# مفارقات التقنية والتلقائية في فن الممثل المسرحي نماذج من الارتجال في المسرح الأوربي الحديث

قاسم محمد حسن البياتي.....

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

**ملخص البحث**

يتناول البحث اشكاليات الارتجال في مبحثين أساسيين وعينات تطبيقية وخاتمة. يركز المبحث الأول على مفهوم الارتجال والتلقائية ويقوم بتوضيح الالتباس الحاصل بينهما. ويتناول المبحث الثاني الأسس والمبادئ التي يستند عليها الممثل في إعداده نفسه فنياً لغرض تنمية قدراته في الارتجال.

ويركز البحث على توضيح أبعاد تقنيات الارتجال وتعدد طرقه في المسرح الحديث، و يقوم بتحليل طريقة العمل على الارتجال وتوظيفه في بناء وتكوين العرض المسرحي من خلال تناوله لعينتين من التجارب المهمة، مثل تجربة المخرج الروسي ايفجيني فاختانكوف و عمله على الارتجال مع الممثل في إخراج مسرحية توراندو في 1922. و تجربة المخرج الإيطالي ايوجينيو باربا والممثلين العاملين معه في فرقة الأودن وطريقة الارتجال التي ظهرت في عمل الممثل (وعمل المخرج) في العروض المسرحية التي أنتجتها الفرقة منذ تأسيسها في سنة 1964.

ويشخص البحث ضرورة وجود نوع من البداغوجية للممثل تلائم طرق تنمية قدراته وخلق طبيعة ثانية تساعده على امكانية العمل على الارتجال بشكل فني، كما حصل في بحوث المخرجين . المعلمين في فن المسرح في القرن العشرين، وكما برزت في رؤية وتطبيقات توجه أنثروبولوجية المسرح والبحوث الميدانية والتحولات التي تمت في المدرسة الدولية للأنثروبولوجية المسرح (التي اسسها ايوجينيو باربا في سنة 1980) والتي دفعت إلى الاهتمام بعمل الممثل على نفسه من أجل تطوير امكانياته الفنية، وتنمية معطيات لغة الجسد . الذهن في حضوره الفعلي في العرض المسرحي.

**المقدمة:**

ساد الاعتقاد في بعض الدراسات التعميمية في أوربا أن الارتجال في التمثيل المسرحي هو عبارة عن حركات أو كلام أثناء التمثيل من دون الاعتماد على النص أو هو حالة نابعة من خيال الممثل في لحظة آنية يفاجئ فيها زميله الممثل في المشهد بشكل عفوي و من دون اتفاق مسبق. وهناك من يعتقد أن الارتجال في العرض هو الخروج عن النص أو حدوث شيء مفاجئ في المشهد يواجهه الممثل بفطنته.

و قد ترسخ هذا الاعتقاد في بعض الدراسات الاوربية التي تناولت الارتجال في عمل فرق كوميديا ديللارته من دون التمحيص الدقيق في الوثائق التاريخية ، والتي تزامنت مع انتشار الرؤية الرومانسية في القرن الثامن عشر ومن خلال تركيزها على ابراز أهمية الحدس والآنية والتلقائية في التعبير الفني. (Taviani ، p321)

إذن ما هي حقيقة الارتجال الفني في عمل الممثل المحترف؟ وما هي المفارقات بين فن الارتجال و التلقائية في عمل الممثل المسرحي ؟

هذه هي الأسئلة التي ينطلق منها البحث في تناول إشكالية التقنية والتلقائية في الارتجال في التمثيل المسرحي، ويحاول أن يتفحص المفارقات المتداخلة فيها ويحلل جوانب منها، ويوضح مفهوم وممارسة فن الارتجال الفني. ويواجه البحث مشكلة الغموض والتعميم في طريقة فهم المصطلح، وما ترتب على ذلك من انحرافات على مستوى التطبيق.

وتأتي أهمية البحث من ضرورة الكشف عن ذلك الغموض الذي حجب امكانية الولوج إلى معطيات فن الارتجال والطرق المتعددة التي ظهرت في عمل الممثل المحترف في المسرح الحديث. ومن هنا تأتي ضرورة توضيح أبعاد مفهوم الارتجال الذي غالباً ما يتم الخلط بينه وبين التلقائية والصدفة، وكأن الارتجال عبارة عن لعبة فنية لا تخضع لتقنيات مدروسة تدخل ضمن متطلبات عمل الممثل المحترف.

اماالحاجة للبحث فتكمن في الكشف عن مكامن عدم الدقة والهلامية التي يجدها الباحث في فهم الارتجال في بعض الدراسات المسرحية الصادرة في أوربا (والتي انتقلت إلى الدراسات المسرحية الصادرة باللغة العربية من دون تفحص مطلوب).

ويهدف البحث الى التدقيق في معنى مفهوم الارتجال في تمثيل الممثل المحترف وتفادي التعميم الذي يظهر في بعض الكتابات التي تخلط بين مفهوم الارتجال الفني (بمعناه اللغوي والإجرائي) وبين التلقائية والانسيابية اللتان لا يخلو منهما عمل كل ممثل مسرحي فنان مبدع حقيقي.

وتتحد حدود البحث، بحدود مكانية : ينحصر في حدود البيئة المسرحية في موسكو (روسيا) و هولستبرو (الدنمارك)، وحدود زمانية : ينحصر في سنة 1922 و سنة 1985، و حدو موضوعية: تناول المفارقات بين التقنية والتلقائية في عملية الارتجال في عمل الممثل المسرحي و عينات تطبيقية من طريقة عمل الممثل في عرض مسرحية توراندو للمخرج الروسي فاختانكوف، وعمل الممثل مع المخرج الإيطالي ايوجينيو باربا في إخراج عروضه المسرحية.

**تحديد المصطلح**

**التقنية**

جاء تعريف معنى التقنية في قاموس معجم المعاني الجامع باللغة العربية (في الإنترنيت)على النحو التالي: أسلوب أو فنيّة في إنجاز عمل أو بحث علمي وما إلى ذلك. أو جملة من الأساليب والطرائق التي تخص بمهنة أو فن .

و يرى الباحث أن في هذا التعريف نوع من الالتباس بين معنى التقنية ومعنى الأسلوب، لأن الأسلوب فردي محض، أما التقنية فهي جملة من الإجراءات والطرق التطبيقية التي يمكن أن يعتمدها كل فنان حسب

تخصصه. ويرجح الباحث توظيف معناه العربي الذي يرجع إلى فعل أتقن ، أي أجاد في عمل الشيء وأحسن صنعته.

أما المعنى الإجرائي للمصطلح يشر إلى كيفية استخدام مجموعة من الإجراءات والمعايير الملموسة التي تقوم بتنظيم عمل ما أو تنظيم نشاط جسدي أو ذهني ما.

وقد شخص عالم الاجتماع - الأنثربولوجي الفرنسي مارسيل موس (في محاضرة القاها في باريس سنة 1936) تقنيات جسدية متنوعة معتادة في تراث الشعوب المختلفة التي تكون مشروطة بثقافة المنشأ، مثل طرق الجلوس المتنوعة والإستلقاء وطرق المشي و الركض وطرق مزاولة المهن المختلفة، أو تقنيات الرقص وممارسة الطقوس. (Barba,2011,p419 )

وشخص أيوجينيو باربا تقنيات جسدية ـ ذهنية غير مشروطة بالحياة اليومية تدعى "تقنيات خارجة عن ـــ المعتاد ، التي تكمن في اجراءات بدنية تظهر مستندة على الواقع الذي نعرفه ، ولكنها تجري حسب منطق لا يمكن التعرف عليه بشكل مباشر، وهي تقوم بعملها من خلال عملية حصر وتغير تدفع إلى ابراز ما هو جوهري في الأفعال. وتبعد جسد الممثل عن التقنيات المعتادة في الحياة اليومية." (باربا،2006،ص 73)

**الارتجال:**

يشير معنى الارتجال في معجم اللغة العربية إلى انجاز عفوي مباشر لفكرة فنية من غير تصميم أو تدوين سابقين..ويقال قام بارتجال خطبة ، يعني تحدث شفويا من الذاكرة من دون تحضير. أو الارتجال يعني الفوضى في العمل بلا استعداد ولا تحضير. و يشير المعنى اللغوي إلى ارتجل أي سار على رجليه.

ويرى الباحث هناك فارق كبير بين المعنى اللغوي للارتجال في مختلف القواميس وبين الإجراء التطبيقي في مجال التمثيل، حيث يشير المصطلح إلى قدرة الممثل الفنية في الابتكار الفني بعد تمكنه من فنه على اساس التجربة والدربة والدراية الدقيقة.

**المبحث الاول**

**مفهوم الارتجال**

ينبغي قبل كل شيء أن يتم التميز بين الارتجال كمهارة فنية في عمل الممثل المحترف المبدع وبين وما يدعى الارتجال بالصدفة، أو قول الممثل لكلام آني من عند بعفوية من دون تفكير أو تحضير مسبق أو عملية تبلور فكره عفويه أو حالة يبتكرها الممثل من مخيلته فقط. وينبغي كذلك التميز بين الارتجال و التلقائية.

ولكن، يرى الباحث أن هناك في بعض الدراسات السائدة وغير الدقيقة التي تعتبر الارتجال نوع من الابتكار لشيء ما يحدث بعفوية أو بتلقائية، وتخلط بين هذا المفهوم وبين مفهوم الارتجال الفني في عمل الممثل المسرحي المحترف.

وترجع هذه الدراسات في اعتقادها إلى المعنى اللغوي السائد لمصطلح الارتجال في اللغة الإيطالية (improvviso) الذي يشير إلى وقوع الشيء أو الحدث بشكل مفاجئ وتلقائي من دون تفكير مسبق. ويظهر

هذا النوع من التفكير والخلط سواءً في تناول عمل الممثل في فرق الكوميديا أو في دراسة عمل الممثل المحترف في المسرح الحديث.

ويبرز الخلط في ذلك على مستويين: مستوى مفهوم الارتجال بمعناه اللغوي وتعميه على ظاهرة التمثيل في تاريخ المسرح الأوربي، وعلى مستوى الفهم (أو عدم فهم) لمعطيات الارتجال الفني وعدم تفحص إجراءاته التطبيقية في عمل الممثل المحترف في المسرح القديم والحديث.

ومن خلال الاعتماد على فهم معنى الارتجال (impovviso) كما يستخدم في اللغة الإيطالية (الذي يرجع في أصله إلى اللغة اللاتينية) بمعنى حدوث الشيء بشكل مفاجئ أو القيام على الرجلين فورا (ارتجل) لقول شيء ما أو فعل سلوك وحركات ما من دون تحضير وتفكير، يتم اسقاط المعنى اللغوي على طريقة ارتجال الممثل من دون تمحيص، ويتم تعميمه على تاريخ المسرح من خلال كلام هلامي وغامض، كما يظهر في بعض الكتابات التي تؤكد على بروز الارتجال منذ أن كان ثسبس (أول شاعرمؤلف . ممثل في المسرح الإغريقي) يقدم عروضه في أتيكا في القرن السادس قبل الميلاد!.

