

الارتجال في الفنون: دراسة تطبيقية على تجربة مسرح المقهورين عند أوجستو بوال

يحيى سليم عيسى*

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على مقومات وآليات الارتجال في الفنون، وآليات توظيف الارتجال المسرحي في تجربة مسرح المقهورين عند أوجستو بوال، فقد استثمرت الفنون على اختلافها تقنيات الارتجال كشكل من أشكال التعبير، فظهر الارتجال في الفنون الغنائية والموسيقية والتشكيلية والمسرحية، وقد جاءت حدود الدراسة الزمنية والمكانية بتناول الارتجال في الفن العالمي من خلال رصد عدد من التجارب في فنون القرن العشرين، حيث اتبع الباحثون المنهج الوصفي التحليلي في دراستهم، وتتجلى أهمية الدراسة في كونها تسلط الضوء على موضوع الارتجال في الفنون بشكل عام، وفي الفن المسرحي بشكل خاص، ويمكن لها أن تحقق الفائدة للعاملين في مجالات الفنون، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية مثل كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

الكلمات الدالة: الارتجال، الارتجال في الفنون، مسرح المقهورين.

مشكلة الدراسة وأسئلتها:

شكل الارتجال منذ العصور البدائية الجذر الأول للغات، حيث ركزا على خلق العلاقات الجماعية والفردية كأساس لبلورة الحاجة والوعي التواصلية، في الوقت الذي لم تكن فيه اللغة المحكية والمتفق عليها أساساً موجودة بالنسبة لأبناء الجنس البشري، ومنذ بداية ظهور الارتجال كان التركيز منصبا على التخلص من الرقابة والسلطة القبلية التي تسيطر على مشاعر وأحاسيس ومواقف الإنسان، وبذلك فقد شكل خروجاً على القيود الاجتماعية والسياسية والنفسية، فالشخص الذي يقوم بعملية الارتجال ينطلق من منظومة ذهنية معبأة بأفكار ومعارف ورؤى اجتماعية وثقافية ونفسية غير مرسومة أو مقننة سلفاً، حيث "يستطيع المرتجل أن يقوم بدراسة تبادل المكانة، والتقدم، وإعادة الإدماج، أن يتعلم كيفية القيام بالتداعي الحر والسرد التلقائي، ولكن قد يصعب عليه تأليف القصص" (جونسون، 1994م، ص 237) لاسيما إذا كانت تنقصه الخبرة والمهارة الخاصة لتحقيق ذلك، فالمرتجل يكون في حالات كثيرة أكثر اندماجا في الدور وليس في الحوار، وهو يتوقع ما يقول ولكنه لا يعرف بشكل تام ماذا يقول، ولا يستطيع حساب ردود الأفعال التي سيواجهها حينما يشرع بفعل الارتجال.

لقد استثمرت الفنون على اختلافها تقنيات الارتجال كشكل من أشكال التعبير، فظهر الارتجال في فنون الخطابة عند الإنسان وفي الفنون الغنائية والموسيقية والتشكيلية والمسرحية، وبقيت هذه التقنية قائمة على الوعي من قبل المرتجل، فلا يمكن أن تقدم بشكل اعتباطي وغير مدروس إذ ينبغي أن تكون لحظات الارتجال محسوبة حساباً دقيقاً، وبما يتوافق مع تحقيق فعل التجسيد الإبداعي في العمل الفني مما يسهم في تعزيز الاستجابة الإيجابية من قبل المتلقي.

إن طبيعة الارتجال في الفن لا تعنى خلوه من عنصر الإيقاع ومكوناته بل يجدر القول بأن اتباع نظم الإيقاع هي وسيلة الارتجال التي توصله إلى بر الأمان، لأنه يعني حرية التنقل الأدائي الآني المتخلص من الشكليات التقليدية وقيودها، والتعبير عن القيم البنائية الجمالية وفق ما يحمله خيال المؤدي وثقافته التي يفترض أن تكون واسعة وعريضة كي تتيح له تغطية موضوع أو موقف ما تغطية مناسبة، دون التزامه بخطة إيقاعية أو بنائية سابقة على الأداء، وفي حال من الحضور المتدفق للمضمون المتوافق مع الشكل الفني وجمالياته (عبد الله، 2013م).

ويقوم الفنان بالعمل على تثبيت ارتجال معين أو نفيه، وتتداخل الارتجالات عنده حيث يقوم بتثبيت الصواب وترك الخطأ وتعزيز بعضها لخلق ارتجال نموذجي يخدم الفكرة في العمل الفني ضمن عملية ديناميكية بين الفنان وعالمه الخاص، وبما أن الارتجال في الفنون يخلق لغة قريبة تعبر عن اندماج الفنان مع الموضوع الذي تبناه، فإنه لا يخرج عن كونه آلية للشرح والتعليق والتوضيح، لذا يبرز دور الفنان كمؤثر فعال وهام في إبراز الارتجال من خلال عمله الفني لتحقيق ردود أفعال وجدانية انفعالية

* الجامعة الأردنية. تاريخ استلام البحث 2018/9/9، وتاريخ قبوله 2019/6/2.

مرتبطة بأحد الموضوعات التي تستدعي الوقوف عندها، وفي ضوء ذلك نتلخص مشكلة الدراسة بالسؤالين التاليين:

- ما هي مقومات الارتجال وآلياته في الفنون الموسيقية والتشكيلية والمسرحية؟
- ما هو دور الارتجال في تطوير تجربة مسرح المقهورين عند أوجستو بوال؟

أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية الدراسة في كونها تسلط الضوء على موضوع الارتجال في الفنون الموسيقية والتشكيلية والمسرحية، حيث سيتم التركيز على إجراء دراسة تطبيقية على تجربة مسرح المقهورين عند أوجستو بوال، ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجالات الفنون، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية مثل كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

أهداف الدراسة: تهدف الدراسة إلى التعرف على:

- مقومات الارتجال وآلياته في الفنون الموسيقية والتشكيلية والمسرحية.
- آليات توظيف الارتجال المسرحي في تجربة مسرح المقهورين عند أوجستو بوال.

حدود الدراسة:

- 1- الحدود الزمانية: الارتجال في فنون القرن العشرين.
 - 2- الحدود المكانية: الارتجال في الفن العالمي.
 - 3- الحد الموضوعي: تم تناول موضوع الارتجال في الفنون الموسيقية والتشكيلية والمسرحية، حيث سيتم التركيز على إجراء دراسة تطبيقية على تجربة مسرح المقهورين عند أوجستو بوال.
- منهج الدراسة: اتبع الباحثون المنهج الوصفي التحليلي في بحثهم.

تحديد المصطلحات:

- الارتجال:

يعود أصل كلمة ارتجال Improvisation إلى الفعل الايطالى improvisare الذي يعنى تأليف شيء ما من دون تفكير أو تحضير مسبق، وهو مأخوذ من الكلمة اللاتينية improvisus التي تعنى ما هو غير متوقع، وفي اللغة العربية ما يقوم به الفرد من غير ان يهيئ له، ونتمس تاريخياً أصول الارتجال من ممارسة الطقوس الدينية او الاحتفالات الاجتماعية التي تشتمل على مساحة خصبة لحرية المؤدي ضمن مسارها العام، كما أن الارتجال كان معروفا في مختلف الحضارات على شكل مهارات وألعاب تقوم على ابتكار شيء ما يقوم به المؤدي أو اللاعب (أنظر. الياس وحسن، 1997م، ص20).

ورود في معجم الرائد أن الارتجال في اللغة من " ارتَجَلَ ارتَجَالاً، ارتَجَلَ الكلام: تكلم به من غير استعداد وتهئية. ارتَجَلَ: سار على رجليه. ارتَجَلَ: برأيه: انفرد به ولم يشاور فيه أحدا. ارتَجَلَ: طبخ في المرجل، وهو قدر من الطين المطبوخ أو النحاس. ارتَجَلَ الشاة: علقها برجليها. ارتَجَلَهُ: أخذ به برجله. ارتَجَلَ الشيء: جعله تحت رجله. ارتَجَلَ النهار: ارتفع، تقدم" (مسعود، 1992م).

أما اصطلاحاً، فقد عرفه (فروست ويارو) بأنه: "مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير الإنساني (الجسدي، المساحة.. الخ) في سبيل التوصل إلى تعبير إبداعي، مادي ملموس عن فكرة ما، أو موقف أو حتى شخصية أو نص ما، على أن يتم ذلك بتلقائية، وكرد فعل مباشر، لمؤثر ما نبع من البيئة المحيطة بالشخص في تلك اللحظة، فيبدو المرتجل وكأنه فوجئ بما يحدث تماماً" (فروست ويارو، 1994م، ص10).

وتماشياً مع أهداف بحثهم فقد تبني الباحثون تعريف (فروست ويارو) كتعريف إجرائي لبحثهم.

- الارتجال في الفنون:

لازم الارتجال الفنون على اختلافها، إلا أن استخدامه قد تفاوت بين فن وآخر، ويبقى استخدامه في الفنون الأدائية ماثلاً بشكل واضح أكثر من غيرها من الفنون التصويرية، إلا أنه عموماً يبقى حالة من رد الفعل الانفعالية كما انه جزء من عملية الإبداع الفني التي تقوم على التوافق والتنبؤ والاندماج مع سياق العمل وفكرته، معتمدا استراتيجية فنية تقوم بالدرجة الأولى على احترافية الفنان والرؤية التي يتمتع بها، وقد " كان فن الارتجال يمارس دائماً في حياة الإنسان عبر مراحل التطور الفكري والثقافي عبر التاريخ الإنساني وكان الارتجال هو أحد فروع التعبير بالكلمة أو بالموسيقى أو بالغناء، إلا أن وظيفته اختلفت في كل من الشرق والغرب " (الخولي، 1975م)، ويبقى استخدام الارتجال في الفنون الأدائية ماثلاً بشكل واضح أكثر من غيرها من الفنون

التصويرية، لأن انتاج الفن التشكيلي يظل دائما موضع مراجعة وتقييم من قبل صاحبه حتى يرضى عنه ويعرضه للمتلقي. ومنذ أن بدأ الانسان الأول رسوماته على جدران الكهوف والمعابد، كانت رؤيته نابغة من طقوسه ومخاوفه، حيث ارتبطت صيغ هذا الفن بمعرفة الأساطير وطقوس العبادة، ورغم بساطة تلك الفنون وتقنياتها المتواضعة إلا أنها قد جاءت معبرة عن واقع ذلك الإنسان، والبيئة المتكشفة التي أنتجت فيها تلك الفنون التي لم تخل من التلقائية والارتجال، ويرى ريد " أن للفن البدائي دلالة على أهميته العملية القصوى مما حصر استخدامه لدى الجماعة بالكاهن، ومهبط الوحي والوسيط الذي يجلب للقبيلة الخصب والبركة، ويعبر بالفن التشكيلي، عن الأحاسيس الأولية البديهية، ويتضح هنا أيضاً سر التشابه في الفنون البدائية في المناطق المختلفة " (ريد، 1981م)، وتتطلب عملية فهم آثار الفن البدائي ومقوماته، السعي نحو الكشف عن التركيب الخاص بالعقلية البدائية التي تجعل هذه الشعوب تعيش أسلوب حياة خاصة لا بد وأن يعكس تأثيرها على الفنون وبنيتها التي تجعل منها تحفا مكتملة يمكن إخضاعها لقوانين الفن الأساسية في المفهوم المعاصر.

ويمكن القول أن فكرة الارتجال لم تغب عن الفنون القديمة التي ظهرت في مصر، لاسيما الفن القبطي الذي يعد فرعاً رئيسياً من الفن البيزنطي، وقد أنتج هذا الفن بواسطة المسيحيين في وادي النيل، حيث ظهر في الفترة ما بين آخر العصر الفرعوني منذ عام 313م، حتى دخول مصر عام 641م تحت الحكم الاسلامي.

