

الفعل الدرامي والخط المتصل والهدف الأعلى:

مفهوم الفعل وبنيته الدرامية

إذا كان الجمال في الفن هو كسر المدرك والبحث عن صيغ مماثلة برؤية إبداعية ، وإذا كان الفن هو عملية ابتكار على ما هو كائن ، فان الدراما أجدر الفنون التي يمكن بواسطتها خلق الأوضاع الإنسانية بل قد تكون أقوى أشكال الفنون تعبيراً عن العلاقات الإنسانية ، ذاك لان بنية الدراما من شأنها أن تترك للمشاهد حرية التأويل فيما ورائيات النص الذي يشاهده وما يحدث أمامه على مستويات لا حصر لها عما تتسم به الدراما من احتواء لمقومات العالم الواقعي وكل ما يمكن إن تواجهه من المواقف الحقيقية في الحياة من أوضاع وعلاقات .

لذا فالدراما قوامها الحياة والحياة قوامها الفعل ، والفعل حياتياً كان أم درامياً فهو مشروع للتأويل ، والتحليل والاكتشاف بوصفه اللبنة الفاعلة في تشكيل الواقع بوجهة العام والدراما بوجه خاص . ف ((الفعل أكثر عناصر الدراما غموضاً)) .

تتفق معظم الدراسات على اعتباره روح الدراما ، إلا إن هذه الآراء تختلف في النظر إلى معنى الفعل ، فقد ظهرت مجموعة من التعاريف (للفعل) اختلفت في إيجاد تعريف عام وشامل ، ويرضي رغبة الدارس بموضوعه (الدراما) .. ولو تتبعنا سبب هذا الاختلاف لوجدنا ، إن أساسه متأني من تعريف أرسطو للدراما ، حيث يقول إنها ((محاكاة لفعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الإجراء)) ، فأرسطو في تعريفه هذا لم يشرح هنا معنى الفعل بشكل واضح ونهائي ، لذا فإننا وقبل أن نستطرد في تقديم التعاريف ينبغي أن نوضح بان هناك ثلاثة مظاهر من الأفعال ((فعل محسوس : وهو الفعل الذي يعتمد على التجربة وتنمية الحس الإيقاعي لدى المشتغل في المسرح ، الفعل المرئي أو ما يسمى فعل السلوك : وترتيب فعل السلوك يعتمد على تقنيات ميكانيكية هندسية والثالث وهو المهم ، الفعل الانطباعي : وهو الذي يركز في الحد التكويني الكامل للمسرحية)) . ولما كان الفعل روح الدراما كما ورد من قبل فان أهمية موضوع هذا البحث تأتي من خلال محاولة تلمس الفروق الدقيقة بين هذه المظاهر الثلاثة للفعل ، كما انه عملية دراسة مصيره بوصفه مؤسساً أرسطياً قد

تمظهر في ما بعد بمظاهر متعددة في المسرح الحديث قد تسهم بشكل أو بآخر في توضيح معنى الفعل أولاً .

وعملية بناء هذا الفعل ثانياً أو المظاهر التي ظهر فيها . لأننا ((عندما نتحدث عن الفعل في الدراما لا نعني به الفعل الفيزيائي بمعناه ، لان هذا لا يشمل سوى جزء من العملية ، لأنه لا يجوز أن يقيم من الفعل ، العمل الجسمي والحركات الجسمية فقط ، وأن الدراما يمكنها أن تحتوي على فعل عظيم يسيطر على الجمهور من البداية حتى النهاية دون أن يكون هناك إلا القليل من العنف الجسمي ، لان الفعل العاطفي والفكري هما الحاسمان)) . وان أهمية الفعل في المسرح سواء كان مقروءاً أو معروضاً تأتي من خلال قابليته على خلق عنصر الترقب والشد مما يساعد على الإمساك بالمشاهد و ((اجتذاب انتباهه والسيطرة على هذا الانتباه طيلة الوقت المنشود)) . ومن خلال هذه الحقيقة المهمة تأتي أهمية المحاولات المتعددة للمؤرخين في تجسيد العرض المسرحي أو عملية بناء الفعل المكتوب وتحويله إلى فعل مرئي مادي يجسد بوسائل المسرح المهمة ، الممثل ، الديكور ، الأزياء ، وغيرها ، ومن ثم قدرتها على إيصال الفعل المسرحي بالشكل الذي يجذب المشاهد ويشده إلى العمل المسرحي مما حدى بالفعل أن يتمظهر (بتوريث المتلقي) وبناء فعل العلاقة بينه وبين العرض ... إن أولى المحاولات الجادة في توضيح الفعل وشرحه والتأكيد عليه جاءت من خلال الدراسة المهمة التي قدمها أرسطو من خلال كتاب (فن الشعر) والتي اعتمد فيها على دراسة النصوص المقدمة آنذاك وطريقة بناء الفعل فيها وسنأتي على هذا الموضوع في مجال الحديث عن بناء الفعل عند أرسطو ، وبعد إن نمر وبشكل سريع على أهم وجهات النظر في تعريف الفعل .

فالفعل من وجهة نظر (حسين رامز محمد رضا) . ((نشاط يجمع بين الحركة الجسمانية والحدث ويتضمن التطلع والإعداد والتحقيق لتغير في التوازن ، وهذا التغير هو جزء من مجموعة من المتغيرات والحركة اتجاه، تغيير في التوازن وقد تكون تدريجية ، لكن عملية التغيير يجب أن تتم ، ... وقد يكون الفعل مركباً وقد يكون بسيطاً غير إن أجزاءه جميعاً يجب أن تكون منظورة ومتطورة وذات معنى)) ، وإذا ما قارنا وجهة النظر هذه بالمفهوم السابق الذي أخذناه عن (كريفتش) نجد أن (رامز) يربط ما بين الصراع والفعل يرى إن اختلاف التوازن بين القوى المتصارعة والتي تشكل الأساس المنطقي للدراما سيوصلنا بالنتيجة إلى تلمس الفعل وأسلوب بناءه . هذا إضافة إلى تعريف آخر نجده للدكتور إبراهيم حمادة في معجم المصطلحات الدرامية حيث يرى فيه ضرورة التفريق ما

بين الفعل الدرامي (Action ، Dramatic) ، والفعل المسرحي (Action ، Stage) فالفعل الدرامي كما يراه ((هو ترك أو تطور الحادثة داخل الحكمة أو التكوين العام للمسرحية)) ، ويؤكد إن تطور أو تحرك الحادثة يتم من قبل الممثل على خشبة المسرح سواءً بحركته الجسمية أو بواسطة الحوار . إلا انه يطلق على الحركة أو النشاط الجسماني للممثل مصطلح للفعل المسرحي حيث يرى هذا النشاط . ربما يكون ((عبارة عن وثبة أو همسة هادئة ، أو إلقاء حوار)) . إلا إننا نجد أن هذا التفريق ما بين الفعل الدرامي والفعل المسرحي فيه الكثير من الاجتهاد لان المسرحية كما نعرف تعتمد بشكل أو بآخر على الممثل ، وهذا ما يميزها عن الأعمال الأدبية الأخرى ، هذا إضافة إلى إن حركة الممثل ونشاطه الجسماني لا تأتي إلا من خلال فهمه لفعل المسرحية الأساسي (الدرامي) الذي نجده في النص .

كما يرى (كريفتش) ((إن الفعل في مسرحية جيدة يمكن إن يحسه ويفهمه كاتبه حتى قبل أن يبدأ بالتفكير في تفاصيل الحكمة أو في الشخصيات والحوار . فقد تكون لديه فكرة عامة غامضة تطالبه ، بإلحاح ، بإبداء ما يريد في مسرحيته ، وحينذاك ينمو الفعل الدرامي ، وقد يخطط الكاتب حتى قبل كتابة كلمة واحدة من المسرحية ، للفعل الصاعد أي المتجه نحو الذروة ، والفعل النازل والحل النهائي ، وفي الحقيقة إن عملية الكتابة تعد جزءاً ثانوياً من العمل بالنسبة إلى الكثير من المسرحيين)) .

وفضلاً عن كل ما تقدم نرى إن هناك مجموعة من المظاهر الفنية لبناء المسرحية التقليدية إلا إن أهم هذه المظاهر ، هي فيما قدمه (جريستاف فيرتاج) (١٨١٦ - ١٨٩٥) . الذي وضع طريقة لدراسة عملية البناء الدرامي سميت فيما بعد باسمه ، حيث وضع نموذجاً لبنية مسرحية بخمسة فصول وقد قسم المسرحية استناداً لهذا إلى ((التقديمية ، ولحظة الدفع ، والحدث الصاعد ، وذروة التأزم ، والحدث المنهبط ، والفجعية)) . إن هذا التقسيم سمي فيما بعد بـ (مثلث فيرتاج) ومنهم من سماه بـ (هرم فيرتاج) . وقد ((اختلف على النقاد أمر التمييز بين المصطلحين : نقطة التحول والذرة ، فاللحظة الحاسمة أو نقطة التي يتحول عندها الحدث المتصاعد إلى حدث متهاوي وهي في نظر الكثيرين الذروة ، و غير إن نقطة التحول ليست أعلى ما تبلغه المسرحية من إثارة وممتعة وإلا لتضائل الاهتمام في مسرحيات شكسبير مثلاً ، منذ منتصفها ، وهذا غير وارد أبداً)) .

ولعل (فيرتاج) يصف البناء الدرامي للفعل على انه ((تدفق لقوة الإرادة ... تحقيق عمل ورد فعل ذلك على النفس ... حركة وحركة مضادة ... كفاح وكفاح مضاد ... ارتفاع وانخفاض ... ربط وفك)).

