل بنية تمرين تحمل في البدء معنى، (على أساس أنه لا يوجد تمرين محايد)، كما أنه لا توجد هنا أية تقنية دون وجود ما هو "ما_قبلي" حتى ولو استعملت تلك التقنيات أحيانا بطريقة بريئة.

– عمل الممثل:

تنحل الكلمات عندما ترسخ في ثناياها اللامسميات، وهكذا فإن كلمة "ارتجال" تنفصل عن ماهيتها بحيث لا تنطوي على هوامش أو انعكاسات سوى ما تعنيه من أشياء مبتذلة.

كذلك عملية ارتجال الممثل لدور ما، فإنها تقود في الغالب إلى ملء "اللامسمى" وإلى إخفاء الهوامش إلى درجة أن القيد يغدو محكم التطويق وذلك من أجل العمل كأنه لا يوجد لغز، أو كأن اللغز كان شائنا، متسترا، ومنعرجا نحو سراديب الخدعة[1] .

[1]- – حسن المنيعي، المسرح والارتجال، م س، ص34-35-37-39.

- **التأقلم orientatin**:

يجب أن تعطى تمارين "التأقلم" (أو التكييف) لكل طالب جديد، خصوصا في حالة الممثلين المبتدئين. ويوفر التمرين الأول في الكشف أو التعرض وتمارين "الارتباط" المتعاقبة الأسس التي تبنى عليها كل المشاكل التالية.

هذا الفصل يحتوي على موجز لخمس دورات "تأقلم" ولابد من ملاحظة أن المادة الموضوعة داخل كل دورة يمكن تغطيتها كاملا في لقاءين أو ثلاثة، أو قد تتطلب دورات إضافية، يعتمد ذلك على حجم المجموعة واستجابتها ويحسن المدرس/المخرج صنعا لو أخذ وقته في تغطية هذه المادة، بصرف النظر عن كم الدورات التي تشملها.

- **أغراض التأقلم**:

✓التأقلم يؤسس أسلوب حل/ مشكلة اللا/ تمثيل، وذلك بتوفيره للطالب أول وعي جوهري بالذات، وبالفراغ (المساحة)، وبالبيئة. إنه الخطوة الأولى لإزالة الاستجابة الذاتية والتي هي التظاهر/ الإيهام.

✓التأقلم يساعد الطالب على أن يبدأ الارتباط بـ أشياء الفراغ/ المساحة.

✓يأخذ الطلبة للخطوة الأولى في الارتباط مع أشياء الفراغ/ المساحة. إذ أنه يجهز واقع ما هو غير مرئي بينهم .

✓يرسي تكنيك الألعاب المسرحية ويجلب المتعة والتلقائية لتمارين التمثيل.

✓يؤسس اتفاق المجموعة، والمشاركة الفردية في اتخاذ القرارات .

✓يطرح مسؤوليات الممثلين نحو الجمهور ويريهم كيف يشملون المتفرجين كجزء من المجموعة.

✓يعرف الطالب/الممثل على نقطة التركيز وعلى الحاجة لطاقة موجهة (ذات بؤرة) وهو على المسرح. "دع عينك على الكرة".

✓يحدد نغمة العمل التي تتميز بالمغامرة وأنها لا إجبار فيها ، إنها يقظة البديهي أو الفطري[1].

- **دورة التأقلم الأولى:**

أثناء العمل في كل تمرين هناك مكونات مصاغة يجب وضعها في الأذهان:

- مقدمة للتمرين.
- نقطة التركيز.
- التوجيه الجانبي.
- مثال.
- تقييم.
- نقاط الملاحظة.

❖ **الكشف أو التعرض:**

تقسم المجموعة كلها إلى نصفين، نصف يقف في خط منفرد عبر المسرح، بينما يبقى الآخر في مكان الجمهور. كل مجموعة (الجمهور وعلى المسرح) عليها أن تلاحظ الأخرى. وعندما تكون كلا المجموعتين على المسرح تعطى تعليمات لكل الطلبة/الممثلين أن يعودوا إلى الجمهور ويكشفون بأنفسهم كانوا يحسون، بحيث يتم تشجيع الممثلين على وصف استجاباتهم الجسدية لتجربتهم الأولى على المسرح. والأسهل لهم كثيرا أن يقولوا "كان بطن ساقي مشدودا" أو "شعرت بيداي منتفختين" أو "أحسست بانقطاع النفس"، أو "شعرت بالتعب"، هذا أسهل من الاعتراف " كنت خائفا".

السماح بالإدراك يحدث لكل طالب بطريقته الخاصة، خصوصا عند العمل مع ممثلين مبتدئين وأطفال، "ماذا عن الارتباك في معدتك؟ ماذا حدث بعينيك المبللتين؟ هل ترك التصلب عنقك؟" ، ستكون الإجابة "لقد اختفى" وسرعان ما سيتضح سبب اختفاءه لأنه" كان لدي شيئا أفعله."

وهذا الشيء الذي يفعله الطالب/الممثل (الطاقة المركزة) هو ما نسميه نقطة تركيز الممثل[1].

[1]- فيولا سبولين، الارتجال للمسرح، م س، ص99-100.

❖ **الإدراك الحواسي:**

عند هذه النقطة، يجب أن تكون المجموعة متحررة ومتفتحة بدرجة كبيرة ومستعدة لمناقشة قصيرة الحواس وقيمتها كأدوات، حين يشار إلى أنه على خشبة المسرح تقوم البطاطس المسحوقة مقام الأيس كريم، وإلى أن الحوائط الحجرية مصنوعة في الواقع من خشب (من المؤكد أنه في المسرح الارتجالي نادرا ما تستخدم الإكسسوارات والمناظر على الإطلاق)، فسيبدأ الطلاب/الممثلين في فهم كيف يجب على الممثل، من خلال أداته الحسية (الجسدية)، أن يصنع من اللامرئي مرئيا للجمهور، وهذا الارتباط الجسدي أو الحواسي مع الأشياء يجب أن يرسى لدى الممثل لأنه الخطوة الأولى على طريق بناء علاقات مسرحية أخرى وأكثر تعقيدا[2]. والتمارين التالية توفر أساسا لتنمية هذا الإدراك الحواسي:

- رؤية رياضة:

ينقسم اللاعبين بالعد في إثنينات (اثنين اثنين)، هذا هو أول تقسيم عشوائي لمجموعة إلى فرق وهو هام للغاية.

عن طريق اتفاق المجموعة يقرر الفريق أي رياضة سيرونها، ثم يصعد الفريق على المسرح، على اللاعبين أنفسهم أن ينادوا "ستار" عندما يكونون مستعدين.

نقطة التركيز: على الرؤية.

توجيه جانبي: فلتر بقدميك ! فلتر بعنقك ! فلتر بجسدك كله ! فلترها 100مرة أكبر ! أرنا. لا تخبرنا ! فلتر بأذنيك !.

نقاط الملاحظة:

[1]- فيولا سبولين، الارتجال للمسرح، م س، ص101-102-103-104.

[2]- م ن ،ص105.

- أخبر الطلبة مسبقا أن الحدث الذي سيرونه يقع على مسافة بعيدة عنهم (وعليه يجب التركيز على الرؤية عن قرب). إنها الخطوة الأولى لإخراجهم ودفعهم داخل البيئة. إذا لم تؤكد المسافة، فسيجلسون وأعينهم موجهة للأسفل، ولن يجازفوا أبدا بعيدا عن ما يحيط بهم مباشرة.
- أثناء مشاهدة المجموعة، أعط توجيها جانبيا بين الحين والآخر، لو نظر إليك طالب بتساؤل عندما تناديهم أول مرة، أخبره أن يسمع صوتك، لكن يبقى تركيزه على المشاهدة. لو تم الاحتفاظ ب 'ن ت' (الرؤية) (كما في عد الألواح في الكشف)، سيفك التوتر، وسيكون الخوف في طريقه للابتعاد.
- ليس لأفراد الفريق أن يتداخلوا أثناء "الرؤية"، بل عليهم أن يشاهدوا الحدث بشكل فردي. إنها طريقة بسيطة للوصول إلى عمل منعزل أو فردي بينما يظل الكل داخل أمان المجموعة[1].

- رؤية رياضة، استدعاء:

المجموعة كلها.

يجلس الكل بهدوء ويفكرون في الوقت الذي كانوا يشاهدون فيه رياضة، سواء من عشر سنوات مضت أو في الأسبوع الماضي.

نقطة التركيز: على المشهد كله_ رؤية الألوان، سماع الأصوات، مراقبة الناس، متابعة الحركة، ...الخ.

توجيه جانبي: ضع بؤرة على الألوان !أنصت للألوان ! ركز على الروائح ! الآن ضعها كلها معا ! فلتر الحركة !ضع بؤرة على ما هو فوقك، وتحتك، وحولك.

- نقاط الملاحظة:

- يجب في الجزء الأغلب تجنب الاستدعاءات، حيث أنها مفيدة للعيادة (النفسية) أكثر منها للشكل الفني.
- واجب منزلي، "الرؤية": أخبر الطلبة أن يأخذوا لحظات من كل يوم ليركزوا على رؤية الأشياء حولهم، ملاحظين الألوان، منصتين للأصوات، ومراقبين للبيئة[1].

[1]- – فيولا سبولين، الارتجال للمسرح، م س، ص105.

- **دورة التأقلم الثانية:**

- لعبة الملاحظة:

مجموعة من الأشياء الحقيقية على صينية موضوعة في مركز دائرة اللاعبين، بعد عشرة أو خمسة عشر ثانية تغطى الصينية و/أو تزال (من مكانها)، ثم يكتب اللاعبون قوائم فردية بأسماء أكبر قدر يمكنهم تذكره من الأشياء ثم تقارن القوائم بصينية الأشياء.

- لعب الكرة:

المجموعة تقرر أولا حجم الكرة، ثم يلقى الأعضاء الكرة بينهم، فتصبح الكرة بأوزان مختلفة.

نقطة التركيز: على وزن وحجم الكرة.

توجيه جانبي: الكرة أخف مائة مرة ! الكرة أثقل مائة مرة ! الكرة عادية مرة أخرى !

- **الارتباط أو الاشتراك في إثنيات:**

تقوم فيولا سبولين بإشراك هذا التمرين لجعل نقطة التركيز أقوي لدى الممثل المرتجل ، من خلال وضع لاعبان في أداء نشاط يشبه شد الحبل، أو جذب بطانية بينهم في سرير..الخ ، فتكون نقطة التركيز على شيء بينهما (مسافة/فراغ)[2].

إلى جانب هذه التمارين وضع سبولين تمارين أخرى تساعد الممثل على التركيز أهمها (تمرين الارتباط في ثلاث أو أكثر، تمرين الارتباط دون أيدي، تمارين المرآة، تمارين الحركة، تمارين الاختراق، ...الخ)

في نهاية التمارين أوصى سبولين الممثلين على صنع تداخل واع بالعالم المادي حولهم، كما أنه يشجع الممثل على تلقي كيف يكون مذاق الأشياء، إحساسها، رائحتها، جرسها، وشكلها، فالوعي المفتوح من حولنا هو أداة ضرورية في المسرح الارتجالي، ولو فقد الممثل التفصيل وقام بتعميم الأشياء والعلاقات في أي وقت خلال الورش، فالأفضل أن يتوقف المخرج/المدرب للحظة ويدخل أحد

---

[1]- فيولا سبولين، الارتجال للمسرح، م س ، ص106.

[2]- م ن، ص118.

التمارين التي شملها التأقلم، فكل واحد منها سيكون مفيداً لتمارين التسخين في كل الأوقات، كما أنه يحرص على أن تبدأ الدورات دائما بلعبة، وتنتهي لو أمكن بتمرين يعطي للممثلين ملخصا لفظيا للمشاكل الأولى، وتمارين لعبة التأقلم هي بالتحديد أمثلة لهذه التمارين.

IV. مناهج وتجارب الارتجال المسرحي:

إن استخدام الارتجال في تدريب الممثل كان إحدى الطرق الرئيسية لمنظري المسرح في بحثهم الدائم لإيجاد طرق وسبل عديدة في تطوير أداء الممثل وفق مناهج ورؤى فلسفية فكرية أو اجتماعية وفنية لأصحاب هذه المناهج من خلال تجاربهم الفنية، والتي اتخذت من الممثل محورا في تطوير أداءه. وخلصت هذه التجارب بما يعرف بالمناهج التي أصبحت وسيلة ومرجعية فعالة في تدريب الممثل إلى يومنا هذا في المعاهد والكليات المتخصصة في دراسة فن التمثيل والإخراج، وهذا بأخذ الباحث بعض من هذه التجارب والمناهج كسبيل المثال لا الحصر وتسليط الضوء على الارتجال كعنصر هام وجوهري في تطوير أداء الممثل باعتبار الممثل أهم عناصر العرض المسرحي ومن هذه المناهج والتجارب تطرقنا إلى البحث عن الارتجال في منهج ستانسلافيسكي وبيتر بروك:

1. الارتجال عند ستانسلافيسكي: (1863–1938م)

أ– السيرة الذاتية والفنية لكونستانتين ستانسلافيسكي:

إن المهتم بالمسرح والمقتفي أثره مسيرته المشوقة عبر مختلف عصوره وطبقات مجتمعه في كل عصر من العهد الإغريقي الأول إلى الآن سيلاحظ أن أغلب التحولات الفكرية والفنية التي طرأت على فن المسرح شكلا ومضمونا، قد ظهرت في روسيا خاصة بعد الثورة البلشفية، ولعل هذه الأخيرة كانت سببا في كشف حقيقة الإبداعات التي كانت كامنة وراء ستار الخوف الذي خلفته هذه التوترات السياسية، لأن المجتمع الروسي لم يجد مجالا لفترة نقاهة وتطهير إلا بالتّوجه لفن المسرح الذي كان يستنشق فيه لحظات تهدئة وتطهير للنفس البشرية بطرح قضاياها ومعالجتها بالوعظ والإرشاد، أضف إلى ذلك أن المجتمع الروسي كان محبا منذ القدم للاحتفالات الشعبية المتعلقة بمواسم الصيف والشتاء،

والتي كانت تقام على شكل عروض للرقص والغناء والعزف على الآلات الموسيقية، مما شّجع على ضرورة البحث في أنواع جديدة من العروض المسرحية في إطار التلبية لحاجيات ومتطلبات المجتمع الجديد الذي ظهر بعد الحرب والتي كانت ثقافته مختلفة عن كل الثقافات الأخرى[1].

وبطيعة الحال لقي فن المسرح إقبالا وترحيبا واسعا من قبل أعظم المؤلفين والمبدعين من روسيا، اهتموا بإيجاد مسرح جديد وفريد من نوعه يقوم على أسس حديثة، وقد عملوا على تطوير مناهجه وأساليبه على مستوى النص والعرض نجد من أبرزهم: (أنطوان تشيخوف، ألكسندرتايروف، قسطنطين ستانسلافيسكي وفسفولد مايهولد، ودانتشنكو)، وغيرهم من كتاب ومخرجين ممن خلقوا قوالب جديدة لفن المسرح، وأصبحت مجال بحث واهتمام الكثيرين في وقتنا الحالي[2].

ومع بداية القرن التاسع عشر استطاعت الواقعية من خلال مسيرتها أن تجد لها موقعا كان في أغلب الأحيان في الصدارة من المذاهب الفلسفية والخوض في غمار التناقضات التي كانت سائدة حينها وكمحاولة بسيطة، تولدت المبعوثات الحقيقية لمفهوم الواقعية، لتبعث مجدا روائيا عند الأديب الواقعي الفرنسي (بلزاك) والكاتب الفرنسي (ستندال) والمسرحي النرويجي (أبسن) ومن شاطره العزاء على مجتمعه من كبار الكتاب في العالم ومن أسلوب إخراجي على يد مخرجين بدت لمساتهم واضحة المعالم، وقد حدد النقاد أسباب الولادة الحقيقية للواقعية كرد فعل انعكاسي لما أفرزته الرومانسية وابتعادها عن الواقع الاجتماعي، فالواقعية من الناحية لتاريخية والنظرية رد فعل مقصود إزاء الرومانسية، فالواقعي يرفض القيود التي تفرضها النظرية الرومانسية على مادة الموضوع.. فهو نبذ ما في الروح الرومانسية من مبالغة وتطرف زاعما أن ذلك لا يصدق على الحياة أول على مفهومه للحياة على الأقل، وقد تشكل فن الإخراج وأداء الممثل من خلال تفاعل متبادل وعلاقة جدلية قائمة على الفهم المشترك والواعي في تجسيد العرض المسرحي، هذا الفن الجماعي يكون المخرج هو المسؤول

[1]- ينظر، بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، م س ص71.

[2]- م ن، ص 72.

الأول في قيادته، والمخرج نتاج القرن التاسع عشر، وإن الإخراج الحديث قد بدأ مع الدوق ساكس ماينجن الرسام والمصمم، ثم تأثر ستانسلافيسكي بالواقعية التاريخية للدوق ساكس ماينجن في محاولة لتحقيق المطابقة الخارجية للمواقع التاريخية معتمدا مبدأ الدقة في استنساخ الحياة الواقعية، وإن كل شيء على خشبة المسرح يجب أن يكون حقيقيا قدر الإمكان[1].

- **كونستانتين ستانسلافيسكي الفنان والمخرج المسرحي:** يتحدث (ستانسلافيسكي) عن طفولته الفنية في كتابه الشهير "حياتي في الفن" قائلا: « ولدت في موسكو عام 1863، وما أزال أتذكر بقايا نظام الأقنان والرق، والشمع المصنوع من الشحم، والمصابيح الأيقونية والعربات التي كانت تنتقل بين المدن، والبنادق القداحة والمدافع الصغيرة التي تشبه الألعاب. والدي (سيرغي فلاديميروفيتش ألكسييف)، روسي الأصل وموسكوفي أصيل، كان صناعيا وصاحب معمل، أما أمي (أليزافيتا فاسيليفا ألكسييفا)، كانت من أب روسي وأم فرنسية...، قررت أنا وصديقي أن نستمر بالعمل مع الهواة وقمنا باستبدال الممثلين الأحياء بعرائس من الورق المقوى، والبدء بإقامة مسرح العرائس بكل ما يتطلبه من ديكور ومؤثرات وأغراض مسرحية أخرى، وقد قدمنا عديدا من عروض الأوبرا والباليه... »[2].

لقد كان ستانسلافيسكي من أهم المخرجين الروسيين وأصبح رائد الحركة الواقعية في المسرح أكدّ على أهمية الواقعية النفسية في أداء الممثل حيث الفعل الداخلي يحرك الفعل الخارجي وأهمية التقمص مستخدما الأسلوب التمثيلي في تعامله مع الممثل، كما يعتبر أحد مؤسسي المسرح الحديث، وبالرغم من كل النظريات والمؤلفات حول فن التمثيل إلا أنه الوحيد الذي نجح وبجدارة في هذا الميدان واستطاع أن يضع منهجا علميا لتدريب وتعليم الممثل، وقد جعل الممثل قاعدة ارتكازية يستند عليها في العملية المسرحية إضافة للنص، والتزم بواقعية الفن المسرحي، فهو الأب العظيم للمسرح العالمي

[1]- محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص121-124-126.