يعد الفن القبطي فناً ارتجالياً بسيطاً، لأن الرهبان الذين كانوا يشرفون عليه لم تكن لهم دراية تامة من الناحية الفنية، واتسم باستخدام الهالة على رؤوس القديسين والشهداء وأحياناً كان يضع تاجاً أو يستخدم الاثنتين معاً، وفي هذا الفن يبتعد الفنان عن محاكاة الطبيعة وتقليدها، فالرسوم كانت رمزية، تظهر مميزات الأشكال المرسومة فقط، وقد تميز الفنان القبطي عن الآخر البيزنطي في تصوير صور القديسين حولها هالة من النور، في حين أن الفنان البيزنطي كان يرسم تاجاً على رأس القديس (Kleiner, 2011).

ومما يمكن رصده في هذا السياق أن الارتجال في الفنون القديمة لم يكن ارتجالاً واعياً من قبل الفنان مثلما أصبح كذلك في الفنون الحديثة والمعاصرة، حينما أصبح الارتجال خاضعاً لفلسفة وعمق فكري يستقي آلياته من الجوانب التنظيرية والتكاملية التي تحققها الفنون، وقد تجسد ذلك واضحاً في الاتجاهات الفنية التي ظهرت مع بداية القرن العشرين، وتحديدًا في فترة ما بين الحربين العالميتين حيث أرست دعائمها بعد أزمة الموضوع وذلك برفضها التقيد بالنظم الأكاديمية التمثيلية والتصويرية، مما أسهم في تغيير رؤية العالم الفنية لاسيما بعد التوجه نحو الفن التجريدي الذي شكل مرحلة مهمة في تاريخ الفنون التشكيلية، وتبلور في مجموعة من التيارات مثل: المستقبلية الإيطالية، التجريدية الهندسية مع بييت موندريان، البنائية الروسية مع ماليفتش، حركة دوستيل الهولندية، وتجارب كل من: واسيلي كاندنسكي، إضافة إلى الحركات التعبيرية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية كالفن الخالص مع جماعة كوبرا، والفن البصري وفن الجسد عند فكتور فازاريللي، والفن الشعبي عند كل من روي ليختشتاين وروبرت روشنبيرغ.

وإذا كان الارتجال حاضراً في عدد من التجارب السابقة، فإن حضوره نابع من التلقائية والعشوائية والتجريب الذي كان يسعى إليه عدد من الفنانين، ضمن رؤية حاولوا من خلالها التحرر من القيود الكلاسيكية والتوجه نحو مساحات مغايرة من الابتكار والإبداع، ومن الفنانين التشكيليين الذين اعتمدوا تقنية الارتجال في رسوماتهم بيرز كاندنسكي (1866-1944م) الذي لعب دوراً محورياً ومهماً جداً في تطور الفن التجريدي فشكل بذلك واحداً من المؤثرين في الحركة الفنية بين أبناء جيله، وفي القرن العشرين، وكأحد الرواد الأوائل للمبدأ اللاتصويري أو اللاتمثلي، وقد جاء العمل الفني لديه ليتكون من عنصرين أساسيين هما:

1- "العنصر الخارجي، وهو المكونات الشكلية للعمل الفني.

2- "العنصر الداخلي، وهو الانفعال الموجود داخل الفنان، والذي لديه القدرة على استثارة انفعال مشابه لدى المشاهد. وهذه الانفعالات تستأثر لدى الفنان بواسطة م-ا يحس به، فالمحسوس به هو الجسر أو القنطرة بين اللامادي (عاطفة الفنان وانفعال-ه)، والمادي الذي يظهر في الأعمال الفنية من ناحية أخرى" (عبد الحميد، 1987م، ص102).

إن منهجية كاندنسكي تحيلنا إلى أن الشكل التجريدي في رسوماته يحمل صفة الجمال جوهراً، لما يمتلك من قوانين التكرار والتناظر والاتساجم، وهو بذلك إنما يسعى نحو تفعيل طاقة العناصر للإفلات من الحسية، وهذا عزز من دور الإرادة في الوصول إلى الداخل والابتعاد عن المنحى الحسي، مما أكسب تجربته الفنية أشكالاً لها طابع روحي، حيث رسمت بطريقة أقرب إلى الارتجال منها إلى الرقابة الفعلية، وقد ميز كاندنسكي بين ثلاثة مصادر مختلفة للإبداع بين من خلالها موقفه من الارتجال، وهي:

1- الانطباع Impression المباشر من الطبيعة، وهو ينجم من خلال وقع، أو تأثير العالم الخارجي المباشر على الفنان، ومن خلال الانطباع أنتج كاندنسكى لوحاته الوحشية عام 1910م.

2- التعبير التلقائي عن العالم اللامادي الباطني (أو الروحاني كما كان يقول)، وهو لاشعوري في معظمه، وقد سماه بالارتجال Improvisation، ومن خلال الارتجال أنتج كاندنسكى لوحاته التجريدية التعبيرية بين عامي (1910-1920م).

3- التكوين Composition، وهو تعبير عن الشعور الداخلي أو الباطني الذي يتكون ببطء، على أن يـعـالج هذا التعبير من خلال التحسين المستمر أو التحذلق بتعابير كاندنسكى، وهنا يلعب العقل والشعور والهدف الموجه إليه السلوك دورا كبيرا، لكن الدور الذي يلعبه الوعي أو العقل ينبغي ألا يظهر في العمل الفني فلا شيء يبقى غير العاطفة، ومن خلال التكوين ظهرت عام 1921م وما بعدها لوحات كاندنسكى الخاصة بالتجريدية التركيبية " (أنظر. عبد الحميد، ص104).

لقد كرس كاندنسكى من خلال رسوماته سلطة الشكل الخالص بوصفه حاملاً لقيم تمس الحقائق الغائبة والمفاهيم المرتبطة بالكلية دون الجزئي، وإذا كان الانطباع عند كاندنسكى قد جاء انعكاساً مباشراً للطبيعة الخارجية، فإن الارتجال لديه قد عزز من امكانات التعبير اللاشعوري والتلقائي عن الطبيعة الروحية غير المادية، وبذلك نراه قد اتجه نحو تحرير الشكل من السمات الوصفية والإيحائية، لكون الشكل الخالص يمثل ثمرة بنائية للكشف عن الحقيقة الغائبة التي تنطوي على الأشكال المجردة، وقد مهد من خلال رسوماته وآراءه التنظيرية الطريق نحو ولادة المذهب التعبيري التجريدي، حيث هيمن هذا المذهب على فن الرسم منذ ذلك الوقت، وقاده للانطلاق نحو مساحات واسعة مثلت بوابة للدخول إلى مرحلة ما بعد الحداثة.

وتعد تجربة جاكسون بولوك (1912-1956م) إحدى التجارب الهامة في تيار التعبيرية التجريدية، حيث تأثر في مطلع حياته الفنية بتجربة الفنان التكعيبي بابلو بيكاسيو، وبالسرالية، وبفنون الهندود الحمر وأساطيرهم ورموزهم التشكيلية، وتحت تأثير التجريدية الخصبية استنبط طريقته المشهورة (التقطير أو التقيط) من أجل تعميق طروحات الرسم الحركي، وذلك بسكب وتقطير الطلاء اللوني على أشكال وخطوط العمل الفني، ومن هنا جاءت رسومه لترتبط " بالقوانين الفيزيائية للحركة التي ينتج عنها مجموعة من الخطوط المتشابكة الدائرية أو البيضوية، المتنوعة الكثافة والتناغم " (أمهز، 1981م، ص209)، لنجده قد أشرك جسده كله في عمليات إنتاج وإخراج رسومه ضمن آلية للفعل الحركي.

إن بولوك لا ينطلق في عمله من رسومات أو تصميمات مسبقة، وإنما هو يرسم بطريقة مباشرة بهدف التعبير عن عواطفه وليس تصويرها، وحول آلية اشتغاله في أعماله الفنية يقول: " إن رسومي لم ينتج عن حامل لوحات الرسم، فأنا بصعوبة دائماً أمد قماش لوحتي قبل الرسم، وقد ابتعدت عن أدوات الرسم التقليدية، وفضلت استخدام العيدان ومالج البناء، السكين والأصباغ السائلة في التقيط، العجينة الثقيلة مع الرمل، الزجاج المكسور، إضافة إلى مواد غريبة أخرى " (Ritchard, 1975, P.18)، وبذلك فإن بولوك قد حرر من خلال اشتغاله الفني الطاقة الحركية داخل العمل الفني، وقد أنتج تصميم الفعل الحركي كحدث تأكيدي لمحتوى السطح دلالات متعددة فتحت المجال نحو الفرضيات غير المعلنة لديه.

وتتخذ رسومه المألوفة بعداً تصميمياً قوامه الحركة والتراكم في البنية الصورية للوحة، وما ينجم عنها من تمويه أو مرونة في التعامل مع بنيتي الزمان والمكان، وهي مرحلة استنفذ فيها طريقة الرسم بالتقطير ليعود إلى الصورة، وينتج رسوما تفككت إلى مناطق كأنها برك واسعة من اللون (Ritchard, P.20)، مما نتج عنه ولادة أعمال باتت في حالة قطعية شبه كاملة مع التصوير التقليدي، ومشحونة بعاطفة مبتكرها وحركيته وأفكاره الميتافيزيقية التي شكلت مجالاً للبحث والرهان.

لقد شكلت التعبيرية التجريدية تجمعا لشخصيات فنية ثارت على القواعد التقليدية التي كانت تتحكم بفن الرسم الأميركي حتى مطلع الأربعينيات، ولم تكن مدرسة فنية محددة سلفا بالمعنى الحقيقي، واشترك بولوك مع غيره من فناني التعبيرية المجردة في الدعوة إلى تمثيل العواطف والانفعالات بواسطة أشكال وألوان مجردة أحيانا، مما عزز من الاهتمام بالذاتية والعفوية داخل الإبداع الفني، ومن حالة الاختلاف في أساليب الرسم بين فناني وآخر ممن ينتمون لهذه الحركة.

ويعد فن الارتجال من المرتكزات التي ارتكزت عليها فنون الأداء كالمسرح والسينما والرقص والعزف والغناء والأوبرا وغيرها، وقد منح تلك الفنون جوانب مهمة وشديدة الحيوية من الخبرة والتفاعل والحياة الإنسانية، ولعب الارتجال دورا مهما في إثراء المؤلفات الموسيقية وتنمية الخيال لدى المؤلف والفنان المؤدي، وكانت الموسيقى قديما تؤدي ارتجالا من خلال المنشدين والعازفين الجوالين في أوروبا منذ القرن الحادي عشر، وقد " تمت المحافظة على حالة الارتجال في الموسيقى الدينية لفترة طويلة حتى أصبحت تقليدا مميذا لها، فكان لفن الارتجال في العصور الوسطى في الغرب - وخاصة الإنشاد الديني داخل الكنيسة - دور فعال في ارتجال بعض الاضافات اللحنية فوق اللحن الديني، مما أدى إلى استنباط علمي الهارموني والبولوفونية، اللذين قامت

عليهما موسيقى الحضارة الغربية فيما بعد، وكان لظهور بعض صيغ التأليف لقالب الصوتيات، أن كان التديون الموسيقى عبارة عن هيكل لحنى يتيح للعازف اضافة بعض التفاصيل المرتجلة، وكان مغنى الأوبرا يرتجل أيضا فقرات غنائية زخرافية أثناء الغناء الفردي لقالب الأريا " (أنظر، يوسف، 2008م، ص12)، وكانت مهمة الارتجال هنا تكمن فى الكشف والتجسيد لعدد من حالات الفنان وتصوراته سواء المعرفية أو الوجدانية أو المرتبطة بالدافعية كالرغبة فى التمكن والانجاز والتفوق والسيطرة.

لقد تطورت الموسيقى بشكل عام، من خلال الارتجال والتتويجات المتعددة التى ظهرت فى فنون الموسيقى والعزف والغناء، " وكان كبار الموسيقيين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر يرتجلون ألحانهم الموسيقية عزفا على الأوغن والكلافيسان، وهناك ارتجالات لمؤلفين موسيقيين أصبحت لاحقا قطعاً موسيقية مدونة حتى أن بعضها قد سمي بالارتجال، وظهر فى الموسيقى العالمية الغربية ارتجال يدعى (كادانس) أو القفلة، وهو مقطع موسيقى تتضمنه إحدى حركات الكونشرتو أو الأغنية فى الأوبرا أو غيرها، ويرتجله المغنى أو العازف لىبرز مهارته فى الأداء، ومع بداية القرن الثامن عشر تم تحديد شكل الكادانس من قبل المؤلفين الموسيقيين ليصبح ارتجالاً مدروساً ومدوناً ضمن مخطوطة العمل، وكان المؤلفون الموسيقيون يستعينون بالعازفين أو المغنين الفرديين لبناء هذا الارتجال المدروس كى يقدموه بأفضل الصيغ " (يوسف، ص12-13).