ولكن ما هي التقنيات التي كان يستخدمها ثسبس الممثل . الشاعر في تمثيله؟ وكيف كان يرتجل أثناء التمثيل؟ وهل كان يرتجل لأنه كان يتنقل بعربة من مكان إلى مكان؟ أم كان يرتجل في تجنيد أفراد الجوقة التي تغني وترقص (التي كانت من المحتمل أنها تعرف أجناس الأغاني الشائعة في التراث الإغريق في تلك الفترة)؟ أم كان ارتجاله يكمن في طريقة العرض الذي غاب عنا مع زواله ؟ أم كان يرتجل الكلام من الأساطير في كتابة نصه التراجيدي أو الديترامبو الشعري؟

هناك الكثير من الأمور التي نجهلها والتي لا تتيح لنا الحديث عن معطيات الارتجال بوضوح و بدقة في عمل أول ممثل . شاعر. مؤلف ومنظم العرض ثسبس. (Barthes,p63)

أما على المستوى الثاني . التطبيقي: يحدث الخلط بين التلقائية والطبيعية والصدفية (التي هي من خصال بديهية ما يجري في الواقع الحياتي) وبين تقنيات الارتجال الفنية التي كانت تشكل جانبا مهما من عمل الممثل المحترف (منذ ظهوره في فرق كوميديا ديللارته) سواء أثناء التمثيل أو أثناء تكوين العرض المسرحي. (Taviani,p320)

ولو تم فحص الوثائق التي تركتها فرق الكوميديا ديللارته، سيظهر أن طريقة الارتجال في عمل الكوميديا المرتجلة هي من ابتكار فرق كوميدية ديللآرته حصراً، ولم يكن لها وجود قبل ذلك كما يؤكد أندريه بيروجي (أديب عمل كمعد لمواضيع مع فرق كوميديا ديللارته) في كتابه حول فن العرض التمثيلي المدروس والمرتجل(1699) قائلا :"لم يكن تقديم عروض الكوميديا المستندة على الارتجال معروفة لدى القدامى، فهي من ابتداع قرننا، لأنني لم أجد من فعل ذلك ولم أجد من تحدث عنها فيما مضى"( Commedia dell'arte,p92).

ويقوم بيروجي بتوضيح خصوصية العمل على "الكوميدية المرتجلة على المستوى التقني، قائلاً: "إنه مشروع جميل بقدر ما فيه من صعوبة وخطورة، ولا يمكن لشخص أن يشرع بعمل ذلك من دون أن تكون له مؤهلات ولا معارف، ومن دون أن يعرف ماذا تعني قواعد اللغة، وماذا تعني الصيغ الخطابية وطرح المواضيع (تروبي)، وكل ما يتعلق بفن الخطابة، لكي يقوم بالارتجال بمثل ما يقوم الشاعر في دراسته

عمله مسبقاً. الذي يقوم بدراسة كل شيء وتنظيم كل شيء فيه بمفرده أثناء تأليفه له، بينما يختلف الأمر في الكوميديا المرتجلة، حيث يقوم العديد من الشخصيات بعمل ذلك، ولهذا يبدو أن العرض التمثيلي المدروس مسبقاً يحصل على التقدير والتثمين، وذلك بسبب نجاعته، قبل كل شيء (...) وهنا، في واقع الحال، بينهم من هو أقل كمالاً أو أقل مهارة ، لهذا قد ينشأ نوعاً من عدم الانتظام في قوله الآني المتطاير من الفم الذي لا يخلو من التقصير." (Commedia dell'arte,p95)

وفي تشخيص بيروجي هناك تأكيد على أن القول المتطاير من فم الممثل هو نوع من التقصير في عمله، ولا يليق بالممثل المحترف. ويشير، من جانب آخر، إلى وجود طريقتين في عمل الممثل في هذا المسرح المحترف: "تمثيل العرض المدروس" و "التمثيل المرتجل". وذلك هو ما يفند قول من يزعم أن "ارتجالهم: كان عبارة عن تمثيل عفوي وتلقائي وكلام يتطاير من فم الممثل ومن دون وجود نص، وما شابه ذلك. ويتم الخلط بهذه الطريقة بين مفهوم العفوية و التلقائية في التمثيل وبين فن الارتجال والتمثيل المدروس في عمل ممثل كوميديا ديللارته.

**المبحث الثاني**

**التلقائية والتقنية في فن الممثل**

إن سلوكنا ليومي المعتاد هو شيء خاضع للشروط الاجتماعية ومنذ الصغر، ولهذا أن تجاوز هذه الشروط هو الذي يدعى بالتلقائية. وتشير التلقائية ضمنيا على مفهوم الحرية، حرية الاختيار أمام مختلف البدائل ومن دون اكراه. إن التلقائية هي نوع من الكشف عن النفس وليست حالة قائمة بذاتها. وذلك هو واضح عندما نريد كتابة أو قول جملة نثرية أو شعرية، عندها سنخضع لمفردات ومعايير اللغة لكي نجعل مشاعرنا وأفكارنا وتصوراتنا أن تمر من خلال قناة ضرورية .ولا يمكن أن تكون التلقائية بالضد من مهارة التعبير بل هي تأتي بعد ذلك. كما هو الحال مع عازف ماهر في العزف على البيانو، فهو لا يستطيع أن يمرر شيء شخصي أثناء عزفه ويرتجل من دون مواجهة حدود القواعد الموسيقية التي تفرضه عليه الآلة التي يعزف عليها.

أما حال الممثل "هو أشبه بالحمامة (على حد قول باربا) التي يذكرها كانت في إحدى أمثلته، فهي تقاوم الهواء الذي ينهك أجنحتها، ولكنها من دون وجود الهواء ومن دون المقاومة ستسقط على الارض مثل جثة هامدة". إن مواجهة الممثل للتقنيات هي التي تجعله أن يعبر عن طاقاته ويكشف من خلالها عن نفسه، لأن من دون وجود هذه التقنيات (التي يمتلكها من خلال تنمية طبيعته الفنية) سيجد نفسه في فراغ. (باربا،1995 ، ص 56)

وعندما يمتلك الممثل تلك التقنيات وتصبح شخصية، ويقوم بتوظيفها في ظروف خاصة، سيعطيها معنى آخر في كل ظرف جديدة. وعندما يستطيع الممثل أن يتجاوز الشروط المفروضة عليه من التقنيات ويقوم بالتنويع في حركاته و ايقاعاته وصوته، عندها سيشعر بنوع من الثقة الحرية في عمله.

وهل يعني ذلك تجاهل وجود نوع من التمثيل بالفطرة (الذي أشار إليه ستانسلافسكي في كتابه اعداد الممثل وحدد نواقصه) أو أن نتجاهل ما يدعى بالموهبة ( من اللطائف) التي تكمن في ذات الممثل والتي (كما يقول العامة من الناس) تحتاج إلى صقلها! (بياتلي،2012، ص 76)

إن احدى المشاكل المعقدة التي يوجهها الممثل في التمثيل هي مشكلة التعبير عن المشاعر الطبيعية والانفعالات التلقائية. ولكن المشاعر الطبيعية الشخصية لا تشكل مادة فنية، ولا ينبغي التحكم بالمشاعر بل تركها حرة طليقة فهي تهرب وتفلت من قبضة اليد ومن كل جبر وتحكم قسري. ومن هنا ينبغي أن يتم خلق القنوات المناسبة لكي تجري فيها المشاعر طليقة، لتظهر من خلال صور لغة فنية لها مفرداتها الخاصة. ولا يمكن أن يتم تعليم المشاعر و الانفعالات التي يعشها الممثل.

ويشكل الارتجال الفني جانباً مهما من اللغة التعبيرية للممثل وهو أحد القدرات التي يقوم الممثل بتنميتها ضمن طرق التربيته الفنية الخاصة التي يختارها في مسيرة عمله التطبيقي. ومن هنا يحتاج الممثل إلى نوع خاص من التربية "البداغوجية" الملائمة لعمله الإبداعي الفني من أجل أن يبلغ الممثل المستوى الفني الذي يؤهله على ممارسة عمله الابداعي و تحقيق الارتجال الفني.

**بداغوجية الممثل و الطبيعة الثانية في عملية الابداع**

لقد شعر العديد من المخرجين المجددين في المسرح الأوربي (ستانسلافيسكي وآبيا و كريغ مايرهولد وفاختانكوف وكوبو و دولين وديكرو)، كلٌ حسب طريقته الخاصة، بضرورة التحري في امكانيات تشخيص طرق تربوية جديدة وظروف حياتية مؤثرة لتنمية قدرات الممثل من خلال الاستناد على المبادئ الفنية والتمارين الخاصة ، من أجل خلق ما يدعى الطبيعة الثانية (الجسدية . الذهنية) الفنية للممثل، لتوظيفها في عمله الابداعي وفي ارتجاله الفني.

وقد برز الاهتمام بخلق وتنمية الطبيعة الثانية للممثل منذ أن وضع ستانسلافكسي منهجه في إعداد الممثل (الذي استند على الإعداد من خلال العمل والتدريب المتواصل) لتكون فاعلة بجانب طبيعته الأولى (التي تشكل كيانه الحياتي). (ستانسلافسكي، ص 212)

وهكذا يمكن ان يربط الممثل بين طبيعته الأولى و طبيعته الثانية التي يقوم بتنميتها. ويقوم توظيف تصوراته وتداعيات الشخصية، و طبيعته الجسدية . الذهنية . الصوتية (الأصلية) الأولى، وتفاعلها مع لغة طبيعته الجسدية . الذهنية . الصوتية الفنية (المكتسبة) الثانية، حسب المعايير والأصول الفنية التي يتطلبها عمله الإبداعي والارتجال.

و برز الاهتمام بفن الارتجال لدى العديد من المخرجين في أوربا ، في محيط المدارس والورش المسرحية كما يظهر ذلك، في عمل المخرج الروسي فاختانكوف مع الممثلين . التلاميذ في ستديو المسرح الذي كان يديره بجانب مسرح الفن في موسكو. وبرز كذلك في توجه المخرج الفرنسي جاك كوبو، من خلال تركيزه على تقنيات التمثيل وفن الارتجال ومعطياته في عمل الممثل ضمن برنامجه البداغوجي في مدرسته المسرحية فيو كولومبه. (Taviani ,p44)

وظهر العمل على الارتجال بشكل مركز في تجربة المعلم الفرنسي جارلص دولين، وجعل من الارتجال الفني مادة رئيسية في ورشته المسرحية (أتلير) ليدرس فيها (بين سنة 1931 و 1933. (Fo, Dario,p50)

وقد اهتم جان لوي بارو بالارتجال الفني الذي كان يدرس في منهاج ورشة دولين، وجعله احد الاقطاب الفنية التي يستند عليها في عمله الفني . بجانب فن المايم) كما يشير لذلك في كتابه حكايات وافكار حول المسرح ( الذي صدر في 1959.) ليؤكد على ضرورة أن يلعب الممثل لعبة الابتكار، ويلعب الانسان لعبة

الاشياء وتلعب الاشياء لعبة الانسان.