وينفق الدكتور عبد المرسل الزيدي في مفهومه السابق رغم وجود بعض الاختلافات إلا أنهما من حيث المبدأ متشابهان ويهدفان لنفس الهدف والزيدي يرى إن هناك نقطة مهمة تتطلق عندها الأحداث لذا فقد سماها (نقطة انطلاق الحدث) بحيث يصبح البناء الدرامي من وجهة نظره كما يلي :

المقدمة المنطقية ، تحديد الشخصيات ، نقطة انطلاق الحدث ، الأزمة ، الذروة ، التطهير . والمقدمة مهمة لان فيها يتم ((تهيئة الجو العام وتوضيح الموضوع الذي تدور حوله المسرحية وأقطاب الصراع فيها)) . أما تحديد الشخصيات ففيها نتعرف على الشخصيات السلبية والايجابية وعلاقتها ودوافعها ، أما نقطة انطلاق الحدث فهي ما اتفق على تسميتها من قبل النقاد باسم (التحول) ، أي تحول الأحداث إلى مجرى آخر حيث تقرر فيها بعض الشخصيات قرارات تؤدي إلى تغيير في حياتها ومواقفها وتصرفاتها ، وهي تأتي نتيجة لتصاعد الحدث الدرامي وانتهائه بالأزمة التي هي اخطر موقف في المسرحية لأنها النتيجة النهائية لتصاعد الحدث ، وما هي إلا ((اشد الاصطدامات بين القوتين المسيطرة والمدافعة)) . لكن هذا لا يعني إن نقطة الانطلاق الحدثي قد حسمت عندها الأمور ، وإنما هي توحى لنا بان هناك شيئاً ما من المواقف والأفعال سيئول إلى التحول . إلا إن هذا الاحتمال أيضاً يحمل إلى جانبه احتمال مضاد وهو ما اسماه الدكتور الزيدي ب (الأزمة) فهي أي الأزمة تسبق عملية الحسم النهائية وهي توحى لنا أيضاً بان المواقف والأفعال التي توقعنا لها الانهيار أو التحول ، ربما سنتهض وتنتصر وتحسم الموقف لصالحها . إما الذروة فإنها قمة التصارع في الفعل واللحظة الحاسمة التي يتعلق بها مصير المواقف والأفعال ، وإما التطهير فانه النتيجة النهائية لكل الأحداث التي سبق الحديث عنها ، وهو بنفس المفهوم الذي جاء به (أرسطو) أي إثارة عنصرى الخوف والشفقة على البطل . وبذلك تكون المسرحية قد حققت هدفها رغم اختلاف الآراء في تحديد مفهوم (التطهير) الذي اتخذ المسرح الحديث فيما بعد منه مظهراً يقابله فعل العلاقة مع المتلقي ، ويؤكد (الزيدي) إن معظم المسرحيات التقليدية لا تخرج في تقنياتها عن هذا التقسيم الذي ذكره ، إلا إن هناك بعض الاختلافات في التفاصيل التقنية البسيطة التي لا يمكن اعتبارها خروجاً جوهرياً كبيراً على عملية البناء التقليدية وإنما هي من صميم

عملية الإبداع والتطور ، إلا إن هذا التعميم لا يمكن إن يبقى ثابتاً كقانون جامد وإنما هناك تطور وخروج ، فمثلاً شكسبير لم يتقيد تقيداً تاماً بالقوانين الفنية التي كانت سائدة في عصره ... هذا بالنسبة لعملية الكتابة الدرامية ، أما بالنسبة لعملية التجديد فإن الأمر نسبي أيضاً وهذا يشمل النقد الفني كذلك ، وتأتي نسبية هذه العملية من خلال زاوية النظر إلى النص المسرحي من قبل المخرج أولاً وبالتالي النظر إلى المشاهد ، ذلك لان القضية الفنية ما هي الا فعل فني لشد المشاهد وجذبه وتركيز بصره في ما يقدم ، وحتى هذه النقطة التي نجدها في جميع الاتجاهات إلا إنها تختلف من حيث أسلوبها من مخرج أو ناقد إلى آخر ، فأرسطو والواقعية النفسية يختلفان حتماً في طريقة تعاملهما مع المشاهد عن التعبيرية والملحمية ومسرح القسوة ، وهذا الاختلاف متأتي من خلال اختلاف تقنية كل منهم وهذا ما سيجري بحثه فيما يلي ، وخالصة القول إن عملية بناء الفعل في العرض المسرحي ، لا تعني بالضرورة التقيد التام بشكل البنية المسرحية للنص الأدبي وإنما هي تخضع إلى العلاقة ما بين المخرج متمثلاً بالعرض المسرحي والمشاهد، فالعرض كيان متصل ومتماسك سيجعل من المشاهد منهمكاً في خضم الفعل المسرحي انهماكاً تاماً سواء كان هذا العمل واقعياً أم غير واقعي .

إن بعض العروض التي تطمح إلى جر المشاهد إلى الأجواء التي تقدمها والتي تستخدم وسائل متعددة لذلك تجرد الإنسان أحياناً من القدرة على التميز والتدقيق . ففي مسرحية (كلكامش) التي قدمها المخرج (سامي عبد الحميد) فمثلاً تجد رغم إنها تطرح عالماً خيالياً ، إلا إنها تجرد الإنسان من هذه الاندماج مثل استخدام الجوقة والراوي فضلاً عن إن بناءها ليس بناءاً تقليدياً وفعلها غير متصل وهذه الحالة لم تتم إلا بتأثر الأسلوب التمثيلي أولاً والتأثير بالإضاءة والمؤثرات ثانياً ، فبناء الفعل في المسرحية يخضع إلى مظهر العلاقة بين العرض والمشاهد ، وهي أما أن تكون ايهامية ، رغم أن قصتها غير واقعية وأما أن تكون لا ايهامية رغم إن قصتها واقعية وهذا يتبع الموقف الفكري للمخرج والمؤلف من قبله أيضاً .

بنية الفعل الأرسطي

إن الحديث عن بناء الفعل عند (أرسطو) يعني الحديث عن التراجيديا الإغريقية التي استند إليها في تنظيره للمسرح ومن هنا تأتي أهميته باعتبار إن آراءه جاءت من خلال دراسته وتحميص .

يقسم أرسطو المسرحية من حيث بنيتها الفنية إلى المقدمة التي هي عبارة قسم تام يسبق دخول الجوقة وهو يقوم به الشاعر على لسان احد ممثليه للدخول في الحدث . أما المدخل الذي هو القسم من نشيدين تامين من الجوقة ، وهو تمهيد يقوم به الشاعر على لسان احد ممثليه للدخول في الحدث . أما المدخل الذي هو القسم الآخر من أقسام المأساة عند أرسطو فيعرفه على انه قسم تام من نشيدين تامين من الجوقة ، كما انه يؤكد على ((إن كل تراجيديا جزئيين هما (العقدة) وهي كل ما كان من مدخل إلى حيث يبدأ تغير الخط في حياة البطل ثم (الحل) وهو كل ما كان من بداية هذا التغير حتى الخاتمة)) ، إن بنية الدراما كما يرى أرسطو تتكون من (بداية ووسط ونهاية) والبداية تحتوي على المدخل كما ذكرنا ، أما الوسط فانه يحتوي على (العقدة) أما النهاية فإنها تتمثل فيما يسمى بالحل ، كما انه يتحدث لنا عن عملية الانقلاب والتحول إلى الضد وهذا ما يتم في الوسط ، وكذلك فانه يتحدث عن الانكشاف أي الانتقال من الجهل إلى المعرفة وهذا ما نراه واضحاً في مسرحية (أوديب) لسوفوكليس ، فأوديب يتصارع مع المجهول ، أي بعد انتقاله من الجهل إلى العلم ، ونتيجة لهذا يحدث الانقلاب فهو يبحث عن القاتل فإذا به هو القاتل ((لقد أصبح الراغب في الانتقام مجرماً ، انعكس الموقف ، أو بالمعنى الأرسطي انقلب إلى عكس المتوقع . إن هدف التراجيد ، كما يرى أرسطو هو تحقيق التطهير وهذا لا يتم إلا بالانكشاف والانقلاب)) .

مظاهر بناء الفعل في الواقعية النفسية

إذا كان (أرسطو) هو أول من نظر لبنية المسرحية مشدداً على فعلها المسرحي ، فان هذا النهج الذي اختطه كان لا بد له من الاستمرار في السريان عبر النموذج الأدبي والفني المعاصر خصوصاً في المناهج المتقدمة تاريخياً مثل الطبيعية والواقعية التي على الرغم من احترامها لصرامة ذلك السياق وتشدده في الأدب إلا إنها في المسرح قد اتخذت مظهراً نفسياً في بناء أفعالها عندما اقترنت العملية بأداء الممثل ، حيث وضع (ستانسلافسكي) الفعل في طبيعة اهتماماته عندما اعتبر الممثل هو الفاعل المجسد لروح العرض وهو من هنا يرى بان الفعل الداخلي للممثل يؤدي إلى فعل سلوكي خارجي في الاندماج والتقمص ، فكانت نظريته تتركز في إن الفكرة الحاكمة والفعل المتغلغل هما قانوني بناء العرض المسرحي وجهد الممثل .

ولما كان كذلك فهو من المؤمنين بفكرة الإيهام بالمسرح ، حيث عمد إلى إيجاد مجموعة من الصيغ المسرحية شملت المنظر والملابس والماكياج والأثاث وأصر على تطوير مفهوم الواقعية الفنية والواقعية النفسية على اعتبار بان الفعل يتغلغل في كل جزئيات العرض ، وكانت الخطوط الأساسية لمنهجه في العمل تعتمد البحث والتجريب والتدريب ، لكي لا يقع في الفوضى والارتجال ، إن دعوته إلى الواقعية قد جاءت من خلال ربط الحياة الحقيقية للمجتمع الإنساني بالمسرح متجاوزاً حدود النقل الخارجي للطبيعية التي اتسم بها مسرح (اندريه أنطوان) من قبله .