واعتمدت الموسيقى العربية مبدأ الارتجال منذ القدم، حيث استقتته من أصول الموسيقى الشعبية، إذ أن كثيراً من المغنين كانوا يرتجلون أشعارهم وموسيقاهم أثناء الغناء، وقد تعددت ألوان وأنماط الارتجال الموسيقى عند العرب، فظهر منها الزجل، الموال، اللبالي، وغيرها... ولكل منها شكله وأسلوبه ومكانته ولهجته الخاصة، أما الأداء الآلى أو الارتجال على آلة موسيقية ما، فهو ما يسمى عند العرب بالتقاسيم، والتى يقدمها الفنان مستعيناً بمخزونه التقنى والفنى والثقافى الذى تراكم على مرّ السنين، وقد خضعت التقاسيم لقواعد معينة هدفت إلى إبراز شخصية المقام الذى انطلقت منه، وتوازت التقاسيم فى موسيقى العالم مع العديد من أشكال الارتجال المرتبطة بقواعد خاصة منها: الارتجال فى قالب الريف الفارسى والراغا الهندي وارتجالات موسيقى الجاز.

وفى المسرح، يعد فن الارتجال سمة من السمات التى رافقت الدراما منذ نشأتها الطقسية الارتجالية عند الاغريق القدماء، وقد ذهب (حمادة) إلى أن الارتجال هو: " التأليف أو الالقاء أو الأداء التمثيلى الفورى، أى دون اعداد سابق، وتستخدم الدراما عنصرين من مرتجالات الحياة اليومية، أولهما: الاستجابة العفوية لموقف غير مكتشف وغير متوقع، وثانيهما: استخدام الاستجابة فى حالات مسيطرة بغية الحصول على معرفة بالمشكلات المعروضة " (حمادة، 1985م، ص45).

وإذا كان المسرح الإنسانى قد بدأ ارتجالياً من خلال تعبير الإنسان عن طوقسه الدينية والديوية، فإن فن الارتجال قد رافق فن المسرح فى مراحل تطوره التاريخى، لاسيما حينما مارس الإنسان القديم اللعب والتقليد والمحاكاة، فقدم من خلالها فرجات درامية ارتجالية بشكل طبيعى وفطرى، "وقد انتزع أرسطو المأساة من الارتجال ومن الشعر الغنائى: على وجه التحديد فى الديثرامبوس" (سانشيت، 2004م، ص23)، حيث حملت طوقس الإنسان الاغريقى التى اختلط فيها اللعب بالرقص، والكلام بالغناء، لتشكل بذلك احتفالية شعبية هدفها التعبير عن الأحاسيس والانفعالات.

لكن البداية الحقيقية للارتجال فى المسرح، جاءت مع " بداية حركة الارتجال فى المسرح فى ايطاليا، فى القرن السادس عشر أى فى عصر النهضة سنة 1550م، حيث كان الارتجال شكلاً من أشكال التأليف المسرحى، ولم يكن إضافة لنص سابق كامل، فيتق الفريق الفنى على سيناريو أو خط درامى رئيس يبينون عليه أحداث العرض، ومن ثم يرتجلون الحوار والحركات، والتعبيرات المختلفة، وحثهم فى ذلك هى أن النصوص المكتوبة سلفاً منبئة الصلة بالواقع، ولا تلبى حاجات المجتمع وتطلعات النظارة، كما أنها مكتوبة بأسلوب يصعب تقبله من المشاهد العادى، لذلك لجئوا إلى معالجة قضايا تمس الحياة اليومية للناس" (سنّة، 2013م)، بتنظيم أنفسهم فى فرق وجمعيات محترفة، وتأسيس رؤيتهم من خلال الاعتماد على شكل من أشكال التأليف دون قيامهم بالارتجال والإضافة على نص مسرحى كامل كما يحدث اليوم، ليقدموا عروضهم فى الساحات والأسواق العامة.

لقد شغل الارتجال فى المسرح عدداً من المخرجين فى المسرح المعاصر كان من بينهم: قسطنطين ستانيسلافسكى، بيتر برونك، يوجينو باربا، وكذلك شغل الارتجال عدد من المنظرين منهم: كلارك بريان من خلال مسرح الجماعة، وجونستون كيتوم فى المسرح والارتجال، وفى المسرح العربى ظهرت تنظيرات الدكتور على الراعى فى كتابه الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى، وتجارب محمد الكعاط فى المغرب وغيرها... وقد أكدت معظم التجارب المسرحية على أهمية الارتجال فى بناء الأحداث وبناء تكنيك الممثل، حيث " يساعد الارتجال على اكتشاف الذات والجسد وتتاغمهما معاً، مما يؤثر بدوره على الأداء بكل أنواعه...، فالارتجال يركز على شحذ الطاقات وتحرير إمكانيات النطق والالتفات إلى عملية العطاء والأخذ وتدعيم العلاقات، كما يرتبط بتطوير الكل من خلال تطوير الجزء إلى الذات " (فروست ويارو، ص185).

إن بلوغ التلاقي الصممي أثناء المشاهد الارتجالية يتطلب الإعداد الجيد والتوازن بين عمل الممثل المرتجل والمتلقي المشارك بفعل الارتجال، ويحدث التطابق التام بين الذات والحالة الموضوعية في المجتمع حينما تعبر الذات عن العوامل المادية والروحية المتوفرة في المجتمع، فالارتجال " يرتكز في جوهره على إبداعية تستمد فرضيتها من تلقائية حدسية أو خيالية، فهو ينشأ في الوقت معا كقطيعة ورجوع، وكتخريب وحنين، وهذا شيء حقيقي إلى درجة أنه لا يمكن أن يوصف، أو يحلل إلا عبر مجموعة من الكلمات المتعارضة أو المفارقات التي تحدد وتصف كل مرة فعل الارتجال المسرحي في علاقته مع مرجعين متضادين: يكون من المفروض أن يخرب الأول، ويزعزعه، بينما يعمل على كشف الثاني وأحيائه " (المنبجي، 1992م، ص25)، وإذا كان التفريغ السيكولوجي أو الاجتماعي أو السياسي يوفر الراحة للممثل الارتجالي وللجمهور، فإن ذلك يعبر في جوهره عن موقف فكري وأخلاقي يناقش الضرورات التاريخية المرتبطة بقضايا العصر.

إن الارتجال المسرحي هو نشاط أدائي يقوم به الممثل أثناء تجسيده للشخصية، وهو يشكل إضافة ادائية تعبيرية موجهة الى الشخصية المسرحية والى فكرة العرض، ويخضع لشروط بنائية تستقى معاييرها من خلال رؤية المخرج أو إمكانات الممثل أو ما يمتلكه النص من مثيرات فكرية واجتماعية ونفسية ترتبط بالجوهري الإنساني، " والارتجال ليس مجرد القدرة على الرد الفوري التلقائي، أو الفعل ورد الفعل المفاجئ، ولكنه قدرة ابداعية تصل إلى حد التساوي مع قدرات أخرى معترف بها وذات مكانة فنية مرموقة، خاصة أنه غير مقصور على مجال الإبداع التمثيلي فقط، لكنه معروف أيضا ومعمول به في مجالات الموسيقى والرسم والشعر" (سعد، 2001م، ص126-127)، والممثل المرتجل يؤدي دوره ضمن الحدود الفاصلة بين الوعي واللاوعي، بين الماضي والحاضر، وذلك حينما ينشط خياله الإبداعي ويستخرج السلوك والنص من الذاكرة، ليقدم ما هو مطلوب منه ضمن حالة من التيقظ، وآلية متقدمة من آليات التواصل مع شريكه في التمثيل على المسرح.

وبما أن المجتمعات تتأثر بالنماذج المتكررة فيها، فإن الارتجال قد حاكى في السابق - لاسيما في الكوميديا ديلارتي - الأنماط المعروفة والمتداولة اجتماعيا، وذلك من حيث القيم والاستجابات الغريزية التي تتشابه في كل الأزمنة، وتبقى فكرة الارتجال مبنية على اليقين المشترك والأفكار المتداولة مسبقاً، وهي لا تستغنى عن الخيال لإكمال الحلقات المفقودة ضمن الفعل الارتجالي الذي يشكل " المعمل الفني والإنتاج الإبداعي الأصيل للممثل الذي يصنع فيه عملاً جمالياً جديداً ذا تأثير، فالارتجال هو الذي يظهر كل العناصر التي يشتمل عليها العمل الفني والحسي، إنه عمل تمثيلي تلقائي يهدف إلى اختلاف حدث يرتبط بالشخصية المسرحية، أي أنه ينقل صورة لأحداث القائمة بين الناس، أنه يمثل وحدة تلقائية تجمع بين الشخصية (الخيال، الفكر، الملاحظة، الشعور، الإحساس، الإرادة، القيمة)، والتعبيرات الإيمائية والحركية (السلوك العملي والحسي)، وتوسيع الحديث الداخلي (النص الفرعي) ليصبح حديثاً حقيقياً حيث يصبح النص القائم إنتاجاً طبيعياً، كل هذه العناصر تتساب معاً، بحيث يتحقق الإبداع الفني العضوي " (ايبرت، 2002م، ص57).

وبما أن الارتجال يشكل خاصية للعديد من الأفعال الحياتية اليومية، فإنه يرتبط بالاستجابة الفورية والعفوية للإنسان نحو موقف معين، وهذا يتطلب تلقائية في رد الفعل بحثاً عن حل سريع للتعامل مع ذلك الموقف، وعليه استدعى توظيف الارتجال في المسرح الحالات والمواقف التي تتصف بالجمعية والشمولية، حيث تطلب ذلك من الممثل الذي يقوم بفعل الارتجال أن يكون لديه تفهما واعيا لأفكار العمل، ولمشاعر الشخصية المنوط به تجسيدها وأنظمة علاقاتها بالشخصيات الأخرى، مما يوفر له عددا من الوجوه والاحتمالات التي قد تساعد على تصويب خياراته الأدائية نحو ما هو طارئ وغير متوقع من أحداث، وتطلب ذلك " أن يكتشف الممثل في نفسه (ذات) أو (وجود) شخص آخر ويقدمه في ضوء رؤية محددة طبيعية - تستمد مادتها من الواقع دون أن تتجنب البشع أو القبيح فيه - وسيسيوثقافية في سياق اللحظة الحضارية لواقع الممثل المتوجه إليه العرض " (فروست ويارو، ص26)، حيث تكون الارتجالات بذلك غير مدرجة ضمن خطة الإخراج وبروفاتها، فيفجر الممثل مشاعر وأحاسيس جديدة ويضعها بمهارة في العرض، مستندا في عمله على عامل الزمن الذي يلعب دوراً مهماً في تقديم وعرض الشخصية وإبراز أبعادها وتوضيحها من خلال الجمع بين الزمن المحسوس والتمثيل.

لقد عزز فن الارتجال في المسرح المعاصر من امكانية أن يكون الممثل معبراً عن ذاته الواعية، فهو ومن خلال مرجعيته الاجتماعية إنما يقوم بدور المؤلف والمخرج والممثل في آن معاً، ومن هنا يتم إعادة النظر بالمنجز المسرحي وبالفلسفة الارتجالية وبالبناء العام للشخصية والأحداث المسرحية، من خلال رصد التداخل الحاصل بين الشخصية المسرحية والشخصية ضمن منظومتها الاجتماعية والنفسية.