وأصبح فن الارتجال مجالا خصبا في عمل الممثل في أوربا وفي أمريكا، كما نجد ذلك، مثلا، في عمل فرقة الليفنغ ثيتر(مسرح الحي) التي استندت في عملها الجماعي على الارتجال كما ظهر ضمن مفردات عمل الممثل في مسرح المختبر في بولندا (بين سنة 1959 و 1969) أثناء التدريب أو في تحضير العروض المسرحية التي أخرجها يرزي غروتوفسكي. و إن كان غروتوفسكي يردد جملته المعروفة " لا ترتجل رجاءً " وكان يقولها باللغة الإنجليزية (pleas dont improvaise) للممثلين الشباب المتحمسين للتلقائية في الفن والحياة. وكان يعطي أهمية لجدلية التلقائية والدقة في عمل الممثل في الارتجال في بنية مقطع محدد، على اعتبار أن أحدهما يكمل الآخر. (بياتلي،ص 34)

و يظهر أن طريقة عمل الممثل في مختبر المسرح مع غرروتوفسكي قد انتقلت إلى داخل فرقة مسرح الأودن، سواء من خلال تجربة باربا المباشرة مع المخرج غروتوفسكي، أو من خلال تدريب الممثل جيزلاك لبعض ممثلين الأودن. و من خلال ذلك انتقل فن الارتجال إلى عمل ممثلين الأودن، سواء في عمل كل ممثل بمفرده أو في عمله مع المخرج.

و لكن، يرى الباحث أن هناك بعض الاشكاليات التي تبرز وتغلف فن التمثيل ومشكلة الارتجال بنوع من الغموض (خصوصا في منظور المسرح الذي يصبو إلى عكس الواقع أو في مسرح الهواة).

ويبرز ذلك لسببين أساسيين: بسبب توظف الممثل لجسده الحي وأحاسيسه الشخصية (ولا يستخدم مادة فنية وسيطة خارج عنه مثل الفنون الأخرى) ولأنه يمثل شخصية درامية يجسدها من خلال محاكاة سلوك شخص آخر (كما هو في الحياة): وكأن لا وجود لوسيط مادي خارجي ملموس بين جسد الممثل وجسد الشخصية التي يحاكيها كما هي في الحياة.

ولكن الارتجال في التمثيل هو ليس من دون أصول فنية، فهو يستند على معرفة دقيقة ومرهفة ، وهو عبارة قدرات تكمن في ثنايا فن الممثل. هو مبدأ من مبادئ الفن و هدف فني سامي في آن واحد. و كل فنان محترف مبدع يعرف أن الارتجال يعني بلوغ مستوى من التقنيات والمهارات التي اكتسبها في طريقة إعداده الفني، التي ينبغي تجاوز حدودها ( وليس تجاهلها) لكي يرتجل .

ومن الواضح هنا يتم الحديث عن الارتجال في فن الممثل المحترف (وليس الهاوي)، ذلك الممثل الذي عاش في فترة تحولات ثقافية برزت مع التغيرات الأنثروبولوجية التي حدثت في بداية القرن العشرين، وتحولات مفهوم ثقافة الجسد والتركيز على بداغوجية الممثل في الإعداد والتكوين وفي التطبيقات العملية التي كانت غائبة (لحد تلك الفترة) في المسرح الأوربي.

**المبحث الثالث**

**التدريب وفن الارتجال**

يظهر أن العمل على الارتجال في المدارس المسرحية وفرق المسارح التي أشرنا إليها، كان متوجها نحو هدفين متوازيين: من جانب كان يستخدم لغرض التدريبات العامة (training ) للممثل بهدف إعداده فنياً، ومن جانب آخر كان يتم توظيفه لغرض منح الممثل نوعا من الاستقلالية أثناء تحضير مواد جديدة لإخراج كل عرض مسرحي جديد.

ومن هنا كان على كل الممثلين العاملين في الفرقة القيام ب التدريب المضني الذي كان في البداية منفصلا عن تحضير العرض موجها نحو تنمية القدرات الفنية عند الممثل. و كان العمل على التدريبات وعلى الارتجال في بداية الأمر يتم في فضاء منعزل عن فضاء البروفات وتحت إشراف المخرج . المعلم.

ومن متابعة الباحث لهذه التجارب المسرحية يظهر أن التدريبات الأساسية (تراينغ) لعمل الممثل في بداياتها، كانت تشكل الأرضية التي يستند عليها الممثل في تربية نفسه ضمن العمل الجماعي، و كان المخرج في الفرقة هو الذي يساعد الممثلين في تدريباتهم الجسدية والصوتية وفي طريقة عملهم على الارتجال.

ويظهر ذلك في تجربة العمل الجماعي على الارتجال وتربية الممثل في فرقة مسرح الحي الامريكية، ليندرج ذلك في تحضير العديد من العروض المسرحية، من خلال الارتجال حول موضوع أو حول فكرة نص درامي من أجل اخراج العروض المسرحية مثل انتكونا و براديس ناو.

أو كما يظهر في عمل غروتوفسكي مع الممثل في مسرح المختبر وتوجيه ارتجالاته نحو تحضير مواد العرض المسرحي، كما تحقق ذلك في مسرحية أكربوليس كم فيغوريس (في سنة 1965) الذي استند على الارتجال المنظم بين الممثلين والمخرج. كما برز الفصل بين التدريبات والعمل على الارتجال في عمل فرقة الاودن في السبعينات من القرن الماضي.

و من التدريبات اليومية المتواصلة لعمل الممثلين في هذه الفرق ومن الارتجال الجماعي الذي أخذ موقعه في تحضير العرض المسرحي نمى نوع من طرق الارتجال الفردي و عندها لم يعد عمل الممثلين متشابه في طريقة الارتجال، فكل واحد منهم كان لديه طريقته الفردية في توظيف مواده الفنية.

و اصبح من الممكن أن ينطلق الممثل في عمله على الارتجال من أنواع مختلفة من المحفزات لغرض استخراج مواد فنية أولية.

وبرزت أنواع مختلفة من الارتجال، مثل الارتجال حول الموضوع الذي يزوده المخرج للممثل كما يظهر في بدايات عمل ممثلين الاودن حيث كان المخرج باربا يقوم بسرد موضوع يكشف عن أحداث و أماكن حكاية أو حلم في المنام،

ومن الواضح أن الموضوع الذي يقوم المخرج بسرده هو نوع من السيناريو أو ترتيب بعض تفاصيل بعض الأفعال وسرد الأحداث والأماكن، التي تشكل محطات ممكنة لخط الارتجال. ليتم الاستناد عليها في تحفيز قدرات الممثل في انجاز الأفعال وردود الأفعال والأصوات المستخرجة من فكرة الموضوع، و خلق العلاقات ما بين الممثلين و ما بين الممثل والأشياء وتكوين الوضعيات الجسدية التي يستخدمها في المقطع. وذلك من خلال المحاولات العملية المتتالية والعثور على ما هو مناسب لفكرة الموضوع، ليتم بعد ذلك ترتيبها وبنائها بالتدريج في مقاطع فنية.

ويؤكد المخرج باربا قائلاً: "ينبغي أن ندرك جيدا ماذا يعني أن تتبع الموضوع. فهو لا يعني توضيح وعرض الموضوع، بل يعني أن نمسكه كنقطة مرجع لنا، إنه الشمال الذي يسمح لنا بالتوجه نحو كل الاتجاهات الممكنة، وتثبيت النقطة المحددة.

إن لم يكن هناك نقطة محددة للرجوع إليها سنخاطر بالبقاء حبيسين لشكل من التمثيل الذي يقلد الواقع كالقرد، أو يصبح ذلك أسوء أنواع البسكودراما. (م 20،ص 84) .

ومن جانب آخر تظهر امكانية ارتجال الممثل من محفزات أخرى، مثل الانطلاق من التدريبات العملية اليومية (training) الخاصة بفن كل ممثل: كالإنطلاق من الحركات والوضعيات والأنواع المختلفة للطاقة التي يوظفها في عمله ، أو البحث عن حلول لبعض المشاكل العملية الأخرى في التدريب، أو العمل على مسألة التوازن المستقر أو غير المستقر... ومن هذا النوع من العمل (أو من عمل شبيه بذلك) يتم استخراج مواد فنية متفرقة يمكن تركيبها واستخدامها في مقاطع محددة، ومن ثم توظيفها في مقطع ليتم ادراجه في ظرف عرض ما.

وقد توسعت امكانيات الممثل في انطلاقه من محفزات أخرى، مثل أن ينطلق من تجربته الخاصة أو ذكرياته أو حلم يراه في المنام أو من قصيدة أو أغنية يحفظها، ليستخرج من ذلك، ومن تداعياته الذهنية، مواد فنية من أجل أن يقوم بتهيئة الدور المسرحي الذي سيؤديه في العرض. وكان على الممثل أن يقوم بتنظيم مواده المرتجلة في بنية قابلة للتكرار لكي يستطيع أن يتذكرها ويبني عليها مفردات دوره.

ويظهر من عمل وكلام ممثلين الذين عملوا في مسرح المختبر مع غرتوفسكي ومن كلام باربا والممثلين العمالين معه في الاودن ، أن هناك ضرورة بلوغ المهارات الفنية من خلال التدريب اليومي والتجربة العملية، كأساس من أجل القيام بعملية الارتجال: كما هو الحال مع فن العزف في الموسيقى أو الرقص أو نظم الشعر أو في التمثيل الصامت.

ومن الجدير بالذكر، أن التقنيات الجسدية والصوتية التي اكتسبها الأعضاء القدامى في الفرقة، من خلال التدريب الطويل والشاق، وكذلك العمل على المحفزات المتعددة في الارتجال أصبحت من المعطيات الأساسية التي يمكن أن يتم توصيلها تطبيقيا لمن يريد خوض تجربة تعلم الاسس والمبادئ في فن الممثل المسرحي.

**تعدد تقنيات الارتجال**

ظهرت طرق متعددة ومختلفة في عمل الممثل، خصوصا في تجربة ممثلين مسرح المختبر وفي فرقة الاودن التي يمكن أن تدعى بالتقنية المدروسة التي يستخدمها الممثل في عمله، كما يوضح لنا ذلك الممثل تورجر من فرقة الاودن في حديثه عن طريقته عمله على الارتجال، فهو يتحدث عن تقنية يدعوها ارتجال الميزانسين و أخرى ارتجال وضع تخطيط للأفعال و أخرى يسميها ارتجال المرادف و أخرى يسميها خطوة بعد خطوة.