[2]- كونستانتين ستانسلافيسكي، حياتي في الفن، م س، ص 17.

ككل وليس فقط المسرح الروسي، ومثلما شاهد أرسطو المسرحية الإغريقية أولا ثم قنّن لها بعد ذلك في كتابه فن الشعر.. راقب ستانسلافيسكي مراقبة دقيقة أداء الممثلين وأخضعها للدرس والتحليل، كما قام بفحص أدائه هو فحصا دقيقا ومتأنيا لسنين طويلة وهو يتناول شخصيات مختلفة، وقد قادته هذه الدراسة إلى نتائج معينة صاغها بشكل ملائم لكي تستخدم كمنهج في التدريب والعمل الميداني في المسرح، ومن أهم مؤلفاته وكتاباته النظرية والعلمية نجد:

حياتي في الفن، إعداد الممثل، بناء الشخصية، خلق الدور، فن المسرح، كتاب تعليمي للمثل...الخ[1]

بدأ ستانسلافيسكي حياته الفنية بأسلوب المخرج المستبد، إذ عامل ممثليه كأنهم دمى، إذ يقول: "كنت أوضح لهم ما أراه في خيالي ويصنعون منه نسخة طبق الأصل"، ثم يترك هذا الأسلوب لاجئا إلى أسلوب تحليل النص المسرحي والغور في معالم الشخصية ودراسة عناصر العمل المسرحي، وهي مرحلة انتقال من الواقعية التاريخية إلى الواقعية الداخلية، ونتيجة تأثره بمشاهير الممثلين في الأداء، أمثال الممثل الإيطالي (توماسو سالفيني) ودراسته العميقة لتلك المناهج الأدائية، وقد حث ستانسلافيسكي ممثليه على الإبداع الفني لأجل الولادة الحقيقية للشخصية المسرحية[2]، وقد علق (توماسو سالفيني) في أداء الممثل قائلا : " إن الممثل يعيش على خشبة المسرح، إنه يبكي ويضحك، يراقب ضحكه ودموعه وفي هذه الحياة المزدوجة، في هذا التوازن بين الحياة والأداء، يكمن هذا الفن[3].

إنّ النظام الذي خرج به ستانسلافيسكي بعد ممارسة أدائية وإخراجية قد كان ثورة على الطبيعة في المسرح، وذلك من خلال الاتجاه نحو الواقعية النفسية الداخلية للدور أو الشخصية وعن طريق (لو السحرية) التي تقود الممثل إلى اللاشعور لتجسيد الشخصية والوصول إلى حالة الصدق التي كان يبحث عنها ستانسلافيسكي عوضا عن الكليشات الجاهزة، فقد أراد من الممثل التوجه إلى الذاكرة

[1]- جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج، م س، ص228.

[2]- محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص132.

[3]- كونستانتين ستانسلافيسكي، حياتي في الفن، م س، ص370.

الانفعالية حيث أن لو السحرية تستخدم كمفتاح للغوص في اللاشعور لغرض إبرازه إلى السطح واستخدامه في المسرح، بمعنى أن "لو" (هي المعول الذي ينقب في لاشعور الممثل نفسه ليتجلى حركة وصوتا وانفعالا)، ويطفو إلى الواجهة وبذلك يتحول اللاشعور الشخصي للممثل إلى شعور للشخصية أو الدور والذي يكون مصحوبا بحركات وإيماءات وإشارات، فالحركة والإيماءة دافعها نفسي سيكولوجي، وأيضا فالإثارة العاطفية، ومن خلال الدفع بالتكنيك النفسي تصعد من الحالات الانفعالية والعواطف والتي تظهر على شكل تعبير بدني حركي في أداء الشخصية، فقد عمل ستانسلافيسكي جاهدا من خلال نظامه (The system) الذي يرى فيه مؤيدوه بأنه طريقة إرشادية تتناسب مع كافة الأشكال المسرحية، على خلق الشخصية بلحم ودم وذلك بالاعتماد على الممثل ذاته، بحيث أصبح الممثل المسرحي مع ستانسلافيسكي باحثا عن الشخصية وصانعا لها من ذاكرته وارتجاله ولا شعوره وصدقه من تصديق نفسه كي يصدقه المشاهد[1].

كتب ستانسلافيسكي مؤلفاته لتكون قاعدة مهمة في فن أداء الممثل، بعد توافر متطلبات وشروط يختص بها الممثل القائم بالأداء، وتعد الموهبة العنصر الأساس في هذا الفن، حيث لخص ستانسلافيسكي تجاربه وذكرياته في مؤلفه (حياتي في الفن)، محددا فيه جملة من الأسس والطرائق التي لها دورا كبيرا في الأداء التمثيلي، ولعل أهمها دراسة علم النفس وارتباطه الجدلي بفن التمثيل، فالعواطف والأحاسيس والانفعالات والارتباط المباشر بين السبب والمسبب، المثير والنتيجة، بين الفعل ورد الفعل. فالسلوك والتصرف والغرائز والدوافع والمثيرات والخيال والتركيز والوظائف العقلية والسلوكية والصراع والأزمات النفسية والإدراك والذاكرة والتخيل والأحلام، كلها تعمل مع أداء الممثل الواقعي ويستحضرها في مواقف معينة، ليجسد دوره في ضوئها. وتعد الثقافة لدى ستانسلافيسكي ضمن الأسس التي نادى بها ليس على صعيد الدراسة والتعلم وحسب، بل بالابتعاد عن الغرور والطيش والتكبر وكسب النجاح والسعي وراء النجومية، فيما اختص كتابه (إعداد الممثل) بالتمرينات والمواقف

[1]- ليلى محمد، قراءة في مشهدية الأداء وتطوراته، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، بغداد، العدد70، 2014، ص 210.

التي تطور مهمة الممثل وأدائه، منها الخيال وطرائق تنميته واستثارته، كذلك تركيز الانتباه واسترخاء العضلات، فضلا عن دور الإيمان والصدق في عملية خلق الإبداع المسرحي، والذاكرة الانفعالية وأهميتها وصلتها بالخلق..، وقدم أيضا كتابه (فن المسرح) أو منهج الفن الخلاق وأساليبه، فيركز على قوانين هذا الفن، من حيث عمل الممثل الداخلي والخارجي فيما يتعلق بنفسه وبدوره، الممثل الخلاق الذي لديه القدرة على الدخول إلى مشاعر الدور الذي يؤديه وإعجابه التام به، وإيقاظ اللاشعور الخلاق لديه[1].

ب– المبادئ الأساسية الأدائية عند ستانسلافيسكي: يحدد (بوريس زاخوفا) خمس مبادئ أساسية لطريقة ستانسلافيسكي الأدائية والتي تعتمد عليها التربية الحرفية لأداء الممثل وهي:

- مبدأ الحقيقة الحياتية.
- مبدأ الايجابية الذي ينعكس في نظرية الهدف الأسمى.
- المبدأ الذي يؤكد الفعل باعتباره المحفز للمعاناة المسرحية والمادة الأساسية في فن الممثل.
- مبدأ حيوية إيداع الممثل.
- مبدأ تقمص الممثل الإبداعي للشخصية.[2]

يلخص زاخوفا استنتاجات علمية بشأن طريقة ستانسلافيسكي الأدائية، منطلقا من مفردات التقنية الداخلية والخارجية للمثل، من حيث وحدة الشعور بالحقيقة وبالشكل، فالتقنية الداخلية (النفسية) مرتبطة في خلق الأفعال الداخلية النفسية عند الممثل بطريقة عضوية وحيوية متماسكة والمرتبطة مع الفعل المسرحي، وفي الوقت نفسه تكون التقنية الخارجية (الجسدية) مهيأة وذات مرونة ومطواعة عالية لإعطاء الشكل والتعبير المناسب لتلك الأفعال الداخلية النفسية، أي بمصاحبة

[1]– محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص138-140.

[2]– بوريس زاخوفا، فن الممثل والمخرج، تر: عبد الهادي الراوي، منشورات وزارة الثقافة، مطابع الدستور التجارية، 1996، عمان، ص12.

وتشابك التقنية الداخلية والخارجية في عملية تربية الممثل الحرفية، وهذا يتأتى من جملة تمرينات في التركيز والاسترخاء والانتباه المسرحي، فضلا عن الإيمان المسرحي والتقويم المناسب لكل الظروف والمواقف المقترحة، بالإضافة إلى ذلك الاستعداد الكامل والرغبة في الفعل المسرحي. وتعد دراسة الواقع ومدى انعكاسه في الشخصية المسرحية، وتحليل النص المسرحي والدور وطريقة عمل الممثل أثناء التمرين البيتي وأثناء العرض أمرا مهما[1].

ويضيف زاخوفا مهام أخرى لإعداد الدور المسرحي، منها الحرية المسرحية للممثل داخليا وخارجيا والاسترخاء وعدم التوتر، والتركيز بصورة متوازنة في جميع أعضاء الجسد، والابتعاد عن الشد العضلي الزائد، والملائمة بين التقنية الداخلية والخارجية، وإن كان هناك تفوق في الجانب الداخلي النفسي على حساب الجانب الخارجي الجسدي، ولابد من طاقة ذهنية متوقدة ومخيلة جامحة مع حرية حركة الجسد، وعلى الممثل الذي يتصبب عرقا على خشبة المسرح أن يغادرها، ويبقى اقتناع الممثل بتصرفاته أمرا ضروريا للوصول إلى الصدق في الأداء وإقناع المشاهد أيضا[2].

يضع ستانسلافيسكي عدة نصائح للممثل في مذكراته: "يتعلمون التمثيل الواقعي من الحياة العامة.. أدوار الشحاذون والسكارى والغجر.. يحسن ألاَّ يبدأ الممثل الناشئ حياته الفنية بتمثيل المآسي العظيمة بل الملاهي الخفيفة.. يجب على الممثل أن يقرأ ثم يقرأ ثم يقرأ.. الممثل غير المثقف لا يساوي صلدا.. الشعور في أثناء التمثيل بقاعدة صحيحة ومقياس سليم.. ضبط الصوت اللائق في أثناء التمثيل.. العناصر الأربعة لحسن الإلقاء.. الممثل الفاشل يود دائما تمثيل ما يناقض طبيعته تماما وهو محروم منه.. لكي ينجح الممثل يجب أن يفهم مدى مقدرته وخامته.. يجب أن يعيش الممثل في معظم أدواره عيشة عملية.. احذر تقليد غيرك مهما كان عظيما"[3].

[1]- محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص144.

[2]- بوريس زاخوفا، فن الممثل والمخرج، م س، ص156-169.

[3]- محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، م س، ص 149.

ت– التطورات المشهدية في الأداء التمثيلي عند ستانسلافيسكي:

تتأتى حيوية فن المسرح وأهميته من تواجد الممثل الذي يعبر ويجسد الحالات العاطفية والانفعالية، الصوتية منها والحركية، فالمسرح هو فن الأداء الذي ينهض به الممثل أمام المشاهد، وكل ما يصدر عنه من إيماءات وإشارات واعية أو تلقائية وعفوية لها أهمية وتأثيرا كبيرا على العرض المسرحي بصفة عامة وعلى المتلقي على وجه الخصوص، لذلك استلزم وضوح الرؤية الداخلية للممثل ليستطيع إشراك طبيعته الروحية والجسدية، وتلقائيته وارتجالاته المحكمة في عملية الأداء، وهذا من خلال شعوره بالظواهر المحيطة والتي بدورها تنعكس انعكاسات نفسية عليه وعلى أدائه في العرض المسرحي. وقد أعطى ستانسلافيسكي من خلال تأسيسه لنظامه المسرحي ودراسته للممثل على المسرح لبناء الشخصية أهمية بالغة لتدخل الذات في العمل المسرحي، من خلال تحفيزه للممثل بإدخال مجهوده وتكنيكه الفني والمسرحي في عرض مسرحيته، فضلا عن تمييزه للأداء التمثيلي القائم على العفوية والتلقائية، ويقصد بالأخير تدخل الممثل بروحه وذاته في العرض المسرحي مما يفسح مجالا لظهور بصمته وتجسيد إحساسه ويقلل من أثر الموضوعية الجامدة. فالممثل وفق إحساسه العفوي والوجداني لا يقوم بدور المؤدي وحسب بل أيضا بدور الشخص المتدخل ذاتيا في العرض المسرحي بالتعديل والتحوير.

إنّ الاتجاهات المسرحية والأدبية تلتقي عند منعطف مهم وهو الصدق في التعبير عن الحياة. وقد دأبت الاتجاهات الأدائية المسرحية إلى التطلع نحو نقطة جوهرية أساسية هي الصدق ومقاربة الحياة الواقعية على المسرح ولا نعني هنا استنساخ الواقع كما هو كذلك الذي حدث مع الطبيعة في المسرح، فكافة الأساليب والنظم الأدائية تتكون من منظومة باثة للعلامات والإشارات والإيماءات التلقائية والغير تلقائية التي يجود بها الواقع الثقافي والاجتماعي للمثل، حيث أن هدف الممثل المؤدي في المسرح هو المتلقي الذي يعمل جاهدا طوال العرض بهدف الاستحواذ على اهتمامه وانتباهه[1]، فالمحاكاة هي

[1]– ليلى محمد، قراءة في مشهدية الأداء وتطوراته، م س، ص208.

غريزة إنسانية أساسية يشترك بها جميع البشر كما يرى أرسطو في كتابه فن الشعر وبالإمكان رصدها بدءاً من الأطفال، إذ تقوم المحاكاة عندهم على اللعب والتخيل في آن واحد، بمعنى ارتباط المحاكاة بالجسم والعقل فالطفل سواءً بلعبه مع أقرانه أو بمفرده فهو يقوم بابتكار شخصيات وتقليد أخرى بطريقته الخاصة مضيفا لها من مخيلته صفات أو أحداث مرتجلة أو يضع على لسانها أقوال ومواقف ليعبر من خلالها على نفسه ومحيطه، فالمحاكاة اللعبية تعتبر وسيلة من وسائل تعليم الأطفال لما تحققه من توافق بين النشاط الحركي والعقلي، ومن خلالها يكتسب الطفل القابلية الإدراكية ويطورها من خلال تأسيسه بيئة اللعب التي يبتكرها وذلك بهدف الاستمتاع والوصول إلى حالة التلذذ في اللعب التمثيلي[1]. وعلى ضوء هذا نستنتج أن المحاكاة هي أساس الإبداع التمثيلي حيث يعتبر دليل الكلمة بالمعنى الأرسطي هي إعادة الخلق، وقد قال: " في بعض الأحيان نحاول الظهور بشكل مختلف عن الواقع الذي نعيشه وغالبا ما نريد أن نعيش حياة أشخاص آخرين في أفكارنا إلا أننا لا نجسد ذلك في الواقع"[2].

يتلون موقف المؤدي من العرض المسرحي أو من عملية الأداء التمثيلي عادة بنظرته إلى طبيعة الدور الاجتماعية. فقد يراه نتاج عدد من الظروف التاريخية والعوامل البيئية المتغيرة، وقد يراه نتاج مجموعة من القوانين التاريخية الحتمية. وقد برز منطق الأداء الطبيعي تحت تأثير روح البحث العلمي التي ازدهرت في القرن التاسع عشر وأفرزت عددا متزايدا من الأدوات والوسائل العلمية الدقيقة وأخذت في تطويرها بهدف استكشاف وتحديد أبعاد العالم الطبيعي. وفي ظل هذا ظهرت الدعوة إلى ضرورة استجابة المسرح لهذه المبادرة العملية وذلك بأن يتحول إلى شيء أشبه بالمعمل العلمي الذي يبحث في السلوك الإنساني ويقدمه على المسرح بصورة واقعية علمية دقيقة. فلا يكفي أن يصور

[1]- ليلى محمد، قراءة في مشهدية الأداء وتطوراته، م س، ص208.

[2]- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1974، القاهرة، ص24.

* المحاكاة: هي أصل الكلمة اليونانية mimesis المشتقة من الفعل mimisthai بمعنى قلّد.

المؤدي المشاعر، بل يجب أن يعايشها، ولقد عانى تشيكوف من هذه النظرية معاناة بالغة حين أخرج ستانسلافيسكي مسرحياته، وتكررت شكواه، فمعايشة المؤدي لمشاعر الشخصية كما قال كانت تعنى على المستوى العملي انخراط الممثلين في البكاء فترات طويلة على خشبة المسرح بصرف النظر عن الشكل الفني العام للمسرحية،[1] وهذا الهدف الذي كان يسعى إلى تحقيقه ستانسلافيسكي وهو هدف عاطفي تطهيري.

لقد كان ستانسلافيسكي أول من قنّن عمل الممثل ووضع له المنهج الأول لكي يسير عليه، فكانت نظرياته ومبادئه شاملة من عدة جوانب من حيث حالة الممثل وأسلوب عمله، فالمنهج الذي اتخذه ستانسلافيسكي يمثل إنجاز المعايشة الإبداعية التي تخلق الامتزاج بين الحياة والفن، والتمثيل في نظره يتجلى في تلك اللحظة التي يركز فيها الممثل بوعي كامل على إحداث تأثير مقصود في عقل الجمهور وروحه وخياله، ويقصد بهذا أن يحيا المؤدي دوره ويضفي على أدائه رواءً خارجيا وعفويا[2].وقد توصل ستانسلافيسكي من خلال خبراته العملية إلى إيجاد سبل تقنية ونقاط ارتكاز يعتمدها الممثل، مثل لو السحرية، الظروف المعطاة، الأهداف، الذاكرة الانفعالية، ماذا لو، وغيرها...، لتمكين الممثل من الوصول إلى حالة الصدق وعدم المبالغة، وفي المقابل فقد أصبحت الشخصية أو الدور مع ستانسلافيسكي عالما كاملا من الانفعالات والحركات والإيماءات والإشارات القابلة للتصديق، حيث أن العمل على التفاصيل الصغيرة يؤدي التلقائية في التجسيد، أي العمل على الشعور من خلال اللاشعور يولد توافق الفعلين النفسي والعضلي، ولذلك دعا ستانسلافيسكي إلى الاهتمام بالاسترخاء خلال التدريبات المستمرة والتخلص من التوتر اليومي لإراحة العضلات وتحسين الصوت والتنفس والإلقاء أيضا[3]. وعلى ضوء هذا نستنتج أن النتيجة التي يهدف إليها

[1]- جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، م س، ص121-122.

[2]- ينظر، بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، م س، ص 19-20.

[3]- ليلى محمد، قراءة في مشهدية الأداء وتطوراته، م س، ص211.