ويأتي هذا الوعي التنظيري بالفعل المسرحي لـ (ستانسلافسكي) من فهم لمتطلبات المسرح الواقعي وما يميز الفعل فيه من حيث التغيير في قوانين الصراع كما كان عليه الفعل في إطار النظرية (الميتافيزيقية) القدرية ، إذ دعت الواقعية إلى إحلال النظرة الموضوعية العادلة ، مما دعى إلى التركيز على تقدم أداء الممثل وظهور مفهوم التقمص والاندماج وأهمية التدريب والفعل الداخلي ، لذا فإن مدرسة (ستانسلافسكي) تتمسك بقاعدة مهمة تحاول تحديد نوع العلاقة بين المخرج والمؤلف لتضمن إن على المخرج أن يعبر عن مضمون المسرحية وان يكون مترجماً أميناً لأفكارها ، على المخرج أن يخدم نقطة البداية في الخلق وهي إيصال فكرة المسرحية للمشاهد ، فالطريقة الستانسلافية وجدت إن ((اكبر عمل وأعظم مهمة له هي نقل فكرة المسرحية وهدفها إلى النظارة)) .

هذا أضافه إلى إن ستانسلافسكي يرى إن العرض المسرحي كل لا يتجزأ وهذا ما أكده باسم (الوحدة الفنية) . وهذا متأني من خلال زاوية النظر للمجتمع فستانسلافسكي يرى إن العرض المسرحي يصور حقيقة الحياة فيجب أن يتوخى الموضوعية المسرحية ، وان يأخذ بنظر الاعتبار شكل الوحدة الفنية لهذا العرض ، ((ولا شك إن السعي المحكم وراء الهدف ووراء التسلسل ووراء منطقية تطور الأحداث هو الذي يكشف عن وجه الحياة الحقيقي في مسرحية ما ، كما يكشف عن حياة الشخصيات التي تعيش فيها)) .

وكما إن ستانسلافسكي يناضل من اجل الربط بين المسرح والحياة الواقعية أو بالأحرى في محاولة طرح الأحداث بشكل منطقي متسلسل ، فقد أصبحت مهمة المخرج صعبة نوعاً ما لأنه مطالب بتنسيق الأجزاء وتوصيلها في نغم متناسق وان يبين تطور هذه الأحداث .

إن البحث عن الهدف العام للمسرحية يمتلك من الأهمية الكثير بحيث أصبح المرتكز الأول الذي يعمل المخرج للبحث عنه ، وكما إن الخط الأساسي في العرض يكون

في خدمة الهدف ((وعلى هذا نجد إن نقطة البداية عنده تحدد شكل العرض المسرحي وموضوعيته ، فلا يمكن أبداً أن يقدر نجاح لعرض مسرحي لا تتوفر فيه أهداف النص)) . وهذه المهمة تقع على عاتق الفاعلين في المسرحية جميعهم .

إن الفعل عند ستانسلافسكي لم يختلف عن أرسطو إلا في وسيلة طبيعية فهو أيضاً يعتمد البناء التقليدي الذي ذكرناه من قبل ، وهو أيضاً يتكون من البداية ووسط ونهاية ، وهو متناسق ومتسلسل ومترايط ، وكل جزء منه يسبب الآخر ويكون نتيجة له ، وهو يمتلك كل الوسائل الأخرى التي تساعد على شد المشاهد وجذبه ، إلا إن طريقة بناء الفعل لديه في المسرحية المقدمة على المسرح تختلف قليلاً ، صحيح انه يلتزم بما جاء بالنص .. إلا إن طريقته اعتمدت ليس على تجسيد هذا الفعل فقط بشكل مادي مجرد وإنما اوجد نظاماً خاصاً بالاعتماد على الممثل لجعل الفعل المقدم ينبض بالحياة ، فالفعل عنده ليس جسمانياً بارداً ((وإنما طالب ممثليه بالبحث لا أنفسهم عن دوافع داخلية تنتج كما يرى أفعالاً جسمانية)) . وهذا يبدو واضحاً في تكنيك ستانسلافسكي السايكولوجي ، إن مجموع أفعال الشخصيات المتصارعة تشكل الفعل العام للمسرحية، ولأهمية فعل الشخصية فقد أعطى أهمية كبيرة لها فانه طالب بتقسيم الدور إلى أجزاء تتوالد الواحدة من رحم الأخرى ، ونصح ستانسلافسكي الممثل إن يبتدع أسماء تتلائم مع كل جزء في صورة أفعال لان الفعل يتضمن الحدث وأفضل فعل لهذا الهدف هو ((أريد أن)) . أي يسأل الممثل نفسه وكأنه الشخصية التي يمثلها ... إن الفعل عند ستانسلافسكي ليس عوضياً وإنما هو فعل مقصود ينتج بإتقان ، وهنا فقد أصبح الفعل بشكله المعروف سابقاً غير مجدي دون ان تتظاهر على إظهار عناصر أخرى ، ستانسلافسكي يرى إن ((للمؤلف على المسرح أن يتوافر على إظهار العمل ظاهرياً وباطنياً ، وبصورة منتجة مقصودة لا على نحو عام ، فالفعل المسرحي يجب أن يكون مبرراً باطنياً ، وان يكون منطقياً متماسكاً مقبولاً من الحياة الحقيقية)) . وهذا لا يمكن التوصل إليه دون مطالبة الممثل باستخدام التقنية النفسية واستخدام (لو) لغرض رقد الفعل بالدافعين الظاهري والباطني ، وإضافة إلى عنصر (الظروف المعطاة) . ومن خلال هذه الوسائل يمكن تجسيد الفعل وبالتالي توصيل روح المسرحية....

خلاصة القول إن الفعل عند ستانسلافسكي فعلاً مسرحياً يستمد شكله من فعل المسرحية الدرامية والذي يتميز بالبداية والوسط والنهاية ، وهو فعل متصل ومتوالد ومتفاعل ومتكون من مجموع أفعال الشخصيات في المسرحية ، والفعل عند ستانسلافسكي

أكثر حياتية وصدق ذلك لاعتماده على التقنية السايكولوجية للممثل التي يمكن العمل فيها من خلال (لو السحرية) و (الظروف المعطاة) .

مظاهر ما بعد الواقعية النفسية مايرهولد وفاختنكوف

ربما يعد (مايرهولد) أول مظهر من مظاهر الخلخلة في المسرحية الواقعية النفسية في إطار المصير الذي سيؤول إليه الفعل المسرحي ، من خلال ما دعى إليه في مسرحه الشرطي وعبر ((الأسلبة)) . وموقفه من الشعر في المسرح الإغريقي الذي انبثقت عنه دراسة الفعل الأرسطي، وكان قد اشتمل الموقف المجدد والمجرب عند (مايرهولد) على الموقف من الجمهور وضرورة مشاركته بالعرض المسرحي بعد إن كان مجرد مراقباً للفعل المسرحي بـ(البايوميكانيك) وهو نوع من التدريب يهدف إلى تطوير الممثلين في رياضة تعتمد على الاستعداد لأداء الفعل ثم التوقف ثم الفعل نفسه ثم التوقف ثم ردود الأفعال الموازية ، وكانت غايته تنظيم الاستجابة الانفعالية والعضلية للممثل ، وبالتالي فانه كان يطلب من ممثليه بان يستبعدوا كل المشاعر الإنسانية ، وان يخلقوا نظاماً يقوم على قوانين ميكانيكية بحيث جعل (مايرهولد) جماعته تتحرك في كتلة واحدة متناغمة في فعل جماعي واحد وليس غايته نقل المشاعر الفردية لشخصياته ، بل إن ينقل خلاصة نفيه للانفعالات.

أما (فاختنكوف) الذي كان هو الآخر من أعظم تلاميذ (ستانسلافسكي) وأقربهم إليه فقد كان بدأ دراسته على يد (دانشينكو) وكان يؤمن إيماناً كاملاً بتعاليمه لذا فقد أصبح مساعده في (ستوديو الفن) وعهد إليه بتدريب الشباب وهو على الرغم من انه لم يقدم سوى ثلاثة أعمال مسرحية مهمة إلا إن تعاليمه في المسرح كانت قد ركزت على ما يسمى (بالواقعية الخيالية) أو (الواقعية السحرية) حيث الفعل عند (فاختنكوف) هو من خلال المزج بين الحقيقة السايكولوجية ودرجة كبيرة من الوعي .

الفعل التعبيري ومظاهرة في المسرح الملحمي:

لما كانت التعبيرية هي خرق للمعايير التي أعلنتها قواعد الدراما الأرسطية وكل قواعد الشعرية الكلاسيكية وخصوصاً ماجاء من خرق على يد الرومانسية الألمانية التي لم يغيب عن تنظيرها ، الجمع بين المأساة التراجيدية والكوميديا ، مما أدى إلى ظهور جنس مسرحي جديد ، اكتسب فيه الفعل المسرحي شكلاً تركيبياً عبر ماسمي وقتذاك بـ(دراما

المحطات) التي يعرض فيها تتابع (المواقف) التدرج المنطقي للحدث بطريقة يسودها استعمال للبعد (الكروتسكي) الذي يتجلى من خلال تجرد الشخصية الدرامية عن هويتها وباطنيتها ، ثم الاستعانة بما يكمل تواصل الفعل الدرامي التعبيري، عبر استعمال إكسسوارات مثل الأقنعة والأزياء الغريبة والمؤثرات الضوئية والموسيقى الرمزية التعبيرية .