ويوضح لنا كل طريقة أو تقنية يستخدمها قائلا: " مثلا، ما اسميه ارتجال تقنية الميزانسين : تكمن في انجاز مختلف الأفعال الصغيرة التي تكون في البداية لا وجود لعلاقة بين بعضها والبعض الآخر، ومن ثم أبحث عن العلاقات بينها من خلال خلق قصة ما: و أقوم بصياغة كل فعل، و أقرر ما هي الاتجاهات الفضائية ، ومع من ومن أجل من أقوم بالفعل، وما هي السعة ( فإن كانت أفعالي موجهة نحو شخص أمامي ستختلف عن تلك الأفعال التي أتوجه فيها نحو شخص آخر يوجد في عمق الصالة). يمكن تثبيت مثل هذا النوع من الارتجال خلال عشرين دقيقة. وفي هذه الحالة لا أهمية كبيرة للحكاية بالنسبة لي، فذلك هو مجرد عبارة عن أدوات للعمل تساعدني على تثبيت ومفصلة وتذكر أفعالي.

أما بصدد تقنية خطوة بعد خطوة ، يقول: "في هذه الحالة أقوم بفعل واحد ثم أتوقف، و أقوم بفعل آخر و أتوقف، ثم أرجع للوراء و أقوم بتكرار الفعلين، ومن ثم أضيف فعل ثالث. والتوقف مرة أخرى و تكرار مجمل الأفعال، وهكذا. وبهذه الطريقة يقوم الممثل بخلق وتثبيت مواده في تزامن و في وقت قصير.

و هناك طريقة أخرى لخلق المواد التي أسميها ارتجال المرادف. مثلا يمكنني أن أعمل على المقطع الأول من النشيد الوطني الدنماركي : " نعم نحن نحب هذا الوطن ..." . و عندما أقول نعم أول التداعيات الذهنية التي تخطر ببالي هي " الزواج"، " الخاتم" ، ومن خلال ذلك أقوم ببناء فعل. وعندما أقول "نحن " أفكر بجمع من الناس، وأقوم ببناء فعل آخر. "نحب" ... أفكر بالحب. " هذا الوطن" ... أقوم برسم خريطة النرويج باليد الواحدة . ولا أحد يعرف ماذا أقوم بفعله. وفي هذه المرحلة من عملي لا يهم أن تكون أفعالي عادية. في هذه الحالة تكون وظيفة النص أشبه بحبل أعلق عليه ذاكرتي، وذلك سيساعدني على التذكر وتكرار كل موادي.

وعندما يقوم الممثل بالارتجال لسنين طويلة، حتى و إن كان قد حاول القيام بذلك بمائة طريقة مختلفة، ستستقر لديه بعض القوالب (كليشيه) التي تتكرر رغماً عنه (...) ويعتقد أنه يقوم بشيء أصيل (...). من أجل تجنب ذلك حاولت في عرض مسرحية الإنجيل أن أقوم بإنماء تقنية جديدة في خلق موادي: بدلاً من أقوم بارتجالي في موقع " الشخص الأول"، كنت أبدأ منطلقاً من موقع "الشخص الثالث وبزمن الفعل الماضي": بدلاً من أن أقول أنا، كنت أقول، هو فعل. وذلك هو ما كان يساعدني على أن أتخضب بنوعية جديدة و أبتعد عن قوالبي." (Drammaturgia,p68)

ومن جانب آخر تتحدث الممثلة الإنجليزية جوليا فارللي عن استخدامها هي أيضاً، لما يدعوه تورجر تقنية خطوة بعد خطوة" في عمل ارتجالها، ولكنها تستخدم طرق أخرى أيضا، كما تقول : "أستخدم طريقة أخرى عندما أرتجل، حيث يمكن أن أقول لنفسي: أنا أقفز الآن على حجرة، تطمس الحجرة. وبهذه الطريقة يمكن أن تضع الممثلة خط كلامي تحت الفعل الذي تفعله، كصورة ذهنية خلف فعلها.

وقد توجهت جوليا فارللي في عملها على الارتجال نحو طريقة أخرى متميزة خاصة، من أجل بناء موادها، وذلك من خلال تعاملها مع الصوت و الموسيقي أو كلمات أغنية، وذلك من خلال "رد الفعل" على المقطع الصوتي، أو حتى على صوت ورقة تمزقها، وبصدد هذه الطريقة في ارتجالها (كرد فعل على الصوت) تؤكد جوليا، قائلة: "إن كل الارتجال الذي أنجزته في مسرحية تالابوت كانت تستند على الأصوات، و أعرف أنها كانت تختلف عن ارتجالي في مسرحية إنجيل أوكسير هونكس. كما لو أنني أبحث في كل مرة عن شيء خارجي قادر على أن يغير قوالبي. كما لو أن الصورة الذهنية لوحدها ليست قوية بما فيه الكفاية واحتاج إلى شيء آخر".

و تشير إلى المواد التي وظفتها في مقطعها في مسرحية كازاموز، قائلة: " قمت من خلال الموسيقى اليابانية ببناء محفزات، لطريقة وجودي في الفضاء، التي يمكنني أن أعثر عليها فيما بعد.في البداية كان من الصعوبة جداً العثور عليها من دون وجود الموسيقى ومن دون وجود تركيزي عندما كنت أعمل وحدي بشكل منفرد. وهكذا وجد نفسي فجأة في وابل من التوالي المتراكم (تستخدم هنا مفردة نرويجية غينماغان . تستخدم في لغة الفرقة الخاصة) للقيام بعمل تكرار كل ما عملته و بمرة واحدة، وعندها بدأت أفقد كل

شيء. وعلى أية حال القيام بالتكرار والتكرار بمفردك تستطيع العثور على نفس النوعية". (202 Drammaturgia,p).

ومن جانب آخر، يمكن أن يكون محفز ارتجال الممثل نابع من ديناميكية صورة لوحة تشكيلية أو من شخصية مأخوذة من نص درامي، أو مأخوذة من أسطورة أو شخصية معروفة من التأريخ والحياة. وذلك يساعد الممثل على استخراج المعلومات منها لموضوع الارتجال وبناء الأفعال والوضعيات والحركات. أو بعض الديناميكيات الزمنية والفضائية. ومن خلال تكوين المقاطع التمثيلية يتوجه نحو بناء ما يمكن أن يكون نوعاً من دراماتورجية الممثل.

**الارتجال والمقطع الفني في التمثيل المسرحي**

إذن، هناك أنواع مختلفة في طريقة الارتجال في عمل الممثل المحترف منذ أن وضعت فرق الكوميديا ديللارته الأسس الفنية في طريقة التمثيل المدروس والتمثيل المرتجل، كما توضح في بداية البحث. ويسمى هذا النوع من الارتجال الارتجال التركيبي الذي يستند على تركيب عمل كل ممثل على إنفراد (من المخزون الأدبي المتنوع الذي يحفظه مسبقا) و من ثم تركيب عمل مجموع الممثلين بشكل فني (على اساس سيناريو مرسوم بشكل جيد) أثناء العرض.

ومن الواضح أن هناك تقنيات مختلفة متداولة في عمل الممثل المحترف، وهناك تقنيات خاصة بكل ممثل على إنفراد، كما يظهر في عمل الممثل في فرقة الاودن تياتر، بعد تجربته الطويلة في الارتجال، وفي العمل على ما يسمى بلغة الفرقة " المواد": أي الأفعال الجسدية أو الصوتية والتداعيات الذهنية التي يستخدمها الممثل من أجل بناءها وتوظيفها في تكوين ما يدعى المقطع. ومن ثم يتم توظيف هذه المقاطع في إخراج العرض.

وهناك طرق مختلفة في بناء مقطع الممثل في فرقة الأودن، حيث يتم تثبيت المقطع بشكل فني ليتم لارتجال في داخل بنية المقطع، ويدعى هذا الارتجال في داخل المقطع: ويكون الارتجال في هذه الحالة عبارة عن ظهور الاندفاعات الداخلية الآنية في الوضعيات والحركات الجسدية والصوتية (التي يتم تثبيتها من قبل الممثل ومع المخرج) وفي الايقاع والتنويع، ويحدث ذلك بين البنية الدقيقة والتلقائية أثناء الأداء التمثيلي.

ومن جانب آخر هناك نوع آخر من الارتجال في المسرح يقوم المخرج بتحقيقه من خلال عمله مع ما يتمخض من ارتجال مثبت في عمل كل ممثل، ويقوم في هذه الحالة بخلق العلاقات بين ارتجال مجموعة من الممثلين ،كما يظهر ذلك في عمل المخرج باربا مع الممثلين العاملين معه. وقد برز ذلك بشكل كبير في تحضير عرض مسرحية انجيل اوكسي هونكس، حيث طلب باربا من كل واحد من الممثلين السبعة المشاركين في تحضير العرض أن يقوم بتحضير مواد من ارتجاله حول مواضيع يختارها هو ويقوم بتثبيتها في نوع من الدراماتورجية (أشبه بعرض مونو دراما) ولمدة ساعة. وقد قام كل ممثل على مدى أشهر طويلة بتكوين مواده (الدراماتورجية) الشخصية. ومن ثم قدمها على انفراد أمام باربا. وبدأ المخرج باربا بالعمل على تغير أو تعديل بعض المقاطع الصغيرة من هنا وهناك، أو القطع لبعض منها، أو أخذ مقطع من عمل ممثل وربطه مع مقطع ممثل آخر. وهكذا فعل المخرج مع مواد ارتجال الجميع. وقام بخلق ارتجاله التركيبي

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

والمنسق من مواد فنية لسبع ساعات لسبعة ممثلين ومنتجتها في ظرف جديد لعرض مسرحي. وظهرت بنية العرض من خلال تشكل تكوين لمدة ساعة وثلث الساعة من تفاعل ارتجال الممثلين وعمل ارتجال المخرج، في بنية دراماتورجية يدعوها باربا (في كتاب حرق الدار) درامتورجية الدراماتورجيات. (Barba,2009,p242)

**مؤشرات البحث**

ركز البحث بالدرجة الاولى على :

1 . ضرورة التميز بين المفهوم السائد للارتجال على اعتباره نوع من الابتكار (من لا شيء) في عمل الممثل، أو نوع من الخروج عن النص والارتجال مع الجمهور أو مواجهة الممثل لحالة طارئة أثناء العرض، وبين مفهوم الارتجال الذي يستند على معرفة فنية مرهفة في توظيف المواد الفنية في التمثيل المسرحي.

2 . توضيح مفهوم الارتجال الفني ونوعية الإجراء التطبيقي المركب الذي يكمن خلفه، والمعطيات الفنية التي يستند عليها الممثل في طرق الارتجال المتعددة، في توظيف التقنيات الداخلية والخارجية التي يكتسبها أثناء اعداده البداغوجي. و ذلك من خلال تنمية ما يدعى بالطبيعة الثانية الفنية التي تتفاعل مع طبيعته الأصلية الأولى وتفاعلها مع تداعياته الشخصية في عملية الابداع.

3 . تناول البحث بعض المبادئ الأساسية التي يستند عليها كل ممثل محترف في طريقة اعداد نفسه فنيا، والتي تتطلب الدربة والدراية والتمارين الخاصة بفنه ليس لغرض اكتساب المهارات فقط بل من أجل تنمية القدرات الكامنة فيه.

