

الارتجال في الفعل الدرامي؛ حينما يكون الخروج على النص نصا موازيا لنص الكاتب
 Improvisation in Dramatic Action (when the Deviation from the Text is a
 Parallel Text to the Author's)

* مرزوق أبو بكر

Merzoug boubakeur

مخبر علوم اللسان.

جامعة عمار ثليجي - الأغواط (الجزائر)

Amar Telidji University of Laghouat (Algeria)

merzougoubakeur@yahoo.fr

تاريخ النشر: 2025/09/02

تاريخ القبول: 2025/06/28

تاريخ الإرسال: 2025/03/15

ملخص البحث

عرف تاريخ المسرح مسألة (الارتجال)، في صورته الفنية المقتنة، وحافظ على وظيفته، عبر مراحل تطوره، إلى أن أصبح ظاهرة مسرحية تفرض نفسها بالقوة، منذ أن تعقد الممثل الخروج على النص، واصطناع مختلف أساليب الارتجال الإيحائية للتخلص من أسر النص الصارم، حين يجد تفاعلا واستجابة من الجمهور، يصل إلى حدّ التشارك العفوي.

ومن هنا، أمكن طرح إشكالية هذا الخروج عن النص، واستراتيجية الارتجال المؤسسة لهذه العلاقة التشاركية التفاعلية بين المؤدي (الممثل)، والمتلقي (الجمهور)، بعيدا عن سلطة (النص).
 الكلمات المفتاح: الفعل الدرامي؛ العرض المسرحي؛ الارتجال؛ سلطة النص؛ الخروج على النص.

Abstract :

The history of theater knew the issue of (improvisation), in its artistic form since its inception, and through the stages of its development, until it became a theatrical phenomenon that imposed itself by force, since the actor deliberately departed from the text, and fabricated various suggestive improvisation methods to get rid of the captivity of the strict text, and he found interaction and response From the audience, he reached the point of spontaneous sharing.

Hence, it was possible to raise the problem of this departure from the text, and the improvisation strategy that establishes this interactive participatory relationship between

* مرزوق أبو بكر: merzougoubakeur@yahoo.fr

the performer (actor), and the recipient (the audience), away from the authority of (the text).

Keywords: Dramatic action; theatrical show; improvisation; textual authority; deviation from the text.



1. مقدمة:

لا تزال المسرحية جنسا أدبيا هادفا؛ يحرص مؤلفها على تحميلها عصارة فكره، وخلاصة تجربته، وصوغها صياغة بليغة مقنعة مؤثرة قبل أن ينسحب، تاركا المجال لمخرج يهندسها، وممثل يحرص على عرض مضمونها في أحسن صورة فنية ممكنة أمام جمهور ينشد تفاعله، أملا في إقناعه وامتاعه.

إن أولى تعالقات النص الدرامي مع الفعل المسرحي، تتجلى في النص "الورقي"، الذي سوف يتحول إلى نص مجسد بالتمثيل أمام جمهور، لتنشأ في النقد المسرحي مسألة التجاذب بين النص "المكتوب" والنص "المعروض"، تعزيز الفكرة أن النص الدرامي لا يكتمل إلا على خشبة المسرح، حيث يضطلع بمخرج النص - أو معد السيناريو - بتوظيف وسائل غير نصية تضمن تفاعل الجمهور مع المسرحية عند تمثيلها، باعتبارها لحظة ميلاد النص الحقيقية، كما يسمح للممثل ببعض الخروج على النص المكتوب، وارتجال ما يراه مناسبا لحظة المواجهة الجماهيرية، دونما خضوع مطلق لسلطة النص الورقي.

فقد يذهب من يعارض فكرة (حياة المسرحية بمسرحتها) إلى أن النص "المكتوب" نص قائم بذاته، مكتمل بنفسه، مكثف بعلاماته اللسانية، يحمل استقلاليته بشعريته المتحققة في بنيته اللغوية والأدبية، وفي حركته الفنية الدرامية، بحيث يمكن إدراك أبعاده الفكرية والجمالية في صورته (الورقية)، دونما حاجة إلى مخاطبة (سمعية - بصرية)، مما يعنى "المخرج" من التصرف في النص بحجة مراعاة مقتضى الحال، أو مناسبة المقام، ويحظر على "الممثل" الخروج عن مقاصد منتج النص.