لقد أثرت التعبيرية الألمانية تأثيراً كبيراً على المسرح الأوربي ، فإذا كان (فيكتور هيجو) في المسرح الفرنسي قد رفض الوحدات الثلاثة الأرسطية ، باستثناء وحدة الفعل ، فإن الدراما التعبيرية كانت غايتها ردم القواعد الأرسطية ، ومنها على الخصوص وحدة الفعل ، وتعويضها بمجموعة من المشاهد ، لذا كان اكتشاف المسرح الملحمي (البرشتي) في مطلع الخمسينات ، والذي نهل من التعبيرية الألمانية واستفاد من الشكلانية ، بحثاً عن صيغة جديدة لبنية الفعل من أبعاد الدرامية تهدف إلى تغيير وضعية المتفرج ، وتصعيد إدراكه انطلاقاً من إن بنية النص في مكوناتها فكرية وشكلية في الوقت نفسه ، وذلك من خلال (التباعد) الذي يستهدف مجموعة من الأنساق الدرامية ، لتناول ما هو مألوف بشكل غير مألوف (التغريب) لإبراز جانبه الخفي ولما كان (برشت) كاتباً ومخرجاً فإنه استطاع أن يأتي بأسلوب جديد للمسرح في مجالي الكتابة (الأدب) والعرض الذي سمي فيما بعد (بالأسلوب الملحمي) الذي كان يطمح إلى استبدال القوانين الأرسطية في كتابة المسرحية ، انه يطمح إلى سرد القصة وليس فبركتها ، ذلك لأنه لا يطمح إلى عرض الواقع كما كان وإنما إعادة عرض الواقع وفقاً للتكنيك الملحمي ، وبرشت يجد من المناسب إن ((كتابة الدراما) اليوم أو غداً - أصبحت تعني إعادة تنظيم المسرح وأسلوبه)).

وقد تمخضت عن إعادة التنظيم هذه ولادة الشكل الملحمي الذي يلجأ إلى السرد ولا يؤمن بإمكانية الاندماج بالنسبة للمشاهد ، ويستعرض برشت نظرية المسرح الملحمي مجموعة من الفروق بين العمل الدراماتيكي التقليدي وبين الأدب الملحمي ، واهم هذه الفروق هو إن العمل الملحمي يمكن أن يقطع إلى أجزاء دون أن يؤثر على مغزاه أو بناءه الفني ، وإن هذا الفرق يمكن أن يقودنا إلى تفهم الفعل الملحمي وطريقة بناءه عند برشت فهو ليس بناءً تقليدياً متنامي ، كما في الأفعال الأرسطية ، فأرسطو يطمح إلى إثارة (التطهير) من خلال التسلسل المنطقي المتنامي للإحداث في فعل متصل وصولاً إلى إثارة الشفقة والخوف ، فبناء الفعل البرشتي بناءً أفقي يستمد مظهره من بنية التعبيرية فهو يتصاعد ويتوقف ليعود لبناء حدث وصعود جديد وهكذا ، ولما كان التطهير يتم بفضل الفعل

النفسي أصلاً والذي رفضه برشت أذ هو يكون تقيضاً للمسرح الجديد (الملحمي) ، فانه ولهذه الأسباب وغيرها قد خرج عن نطاق البناء التقليدي للفعل الذي اتسم بوجود الذروة والتعقيد ، فالفعل عند برشت مجموعة ذروات يربط فيما بينها خط متصل هو خط التفكير وهدف برشت من هذا هو محاولة الابتعاد عن الاندماج والإيهام ، لذا فقد ابتدع في هذا الشأن

أهم

(التعريب) ويعني كما ذكرنا أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف ، أو تناول ما هو مألوف بطريقة غير مألوفة ، لذا فقد عمد إلى استخدام طريقة البناء المسرحي المفتوح ، فهو لا يقدم تسلسلاً للإحداث وإنما يروي هذا التسلسل ، ((كما إن كل مشهد من مشاهده يعد كياناً قائماً بذاته على العكس من المسرحية التقليدية حيث يكون المشهد جزء من كل يمهد للمشهد الذي يليه)) . وقد تبع هذا المتغير متغيراً آخر يتعلق بالمشاهد والممثل على حدٍ سواء فهو قد طمح إلى إلغاء كل أنواع العاطفة حيث سحب هذا إلى منع استعمال الإضاءة الحسية الملونة لنفس الغرض ، وأما بالنسبة للممثل فانه أي برشت بإلغائه لتطوير الشخصية التي يمثلها وتنامي فعلها المنطقي في المسرحية التقليدية ، فقد وضع الممثل في موقف صعب فهو ((يلغي العاطفة المصطنعة ويلغي تطور الشخصية وتنامي المشاعر لدى الشخصية لأنه أدرك بان عدم إلغائها سيؤدي حتماً إلى عدم وضوح المغزى الذي تريد أن تصل إليه)) .

الفعل في المسرح الحديث (تيارات التجريب المعاصر):

إذا كان المسرح الملحمي، قد تمرد عند (برشت) على فلسفة المسرح السايكولوجي الذي ساد فيما بين الحربين فان ظهور (مسرح العبث) وغيره من التيارات فيما بعد هو نتاج لمسرح ما بعد الحرب، حيث كان ظهوره في فرنسا خروجاً على النموذج الحديث للمسرحية الفرنسية التي ازدهرت على يد كتاب لهم نظرتهم الفلسفية في بناء الفعل الدرامي المسرحي من امثال جان جيرودو وكامو، وكوكتو وسارتر وغيرهم، ممن تميزت دراماتهم ببنية لغوية مميزة في ارتكازهم في بعض الاحيان على التراث الاغريقي كمصدر للتناس معه في نماذجهم، وكما هو معروف فان مسرح العبث لا يقوم على بنية تاريخية او تعليمية وانما عمد الى بناء الفعل من حكاية دائرية الفعل ولا يقودها حدث درامي منطقي وانما تخضع لبحث ولعب على الكلمات. لذا فان (مسرح العبث) هو الاخر قد عمد الى التصدي للقواعد الارسطية، بتاثير من التعبيرية فتعمد تهشيم الحدث و الاستعاضة عنه

بمجموعة من المواقف الدائرية والحركات المتكررة، وأشخاص لا هوية لهم ولا يتواصلون مع الواقع اليومي.

وعليه فقد ظل الاختلاف والتجريب في شعريات الحداثة المسرحية يفرز مظاهر تتغير بتغير التيارات التي تعاملت مع الفعل المسرحي ومصيره او ربما بأسلوب انتهاكه، فاذا كانت شعرية المسرح عند (ارتو) هي العودة الى الاصول البدائية الاولى والى الطقوس الشعائرية والاحتفالية، فانه لم يدعو الى ترسيخ وتفعيل القوانين الارسطية، بل دعى الى تجديد افق الفعل المسرحي عبر تحطيم التواصل بين الواقع وعرضه من خلال تحقيق توحيد بين الجمهور والممثل، وهو على العكس من (برشت)، فان شعرية (ارتو) كانت تسعى الى ان يسترجع المسرح بعده المقدس، وذلك بدفع العقل (عقل المتلقي) الى التماهي مع الكلمات من خلال الممثل وجسده الفاعل في الطقس المسرحي، فالفعل في مسرح القسوة عند (ارتو) هو الطقس، والانفعال عنده يجب ان يترجم الى لغة جسدية قوامها الاستعارات من الاساطير، وكل ما هو بدائي، فالفعل عنده ينطلق من وجهة نظر فلسفية... يرفض من خلالها منطق العقل ليضع الحس بديلا موضوعيا له على اعتبار ان العقل يكلمنا داخل ذهنية متحجرة وسادية، لذا فان الفعل يقوم على تحرير مكبوتات الجسد في عملية تطهير، هي غير التطهير التراجيدي، لان (ارتو) يعتمد التلقائية واللاعقلانية والهديانات. وهو بهذا الطقس يطرح نمطين من الاستدلال تنحصر في قوانين (السحر الهرلوفرانس) الذي يمثل فيه الجزء الكل، والسحر الاسود الذي يتطلب نوعا من التعزيمات السحرية لتفعيل اشتغاله بين الهذيان والطاعون، فالهذيان في اعتقاده يشكل الحرية الروحية التي تعمل على اذابة الاشكال الاجتماعية والطاعون بقدرته على النقشي والعدوى، وعليه يصبح الجسم مصدر لتجلي الروح على وفق هذه المشابهات المجازية.

وعليه فان ارتو عندما عجز عن التعبير عن افكاره بالكلمات فقد لجأ الى استخدام

الاساطير واللغات الميتة، وبهذا فان الفعل المسرحي عنده يتسم بالغموض.

وكذلك فقد وجد (كروتوفسكي) فيما بعد في مسرحه الفقير، ان فعل الممثل يرتكز على قدراته الجسدية والصوتية، بحيث يصبح فاعل الفعل عنده (ممثل وخالق وقديس) لانه هو الاخر ذهب الى منهج انثروبولوجي في توجهه العام على اعتبار ان المسرح ينبغي ان يهتم ب(العلاج الباراسمعي) وانه هو الاخر يسعى لتقديم عرض طقسي يستمد جذوره من البدائية الموهلة في القدم معتمدا في بناء الفعل على الطاقة العضوية للممثل ومكانها في الاشارة السحرية والجسد والحركات البهلوانية بهدف تعرية الطبيعة الروحية من خلال

التضحية بالجسد. ولهذا فقد اهتم كروتوفسكي في مسرحه الفقير بان تكون القاعة ميدانا للفعل المسرحي.

وعليه فان محاولة ايجاد مقارنة بين مفهوم التطهير التراجيدي ووعي كروتوفسكي لتجربة المسرح الفقير، فان مفهوم (التطهير) كمفهوم يتصل بالفعل المسرحي هو مفهوم شامل للنوازع الانسانية والمكبوتات الداخلية الكامنة في اللاشعور وبهذا يكون اداء الفعل يستدعي ممثلا على جانب عال من الحساسية والقدرة، بوصفه العنصر المتيسر في التجربة المسرحية، فالمسرح الفقير بتركيزه على دراسة الفعل الداخلي، انما يريد الايغال في الفعل الى عمق من ما ذهبت اليه الواقعية النفسية والتي سبقته الى اكتشافه لذا فقد ذهب لمحاكاة خصائص اللاشعور المدفونة في الذات البشرية وهذه منطقة سايكولوجية تقدم اليها من قبل (مسرح القسوة) في عودته للطقسية والبدائية على يد (ارتو).