4 . قام البحث بتوضيح كيفية توظيف الممثل لطرق ارتجاله الفني في تحضير مواده الفنية للعمل وكيفية مشاركته في تحضير مواد للعرض المسرحي الذي يقوم المخرج بتكوين بنيته الدرماتورجية، كما تم تشخص ذلك في بعض تجارب المسرح المعاصر.

5 . طرح البحث امكانية توظيف المعطيات الملموسة في فن الممثل في عملية دراسة حيثيات فن الارتجال على مستوى المفهوم وعلى مستوى الإجراء، والاستفادة منها في بداغوجية فن الممثل ( وفي طريقة إعداد الممثل في المعاهد والأكاديميات المسرحية) أو في طريقة دراسة وتحليل الارتجال في عمل الممثل المسرحي المحترف.

6 . إن وراء كل نوع من الارتجال الفني معرفة دقيقة بمعطيات فن الممثل، وأن هناك تقنيات خاصة بكل ممثل تشكل القنوات الضرورية في تشكيل لغته التعبيرية، وتمنحه الثقة في مواجهة امكانياته وحدود قدراته الجسدية والصوتية .

7 . إن التقنيات ليس فقط لا تعيق التعبير بل هي ضرورية لبناء ضفاف ملموسة يجري فيها تدفق طاقات الممثل بشكل تلقائي، فهي قطب مكمل لقطب التلقائية.

**إجراءات البحث التطبيقية**

**نموذج عينية رقم 1**

مجتمع البحث: مسرحية توراندو اخراج افيجين فاختانكوف ( سنة 1922)

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج البنيوي الذي يتيح له بتناول المكونات التي تتركب وتتشكل في توظيف الارتجال في تكوين بنية العرض المسرحي.

وسيركز الباحث على عينة من تجربة المخرج الروسي فاختانكوف في ستوديو المسرح ، لتوضيح وتحليل طريقة تركيب الارتجال في تحضير إخراج مسرحية الأميرة توراندو في سنة 1922. وبالرغم من تركيز فاختانكوف على أهمية بداخوجية اعداد الممثل في داخل ستوديو المسرح لكنه كان يرى أن امكانية تطوير قدرات الطلبة . الممثلين في الارتجال يتم أثناء العمل على تركيب العرض المسرحي. ولم يستند على مراحل تدريبات خاصة لتطوير فن الارتجال لديهم، كما ظهر ذلك فيما بعد في المسرح المعاصر في تجربة غروتوفسكي والمخرج باربا.

**الإخراج والإرتجال**

قام فاختانكوف بتحضير إخراج مسرحية توراندو من خلال عمله مع طلبة ستوديو الثالث (الذي تأسس بجانب فرقة مسرح موسكو الفني). وأثناء العمل البداغوجي قدمت إحدى الطالبات لمعلمها مقطعاً مسرحياً من مسرحية توارندو، للمؤلف الألماني شللر، وقد تحمس المعلم لذلك. وقررت مجموعة من التلاميذ، أن يشتركوا في تقديم مقاطع من نفس النص. ولم يعجب المعلم ما قدمه التلاميذ. فطلب التلاميذ أن يشرح لهم سبب ذلك الإخفاق، وعندها وضح لهم قائلاً: "بعد تحولا ثورة أكتوبر، لا يهتم المتفرج اليوم بحكاية عشق حدثت في الصين بين خلف والأميرة توراندو". (Ripellino,p70).

وأقترح عليهم أن يختاروا نصاً آخر بنفس العنوان الأميرة توراندو للمؤلف الإيطالي كارلو غوتزي. وبدأ العمل على ذلك في بداية سنة 1920.

وفي بداية العمل اقترح المعلم – المخرج على التلاميذ حلولاً عديدة. واتفق معهم على أن يتم العمل على تقديم ذلك النص (من القرن الثامن عشر)، ولكن ليس من خلال تقديم حكاية النص كما هي، بل أن يتم العمل على الكشف عن (ميكانزم) الطريقة التي يقدم فيها العرض.

وأراد من ذلك العمل أن يكون مجالاً لدراسة أبعاد "الإرتجال في التمثيل"، بل أراد أن يستند العرض كله على الإرتجال. و من ثم إقترح أن يكون ذلك ضرباً من ضروب طريقة تقديم "تمثيل الإرتجال" وليس "الإرتجال"في العرض: أي أن يتم التحضير الفني لعملية الارتجال بشكل فني ولا يترك شيئاً للصدفة والفوضى. و يتم تحضير كل المفردات التي تدخل في ذلك الارتجال الفني أثناء البروفات لغرض تكوين بنية العرض.

ولكي يكون ذلك شيء أصيل و حقيقي وجب تحضير كل شيء فيه بدقة وصرامة. ولكن، في نفس الوقت، ينبغي أن يظهر ذلك وكأنه يتم ارتجاله آنياً وأمام الجمهور، وكأن العرض كله ينشأ بالتدريج من الارتجال في تلك اللحظة التي يقدم فيها. وهكذا ستكون المشكلة في إخراج العرض هي ليس الارتجال بل كيف يتم تركيب و تمثيل الارتجال.

**طريقة تمثيل الارتجال**

إنطلق فاختانكوف في مقترحه للممثلين من فكرة تصور وصول فرقة مسرحية لكوميديا ديللارته من إيطاليا إلى موسكو، لتشارك في النقاش الدائر حول إشكاليات التنافر الموجود بين كارلو غولدوني وكارلو غوتزي في المسرح الإيطالي. وتقوم الفرقة، بهذه المناسبة، تقديم عرض مرتجل لنص كارلو غوتزي.

ويبدأ العمل على المشهد الأول من مسرحية توراندو: اللقاء بين خلف وبراك. أحدهما يروي للآخر حكاية مخاطرته في الوصول إلى ذلك المكان في الصين (وضعت أثناء العرض إشارة في عمق المشهد كتب عليها عنوان ستديو الثالث في موسكو، مكان تقديم العرض).

إذن، موضوع المشهد الأول هو تقديم معلومات للجمهور حول حكاية خلف وبراك. وذلك أشبه بعمل مقدمة (برولوغ) لتزويد الجمهور بمعلومات محددة.

واقترح المخرج على الممثلين أن يتوجهوا في كلامهم نحو الجمهور، وأن يقوموا بتوظيف طريقة كلام تشبه طريقة كلام مهرج السيرك، من خلال ارتفاع الصوت والوضوح في نطق الكلام المقتضب.

واقترح عليهم أن يبتكروا لغة خاصة بهم من خلال اللعب على الكلام، ومن خلال الفزورات، وكأن ذلك هو نص ( سيناريو. كانوفاجو) من نصوص كوميديا ديللارته.وأن يصاحب ذلك حركات دقيقة في إيقاعها. ويتم حفظ ذلك في الذاكرة ليظهر في العرض وكأنه ينشأ، كما لو أنه ينشأ في اللحظة التي يقدم فيها العرض.

و من ثم اقتراح المعلم على جميع التلاميذ – الممثلين أن يقوموا بارتجال حول موضوع "مواجهة الممثل للفشل": على أن يقوم كل واحد منهم بتقديم مقاطع من القفشات والنكات والحركات المضحكة أمام الآخرين، وأن يجعلهم يستمتعوا بذلك ، وأن يستمر كل واحد حتى المبالغة، ولمدة طويلة نسبيا.

وكان الهدف من ذلك هو أن يقوم الممثل المبتدأ بتجربة الاستعداد لحالة تحفيز انتباه المتفرج وجذب اهتمامه ومواجهة إما النجاح أو الفشل في ذلك.

ويظهر هنا، أن هدف فاختانكوف هو دراسة اللعبة المسرحية بين الممثل والمتفرج ( في داخل الأستديو المسرحي) وأثناء البروفات على مسرحية توراندو.

**ارتجال في تحضير العرض بأكمله**

وطلب المخرج . المعلم من كل واحد أن يرتجل الزي لدوره. وذهب كل واحد منهم في البحث عن حاجة أو عن ثوب أو قطعة قماش في داخل الأستديو. وهكذا راح كل ممثل يخلق زياً له.

وكان مصمم السينوغرافيا يتابع عمل البروفات مع الممثلين، وكان يطرح مقترحاته في كيفية توظيف تلك الأزياء وتلك الأشياء في المشهد.

واقتراح المخرج على كل ممثل أن يأخذ نموذجاً من السلوك: اقترح على الممثلة التي تقوم بدور ايديليا أن تعمل نموذج ممثلة في فرقة يديرها زوجها، لعوبة ورعناء وعشيقة الممثل الأول، ترتدي حذاء أكبر من حجم قدمها، تشحط به. دائمة الغمز بعيونها، صوتها رخيم (باصو). تحمل معها خنجر. تبدو وكأنها خلقت لتقديم الأدوار التراجيدية فقط.

واقتراح على ممثلة دور سليمة أن تأخذ نموذج الممثلة الكسولة، دائمة التمصر بجسمها. لا ترغب العمل في التمثيل. دائمة التثائب.

واستمرت الارتجال في العمل. وشمل ذلك على مقترحات عديدة حول مختلف العناصر التي تدخل في تكوين العرض. وطرح مقترح بناء مصطبة في وسط المشهد دائرية الشكل للسينوغافيا، وكأنها حلبة سرك. وفي العمق فوندال يرسم عليه (أو يشار فيه إلى) "شارع أربال" (المكان الذي فيه مقر ستديو المسرح الذي يقدم فيه العرض). ويتم وضع قوس على المصطبة. ويتم بناء باب كبيرة وعليها شرفة مرتفعة على الجانب الأيسر من المشهد.

ومن جانب آخر، تم العمل على ارتجال موسيقى العرض. في البداية كان هناك عازف البيانون جالساً في المشهد يصاحب إرتجال الممثلين. ولكن، فيما بعد، دعى فاختانكوف مؤلف موسيقي إيطالي يعمل في سرك موسكو. كان قليل المعرفة باللغة الروسية، وكان يتحدث بتلكأ. وبدأ العمل مع الممثلين. وأخذ يروي لهم، بتمتمته بالروسية، حكايات خيالية، وبطريقة ممتعة، حول عمل الممثلين في عروض الساحات في إيطاليا. وبدى للممثلين وللمخرج، بطريقة سرده الممتعة والمضحكة، كأنه هو الذي يجسد روحية العرض الذي يريدون تقديمه.

واقترح، أحد الممثلين أن يقوم الممثلين الذين لا يشتركون بدور في المسرحية بعزف الموسيقى في العرض. وتم فعلاً، تشكيل فرقة موسيقية مرتجلة تعزف على أدوات مختلفة: صفارات وناي وكمان وآلة وترية ودفوف وصفقات.... وبدأت البروفات على ذلك، وتم خلق قطع موسيقية مرتجلة: مارش وقطعة لرقصة فالس... وتم استدعاء الموسيقي سيزوف لترتيب وتأليف تلك القطع الموسيقية الأصيلة.