ستانسلافيسكي هي الصدق التام في التمثيل فهو يقول أنه على الممثل أن يؤمن بكل شيء إيمانه بالصدق...، أن يكون على وعي بالصدق دائما وكيفية العثور عليه...، لابد من تطوير حساسيته الفنية بالصدق... صدق الدافع الإبداعي الداخلي، الذي يجاهد للتعبير عن نفسه..."، فستانسلافيسكي كثيرا ما أكدّ وأصر على صدق التمثيل وإيمان المؤدي بالشخصية التي يؤديها[1]، وقد قال في كتابه (إعداد الممثل): « لا تنسى نفسك أبدا وأنت على منصة المسرح، واللحظة التي تجسد فيها عن الحياة في دورك حياة حقيقية، ويبدأ فيها التمثيل المصطنع المبالغ فيه ولذلك فمهما فعلت ومهما أسند إليك من أدوار فلا ينبغي أبدا أن تسمح لنفسك بأي استثناء للقاعدة التي تقضي باستخدام مشاعرك أنت، إذ أن مخالفة هذه القاعدة عمل يعادل قتل الشخصية التي تقوم بتصويرها، لأنك تحرمها روحا إنسانية نابضة، هي المنبع الحقيقي لحياة الدور [2]». وهذا ما جعل منهج بريخت يختلف عن منهج ستانسلافيسكي، فهذا الأخير يدعو إلى مسرح إيهامي يقوم على الصدق الحقيقي للممثل والاندماج الكلي مع الشخصية الممثلة على خشبة المسرح، للوصول إلى تفاعل المتلقي مع العرض ومعايشته الأحداث وتصديقها، أما بريخت فقد اعتمد على اللاإيهام في مسرحه واعتمد على عنصر التغريب وجعل الممثل يقوم بدوره بحيادية تامة بمعنى أنّ الممثل يقوم بتأدية دوره ثم يعود إلى شخصيته، وبعد أن يقدم دورا آخر يعود إلى دوره الأول وليس إلى شخصيته وهذا يتحقق بلاايهام وهذا ما أراده بريخت وسعى إلى الوصول إليه.

إنّ الممثل يعتمد على موهبته الفردية التي هي تطوير شخصي أو محيطي أو ربما ظرفي لفطرته الإنسانية المشتركة والمقصود بها فطرة المحاكاة البشرية، ثم يأتي دور الدراسة والتعلم والتدريب الذي يعمل على صقل الموهبة الفردية وتحديثها، بالإضافة إلى المعرفة الإطلاعية النظرية والعملية، وذلك ما يجعله على دراية بالأساليب والنظم الأدائية بهدف استخدامها في أداء أي نوع مسرحي للوصول إلى

[1]- ينظر، بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري، م س، ص32.

[2]- قسطنطين ستانسلافيسكي، إعداد الممثل، م س، ص 235.

الدهشة، والتباين بين أكثر من أسلوب أو طريقة أدائية يمنح لأداء الممثل خصوصية وأهمية وتجديد للوصول إلى حالة الدهشة على المسرح[1].

ث– تقنية الارتجال في منهج إعداد الممثل:

– **جوهر التجربة الإخراجية عند ستانسلافيسكي:** يبقى المنهج الذي جاء به ستانسلافيسكي في الإخراج المسرحي منهجا يتناسب مع كافة الأشكال المسرحية، وهذا ما جعله يؤثر على المسرح العالمي وينقله نقلة نوعية وفريدة، ويعود هذا الأمر من خلال خبراته العملية والبحث عن نقاط مختلفة ارتكز عليها في دراساته ليخرج بنظريات جديدة.

من المعروف أن المسرح الإنساني بدأ ارتجاليا قائما على العفوية والتلقائية، وقد مارس الإنسان القديم اللعب والتقليد والمحاكاة وإبداع الفرجة الدرامية بشكل طبيعي وفطري، ومن هنا فالارتجال شكل قديم من أشكال فن التمثيل ومن أعظم الأشكال إثارة في القرنين السادس عشر والسابع عشر حيث هو فن الكوميديا المرتجلة، ثم آلت إلى الزوال والنسيان إلى أن طوّرها من جديد طبقا لرأي العديد من الخبراء المخرج المسرحي ستانسلافيسكي[2]. وقد كان أول من قام بإعادة إحياء تقنية الارتجال إلى خشبة المسرح بعد أن استخدمتها كوميديا ديللارتي الإيطالية في القرن السادس عشر. وكان الارتجال الوسيلة الناجحة التي اكتشفها ستانسلافيسكي أنها قوة دافعة لخيال الممثل، وهو تأكيد للدخول إلى الحياة الشخصية الداخلية، بصورة أكثر صدقا وهو الأساس في حل المقارنة القائمة في فن الممثل، (الوهم، الحقيقة، الخيال، الواقع) أي بالانتصار للواقعية وللحقيقة السيكولوجية، وجعل الشخصية الخيالية تصبح شخصية واعية، بواسطة خلق حياة الروح الإنسانية من روح الممثل، وفي قميص الشخصية أي مولّد كائن إنساني لاسيما في هذه الحالة الخاصة، (الإنسان– الدور)[3].

---

[1]– ليلى محمد، قراءة في مشهدية الأداء وتطوراته، م س، ص215.

[2]– أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، م س، ص 17.

[3]– عامر موسى الربيعي، ستانسلافيسكي من رواد فن التمثيل العالمي، الحوار المتمدن، 2007/05/11.
http://www.m.ahewar.org/s.asp

يعرف الارتجال عن ستانسلافيسكي بأنه قدرة الممثل وسيطرته على عدم التوتر وتفادي التشنج عن طريق الاسترخاء، وكذلك أن يكون الممثل مدركا لعلاقته بما هو موجود على خشبة المسرح من مواد وأشخاص[1]، وعند النظر إلى تقنية الارتجال المسرحي بنظرة منطقية نجد أنها لعبة دقيقة لفوضى مرئية، والذي يتجلى في الاعتقاد التالي: "إنَّ كل نظام مسرحي لا يتأسس إلا بفوضى كبيرة"، ومن باب الإدراك والكشف أن نسجل في هذا الصدد بأن الرغبة في عدم الانسياق لفوضى حقيقية، وتجنب خواء نفسانية فوضوية ومجزأة، وبالتالي إثارة نظام سري وثابت قد أعلن عنها بوضوح في بعض الخطابات الصادرة عن مختصين اشتهروا في ذلك بحرصهم على أن يعيدوا للحدث تلقائيته الوظيفية، وانبجاسه الجسدي، فإنّ (غروتوفسكي)، مثلا لا يتصور "ارتجالا حقيقيا"، إلاّ وفق تخطيط شامل لكل الجزئيات وتوزيع للعلامات، وإلاّ فإن تلقائية الارتجال لا تضمن نفسها، إذ بمجرد ما تستسلم لذاتها، فإنها تغدو محطمة من لدن الكتابة الحقيقية للنتاج، فحينما يدعي إتمام ستانسلافيسكي بميرهولد فإن التصور الغروتوفيسكي للارتجال المسرحي لا يكشف هنا دون علم منه سوى عن الأولية الإيديولوجية التي تنتج تلك التقنية وتبرزها[2].

إنَّ من أشكال الارتجال عند ستانسلافيسكي العيش في الظروف القائمة فعلا، فمثلا عندما كان ستانسلافيسكي يعمل في إخراج مسرحية (**الأعماق السفلى**) أخذ ممثليه إلى الحي الذي يتردد عليه الأفاقون والمنبوذون وعمال التراحيل بموسكو حتى يستطيعوا أن يتشربوا من خلال ممارسته تجربة العيش في الوحل والقذارة، والشكل الثاني استخدمه ستانسلافيسكي وهو يحاول إيجاد موقف مشابه لذلك الموقف في العرض المسرحي، ولكنه يرتبط بصلة مباشرة بحياة الممثل وظروفه، والارتجال حول الظروف التي يقع فيها الحدث في المسرحية وإن كان لا يقتصر على النص القائم فعليه أن يساعد الممثل على

[1]- مصطفى عباس خلف، فاعلية الارتجال في أداء الممثل في العرض المسرحي، م س، ص 60.

[2]- حسن المنيعي، المسرح والارتجال، م س، ص27.

أن يكتشف اختلافات وتفاصيل ويساعده على إثراء أدائه التمثيلي وطبيعته التي تشبه تماما ما يحدث في الحياة[1].

لقد رفض ستانسلافيسكي الكليشيهات والأداء التقليدي، ودمج بين التقنيات الداخلية للتوصل إلى ما أسماه الحالة المبدعة، والحقيقة الإنسانية للشخصية. طالب بالدخول في عمق النص المسرحي من خلال التركيز والاندماج، هذا بالإضافة إلى المطالبة بقراءة مسبقة ودقيقة للنص، ثم القراءة الجماعية حول الطاولة قبل الشروع بالتحضير للعرض. وقد طلب ستانسلافيسكي من الممثل أن يستكشف القدرات المبدعة الكامنة في داخله، وأن يستثمر الذاكرة الانفعالية لتحقيق التطابق بين تجربته ومسار الشخصية في العمل الفني، هذا بالإضافة إلى سعيه نحو تطوير تقنيات جسدية مستمدة من الإيماء والارتجال للوصول إلى مصداقية الأداء، فبعد أن كان ستانسلافيسكي طبيعيا، صار يعتمد في منهجه على المعايشة وإثارة الذاكرة الانفعالية والتطابق بين الشخصية والواقع الحياتي للممثل. فالمهم عنده كان دائما خلق الحس الارتجالي عند الممثلين، والذي يعتبره الوضع الفني الحقيقي، وتسهم الأفعال الفيزيولوجية في خلق الحس الارتجالي، ويصير الإبداع الطبيعي حسب قواعد الطبيعة ذاتها، ويصبح الفعل المسرحي، وخيال الممثل، والحس الارتجالي أفعالا مشروطة ومترابطة فيما بينها [2].

ج- الارتجال في العرض عند ستانسلافيسكي: من المعلوم أن الارتجال هو الانجاز الذي يكون عنصر هام في تكوين الأداء على مستوى التدريبات والعرض، ومما لا شك فيه أنه عنصر هام كذلك في إعداد الممثل وتطوير أدائه التمثيلي على خشبة المسرح.

إنَّ وجود الفكرة المرتجلة تجرى عليها ارتجالات في التدريبات لتكوين أو لإنجاز النص من خلال بناء الحوارات، حتى لو كان هنالك نص، مثلا نص مسرحي عالمي لشكسبير أو للكتاب المسرحيين

[1]- أحمد زكي، الإخراج المسرحي، م س، ص363.

[2]- بلال شحادات، ستانسلافيسكي وبريشت، مدونة بلال شحادات، 2020/04/17، https://bilalshhadat-wordpress-com.cdn

العالميين الآخرين، فيتم الإعداد على النص أي إسقاط الفكرة المرتجلة المراد الاشتغال عليها وسحب النص إلى منطقة فريق العمل، وهذا ما يسمى بالتفكيكية والبنيوية في عالم النقد الأدبي والفني. أي تحليل الفكرة والنص وتفكيكها ومن ثمّ البناء، حيث تتم هذه العملية عن طريق القراءة والتأويل لفريق العمل عن قراءة نص معين. فعندما يكون العمل جماعي ناتج عن تطبيق العدد من الارتجال على النص والفكرة الأساسية في حال وجود نص يتم الاعتماد عليه وإعداده بطريقة جديدة، وتكوين نصا جديدا، أو لا وجود لنص وهو تأسيس لنص عن طريق الارتجالات على الفكرة داخل التدريبات التي تمت لإنتاج عرض مسرحي، كما يبين لنا القول التالي: "إن الارتجال يضع صورة قلمية وتخطيطية عامة تعرض على المسرح..."، وهذا يعني أن الوظيفة الأولى والأساسية في الارتجال المسرحي هي بناء وتأسيس لعرض مسرحي، وهناك أيضا عروض مسرحية تعتمد على الارتجال داخل العرض المسرحي بشكل أساسي، بحيث لا يوجد النص ولا يكتب داخل تدريبات العمل المسرحي. وهنالك أيضا من يعتمد على الارتجال في التدريبات وآخرون يعتمدون عليه أثناء العرض كما في المسرح التفاعلي والمسرح الارتجالي والمسرح الكوميدي، فهم يعتمدون على الارتجال في النكتة والطريفة التي تتم بأداء ارتجالي لتحقيق التأثير لدى المشاهد[1] .

لقد اعتمدت العديد من الفرق المسرحية على الارتجال في التدريبات، وكان أول من أسس له المخرج ستانسلافيسكي، فقد وضعه من أهم التدريبات في كتابه إعداد الممثل. حيث وضع في مختبره العمل وفي الدروس التي كان يعطيها لطلابه، ويحيل هذا التدريب الممثل إلى اكتشاف أمور على المستوى الفني والمستوى الاجتماعي الخاص به، ويقوم بتطوير نفسه وافتتاح وعيّه وتوسيع خياله، وتقوية الذاكرة الصورية والذاكرة السمعية، فالارتجال يعطي للممثل قدرة على البحث وتطوير الأدوات الأدائية لدى الممثل والتي هي "الصوت" و "الجسد". وهذا السبب الذي جعل ستانسلافيسكي يُدخل الارتجال في جميع تمارين الممثل، فهو يساعد على إعداد الممثل من حيث البحث والاكتشاف

[1]- مصطفى عباس خلف، فاعلية الارتجال في أداء الممثل في العرض المسرحي، م س، ص61-62.

والاسترجاع في الخيال والتقدم به. لأن الأداء الارتجالي هو الأداء العفوي والتلقائي الصادق الخالي من التصنع والمبالغة، ومليء بالمشاعر الحقيقية، وهذا ما كان يدعو إليه ستانسلافيسكي ويعمل على تحقيقه والوصول إليه. وبعد عرض الطلاب للمشهد الذي طلب منهم ستانسلافيسكي قال: "لم أجد لحظات حقيقية في المشهد إلا عندما سقطت ماريا من على السلم وصرخت النجدة". وهذا خير دليل لجعل أداء الممثل ارتجاليا وكأنما لأول مرّة يقدمه ويقوم بالفعل وينطق بالحوار[1].

ح– تقنية الخيال ودورها في تطوير الارتجال عند الممثل: الخيال جوهر الإبداع، ويحظى كقدرة بشرية عامة بانتشار خاص في الفن، لأن الفن مرتبط دائما بالتعميمات، وبالامتلاك الكلي للعالم، وذلك في مظهر محدد ومتفرد. فيكتب (غروموف):« يتكون النشاط الجمالي من التفكير المجرد والملموس، وهو يعبّر عن خصوصية العلاقة القائمة بين الاثنين ». وقد أشار ستانسلافيسكي في حديثه عن الفن المسرحي إلى ضرورة العمل على خشبة المسرح داخليا وخارجيا. و"لو" التي أشار إليها ستانسلافيسكي ذات ارتباط بالخيال، وهي تساعد الفن على شدة التأثير والفاعلية، اللذين يراهما من أهم مبادئ الإبداع المسرحي. "لو" تُلهم الإبداع، وتخلق عالما جديدا من الواقع ولأجل الواقع[2]، وقد قال (أركادى نيكولا يفتش):« عملنا المسرحي يبدأ من استعمال كلمة "لو" السحرية في المسرحية والدور، حيث تعتبر هذه الكلمة رافعة تنقل الفنان من الواقع اليومي إلى مجال التخيل. وما المسرحية والدور سوى ابتداع المؤلف الذي هو عدد من كلمات "لو" السحرية وغيرها من كلمات "لو" والظروف المقترحة التي فكر بها. لا وجود لوقائع حقيقية أو واقع حقيقي على الخشبة، فالواقع الحقيقي ليس فنا. هذا الأخير من حيث طبيعته يحتاج إلى ابتداع فني هو مؤلف الكاتب بالدرجة الأولى. وتكمن مهمة الفنان وتفانيه الإبداعية في تحويل ابتداع المسرحية إلى واقع مسرحي فني، ويقوم

[1]– مصطفى عباس خلف، فاعلية الارتجال في أداء الممثل في العرض المسرحي، م س ، ص63.

[2]– تمارا سويرنا، ستانسلافيسكي وبريشت، تر: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية،1994، دمشق، ص117.

خيالنا بدور كبير في هذه العملية[1]، وفي هذا الواقع المستلهم نجد مكاناً للعقل والحدس والوعي والشعور، وكل شيء في هذا الواقع مبني على القواعد الخاصة بالفن، و "لو" تطور الظروف المقترحة، وتحفّز الخيال الفني المساعد بدوره على تطوير الارتجال عند الممثل، خصوصا في مرحلة التدريب على الدور المسرحي المساهم في تنشيط الأداء على الخشبة. والخيال يكون أحيانا ناتجا عن داخل الفعل نفسه، يقدم المؤلف الكلام، ويقدم الممثل ما وراء النص، فإذا كان ما وراء النص من الممثل، فمنه أيضا الارتجال ولا يمكن الاستغناء عن عمل الخيال في أية لحظة إبداعية حتى لو كانت ابتدائية أو تحضيرية[2].

لا يوجد أي عرض مسرحي يخلو من الخيال والتخيل. والخيال جزء لا يتجزأ من عمل الممثل المسرحي، فالممثل ينتقل من الحقيقة إلى جملة من الأوهام أو حالات متخيلة كثيرة، ويبتكر الخيال من الناحية الدرامية صورة بصرية للأشياء والأشخاص والأفعال، وخيال الممثل يعمل بالنظرة البديهية، ودوره يبرز في لحظة تناسى النص المسرحي وتناسى المخرج ليكون وحده على خشبة المسرح، ليكون سيد الحركة والكلمة لينتقل من عالم خيالي إلى عالم خارجي ركحي. والمخرج ستانسلافيسكي كانت لديه طريقة لتعليم الخيال وتحفيزه لدى الممثل، والخيال يعتمد على بعض العناصر نذكر منها ما يلي:

- الحقيقة نفسها أي مثيرات حقيقية.
- حقيقة الوهم.
- الحقيقة المتذكرة أي الخبرة المستدعاة في عين العقل.
- الحقيقة المؤلفة وهو خلط الأجزاء المختزلة في الذاكرة[3].

[1]- كونستانتين ستانسلافيسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإعدادية، م س، ص123.

[2]- تمارا سويرنا، ستانسلافيسكي وبريشت، م س، ص 117-118.

[3]- ينظر، بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري، م س، ص30-31.