من جهة مقابلة، ربما عززت عملية "المسرحة" - في ظل التطور المستمر للجانب السينوغرافي في المسرح - قناعة المشتغلين بالإخراج الدرامي، أن المسرحية هي امتداد طبيعي للأدب، وأن نسبية النص الأدبي تسمح بتجاوز النص، بل التمرّد عليه؛ كون مسألة الخروج لا ترتبط بالنص - بوصفه بنية لسانية ونصية مغلقة - بقدر ما يرتبط بمقاصد "المسرحة"، و"الإخراج الركحي"، ومن ثم، فإن النص "المعروض" هو تعامل خارج النص، يحقق فعله التواصل الحقيقي، من خلال بعده التداولي، وأثره الدلالي، الذي يطن رسالة موجهة إلى متلق عام، لكتبه يحظى بالشمولية، على أساس أنه خطاب موجه لكل إنسان، في كل زمان، وفي كل مكان، عكس النص "المكتوب"، الذي قد يحمل رسالة معينة، ويتوجه إلى متلق معين، ووفق سياق معين، دون أن ينفي توجهه الإنساني العام.

ثم تنبري إشكالية جوهرية ترتبط بعلاقة الممثل بالنص "المكتوب"، وبعبارة دقيقة: علاقة الممثل بالنص "الورقي"، وعمق شعور الممثل بأنه أسير فكرته، ورهينة نظامه؛ يحظر عليه تجاوز الدور الذي كلف بأدائه، فيكون من البديهي - عندئذ سعي الممثل إلى محاولات التمرد؛ بإيجاد مساحة تؤمّنه التحرر من رقة النص، وقدرته على التجاوز والخروج؛ وذلك، بارتجال ما كان يضمه أو ما يريد الجمهور أن يشاهده منه، بعيدا عن قناع الشخصية التي يتقمصها، وإكراهات الدور التمثيلي الذي يوجب عليه التقيّد بحرفيته فكرة وأداء.

من خلال هذه الإشكالية، ينبثق سؤال شعرية "الارتجال"، ومحظورات "الخروج على النص"، لحظة انسلاخ الممثل عن قناع شخصيته، وظهوره بوجهه الحقيقي، وهي لحظة ثينة يرتقب الجمهور نتائجها، ويسعد بالتفاعل معها، إشباعا لفضوله، وشعورا مساندا للممثل على هامش النص الذي خرج عنه. ولعلّ هذه الإشارة الأخيرة (ارتجال الممثل والخروج على النص)، هي مدار هذه المقاربة، والمحور الذي يتخلّق حوله المقال، ليس باعتبار الارتجال تقنية في العرض المسرحي، بحسب، بل قضية تتعلق بفكرة العمل المسرحي ككل.

2. ضوابط الارتجال والخروج على النص في الفن الدرامي:

إنّ الرصد الأنطولوجي للمفهوم (ارتجال - Improvisation)، وفكرة (الخروج على النص - out on text)، قد يكشف لنا صورة التطور الذي لحق هذا المصطلح عبر رحلته الإنسانية، وتقاطعه مع أشكال أدبية وفنية، تقبلت - في سيورتها - هذا الخروج النصي، كما يوضح تلك الإكراهات التي تطال النص، سواء ارتبط الأمر بنسقه الداخلي، أم بسياقاته الخارجية، مؤكدا حتمية الانفتاح على إمكانات دلالية، وإجراءات تداولية، تتجاوز حدود النص، لحظة الخروج عليه، إلى جانب أبعاد فعلي الارتجال الذي يتعرّض إليه.

كانت فكرة الالتزام - حسب القانون الداخلي للمسرح - جزءا أساسيا في نجاح العرض المسرحي؛ ذلك أن المسرحية - بوصفها خطابا مكتوبا - إنما وجدت لتمثّل، فهي نص ميت جامد ما لم تضخّ فيه الحياة، عن طريق أكسجين "المسرحية".

ولا يمكن الاعتقاد أن الفعل الدرامي نشأ مكتملا بقوانينه، ومقولاته، وطرائقه، بل إنّ مفهوم "المسرحية"، أو إجراء الفعل التمثيلي، قد يحمل من منظور دلالاته المعجمية - العربية على الأقلّ - فكرة الارتجالية المتحرّرة؛ ذلك أنّ "المسرح" في بعض دلالاته اللغوية، هو المرعى الذي تسرح فيه الأنعام حرّة طليقة، ومعنى قولنا: "سرح بفكره": شرد به، وذهب به كلّ مذهب.