اما عند فرقة (مسرح القسوة) التي اسسها (بيتر بروك) ضمن تشكيلة الفرقة الملكية الشكسبيرية فقد كان منطلق تاسيسها هو مجموعة من الاسئلة كما يشير (بينتلي) وهي تتمحور حول ... هل هناك لغة اخرى مناسبة للمؤلف، اكثر من لغة الكلمات، وهل هناك لغة افعال؟ لغة اصوات؟ لغة الكلمة باعتبارها جزء من الحركة؟

ان (مسرح القسوة) يقوم بمجموعة من التجارب في الطقوس باعتبارها نظم منسقة متكررة وكان هدفه تقديم معاني اكثر ويزمن اقصر عن طريق البناء المنطقي التقليدي للفعل، لذا فان (بروك) يطمح الى جعل المخفي مرئيا عن طريق الحضور المادي للممثل - وهو لا يعتمد الالية التقليدية لمنطقية الفعل والاحداث في البناء وانما يعمد الى ما يسمى (بالقص واللصق) (بالمونتاج) فهو يطالب بان يكون اداء ممثله (متراكب من عدة لحظات مختلفة، وغير منتظم وبمعنى اخر هو اداء اللحظات او قصات غير مرتبطة وغير منتظمة) وكذلك فان (بروك) يطمح الى ان يخدع المشاهد في بنية الفعل وذلك بتقديمه الواقعة التي تجعل من المشاهد ينظر للعرض بمنظور جديد، حيث ان قانون البناء الارسطي للفعل يختل وتصبح لا منطقية الاحداث حيث يؤكد بروك ان (بؤس الواقعة السيئة يكمن في كونها حقيقة مرئية وقابلة للتصديق) لذا فقد استعاض (بروك) عن التجسيد التقليدي للفعل، بمجموعة من الاستجابات تأتي مبنية بعضها على بعض، فالمشهد يخلق مجموعة من الانفعالات والاستجابات فعمد في ذلك الى تدريبات كان يطلق عليها (الارتجال المنقطع) لذا فهو يبحث عن نصوص لا تهتم بالتركيز على تقليدية الصراع او حركة الحدث من عرض الى ازمة وانفراج وانما يختار نصوص ذات بناء يشبه

البناء الروائي حيث تزدهم الاحداث، وربما من هنا جاء اختياره لمسرحية (مارصاد) مثلا حيث يبتعد فيها عن الطبيعية والمنطقية في تقديم الاحداث والشخصيات ويتصل بالزمن دون ان يلتزم بشيء وهذا يمكن ان ينطبق على اكثر تجاربه في المسرح.

ان قراءة متأنية للمقتربات النظرية التي تحكم حركة الفعل المسرحي واتجاهاته عند (بروك) تجعلنا نجد انه شأنه شأن (ارتو) من قبله وهو يقترب ايضا من كروتوفسكي في العودة الى الانماط الاصلية، والدعوة الى البدائية والبحث عن جوهر الطقسية الروحية لسالفه بوصفها محركا للنوازع الانسانية المغروسة في اللاوعي الجمعي وباسقاط هذا الفعل على المتلقي بوصفه مشاركا، فانه يمكن ان يؤدي الى نوع جديد في فهم (التطهير) الذي تواصلت تجارب المسرح الحديث معه بالاختلافات احيانا والتمردات احيانا اخرى وصولاً الى التجارب الراهنة حيث يأتي (يوجينوباربا) الذي كان قد اطلع على تجارب وتدرجات (كروتوفسكي) وتعارض معها، ولكنه استمر في البحث الذي بداه (كروتوفسكي) من حيث العمل على السياق النفسي والفسولوجي، والسعي لبناء لغة مسرحية عن طريق تحويل الانفعالات التلقائية الى حالات خاصة من الالم والرغبة والخوف متوجا ذلك كله بدراسات نظرية في الانثروبولوجيا والتحليل عبر الثقافات المتداخلة وتوظيف التراث الشرقي مستخدما اسلوب الجسد بديلا لسايكولوجيا الممثل وهو يرى بان (انثروبولوجيا المسرح هي دراسة السلوك المشهدي لـ ما (قبل التعبير) الذي يوجد كاساس لمختلف الاجناس والاساليب والادوار لتقاليد الشخصية الجماعية) وعليه فان دعائم الفعل في العرض (الانثروبولوجي) تنهض على مبدا المقايضة الناجمة عن مواجهة الممثل للجمهور في المشاركة الطقسية، المنبعثة من الاسلوبية الثقافية.

...بينما يذهب (كانتور) الى ان أي موقف درامي يبدأ من (الصفرة) فينمو تصاعديا واقتربا من ردود الافعال وهو يرى بان فن التصوير التجريبي ينهض من تلاحق البنيوية والسوريالية والدادائية والهابينن المبرزة بالاشكال السينوغرافية. وهذا يأتي من كونه مخرجا ومصمما وفنان تشكليا.

المسرح الصامت (الميم أو البانتوميم):

يعد المسرح الصامت من أهم الأشكال التعبيرية التي يمكن الاستعانة بها في مسرح الطفل من أجل تقديم فرجات درامية مثيرة، تجذب المشاهدين بطريقة إبداعية ساحرة، وتخلب ذهنهم فنيا وجماليا. ومن هنا، إذا كان المسرح العادي يعتمد كثيرا على الحوار التواصلي وتبادل الكلام، فإن المسرح الصامت أو ما يسمى بالميم أو البانتوميم يشغل كثيرا خطاب الصمت الذي يعبر سيميائيا ورمزيا عن مجموعة من القضايا الذاتية والموضوعية أكثر مما يعبر عنها الحوار المباشر. ويعني هذا أن المسرح حينما يوظف الإشارات والإيماءات والصمت يؤدي وظائف إيجابية أكثر من المسرح الحوارى الذي يرتكن إلى الرتابة والتكرار والاستطراد والملل بسبب تطويل الكلام وامتداد التواصل المباشر. ويكون للميم كذلك تأثير جيد على الجمهور الراصد بسبب إحياءاته الشعاعية، وتلميحاته المضمرة والمكثفة أفضل بكثير من تأثير الاسترسال المبني على المنولوجات السلبية، والحوارات الطويلة المقرفة.

وبالتالى، لا يمكن تقديم عرض ميمي إلا بممارسة التشخيص الحركي، وتشغيل قسمات الوجه المعبر، وترويض الجسد اللعبي لينسجم مع لغة الميم. وغالبا، ما يكون للمسرح الصامت آثار مفيدة في تحقيق الإبلاغ والتواصل السيميائي الحقيقي.

إذا، كيف يمكن لنا الاستعانة بالمسرح الصامت لبناء فرجة درامية صالحة للطفل، وتكون، بالتالى، في خدمة الصغار والكبار على حد سواء؟

ما هو المسرح الصامت؟

البانتوميم من الكلمة اليونانية، أما كلمة الميم فهي مشتقة من الكلمة اليونانية، وتعني الكلمتان معا المحاكاة والتقليد. وقد كان الميم في اليونان بمثابة حدث هزلي أو سكيثس ساخر ينتقد أوضاع المجتمع عبر استعراض عيوب الآخرين، وذكر مثالبهم من أجل إثارة الجمهور تسلية وإمتاعا.

ومن هنا، فالبانتوميم هو تقديم الفرجة المسرحية عن طريق الإيماءات والإشارات والحركات وترويض الجسد لعبيا وسيميولوجيا ودراميا. أي هو ذلك الفن الدرامي الذي يحقق التواصل غير اللفظي عبر مجموعة من العلامات السيميولوجية المعبرة برموزها ودلالاتها وإحياءاتها غير المباشرة. كما يقصد به أيضا كل ما يتعلق بتعابير الوجه والنظر، والتي تترجم الانفعالات مثل: الحزن والخوف والفرح...

وعليه، فالميم نوع من الكوميديا السردية التي نجد فيها الممثل يعرض مجموعة من الأحداث والانفعالات والمشاعر الوجدانية عن طريق الحركات بدون الاستناد إلى الكلام اللفظي. وتعبير آخر الميم هو نوع من المسرح الكوميكي والواقعي المصحوب غالباً بالموسيقى حيث يهيمن فيه الجانب الحركي والإشاري والإيمائي. أي إن الميم يركز أساساً على الهيئة الجسدية والحركات بعيداً عن كل تعبير لفظي. والميم كذلك تعبير عن الفكرة بواسطة الحركة. وبالتالي، يعد ممثل البانتوميم ممثلاً متخصصاً في تقليد الآخرين تقليداً كوميدياً ساخراً، عبر محاكاة إشاراتهم وحركاتهم وطباعهم.

بيد أن المفهوم الحقيقي للميم أو البانتوميم هو تقديم حياة الإنسان الذاتية أو الموضوعية في شكل نص سردي باستثمار الحركات والإيماءات والإشارات ووضعيات الجسم بدون استعمال الخطاب اللفظي أو باستعمال القليل من الكلمات. كما يمكن في هذا الميم تشغيل كل عناصر التواصل غير اللفظي المرتبطة باستخدام الوجه (الرأس، الجبهة، العينان، الأنف، الفم، الذقن، الخد...)، واليدين، والجسد، والقدمين لإنتاج فرجة احتفالية شاملة موحية ومعبرة بطريقة رمزية غير حرفية.