ومن ثم توقف العمل لفترة بسبب دخول فاختانكوف للعلاج في المستشفى، وكان مرضه المزمن سبباً لتوقف عمل البروفات لمرات عديدة.

وعندما رجع من المستشفى وضع برنامج عمل لتنظيم كل ما تم من ارتجال. وقام بتنظيم كل مفردات العرض: إيقاع الحركات والعلاقات بين الشخصيات وتحكم كل ممثل بجسده وإيماءاته، وطريقة عمل كل واحد مع الأشياء التي يستخدمها في المشهد. وتم إزالة كل ما هو تبسيطي في تأثيره على الجمهور.

وتم ترتيب طريقة دخول الممثلين في بداية العرض وطريقة تغيير أزيائهم... وتم تركيب كل مكونات بنية العرض بشكل عضوي ومنسق (في توزيع وتركيب هارموني) في طريقة بناء العرض. ومر ما يقارب سنة على ذلك العمل.

**تقديم العرض**

قبل أن يتم تقديم العرض، يقوم كل الممثلين باستقبال الجمهور في القاعة، يتحدثون معه ويساعدونه في أخذ أماكن الجلوس في الصالة.

وتبدأ الأوركسترا بالعزف. ويصعد الممثلين على خشبة المسرح المفتوح. ويبدأ كل ممثل بالبحث عن قطع ثيابه وأشياءه التي سيستخدمها في تمثيله، ويقوم كل واحد منهم أثناء ذلك بتقديم نفسه للجمهور. ومن ثم يعلن جميع الممثلين سوية، موجهين كلامهم نحو الجمهور:"سنرتجل تمثيل مسرحية توراندو". ويبدأ العرض.

وعندما تم تقديم جنرال بروفة للعرض (بتاريخ 24 فبراير من سنة 1922) كان فاختانكوف في المستشفى للعلاج، ولم يستطع الحضور. فبعث برسالة لكي تقرأ قبل بد العرض.

وقد حضر لمشاهدة البروفة الأخيرة للعرض، ستانسلافسكي ونمروفج وممثلين فرقة مسرح الفن وتلاميذ ستديو الأول والثالث. وقرأ الرسالة الممثل زافديسكي، والتي كتب فيها فاختانكوف قوله: "أعزائي المعلمين، رفاقي من الشيوخ والشباب، صدقوني عندما أقول لكم أن شكل العرض الحالي هو الإمكانية الوحيدة لأستوديو الثالث (....) وهذا الشكل لا يتطلب فقط سرد موضوع الحكاية، بل يحتاج كذلك بعض الإجراءات المشهدية التي، ربما، سوف لن يلاحظها الجمهور، ولكنها ضرورية جداً بالنسبة لتكوين الممثل (...) لقد بحثنا عن شكل (لعمل غوتزي) يعكس التوجه الحالي في ستدوديو الثالث (...).

إن كل نص هو عبارة عن حجة، من أجل تنظيم العمل لمدة ستة أشهر في داخل الأستديو، ومن أجل تنظيم دروس خاصة وضرورية لشكل ما. فنحن لا زلنا في البداية. ليست لدينا لحد الآن الإمكانية في استدعاء إنتباه الجمهور نحو عروض يقوم بتمثيلها ممثلين استثنائيين، لأنه لم يظهر لحد الآن مثل هذا النوع من الممثلين.ومن أجل أن تكون ممثلاً كبيراً تحتاج إلى سنين طويلة". (م 15، ص 331)

وبعد استراحة الفصل الأول من العرض ذهب ستانسلافسكي مباشر ليتحدث مع فاختانكوف هاتفياً، ليخبره عن حماسة ورضاءه عن العمل. ومن ثم ذهب شخصياً إلى المستشفى. وانتظر الجميع رجوع ستانسلافسكي لكي يبدأ الفصل الثاني من العرض. وكان الجميع في حالة من الهذيان، وعندها صرخ الممثل ميخائيل تشخوف متحمساً للعمل "برافو"، عجت عاصفة من التصفيق في القاعة.

وقد كتب ستانسلافسكي جملة بعد العرض قال فيها: "في حياة مسرح الفن في موسكو، وعلى مدى ثلاث وعشرين سنة، لم يكن من المألوف مثل هذا النجاح. أنا فخور بمثل هذا التلميذ، إن كان يمكن أن أدعوه تلميذي." (م15،ص71)

وكتب الصحفي بافل ماركوف عن العرض قائلاً: "إنه يعبر عن خلاصة المراحل الأساسية للمسرح في سنة 1921 – 1922، فهو يشكل، سوية مع عرضين آخرين كوكو مفنيك من إخراج مايرخولد، ومسرحية فيدراً من إخراج تايروف، أثراً كبيراً سيبقى لسنين طويلة في المسرح الروسي (...) وقد كان عملاً أكثرهم بساطة وأكثرهم عبقرية وأكثرهم سذاجة وأكثرهم بحثاً، وأكثرهم صدقاً وبناءً". (م 15، ص 79)

**نموذج عينة رقم 2**

مجتمع البحث: عمل الممثل في فرقة الأودن تياتر في عروض المخرج الإيطالي إيجينيو باربا.

اجراءات منهج البحث: يعتمد الباحث المنهج البنيوي لغرض تفكيك وتحليل طريقة عمل الممثل والمخرج على الارتجال، وابراز المكونات الأساسية التي يستند عليها فنيا في عملية تركيب وتكوين ومنتجة العرض المسرحي.

**تجربة مسرح الأودن**

يركز الباحث هنا على عينة أخرى من عمل الارتجال في تجربة فرقة الأودن تياتر، التي اسسها المخرج الإيطالي الأصل إيوجينيو باربا، في النرويج سنة 1964، ثم انتقل إلى الدنمارك في سنة 1965، حيث يوجد لحد اليوم.

ويظهر في هذه التجربة نوع من العمل المختلف عن تجربة فاختانكوف في بداغوجية الممثل وفي طريقة تحضير محفزات تكوين الارتجال: وتبرز هنا التغيرات التي حصلت في العمل البداغوجي وطريقة توظيف الارتجال في العرض المسرحي بين بداية القرن العشرين و نهايته.

وقد تميزت تجربة المخرج باربا بذهنية وطاقة مسرحية خارقة للعادة كما يظهر ذلك في عروضه المسرحية أو في كتاباته الغزيرة.

أما من حيث ارتجال الممثل، فقد أعطى باربا استقلالية لكل ممثل أن يعمل و أن يقوم بتكون مقاطعه الفنية بشكل منفرد، وأثناء البروفات على تحضير وتكوين العرض، ليقوم المخرج بعد ذلك، بتوظيف مجمل مقاطع ارتجال الممثلين، من خلال تفعيل تركيباتها و منتجتها من أجل تكوين دراماتورجية العرض المسرحي (ويدعو عمله هذا دراماتورجية الدراماتورجيات) . (م 2، ص 249 و 250)

ومن هذا المنطلق يظهر أن تقنيات التمثيل المدروس مسبقاً و الارتجال في عمل الممثلين والمخرج في مجموعة مسرح الأودن، قد تفردت في طريقة الفهم والممارسة في المسرح الأوربي المعاصر. كما يظهر ذلك من متابعة الباحث لعمل الفرقة و مشاهدة عروضها وتقديم براهي الممثلين، ومن تصريحات وتوضيحات أربعة ممثلين من الأودن عملوا مع المخرج أيوجينيو باربا: الممثلة النرويجية إبن نجل رازموزين، والممثل الدنماركي تورجر وثال والممثلة الإنجلزية جوليا فارللي والإيطالية روبرتا كاريرري، كما جاء في شرح وتوضيح عملهم في أكثر من مقابلة منشورة. ( م 5، ص 175 لحد 206

**محفزات أنواع الارتجال**

يتحدث إيوجينو باربا في كتابه حرق الدار (صدر باللغة الإيطالية في 2009) بشكل مستفيض عن طريقة عمله مع الممثل وعمله في الإخراج. ومن خلال تجاربه في الإخراج مع ممثلين الفرقة، توصل إلى إمكانية العمل على تحضير العرض منطلقا من ينابيع مختلفة ومتنوعة وغير متجانسة، ليساعده ذلك على تفعيل الخيوط المتعددة التي تدخل في نسيج الحبكة في تكوين العرض: حيث يمكن أن ينطلق من رواية أو حكاية أو مشاهد مأخوذة من الدراما، أو من قصيدة شعرية طويلة أو من وقائع التحولات الاجتماعية، أو من سير ذاتية أو أحداث تاريخية.

وقد انعكست طريقة المخرج باربا في كيفية تحضير العرض تدريجاً على طريقة عمل وتفكير ممثلين فرقة الأودن، وأصبح من الممكن أن ينطلق كل ممثل في عمله و في ارتجاله من الينابيع المتنوعة، وليس من موضوع أو نص درامي واحد ، كما تؤكد الممثلة ابن نجل رازموزين في مقابلة منشورة معها. (م 5، ص 180)

وذلك هو ما يؤكده كافة الممثلين العاملين في الأودن (الذين ذكرناهم) في حديثهم عن عملهم: حيث أصبح من الممكن أن ينطلق كل واحد منهم من محفزات عديدة لغرض الارتجال،لغرض استخراج المواد اللازمة من ذلك لبناء المقاطع الفنية التي يمكن أن تدخل في نسيج العرض: مثل الارتجال حول الموضوع ( a

soggetto): الموضوع، أو فكرة موضوع، يمكن أن يزودها المخرج للممثلين، أو يمكن أن يقوم الممثل باختياره حسب متطلبات عمله الشخصي. أو الارتجال انطلاقا من لوحة تشكيلية، أو من قصيدة شعرية، أو من أغنية، أو من حلم يراه في نومه.

وقد تفرد كل ممثل في الفرقة تقنياته الخاصة، بعد تجربته الطويلة في الارتجال، وفي العمل على ما يسمى بلغتهم " المواد": أي الأفعال الجسدية أو الصوتية والتداعيات الذهنية التي يستخدمها الممثل من أجل بناءها وتوظيفها في تكوين ما يدعى "المقطع". ومن ثم يتم توظيف هذه المقاطع في إخراج العرض.

**تكوين المقطع التمثيلي من الارتجال**

لكي يقوم الممثل ببناء وتكوين المقطع عمليا، ينبغي أن ينجز سلسلة من الأفعال التي يقوم بتكرارها مرات ومرات عديدة، لحد أن يستطيع جسده – ذهنه أن يتذكرها كليا، ومن دون أن يشغل فكره ماذا يفعل وكيف يفعل ذلك، ويصبح وكأنه يقوم بفعل تلقائي.