إنَّ الخيال يدفع الممثل نحو الارتجال، وقد اتضح موقف ستانسلافيسكي من فن الارتجال يوم استفاد من فكرة (مكسيم غوركي) التي تضمنتها رسالته إليه عام 1912، وكانت تدعوه إلى تأليف نص مسرحي عن طريق ارتجال الممثلين. والمهم عند ستانسلافيسكي كان دائما خلق الحس الارتجالي عند الممثلين، وهو يعتبره الوضع الفني الحقيقي. كما تسهم طريقة الأفعال الفيزيولوجية في خلق الحس الارتجالي، وحسب ستانسلافيسكي فإنّ الممثل يتمكن من خلال المهمات المحددة بدقة من العمل فوق خشبة المسرح، وخلق ألوان جديدة وتكيفات جديدة، كما يقف ستانسلافيسكي في الوقت ذاته إلى جانب الإلهام الفني، فالارتجال مرتبط بالخيال في العرض المسرحي والإلهام المبدَّع عنده لا يمكن أن يكونا متحررين من المهمة الرئيسية للعرض والشخصية. والارتجال ليس اعتباطا، بل خاضع لسلطة العقل، كذلك عند ستانسلافيسكي المهام الرئيسية الدالة على مراحل إبداع الدور المسرحي، المشروطة بـ "كيف" المنفذة من خلال الفعل المسرحي وفق "ماذا" المعبر عنها بأساليب مختلفة، المرتبطة بالممثل الذي يقوم بتصوير مختلف الشخصيات، وضمن هذه الظروف المشروطة يولد الارتجال[1] .

لقد كان من الواجب عند ستانسلافيسكي الجمع بين الموهبة والفكرة الواضحة، وبين التقنية الرفيعة المستوى والمهارة الحاذقة، عندئذ لن يتحول الإلهام إلى مجرد إدهاش، بل سوف يعثر على التناسب بين الأجزاء، ويتحول إلى فن حقيقي. فيقول (بيركوفسكي) بطريقة رمزية: « إنّ النسخة النظيفة تحتفظ كالمسودة بالحياة الزاخرة المرهونة بالظروف وبارتجال الإنسان/الشخصية» . ويصف (ماتسكين) الذي شاهد ستانسلافيسكي عام 1927 في دور (استروف)، كيف كان يتوصل إلى الحقيقة أمام أعين المتفرجين، « الموهبة والتكنيك لم يضايقا ستانسلافيسكي فالارتجال طبيعة فنه، وكان من الصعب تصديق أنه أدى دور (استروف) لأول مرة في القرن الماضي » . كما كتب (زاخاف) عن ارتجال الممثل عند (فاختانغوف) أثناء العمل على مسرحية (**معجزة القديس أنطوان**):

[1]- تمارا سويرنا، ستانسلافيسكي وبريشت، م س، ص119.

« إنّ حق الارتجال: (الحركة، الجستات، النبرة) يكون ضمن شروط تخضع لأسلوب العرض المسرحي، وهذا الارتجال يكون خاضعا لمتطلبات الأسلوب وللمهارة ولطبيعة العرض المسرحي، ولقد سمى "فاختانغوف" ذلك حسب قول "زاخافا" بـ (التمسرح) تمييزا له عن كلمة (التأثير المسرحي) [1] .

لقد حاول ستانسلافيسكي جعل الشخصية الخيالية تصبح شخصية واعية بواسطة خلق حياة الروح الإنسانية من روحه لتأكيد الواقعية النفسية وانتصار الحقيقية السيكولوجية وإبرازها لدى الممثل. لكن ستان لم يتحدث عن الارتجال بصورة مباشرة أو جعله كفصل قائم بذاته في منهجه، ولكن نجد الارتجال عنده شيء أساسي من خلال عمله مع الممثل وثروته الفنية على التقاليد المسرحية السابقة له خصوصا في تقنية الممثل الذي رأى ضرورة أن يكون متجددا في أدائه بصورة دائمة فقد وضع قواعد وحكم قبل الشروع في منهجه فمن ذلك يقول وهو يوصي تلامذته: "ليس ثمة أدوار صغيرة، ولكن يوجد ممثلين صغار فقط، يجب أن يعشق الإنسان الفن، لا أن يتعش نفسه متوسلا ذلك بالفن، أنك قد تمثل هاملت اليوم، وقد تمثل غدا كومبارسا أو تكون على المنصة فردا (كمالة عدد) ، ولكن كونك كومبارسا يجب أن تكون فنانا، فهو يرى أن الكاتب المسرحي، والممثل والفنان كلهم يخدمون هدفا واحداً وهو الهدف الذي قصر إليه المؤلف في صلب المسرحية"، وفي سبيل ذلك كان صارما في عمله مع الممثل لتحقيق مشروعه يقول " كل تأخر عن الحضور في المواعيد، وكل تكاسل، أو إدخال الأعراض والأمزجة وأهواء الشخصية والخلق غير النبيل أو جهل الممثل بدوره واضطرابه وتكرار العبارة مرتين وهو يمثل، كل هذه السيئات ضارة أبلغ الضرر بمشروعنا، وهي تستوي جميعا في مقدار الضرر الذي يلحق بنا، ويجب أن نجتثها اجتثاثا من أنفسنا[2] .

لقد كان ستانسلافيسكي يستخدم الارتجال من جهة ويحذر من خطورته من جهة أخرى، فقد كان يعتمد عليه ويستخدمه كوسيلة لبلوغ غاية الوصول إلى أعماق النص والشخصية عبر الوصول

[1]- تمارا سويرنا، ستانسلافيسكي وبريشت، م س ، ص120.

[2]- ينظر، حمد عبد السلام صالح جمعة، دور الارتجال في تطوير الأداء التمثيلي في السودان، م س، ص67.

إلى ما وراء كلمات المؤلف، فالارتجال عنده يؤدي إلى تفتح ملكة الخيال لدى الممثل، ويحذر منه فيقول:" أن في وسع الإنسان أن يترك الطريق الكبير الواسع لينحرف في جنبات الغابة، ويجمع الأزهار ويلتقط الثمر والحب المختلف... ولكن حذار أن يضل وينسى مسالك العودة إلى الطريق الواسع الكبير... حذار من أن يضل فلا يستطيع أن يعود إلى الجادة... ومن ثم يضل ضالا إلى الأبد ضلالاً بعيدا". ومن هنا ندرك جيدا بأنه يجب أن يكون الارتجال موجها بصورة علمية ومدروسة للوصول لغرض معين وليس بصورة عشوائية[1]

إنّ الارتجال هو الذي يحدد وجود الشخصية على خشبة المسرح، والحرية الداخلية للممثل هي التي تساعد على ظهور الخيال. والارتجال هو تقديم مشاهد تمثيلية متخيلة وغير محضرة، بحيث يدرك مخيلة الممثل ويساعده على تصوير الظروف بعفوية صادقة، فعلاقة الخيال بالارتجال هي علاقة تكاملية، فمن دون الخيال لا يستطيع الممثل أن يؤدي المشهد المراد ارتجاله وبدون الارتجال لا يمكنه عرض الموضوع الذي يدور في خياله على خشبة المسرح وإيصاله للمتلقي بصورة واضحة. وهذا ما جعل ستانسلافيسكي يعيد إحياء تقنية الارتجال لدى طلابه، ليقدم الممثل عرضا متكاملا وصادقا، ومن أجل الاستحواذ على جمهور الصالة والتغلب على الحاجز الذي بينه وبينهم، ومن أجل هذا كله لابد دائما بالارتجال والخيال.

2- بيتر بروك 1925م:

أ- السيرة الذاتية والفنية لبيتر بروك: ولد بيتر بروك في انجلترا عام 1925م، وتلقى علومه الأولى في جامعة أكسفورد، وبعدها تخلى عن الدراسة نظرا لاهتمامه الزائد بالسينما والمسرح، فكانت بداية مسيرته في الإخراج عام 1945، حيث قدم العديد من الأعمال المسرحية والسينمائية، تمثلت في مسرحيات شكسبير، وبعض الأفلام السينمائية، وعروض الأوبرا. وبهذا كانت حياته حافلة بالأعمال المسرحية والسينمائية والدراسات والأفكار التي مكنته من فهم ظاهرة الفن الدرامي بشكل أكثر

[1]- ينظر، حمد عبد السلام صالح جمعة، دور الارتجال في تطوير الأداء التمثيلي في السودان، م س، ص69.

عمقا، بحيث يذكر بيتر بروك في سيرته الذاتية: "حين كنت طفلا، كان لدي وثن، لم يكن حجابا حاميا، بل آلة عرض سينمائي، لفترة طويلة لم يكن مسموحا لي بأن ألمسها، لأن أبي وأخي الأكبر هما اللذان يفهمان دخائلها...، ثم جاء اليوم الذي اعتبراني كبيرا بما يكفي كي ألمس وأفك خيوط هذه البكرات الصغيرة...، وأن أقيم شاشة صغيرة من الورق المقوى، داخل منظور مسرح الدمى الذي أملكه، وأراقب بانبهار يتجدد دائما الصور الرمادية المخدوشة[1] .

بدأ بيتر بروك مسيرته الحقيقية في الإخراج عام 1960م، وفي هذه الفترة الزمنية استطاع أن يقوم بإخراج عدة مسرحيات المأساوية والملهاوية والاجتماعية والعاطفية والرمزية التجريبية..، وفي أولى تجاربه الإخراجية، كان يجهز حركة الممثلين ويعدها بشكل متكامل في كتاب المتلقين الخاص به، ليقرأه أمام الممثلين، وليتحركوا بموجبه وفق الأماكن المرسومة لهم[2]، كما اشتغل منصب مدير فرقة شكسبير الملكية في لندن، واستمر طوال سنوات عمره مخرجا مسرحيا داخل انجلترا وخارجها، في كل من ستراتفورد ولندن ونيويورك وباريس وبرلين، حيث كان ذلك في سنوات الستينات، أين بلغ أوج شهرته بفضل اجتهاده وإبداعه مع فرقته المسرحية، حيث أصبح واحدا من الأعلام المسرحية التي لا يمكن تجاهلها في المسرح المعاصر، كما أنه حظي باهتمام كبير من طرف منظمة اليونسكو، التي شيدت له معملا مسرحيا بباريس عام 1971 تحت اسم المركز الدولي لأبحاث المسرح (CIRT)، ليطبق فيه أبحاثه ونظرياته وتجاربه المسرحية، حتى أصبحت أعماله ذائعة الشهرة في جميع أنحاء العالم، وصنع لنفسه اسما من خلال عروضه المسرحية والسينمائية والأولبرالية، حيث أخرج أكثر من خمسين عرضا مسرحيا، من بينهم "العاصفة، الملك لير، أوديب، مشهد من الجسر، هاملت، الزيارة، حلم ليلة الصيف، مأساة كارمن، بستان الكرز..." وغيرها من المسرحيات، إضافة إلى بعض الأفلام السينمائية، منها "ملك

[1] – ينظر، بن عزوزي عبد الله، تعليمية فن التمثيل عند بيتر بروك، رسالة ماجستير، جامعة وهران، إشراف: عيسى رأس الماء، 2014/2013، ص 69-70.

[2] – نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، م س، ص90.

الذباب، الملك لير، واجتماع مع رجل مهم..." كما أخرج بعض الأوبرات، منها "زواج فيغارو، بوريس، غودوف، فاوست، يوجين أونينغين..."، وصدر له مجموعة من الكتب التي أوضح فيها أفكاره ونظرياته وفلسفته في الفن المسرحي تمثيلا وإخراجا من بينها "الفضاء الفارغ، النقطة المتحولة والباب المفتوح..."[1] .

إن مسيرة بيتر بروك المسرحية لا يمكن اعتبارها مجرد سيرة ذاتية أو شخصية، بل يمكن القول عنها أنها كانت حكاية رجل مسرحي مهم، اعتبر المسرح جزءا من حياته الخاصة أو ربما شيئا فطريا في ذاته وعقله وتفكيره، الذي جعله يفني حياته في البحث والتنظير والفهم العميق للظاهرة المسرحية[2]، ومن خلال قدرته على التعامل مع التراث الثقافي والمسرحي في الحضارات الإغريقية والفارسية والإسلامية وغيرها من الحضارات الأخرى، محاولا فهم منطقها الداخلي وأهم وظائفها التي كانت تؤديها، وبالرغم من أن رحلته للتعرف على ثقافات دول كثيرة من أمريكا وآسيا وإفريقيا كانت شاقة إلا أنه جعلته يغوص في عمق المسرح واكتشاف خباياه، الأمر الذي جعله يعد من أفضل المخرجين والمعلمين الباحثين الذين شهدهم المسرح في فرنسا وغيرها.

ب- **تدريب الممثل في معمل بيتر بروك:**

يرى بيتر بروك أن العرض المسرحي لا يقوم إلا على ثلاث عناصر متكاملة و هي النص و الممثل و المخرج ، غير انه ينظر إلى الممثل نظرة ايجابية إنسانية فكان ينصت لأعضاء فرقته و ينفذ اقتراحاتهم و يستفيد منهم و كان غالبا يمهد لهم التدريبات بتهيئتهم نفسيا لكي يخلق لهم جوا عاما يعرض فيه الممثلون أساليبهم الأدائية المختلفة للمسرحية . لقد كان هدف بروك من هذه العملية تشجيع الممثلين و تشجيع نفسه ، فأثناء هذا التمرين تتكون الأفكار و تبدأ بالظهور فيصبح هناك فيض هائل لها وقد وضع أساليب متعددة في تدريباته للمثلين ، فالحدث في مسرح بيتر بروك يخلق حقيقة

[1]- ينظر، بن عزوزي عبد الله، تعليمية فن التمثيل عند بيتر بروك، م س، ص71.

[2]- م ن، ص72.

المعاني و لغرض الوصول إلى تلك المعاني يتم استخدام كما من الإشارات على شكل صور ذات نسيج موحد ، كما انه جسد التقنيات الديناميكية للحركة الجسدية و جعلها وسيلة تمهيدية لتحقيق التناسق الجماعي ، و هذا الأمر حفزه بتطوير التدريبات في إطار كونها امتدادات كامنة للذات الجسدية و العاطفية و تجسيد موضوعي للوصول إلى الصلة المباشرة بين الممثل و المتلقي، فالقاعدة الأساسية التي ركز عليها بيتر بروك في مسرحه هي "التكيف و التنوع في تدريب الممثلين، لان التدريب في نظره يساعد على الكمال و لا يوصل إلى النتيجة الجيدة سوى العمل المجهد و التكرار في الأساليب الأدائية و الانضباط[1].

لقد اهتم بروك في عمله المسرحي بالممثل ، و يحث في السبل الفعالة التي يمكن من خلالها إزالة عوائق التواصل التي تقف بين المرسل و المتلقي في العرض المسرحي،فكان تركيزه على الإيماءات و الإشارات والحركات ذات الدلالات المشتركة التي يمكنها أن تغني عن اللغة اللفظية المنطوقة ، لذا كان الممثل في إنتاجه لتلك الدلالات الحركية ، يكثف من اللغة الدرامية الصوتية و الاستعاضة عنها بالحركات و الإيماءات الدالة، لكي يمكن لأكبر عدد من المشاهدين المتابعين للعرض المسرحي أن يفهمها و أن يتفاعل معها[2].

ت-الارتجال عند بيتر بروك :

اقترح بيتر بروك على ممثليه بعض التمارين التي تساعدهم على الربط بين الأشياء و الانفعالات التي تولدها هذه الأشياء في نفسهم على خشبة المسرح و هو بأن يقذف المخرج إلى المسرح بشيء ما ...و يطلب من الممثل أن يبني على هذا الشيء أو يولد انفعالا معينا يقوم بأدائه بالتمثيل الصامت، ثم ما إن يستقر الممثل على استخراج انفعال ما من هذا الشيء الذي رمى به المخرج حتى يرمي إليه بشيء آخر و بذلك يضطر الممثل أما أن يخلق مشهدا آخر يبني على الشيء الجديد و يصله

[1]- ينظر، بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، م س ، ص52/51.

[2]- عبود حسن المهنا ، علي الحمداني نشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، م س ،ص 130.

بالانفعال السابق و بذلك يخلق مشهدا متصلا، كما يتصل بهذا التدريب تدريب آخر يطلق عليه "الارتجال المتقطع و وضيفته تدريب الممثل على الاستجابة الفورية لكل شخصية جديدة تدخل المسرح، فبيتر بروك قام بتبني طريقة الارتجال المشهدي لاختيار أفضل الممثلين من أجل دعم معمله المسرحي التجريبي، و خاصة المتتالية الارتجالية[1]، فقدم تمرينه الشهير في الارتجال، واقترح بروك على ممثليه ارتجالا جديدا فقال: « إنني سوف اقترح عليكم ارتجالا جديدا و لكن في بداية الأمر لابد من الإيضاح، لا تحاولوا أن تنتجوا من جديد ما نفعله هنا وتضعوه داخل سياق آخر، إنّ هذا سيكون تراجيديا حقا إذا قام في العام القادم أطفال جميع المدارس الفرنسية برمي المخدات في الهواء بحجة "الاحتفال بتمرين السيد بروك". توجد بلا شك أشياء أخرى لطيفة أكثر بكثير يمكن ابتكارها[2]. » ووضع تمارين صارمة لممثليه حتى استطاعوا الدخول والتكوين في معمله وقد تبنى بعض من المبادئ والمرتكزات لأجل اكتشاف قدرات الممثلين واختيارهم نذكر ما يلي:

- تبني طريقة الارتجال المشهدي لاختيار أقل الممثلين لدعم المعمل المسرحي.
- الدخول في تمرينات وتدريبات شاقة تصل مدتها إلى ثلاثة شهور أو أكثر.
- المزج بين طريقة "ستانسلافيسكي" في إعداد الممثل ونظريات المدارس الانجليزية الأخرى.
- الخروج بالممثلين من الأداء النفسي الطبيعي نحو تركيز الأداء نحو لغة الأصوات والإشارات.
- ابتكار لغة أداء تقوم على الكلمة الصرخة والكلمة الصدمة لأن الكلمة جزء من الحركة.
- التدريب عن طريق التمارين الجماعية وإطلاعهم على الأشكال الدرامية المتنوعة على مستوى الصوت والحركة.
- تلقين الممثل في وقت واحد على أداء مشاهد مسرحية مختلفة أو مواقف متنوعة.

[1]- ينظر، حمد عبد السلام صالح جمعة، دور الارتجال في تطوير الأداء التمثيلي في السودان، أطروحة ماجستير، جامعة السودان، إشراف: عادل محمد الحسن حربي، 1439هـ/2017، ص101

[2]- نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، م س، 257.

- استعمال أسلوب القص واللصق أو التقطيع بين المشاهد الدرامية.[1]

هذه بعض الأساليب التي اعتمد عليها بروك في إعداده للمثل المسرحي، والتي تساعد على تكوين الممثل المسرحي، وتحصيله على قدرة كبيرة من الأساليب الإبداعية، لذلك رأى بروك أن الممثل يكون منفتحا متجاوبا مع مختلف احتياجات الجسد من أدوار والتي سماها الخفة والرشاقة، ووصف الممثل المثالي أنه ذلك الذي يستطيع الهروب من البراعة الفنية المكتسبة لنوع من الاندماج النفسي والجسدي، هذه القدرة التي أسماها الشفافية حيث الممثل واعيا حاضرا وجاهزا ومحسا وفي الوقت نفسه مجسدا للدور المسرحي[2].