ويرى (بافيس) أن هناك مستويات متعددة من الارتجال، فقد يكون ابتكار نص انطلاقاً من مخطط معروف غاية في الدقة كما

نجد ذلك عند ممثلي الكوميديا ديلارتي، وقد يكون أداء دراميا انطلاقا من موضوع، وانطلاقا من معطى معين، فالابتكار الحركي والشقهي الكامل يبقى دون شكل تعبيرى جسدي، وفي ازالة البناء الكلامي والسعي بحثا عن لغة جسدية جديدة كما عند آرتو، وكل الفلسفات الإبداعية تسنلهم موضوع الارتجال بطرق متناقضة، وتفسر السير في هذه الممارسة بالرفض الحالي للنص وللتقليد الجامد، وبالاعتقاد في قوة محرر للجسد وللإبداعية التلقائية (بافي، 2015م).

ويستقي الارتجال مادته الأساسية من الواقع بكل تفاصيله، وتتجلى المحاكاة من خلال الأداء الارتجالي الذي يبلور المستويات السمعية والبصرية ليقدم صورا مقروءة عبر تجليات الحركة والإلقاء ولغة الجسد المتحرر من القيود، ويلاحظ هنا حالة التعدد في أنواع الارتجال وأشكاله، إذ " يكون الارتجال على صعيد الأفكار والإخراج والحوار والمنولوجات والحركات والإيماءات والرقصات والأغاني، وتمارين الاحماء والميزانسين، والتأثيث السينوغرافي، إلخ..، وهناك أنواع عدة من الارتجال، فهناك من حيث التأليف الفوري: ارتجالات بسيطة، ومركبة. وهناك من حيث العدد: ارتجالات فردية، ثنائية، وجماعية. وهناك من حيث المكونات المسرحية: ارتجالات ميمية، حوارية، منولوجية، كورغرافية، وغنائية. وهناك من حيث المستويات الدرامية: ارتجالات التأليف، التشخيص، الإخراج، والسينوغرافيا. كما يمكن الحديث كذلك عن الارتجال الجزئي والارتجال الكلي " (حمدوي، 2009م).

لقد تم تناول موضوع الارتجال في المسرح بشكل واسع، إلا أن تعريفات من تعرضوا لمفهوم فن التمثيل الارتجالي، لم تأت محددة وشاملة ومتعمقة بالقدر الكافي، لاسيما نتيجة لتعدد أشكال الارتجال، ويبقى الارتجال في حقيقته معيارا يهدف إلى " الاستكشاف والإتيان بالجديد، والبحث عن شيء لم يوجد من قبل، شيء لم يشاهد ولم يدرك بعد بطريقة أو بأخرى، وإنجاز حدث أو مشهد غير متصور وغير معقول وغير مألوف. وبالتالي، يحدث قطيعة فنية وجمالية مع باقي المشاهد العادية التي تعود عليها بشكل روتيني وتكراري المشاهد الراسد، كما أن هذا الحدث المنجز يجب أن يكون حدثا غير إرادي وغير مقصود " (المنيعي، ص25)، وما يمكن أن يبوح به الممثل للآخرين من أسرار تتغلغل في أعماقه، يمكن أن تشكل النغمة الأساسية التي يتجاوب معها المتلقي، ولو تمكن الفنان من الفصل بين ذاته التمثيلية والأخرى الأدائية، فإنه سيندمج ويتماهي مع الأخيرة، أما الأولى فإن عليه أن يذهب إليها بالتحليل والنقد والتقصص، بحثا عن الجوهر الإنساني من خلال شبكة العلاقات على المسرح، والتي لا تتحقق إلا بالروح الجماعية المرتجلة التي تعبر عن معاناتها والتحديات الفردية والجماعية التي تواجه أبناء الجنس البشري.

والارتجال لا يحتوي على أسرار أو أقنعة، وقد يتوزع الأداء الارتجالي للممثل بين عدة شخصيات وأصوات، تراوح بين الوعي واللاوعي، بين الإيجابية والسلبية، بين الذاتي والموضوعي، وتبقى الممارسة المسرحية هنا مشحونة بالانفعالات والاستجابات الآلية التي تساهم في الوصول إلى جوهر الإنسان، " ومثل هذه الأعمال إنما هي خبرات بصرية وسمعية أكثر منها خبرات لفظية، إنها تتحاشى الصياغات اللفظية المثقفة، وتخطب ما قبل شعور المتفرج بطريقة هي بالضرورة شعرية وفلسفية، بعبارة أخرى: إنها تخاطب المتفرج على مستوى أكثر عمقا من وعيه، على نحو ما تفعل الموسيقى أو التصوير " (إيفانز، 1979م، ص122-123).

إن الارتجال يتخذ مادته من خلال البحث الدعوب وسبر أغوار الأعماق المجهولة، وهذا يشكل بحد ذاته وسيلة لكشف اللاوعي، ويمكن القول " أن الانطباعات التي يتركها الارتجال في العقل الباطن للفرد تميل إلى الاستمرارية، بالضبط مثل البحث التجريبي ويمكن للارتجال أن يتشكل ويتكون ويمتزج مع الأساليب الأخرى ولكن لا يمكن أن تتراوح من المواقف الضحلة جدا إلى العواطف العميقة " (جوردون، 1994م، ص294)، وقد يواجه الممثل الذي يقوم بالارتجال لحظات يعرفها أو متوقعة في مضمونها، لكن معرفته لها ليست كاملة، وهي بالنتيجة تقضي نحو آفاق العروض المرتجلة النابعة من الارتجال الفردي أو الجماعي، لتعطي بعداً نفسياً واجتماعياً أغنى وأعمق من الأفعال المصممة وخاصة من الناحية الجسدية.

وإذا كانت غريزنا الخجل والخوف تدفعان الإنسان لإخفاء الكثير من مشاعره وخياراته الحياتية، فإن ذلك يجعله لا يستطيع الاعلان عنها في الوقت المناسب، لذلك نجدها تختفي في اللاوعي، ويبقى " الاستخدام الخلاق للارتجال الدرامي هو تحفيز وتنشيط الممثلين على أن تتصل مشاعرهم الخاصة مع الموضوع الذي يدرسونه، بحيث تصبح المادة حية ومثيرة " (Polksy, 1998, P 232)، وإذا أراد الإنسان الارتجال والبوح والتعبير عما في نفسه فينبغي أن يكون ذلك مقبولاً وله مصادر جديدة الصادقة، بل عليه أن يكون متحرراً ومنقلباً وبدائياً في سبيل تحقيق الموازنة النفسية والاجتماعية من خلال الصور والإيقاعات اللفظية والجسدية (الحركية والإيمائية) التي صادرتها الأنماط الاجتماعية المعاصرة.

وهكذا فإن الممثل في الموقف الارتجالي ينبغي أن يؤسس ارتجاله على إبداء ردود أفعال مترنة تجاه الأحداث حتى يتسنى له الولوج تدريجيا في أهاب الشخصية الموكولة إليه بعيدا عن الأداء الآلي والسطحي، " وغالبا ما تعطي الارتجال العامة الممثلين

رؤية أعمق لما كان وراء كلماتهم ، وذلك بمساعدتهم على أن يروا الكلمة ويحققوا واقعاً للمشهد. إنها في الواقع تماثل تمرين ماذا وراء المسرح الارتجالي. وأحياناً لا تكون الارتجالات ضرورية ، لكن عند استخدامها ، فأنها تثري العمل دائماً " (سبولين ، 1999م، ص455).

إن الارتجال يأتي من خلال العمق الأدائي لفن الممثل، والذي يركز على حفر الذات الجمعية والفردية، وذلك للتعامل مع الفعل ورد الفعل، مما يجعل المجال مفتوحاً أمام عملية الإبداع الفني على أسس من التوافق والتنبؤ والاندماج مع أنساق العرض المسرحي، ويرى (Pickering) أن " الدراما المرتجلة هي أيضاً أداة تعليمية لتشجيع التواصل بين الأشخاص" (Pickering, 1997. P18)، وفق منظومة من الرقابة الضميرية واللاشعورية التي تصطدم بنظرات المتلقين وتعليقاتهم وردود أفعالهم المرئية والمسموعة، وإذا كان هاجس الممثل المرتجل هو الوصول إلى عمق إنسانيته بوعي واقتدار، فإنه ليس للارتجال الحقيقي حدود طالما أن الممثل يصر على الوصول إلى أصوات وأشكال تقربه من حدود إنسانيته ضمن مستوياتها المثالية.

ويعد الارتجال وتحليل الشخصية من الأساليب المشتقة من المنحى الخيالي في فن التمثيل، وتكمن خطورة الفعل المرتجل في عدم قدرة الارتجالي على تحديد الشكل الفني، وقد يتمكن الارتجالي من تحديد مادته وموضوعه، وفي حالة غياب الشكل الفني لاعتبارات تقنية فإن ذلك سيربك الأداء، " ومن أهم الآليات التي ينبغى أن يعتمد عليها الممثل المرتجل آلية الارتجال القائمة على التشخيص العفوي والفطري والتلقائي، وممارسة النقد الذاتي، وتوظيف تقنية التقعير، وتقنية المسرح داخل المسرح، والتجريب، والإيقان، والقدرة على التركيب والتوليف، والثقة بالنفس، والاتصاف بروح المبادرة، والقدرة على الارتجال، واكتساب المهارة في التحكم بالنص تحويلاً وتغييراً وتجسيدا، وتقبل فكر الآخر بوصفه مشاركا فنيا وجماليا في بناء الفرجة الارتجالية، وكل ذلك يتم بمحاربة كل أنواع الاستبداد والتسلط في العملية الدرامية " (حمداوي، 2012م).

ويجب أن تؤسس آلية الارتجال لحالة اندماج الممثل مع موضوع النص، حيث تقوم تلك الحالة على قراءة الممثل للتشكيل المكاني ولأنظمة العلاقات مع الشخصيات الأخرى، لذا فإن " المسرحية المرتجلة تلتقي بنقل العرض كله على التمثيل، والممثل الذي يرتجل يؤدي دوره بطريقة أكثر حيوية وأكثر طبيعية من الذي يحفظ دوره، إن ما يبتكره الناس يحسونه بشكل أفضل، لكن لهذه المزايا ثمناً يتجلى في العديد من المصاعب؛ إذ يفترض بالممثلين قبل كل شيء أن يكونوا بارعين كما يفترض بهم أن يكونوا متكافئين في المهبة؛ لأن مشكلة الارتجال تكمن في أن نجاح الممثل، حتى أفضل ممثل، يعتمد على شريكه في الحوار، فإذا مثل مع زميل لا يحسن أن يجيب في اللحظة المناسبة تماماً، ويقاطعه في المكان غير الملائم، فإن حديثه هو ذاته يتعثر وتخبو حيوية فننته" (دوشارتر، 1991م، ص28).

إن الأداء الارتجالي هو أداء يقوم على اللحظة، وهو وليد الذاكرة التي تختزن فيها مواقف نفسية واجتماعية وثقافية، وإذا تداخل ما يختزن في الذاكرة ضمن أداء واحد فإنه يقدم لغة بصرية مركبة يصعب فهمها من قبل الجمهور، وتبقى قواعد الارتجال قائمة على تأكيد حرية الممثل لاسيما " فيما يتعلق بتحديد مناطق الوقف التام أو المؤقت، ولكن لا بد له أن يمنع تدمير المعنى الحقيقي، وهو ما يمكن أن يفعله بسهولة عن طريق السهو أو عن طريق الكلمات التي يساء التعبير عنها" (Cole And Chinoy, 1970, P21)، وهذه الاجراءات لا يمكن تحقيقها إلا من خلال ادراك أساسيات الفعل الإنساني التي يسترجع الممثل من خلالها الحالات الشعورية التي تسهم في تشكيل رؤية وذهنية الممثل، وتحقيق التواصل الإنساني والجمالي.