مقومات المسرح الصامت وأنواعه:

يبنى المسرح الصامت على مجموعة من المقومات الرئيسية كتحببك القصة الهزلية المتضمنة لمجموعة من الأفكار والمشاعر والانفعالات، وتشغيل الحركات والإشارات والإيماءات وتمثلات الجسد، وتشغيل الألعاب البهلوانية والسيركية الصامتة، وتوظيف المفارقة والباروديا والسخرية والضحك الكروتيسكي، واستخدام الكوميديا، ومحاكاة الآخرين وتقليدهم، واستثمار الكاريكاتور الانتقادي. كما يستعين الميم أيضاً بمجموعة من العناصر التكميلية كالموسيقى، والرقص، والباليه، والسينوغرافيا، والأزياء، والماكياج، والأقنعة...

هذا، والمسرح الصامت في عمومته أنواع ثلاثة: ميم صوتي، وميم حركي، وميم مزدوج يجمع بين الصامت والصامت. أما بصفة خاصة، فيمكن الحديث عن مواقف صامتة في مسرح صامت أو مواقف صامتة في مسرح صامت، أو مسرح صامت جزئي أو كلي. ويمكن الحديث أيضاً عن البانتوميم الجماعي والبانتوميم الفردي. وهناك كذلك بانتوميم مسرحي، وبانتوميم استعراضية، وبانتوميم سيركي وبهلواني، وبانتوميم مائي، وبانتوميم فروي، وبانتوميم كرنفالي، وبانتوميم قناعي، وبانتوميم احتفالي شعبي...

تاريخ المسرح الصامت:

من المعروف أن التعبير الصامت أو الميم شكل مسرحي قديم عرف لدى الشعوب القديمة كالمصريين واليابانيين والصينيين. بيد أنه نشأ في المسرح اليوناني للدلالة على التقليد والمحاكاة، كما عرفه المسرح الروماني: "تقليدا للطبيعة الإنسانية، وكانت عروضه في البدايات تتضمن النقد الاجتماعي والسياسي، ولعله كان الوسيلة الفعالة للهروب من مخاوف الكلمة المنطوقة".

ولقد بلغ الميم أوجه مع كوميديا دي لارتي أو الكوميديا المرتجلة إبان القرن السادس عشر الميلادي، حيث كان الممثلون الشعبيون يستعملون الأقنعة الساخرة، ويقدمون عروضهم بواسطة السرد المفارق مستعينين في ذلك بالإشارات والحركات والإيماءات وألعاب الجسد من أجل خلق فرجة احتفالية كوميدية هزلية ضاحكة.

وارتبط الميم في إنجلترا بالحفلات الدينية ولاسيما حفلة عيد مولد المسيح، فكان الممثلون يقدمون فرجات هزلية مسلية وممتعة يستثمر فيها الممثلون السرد، والغناء، والرقص، والكوريغرافيا، والحركات الصامتة.

وعلى الرغم مما تعرض له الفن الميمي من قبل الكنيسة في أوروبا من اضطهاد وتحريم، إلا أنه انتشر بعد ذلك في كل من فرنسا وإيطاليا وبريطانيا، وتم توظيفه بشكل جيد في القرن العشرين في حلقات السيرك، وعروض الألعاب البهلوانية، وأفلام السينما غير الناطقة مع شالي شابلن وكايتون. وبعد ذلك، انتقل إلى المجال المسرحي تشخيصا وتأليفا وإخراجا وتأثينا.

هذا، وقد اهتم الإخراج المسرحي المعاصر كثيرا بالمسرح الصامت ولاسيما الميم أو البانتوميم لأدواره الإيجابية في تحريك الفرجة الدرامية. ولما نجد مخرجا عالميا أو عربيا لم يهتم بهذا النوع من المسرح؛ لما له أيضا من فوائد في تكوين شخصية الممثل وتاثيرها فنيا وودراماتورجيا.

ومن أهم هؤلاء المخرجين الذين أعطوا أهمية كبرى للمسرح الصامت نذكر: المخرج الروسي ماييرخولد الذي اعتبر أن الفنان المثالي الحقيقي هو الذي يجيد الرقص والتعبير الصامت (الميم) والبهلوانية وغيرها من القدرات والمهارات. وأكد ماييرخولد بعد ذلك على التدريب الفيزيقي لجسم الممثل وصوته وحركته. وتتركز حصيلة شغل ماييرخولد في اهتمامه بالتكنيك كأساس في العملية المسرحية.

ونجد هذا الاهتمام أيضا لدى ألكسندر تايروف. فالمسرح عند هذا المخرج الروسي: " يتحدد بمعارضته لتقليد الحياة. ولا ينبغي كما يقول أن يكون عين الكاميرا، وهو فن قائم بذاته وله نظامه وتكنيحه الخاص. وفي رأي تايروف أن فن البانتوميم يعتبر من أنقى الأشكال المسرحية، وهو في هذه النقطة يلتقي مع مايير خولد. والممثل عند تايروف يرتكز عمله على الجسم والإشارة، وتشكل حركاته أهمية أكبر من التركيز على الإلقاء الذي كان يخضع في تصوره للأصول الموسيقية والإيقاعية." هذا، ويعد جاك كويوه من أهم المخرجين الفرنسيين الذين نهجوا منهج الاعتدال والتعقل في مجابهة الواقعية التفصيلية. وقد دخل عالم المسرح من باب الصحافة وعتبة النقد الأدبي، وكان إخراجة يعتمد على ترويض الصوت من أجل الحصول على النطق السليم الواضح، والاهتمام أي اهتمام بالتمثيل الصامت المعبر، والاشتغال على الفضاء الفارغ على مستوى الديكور والسينوغرافيا.

ووظف بيتر بروك في كثير من عروضه المسرحية الميم بطريقة جزئية، أي في مشاهد درامية معينة داخل عروضه المسرحية التي استعمل فيها منهجا تلفيقيا يعتمد على توظيف مجموعة من التقنيات الإخراجية التي استلهمها من مخرجين آخرين تناسا وتضمينا وتجريبا. ومن هنا، فقد " أفاض بروك في إخراجة عرض مارا صاد عن رؤية متعددة التفاصيل، فالشخصيات تستخدم الماكياج بمعيار مبالغ فيه إلى جانب المبالغة في التشويهاة الخلقية والجسدية مع تقديم مشاهد تعبيرية صامتة (ميم) وإضافات صوتية وحركات تعبيرية وضوئية. وكل ذلك يختبره بروك لتحقيق أهدافه الفنية التي تمثلت في امتزاج التناغم البريختي مع قسوة آرتود الأمر الذي أثار كيان النقاد في العالم، فهو قد استفزهم وخدرهم وسحرهم."

وينطلق كوردون غريغ في كتابه " فن المسرح" من أن جذور المسرح تعود إلى الرقص والحركات الصامتة، وقد رفض فلسفة الواقعية كثيرا. وفي المقابل، كان يدعو إلى المسرح الشامل، وخاصة المسرح الذي يبنى على المسرحية الصامتة، و شعر العرض المسرحي الجامع بين طقوس الكلمة والحركة... وبالتالي، يتحدد المسرح الشامل لدى غريغ في الحدث والكلمات والخط واللون والإيقاع.

ومن المخرجين الذين اهتموا بالميم نجد: هنري توماشفسكي الذي أوجد مدرسة للتمثيل الصامت ببولندا سنة ١٩٥٦م، و جاك ليكوك الذي أسس مدرسة للميم بباريس سنة ١٩٥٦م، ومارسيل مارسو الذي شيد بدوره مدرسة للميم بفرنسا سنة ١٩٧٨م.

ومن جهة أخرى، هناك من العلماء والباحثين من درس الميم دراسة تصنيفية دقيقة، مثل: العالم لاوتون Lawton في كتابه: " نظرية الميم وتطبيق الحركة التعبيرية" الذي قدم تصنيفا توضيحيا للمكونات الميمية، حيث ميز بين ثلاثة أنواع:

- ١ - التعبير الطبيعي للانفعالات.
- ٢ - الحركات الاشتغالية التي تصف مختلف النشاطات (اللعب والعمل).
- ٣ - الحركات الاصطلاحية التي تشمل بدورها ثلاثة أنواع فرعية:
 - أ - الحركات السردية المستعملة في مجال التبادلات اللفظية.
 - ب - الحركات الوصفية التي تسمح للفنان بالتعبير عما يرى، ويسمع ويحس ويلمس. وتمكن هذه الحركات أيضا من وصف الأحداث أو الظروف الواقعة خارج المشهد.
 - ت - الحركات الانفعالية المشتقة من الانفعالات الطبيعية على سبيل المثال.

ومن أهم الممثلين المشهورين في مجال الميم والمسرح الصامت نستحضر الأعلام البارزة التالية: جان لوي بارو وشارلي شابلن، وفامي دوبيرو وإيتيان دوكرو ، وماكسيميلسان دوكرو، وبوستر كايون، وجاك ليكوك، ومارسيل مارسو، وكارلوس مارتينيز، وهاربو ماركس، وروبرت شيلدرز، وبابتيست دوبيرو، وهنري توماشفسكي...

توظيف المسرح الصامت في مسرح الطفل:

من المعلوم أن المسرح الصامت مقبول بشكل جيد عند الأطفال، ومحبوب كثيرا لدى الصغار والكبار على حد سواء. لذا، على المخرج الذي يريد أن يقدم فرجات مسرحية طفلية أن ينطلق من حبكة درامية معينة أو قصة ذاتية أو واقعية. فيجسد أحداثها ويسلسل مشاهدتها وموافقها بطريقة درامية واضحة ومفهومة. وبعد ذلك، يطلب المخرج من ممثليه الأطفال أن يقدموا أحداث المسرحية وأفعالها بطريقة ميمية. أي يشرحوا للجمهور معاني المسرحية ومشاعر الشخصيات الانفعالية والوجدانية الشعورية واللاشعورية بواسطة الحركات والإيماءات والإشارات وأوضاع الجسد بدون استخدام الكلمات أو التقليل منها بشكل كبير جدا. وبالتالي، ترفق هذه المواقف الصامتة بالغناء والرقص والكوريغرافيا والباليه والسينوغرافيا من أجل تقديم فرجة ممتعة شاملة تجمع بين التسلية والترفيه. ولا بد أن تحضر الفكاهة الساخرة والهزل المفارق في الفرجة الميمية لإمتاع الجمهور الحاضر.