[1]- ينظر، بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، م س، ص53.

[2]- م ن، ص54.

الفصل الثاني

الإرتجال في المسرح المغاربي

"مرتجلة شميشة لالّا لمحمد الكغاط"

I. نشأة الظاهرة الارتجالية في المسرح العربي وتأثيرها على أداء الممثل:

1. الارتجال في مسرح المشرق العربي:

عرف العالم العربي المسرح الحديث عن طريق القطر المصري في عهد نابليون بونابرت، عندما احتل مصر في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وقد سميّ المسرح الأول في مصر "مسرح الجمهورية والفنون"، ويحفظ لنا التاريخ اسم مسرحيتين تم تمثيلهما به وهما: رواية (**الطحانين**) ورواية (**زايس وفلكور**) أو (**بونابرت في القاهرة**). وقد شارك في تشخيص المسرحية الثانية أغلب علماء فرنسا بمصر[1]، وقد سيطرت على الكثيرين من الدارسين لتاريخ المسرح العربي فكرة ثابتة بإرجاع تاريخ الظاهرة المسرحية في الأرض العربية إلى ما قبل الإسلام، بينما يعتقد الكثيرون أن المسرح العربي طارئ جديد، وابن شرعي بالنقل أو بالتقليد للمسرح الغربي في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا بالذات، فقد بدأ في لبنان في 1848 على يد "مارون النقاش"، ثم انتقل إلى مصر في 1870 تحت مطاردات السلطة العثمانية، حيث كانت مصر قد عرفت المسرح الفرنسي يقدم لضباط وجنود الحملة الفرنسية في حديقة الأزبكية بالقاهرة[2]. وبالرغم من أنَّ الحركة المسرحية العربية المعاصرة قد نبُتت في أرض الشام، فإنّ هجرة المؤسسين لهذه الحركة إلى مصر بعد فترة وجيزة أمام مطاردات السلطة العثمانية، قد أطفأت شعلة المسرح في هذه الأرض ردحا طويلا من الزمان. ولقد يكون الاستعمار الفرنسي الذي ورث بعض الإمبراطورية العثمانية قد دفع بمسرحه إلى بعض هذه الأرض (لبنان وسوريا)، ولقد يكون الاستعمار الإنجليزي الذي شارك في الميراث قد حاول أيضا أن يدفع بمسرحه إلى البعض الآخر من هذه الأرض (فلسطين والأردن والعراق)، إلا أنّ الثابت أن الحركة المسرحية قد خمدت، أو أخمدت حتى ما بعد الاستقلال وبداية عصر الحكومات الوطنية، حيث بدأت حركة الهواية تزدهر، وأخذ هواة المسرح في سوريا ولبنان والأردن يؤسسون مسرحا عربيا جديدا، يأخذ أحيانا عن المسرح الغربي،

[1]- سيد علي إسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص 13.

[2]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1979، ص231.

ويأخذ غالبا عن المسرح المصري أدبا وعرضا، ولكنه كان يسعى بخطى حثيثة نحو التأصيل العربي وتحقيق النضج، واختراق الحدود المحلية بانتقاله عروضه المسرحية إلى الأقطار العربية[1] .

لقد رأوا العرب أنه لابد من وضع حجر أساس ترتكز عليه نصوص المسرح العربي، وبدؤوا بالتأصيل لمسرح عربي من خلال اعتمادهم وبحثهم في التقاليد الشعبية القديمة والتراث، وقد كانت نصوص توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونوس وغيرهم من كتاب العرب، خطوة ذات أهمية لتوطيد أركان مسرح عربي أصيل حيث استلهموا مادة نصوصهم من الموروث الشعبي والسير الشعبية القديمة وتوظيفهم للشخصيات التراثية المستوحاة من سلسلة "ألف ليلة وليلة" وكذلك التوظيف الفني للحكايات والقصص الشعبية والأساطير الفرعونية "إيزيس وأوزوريس" ، إضافة إلى هذا اعتمدوا على الطابع الاحتفالي والفرجوي للشعوب العربية في تكوين وتأصيل النص المسرحي العربي، وقد حققوا نجاحا في قولبة المسرح وتغيير نهجه، وقد كانت تلك الأساليب القديمة غير خاضعة لنظام أو دراسة إنما القصاص أو الحكواتي بخبرته الحياتية يقوم بعملية السرد المباشر والارتجالي دون تحضير وكذلك الفرجة المسرحية[2].

مع بداية النصف الثاني للقرن العشرين بدأ المسرح العربي مرحلة جديدة مختلفة إلى حد كبير عن سابقتها، وبدأنا نعيش عددا من المهرجانات المسرحية السنوية مثل مهرجان (قرطاج) ومهرجان (القاهرة التجريبي) و(الملتقى العلمي لعروض المسرح العربي) و(مهرجان المسرح الأردني)، وغيرها..، وقد أصبح المخرج العربي يهتم بكل عناصر العرض المسرحي وبدأت تظهر أسماء جديدة في الحركة المسرحية العربية في مجال الإخراج، فمن المخرجين من تأثر بالمدارس والمناهج المسرحية الغربية، ومنهم من قدم معالجات استلهم فيها التراث العربي سواء أكان في الشكل أو المضمون، وكانوا يبحثون عن تأصيل المسرح العربي وإيجاد هوية خاصة بهم، لذلك نجد الحركة المسرحية العربية في تواصل بعضها مع

[1] – سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 250.

[2] – ينظر، بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، م س، ص60.

البعض الآخر دون انقطاع، ومن المخرجين العرب الذين ساهموا في رفد الحركة المسرحية العربية المخرج والممثل المسرحي المصري (عبد الرحمن عرنوس) الذي بدأ بجمع التراث التعبيري المكتوب والمحلي، وجمع القصص والحكايات والنوادر واهتم بالمشخصين والشعبيين وطرق أدائهم التلقائية، وقد اعتمد ما كان يجمع من التراث الشفوي والأحداث اليومية في صياغة النص المسرحي معتمدا على التأليف الجماعي، كما اعتمد الارتجال والخلق للوصول إلى النص من خلال مراحل تبدأ هذه بمرحلة الاسترخاء ويمكن أن نطلق عليه الارتجال النابع من الذات الجمعية أو الفردية التي تكون وسيلة التعبير عنه بالكلمة أو الحركة الجسدية واستمرار المؤثرات من خلال تضادها أو التقائها لتخلق في النهاية موقفا دراميا مرئيا أو مسموعا اشتركت في تأليفه وتنميته الجماعة ومن الممكن أن يصبح هذا الموقف إحدى اللبنات الأولى لمسرحية كاملة البناء لتكتمل في النهاية مسرحية أبدعتها روح الجماعة[1].

وقد تم تأسيس أول فرقة مسرحية للعمل الارتجالي المحترف في بيروت 2008 من قبل المخرج اللبناني (لوسيان بورجيلي) ومن ثم قدم (بورجيلي) العمل الارتجالي التفاعلي (**مثلنا مثلك**)، في بيروت وعمان. وكان بمثابة الشرارة الأولى للمسرح الارتجالي العربي. منذ ذلك الحين بدأ المسرح الارتجالي العربي بالتحرك والتفاعل ولو ببطء. لكن كثيرا من المعاهد المسرحية العربية تتبنى الارتجال كمنهج تدريبي في بناء العرض المسرحي، وفيها يكون على المخرج دفع الممثل أثناء التدريبات ليقدم اقتراحاته لدوره ولفهمه للشخصية من خلال السياق العام للمسرحية وضرورة الانسجام مع شريكه. ويطلب من الممثل أن يتمرد على نمطية فهم الشخصية أو الأفعال التي يرسمها لها، بغية أن يقدم ما هو أجمل وأعمق وأكثر انسجاما مع فكرة المسرحية. ولكل متابع للحالة المسرحية العربية يجد كثرة مظاهر الارتجال، وشيوع خروج الممثل العربي عن نص الكاتب بإضافة أشياء وإقحام أحداث غير متوقعة من الممثلين الآخرين، حتى أنهم يتفاجؤون بها، وبعد لحظات.. سرعان ما يتم استيعاب الموقف وتملك ناصية العرض من جديد، ولا ينجح في هذا الأمر إلا الممثل سريع البديهة، الحاضر النكتة، الخفيف

[1]- فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، دار الحامد للنشر والتوزيع، 2012،ط1،الأردن، ص42-43.

الظل الذي يلتقط الحركة من زميله أو من أحد المتفرجين، ونلقى ذلك عند عدد من الممثلين المصريين كـ: (أحمد بدير) و (سمير غانم) و (محمد صبحي) و (سهير البابلي) و (عادل إمام) وغيرهم، وذلك في كثير من مسرحياتهم الكوميدية التي يخرجون فيها عن النص الأصلي، فيرتجلون كلاما مضحكا يسعد

أ- أهم رواد الارتجال المسرحي في المسرح العربي المعاصر:

- **لبنان:**

- **ريمون جبارة (1935-2015م)**: يعتبر (ريمون جبارة) من أهم رجال المسرح المؤسسين للحركة المسرحية اللبنانية الحديثة في 1960 وقد بدأ ممثلا، ثم عمل بالكتابة اقتباسا وتأليفا. وبالإخراج وأخيرا بتدريس فنون المسرح بقسم التمثيل بالجامعة اللبنانية.

إن المسرح من وجهة نظر (ريمون جبارة) يعتمد على الإخراج وإعداد الممثل. أما عن النص فهو يعتقد أن خلقه أمر يسير إذا توفرت "الحالة المسرحية". إنه يبدأ من نظرية المسرح المرتجل، ولكن ليس بالمعنى الكلاسيكي كما في كوميديا الفن الإيطالية بل بالمعنى الحديث المستوحى من الأشكال المسرحية الجديدة، كالمسرح الحي والمسرح الفقير، وكذلك فإن تقنيات الممثل عنده يجب أن تكون مستندة إلى أحدث النظريات. إنه يتجاوز الواقعية النفسية عند "ستانسلافيسكي"، والملحمية عند "بريخت"، ويتجه إلى آخر الصيحات عند "بروك" و"جروتوفسكي"، ونستطيع أن نبين منهجه في تخطيط العرض المسرحي، ورأياه المسرحية، من خلال حديثه مع الكاتب "رياض عصمت" حول العرض المسرحي (**فلتمت دزدمونة**) الذي عرض في مهرجان دمشق عام 1974 من تأليفه وإخراجه[1].

علق (ريمون جبارة) عن عرضه المسرحي قائلا: « ...إني أرفض التقليد. ليس هناك نظام فني، الفن يخلق نظامه. ليست هناك أشكال للمسرح، الشكل يولد مع العمل تماما كما هو الشعر،

[1]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص251.

فالشاعر لا يختار البحر لكي يملأه كلاما، إنه يضحي عندئذ ناظما..، إن الذي قادني إلى هذه المسرحية تجاربي مع طلابي في معهد الفنون، إننا نقوم أحيانا بمشاهد ارتجالية أندم على أنني لم أتمكن من تسجيلها بكاميرا..، إنني أتوق إلى المسرح المرتجل. إنّ ما حدث في دمشق كان متعة حقيقية لنا، فقد انتهى تجهيز الديكور قبل رفع الستار بعشر دقائق، وكان في العرض الذي قدمناه كثير من الارتجال، لقد كسرنا لأول مرة أمام الجمهور طرق الوهم، وبالطبع الارتجال بحاجة إلى أساس وإلى خط عام يربط العمل الواحد.. وأعتقد أنه لا يليق أن يعلو الممثل في القرن العشرين خشبة المسرح ليقول كلمة مؤلف أو مخرج، إنما عليه أن يقول كلمته هو.. [1] ».

لخص "ريمون جبارة" موضوع مسرحيته (**فلتمت دزدمونة**) قائلا أنه كي يُخلق مجتمع جديد لابد من تحرير إنسانه من الخوف أولا، فالتحرر من الخوف يعني تحرر الإنسان من انعزاليته وحقده، أما بالنسبة للحل فقد قال أنه يرفض أن يطرح المسرح حلا، فقد مشى في عرضه للمسرحية تاركا للجمهور ينهي الطريق وحده. وقد علق على الحل:« ليس هذا بالطبع لأنني عاجز عن تقديم حل، بل لأنني أرفض ذلك» . فهو يعتقد أن الحل يأتي مرتجلا عن المجموعة. وبالرغم من أن (ريمون) لم يدرس بالخارج إلا أنه تأثر بأسلوب (جروتوفسكي) واقتبس منه في ارتجال مسرح معاصر يعبر عن قضايا الإنسان المعاصر، ويعتمد على إثارة الأحاسيس وعلى الجو المسرحي من خلال عناصر الصوت والموسيقى والضوء. وقد رأى (رياض عصمت) أن أسلوب الارتجال لن يترك للمسرح اللبناني أو للمسرح العربي تراثا، وإن كان من المحتمل أن يقدم لحظات دافئة موقوتة، وهو بالإضافة إلى هذا لن يلعب دورا هاما محسوسا في علاقة المسرح بالكيان الاجتماعي[2].

[1]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص252.

[2]- م ن.

➢ **مصر:**

- **عبد الرحمن عرنوس(1934-2009)**: مؤلف تلقائي ومخرج مسرحي من أهم تجاربه المسرحية (مسرح المقهى)، (مسرح العربة)، (مسرح الشارع). وهو ممثل ومخرج وكاتب ومدرس تمثيل وناقد مسرحي، ومؤسس فرقة "شباب البحر الجامعية" التي طافت معظم المدن المصرية وقدمت عروضا صامتة عن التراث العربي، وأول من قدم مسرح السيارة بمصر (1973)، وأول من قدم المونودراما في مصر. من أهم أعماله المسرحية (**رحمة، طيران فوق عش الوقواق المرح، شاطئ الزيتون..**)، وقد اشتهر بتقديمه للأدوار الصعبة في المسرح والتلفزيون، ومن أهم أدواره التي قدمها دور "الصعلوك" في مسرحية (**زيارة السيدة العجوز**) ودور "الأخرس" في المسلسل الشهير (**أغراب**)، ودور "وحشي" قاتل حمزة في مسلسل (**آية وقصة**)، ودور "الجنرال كليبير" في مسرحية (**حياتي والزمن**).

لقد حاول (عرنوس) في مختبره المسرحي تطوير أدوات الممثل الداخلية والخارجية من خلال تحليل عالم الذهن والوجدان التي تتصل بالجسد ومفرداته التعبيرية المرئية والمسموعة، كما اعتمد الارتجال خاصة في المواقف والسلوكيات المعبرة عن التراث الشعبي. وقد قال (عبد الرحمن عرنوس) أنه يحاول الاستعانة بما يفيد من بعض التدريبات الجسدية والذهنية والنفسية مثل الاسترخاء والتركيز في تدريبات (اليوغا) بدلا من الاعتماد على بعض التدريبات ذات الصيغة الغربية، وقد أنشأ مختبره التجريبي المسرحي وفيه طبق الأساليب العالمية الحديثة في إطار عزلي، ومن المؤكد أن (عرنوس) كان يبحث في الشكل المسرحي المستنبط من بيئة الجمهور، وعبر عن إبداعاته عن الواقع المحلي بصدق وعفوية ووصفه بأنه إحدى وحدات المجتمع الإنساني، وقد اتضح كذلك أن (عبد الرحمن عرنوس) كان متمسكا بأصالته العربية في عمله المسرحي وكانت أعماله من التراث المحلي صياغة للأحداث اليومية للبيئة العربية حيث عالج تقاليد ومعتقدات الإنسان العربي وقضايا مجتمعه[1].

[1] – ينظر، بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، م س، ص67.

ب- **الأداء التمثيلي في مسرح المشرق العربي:**

يعد الشرق ثروة فكرية وممارسة فلسفية وطقوسية نوعية متميزة، لما يزخر به من ثقافات متراكمة عبر العصور، ولما تعاقب عليه من حضارات لها جذور عميقة وامتدادات لا نهائية لم يستطع العصر الحديث تجاوزها، أو حتى الإدعاء بالقدرة على تفسيرها وإدراك الروح القوية التي تسري فيها، التي تمثل سر الامتداد الذي يطبعها. ومن هنا كان الشرق مصدر إلهام للعديد من الممارسات الثقافية والإبداعية التي جاءت لاحقا.

من الثابت تاريخيا أن المسرح الشرقي يتجه بالأفكار نحو الشرق الأسيوي المتمثل في المسرح الياباني المعروف باسم (النو) أو زميله الآخر (الكابوكي) وكذلك (أوبرا بكين الصينية) ومسرح (كاثاكالي) الهندي العريق، حيث ما أثرت هذه الأشكال التعبيرية القديمة بشكل كبير في التجارب المسرحية الغربية المعاصرة، أي مع فنانين من أمثال (أرتو وبريخت ومايرهولد) وغيرهم كثيرون ممن حاولوا تغيير وتطوير أساليب الأداء التمثيلي في المسرح الحديث، ونحن أيضا عندما نقول المسرح المشرقي، فإننا نعني الصورة القديمة المركبة للمسرح الشامل، والتي تجمع التمثيل والموسيقى والرقص[1].

لقد حاول المسرحيون مرارا وتكرار جاهدين بخلق شكل جديد للمسرح يتوافق مع ثقافات وشعوب الوطن العربي سواء كان ذلك بالتأثر الغربي ونقل ما تضمنته المناهج الإخراجية الحديثة لديهم، أو خلق اتجاه جديد من خلال البحث والتجريب المستمر وذلك بتقديم معالجات استلهام التراث العربي. ومع بداية النصف الثاني للقرن العشرين بدأ المسرح العربي يساير مرحلة جديدة تختلف عن سابقتها وذلك بانطلاق عددا من المهرجانات مثل مهرجان 'قرطاج' و'بغداد' و 'القاهرة التجريبي' وغيرهم ، منطلقين من فكرة أن « **الإنسان العربي بطبيعته ولد موهوبا وشاعرا لأن حياة العرب كلها صور حية من البطولات والفنون.. وتقف خلف هذه الصفات الدوافع الفطرية المبدعة والخلاقة وفي الشرق يوجد ممثلين يفوقون الغرب تعبيرا وتمثيلا..** ». وبناءاً عليه بدأت الحركة

[1]- عبود حسن المهنا، علي الحمداني، نشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، م س، ص30-31.

العربية تفرز أسماء مخرجين جدد ومؤلفين وممثلين في الوقت نفسه، منهم من كان متأثرا بالمناهج الغربية في قواعدها كلها تلك التي تدعوا إلى معايشة الدور المسرحي من الداخل إلى الخارج أو التي اهتمت بالأداء الخارجي، ومنهم كم بحثوا في أصل المسرح العربي لتأصيله وإيجاد هوية له ومن بين الذين ساهموا إثراء الحركة المسرحية العربية[1].