إن الارتجال المسرحي يكتسب وظيفته من خلال استحواده على ضمير ووعي المتلقى مما يدفعه للمشاركة الجماهيرية، والتدخل بمجريات العرض نقدا وتحليلاً واختياراً، وإذا كان الارتجال موجها نحو المواقف السياسية والاجتماعية التي تشغل الممثل والمتلقى، فإنه يكون قريباً من اهتمامات المشاركين، ليحقق دوره في عملية التقعير والتنوير بعيداً عن الحدود الفنية التقليدية، " ومن الطبيعي أن الممثل هنا يمتلك - بفضل الارتجال - حرية غير محدودة، يفقدها زميله المقيد بنمطية تقليدية، وهي حرية قد لا تعنى في الأساس حرية التصرف بالكلمة، أو الخروج عن النص " (سعد، ص125)، وإنما ستتجاوز بالضرورة إلى الحياة الواقعية بوصف الارتجال ظاهرة علنية مشروعة جماهيرياً، لا تخاف من الرقابة بل تتحداها، لكونها آلية لتحرر الفرد والجماعة من مخاوفهم وعقددهم، وهي تشكل موقفها من المجتمع وقوانينه الاستبدادية، لذلك نجد أن مؤيديها لا يترددوا في محاولة تغيير الواقع وما يكتنفه من سلبيات.

إن الارتجال يقدم ابتكاراً أنياً وليد اللحظة، حيث يتبلور حينما يقدم الممثل المحترف والواعي كامل اقتراحاته للدور الذي يلعبه والنابع من فهمه للشخصية وللسياق العام للمسرحية، حيث يتحول الممثل هنا من أداة لتنفيذ فكرة ورؤية المخرج إلى مبدع لها، لاسيما من خلال دوره في تطوير الحوار والفعل وبناء المشهد كله، وإذا كان الارتجال بدون نص مسبق فإن ذلك يتطلب من

الممثل أن يطلق العنان لخياله لأقصى مدى ممكن، مما يمكنه من " الأخذ والعطاء مع زملائه وعلى تمثيل الأفعال بطريقة فورية وتلقائية. ويكمن عمل المخرج في الحفاظ على جوهر إبداعى صريح لحفز خيال ممثليه، وتبدأ دورات الارتجال غالبا بألعاب وتمارين تحسب لإزالة التوتر من الجماعة والشروع في أن يعمل أفرادها كوحدة متوافقة لزيادة شدة تركيزهم. والارتجال يمكن أن يتطور تدريجيا من التمرينات ذاتها، وعلى المخرج دائما أن تكون له نقطة انطلاق محددة في ذهنه للقيام بدورة تدريب. وإذا لم تكن الارتجاليات امتدادا لألعاب أو لتمرينات، فإنه يجب التركيز على موضوع ما من الارتجاليات الاستكشافية للممثلين " (زكي، 1989م، ص 263-264).

وهذا التراكم يخلق نصاً جديداً من شأنه أن يتبلور من خلال أداء الممثل واشتغاله على الحوار والحركة والإيماءة، مما يسهم في تحقيق الاستجابة والتفاعل الإنساني مشكلا عمق الارتجال الذي يعجز عنه الكلام والتصريحات المشهوية الثابتة، وإذا كان الارتجال ينبع من فكرة أو موضوع تشكل في المخيلة، فإن فعل الممثل يؤسس للعلاقة مع الجمهور الذي يكتسب حيويته الأدائية من خلال توحيد المصائر في عمقها القيمي والإنساني أثناء الارتجال، ومن الأفضل " أن تبرز هذه المناقشات خلال مسار البروفة التي تؤدي أمام الجمهور Floor rehearsal حيث تكون كل المطالبات التقنية، كالتوزيع المكاني للأفراد على خشبة المسرح مثلا، قد تم الوفاء بها بشكل مقنع، وليس من المستحسن أن ينمي المرء تصورا مسبقا متسع الأبعاد حول الشخصية التي سيؤديها، خاصة إذا اكتشف بعد ذلك أن بعض العبارات والنشاطات الخاصة التي طورها غير متسقة مع هذه الشخصية. إن أكثر الاكتشافات جوهرية حول الشخصية، وحول الدافعية، هي تلك التي يتم الوصول إليها خلال المسار الخاص بعملية بعث الحياة في المسرحية على خشبة المسرح " (ويلسون، 2000م، ص 142)، حيث يصبح الخيال منتجا حقيقيا لرؤى جديدة، لكونه يستنهض طاقات الممثل، ويدفعه لإنتاج عوالم ابداعية تنهض بالرسالة السايكولوجية والاجتماعية والفنية للعرض.

إن العمل على نص بطريقة ارتجالية يمكن أن يكون له فوائد إقامة اتصال مباشر بين الممثلين وبين نبض المسرحية، والتمسك بالنصوص يؤخر عملية الاستقصاء الطبيعي، والاتصال بالعين والكلمات كثيرا ما يتدخل في طريقة الإحساس، والنصوص التي ترتجل يجب أن تصبح أكثر حيوية، ويتطلب الحذر من هذه التقنية مسؤولية كبيرة تقع على عاتق الممثل والمخرج معا، فالممثلون يشعرون أولا بالافتقار إلى أي أمن، فليست هناك سطور أو قالب شكلي يواصلون العمل على هداها، وعلى المخرج أن يوفر ذلك الأمن بخلق جو عام صريح، وأن يحرك التدريبات بمرونة وبلا تطفل، في اتجاه إيجابي، وذلك بإيجاد ثروة من التحديات الإبداعية بين الممثلين، وحساب استجاباتهم في ظل أحداث المسرحية، وذلك كي لا يسمح للتدريبات بأن تتدهور نتيجة لغياب أهدافها (أنظر. زكي، ص 269)، فتطور البنى الفكرية والجسدية للممثل من شأنه أن يحقق أعلى حدود الإحساس بالواقع الاجتماعي، ويبلور إجابيا النص وينبئه اللفظية والإيمائية في المسرح الارتجالي، وبما يتوافق مع الفعل ورد الفعل بين الممثلين أثناء التمثيل.

ويسهم الارتجال في دراسة نوع السلوك الإنساني الذي يعكس مخزون اللاوعي، والذاكرة الفردية والجمعية لأبناء الجنس البشري، وهو تقنية دراماتورية تتطلب وعيا كبيرا باليات بناء النص والتمثيل، ولا بد أن يتوجه الاهتمام أثناء الارتجال نحو القضايا الهامة التي تشغل الإنسان، فهو يحقق الإثارة ورفع القيود عن المواضيع السياسية والاجتماعية التي صادرتها الأنظمة الاستبدادية، وهنا يأخذ الارتجاليون مساحتهم الذهنية والجمالية التي يعبرون من خلالها عن ذواتهم، وعن اليوميات واللحظات الشعورية المرتبطة بحركة وجودهم، ضمن إطار من المشاركة العقلية والعاطفية التي تتخذ من الانفتاح والبوح السري والتحرر من الرقابة وسيلة للتعبير الفني لدى الممثل الارتجالي، الذي يؤسس خصوصية عمله وأداءه التمثيلي دون توافر أي مدونات سابقة أحيانا، حيث يقف المشاركون على أرضية الواقع، لتتسحب ملكاتهم إلى اللاشعور، فتتحول الأخيلا المتجددة إلى أبنية انفعالية وحركية تربط بين الجميع بوحدة منسجمة ومتناسقة.

الارتجال في مسرح المقهورين عند أوجستو بوال:

يعد فن المسرح عند المخرج والمنظر البرازيلي أوجستو بوال (1931-2009م) أحد وسائل التغيير الاجتماعي، فهو يسهم في خلق علاقة مباشرة مع الجمهور لمواجهة قضاياها وادماجها في العرض المسرحي، مما يهيئ له إمكانية اكتشاف ذاته ومشكلاته الاجتماعية وجعله جزءا من حل المشكلة، وقد برزت تجربة بوال مع مسرح المقهورين بوصفه منهجا من مناهج حل المشكلات، فتوج بوال جهوده المسرحية بإنشاء فرقة للمسرح الشعبي السياسي في سان باولو عام 1971م، حيث جاب الأحياء القصدية والقرى، وقدم أعماله المسرحية من خلال الفقراء والفلاحين معبرا من خلالها عن المعاناة اليومية للإنسان، وحالات القهر والاستضعاف التي يمارسها عليهم الإقطاعيون وأرباب العمل، وفي العام نفسه نشر بوال كتابه (مسرح المضطهدين) الذي نظر

فيه لتجربته المسرحية العملية فصار عنواناً لمدرسة جديدة و متميزة في المسرح، " وبعيد نشره لهذا الكتاب تعرض بوال للاعتقال والتعذيب، ثم نفى إلى الأرجنتين، ومن هناك سافر إلى فرنسا، حيث ظل أثنى عشر عاماً يدرس منهجه الثوري في المسرح، مؤسساً عدداً مما يسمى بمراكز مسرح المضطهدين. وفي أوروبا وجد بوال ألواناً أخرى من الاضطهاد متمثلة في العنصرية أو في الأجور المنخفضة للعمال كما تعرّف على ألوان من القهر الداخلي متمثلة في مشاعر الخوف والوحدة وعدم القدرة على التواصل الاجتماعي، ومن ثم بدأ ينظم عدداً من ورش العمل عام 1981م، والتي كانت تضم المعالجين النفسيين والعاملين الاجتماعيين ورجال المسرح" (سعيد، 2003م).

ونتيجة للتحويلات السياسية في البرازيل، فقد تم تحديد استراتيجيات تجربة مسرح المقهورين وخياراتها التقنية، فجاءت مدفوعة في الأغلب بتوضيح تفاصيل هذا الواقع وتداعياته المأساوية على الإنسان، " وبينما كان يقدم أحد عروضه تلك وقف قروي من بين المشاهدين مقترحاً عليه تعديلاً في أحد مواقف مسرحيته، وهو ما جعله ينتبه إلى ضرورة أن يستمع إلى أصوات الناس. ومن ثم بدأ في الاقتراب خطوة نحو تقديم مسرح أكثر اعتماداً على المشاهدين، حيث كان يطلب من المشاهدين أفكاراً لتغيير نهايات عروضه، إلى أن وقعت إحدى النساء ثائرة بسبب إساءة ممثلية تقديم ما اقترحت من تعديلات على أحد النصوص، وكان التعديل يتعلق بالتعامل مع زوج خائن طبقاً لنص المسرحية، وهو الأمر الذي جعله يدعوها إلى الصعود لخشبة المسرح لتردهم كيف تريد للموقف أن يؤدي، وقد كانت هذه الشرارة التي أضاعت أمامه سبيل الإبداع" (سعيد، 2003م).

لقد توجه بوال في مسرحه نحو نقد الفساد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي بمختلف أنواعه، وناصر المقهورين والمغلوبين على أمرهم من قبل الطبقات الحاكمة، فشكل مسرحه ثورة قائمة على معالجة المشاكل الاجتماعية التي تسببت تأثيراتها على جسد الفقراء والكادحين، فقدم من خلال تجاربه " مسرحاً ذا طبيعة مادية (حسية)، فكل شيء يبدأ بصورة والصورة تتكون من أجساد بشرية، ويجعل بوال من جسد الممثل المشاهد sbect-actor وسيلة للتعبير الأساسية ويصبح الجسد هو أساس النقوش الفكرية وأنواع القهر التي يهدف بوال مناقشتها من خلال المسرح، والجسد هو المفهوم الاولي للمضامين الفكرية للصور المترتبة على هذا المفهوم " (اوسلاند، 2002م، ص 141).