ويأخذ المسرح هذه الدلالة الرجاجة في اصطلاحه، حين تُعرض على "الركّح" نماذج تمثيلية تحاكي حيوات الناس بشكل مصغّر، وتقدم مشاهدتها بشكل مبالغ فيه، يصل حدّ التطرّف والمغالاة في المحاوراة التوصيفية، والتشريح الحجاجي، والتجسيد الركحي - إنّ خيرا، وإنّ شرا - باعتبار المبالغة قوّة التحرر من القيود والاعتبارات التي تحدّ من كشف الظواهر الاجتماعية، والسلوكيات الفردية. ومن هنا، تُفهم عملية "المسرحية"؛ على أنّها: عملية تمثيلٍ مسرّحةٍ محزّرة، يدركها (الجمهور)، بصورة مباشرة، كما يدركها (المؤلف، والمخرج، والممثل) بصورة غير مباشرة، في مرحلة (ما بعد النص)؛ حينما يتحوّل النص "الورقي" إلى خطاب "معروض".

والمرسح - في جوهره - فن تشاركي بامتياز، يقتضي- تفاعلا عضويا متلاحما، تسهم في بنائه جميع الأطراف المتواصلة مع الفعل التمثيلي، ابتداءً بالكاتب، مروراً بالخروج، وصولاً إلى الممثل، وانتهاءً بالجمهور. ولا يُبْخَس الجانب الذي يسهم فيه العنصر السينوغرافي، وما يمنحه من وسائل مادية تؤثّر للركح، وتؤطر للفضاء المسرحي عبر الديكور المتجانس مع موضوعة العرض، واللباس المتناقص مع زمكانية الفكرة الدرامية، والمؤثرات الصوتية والبصرية التي تتأسس على معرفة علمية وتقنية دقيقتين، إلى جانب حسّ مبدع يمتلكه المصمّم السينوغرافي، قائم على ذوق رفيع، يتساق مع روح الفكرة المسرحية، ويتناغم مع موضوعة الفعل الاستعراضي، وجمالياته الظاهرة، بل والضامرة أيضا، على الرغم من "أنّ العرض المسرحي لا يجري داخل المسرح، وفوق الركح، بقدر ما يجري داخل (المتلقي)؛ لأنّه إذا لم يوجد هذا المتلقي، فلا وجود للعرض المسرحي، لذلك لا يوجد مؤلف أو مخرج أو ممثل يقوم بعمله الفني إلا وفي ذهنه تصوّر معيّن للجمهور ما"¹.

هذا الالتزام يبدو واضحا في النظريات الفنية للمسرح اليوناني، التي راجت عبر المقولات الأرسطية، التي حاكها المسرح الروماني، ومسرح عصر النهضة، وتمثلتها كلاسيكيات القرن السابع عشر- في أوروبا، حين افترضت أن تكون التراجيديا - قيميا - أدب العقل الصارم، والتفكير المنظم، والموقف الجاد، الذي تنبذ الضعف الإنساني المرتن إلى معايير العاطفة، وغرائزها. من هنا، فإنّ التراجيديا أو (المأساة) فن يخاطب - اجتماعيا - الطبقة الفاعلة في المجتمع، وليست هذه الطبقة إلا الطبقة النبيلة، حسب الاعتبارات الطبقيّة: اليونانية، والرومانية، والكنسية، والأرسطوقراطية.

وإلى جانب هذا الامتثال القيمي الاجتماعي لقوانين المسرح التراجيدي، نجد امتثالا موضوعاتيا يخضع إلى شروط الفعل الدرامي، في العمل التراجيدي، ومنها: أن يكون جادا في موضوعه، وجادا في معالجة قضايا السلوك الإنساني (الفردية والجماعية)، الذي يحاكيه فنّا، كما يشترط في الفعل أن يكون مكتمل المشهدية - أسبابا ونتائج، وآثارا مرتبة - حتى يقع الإقناع والتأثير².

غير أنّ هذه المعايير التراجيدية - بالنظر إلى معايير الكوميديا - تبدو مناقضة لقيم الكوميديا، واعتباراتها الطبقيّة الصارمة، كونها تحيا بالعاطفة الرخيصة، وتنشد المواقف الوجدانية المبتذلة، وتخوض في موضوعات العامة من الرعاع والدهاء والعبيد، عاكسة أهواءهم، وغرائزهم الدنيا، من أجل صناعة الفرجة - في المقام الأول - والتحرّر من الضوابط القيمة العامة، وفتح المجال أمام التدفق العاطفي، ليغدو من أخطر نتائجها - على المستوى الفكري -: التمرد على نظم الطبقة الأرسطوقراطية المغلقة، والتحرّر من أفكارها المهيمنة، ويكون - على المستوى الفني -: التمرّد على نظام المسرح من خلال الخروج على إيديولوجية نصوصه، وتشديد آلية الارتجال الحز من خلاله.