ويمكن أن تقدم الفرجة المسرحية الطفلية إما بطريقة سردية وإما بطريقة وصفية، وإما بطريقة وجدانية انفعالية تأملية شاعرية. وهنا، على الممثل أن يتحكم في حركاته سرعة وبطءًا، تمطيًا واختزالًا. وينبغي أن تكون حركاته التمثيلية الصامتة وظيفية ومقنعة ومثيرة للراصد الحاضر.

وهناك طريقتان للإخراج في مجال المسرح الصامت، فإما أن نقدم بعض المشاهد الصامتة ضمن مسرحية صائتة، وإما نقدم مسرحية بأكملها صامتة قائمة على ألعاب الميم.

ومن الضروري أن يستخدم الممثل في المشاهد الدرامية الصامتة حركات الرأس، وحركات الوجه، وحركات الأيدي، وحركات الجسد، وحركات القدمين، وكل ذلك في علاقة تفاعلية مع الموسيقى والرقص الوظيفي والسينوغرافيا المشهدية المعبرة والأزياء المثيرة للإدهاش.

وللتوضيح أكثر، يتطلب إخراج مسرح الطفل الصامت تأليف نص هزلي سكيثشي، وتقطيع مشهدي للنص، فترجمة المعاني والأفعال والمشاعر إلى حركات وإشارات وإيماءات و تمثلات جسدية، ثم تحويل كل ذلك إلى عرض ميزانسيني يحضر فيه الميم بشكل كلي أو جزئي بطريقة وظيفية ممتعة.

الارتجال في المسرح:

صار مصطلح الارتجال متداولاً في الأوساط المسرحية العربية. وأينما ذهبت، وجدت المسرحيين يتداولونه بالحديث، وبعضهم يفتخر بأنه يعمل عليه كأنه صار موضة دارجة في الأوساط المسرحية. وكلما كان الحديث يستفيض بين المسرحيين عن الارتجال كنت أكتشف كثيراً من الخلط في مفهومه وكثيراً من التخبط في استخدام وفهم كثير من المصطلحات المسرحية. ثم أخذت أدرس ما يقال عن هذا المنهج في التدريب المسرحي وفي بناء العروض. وأتيح لي أن أصطحب معي من مهرجان المسرح التجريبي في القاهرة خلال دورات عدة مجموعة من الكتب التي تتناول الارتجال في المسرح الأجنبي، وقد وجدت فيما قرأت من هذه الكتب خلطاً وأخطاءً لا تختلف كثيراً عن خلطنا وأخطائنا فيه. فكان أن كتبت هذا البحث الوجيه عن الارتجال في المسرح مستنداً إلى تجربة في المسرح تقرب من أربعين عاماً، وإلى مراقبة كثير من التدريبات التي تقوم على الارتجال وعلى كثير من القراءة حول الارتجال، وإلى مشاهدة كثير من العروض التي بنيت بالارتجال، خصوصاً أن المعاهد المسرحية العربية اليوم تعتمد على الارتجال كمنهج تدريبي، وأنا أتصدى لهذا الموضوع لعلني أرى هذا المنهج إلى حجه الحقيقي وإلى دوره في بناء العرض المسرحي وإلى عدم إعطائه أهمية زائدة تبرك ممثلينا ومخرجينا.

مفهوم الارتجال:

الارتجال في المسرح كالارتجال في أي نوع أدبي أو فني: جميل وخطير، فهو أينما كان موضعه وفي أي مجال «عملية تقوم على ابتكار شيء ما أو أدائه دون تحضير مسبق»، وهذا التعريف الدقيق له ورد في موسوعة «مصطلحات المسرح وفنون العرض» التي وضعتها الدكتورة ماري الياس والدكتورة حنان قصاب حسن.

والارتجال في المسرح - نقلاً عن الموسوعة السابقة - ((هو أن يقوم الممثل بأداء شيء غير محضر سلفاً أو انطلاقاً من فكرة أو قيمة معينة، وبهذا يكون لأدائه صفة الابتكار والإبداع، أما إذا قام بأداء شيء غير متوقع أو مرسوم في الدور، فيأتي الارتجال خروجاً على النص، وبهذا التعريف يكون الارتجال في المسرح بعفويته نقيض الأداء المحضر مسبقاً، القائم على تكرار ما اكتسبه الممثل خلال تحضير العرض)).

والارتجال في المسرح كان جزءاً أساسياً في أداء الممثلين الجوالين والإيمائيين الرومان، وفي عروض الممثلين في أشكال الفرجة الشعبية في القرون الوسطى في أوروبا وفي أداء المدايح والمقلد والحكواتي وغيرهم في التقاليد الشعبية في البلدان العربية، لكن النموذج الأكثر تكاملاً - ومازلنا ننقل المعلومة من الموسوعة المذكورة آنفاً - والذي يشكل محطة مهمة في تاريخ الارتجال هو الكوميديا (ديلارتي) الإيطالية التي انتشرت في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وكان الممثل فيها يقوم بارتجال دوره انطلاقاً من فكرة محضرة.

تبلورت مهارات الارتجال العفوية مع الزمن، وتراكمت على شكل خبرات في التمثيل سمحت بالتوصل إلى تقنيات عالية المستوى لأداء منمط له قواعده الحركية، ومع أن الجزء الارتجالي في أداء الممثل في الكوميديا (ديلارتي) كان يبدو وكأنه وليد اللحظة ولم يتم التحضير له مسبقاً، فإن واقع الأمر عكس ذلك لأن بنية الكوميديا ديلارتي القائمة على مفهوم النمط ذي الملامح المعروفة مسبقاً، لا تتطلب سوى أن يقوم الممثل بتنويعات على الدور وعلى المواقف التي تتطلبها «الكنافاء» من مفردات النسيج المتعلق بشغل الإبرة المحددة في خطوطها العريضة، أي أن الهامش الارتجالي في أداء الممثل هو تقنية محضرة يمتلكها الممثل بدرأيته أو بتراكم خبرته.

وفي العصر الحديث عاد الارتجال ليأخذ موقعا مهما في العملية المسرحية، وعودته مرتبطة بالعوامل التالية:

- ١ - الأفكار الجديدة والأيدولوجيات التي تعتبر المسرح عملية تحريرية.
- ٢ - إعادة إحياء المسرح بالتراث الشعبي.
- ٣ - المبادئ الجمالية التي ظهرت في بداية القرن العشرين، والتي تتبنى العفوية مما جعلها تدفع العملية المسرحية نحو التفاعل الحي بين الممثل والجمهور، ونحو التخلص من سيطرة النص وأحيانا من سلطة المخرج وأساليب الإخراج.

استخدم الارتجال في المسرح الحديث كأسلوب عمل يشمل كل مراحل العملية المسرحية بدءاً من كتابة النص بشكل مباشر على الخشبة أو تطويعه حسب متطلبات الجمهور أو الموقف، وانتهاء بإعداد العرض والدور المسرحي انطلاقاً من نص أو فكرة معينة، وساعد الارتجال على ما سمي في المسرح «الإبداع الجماعي» على صعيد كتابة النص أو إخراج العرض.

الارتجال في الفن:

بعد هذه التعاريف والتأريخات للارتجال، نقول: إن الارتجال في الفن عموماً مطلوب ومرغوب، لكن الحذر فيه واجب، ولعل الغناء العربي يشكل النموذج الأوضح والأروع للارتجال، فهو واحد من وجوه إبداع المغني ودليل على تمكنه من صناعة الغناء، ولاتزال ارتجالاً أم كلثوم على اللحن الأصلي الذي وضعه الملحن مثار متعة لا تنقضي لذتها، ولعل الفيليين يعلمون أن أم كلثوم ضمت إلى جمعية المؤلفين الموسيقيين في العالم بسبب ارتجالاتها المشهودة التي ملأت بها أغانيها على مدى أكثر من نصف قرن، فقد عدت ارتجالاتها ألحاناً أضيفت إلى الألحان الأصلية. و(التقاسيم) في الموسيقى العربية تطرب بمقدار براعة العازف في تقديم «لحن مبتكر آني التأليف».

أما الارتجال في الكلام فلا يزال العرب يعدونه نوعاً من الفصاحة التي لا يستطيعها إلا أصحاب البديهة القادرة المستندة إلى تمكن من علوم اللغة وجرأة على عرض أفكار طارئة على ذهن المتكلم بأسلوب ناصع، وإذا لم يتحقق للمرتجل البداهة والتمكن، بدت أفكاره ساذجة تدعو إلى انتقاص مكانته، أما الارتجال في المسرح فهو أخطر أنواع الارتجال.

ففي الغناء والعزف والخطابة يكون المرتجل منشداً وحده أو عازفاً وحده أو متكلماً وحده، لكنه في المسرح شريك مع واحد أو أكثر في صنع الموقف الجمالي والفكري، وهذا الموقف محدد من قبل ويسير على نسق مرسوم لكي يؤدي وظيفة فكرية وجمالية في الموقف أو المشهد نفسه، ولكي يوصل العمل المسرحي كله إلى نقطة معينة. فإذا «ارتجل» الممثل ما يظنه هو شيئاً جميلاً وضرورياً، فقد يهز الموقف أو المشهد كله، وقد يوقع المشاركين له في ورطة، وكثيراً ما يكون سبب الارتجال رغبة الممثل بإظهار نفسه على حساب زملائه، وبما أن المسرح فن محضر مصنوع من قبل يبدو كأنه يحدث الآن، فمن الواجب أن يسير العرض المسرحي على هذه الحيلة دون خلل أو خروج عن النسق. والارتجال يربك هذه الحيلة لأنه قد يكون سبباً في تشويهها وهي الصفة الأساسية للعرض المسرحي.