وشكل الارتجال مرتكزاً أساسياً في تجربة مسرح المقهورين عند بوال، وذلك بهدف خلق التغيير، وتوجيه أبناء الجنس البشري ضمن نشاط فكري يمكنهم من وضع الحلول للمشكلات الاجتماعية، وترك بوال للمتلقي حرية الارتجال والتعبير العفوي عن أفكاره دون التقيد بفكرة ثابتة من قبل المجموعة المسرحية التي تقدم العرض، وقد هياً ذلك امكانية اكتشاف مدركات جديدة في طروحاتهم تتوازي مع منظومة وعيهم الخاصة، وبذلك فقد رفض توجهات المسرح الأرسطي السائد الذي " يقيم علاقة بين عالمين ألا وهما عالم الصالة وعالم خشبة المسرح، وتحدد الطقوس المسرحية التقليدية الادوار التي ينبغي ان يلعبها سكان هذا العالم وذاك، ففوق خشبة المسرح تقدم صور للحياة الاجتماعية بطريقة عضوية مستقلة وغير قابلة للتعديل من الصالة، واثاء العرض يتم تجميد الصالة، وتُختزل إلى حالة التأمل حتى وان كان تاملًا نقدياً احياناً في الاحداث التي تدور فوق خشبة المسرح " (بوال، 1997م، ص 45)، وفي الوقت نفسه يتجه نحو تعزيز سلطة الجمهور التي تقوم على التحكم الكامل بالعرض ضمن رؤية تمكنه من الإدلاء برأيه حول الحياة الاجتماعية والتناقضات التي يعيشها، وبالتالي التأسيس لوسائل علاجية لمشكلاته التي يعاني منها، وكان من نتيجة ذلك أن قدم بوال تقنيات متعددة لتقى بالوظيفة التي أرادها للمسرح مثل تقنية (قوس قزح الرغبات)، وتقنية (شرطي في الرأس) التي جاءت بعد أن آمن بأن المواطنين في أوروبا الغربية لا يتعرضون لعنف خارجي مباشر وانما يحملون شرطياً قامعاً في رؤوسهم، وهذا يتطلب تقنية علاجية تعنى بالكشف عن كيفية اختراق الشرطة لرؤوسهم وتطوير اتجاهات كي تمكن من اخراجهم.

إن بوال في مسرحه يؤكد دوماً على أهمية تحرير الإنسان وذلك بتدمير احساسه بالضعف والعجز، وهنا تصبح الممارسة المسرحية منبعاً لطرح الاسئلة وتقصى تجليات الوعي واستفزاز ارادة المجتمع للخروج من حالة الاستعباد التي تسيطر عليه، وهذا الاجراء لا ينفصل عن التوجه نحو الارتجال الفوري الذي يكون قد بدأ به كل من الممثل والمتفرج بعد أن بدأ كل منهما " تدريبيه الذهني على التغيير، فقد كسر نمط اللامبالاة والسلبية والاقتناع باستحالة التغيير؛ كي يتبنى ذهنية الإيجابية والتفكير الحر، والنقد الذاتي، والإيمان بالإرادة وبالكرامة الإنسانية. وفوق هذا وذاك، أصبح هذا المتفرج فاعلاً، ولو فعلاً رمزياً مؤقتاً، حيث أنه عندما يواجه موقفاً مماثلاً في المستقبل سوف يتمكن من تبني ذهنية الفعل مرة أخرى. ولا ينبغي أن ننسى أن كل ذلك يتم في العلن وأمام الجمهور وفي المجال العام المفتوح، ومن ثم يصبح المتفرج ذاته مساهماً في المجال العام بأفكاره الخاصة، ويشهد على ذلك أقرانه من المتفرجين الذين يدركون تدريجياً تحول الأمسية المسرحية إلى تدريب مفتوح ومشاركة ديمقراطية تعيد لهم أصواتهم، وتبنى من جديد الحيز العام وعلاقات المواطنة " (أمين، 2017م)، وهذه التقنية لا يمكن أن تفي بالعرض دون استئارة للذاكرة الثقافية أو

النفسية أو الاجتماعية، عن طريق الأفعال المباشرة وغير المباشرة بالنسبة للممثل والمتلقي على حد سواء، وتبقى المسافة بين الممثل والمرتل، مسافة ارتجالية تملأ بالخيال والفرضيات والاستنتاجات والبداهة.

إن المنحى التطبيقي في مسرح المقهورين، يستدعي تجاوزه الأطر المسرحية التقليدية، لكي يصبح المسرح هنا أداة فعّالة في فعل التغيير والإصلاح، لذلك أكد بوال على ضرورة أن يختلف هذا المسرح اختلافاً جذرياً عن نظريتي (أرسطوطاليس) و(برتولد بريخت) بوصفهما النظريتين الرئيسيتين في المسرح، لاسيما فيما يخص العلاقة ما بين الممثل والمتفرج، " وهكذا فقد رأى أن المتفرج في نظرية أرسطو يسلم نفسه إلى الشخصية الدرامية بحيث تقوم بأداء الفعل والفكر بالنيابة عنه، أما في نظرية بريخت فإن المتفرج يسلم نفسه أيضاً للشخصية الدرامية لتقوم بأداء الفعل بالنيابة عنه ولكن المتفرج يحتفظ لنفسه بحق التفكير الذي غالباً ما يكون متعارضاً مع فكر الشخصية الدرامية، أما مسرح المضطهدين فيركز على الفعل أو الحدث ذاته، والمتفرج فيه يقوم بدور البطولة في تغيير في مجرى الحدث الدرامي، ويقترح الحلول، ويناقش احتمالات التغيير على المستوى الإنساني والاجتماعي والسياسي، فهو يدرّب نفسه على القيام بالفعل الحقيقي في الحياة " (أنظر. سرحان، د ت، ص 196-197)، وهذا التوجه قد أسس للحالة الجماعية في معالجة المشكلات على اختلافها، وعزز من امكانات الكشف عما هو مخفي في بواطن الإنسان والتركيب الاجتماعي، وتقديمه كحالة عامة تستدعي وضع الحلول الجذرية بما يتوافق مع رغبة الجماعة في تحدي الظروف الصعبة التي فرضتها طبيعة الأحكام العسكرية الصارمة، وتأسيس منهج ثوري يتجاوز تداعيات الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

إن مسرح المقهورين عند بوال يأخذ سياقات المسرح النفاعلي الذي جاء ظهوره كنتيجة مباشرة للحركات المعارضة في أوروبا وأمريكا بعد عام 1968م، ثم تطور نتيجة للصراعات والحروب الاقتصادية والعنصرية، والقضايا المرتبطة بالهجرة والمهاجرين، والمشكلات التي تعاني منها الدول على اختلاف سياساتها، وهذا النوع من المسرح استند على صيغ مسرحية سبقته مثل المسرح السياسي والمسرح الوثائقي والمسرح الملحمي ومسرح الشارع والمسرح الشعبي إلخ..، حيث تعامل مع المتفرج بطريقة مختلفة عندما حدد سلفاً نوعية هذا المتفرج، وتوجه إليه مباشرة مدركاً ما يريد منه سياسياً واجتماعياً، وحول ذلك يؤكد بوال بأن " النشاط المسرحي، أحببنا أم كرهنا، هو نوع من أنواع النشاط السياسي، حتى بالنسبة لأولئك الذين يتجنبون في أعمالهم المسرحية الحديث عن المشاكل الأساسية للمجتمعات، فهم يعبرون بذلك عن موقف معين، نحن اخترنا بإرادتنا أن نتحدث عنها وهذا موقف سياسي لفنانين ومتقنين" (مخالدي، 2008م).

وبما أن مسرح المقهورين يعمل على تغيير ومعالجة التفكير السلبي السائد، فإن الممثل فيه يتحاور مع الجمهور الذي يتحول إلى بطل في العرض المسرحي، ليعبر عن حالة الاستلاب التي يعيشها في مجتمع القهر، وإذا " كان الاستلاب باعتباره الوجه الآخر للقهر على مستوى حقوق الانسان المتمثلة في التعليم والمأكل والمشرب والخدمات الصحية وتجريد الانسان من كرامته والاحترام الجدير به واضحا في خصائصه، فإن القهر النفسي هو اخطر اسلحة تدمير حياة الانسان وتعطيل انشطته نحو تحقيق اهدافه، فهو يولد ألاماً معنوية تهدم التوازن النفسي والذهني لا يمكن ان يوجد لها علاج الا بالحديث عنها على مستوى الجماعة " (أنظر. حجازي، 2007م، ص 32-33)، ورغم توجهات الجماعة المقهورة للبحث عن الحل إلا أنها قد تصطدم بمقاومة عمليات التغيير ومواجهة الأنشطة الاجتماعية التي تهدد مصيرها من قبل النظام القهري.

إن تقنيات مسرح المقهورين أعمق وسيلة للتعبير عن تطلعات الإنسان نحو تحقيق إرادة الشعب بما تحمله من رؤية متميزة لعرض ما يسيطر على الفرد في المجتمع وما يجب أن يكون، وتجسيد جميع القيم الأخلاقية والسياسية للمجتمع، وجميع بني السلطة والسيطرة، وجميع آليات القهر في أصغر خلايا التنظيم الاجتماعي (الزواج، الأسرة، المدرسة، وأماكن العمل المختلفة)، كما تتجسد في طبيعة العلاقات الإنسانية في المجتمع، ففي مسرح المقهورين ينتمى المشاركون الى نفس الفئة الاجتماعية، ويعانون أنواع القهر نفسه مما يؤدي إلى التعاطف الفوري، وتتضاعف القصة التي يحكيها الفرد لتصبح قصة الجميع ويصبح الحديث عن مشكلة الكل في واحد، حيث يعرض صورة درامية عن قضية ما تشكل له عائقاً في حياته الخاصة عبر تمثيلها بمشاركة الجمهور الذي يكون مراقباً نشطاً في العرض (أنظر. بوال، 1997م، ص 43).

وحتى يتم تناول قضية من القضايا التي تهم المجتمع، فإن مسرح المقهورين يعتمد مشروع نص غير مكتمل هو الأقرب إلى خطاطة أو سيناريو أو اسكتش أو مشهد قصير، حيث " يعرض حادثة أو واقعة ما تشكل نقطة انطلاق للعرض الذي يتطور حسب ردود أفعال الحاضرين، مما يجعل من مكان العرض منبراً للنقاش والحوار " (إلياس وحسن، ص 451)، وهذا النص يتطور ويتجدد بالحذف والإضافة والتعديل طوال مراحل الاعداد الخاصة بالعرض المسرحي، وهو يتخذ من ارتجال الاحداث والمواقف والحوارات وسيلة للتطور والتقدم في البنية الفكرية والجمالية للعرض المسرحي.

إن المخرج وهو يتعامل مع مشروع النص المسرحي، إنما يلجأ إلى البحث عن درامية النص بشكل مباشر، وهو يقوم بضبط تلك الإشارات الدرامية ووضع الملاحظات والإرشادات حول طبيعة سير العمل، حيث يتبع عددا من الفنيات والتقنيات المسرحية التي توصله إلى هدفه من العرض، " ولأن العرض يأخذ شكل لعبة فإن هناك ضرورة لوجود شخصية تدير هذه اللعبة وتلعب دور المنشط وهي شخصية الجوكر، التي استوحاها بوال من مدير اللعبة في مسرح القرون الوسطى، والجوكر شخصية متغيرة يمكن أن تلعب أدوارا مختلفة، ووظيفتها هي التحريض على النقاش وتبديل مسار اللعبة حسب ردود الأفعال وحسب المستجدات، بالإضافة إلى القدرة على تغيير المعطيات للإفلات من الرقابة " (اللباس وحسن، ص451)، وهذه الشخصية المتغيرة تتحرك بوعي ارتجالي يمكنها من تفعيل وتحديد مسارات الحدث، وتقديم الواقع ضمن خطاب مسرحي مقنن، وهذا لا يلغى النص الأصلي بالكامل، إذ أن صياغة المخرج للغة العرض المسرحي تعتمد الإشارات والدلالات والإرشادات والرؤى التي اشتمل عليها النص الأصلي، وكل هذا يعين المخرج على تشكيل نص إخراجي اتخذ من الارتجال آلية للتطور، وما يقوم به المخرج لا يخرج عن كونه تشديبا لنص المؤلف بالتخلي عن بعض الإشارات مثلا، وضمن سياق يجعل من العرض المسرحي أكثر انضباطا.

ومن خلال تقنيات الارتجال واللعبة حاول مسرح المجهورين المحافظة على مبدأ متعة المتلقى بتحقيق نظام للمشاركة بينه وبين الممثل، ليبدو المتفرج بذلك متورطا في اللعبة المسرحية في كل مراحلها ومناقشا لما يراه عبر حوار يرتبط بموضوع محدد، وهذا يفرض تعديلات جوهرية على النص والعرض المسرحي ومهمة الممثل وأدائه، وطبيعة المواضيع المطروحة التي ترتبط أساساً بالأمر الحيوي التي يعيشها الناس، والتي تتطلب إعادة المحاولة مرارا وتكرارا، " وفتح أفق متعدد ولا نهائي لمقترحات جديدة. ونبغى أن نعرف أن ممثلي مسرح المنتدى يتدربون جيدا على تقنيات منهجية محددة وضعها بوال كي يتمكنوا من الارتجال الفوري مع المتفرج حال اقتراحه سيناريو مختلفا لمسار الأحداث. هي تقنيات منهجية تساعد الممثل على فهم فلسفة القهر ومبادئ منهج مسرح المجهورين بحرفية عالية؛ كي يرتجل من هذا الإطار فلا يكسر المنهج، وبالتالي يدفع بالمتفرج إلى عكس الهدف من الحلم " (أنظر. أمين، 2017م).