بيد أنّ تحقيق هذه المقاصد العاطفية المتحرّرة، في فن الكوميديا، يقتضي- تفعيل نشاط العقل لتحقيقها؛ ذلك أنّ المواقف الكوميديّة تنشط على مستوى الذهن أيضا؛ وذلك باعتماد سرعة البديهة، وخفة الروح، واصطناع المفارقات والمتناقضات، واختلاق الصدمات الذهنية، اعتمادا على الارتجال اللحظي الآني، بعيدا على التحضير الصارم المقتن، إلى جانب المراوغات البلاغية، والفذلّة البديعية، التي تتسق مع الأساليب الفنية الصارمة، المسيرة لطرائق الفن التراجيدي الذهنية، وقواعد التمثيل المقتن فيه.

وقد تنجح الكوميديا في تحقيق هذه المقاصد، كلّما جَنَحَتْ إلى حياة الإنسان الواقعية، وامتزجت بتفاصيلها، وتفاعلت معها، من خلال محاكاتها على الركح، وعرضها في صورة مصغرة أو مكبرة، بحسب الموقف، أو طرحها في صورة

مجازية (تخييلية) تماثل الواقع المعيش، عكس التراجيديا التي تتأسس على الموضوعات الإنسانية العامة، ذات الغاية التعليمية الأخلاقية.

3. النص المسرحي ونزعات التمزد:

إنّ هذا التحوّل الذي أحدثته الكوميديا في الأدب الدرامي قد يشكّل شرخا ملحوظا في بناء النص، يسمح بوجود "نص الهامش"، الذي صنعه "الخروج على النص"، وعزّزه "الارتجال" الذي يوجده الممثل، تحت ذريعة التخلّص من رتابة العرض المسرحي المتكرر، وتجديد نشاط الممثلين في كلّ عرض جديد.

لقد احتضن مسرح ما بعد عصر- النهضة هذا (النص الهامشي-)، عبر أشكال من المحاورات: الثنائية (الديالوج)، والفردية (المونولوج). وسرعان ما توسعت مساحة النص الهامشي-، ليتحوّل إلى نوع من المسرح الشعبي المستقل عن (المهابة) عرف بـ "المسرح الارتجالي"، الذي ظهر بإيطاليا في القرن السادس عشر-، وارتبط بالكوميديا الشعبية، حيث أخذ اسم "الكوميديا المرتجلة"، أو "الكوميديا الديلاطرية - Commedia dell'arte"، التي تنهض على تحوير نصوص قديمة أو متزامنة، تخضع في مضامينها وأساليبها إلى تقاليد الدراما الكلاسيكية، لتخلق شكلا مسرحيا ارتجاليا خالصا، تحركه "روح الفريق الواحد".

كما تجلّى التحوير والتصرّف في طبيعة الوظيفة التي يضطلع بها "الارتجال"، حيث يحافظ على هيكل الدراما المنتخبة، ويبني عليها أحداثا ومواقف تنسجم مع حاجات الفئة المستهدفة وتطلّعاتها (وغالبا ما تكون الفئة الشعبية)، ويجري الحوار، اعتمادا على ملكة الارتجال الهادف، وذكاء التعبير المسؤول، والمحافظة على الروح الشعبية، والبلاغة المحلية؛ باختيار أساليبها الكلامية المهيمنة، وصيغها التداولية، واعتمادا لهجاتها المنسجمة مع أدوار الشخصيات المعروضة؛ قصد إضفاء نوع من التفاعل الواقعي، الذي يفتح الطريق أمام الجمهور للتكوين العملي (الميداني)، قصد مواجهة الظروف الطارئة، التي تفرزها الحياة اليومية، بعيدا عن الحلول المثالية "المسكوكة"، التي ترتب عن محاكاة حوادث التاريخ المتكررة، والتناقص مع المواقف الإنسانية العامة، التي دأب عليها المسرح الكلاسيكي، وراجت في الأعمال التراجيدية، مما يشكّل مفارقة فنية وجالية مع الأشكال المسرحية السائدة.

ثم يغدو الارتجال - فيما بعد - إشكالية حقيقة في فن التمثيل؛ حينما تتقلّص مساحة الارتجال تحت مخطورات الخروج على النص، ومحاذير سلطة الرقيب "السياسي" والرقيب "الأخلاقي"، فيتأهى مفهوم الارتجال التقني الاحترافي الصادر عن (الممثل الفنان) في الارتجال العفوي التلقائي الصادر عن (المؤدي الإنسان)، ليوضع الممثل المرتجل تحت المحكّ، اختبارا لقدرته على النفاذ بموهبته الفنية الصادقة، أو بصفاء بديهته الصائبة، وقياس قوتها لحظة الخروج والارتجال (المدرسين) أو (العفويين)، وتقدير مساحة الابتكار (الفني)، أو (الطبيعي)، فيها عند ذلك الموقف الحاسم.