ولذلك فإن الارتجال في المسرح ضار يهز خصيصة الجمال والفكر والحالة الإنسانية في العرض المسرحي، وهو أمر يتجنبه الممثلون كما يتجنبون الداء الذي يصيب الجسد.

التوليف والابتكار

من هنا ندرك أن استعمال الارتجال وإطلاقه على كثير من العروض المسرحية خطأ شائع، تسلل إلى المسرح العربي إما بجهل لمعنى الارتجال وإما لاستجداء إبداع لم يتحقق.

ويبدأ الخطأ من إصاق وصف «الارتجال» بعروض تقوم على استكمال بنيتها الكلامية والدرامية والفكرية أثناء التدريبات، فقد لا يعتمد العرض المسرحي على نص مقرر، ويكون تأليفه من صنع الممثلين حول فكرة متفق عليها يغزلون عليها كلاماً وأفعالاً وأفكاراً من خلال التدريبات يوماً بعد يوم حتى يكتمل العرض المسرحي حواراً وأفعالاً ومشاعر إنسانية وفكرة معينة، وهذا النوع من صنع النصوص والعروض المسرحية يكثر الآن في الوطن العربي وخاصة في المعاهد المسرحية. وقد أطلق المسرحيون والنقاد على هذا النوع من العروض اسم (الارتجال). ويقدمونه تحت وصف (عرض ارتجالي). وإطلاق هذا الاسم هو الخطأ الشائع، فإن بناء العرض على هذا الشكل ليس ارتجالاً على الإطلاق، بل (هو جمع لابتكارات الفريق المسرحي عبر التدريبات حتى يصل إلى استكمال بناء العرض المسرحي) ثم يتم تقديم هذا العرض بتقيد صارم بما انتهى إليه فريق العمل المسرحي، ولا يحق لأي واحد منهم أن (يبتكر) أثناء العروض بعد الوصول إلى الصيغة النهائية.

وهذه العروض ليست ارتجالاً بل هي «توليف» وقد ألصق المسرحيون والنقاد العرب هذا الاسم بمثل هذه العروض انسياقاً وراء المصطلح الأجنبي الذي أطلق اسم الارتجال على مثل هذه العروض، مدعياً لها ما ليس من خصائص الارتجال، وسبب ذلك أن المسرح الأجنبي بدأ يتجه نحو هذا الأسلوب في بناء العروض المسرحية في القرن العشرين تفتيشاً عن أشكال جديدة بعد أن تخاذلت الأشكال القديمة عن تقديم ما هو إنساني مجدد يعالج مشاكل البشر أمام الطريق المسدود الذي وصلت إليه البشرية. فهي عند المسرح الأوروبي حالة من حالات العجز والضعف وليس نتيجة «التجريب» الحي الذي يفتح الطريق أمام ابتكار ما هو معبر عن قوة الإنسان في مواجهة مشاكل الكون. وقد أطلق الأوروبيون على هذه الحالة العاجزة اسم (الارتجال) على طريقة تكفين الأموات بالثياب الزاهية. ولم ندرك نحن خصائص حالة الموات هذه. ونقلنا المصطلح دون تفكير فيه.

إننا نحن العرب من أبرع الأمم في الارتجال، لأن موسيقانا وغنائنا وخطابتنا تقوم عليه. ولهذا فنحن أكثر دقة في صحة استخدام معنى الارتجال. وبدلاً من أن نصح للمسرحيين الأجانب

خطأهم في استخدام هذا المصطلح، فقد انسقنا وراءهم وأربكنا أنفسنا بمصطلح صار مطاطيا ومربكا.

التمرد على الدور:

إن الارتجال في كل مجالاته ابتكار أي هو ابن اللحظة التي لم تكن من قبل ولن تكون من بعد، وكل ما يخرج عن هذا الوصف فهو صناعة و اتفاق مسبق، فإذا جئنا إلى المعنى الدقيق للارتجال نجده على الشكل التالي:

إن على المخرج أن يدفع الممثل أثناء التدريبات إلى أن يقدم كامل اقتراحاته لدوره ولفهمه للشخصية من خلال السياق العام للمسرحية مع ضرورة الانسجام مع شريكه، وعليه أن يطلب من الممثل أن «يتمرد» على أي فهم يقدمه إليه في مجال فهم الشخصية أو في الأفعال التي يرسمها لها، بغية أن يقدم الممثل للعرض ما هو أجمل وأعمق وأكثر دخولا في فكرة المسرحية، وهذه الطريقة تحول الممثلين من أدوات تنفيذ لفكرة ورؤية المخرج إلى مبدعين لها. وهذا الأسلوب في الإخراج شاق عسير قد يهرب منه المخرجون لأنه يطيل أمد التدريبات من ناحية، وقد لا يتوفر بين أيديهم الممثل ذو المخيلة الواسعة الذي يأتي كل يوم باقتراح جديد لدوره، وقد يعد المخرج «تمرد» الممثل عليه في فهمه للدور نوعا من الخروج على الهدف الأعلى الذي يبيغيه، وعلى المخرج أن يتلقى كل الاقتراحات والتمردات لكي يخضعها في النهاية للهدف الأعلى الذي وضعه للمسرحية، وبهذه الطريقة وحدها يتبنى الممثلون نص المسرحية ويبتكرون في أساليب أدائه، فإذا انتهى فريق العمل المسرحي إلى صيغة نهائية للعرض فلا مجال للابتكار والارتجال إلا في الحدود التالية:

١- أن يبتكر الممثل ما يشاء في ثنايا دوره دون أن يترك ذلك أثرا على أداء شريكه أو على مسار الشخصية التي يؤديها أو على فكرة المسرحية، فإن كان ارتجاله مؤثرا على واحد من هذه، فواجب المخرج أن يقضي على هذا الارتجال بقسوة وسرعة، ويؤدي ذلك إلى نقطة جوهرية هي أن الممثل بهذه الطريقة يزداد إتقانا لدوره يوما بعد يوم، ويزداد إحساسا بإنسانية الشخصية ويحافظ على ألق العرض الأول، فمن المعروف أن أكثر العروض المسرحية تتحول إلى أداء روتيني ميكانيكي بعد مضي يومين أو ثلاثة من التقديم، أما هذه الطريقة التي يندفع الممثل إليها باستمرار، فهي التي تحافظ على حيوية العرض وتألقه حتى لو قدمت المسرحية مئة مرة.

٢- أن يبتكر الممثل ما يخفي خطأ وقع فيه زميله، وهذا الابتكار يكون في الحوار والفعل وبناء المشهد كله، وتبدو أهمية هذا النوع من الارتجال إذا تذكرنا أن كثيرا من الممثلين «يشمتون» بزملائهم إذا أخطأوا، وأن الأداء الميكانيكي الروتيني للدور يجعل ذهن الممثل مشغولا عن مجريات العرض بحيث لا ينتبه إذا وقع فيه خطأ، فإذا كان الخطأ صغيرا فلن يترك أثرا على العرض، وقد لا ينتبه إليه أحد من المتفرجين، أما إذا كان كبيرا فسوف يبدو مفضوحا أمام المتفرجين، والارتجال الصادر عن ممثل يمتاز أدائه بالحيوية وبالإحساس الكامل بالشخصية والدور هو الجوهرة الثمينة التي يجب على المخرج أن يحافظ عليها ملتمة لدى فريق العمل المسرحي، وهي التي تنقذ العرض حين وقوع الخطأ، ويمكن القول إن التغلب على الخطأ في العرض المسرحي واحد من أبرز أنواع الارتجال.

مع ذلك كله، فإن هناك حالات مسرحية لا تحلو من غير الارتجال الذي يقوم به الممثلون عفو اللحظة دون التقيد بما سبق واتفقوا عليه، ويكون ذلك في العروض الفكاهية وهي غير الكوميديا، فهي أحسن مكان للارتجال، فهذه العروض لغتها العامية، وهي ذات موضوع خفيف يقصد منه التفكه والفرشة، فلا أهمية لبناء الشخصية أو الهدف الأعلى أو تطور الحدث الدرامي، وهي في محصلة الأمر سهرة لطيفة مضحكة، وما أمتع الارتجال في مثل هذه العروض، بل إن لذتها وقيمتها تكمن في الارتجال ولا ينجح فيها إلا الممثل السريع البديهة الحاضر النكتة الخفيف الظل الذي يلتقط حركة من زميله أو من أحد المتفرجين و«يغزل» عليها قولاً أو فعلاً مثيراً للضحك.

أما عروض الكوميديا فهي ليست موضعا للارتجال، لأن الكوميديا فيها ذات علاقة بكشف شخصيات مبنية بناء صارما، وتتسلسل فكرة معينة ذات عمق فكري واجتماعي، ولا يتحقق هذا النوع في مستواه الأعلى إلا إذا كانت الفصحى لغة المسرحية، فإذا كانت العامية لغتها فسوف يضعف البناء المتناسك العميق للجانبين: الإنساني والفكري، وعروض الكوميديا ذات اللغة العامية قد تكون صالحة للارتجال، لكنها لا تخرج عن دائرة العروض المصابة بوباء الارتجال الذي تحدثنا عن خطره المزدوج.

أما العروض الدرامية التي تقوم على نص قوي وبناء متماسك متصاعد في نموه ومصنوع في أجزائه صنعا دقيقا محكما، فإن الارتجال الشائع المعروف قاتل له.

امتحان الفصل الثاني