إنّ الأساس الذي يعتمد عليه الممثل في المسرح الشرقي هو الرقص والحركة، والفكر الديني الشرقي، وهو ما يؤسس طابع المفارقة الظاهرية الخاصة، والمتعلقة بفكرة المسرح الشرقي وبنائه، هذا المسرح المعتمد على تقنية التعبير الجسدي الخالص، وهو في الوقت نفسه أسلوب من أساليب التربية الروحية والدينية يستخدم فيه الجسد للكشف عن حالات وتجليات الروح ومعاناتها. وهناك أهمية يحظى بها الرقص كأسلوب أو سلوك للممثل في الشرق، فهو « **يشكل الإطار العام للنظام الحركي والتعبيري، وليس مجرد حيلة تزيينية أو تابلوه منفصل عن لحمة العرض المسرحي. ومن ناحية أخرى فهو نظام لغوي متكامل، وهو لغة تتطلب استخداما لا اعتياديا لأعضاء الجسد ووظائفها المعتادة، وهو الأمر الذي يتطلب من المؤدي حالة شبيهة إلى حد ما بحالة الصوفي الذي يغرس الإبر والمسامير في جسده**» .

إن مسارح الشرق جميعا تمتاز بكونها تتعدد في مراعاتها بكل ما يتصل بالتمثيل والتعبير الجسدي بوصفها مسارح تصويرية بالدرجة الأول « **فالملابس والماكياج وحركات الممثلين تجري كلها في نظام معلوم، ولما كانت الرقصات الموسيقية تؤدي دورا هاما في التمثيليات، فلابد من التنسيق بينها وبين سائر العناصر الأخرى** » لخلق نظام فني متكامل يشمل العناصر جميعا فضلا عن توظيف حركات الجسم المختلفة بأجزائها، سواء الرأس أو اليدين أو الأطراف أو الأصابع، لتجري

[1] – ينظر، بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، م س، ص66.

كلها في نطاق فني مرسوم ومتكامل يفسر الحالة المراد تقديمها بأدق الإشارات والحركات التي يقوم بها الممثل ليترجم مجموعة المواقف والحالات النفسية[1].

إنّ المسرح الشرقي على وجه الخصوص قد جذب إليه عشق العديد من المسرحيين الغرب لما يمتلكه من خاصية أساسية تتمثل في حفاظه على ذاكرته واتصاله الشديد بتقليده الفرجوي ذي الأصول الطقوسية المقدسة، الشيء الذي جعل (ارتو) و(بريخت) وغيرهم مهتمين بجماليته، وعدّوه مجالا خصبا في محاولاتهم المسرحية[2].

II. الارتجال في المسرح المغاربي (الجزائر والمغرب أنموذجا):

أ- الجزائر: (رشيد القسنطيني)

- نبذة في بدايات المسرح الجزائري:

يكاد يتفق جل الباحثين والدارسين للمسرح الجزائري على أن البدايات الأولى للحركة المسرحية الجزائرية، تعود إلى مطلع القرن العشرين أي في الفترة الممتدة من (1921 إلى 1925)، بحيث شهدت الساحة الثقافية الجزائرية تقديم بعض العروض المسرحية في بداية القرن الماضي. إلا أن ما لم يذكره بعض هؤلاء الدارسين، ومن بينهم (محمد يوسف نجم)، و(يعقوب لاندو) و (علي الراعي) ولا حتى (تمارا ألكسندرو بونيتسفا)، وحتى كتابات (سعد الدين) و (رشيد بن شنب) و (مذكرات علالو) و (محي الدين باشطارزي)، هو عدم إشارتهم إلى مسرحية الكاتب الجزائري اليهودي (إبراهام دانينيوس) التي كتبت وطبعت في مدينة الجزائر في نفس السنة التي قدَّم فيها مارون النقاش أول عرض لمسرحية "البخيل" لموليير سنة 1847. وفي هذه الفترة طبعت بالجزائر مسرحية "**نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق**"، التي اكتشفها وترجمها الباحث البريطاني (فيليب سادجروف)، فعدَّت بالنسبة إليه أقدم مسرحية عربية معاصرة[3].

[1]- عبود حسن المهنا، علي الحمداني، نشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، م س، ص32.

[2]- م ن، ص32.

[3]- مباركي بوعلام، مظاهر التجريب المسرحي الحلقوية في الجزائر، المركز الجامعي مولاي الطاهر، سعيدة، 2018، ص01.

أشار (علالو) بأن في بدايات المسرح الجزائري كان التمثيل يعتمد على الارتجال، والنص المسرحي كان مرتبطا بالعرض فقط، وهذا الأمر أدى إلى فقدان وضياع النصوص المسرحية، خاصة المكتوبة باللهجة العامية، والمسرحيات الأولى التي قدمت باللغة العربية الفصحى قبل الحرب العالمية الثانية، بحيث لم تدون ولم تطبع ولم يعثر لها على أثر[1]

مرّ المسرح الجزائري بظروف خاصة، مع ضياع أغلب النصوص، وقد اعترضته صعوبات جمة منذ نشأته في العشرينات منها ارتباطه بالعرض، فلم يكن تأليفا بالمعنى الصحيح، لأنه كان يخضع للكتابة الجماعية من طرف أعضاء الفرقة، واستمرت هذه الظاهرة لتشمل معظم مراحل المسرح الجزائري، في إعداد النصوص المسرحية من طرف الرواد، من أجل الحاجة ولتقديمها على الخشبة في أسرع وقت ممكن، حيث أن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي، وكان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين ثم تجرى كتابته لاحقا من قبل زملائه[2].

في سنة 1926 ظهر أقطاب المسرح الجزائري، الذين جربوا الشكل المسرحي الشعبي، فحاولوا إعادة بناء الفلك الثقافي الجزائري الذي تعرض إلى الطمس من طرف الاستعمار الفرنسي فساهموا في تأسيس مسرح شعبي يهتم بقضايا كل الطبقات الشعبية، ويضطلع بكل المهمات المنوط بها. وفي هذا السياق يلاحظ عبد القادر جغلول: " إن المسرح الجزائري في بداية ظهوره كان يمثل ثلاثة أمور جديدة فهو يتضمن موقفا جديدا تجاه العمل الثقافي، فمع جحا لا تبقى الثقافة عملا معياريا، بل تصبح مشهدا قائما على أداء الممثلين، وعلى لغة عربية تعمل من جديد لتعبر عن الواقع المعيش.."، وبناءا على هذا حاول رواد المسرح الجزائري الأوائل تكوين مسرح شعبي يعبر بصدق عن قضايا الإنسان الجزائري، ونظرا لتفشي الأمية في أوساط المجتمع الجزائري جعل حركة المسرح الشعبي تتخذ اللغة العامية أداة للتعبير الدرامي بدلا عن اللغة العربية الفصحى، وأول تجربة في هذا المجال هي

[1] – ينظر، بلغالية أحمد، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، م س، ص70.

[2] – م ن، ص35.

"**مسرحية حجا**"، لعلالو ودحمون التي عرضت سنة 1926 ولاقت نجاحا كبيرا في الأوساط الشعبية، وهناك تجارب مسرحية شعبية أخرى من أعمال محي الدين باشطارزي ورشيد القسنطيني، فإذا كان علالو قد أعطى ميلاد المسرحية الجزائرية الناطقة بالعامية، فإن رشيد القسنطيني قد طبع هذه البداية وأعطاها شخصيتها المميزة المتمثلة في الموضوعات والشخصيات واللغة والحوار، أما محي الدين باشطارزي لم يقف عن حد التأليف والتمثيل والإخراج والغناء بل وضع أسس المؤسسة المسرحية الجزائرية بإنشائه فرقا عديدة وتكوينه جيلا مسرحيا، وتركه تراثا مسرحيا ضخما، وكتبا سجلت تاريخ الحركة المسرحية[1].

لقد تميز كل من علالو و رشيد القسنطيني، ومحي الدين باشطارزي بأنهم مؤلفون للمسرحيات الهزلية وللأغاني، وقد قدموا عروضا ناجحة طوال عقدين من الزمن، وهم في نفس الوقت مؤلفين وممثلين، غير أن نصوصهم المسرحية غير مدونة ومتوفرة لأنها كانت تؤدى ارتجاليا ولم يهتم أصحابها بطبعها، وقد اتكأت هذه التجارب المسرحية لهؤلاء الرواد على التراث الشعبي، وبناءا على هذا نجد علالو قد استمد موضوعات مسرحياته من الحكايات الشعبية المتداولة في التراث الشفاهي الشعبي الذي تزخر به **قصص كتاب ألف ليلة وليلة**، وقدم بعض الأعمال الهزلية ومن بينها مسرحية "**أبي حسن المغفل**"، فقد تميز مسرحه بالطابع الشعبي الكوميدي الساخر الذي أضفى على أعماله المسرحية سحرا بالنكتة اللاذعة والغرض منها إحياء النفوس والضمائر، أما رشيد القسنطيني فقد اتسمت تجربته بأسلوبه المنفرد عن أقرانه المؤلفين والممثلين، فهو مبتكر لحوار خاص ونثر منعش جد حيوي، وإيقاع للصور وحركات وطاقات مرحة، بالإضافة إلى صوته المتميز وتقليده البارع[2]، ومن المؤكد أن يكون القسنطيني هو المؤسس للمسرح الارتجالي في الجزائر بسبب تأثره اللاذع بالفرقة المسرحية "كوميديا ديلارتيه" الارتجالية، والأهم من هذا فقد اعتبره العديد من المسرحيين أنه أبوا

[1] – ينظر، بوعلام مباركي، مظاهر التجريب المسرحي الحلقوية في الجزائر ،م س، ص2-3.

[2] – م ن، ص04.

الارتجال أو بالأحرى أستاذ فن الارتجال ومعلم محنك في الكوميديا، بسبب حسه الفني والمسرحي المرهف، وتلقائيته المدروسة على خشبة المسرح.

إن المسرح الجزائري كان قد شهد بعد الاستقلال في ظل إرهاصات التحول الاجتماعي، تطورا ملحوظا شمل العناصر المكونة للنص والعرض المسرحيين، بحيث حاول المهتمين بهذا المسرح التعبير عن قضاياهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، بفلسفة جديدة ونظرة جاءت وليدة الظروف التي ساهمت في تأصيل هذا المسرح بواسطة العودة إلى التراث الشعبي الزاخر بالأشكال التعبيرية الفلكلورية المؤثرة في الجماهير، وقد أدت هذه الرؤية التأصيلية بفضل استلهام التراث إلى تجريب بعض الكتاب المسرحيين الجزائريين الهواة منهم والمحترفين أشكالا متعددة من المسرحية التجريبية، فنجد الشكل الملحمي الذي ظهر ابتداءً من السبعينات على يد مجموعة من الكتاب أبرزهم ولد عبد الرحمن كاكي في مسرحيته "**القراب والصالحين**"، وقد استخدم كاكي في تجريبه للشكل الملحمي الراوي والمداح لهدم الجدار الرابع وتحقيق مبدأ الإيهام ليؤكد للمشاهد أن ما يراه ليس حقيقة بل تمثيل[1].

اعتمد ولد عبد الرحمن كاكي في تجريبه للشكل المسرحي الملحمي على التعامل مع التراث الشعبي، وقد ظهر اهتمامه بالتراث منذ كان يتلقى دروسا في المسرح على يد أستاذه الفرنسي (هنري كوردو Henri Kordou) دفعه للبحث في التراث قائلا: "اذهبوا وفتشوا في تراثكم عن مسرحكم وفنكم ولا تسمموا أنفسكم بمسرحنا الذي وصل الجمود والتصلب.."[2]

لقد تأثر كاتب ياسين في تجربته لشكل المسرح الملحمي، وهذا ما تجسد في مسرحيته "**الجثة المطوقة**"، ونجد فرقة مسرح البحر التي تناولت في عروضها المسرحية قضايا المسرح الثوري مثل "**ملحمة مستغانم**" باستيعابها لجملة من الأشكال المسرحية الملحمية والتعليمية والعبثية[3]، وقد كتب مسرحية أخرى حققت نجاحا جماهيريا واسعا هي مسرحية "**محمد خذ حقيبتك**"، وترك بذلك

[1] – ينظر، بوعلام مباركي، مظاهر التجريب المسرحي الحلقوية في الجزائر ،م س ، ص06-07.

[2] – تجربة مسرحية عربية، مجلة المعرفة، عدد خاص عن المسرح، ع34، سوريا، 1964، ص267.

[3] – بوعلام مباركي، مظاهر التجريب المسرحي الحلقوية في الجزائر، م س، ص09.

ياسين بصمة مميزة على المسرح الجزائري، فهذه المسرحيات من الأعمال الهامة في المسرح الجزائري، ورغم أنه عبّر في مسرحه عن جذوره باللهجة العامية، إلا أنه قاوم الاحتلال ثقافيا ورفض الفرنسية ببسالة نادرة، ويتميز ياسين بمحاربته فكرة قدسية النص وحرية الارتجال لإكساب العرض مزيدا من الحيوية، فمن خلال عرضة لهذه المسرحية لم تثبت المسرحية على شكل واحد، بل كان يضيف ويحذف بعد كل عرض يقدم[1].

ازدهرت بعض التمثيليات القصيرة في المسرح الجزائري، سميت بالأراجوز والفارس الشعبي لاسيما في نهاية القرن التاسع عشر، وقد عينت تلك التمثيليات بمضامين مختلفة دينية ودنيوية، كانت في الغالب في المناسبات كالمولد النبوي ومواسم الحج والأعراس، ويذكر محي الدين باشطارزي أن بعض الحجاج كانت تمثل رحلاتهم بهذه المناسبة أمام الجمهور في الساحات العامة. ومن هؤلاء الحجاج سيدي محي الدين الطيار وسيد إبراهيم الفبريني وسيدي أحمد بن يوسف، وقد كان الفارس الشعبي شكل تمثيلي جديد عبارة عن فصل أو مشهد كوميدي قصير يقدم في مناسبة معينة، ويعرض قصص من واقع الطبقات الشعبية، ولذا ظهر في البداية في المناطق الريفية ثم انتقل بعد ذلك إلى المقاهي والساحات العامة بالمدن، وقد ظهر هذا الشكل التمثيلي كذلك في البلدان العربية لاسيما مصر والعراق، وكان يسمى بـ "الأخبار"، وهو عبارة عن ديالوجات تتضمن الطرائف والعراك. وقد أطلق عليه أيضا اسم "الفصل المضحك"، بينما تؤكد الباحثة تمارا أنه نوع من الفارس الشعبي على أساس أن الفصل المضحك ذو مفهوم أوسع يخضع لعناصر الكوميديا وعناصر الفارس الأوروبية فضلا على أنه كوميديا مرتجلة، فهذه التمثيليات الهزلية في نظر الباحثة تشبه إلى حد بعيد "الفابل" الفرنسية و"كوميديا ديللارتيه" الإيطالية[2] .

[1]- ينظر، سعسع خالد، تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، إشراف: د. الزاوي فتيحة، 2014/2013، ص83.

[2]- ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، منشورات أرشفة المسرح الجزائري/جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2012، ص56-57.

- **رشيد القسنطيني مسرحيا كوميديا ومرتجلا:**

نبع المسرح الجزائري مستندا في مقوماته الرئيسية من الطقوس والاحتفالات والممارسات الشعبية التي كانت تؤدى بطريقة أدائية ارتجالية، لم تخلوا من الألوان القصصية والتمثيلية والتي تأثر بها رواد المسرح الجزائري تأثرا كبيرا ذاع صيته ولقيت رواجا من جمهور ضخم لا يستهان به، ومن خلالها تم التأصيل للمسرح جزائري.

- **السيرة الذاتية والفنية لرشيد القسنطيني**: ولد رشيد ببوزريعة يوم 11 نوفمبر 1887، وتوفي يوم 03 جويلية 1944 بالعاصمة، درس القرآن وتعلمه خلال طفولته على يد الشيخ (محمد البليدي)، عمل نجارا في حي القصبة، لكن عند اندلا ع الحرب العالمية في 02 أوت 1914، وأعلنت التعبئة العامة، أغلقت أغلب المؤسسات الجزائرية، وأغلق العديد من التجار والحرفيين دكاكينهم، وبين عشية وضحاها وجد القسنطيني نفسه بطالا، فاشتغل في الميناء كفحام على ظهر إحدى البواخر، غير أن الباخرة التي كان على متنها تعرضت لهجوم بالطوربيد من غواصة ألمانية، فقامت باخرة انجليزية مضادة للغواصات بانتشال الناجين وأنزلتهم بجزيرة مالطة، ثم نقلوا إلى مرسيليا، وعمل هناك مع جزائريين غيره كعامل في إحدى المصانع، وبعد نهاية الحرب عاد رشيد إلى الجزائر وهو في غاية السعادة لرؤية أهله، لكن فرحته لم تكمل لأن أهله بعد غرق الباخرة ظنوا أنه توفي على متنها فتزوجت زوجته من رجل آخر بعد أن بكته لبعض الوقت، وبعد أيام قضاها في الجزائر ركب الباخرة عائدا إلى فرنسا وعمل في النجارة بعد استقراره بباريس، ثم تعرف على فتاة تدعى (مارغو) وتزوجها بعد فترة[1].

باشر القسنطيني في عمله المسرحي في فترة وجيزة جدا بعد سلالي علي، حيث انظم إليه كممثل أول إلا أنه سرعان ما اهتدى إلى الكتابة والتأليف المسرحي، وكانت انطلاقته الأولى في مسرحية "**زواج بوعقلين**" وقد اتسم دوره بالمتعة في الإضحاك، لكن بعد فترة توتر ورفض التمثيل لكن زملائه

[1] – بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد القسنطيني، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، وهران، 2015، ص47-49.

شجعوه على العودة، ولقيت مسرحيته نجاحا كبيرا، كما يعرف القسنطيني بحسه الفكاهي، وأصبح يجذب أنظار الجمهور من حوله بسبب قربه من قلوبهم وتجاوبهم معه، وبالإضافة لكونه ممثلا بارعا كان مغنيا جيدا، الشيء الذي أكسبه قدرات فنية رائعة تمثلت في أدائه الارتجالي فقال عنه محمد الطاهر فضلاء : « إنه فنان أصيل في موهبته وله قدرة عجيبة في خلق الجو المسرحي في العرض، يرتجل الجملة المسرحية والغنائية فتأتي كأحسن ما تعد... » [1]، وقد أهدته الأمة الجزائرية المعترفة بأعماله وسام الاستحقاق الوطني يوم 21 مايو 1992 في حفل بهيج أقيم بالمسرح الوطني الجزائري، ويقول عنه (علالو) : « ... كان مضحكا بالفطرة ومسليا، إنّ رشيد كوميدي كبير وأستاذ في فن الارتجال، يحتل مكانة خاصة في مسرحنا » . وقد جمع القسنطيني بين التمثيل والتأليف والإخراج، فقد كان قوالا يؤلف الكلمات ويغنيها، غطت شهرته الجزائر وتخطت المتوسط لأن مسرحه ذو طابع وطني شعبي يتوجه بالخطاب إلى الأكثرية الساحقة من السكان في مختلف المدن الجزائرية[2].