إن مسرح المجهورين يؤسس رؤيته من خلال اشراك شخصيات متعددة لها أصوات متعددة تعرض مجموعة من الرؤى ووجهات النظر حول قضية من القضايا الملحة، وهذا البناء المتعدد الأصوات " يؤدي إلى تحرير المشاركين من الامتثال الآلي لرؤية أحادية الجانب، فالتحرك بحرية بين عدد من الرؤى والأصوات المتشابهة والمتصارعة، يمنح الفعل الدرامي حيوية وديناميكية، ويعمق البعد الحواري وتعددية مراكز الوعي الاجتماعي المتمثلة أصلا في الواقع الخارجى " (فاضل، 1992م، ص21)، مما يعزز من امكانية أن يكون المسرح جدليا، حيث يعتمد تكتيك المناقشة مما يشجع المتفرجين على التدخل في بنية العرض المسرحي. وإذا كانت الشخصيات هنا تسعى نحو التواصل الشفوي بحثا عن حلول لمشكلاتها، فإن طبيعة عمل الممثل في مسرح المجهورين تتطلب ممثلا واعيا ومدربا تدريبيا عاليا، وذلك حتى يتمكن من مجاراة مسار الارتجال الذي يتخذه العرض، فالارتجال " هو عملية يمكن أن تتبرعم من خلالها مواد خاصة تقطع منها قطع حجرية يبني عليها العرض المسرحي. إن الارتجال بهذا المعنى، هو عملية خلاقة في حالتها الخاصة " (باربا، 1995م، ص72)، وهذه العملية تهىء الامكانيات للتطور في الأفعال الدرامية ضمن سياقات جديدة تعمل على انتاج الرؤى التي تعبر عن قضايا الإنسان ومشكلاته، وكل تلك الاجراءات تتأسس من خلال علاقة الممثل بالمكان الذي يرتجل فيه، وعلاقته بممثل آخر، أو بالجمهور الذي يتعامل معه، وكلها تكون تحت سيطرة المخرج الذي يحول العمل المسرحي الى وسط خاضع للتجربة ووجهات النظر واتخاذ القرارات والبرمجة، فيمارس المخرج دوره هنا كرفيق فكري ومستشار جمالي.

وحتى يتم خلق حالة تفاعلية بين خبرة الممثل والمواقف التي يرتجلها في العرض، وبما يتوازى مع الناحية التعليمية للمنجز المسرحي، فقد أفاد بوال مما يعرف بالأداء التحولي، حيث يقوم الممثل من خلال الارتجال بالتفاف من دور إلى آخر، حيث تتعدد أساليب الأداء وآليات إنتاج المعاني، بل ويتسع أفق المعنى الواحد، إذ " أن وضعية الارتجال الدرامي كإطار عام للأعراف الدرامية التي ستتحرك داخله مثل: مسرح الصورة، مسرح المنتدى...، ستسهم بالاحاطة بكل أبعاد اللغة في سياقها الاجتماعي (الكلام الشفوي والكتابي، التلقائي والمخطط له، الذاتي والموضوعي، الواقعي والتخيلي..)، فالارتجال سينشئ علاقة قريبة جدا من الواقع، حيث تنشأ صور كثيرة، بعضها يحمل في أحشائه امكانية نموه وتطوره، وبعضها الآخر يحمل معه علامات موته وانتهائه، استنادا إلى مبدأ الانتقاء والإقصاء الذي تعمل ضمنه الطبيعة البشرية " (أنظر. الكردي، 2003م، ص69).

لقد أخذ مسرح المضطهدين بالتعرض إلى فضح طبيعة السياسات القمعية الخائنة وما يجتاح المجتمعات من سلبات وعادات بالية كالأمية والفقر والاستبداد والبيروقراطية، لاسيما في دول أمريكا اللاتينية كالأرجنتين وفنزويلا والبيرو التي تشابهت ظروفها

السياسية والاجتماعية مع ظروف البرازيل، وهكذا جاءت تجربة مسرح الشعب في بيرو لاستخدام مسرح المصطفيين في محو الأمية، إذ أنه في عام 1973م بدأت الحكومة الثورية في بيرو بأمريكا اللاتينية حملة قومية لمحو الأمية، حيث كان ما يزيد على ثلاثة ملايين مواطن في البيرو أمياً من بين مجموع عدد السكان البالغ ما يقرب من أربعة عشرة مليوناً، وبدأ بوال بالممارسة المسرحية العملية ضمن هذه الحملة، "والهدف الأساسي من هذه التجربة هو تغيير جماهير الشعب وتحويل الجمهور - الذي عادة ما يكون متفجعاً سلبياً في الظاهرة المسرحية التقليدية - إلى مشاركين إيجابيين وممثلين يغيرون مسار الحدث الدرامي ويشكلونه، وقد اصطدم القائمون على البرنامج بمقاومة شديدة من جانب الأهالي الأميين عندما عرضوا عليهم فكرة استخدام المسرح كلغة في التعبير أو وسيلة لمحو الأمية لأن اقتناعهم بالفكرة كان يعنى مشاركة إيجابية قوية من جانبهم، بينما ترتبط فكرة التعليم في أذهانهم بتلقى الدروس بشكل سلبى، حيث يقوم المعلم وحده بالفعل الإيجابي، ويصبح نشاط التلاميذ مجرد رد فعل له. ولذلك فقد كانت أهم عقبة حرص البرنامج على التغلب عليها هي إقناع الأهالي من الأميين بالمشاركة الإيجابية في العملية المسرحية" (انظر. سرحان، ص196-200)، وقد استند بوال في تجربته إلى أساليب عمل مختلفة طبقت في أماكن متنوعة جغرافياً وحضارياً، من مصحات عقلية وقرى فقيرة ومدن صناعية، وتم استخدام جميع اللغات الممكنة وخاصة اللغات الفنية كلغات المسرح والتصوير الفوتوغرافي وفن العرائس والسينما والصحافة، إلخ..

إن التجربة الفريدة لمسرح المقهورين في محو الأمية تتعامل مع المسرح على أنه لغة قائمة بذاتها، يمكن أن تحقق الفائدة للفقراء والمصطفيين وتمكنهم من التعبير عن أنفسهم تعبيراً حضارياً، إذ أن "المتفجع الذي يعاني من قهر، بمجرد أن يصعد إلى خشبة يعيش إسقاطاً لحالته، فيستوعب الموقف الذي يعيشه في حياته ويتمرن للتغلب عليه. التحول لن يكون طبعاً على خشبة المسرح، لأن المشهد الذي يمثل في العرض غير واقعي، لكنه يكون النقطة التي يبدأ منها التحول في حياته الحقيقية، لأن الشخص المقهور يكون قد تحرر من الخوف وروض نفسه على مواجهة مشاكله وتطوير تقنيات شخصية يحارب بها أعداءه الذين يحاولون استضعافه" (مخالدي، 2008م)، من هنا كان من الضروري أن تتحول تلك التجربة إلى مختبر للخبرة الجماعية والتعلم الحواري، وذلك من خلال مرورها بثلاث مراحل رئيسة فرضتها طبيعة مشاركة المتفجرين في خلق العرض المسرحي هي: مرحلة التأليف الفوري، مرحلة مسرح الصورة الرمزية، ومرحلة مسرح المنتدى التي تمثل الاكتشاف الأهم في تقنيات مسرح المقهورين، ففيها يتم إلغاء سلطة الممثل على المتفجرين من خلال تدخل كل مشترك في الحدث تدخلًا حاسماً وإيجابياً بهدف تغييره، وكان لهذا النوع قدرته على المفاجأة واحداث التأثير على المجتمع الذي ينشط فيه، وعلى فن المسرح ايضاً.

وإذا كان مسرح المنتدى يعتمد في بعض عروضه على نص مسرحي معد مسبقاً، أو مسرحية كاملة يراها الجمهور ولا يرى حلاً للقضية التي تطرحها، فإن السياق فيه مختلف تماماً لكونه "يعاد فيه العرض كما هو، لكن بإيقاع أسرع، حتى يتدخل الجمهور في المشاهد، ويقترح تعديلاً فيها، وهو يبحث عن مواقف أو حلول، ولكن يكون التعديل بالكلام، بل بالأداء البديل لما يقوم به الممثل في المشهد، وفي موقع الممثل ايضاً. وفي هذه اللحظة يتحول المشاهد إلى ممثل، وتصبح العلاقة مع الجمهور مختلفة عن أية علاقة أخرى، يتطلع إليها أي مسرح آخر منذ المسرح التقليدي، حتى مسرح الشارع، لأن العلاقة لم تعد انفعالا، ولا تلقياً، ولا حواراً، بل صارت نوعاً من الالتحام الذي يتم من خلاله تبادل الأدوار طيلة الإعادة الثانية للعرض المسرحي" (بوال، 2005م، VI)، مما يطلق التصورات نحو إيجاد حلول للمشكلات، وتوجيه الإنسان نحو إحداث التغيير، لاسيما بعد أن يصبح المسرح متاحاً كممارسة تعليمية لأفراد الطبقة الكادحة.

وقد يتم العرض في مسرح المنتدى من خلال الطلب من المشتركين أن يحكو حكاية تتضمن مشكلة صعبة الحل، ثم يقدم مشهد قصير يصور المشكلة والحل المطروح للمناقشة، ثم يدور النقاش حول الحل المطروح، إذ سيؤدي بعضهم عدم موافقته، فيعاد تقديم المشهد مع بعض التعديل، إذ يصبح من حق أي مشترك من الجمهور أن يحل محل أي ممثل ويحول مسار الحدث إلى الاتجاه الذي يريده (انظر. سرحان، ص207)، وهكذا فإن العلاقة بين الممثل والمتلقى في مسرح المقهورين تغاير الصورة التقليدية السائدة للمسرح والتي يبدو فيها الممثل فاعلاً أثناء فعل المشاهدة بينما المتفجع سلبياً لا دور له في إنتاج العرض المسرحي، حيث يتم من خلال ذلك العمل على تأسيس نظام خاص للمشاركة من خلال حالة التشابك بين الممثلين والمتفجرين وإسهامهم في إنتاج العرض.

إن المعادلة الفنية في مسرح المنتدى تتغير لصالح تقاليد مسرحية جديدة، "حيث تتجاوز فكرة مناقشة العرض المتبعة في مرحلة مسرح الصورة الرمزية إلى المشاركة الفعلية من قبل الجمهور، والتي تسهم في منح العرض صورته النهائية عبر تنفيذ بعض التصورات المقترحة بأداء بعض الأدوار المسرحية. إن المتفجع في مسرح المنتدى يتدخل مباشرة في الفعل الدرامي والحدث،

فيغير ويحول ويبدل كيفما يشاء، وفي مرحلة لاحقة يصبح المسرح خطاباً عبر بيان الأساليب والأشكال البسيطة التي من خلالها يضع الممثلون والمترجمون العرض طبقاً لما تقتضيه الحاجة لمناقشة بعض الموضوعات أو الأفكار أو التدريب على بعض الحركات والمواقف" (أنظر. عيدابي، 2009م، ص77)، فقد يقوم المشاركون بمناقشة قضية اجتماعية ما تستبطن شكلاً من أشكال الاضطهاد كفضايا البطالة أو انقطاع الماء أو القمع السياسي، ويقوم المشاركون باقتراح الحلول وارتجالها وتنفيذ تصوراتهم المسرحية، وأثناء العمل يتم إيقاف العرض لاقتراح صياغات متعددة للمواقف، وعلى أثر ذلك يتم اختيار أفضلها.