ويؤكد الممثل تورجروثال في مقابلة له في سنة 1994: "إن المقاطع التي نقوم بتكوينها ندعوها بالمواد. ونقوم بصياغتها ومنتجتها نحن الممثلون. وتأخذ تحولاتها من خلال مشاركة المخرج معنا (...) ويعني فعلاً، بالنسبة لي، يمكن تمثيل المقطع بنفس الطريقة التي يقوم فيها الممثل في عمله على النص. فعندما يأخذ الممثل عملا لشكسبير سيجد هناك مميزات مختلفة "للشخصية، وكل جملة في مقطع الدور الذي يقوم به تعطيه نقطة انطلاق أو مدرج يمكن أن ينطلق منه في مسار تمثيله. ويمكن يتم بنفس العملية م نخلال الانطلاق من المقطع بدلاً من النص، وذلك من خلال العمل على المستوى البدني المباشر في الفضاء. ومن خلال هذه العملية يمكن أن يتحول إلى شيء شخصي، حتى و إن كان قد تم تكوينه بشكل بارد ." (م 5، ص 173)

وتتحدث الممثلة الإنجليزية جوليا فارلي عن المقطع وعن ما تحت المقطع قائلة : "إن ما تحت المقطع يفيد الممثل ويساعده على تذكر أفعال مقطعه، ويساعد المتفرج ليقوم بالبحث عن ذلك (المغزى) الذي يوجد وراء أو تحت المقطع، ضمن ظرف العرض المسرحي". وتؤكد في كلامها على أن ما تحت المقطع، " هو ما فكرته وما رأيته أو ما أحسسته في اللحظة التي قمت فيها ببناء المقطع وتثبيته ، يبقى ذلك كمعلومات، أو هو كشيء يعرفه جسدك. ويمكن أحياناً، أن ينفع ذلك في العثور على التوتر الأولي كما كان في لأصل، خصوصا عندما يكون هناك توقف طويل أثناء البروفات.

ولكن عندما تمتلك المواد، بمعنى جعلتها أن تصبح ملكك، عندها لا ينبغي أن تفكر بوعي بما تحت المقطع كما كان في بدايته، لأنه أصبح يشكل جزءً مما يعرفه الجسد. فالفعل هو الذي يعرف ويحتوي ما كان يوجد في البداية. وعندما تعمل المقطع يعطي ثراء لما يوجد في ما تحت المقطع، وما كنت تملكه في البداية لا تفقده، بل بالأحرى يصبح عبارة عن شيء آخر. وذلك لا يحدث فقط عندما نعمل مع إيوجينيو بل وحتى أثناء العرض." (م 5، ص199)

وهكذا يظهر كيف يقوم ممثل فرقة الأودن بتحضير مواده من الارتجال ليتم توظيفها في العرض الذي يقوم المخرج بمنتجته. ويوضح الممثل تورجر طريقة عمله (منذ بدايات تأسيس الفرقة) و طريقة تثبيت الارتجال حتى قبل أن يصل إلى وعي كامل بمشكلة بناءه لنوع من دراماتورجية الممثل (كما ظهر بوضوح

بعد تجربة عمله في عرض مسرحية الإنجيل في سنة 1985)، قائلا : "وما كان مركزيا في هذه الطريقة من العمل هو توظيف فضاء العرض وحضور الممثلين الآخرين كنوع من الشاشة السينمائية التي كنت اعرض عليها صوري التي كانت توجد لدي في الارتجال الأصلي الأول. مثلا، إن كنت في الارتجال الأصلي الأول أمام شخص كنت أحبه في تلك الفترة ، كنت أقوم بتوجيه الصور نحو الممثل الذي كان معي في العرض. ولكن تغيرت هذه الطريقة من العمل على مرور الزمن ، ومع ذلك فهي تشكل جانباً مهما من تجربتي كممثل. ولازلت في بعض الأحيان أستفيد من هذه الطريقة في بعض الأجزاء الصغيرة من عرض ما." (م 5، ص174)

وتتحدث ابن نجل عن كيفية عملها على ما يدعى ما تحت المقطع قائلة: "في بداية الأمر كنت أتصوره في خيالي، و أنا لست ماهرة جدا في ذلك. ويصعب علي أن أوضح ماذا يوجد في داخل مقطعي، لأن ما يوجد فيه هو غير ملموس كثيرا لكي يتم توضيحه من خلال الكلام. وعندما بدأت لأول مرة كان لدي انطباع من أني كنت أنمو كممثلة من خلال نقطتين مختلفتين: كان هناك عالمي الداخلي، من جانب، وهناك من جانب آخر عملي البدني والصوتي. وكان هذان الشيئان لا يتطابقان فيما بينهما. وبالرغم من ذلك فقد انصهر عالمي الشخصي و المهني من خلال التدريبات. وأعتقد عندما يبلغ الممثل مرحلة الإشعاع يعني أنه قد وصل إلى التنسيق الهارموني بين الشيئين: ما بين واقعه الروحاني وقدراته التقنية، وذلك لا يتعلق بوضع أحدهما بجانب الآخر. وعندما تشعر أن ما يفعله ممثل ما له في المشهد له جذور عميقة تصل إلى حد منطقة مظلمة ، حتى أن الممثل نفسه لا يعي ذلك العمق.بالنسبة لي أن ما تحت المقطع هو شيء له علاقة بالشخصية. ويمكن أن تكون تلك الشخصية مثل كاترين، أو مثل خلقة ملاك أبيض، كما يظهر ذلك في عروض الأودن التي تقدم في الساحات، أو مثل "الرجل الريفي" الذي أمثله في عرض كاوز موز.

وماذا يعني ما تحت المقطع؟ يعني أن الممثل لا يعمل على المستوى التقني و الوصفي. وذلك هو أشبه بما يحدث عندما تقوم بعزف القيثارة، تعزف على الأوتار، ولكن ما ينتج الصوت و يرتبه لكي نسمعه هو الصندوق الذي يرن فيه لصوت، وهذا هو الثقب الأسود الذي يفتح خلف أفعالي التي أنجزها، والتي أمنحها المغزى في العرض لتأخذ بعداً لا ينحصر في التقنيات فقط. وذلك هو كما لو أن الشخصية هي عبارة عن فضاء أكتشف فيه نفسي، ومن خلال التكوين، وفي داخله أشياء من كل شيء: فيه الأفعال والمشاعر والكلمات و الأصوات، وأنا أعرف هذا الفضاء في جسدي. لنقل أن تكوين الشخصية هو الذي يسمح لي بالتحري واستكشاف جانبا مني، ومن ثم يقوم التكنيك بثه نحو السطح." (م 5،ص180 . 181)

إذن، يظهر أن بناء المقطع مع وجود ما هو تحت المقطع، يتيح للممثل (الذي يعمل في العروض التي أخرجها باربا، مع مجموعة من الممثلين أو مع ممثل واحد) أن يقوم بخلق صوره خلقة (figura) فنية أو ما يمكن أن تسميتها تشخيصات (configuration ) أو الشخصيات (personaggio - character).

ولكن لا ينبغي أن نفكر هنا بالشخصية التقليدية ولا بمميزاتها السيكولوجية، و لا يتعلق ذلك بما يسمى بتحليل الشخصية وتفسيرها، كما يحدث في عمل الممثل في العروض التقليدية.

ولا هو شيء شبيه بالنموذج الذي كان يستخدمه ممثل فرق كوميدية ديللارته، بل هو عبارة عن بناء وتكوين لطاقات جسدية . ذهنية يتم تفعيلها من خلال الفعل ورد الفعل لتأخذ صورا سلوك مرئي ومسموع ، ويتم بنائه في مقطع فني، ليأخذ تفسيراته في الظرف الذي يندرج فيه في العرض .

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وقد أثار طرح موضوع إشكاليات المقطع وما تحت المقطع في عمل ممثل فرقة الأودن، نقاشات طويلة بين المسرحين و الباحثين العاملين في محيط المدرسة العالمية لأنثربولجية المسرح، و كذلك في الوسط المسرحي في أوربا، ودفع إلى بروز المقارنة والمقاربة ما بين اشكالية ما تحت المقطع وبين القضايا التي طرحها المعلم المخرج ستانسلافسكي في مجال عمل الممثل وتأكيده على ما كان يدعوه " ما تحت النص".

ولكن يظهر في الواقع العملي، حسب رأي الباحث، أن ما يدعى تحت المقطع هو بخلاف ما يسمى ما تحت النص، الذي يتحدد بضرورة وجود نص أدبي درامي واحد فقط، بحبكة وقائعه و أحداثه و أفعاله وشخصياته المرسومة مسبقا، والتي يغذيها الممثل (من تحت ما جاء في النص) بأفعال من تجربته الشخصية. لتظهر ذلك في نسيج العرض الذي يعكس فحوى النص. .

في حين أن ما تحت المقطع في عمل ممثلين فرقة الأودن هو محفزا أو محرك لصور أو أفعال المقطع، منطلقاً من مختلف المواد (الأدبية أو الفنية) ومن مختلف الينابيع، ولا يظهر بالضرورة في العرض، بل يبقى مخفيا يفيد الممثل لكي يتذكر أفعاله و يمنحها نوعية من الطاقة تغذي ما هو مرئي.

ويعرف إيوجينيو باربا ما تحت المقطع، قائلاً: "إن ما تحت المقطع هو عنصر تقني ينتمي إلى المنطق الإبداعي الخاص بكل ممثل. ويمكن أن نجده تحت تسميات مختلفة في كل أجناس المشهد. وهو عبارة عن أحد "المباديء التي تتكرر"،كما قمت بتوضيحها في كتاب زوق من الورق، عرض مباديء أنثوبولوجية المسرح، والتي حددتها على اعتبارها علم برغماتي، و دراسة حول الممثل و من أجل الممثل." (م 2، ص 58) وهكذا يكون ما تحت المقطع عبارة عن محفز أو حجة (ما قبل النص الدرماتورجي)، أو كإجراء من بين الإجراءات الفنية الأخرى التي تفيد الممثل للعمل بشكل مفتوح نحو تشكل إمكانيات من منابع عديدة، و يساعد المتفرج على أن يقوم بالبحثعن المقصد والمغزى الذي يوجد خلف ما يعرضه الممثل في درماتورجية وتكوين العرض الكلي.

ويمكن أن يستقي الممثل في عمل ارتجاله وبناء مقاطعه منطلقا من شخصية درامية، مثلما فعلت ذلك لممثلة النرويجية ابن نجل في بناء مقاطعها منطلقة من شخصية "كاترين" الخرساء (في مسرحية الأم الشجاعة) وتوظيفها كمحفز لعملها في عرض مسرحية "رماد برخت" (إخراج باربا سنة 1982). أو مثلما فعلت الممثلة الإيطالية روبيرتا كاريري في بناء مقاطعها من محفزات استقتها من شخصية "أنتيغونا" في عملها في مسرحية "الإنجيل" (1985). ولم يكن أي واحد منهما يصبو لتجسيد شخصية محددة بالظرف النصي الذي قطفت منه، ولا في علاقتها بالشخصيات الأخرى التي فيه، بل كان عبارة عن خلق تشخيص فني موازي وشخصي وأصيل.