يقول (باشطارزي): « ذات يوم رأينا أنا وعلالو أن نسند له دورا في إحدى المسرحيات، وكان دورا صغيرا لا أهمية له، ولم يكن قد وزع بعد. وهو دور أحد الشهود أمام القاضي في قضية "بوعقلين"، يحتوي على حوالي عشرين سطرا، فرفض الدور في الأول لولا إلحاحنا عليه، فقبل في الأخير على أن يغفل فلا يذكر في الإعلان، وقدمنا "بوعقلين" في قاعة الكورسال في شهر أكتوبر سنة 1926، وعندما جاء مشهد القاضي الذي يسأل فيه الشاهد (قسنطيني)،أجاب إجابة وفية مطابقة للنص، ولكنه انطلق في الإجابة على السؤال الثاني فخرج عن النص، وأخذ يخترع ويرتجل، ولأنه كان عارفا لتفاصيل المسرحية بدقة لكثرة ما سمعها، فقد أخذ يعيد قضية بوعقلين بأكملها، ولكن ببراعة وأسلوب هزلي، عن طريق الأجوبة الغير منتظرة التي كان يرد بها، وهو الشيء الذي جعل الجمهور يدخل في موجة من الهذيان والصياح والابتهاج، أما نحن الذين كنا على الخشبة فقد بقينا مذهولين

[1] – ينظر، برايح حاج، فن إدارة الممثل في المسرح الجزائري، أطروحة ماجستير، إشراف: جدي قدور، جامعة وهران، 2015/2014، ص93.

[2] – بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد القسنطيني، م س، ص53.

ومبهورين، ودام المشهد الصغير الذي لا تتجاوز مدته الدقيقتين ما يقرب من ربع ساعة وانتهى في جو من الهتاف الحماسي[1] . »

- **التجربة المسرحية لرشيد القسنطيني:**

لقد اختلف الدارسون حول التراث المسرحي والغنائي للفنان رشيد القسنطيني نظرا لكونه لم يدون أعماله فظلت شفوية في العموم أو مسجلة على أسطوانات، وقد تقمص أول دور له في دور (مقيدش) في مسرحية "بوعقلين"، ثم مثل في نفس الفرقة في مسرحية "أبو الحسن" لعلالو، ثم كون فرقة الهلال وقام بقيادتها وذلك بعد أن توقف فرقة الزاهية عن نشاطها المسرحي والتي كانت تحت قيادة علالو، فقدم رشيد مسرحيته التي لقيت نجاحا كبيرا جدا **"زواج بوبرمة"** سنة 1928، والتي لعب فيها رشيد القسنطيني دور الكاتب والممثل الرئيسي وكانت السبب الكبير وراء شهرته وشعبيته[2].

استطاع رشيد القسنطيني أن يقدم تجربة مسرحية متميزة في قالب فكاهي ساخر، تاركا وراءه تراثا فنيا رفيعا، فحسب ما ذكر بيوض أحمد فقد تجاوزت أغانيه المئات إضافة إلى عشرات السكاتشات القصيرة، أما مسرحياته فقدرت ب عشرين مسرحية، وهذا ما جعل مسيرته حافلة بالعطاءات الإبداعية، عالج من خلالها قضايا وأمراض اجتماعية كالزواج والإدمان على الخمر والمخدرات...الخ[3]، فالمسرح الجزائري عرف عصرا ذهبيا على يد القسنطيني، فقد كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري، فتقول إريث روث في كتابها "المسرح الجزائري":« إن رشيد القسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية وإسكتش، وقرابة ألف أغنية، وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال، ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور، فقدم شخصيات العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم

[1]- بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد القسنطيني، م س، ص54.

[2]- م ن، ص56.

[3]- م ن، ص57.

ورجل الشرطة ومحدث النعمة والسكير، وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الإيطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك[1] .

يقول عبد القادر جغلول في تحليله لمسرح قسنطيني: « مسرح قسنطيني وطني وشعبي بمحتواه، فهو لا يستقي مواضيع مسرحياته وأغانيه من الحلم بل من الحياة اليومية (المستشار البلدي، هاوي الرياضة، العالم المزيف، القاضي الجاهل، ثري الحرب، المسقط، السكير الفيلسوف، سيدة المجتمع المحتالة والمغرية)، وقد كان القسنطيني يملك حسا فنيا مرهفا مكنه من الغوص في أعماق المجتمع ، فأبطال القسنطيني كانوا دائما إما كبار التجار أو كبار الملاك، أو القضاة والمزورين والعلماء المزيفين...، أما الشعب في مسرح القسنطيني فكان دائما يمثل وجه الخير والشخص الساذج الذكي واسع الحيلة ولكنه طيب..، وعلى الرغم من جدية الموضوعات التي يطرحها مسرح رشيد القسنطيني وأهميتها إلا أن هذا الفنان يصوغ موضوعاته في مواقف هزلية، ويخضعها لحبكة كوميدية بما تقتضيه من سخرية وتهكم، فيصور الواقع داعيا ضمنيا إلى تغييره وإعادة إنتاجه[2] .

عالج رشيد القسنطيني في مسرحياته المشاكل الاجتماعية والنهضة الإصلاحية، فقضى على الشعوذة برواية (فاقو) التي نسبت إلى غيره والتي أحدثت تأثيرا في غالبية الشعب الجزائري ومحاربة الآفات الاجتماعية، بسبب لغة مسرحيات رشيد القسنطيني التي كانت تتميز بالبساطة والعفوية فيأتي الحوار سلسا ومناسبا لطابع الكوميديا وكمثال على ذلك المقتطف الآتي من مسرحية (**حبيت نتوب**) حيث نرى رشيد وهو سكران في مجلس خطيب يحث مستمعيه على نبذ شرب الخمر باعتبارها من الموبقات المهلكات:

الخطيب: اعلموا الخمر هو باب الندم.

إن الخمر باب الفقر

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، م س، ص460.

[2]- بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، م س، 59-61.

إن الخمر باب الفسد

الخمر باب ضر

إن الخمر باب الأشتات

الخمر باب المحال

الخمر باب الموت

رشيد: الخمر باب أجديد

الخمر باب الواد

الخمر باب دزيرة

الخمر بابا عزون[1] .

يستعمل القسنطيني هنا حوارا كوميديا يكشف ما يفعله الخمر من ضرر للعقل وإتلاف للوعي.

وعلى الرغم من جدية المواضيع التي يطرحها مسرح قسنطيني وأهميتها إلا أن هذا الفنان يصوغ موضوعاته في مواقف هزلية يخضعها لحبكة كوميدية بما تقتضيه من سخرية وتهكم فيصور الواقع داعيا ضمنيا إلى تغييره وإعادة إنتاجه[2] .

احتوت مسيرة وتجربة رشيد القسنطيني المسرحية ومشواره الفني العريق على حوالي 20 مسرحية وحوالي 100 أغنية، لتصبح في نهاية مشواره الفني 23 مسرحية وأكثر من 600 عمل، بين فكاهات وأغاني اجتماعية معبرة ومضحكة نذكر منها : العهد الوافي سنة 1927، زواج بوبرمة سنة 1928، لحشايشي والأمير سنة 1929، لونجا الأندلسية سنة 1930، شد روحك سنة 1931، ومن أغانيه الشهيرة نجد (دينقو دينقو، من تحت العجار، قالوا، وليد البلاد...الخ) ، ومن اسكتشاته

[1]- www.aswat echamal.com

[2]- بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، م س، ص75.

الفكاهية نذكر: الفحصي عند باية، الخطبة، الحاج باريس، الهجال والهجالة، حمار الليل، اللي غلبوه الرجال، شايب وصغير، البوزريعي فالشرع...[1].

تأثر رشيد القسنطيني بالكوميديا ديللارتيه، فهو يلقب بأبو الارتجال وأبو الكوميديا في المسرح الجزائري، وقد أطلق عليه لقلب "موليير" المسرح الجزائري، وبالرغم من أن الموت داهمه سريعا وخلف خسارة ذريعة للمسرح الجزائري إلا أنه ظل حاضرا بأعماله وانجازاته في عقول من شاهده واستمع إليه، وترك بصماته وفنه الزاخر وتأثيره على الجماهير خلال النصف الأول من القرن العشرين، دفن بعد موته بالقرب من باب مقبرة القطار يوم 21 مايو 1992.

ب- المغرب: (محمد الكغاط)

- نبذة عن المسرح المغربي:

بدأ المسرح في المغرب في عشرينيات القرن الحالي بالطريقة التي بدأ بها في الأقطار العربية الأخرى، وقد تنوع الفلكلور المغربي وشهد ظواهر مسرحية عديدة تمثلت في مسرح الحلقة ومسرح البساط واحتفال سلطان الطلبة، وكانت أول معرفة للمغرب عن طريق زيارة قامت بها فرقة تونسية على رأسها الفنان محمد عز الدين للبلاد في عام 1923. ويقول الدكتور حسن المنيعي في كتابه المهم "أبحاث في المسرح المغربي" وهو يصف أثر زيارة الفرقة التونسية للمغرب، إن هذه الزيارة قد اكتسبت أهمية كبرى بالنسبة للحركة المسرحية في المغرب، إذ أن حضورها قد أفسح الطريق أمام العاملين في المسرح ووفر لهم إمكانات الإبداع، وقد تهافت المغاربة على عروض الفرقة تهافتا شديدا، وكان بينهم العلماء والأعيان ورجال الفكر والأدب مما حفز الفرقة إلى أن تقوم بجولة طويلة عبر كبريات المدن، ملبية دعوات كثيرة تدفقت عليها من أنحاء المغرب المختلفة، بل إن السلطان نفسه مولاي يوسف قد فتح قصره أمام أفراد الفرقة، وعبر عن تذوقه لفن المسرح بأن أنعم على رئيسها بوسام[2] .

[1]- بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد القسنطيني، م س، ص76.

[2]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، م س، 468.

لقد سعى المسرحيون والمبدعون المغاربة إلى تأصيل مسرحهم والتنقيب في التراث الشعبي المغربي لإحياء الأشكال الفرجوية التي من شأنها أن تستوعب الفن المسرحي من جهة، والإلمام بالمستحدث من الأشكال والاتجاهات الحداثية من التيارات الغربية من جهة ثانية، ولا شك أن هذه المزاوجة قد أثمرت جملة من الاتجاهات أو بالأحرى المسارح في المغرب، والتي تمثل توجهات مختلفة ومتنوعة، منها ما يهتم بصناعة الفرجة بالتركيز على العرض[1]، منهم المسرحي الطيب الصديقي، المخرج الوحيد الذي يمكن أن يطرح اسمه في المسرح المغربي المعاصر، وقد أكدت تجربته المشهورة "مقامات بديع الزمان الهمذاني" انه من القلائل الذين وضعو خطة علمية لتأصيل المسرح العربي على أساس من الفن الشعبي وقد بدا الطيب الصديقي حياته المسرحية بالاقتباس و الترجمة، ولكنه بدا مبكرا بالبحث عن شكل مغربي للمسرح، وقطع في هذا شوطا طويلا ، بدا يعرض "سلطان الطلبة" ثم "الطريق" التي تنتقد التعلق بالمشايخ و الأولياء ، ثم "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"[2] .

إن الحديث عن مسار المسرح المغربي يقودنا للبحث في أساسيات بنائه و من النقاط الهامة التي يجب التطرق إليها قضية التأليف لهذا المسرح، فكغيره من المسارح العربية اتكئ في بداياته على الترجمة و الاقتباس و الإعداد كمرحلة نراها ضرورية ، فقد ارتبطت البداية الفعلية للمسرح المغربي (إبان الحماية) بالنص العربي المشرقي و بالمسرح المغربي على الطريقة الايطالية، و رغم إنها كانت تقوم على التقليد و اجترار نصوص جاهزة ، فان من أهم انجازاتها حرص الرواد المسرحيين أمثال (محمد القري) على اقتحام مجال الكتابة ، وإنتاج نصوص أضفت على مفهوم الممارسة المسرحية دلالات نضالية كانت الغاية منها تحسيس الجمهور بوطأة الاستعمار و حثه على المقاومة.ويمكن أن نصف هذه المرحلة من تاريخ المسرح المغربي على مستوى الكتابة و التأليف لأنها مرحلة خضعت لراهن المجتمع

[1] – ينظر، ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، م س، ص299.

[2] – سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س ،ص271.

و الواقع الذي كان يعيشه المجتمع المغربي آنذاك تحت نير الاستعمار و يؤكد حسن المنيعي ذلك بقوله: « **لم ترتكز الكتابة الدرامية في فترة الحماية على اختيار فني يضع في اعتباره الأول أسئلة ترسيخ الشكل المسرحي المغربي أي عرض بكل مستوياته كتابة وإخراجا وإعدادا سينوغرافيا، بل استرشدت بتركيبة النص التقليدي بما يمكن أن يتضمنه من خطابات لغوية تجسد الموضوع المعالج، وتعمل على تحقيق فاعليته لدى الجمهور المتلقي**[1] ».

إن الثابت والمؤكد عن المسرح المغربي أنه تجاوز كما أسلفنا في بداياته الترجمة والاقتباس والإعداد بفضل جهود مبدعيه « بما أن جلهم قد تشبع بمفاهيم النظرية الدرامية الغربية وبتطبيقاتها وأبعادها الفنية والإيديولوجية كالمسرح الملحمي البريشتي مثلا، فإن هذا التجاوز قد فرض البحث عن بدائل فنية أدت إلى تفجير بنية النص والعرض، وإلى خلق علاقة جدلية بينهما تهدف إلى إشراك الجمهور المتلقي في الحدث المسرحي وإلى حثه على الانسجام مع كتابة جديدة تردم مواصفات الكتابة الخطية التي يقوم عليها المسرح الكلاسيكي التقليدي[2] »

- **الارتجال وأثره في المسرح المغربي (مرتجلة شميشة للاّ) لمحمد الكغاط نموذجا:**

إن المتصفح لريبرتوار المسرح المغربي، يجده غنيا بالاهتمام بما يعتري المسرح من صعوبات ومشاكل وخصوصا في شخص المرحوم الدكتور محمد الكغاط، الذي يعد من أبرز رواد المسرح المغربي خصوصا والمسرح العربي عموما، حيث تكاد تكون تجربته في كتابة المرتجلة الأولى من نوعها في مسار المسرح المغربي من خلال ما خلفه من مرتجلات، شكلت مغامرة اختراق مجال المسرح ومعبرا لطريق الحداثة، حيث كتب ثلاثية على غرار ثلاثية بيراندييللو، تضمنت ثلاث مرتجلات وهي "**المرتجلة الجديدة**" و"**مرتجلة فاس**" و"**مرتجلة شميشة للاّ**"، وقد عبر من خلال هذه الأخيرة عن موقفه من بعض القضايا الشائكة التي يتخبط فيها مسرحنا العربي، وصاغ عبرها منظوره الخاص إزاء المسرح باعتباره فنا

[1] – ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، م س، ص300.

[2] – م ن، ص301.

مكرسا لخدمة قضايا الإنسان، نظرا لما لها من قابلية لمحو وإعادة إحياء ما يقدم نفسه لكي يمثل، كما تعد مرتجلة "شميشة للاّ" بمثابة الصيحة المدوية في عالم يحف بالمؤامرات الدنيئة والأحكام الجائرة، وهي رد فعل لما تعرضت له بعض مسرحيات المرحوم الكغاط من رفض وعدم القبول، وخصوصا مسرحية "وجدتك في هذا الأرخبيل" للدكتور محمد السرغيني، الشيء الذي دفعه إلى تأليف مرتجلة " شميشة للاّ " ليعمل من خلالها على خلق صيغة تعبيرية جديدة، بعدما عانى من ظلم رجال التحكيم لأعماله الهادفة إلى تأصيل مسرح مغربي، قادر على عكس قضايا المجتمع والحياة[1].

- **ملخص المسرحية:**

تبدأ المسرحية ببرولوج يتحدث فيه عن المصاعب التي لقيها عمله وجدتك في هذا الأرخبيل، يليه برولوج "شميشة للاّ" وهي تغني، حيث تدور القصة حول مرض ابنة السلطان بعدما أصابتها الكآبة وهجرتها البسمة، لذلك قرر أبوها أن يبحث لها عن علاج وأن يزوجها لمن يفلح في أن يعيد البسمة إلى محياها، ويحببها من جديد في الحياة، لكن بالرغم من هذه الجائزة المغرية يعجز الأطباء عن علاجها وكذا المهرجين عن إضحاكها، لذا يقوم السلطان باستدعاء الحكيم الصلدي، الذي يأتي من بلاد الصلد، حيث يعمل على استحضار مجموعة من أرواح الشخصيات المستمدة من التاريخ والتراث الإنسانيين علها تفلح في إضحاك الأميرة، وفي هذا المقام يستحضر أصوات كل من سفوكل وموليير وشكسبير وجحا وأبو الفتح الاسكندري، لكنهم لا يستطيعون إضحاك "شميشة للاّ" لذلك تصدر اللجنة حكما يقضي بإعدامهم وقطع رؤوسهم، والغريب في الأمر أن الشخص الذي سيتمكن أخيرا من إضحاك ابنة السلطان، هو رجل ثقيل الظل إلى درجة البلادة، وهو رئيس لجنة الحكماء، بعدما يردد الأغنية التي غالبا ما ترددها "شميشة للاّ": « آ **شميشة للاّ، لا تخرجي من دارنا حتى يجي عمي قوقو ويهزك على عنقو..**[2] » .

- **المرتجلة والارتجال في المسرح المغربي:**

[1]- http://imapressma.blogspot.com

[2]- http://imapressma.blogspot.com

أصبحت المرتجلة بامتياز منتوجا حداثيا في المسرح المغربي، تعبر عن موقف نبيل من حالات التردي الجمالي الذي يطبع المسرح من خلال هيمنة موجات التقليد والمحافظة ومن خلال انتشار التسلط، واتجهت مجموعة من النصوص المسرحية التي تبنت أسلوب المرتجلة إلى الفضح والتعرية، ليس تعرية الواقع المعيش فحسب، بل فضح لعبة الكتابة نفسها وتعرية مكونات العرض أمام الجمهور، فأثارت بذلك المتلقي وخلخلت أفق انتظاره، ودعته إلى اتخاذ موقف مما يقدم أمامه، لاسيما وأنها اتكأت بشكل أساسي على الارتجال ودعت إليه بشكل صريح في جل النصوص التي تنتمي لهذا الأسلوب، كما يمكن القول أن ملامح هذه التجربة لم تبدأ بشكل مكثف إلا في فترة سنوات السبعين، حينما كانت عروض مسرح الهواة خلال تلك الحقبة مرتعا خصبا للارتجال من جهة ومناسبة ملائمة لإثارة قضية المسرح المغربي وما يعانيه من داخل مؤسسة المسرح ومن خارجها إداريا وماديا وهيكليا...الخ[1].