4. الارتجال في المسرح ومساحة المراوغة الفنية:

لقد اختلف الفن المسرحي عن الفن السينمائي أو التلفزيوني في جزئيات يدركها المتلقي من اختلاف مفهوم "الخطاب" عن "النص" من حيث دلالتها، واختلاف مفهوم "التفاعل" عن "التأمل" في حيث تدوليتهما.

وعلى هذا الاعتبار "المفهومي" و"الإجرائي" تتحدّد مساحة "المراوغة" التي يتحرّك فيها أطراف الفعل التواصل في الفن المسرحي، ونعني بالأطراف: المؤلف، والممثل، والجمهور، وهي مساحة تبدو ضيقة ضيق الوحدات المسرحية (الموضوع، والزمان، والمكان)، التي أوجبها أصحاب هذا الفن.

غير أنّه لا يمكن إغفال المساحة التي يجب أن تمنح للممثل؛ كونه الوسيط الفاعل بين: مؤلف النص، وما يرمي إليه من مقصديات، وبين النص، وما يحمله من دلالات، وبين الجمهور، وما يستدعيه من تحدّيات، أبرزها: قابلية هذا المتلقي على التجاوب؛ ذلك أنّ الممثل - بملكته الفنية، وكفايته الأدائية - هو الصانع الفعلي لإمكانات التفاعل النصي، وإيجاد الانسجام الجماهيري، المحقق للإقناع والتأثير.

لقد أشار المخرج المسرحي البولوني (جيرزي غروتوفسكي - Jerzy Grotowski)، صاحب نظرية "المسرح الفقير"، إلى صورة التعامل مع الممثل، والفضاء المسرحي، والنص المسرحي، والجمهور، حيث تتضافر هذه العناصر - معاً - في نسق جمالي، يولّد - في أثناء العرض - حالة خاصة، تتركز وظيفتها في: تحريض الممثل على خلق دوره بنفسه، وليس على إعادة إنتاج الشخصية - حسبها تختلها، ووصفها كاتب النص.

ومن هذا المنظور، تكون النصوص الأدبية قد فقدت قدسيّتها عند (غروتوفسكي)، وأضحّت محض مادة خام، قابلة لإعادة النظر، وللحذف، والتطوير، وإعادة الكتابة، انطلاقاً من راهنية لحظة العمل، ونص العرض المسرحي الجاهز لإلقائه أمام الجمهور، الذي قد لا يتطابق ونص المؤلف إلا من حيث العمود الفقري للحدث؛ أي: إنّ ما يتعرّفه المشاهد في العرض، هو سيناريو جديد، ناتج عن ارتجال الممثل³، ومن خلاله، تتبلور فكرة العنوان "الثانوي" في هذه المقاربة، لتطفو على السطح فكرة الممثل المرتجل، ودوره في صناعة النص المواز للنص الورقي، الذي يتخلّق من جملة التراكبات التي يسهم فيها تدخّل (صانع السيناريو)، ومن خلاله (المخرج المسرحي).

إنّ هذه المساحة المحرّرة من مساحة النص المسرحي المكتوب، قد تضمحلّ عند الممثل السينمائي أو التلفزيوني، الذي لا يملك قدرة الخروج على نصه، أو التصرف الارتجالي في مقاصده، التي تجعل من النص "المعروض" نصاً غير قابل للتكرار أو التجدد؛ لطابع التوثيق (التصوير والتسجيل)، المحتكم إليه. ومن هنا، تبرز - من جديد - إشكالات أساسية ترتبط بأطراف العملية التواصلية المتحكّمة في استراتيجية الخطاب المسرحي: المسرحية (بوصفه نصاً ممثلاً)، والممثل (بوصفه فاعلاً أساسياً مؤثراً)، والجمهور (بوصفه متلقياً متأثراً).

وقد يكون تكرار المسرحية، في دور العرض، علامة على نجاحها، غير أنّ فكرة هذا التكرار قد لا تعني - في جوهرها - تكرار النص بحذافيره، وبصورة آلية، بل تعني: أنّ الممثل قد يكون مضطراً لأن يكرّر دوره التمثيلي كلّ مرة، ولكن، وفق الحالة التي يكون عليها لحظة التمثيل، مما يرهّن العرض المسرحي، ويجعل مسألة نجاحه تحت المحكّ، إلى جانب ما قد تخلّفه هذه المعادة وهذا التكرار من رتابة قاهرة في جهة الجمهور.