و من جانب آخر، عندما يتم توظيف المقطع، الذي يقوم الممثل بتكوينه، في عروض المخرج باربا، لن يبقى كما هو في السابق بالضبط، وذلك بسبب خضوعه لتركيبات جديدة تتجاوز تركيباته الأولى والأصلية التي قام بتكوينه الممثل بمفرده، ويخضع لمونتاج جديد، هو مونتاج المخرج، و هنا يفقد مقطع الممثل استقلاليته و يتوجه نحو مغزى مقاصد أخرى ضمن ظرف العرض الكلي الذي يقوم المخرج بتكوينه.

و هكذا يدخل عمل الممثلين على المقطع و ما تحت المقطع، أي كل أفعالهم وردود أفعالهم وحيوية الطاقة ونعيتها و الإيقاع والصمت والمواقف الجسدية وزمن الحركة وأبعادها الفضائية في نسيج يسميه

المخرج باربا " الدراماتورجية العضوية"، والتي تشكل نسيج البنية التحتية للعرض، لتلتقي و تتضافر مع البنية الفوقية، التي تنمو من عمل المخرج مع المواد التي يزودها له كافة العاملين في العرض. ليتم تكوين العرض الكلي. وذلك هو عمل مهمات المخرج التي يدعوها باربا، "دراماتورجية الدراماتورجيات"، التي تقوم بتفعيل تداعيات ذهنية جديدة وعلاقات فعلية مختلفة وصور إيحائية، يمكن أن تقوم بتوجيه انتباه المتفرج وخياله ودفعه نحو اكتشاف المغزى الشخصي في المشهد الذي يراقبه ويتفاعل معه.

وهكذا يشترك جميع العاملين في الفرقة بعمل تحضيروتكوين مشروع العرض المسرحي في خيوط نسيج متوازية، كل حسب عمله المستقل نسبياً. ويكون عمل المخرج باربا أمستنداً على عمل المونتاج (على طريقة المخرج السينمائي أزنشتاين): وكأن في رأسه كامرة تلتقط الصور والأفعال كخلية أولية حيوية تنمو "منها" و "معها" جينات الأفعال وردود الأفعال في تكوين العرض المسرحي، من خلا جدلية حيوية بين عمل الممثلين وعملية مونتاج المخرج.

ولكن العرض المسرحي يجري بشكل حي وينمو من خلال أداء الممثلين للمقطع سوية مع ردود أفعال المتفرج. وهنا يمكن للممثل، أن يحقق نوع آخر من الارتجال الفني، مع وأمام المتفرج، الذي يدعى الإرتجال داخل المقطع أثناء التمثيل في العرض، كما ذكرنا ذلك. وهنا يدع الممثل أن تمر سيولة الحياة الداخلية الآنية بتلقائيتها – بين ضفاف المقطع. ويقوم بتلوين حركاته وأفعاله الدقيقة، في داخل صور البنية الفنية للمقطع الذي قام بتثبيته هو أو مع المخرج، مسبقاً. ولا يعني ذلك فقدان التلقائية، بل تجاوز حدود التقنيات. و هكذا يمكن أن يرتجل الممثل بعد التمكن من الأداء الدقيق للمقاطع المثبتة مسبقا. وذلك هو أشبه بالقول الياباني المأثور تعلم التكنيك و أنسا التقنية" لتكون تلقائيا.

**نتائج البحث والخاتمة**

توصل البحث إلى الاستنتاجات التالية:

- هناك مبادئ وهناك مادة فنية في ممارسة كل نوع من انواع الفنون. ويحتاج كل فنان إلى معرفة وسائله ونوعية مواده الفنية من أجل تنظيم وتنسيق عمله بشكل دقيق، بهدف تحقيق اندفاعاته و مقاصده الفكرية والفنية.
- يشكل الارتجال في عمل الفنان أحد العناصر المهمة مثلما هو في نظم الشعر أو عزف آلة موسيقية أو في أداء راقص الباليه أو في أداء الممثل المسرحي المحترف. وفي كل الأحوال ينبغي معرفة التقنيات الخاصة بكل فن من أجل تجاوز حدود المهارات ، و هنا تكمن المعضلة: في التنسيق بين المهارة والدقة والتلقائية في التمثيل.
- ضرورة التميز بين مفهوم التلقائية والانسيابية وبين مفهوم الارتجال الفني في عمل الممثل المسرحي.
- ضرورة الاعتماد على بداغوجية خاصة بالممثل، لغرض تجديد فن الممثل بشكل ملائم مع التجديد الذي حصل في بحث المخرجين . المعلمين في فن المسرح في بدايات القرن العشرين.

- ينبغي الاهتمام بلغة الجسد . الذهن والتركيز على الحضور الحيوي للممثل في العرض المسرحي.
- بروز الاختلاف بين طريقة فهم وممارسة الارتجال في بداية القرن العشرين (في عمل فاختانكوف) وطريقة فهم وممارسة فن الارتجال في نهاية القرن نفسه، وبروز تعدد تقنياته (كما يظهر في تجربة مسرح الأودن ) .

**الخاتمة**

- ليست هناك قواعد في الفن، ولكن من المفيد أن نعتمد بعض المبادئ الفنية وبعض النصائح النافعة لكي نستطيع أن ننطلق في فهم وممارسة فن الممثل، وفن الارتجال في التمثيل، من منطلقات تساعدنا على التوجه لتنمية القدرات الكامنة في الإنسان . الممثل . الفنان وتطوير مهاراته الفنية.
- ومن هنا تأتي أهمية اعتماد المفاهيم الحديثة في بداغوجية الممثل وتطبيق المبادئ الفنية كأساس في تأهيله فنيا وتربويا بشكل يلائم التطورات التي حصلت في المسرح، سواء ضمن الدراسة الأكاديمية أو من خلال الورش المسرحية. فلا يمكن للممثل أن ينمي قدراته ويجيد تقنيات فن الارتجال (وما يدعى دراماتورجية الممثل) من دون تربية بداخوجية تنمو مع التغيرات التي حدثت في فهم وممارسة فن الممثل والتمثيل في المسرح المعاصر.
- ويوصي البحث إلى ضرورة اعادة النظر في تفحص اشكاليات مفهوم الارتجال الفني والتلقائية في فن التمثيل، وضرورة تحديث طريقة تدريس ما يدعى مادة الإبتكار أو فن الارتجال، ضمن مناهج الدراسات المسرحية في الأكاديميات في العراق (وفي الدول العربية) وتوخي الدقة والمنهجية المثمرة في الإعداد الفني، من أجل تطوير طرق تأهيل الممثل وتنمية قدراته الفنية.

**المصادر**

قائمة الكتب باللغة الإيطالية حسب الأبجدية

1. Barba, Eugenio. Savarese, Nicola, Il segreto dell'attore. Un dizionario dell'antropologia ,Pagina, Bari 2011
2-. Barba, Eugenio. Bruciare la casa, Ubulibri, Milano 2009
3- Barthes, Roland, L'ovvio e l'ottuso, tra. di C. Benincasa, G. Battirol, Enaudi, Torino 1985
4- De Marinis, Marco,In ricerca dell'attore, Bulzoni, Roma 2000.
5 - ..... Drammaturgia dell'attore, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1997..
6 - Dullin, Charles, La ricerca degli dei, trad. a cura di Daniele Seragnoli, La casa Usher, Firenze 1986
7 - Fo, Dario, Manuale per il mimo, Enaudi, Torino 1982
8 - Goldoni, Carlo, Il teatro comico, a cura di O. Castellani, Principato, Torino 1957.
9 - Grotowski, Jierzy, Verso un teatro povero, tr. di P. Pestrelli, Bulzoni, Roma 1971
10 - Loquec, Jeac, Il corpo poetico, trad.it, Actorsud, Milano 1997.
11- Majerchol'd, Vesvold, L'ottobre teatrale (1918/ 1938), trad. a cura di Fausto Malcovati, Feltrinelli, Milano 1977
12 - Meldolesi, Claudio, Pensare l'attore, a cura di L. Mariani, Bulzoni, Roma 2013.
13 – Marotti; Ferruccio, La commedia dell'arte nell'origine del teatro moderno, Bolzoni, Roma 1980
14 - Perucci, Andrea, Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso, a cura di A.

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

G.Bragalia, Sansone, Firenze 1961..
15 - Ripellino,Angelo maria, Il trucco e l'anima. I maestri nel teatro russo del novecento, Enaudi, Torino 1963
16 - Taviani, Ferdinando . Schino Mirella, Il segreto della commedia dell'arte, La casa Usher, Firenze 1982
17 - ..... .. Commedia dell'arte - Il fascino del teatro, Bulzoni, Roma 1984.
18 - Tessari, Roberto, La drammaturgia da Eschilo a Goldoni, Laterza, Roma-Bari 1997.
19 - ..... ... Commedia dell'arte. La maschera e l'ombra, Mursia, Milano 1981

**الكتب باللغة العربية**

20 . باربا، إيوجينيو، مسيرة المعاكسين . أنثروبولوجية المسرح،(ترجمة د. قاسم البياتي) دار الكنوز الأدبية، بيروت 1995.

21 . باربا، زورق من الورق. عرض المبادئ العامة لأنثروبولوجية المسرح (ترجمة د . قاسم بياتلي) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2006.

22 . بياتلي، قاسم، الإخراج وفن المسرح. الطليعية الأولى في الإخراج المسرحي في أوربا، دار الأكاديميون للنشر، عمان . الأردن 2017

23 بياتلي، قاسم، غرتوفسكي والمسرح. المختبرات المسرحية في تجربة غروتوفسكي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 2005.

24 بياتلي،ق، غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2012

25 . ستانسلافسكي، كوستانتين، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية (ترجمة . د. شريف شاكر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018

# The Technicality and Spontaneity Paradoxes in the Art of the Playwright -Examples of Improvisation in Modern European Theater

.....Kassim .M.H. Al Bayaty

**Abstract**

The research deals with the problems of improvisation in two basic sections, applied samples and conclusion. The first topic focuses on the concept of improvisation and spontaneity and clarifies the confusion between them. The second section deals with the foundations and principles on which the actor depends in his artistic preparation for the purpose of developing his improvisational abilities.

The research focuses on clarifying the dimensions of improvisational techniques and its multiplicity in the modern theater. It analyzes the method of improvisation and its use in the construction and composition of the theatrical performance through dealing with two important experiments, such as the experiment of the Russian director Yevgeny Vakhtangov and his improvisation with the actor in directing a Turandot play in 1922, and the experiment of the Italian director Eugenio Barba and the actors Working with him in the Odin and improvisation that appeared in the work of the actor (and the work of the director) in the plays produced by the group since its establishment in 1964.

The research identifies the need for a kind of pedagogy for the actor to suit the ways of developing his abilities, and creating a second nature that helps him to work on improvisation in an artistic way, as what happened in the researches of the directors teaching in theater art in the twentieth century, as has emerged in the vision and applications of the theater anthropology, field research, the changes that happened in the International School of Theater Anthropology (founded by Eugenio Barba in 1980), which necessitated the actor's work on himself to develop his artistic potential, and develop the data of the body language and mind via his actual presence in the theatrical performance.