إن تأمل سياق التحولات السياسية في البرازيل يؤكد أن السياسة قد أثرت في تحديد استراتيجيات التجربة وخياراتها التقنية، ولم تمنع القائمين على مسرح المضطهدين من ممارسة أنواع أخرى من المسرح (المكتمل) إرتكزت في آلية تطبيقها على منهج التعليم الحواري، ومن بينها: مسرح الجريدة الذي يقوم من خلال تحويل أخبار الصحيفة اليومية، أو أي مادة أخرى غير درامية، إلى عرض مسرحي بسيط ومشوق ويتم ذلك بقراءات متعددة، والمسرح الخفي أو اللامنظور الذي ركز على تناول المحظور سياسياً في مرحلة الحكم القمعي، وقد عد بعضهم المسرح الخفي مسرحاً غير أخلاقي، لكونه يعرض المشكلات التي يعاني منها المجتمع ولا ينبغي فضحها للآخرين كتلك التي تدور داخل نطاق الأسرة، إلا أن بوال قد عارض تلك الفكرة قائلاً: " نحن نسمع يومياً ونقرأ عن خناقات زوجية على سبيل المثال. إن الخناقات الزوجية موجودة في كل بيت، ونحن نراها في الشارع، في السوبر ماركت، ويأتي المارة أو الزبائن لفض هذه الخناقات. وهنا يخرج الجمهور عن سلبه ويتحول إلى مشارك فعال في الحدث...، ونحن نتعلم منه، ويتعلم هو منا، ونضع أيدينا على أسباب المشكلات، ليست المشكلات الزوجية فقط وإنما أسبابها، أي نتطرق إلى السياسة والاقتصاد والحياة الاجتماعية وكل منا يتعلم الجمهور ونحن، وهكذا نحن لا نجبر الجمهور على مشاهدة كل ما نقدمه، بل يتدخل في الحدث دون أن يطلب منه أحد ذلك " (سخسوخ، 2005م، ص74-75).

إن تجربة بوال المسرحية تقدم رسالة ثقافية تحمل ارتجالاً فنياً يحاكي الحياة اليومية، ضمن آليات تقنيّة وتعليمية هدفها تشخيص خلفيات المجتمع وأسس تكوينه، حيث يقدم الممثلون رسائل مباشرة تحمل إشكاليات ومعالجات كثيرة، وفق رؤى فلسفية نابغة من القضية التي ينبغي طرحها ودراستها دراسة متأنية، وإذا كان بوال قد عبر في مسرحه عن تجربة إنسانية حية ذات رؤية ثابتة تناولت أوضاع المقهورين واحتياجاتهم في زمن سيطر فيه القهر والاستلاب والتخلف كمظاهر سلبية في المجتمع، فإنه بذلك قد أنتج منظومات معرفية وجمالية شكلت إضافة جوهرية للمنجز الإبداعي ببعديه الذاتي والإنساني، لأن الرؤية في مسرح المضطهدين تعبر في النهاية عن موقف في الفن والحياة، وهي تحكم السلوك كما تحكم الإبداع، في محاولة للوصول إلى تحقيق أسلوب متفرد يسهم في تشخيص التناقضات التي تعيشها الطبقة الكادحة، وتشكيل وعي سياسي لدى المتفرج يدفعه باتجاه ممارسة فعل التغيير الاجتماعي الإيجابي.

نتائج الدراسة:

1- ظهر توظيف الارتجال في الفنون الأدائية أكثر من الفنون التشكيلية، فقد ظهر الارتجال في رسومات الإنسان البدائي، وفي الفن القبطي، ومن أهم التجارب المعاصرة التي اعتمدت الارتجال في الفن التشكيلي تبرز تجربة كاندنسكي، جاكسون بولوك، وغيرهما...، أما في الموسيقى فقد تعددت مظاهر الارتجال، فقد كانت الموسيقى قديماً تؤدي ارتجالاً من خلال المنشدين والعازفين الجوالين في أوروبا منذ القرن الحادي عشر، ثم ظهر الارتجال في القرنين السادس عشر والسابع عشر من خلال ارتجال الموسيقيين ألعانهم الموسيقية عزفاً على الأورغن والكلافيسان، وغيرها من مظاهر الارتجال.

2- شكل الارتجال في المسرح ملمحاً أساسياً في ولادته الأولى عند الإغريق القدماء، وفي المسرح المعاصر ظهر الارتجال في تجارب كل من: قسطنطين ستانسلافسكي، يوجينو باربا، بيتر بروك، أوجستو بوال، وغيرهم...، وفي مسرح المقهورين عند بوال شكل الارتجال دوراً ريادياً في تعليم الناس وتقنيهم من أجل إحداث التغيير، حيث أكد على إنتاج شخصيات لها أصوات متعددة تعرض مجموعة من الرؤى ووجهات النظر حول قضية من القضايا الملحة، وقد تطلب الارتجال في مسرح المقهورين ممثلاً واعياً ومدرباً تدريباً عالياً، وذلك حتى يتمكن من مجاراة مسار الأحداث في العرض.

3- شكل الارتجال في الفنون وسيلة فنية للبحث بما يمكنه الفرد لإرساله للمتلقي، وتجسد واضحاً في التعبير عن المواقف السياسية والاجتماعية، وكان هدفه هو تحقيق التنوير للمتلقي بعيداً عن الحدود الفنية التقليدية.

4- ومن الملاحظ أن الارتجال في الفنون قد وضع اللاوعي الفردي ليكون جماعياً عبر رسالة محددة، متجاوزاً حدود الرقابة، لتأسيس آلية لتحرير الإنسان من مخاوفه وعقده، وتوجيهه نحو نقد المجتمع وقوانينه الاستبدادية.

المصادر والمراجع

أولاً: العربية:

- البياس، ماري، وحسن، حنان قصاب، (1997م)، المعجم المسرحي - مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.
- أمهز، محمود، (1981م)، الفن التشكيلي المعاصر - التصوير (1870-1970)، دار المثلث، بيروت.
- اوسلاند، فيليب، (2002م)، من التمثيل الى العرض - مقولات حول الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة. سحر فراج، مهرجان القاهرة التجريبي، القاهرة.
- إبيرت، جيرهارد، (2002م)، الارتجال وفن التمثيل المسرحي، ترجمة. حامد أحمد غانم، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة.
- إيفانز، جيمس روز، (1979م)، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة. فاروق عبد القادر، دار الطباعة الحديثة، القاهرة.
- باربا، أوجينيو، (1995م)، مسيرة المتعاكسين: أنثروبولوجية المسرح، ترجمة. قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت.
- بافي، باتريس، (2015م)، معجم المسرح، ترجمة. ميشال خطار، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت.
- بوال، أوغستو، (2005م)، ألعاب الممثلين وغير الممثلين، ترجمة وتقديم. وليد أبو بكر، مسرح عشتار، رام الله.
- بوال، أوغستو، (1997م)، منهج أوغستو بوال في مسرح المقهورين، ترجمة. نورا أمين، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة.
- جونستون، كيث، (1994م)، الارتجال والمسرح، ترجمة. عبد الوهاب محمود خضر، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة.
- جوردون، هابو، (1994م)، التمثيل والأداء المسرحي، ط2، ترجمة د. محمد سيد، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة.
- حجازي، مصطفى، (1989م)، التخلف الاجتماعي سيكولوجية الانسان المقهور، ط5، معهد الانماء العربي، بيروت.
- حمداوي، جميل، (2009)، الارتجال المسرحي، مؤسسة المتقف العربي، صحيفة المتقف الالكترونية، العدد 1119، سدي.
- حمداوي، جميل، (2012م)، الممثل المرتجل في نظري--ة المرتج--لات، مؤسسة المتقف العربي، صحيفة المتقف الالكترونية، العدد 2101م، سدي.
- الخولي، سمحة، (1975م)، الارتجال وتقاليد في الموسيقى العربية، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس، العدد 1، وزارة الإعلام، الكويت.
- دوشارتر، بيير لوي، (1991م)، الكوميديا الإيطالية، ترجمة. ممدوح عدوان وعلي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق.
- ريد، هيربرت، (1981م)، الفن اليوم، ترجمة. محمد فتحي وجرجس عبده، دار المعارف، مصر.
- زكي، أحمد، (1989م)، الإخراج المسرحي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- سانشيت، خوسيه انطونيو، (2004م)، فن مسرحية الصورة، ترجمة. خالد سالم، نشرة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، العدد 16، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة.
- سبولين، فيولا، (1999م)، ارتجال للمسرح، ترجمة سامي صلاح، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة.
- سسخوخ، أحمد، (2005م)، اتجاهات في المسرح الأوروبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- سرحان، سمير، (د ت)، تجارب جديدة في الفن المسرحي، وزارة الثقافة والشباب والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- سعيد، مجدي، (2003م)، أوغستو بوال.. الفن يلتحم بالناس في مسرح المقهورين، مقال منشور على الإنترنت - <http://alfawanis.com/masrah>
- سعد، صالح، (2001م)، الأنا - الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- سنة، ناصر أحمد، (2013م)، الارتجال في المسرح، المجلة العربية، العدد 444، 24 كانون الأول، الرياض.
- فاضل، تامر، (1992م)، الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- فرايري، باولو، (1980)، تعليم المقهورين، ط1، ترجمة. يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت.
- فروست، أنتوني، وبارو، رالف، (1994م)، الارتجال في الدراما، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة.
- عبد الله، علي، (2013م)، جماليات الايقاع في الفن الاسلامي، جامعة عمان الأهلية، مجلة البلقاء للبحوث والدراسات، المجلد16، العدد1، عمان.
- عبد الحميد، شاكرا، (1987م)، العملية الابداعية في فن التصوير، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- عبدابي، يوسف، (2009م)، أوغستو بوال ومسرح المقهورين - المسرح كتمارين على الثورة، مجلة المسرح العربي، العدد1، الشارقة.

- الكردي، وسيم، (2003م)، المشكالية: نحو حوار حواري من الصوت المفرد إلى الأصوات المتعددة، ط1، مؤسسة عبد المحسن القطان، مركز القطان للبحث والتطوير التربوي، رام الله.
- كمال، علي، (1988)، النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها، ج2، دار واسط، بغداد.
- مخالدي، أنيسة، (2008م)، تحلم بتغيير مجتمعتك.. شارك في مسرح المقيهورين، جريدة الشرق الأوسط، العدد 10733، إبريل، لندن.
- مسعود، جبران، (1992م)، الرائد معجم لغوي عصري، ط7، دار العلم للملايين، بيروت.
- ملحم، سامي، (2007)، مناهج البحث في التربية وعلم النفس، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان.
- المنيعي، حسن، (1992م)، المسرح والارتجال، ط1، عيون المقالات، الدار البيضاء.
- ويلسون، جلين، (2000م)، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة. شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- Milton E. Polsky, (1998), Lets Improvise, Applause Theatre & Cinema Books, NewYork.
- Richard,(1975), for: Abstract Expressionism , Thames and Hudson Ltd, London.
- Kinneth Pickering, (1997), Drama Improvised, Theatre Arts Books, USA.
- Kleiner, F. S. (2011). *Gardner's Art Through the Ages: A Global History (Enhanced 13th.Ed.)*. Boston: Wadsworth.
- Toby Cole And Helen Krich Chinoy, (1970), Actorson Cting, Three Rivers Press, NewYork

The Improvisation in Arts:

*Yahya Salem Issa**

ABSTRACT

This study aims to identify the elements and mechanisms of improvisation in Arts. Therefore, it investigates the methodologies of improvisation in the theater of the oppressed which is a theatrical approach established by Augusto Boal. Thus, different arts used improvisation techniques as a form of expression. It appeared in the musical arts, performance arts, visual arts, as well as theater arts. The limitations of this study located number of artistic projects made in the 20th century. The researchers used the analytical descriptive approach in this study, which is significant because it highlights the subject of improvisation in the arts in general, and in theater in particular. This study serves the art students, as well as provides awareness to academic institutions such as colleges of fine arts.

Keywords: Improvisation, Improvisation in the Arts, Theater of the Oppressed.

* The University of Jordan. Received on 9/9/2018 and Accepted for Publication on 2/6/2019.