لقد حملت بعض الأشكال التراثية أو الأشكال ما قبل المسرحية في طياتها وعيا مبطنا بقضايا الفرجة، بمثابة فرجات مرآوية تعكس نفسها وتمسرح ذاتها، ونخص بالذكر فرقة (أعبيدات الرما)، التي تجسد مواقف اجتماعية في قالب كوميدي تتماثل في ذلك مع أحد الأشكال المسرحية العالمية وهي (كوميديا ديلارتيه الإيطالية)، وتحضر تيمة الغابة بشكل بارز في نصوص هذه الفرقة ومرتجلاتها، إلا أن الشيء الذي يلفت الانتباه هو مسرحتها لحياتها وللشكل الفرجوي الذي تقدمه، ولعل هذا النص خير دليل على ذلك:

درنا الميعاد مع الطلبة والرما

شي خيل حافو يصيدو

مع المقيطيعة هودوا

كيف أحنا بلا انتوما؟

---

[1]- www.diwanalarab.com

* المرتجلة مسرحية تصطنع الارتجال حول إبداعي مسرحي، تضع المرتجلة المؤلف داخل على الخشبة، تدمجه في الحدث وتقوم بتجويف إبداعه، وبهذا تشيد مسرحا داخل مسرح، فهي نوع يقوم على الارتجال أو بعبارة أدق على الإيحاء بالارتجال من جهة، وعلى تقنية المسرح داخل المسرح من جهة أخرى.

كيف انتوما بلا احنايا؟

اللامة لامة الرما

والمقدم شيخ الرما .

إن المسرح المغربي يتوفر على مجموعة من النصوص المسرحية يحضر فيها الوعي بأسلوب المرتجلات، مما يشكل اختيارا دراماتوجيا واعيا لدى مؤلفي هاته النصوص لصناعة الفرجة بالدرجة الأولى، والتفكير في قضايا المسرح وملابسات صناعته في المغرب، بل السير نحو تجريب الارتجال المفكر فيه باعتباره صيغة حداثية[1].

[1] – www.diwanalarab.com

خاتمة

الخاتمة:

الارتجال هو عملية إبداعية تعتمد على التخيل، كما تعتبر تجربة فطرية عميقة تنطلق منذ الأزل من خلال الطبيعة الأدائية التلقائية للإنسان في الحضارات القديمة وممارسته للطقوس الدينية والاحتفالات الشعبية الضاربة في القدم، لتصبح اليوم جزء من تدريب الممثل تعمل على إثارة المتلقي ذهنيا، وقد اهتمت العديد من المدارس المسرحية بهذا الفن بحيث أفرزت حيزا للأداء المرتجل واهتمت بتدريب الممثل على الارتجال، وأصبح هذا الأخير آلية يعتمد عليها الممثل والمخرج معا، وبعد أن حصرنا هذا الحديث كله في فصلين كاملين..، تطرقنا بعدها إلى أهم الخصائص والإشكاليات العالمية والعربية وخاصة في المسرح الجزائري، واستخلصنا بعدها بعض النقاط التي كانت كآخر عنصر لهذا البحث وبمثابة وقفة ختامية كنتائج واقتراحات لهذا البحث وقد تمثلت في ما يلي:

- يعد الارتجال عنصرا أساسيا في المسرح، بحيث أن التعبير التلقائي والذاتي للمثل هو المحرك الأساسي لتشكيل العمل الدرامي، من خلال فتح المجال لقراءة واسعة وتأويلية واسعة للعمل لم يكن النص الأصلي حاملا لها.
- يعتمد الارتجال على فانتازيا الممثل والمخرج معا، وهذا يؤدي إلى معرفة إمكانيات كل منهما.
- إذا تقمص الممثل الشخصية تقمصا دقيقا بكل أفعالها فإن الأفعال التي يقوم بها أثناء العرض تكون أفعالا ناتجة بصورة تلقائية وعفوية ناتجة عن سلوك الشخصية.
- إذا أتقن الممثل آلية الارتجال، من تركيز ومهارة في الأداء وسرعة في البديهة، سيجعله هذا الأمر يخلق تأثيرا كبيرا لدى المتلقي.
- يجب على الممثل المسرحي أن يكون جامعا وعارفا لجميع تقنيات الأداء الارتجالي التي اعتمد عليها مخرجو العصر الحديث في تدريباتهم لممثليهم.

- يعتبر منهج الواقعية الخيالية الذي تبناه يوجين فاختانكوف أحد المناهج العالمية التي اهتمت وركزت بشدة على الارتجال في العرض وأداء الممثل الارتجالي على خشبة المسرح.
- إن آلية الارتجال التي اعتمدها فاختانكوف وستانسلافيسكي في تدريباتهم لإعداد الممثلين، صنفوها كأسلوب يتبعه الممثل لكي يعتمد على خياله دون الاعتماد الكلي على النص لخلق أداء عفوي جمالي فريد من نوعه.
- إن مستلزمات المسرح الارتجالي لا تعتمد على البهرجة والبذخ...، وفي الارتجال تكون عملية الأداء مفتوحة بمعنى أن العرض قابل للإضافة والتعديل، والتغيير والخروج عن النص من خلال حدس الممثل وتلقائيته وخياله.
- إن الارتجال في العرض هو ابتكار آن، غير مخطط له يعتمد على مبدأ التأليف الفوري.
- يرتبط فن الارتجال بحرية التعبير بشكل أساسي، وإلا فإن مضامينه تكون معرضة إلى السقوط في دائرة التهريج والحشو في النص وإضعافه.
- تأخر ظهور المسرح الارتجالي في المسرح العربي بسبب إخضاع العروض المسرحية والفنية للرقابة الأمنية جعل الارتجال فيها مسألة معقدة.
- إن هذا النوع من المسرح انبثق من الفن الأدائي الكوميدي، لكن هذا لا يخفي وجود تجارب درامية مختلفة في هذا المجال.
- ضعف أداء ممثل المسرح الجزائري، ليس عدم قدرته على تقمص الشخصية المسرحية وإنما بسبب تقيده بالنص مع عدم إضافة لمسته وخياله إلى العرض المسرحي للتخلص من وضع نفسه في قالب واحد.
- يكسر الارتجال سلم توقعات المتلقي، مما يؤدي إلى زيادة المسافة الجمالية بين العرض والمتلقي.
- يساعد الأداء المرتجل، الممثل في صناعة شخصيته المسرحية وتنوعها في العرض.
- إنّ الأداء التلقائي والعفوي داخل خشبة المسرح يكون محمولا بالمشاعر الحقيقية الصادقة.

إنّ هذه الآلية المسرحية لم تلقى اهتماما كبيرا من طرف المسرحيين الجزائريين، لذلك تفرض علينا كباحثين تسليط الضوء عليها والاهتمام بها كفن مسرحي، وجزء لا يتجزأ من تاريخ المسرح الجزائري، ولهذا وجب علينا البحث والغوص في غمارها للبحث عن السبل الكفيلة للارتقاء بها كتجربة مسرحية جديدة في الجزائر، تساهم في تكوين ثقافة شعبية، خصوصا وأنها تلقى الإهمال من الدارسين والباحثين عامة والمسرحيين، الممثلين منهم والمخرجين خاصة.

وآخر أمر نختم به هو أن الارتجال لا يتوقف في حياتنا، ولأننا لا نتوقع دائما ما سيحدث لنا فإننا في أغلب الأحيان نكون مضطرين لأخذ قرارات بلا تخطيط، بل لو خططنا فلن نحقق النتيجة التي توصلنا إليها بالارتجال.

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر باللغة العربية:

1. القرآن الكريم.

2- المراجع باللغة العربية :

2. أحمد زكي، الإخراج المسرحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

3. بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد القسنطيني، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، وهران، 2015.

4. جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.

5. حسن المنيعي، المسرح والارتجال، ط1، دار قرطبة، المغرب، 1992.

6. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، القاهرة، 1979.

7. سيد علي إسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة، 2012.

8. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1980.

9. عبود حسن المهنا، علي الحمداني، نشأة مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، الدار المنهجية، الأردن، 2016.

10. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط2، الكويت، 1999.

11. فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، دار حامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012.

12. كمال العيد، دراسات في الأدب والمسرح، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1966.

13. مباركي بوعلام، مظاهر التجريب المسرحي الحلقوية في الجزائر، المركز الجامعي مولاي الطاهر، سعيدة، 2018.

14. محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2016.

15. ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، منشورات أرشفة المسرح الجزائري-جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2012.

16. نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2016.

3- المصادر والمراجع المترجمة:

17. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، 1974.

18. الأراديس نيكول، المسرحية العالمية، تر: شوقي السكري، ج4، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة، د.ت.

19. أريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1986.

20. أرلوند هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: سامي صلاح، ج1، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2015.

21. بييرلوي دوشارتر، الكوميديا الإيطالية، تر: ممدوح عدوان، علي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1991.

22. بوريس زاخوفا، الممثل والمخرج، تر: عبد الهادي الراوي، منشورات وزارة الثقافة، مطابع الدستور التجارية، عمان، 1996.

23.تمارا سويرنا، ستانسلافيسكي و بريشت، تر: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1994.

24.جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الأردن، 2000.

25.فاختانكوف يوجين، الواقعية الخيالية، تر: قاسم محمد، مجلة المسرح والسينما، العدد03، بغداد، 1961.

26.فيولا سبولين، الارتجال للمسرح، تر: سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط2، القاهرة،1999.

27.قسطنطين ستانسلافيسكي، إعداد الممثل، تر: محمد زكي، العشماوي، محمود مرسي، دار الهنا للطباعة، القاهرة، 1973.

28.قسطنطين ستانسلافيسكي، فن المسرح، تر: لويس بقطر، دار العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.

29.قسطنطين ستانسلافيسكي، حياتي في الفن، تر: د. نديم معلا، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، 2012.

30.ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، تر: خليل شرف الدين، نعمان أباضة، منشورات عويدات، بيروت،1961.

31.هيننج ليلمز، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، القاهرة، 1961.

4- المعاجم والقواميس:

32.أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية ، مطبعة النجاح الجديدة، ط2، 2006.

33.باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2015.

34. جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1989.

35. حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 1997.

36. وليد بكري، موسوعة أعلام المسرح، المصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.

5- الرسائل والدراسات الجامعية:

37. برايح حاج، فن إدارة الممثل في المسرح الجزائري، أطروحة ماجستير، جامعة وهران، 2014-2015.

38. بلغالية أحمد، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، أطروحة ماجستير، جامعة وهران، 2013-2014.

39. بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، أطروحة ماجيستير، جامعة وهران، 2013-2014.

40. بن عزوزي عبد الله، تعليمية فن التمثيل عند بيتر بروك، أطروحة ماجستير، جامعة وهران، 2013-2014.

41. حمد عبد السلام صالح جمعة، دور الارتجال في تطوير الأداء التمثيلي في السودان، أطروحة ماجستير، جامعة السودان، 2016-2017.

42. ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2010-2018.

43. يمينة بشارف، الإخراج المسرحي بين الوسائط المادية وفن الأداء، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2018-2019.

6- الجرائد والمجلات:

44. أحمد الماجد، الارتجال المسرحي..اتفاقية غير معلنة بين الممثل والجمهور، المجلة العربية، العدد525، الرياض، 2020.

45. أحمد حسين محمد حسن، فعالية برنامج تدريبي لتنمية مهارات الارتجال المسرحي، دراسة تجريبية العلوم التربوية، العدد04، جامعة المنصورة، مصر، 2017.

46. تجربة مسرحية عربية، مجلة المعرفة، عدد خاص عن المسرح، العدد34، سوريا، 1964.

47. ثابت رسول جواد الليثي، الواقعية الخيالية في المسرح العراقي، مجلة القادسية، المجلد17، العدد03، 2017.

48. علي رضا حسين، عمل المخرج وآلية الارتجال المسرحي، مجلة الأكاديمي، بغداد، 2005.

49. ليلى محمد، قراءة في مشهدية الأداء وتطوراته، مجلة الأكاديمي، العدد70، بغداد، 2014.

50. مصطفى عباس خلف، فاعلية الارتجال في أداء الممثل في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد27، بغداد. د.ت.

51. ناصر أحمد سنة، الارتجال في المسرح، المجلة العربية، العدد444، الرياض، 2013.

7- مواقع الأنترنيت:

52. بلال شحادات، ستانسلافيسكي وبريشت، مدونة بلال شحادات، 2020/04/17، https://bilalshhadat-wordpress-com.cdn.

53. عبد الفتاح مرتضى، الممثل ولحظة الإيهام المسرحي، الحوار المتمدن، 2003/06/30، http://www.m.ahewar.org.

54. عامر موسى الربيعي، ستانسلافيسكي من رواد فن التمثيل العالمي، الحوار المتمدن، 2007/05/11. http://www.m.ahewar.org/s.asp.

55. www.aswat echamal.com.

56. http://imapressma.blogspot.com.

57. www.diwanalarab.com .

الفهرس

الفهرس:

إهداء.	
كلمة شكر	
مقدمة.....	أ
مدخل.....	1
الفصل الأول: ظاهرة الارتجال في المسرح.	
المبحث الأول: بدايات الارتجال وتطوره في المسرح.....	22
1. **الارتجال من ظاهرة اجتماعية إلى ظاهرة مسرحية**.....	22
2.**الارتجال عند كوميديا ديللارتيه**.....	30
أ- أصول وتطور فرقة كوميديا ديللارتيه.....	30
ب-أداء الممثل في كوميديا ديللارتيه.....	33
ت- استخدام الأقنعة.....	37
المبحث الثاني: تجليات تأثير المسرح الارتجالي بالواقعية الخيالية.....	39
- الواقعية الخيالية في أنظمة العرض المسرحي.....	39
- منهج الواقعية الخيالية في أنظمة العرض المسرحي.....	41
أ- السيرة الذاتية والفنية ليوجين فاختانكوف(1883-1923).....	41
ب- تأثير الواقعية الخيالية على العرض المسرحي.....	44
▪ المعالجة الاخراجية.....	46
▪ أداء الممثل.....	48
▪ المنظر والفضاء المسرحي.....	51

▪ الإضاءة.....	54
▪ الأزياء.....	55
▪ الموسيقى والمؤثرات الصوتية.....	56
المبحث الثالث: تقنيات الارتجال المسرحي.....	57
1. المبادئ الأساسية لفن الارتجال في المسرح.....	57
- الممارسة.....	57
- الارتجال أمام الجمهور.....	57
- المشرف على اللعبة.....	58
- اللقاء.....	58
- القطع المجسدة.....	59
2. تمارين الارتجال المسرحي.....	59
- عمل الممثل.....	59
- التأقلم.....	60
المبحث الرابع: مناهج وتجارب الارتجال المسرحي.....	65
1.الارتجال عند ستانسلافيسكي (1863- 1938).....	65
أ- السيرة الذاتية والفنية لكونستانتين ستانسلافيسكي.....	65
ب- المبادئ الأساسية عند ستانسلافيسكي.....	71
ت- التطورات المشهدية في الأداء التمثيلي عند ستانسلافيسكي.....	72
ث- تقنية الارتجال في منهج إعداد الممثل.....	76
ج- الارتجال في العرض عند ستانسلافيسكي.....	79

ح- تقنية الخيال ودورها في تطوير الارتجال عند الممثل	81
2.بيتر بروك 1925م.....	85
أ- السيرة الذاتية والفنية لبيتر بروك.....	85
ب- تدريب الممثل في معمل بيتر بروك.....	87
ت- الارتجال عند بيتر بروك.....	88
الفصل الثاني: الارتجال في المسرح المغاربي (مرتجلة شميشة للاّ لمحمد الكغاط أنموذجا)	
المبحث الأول: نشأة الظاهرة الارتجالية في المسرح العربي وتأثيرها على أداء الممثل.....	92
– الارتجال في مسرح المشرق العربي.....	92
أ– أهم رواد الارتجال المسرحي في المسرح العربي المعاصر.....	95
ب–الأداء التمثيلي في مسرح المشرق العربي.....	98
المبحث الثاني: الارتجال في المسرح المغاربي(الجزائر والمغرب أنموذجا.....	100
أ- الجزائر (رشيد القسنطيني).....	100
- نبذة في بداية المسرح جزائري	100
- رشيد القسنطيني مسرحيا كوميديا ومرتجلا.....	105
• السيرة الذاتية والفنية لرشيد القسنطيني.....	105
• التجربة المسرحية لرشيد القسنطيني.....	106
ب- المغرب (محمد الكغاط).....	107
- نبذة عن المسرح المغاربي	110
- الارتجل وأثره في المسرح المغاربي (مرتجلة شميشة للاّ)لمحمد الكغاط انموذجا.....	113
• ملخص المسرحية.....	113

• المرتحلة والارتحال في المسرح المغاربي.....	114
خاتمة.....	118
المصادر والمراجع.....	122
الفهرس.....	127

ملخص البحث:

يعتبر الارتجال المسرحي أحد أهم أشكال الحرية المسرحية في التعاطي مع الأفكار والأبعاد، وهذه الحرية والتلقائية في الإلقاء تبني أوجها عملاقة مع الجمهور، يقوم بها الممثل لإبراز أدائه المسرحي، لكن ما يضع الممثل في حيرة وإرباك في ارتجال الحوار المناسب، هو عندما يخرج عن الخط العام لمسار تجسيد الفكرة، مما يجعله هذا الأمر في مأزق الرجوع الى الفكرة المسرحية لمواصلة الأحداث التي توصله إلى الفكرة الأساسية التي بنيت عليها المسرحية.

الكلمات المفتاحية: الارتجال المسرحي، أداء الممثل، الواقعية الخيالية، المسرح،العرض...

Résumé :

L'improvisation théâtrale est l'une des formes les plus importantes de la liberté théâtrale dans le traitement des idées et des dimensions. Cette liberté et cette spontanéité dans la performance adoptent des aspects géants avec l'audience, que l'acteur excerse pour mettre en valeur sa performance théâtrale, mais ce qui met l'acteur dans une confusion et une gêne en improvisant le dialogue approprié, c'est quand il sort de la ligne générale du chemin de l'incarnation de l'idée, qui lui fait du mal à revenir à l'idée théâtrale pour continuer les événements qui le conduisent à l'idée fondamentale sur laquelle la pièce a été construite.

Abstract :

Theatrical improvisation is one of the most important forms of theatrical freedom in dealing with ideas and dimensions, and this freedom and spontaneity in performance adopts giant aspects with the audience, which the actor does to show his theatrical performance.But what puts the actor in a confusion and uneasiness in improvising the appropriate dialogue is that when he deviates from the general line for concretizing the idea, which makes him in trouble in returning to the theatrical idea to continue the events that lead him to the basic idea on which the play was built.