وقد نجد من المسرحيات المعروضة ما يحمل الاستثناء، فتتبدّد هذه الرتابة، الناجمة عن المعادة والتكرار،

وذلك:

- أنّ الأدوار لا تعيد نفسها - دائماً - بما قد يصدق عليها قول القائل: "إنك لا تدخل النهر مرتين"، واحتمالية أن يدرك المشاهد من عرض مكرّر ما لا يدركه من العرض الأول؛ ذلك أنّ "زاوية النظر" في المشاهد المكرّرة، أو "نقطة

التبئير"، التي يرصدها المشاهد في كل مرة، لن تكون واحدة، ومن ثم، لا تكون أبعاد المشهد في العروض المكررة أحادية الدلالة أيضا؛

- أن الممثل الحقيقي حريص على تجديد نفسه في كل عرض، وهو مطلب أساسي في مفردات فن التمثيل. وهنا، يظهر دور الارتجال الذي يسهل مهمة الممثل في الأداء، ويمنحه حرية الخلق والابتكار على الركح بكل تلقائية؛
- أن سمة التكرار سمة نسبية جدا؛ بحكم أن الجمهور، الذي يحضر العرض الأول، قد لا يكون - بالضرورة - الجمهور الذي يحضر العرض الثاني، أو الثالث... وهذه - في حد ذاتها - إنقاذ للممثل من هاجس الرتابة؛ الذي يجعله شبيها بالمدرس الذي يقدم درسه أمام فوج من الطلاب، ثم يجد نفسه مجبرا على إعادة الدرس نفسه، لولا شعوره أنه أمام أفواج أخرى.

5. الممثل واحترافية الخروج على النص:

من مبادئ المسرح: أن يخضع فريق التمثيل لآليات العرض الصارمة، واستراتيجية الأداء؛ كون الاستعراض المسرحي نتاجا جماعيا لا يجب أن يفرط عقده، أو تنفك وحدته العضوية. فإن كان من إضافة، فهي إضافة فردية تصدر - عادة - من الممثل المؤدي، وتكون مهمتها: تحسين الوظيفة التعبيرية، وتجويد الأداء، وتعزيز الحضور المسرحي. ومن هنا، فقد يجد الممثل طريقا إلى الارتجال؛ يكشف - من خلاله - مواهبه وقدراته المسرحية.

غير أن هذا الارتجال لا يعني: أن ينتهز الممثل أول فرصة متاحة لإطلاق عقيرته، ويخرج على النص خروجا متحررا لا ضابط له، بل على العكس من ذلك: إن الارتجال لازمة من لوازم الممثل. والممثل مطالب بأن يجمع إلى موهبة التمثيل تجربة عملية لا يبغي ثمرتها إلا من بعد طول مراس، وعبر ثقافة واسعة في عالم التمثيل، مع اكتساب مهارة أدائية، تُتقن حيل الارتجال، وسرعة بديهية يُحسِن بها التخلّص الفني الذي عند مجابهة المواقف الحرجة التي لا يسلم منها أي عرض؛ ذلك أن المسرح فنٌ حضوري يتوقف على ما تكون عليه الحالة المزاجية للجمهور، والتي تنعكس - آليا - على علاقة الممثل المرتجل بباقي الممثلين، وما يمكن أن يشكله من إرباك في صفوفهم لحظة هذا الخروج (للحظي)، والتأثير المفاجئ (سلبا أو إيجابا) في دينامية أدوارهم، وما يفرزه من استجابة فورية، طبيعية، يكون أول علاماتها إضحاح عفوي لباقي الممثلين، أو تشتيت لتركيزهم على أدوارهم أو محاولة مسايرة هذا الخروج المفاجئ، بخروج مماثل لا تعرف صورة مبتداه، ولا تضمن عاقبة منتهاه.

ثم تأتي علاقة الممثل بالجمهور، وتوقع ما يصدر عنه من ردّة أفعال متباينة، في أثناء الاستعراض المسرحي، مما يقتضي - من جهة الممثل - شجاعة المواجهة، وسعة أفق تحسب حساب جميع الاحتمالات (السالبة والموجبة) التي من شأنها أن تحدث خلاا وظيفيا قد يفشل العرض المسرحي، ويذهب بمقاصده. وعلى الرغم من ذلك، فسوف يبقى الارتجال أحد الوسائل التي يستنجد بها الممثل عند هذه الأزمات، وفي هذه المواقف.

ومن هنا، فلا يجب - والحال هذه - أن يُنكر على الممثل خروجه على النص، إذا دعت الضرورة إلى ذلك، أو يُحسَن دور الارتجال ووظيفته في بناء النص المسرحي، حين يكون الخروج على النص خروجا ذكيا واعيا مسؤولا، إذ ربما يكون بعض الخروج من مستلزمات العرض المسرحي، حين ينتبه الفنان المتمرس إلى ما ينتاب جمهوره من فتور، لسبب متعلق بطبيعة الفكرة المسرحية المعروضة، التي قد لا تجد قبولا موفقا؛ بسبب عمقها، أو غموضها، أو رتابتها، أو

لظرف طارئ في أثناء العرض، كنسيان الممثل بعض جمل دوره، أو سلوك غير مسؤول يصدر عن الجمهور عن حين غرة، فيسعى الممثل المحتك إلى خلق جوٍّ من الإثارة الاستعراضية، أو يسلك سلوكا ذكيا يمتص به هذا الحلل الطارئ، فيحدث تفاعلا يدرأ به كلّ احتمال في انزلاق العمل المسرحي إلى الفشل.

وإذا كانت مادة النص المسرحي قد تشكّلت وفق شروط المسرح، فإنّ التعامل مع النص المعروض هو تعامل حاضر، وأمام جمهور حاضر - كما أكدنا - مما يفرض ضربا من "المصالحة" بين الموضوعية والذاتية، وشيئا من "المصارحة" بين الصرامة والمرونة بما يقتضيه الموقف الدرامي أو تتطلبه الحالة المزاجية عند الممثل، أو عند جمهور المتلقين، وبحسب اللحظة الزمنية التي ترهن الفعل المسرحي، وما يرافقه من توتر نفسي يتكرر أو يتجدد عند كلّ عرض.

وبقدر هذه التفاعلية عند الممثل في عرضه المسرحي، يكون تفاعل المتلقي، بعدما يكون قد أثير ذهنيا، ووجدانيا، وحركيا، فيصل التفاعل قمته، ليغدو فيها الجمهور (شريكا) للممثل في ارتجاله؛ حين تصدر عنه مواقف كلامية وسلوكية يمتصها الممثل بحذق، ويدرجها ضمن دوره المحفوظ الذي يؤديه أو ينفذ منه إلى فكرة جديدة يرتجلها، محققا بذلك فرجة، إلى جانب تفاعل يرتقي بالعمل المسرحي إلى درجة تغدو فيه هذه الإضافات غير المتوقعة من مشمولات العمل المسرحي، وجزءا من نجاحه.

وربما ترقب الجمهور خروج الممثل على نصه، بل قد يطالب الجمهور الممثل - بطريقة مستفزة - بارتكابه؛ اختبارا لشجاعته، وجرأته في التمرد عن القيود، وتحدي الرقيب السياسي والأخلاقي، والإفصاح عن المضمّن من القنوات، التي قد يدفع ثمنها، لكن قد يضمن تعاطفا جاهيريا بعد ذلك.

6. الارتجال واستثناءات الخروج على النص:

لا يمكن عدّ الخروج على النص استهانة بالنص "المكتوب"، أو استخفافا بالنص "المعروض" إلّا في القليل النادر، حين يخضع المسرح إلى إكراهات الاستهلاك المجاني، أو تسويقه تسويقا جائرا؛ يخدم توجهات إيديولوجية أو فكرية مغرضة، أو يقع في براثن تجار الفن...؛ ذلك أنّ احتمالات الخروج على النص، والانزلاقات غير المسؤولة تظل قائمة، إنّ على مستوى النص المسرحي أو على مستوى الفعل التمثيلي.

وقد يعتبر هذا الخروج العارض على النص تشويها للنص الأصلي، الذي بُذل في إخراجه وإنتاجه جهدٌ حميدٌ كما يحقق الانسجام بين هذه الأطراف المتفاعلة؛ إذ لا يصحّ أن تهدر الساعات والساعات، ويبدل الجهد المضني في "البروفات"، درءا للخلل، ومنعا للزلل، ثم تأتي على الممثل لحظة ارتجال مغامرة، لم يحسب حسابها، ولم يدرك عواقبها، تعود بمجهود فريق بأجمعه إلى نقطة الصفر.

ومع احتمالية وقوع هذا الخروج، وهذا الارتجال في الفعل المسرحي، لم تكن الرخصة والاستثناء إلّا للفنان الذكي الموهوب، والممثل الجاد المتمرس، ولم يحز تعميمه على الممثلين الآخرين (المبتدئين)؛ ذلك أن عبقرية الفنان قد تغفر له هذا الخروج المشروط، وتمنحه هذا الحق المكتسب؛ استنادا إلى ما يختزنه من ملكات ذاتية، وإمكانيات فنية يستطيع بها قياس نبض جمهوره، وتوقع ردة فعله جزاء خروجه وارتجاله، لذلك، كان لزاما ضمان هذه العلاقة بين الممثل وكاتب النص، ومن خلفها المخرج أو صاحب السيناريو.

فأما علاقة الممثل بصاحب النص، فحريّ أن ينتبه الممثل إلى طبيعة المساحات الفارغة التي يتركها الكاتب، عن وعي منه وقصد، في بنية النص الورقي، احتراماً لعقل جمهوره الذي له الحق أن يكون - هو أيضاً - طرفاً في بناء النص، والمشاركة في تعدّد قراءة مقاصده، وتأويل معانيه. فيكون على الممثل تحيّر الطريقة المثلى عند ملء هذه الفراغات، بالتعاطي السلس مع قنوات منتج النص، وبمساندة المخرج - الوسيط الفاعل بين الكاتب والممثل - ووضع اعتبارات موضوعية لحرية هذا التصرف، في مقابل التزام الممثل بفحوى الخطاب المسرحي، وتقدير مساحة المناورة (القائمة على الاتفاق المؤسس، والتنازل المشروط)، التي يكون فيها الخروج على النص، قصد خلق توازن دقيق في أجزاء العمل، يثري الفعل الدرامي، ولا يشوّهه.

وتبقى علاقة الممثل بالمخرج، من أخطر العلاقات، التي قد يفهم منها المخرج تدخلاً غير مسؤول من الممثل في أخطر مرحلة من عمر النص المسرحي، وهي العرض والاستعراض.

لقد منح المخرج للممثل - في المسرح التجريبي المعاصر - مساحة عريضة للأداء الارتجالي، كالذي نجده في مسرح المخرج الإنجليزي بيتر بروك (Peter Brook)، لدرجة سمح فيها للممثل بأن يقيم - وحده - عرضاً مسرحياً، ويقم علاقة مع الجمهور دون نص مدوّن، حيث يركّز فيه - فقط - على فكرة عامة؛ ينطلق منها في تجسيد مشاهد، اعتماداً على مهارته الجسدية والصوتية⁴، وقد يتواطأ مخرج المسرحية مع الممثل المتمكّن في اصطناع "تقنية الخروج على النص"؛ حين يلمس فتوراً فيما يقدم على الركح، سواء ارتبط الأمر بفكرة النص المكتوب، أم بمحتوى الخطاب المعروف، أم بطبيعة السياق أو المقام الذي يفوضه الجمهور.

ولا شك أنّ هناك من الممثلين من ملك قدرة التأثير الساحر في متلقّيه بخروجه الارتجالي - على طريقة "الممثل النجم" في المسرح الرومانسي -، حين يستلهم عبارة بليغة، أو إيجاء دالاً يجد طريقه إلى جمهوره، فيحرك فيه مكبوت موقف سياسي تجاه استبداد واقع، أو يستثير فيه صوتاً اجتماعياً مخنوقاً لم يجد من سبيل أو وسيلة في التعبير عنه، وإذا بخروج الممثل عن سياق نصه المعدّ، قد شكل نقطة تقاطع مناسبة، يتفاعل معها المتلقي، وقد وُقّق في تصيد لحظتها، أو قدّر لارتجاله أن يقع موقعاً حسناً عند الجمهور، تكون خلاصتها: تصفيق حار، وهتاف هادر، وارتياح منقطع النظر، يقود - بطريق غير مباشر - إلى فعل "التنفيس"، وربما "التطهير"، الذي قد لا يتحقّق - إلّا نادراً - في العرض الكوميدي مقارنة بالعرض التراجيدي؛

لقد كان الأصل في فن الدراما محاكاتها لأفعال الإنسان عن طريق الأداء التمثيلي، سواء أكان ذلك عبر المسرح، أم السينما، أم التلفاز أم الإذاعة، بحيث تُتاح للمؤلف فرصة التعبير عن ذاته، من خلال عرض مشكلة غيره، كما تتاح للمشاهد فرصة معايشة مواقف حادة، لكنها جادة، يكون قد تعرض إليها، أو يمكن أن يتعرض إليها، مما قد يجد احتمالية التقائها في واقعه، أو التطهر منها - عبر التنفيس الفني - إذا ما وقع فيها⁵.

كما كان الأصل في فعل "التطهير": اضطلاعاً بعملية التحويل الوجداني، عبر الفعل التمثيلي، وإثارة مشاعر حادة مثل الشفقة والخوف لدى المتلقي، في أثناء محاكاة مواقف تعيشها الشخصيات على الركح (شخصية البطل عادة)، ومعايشة أسبابها ونتائجها (الانتقام القاسي والعقاب الشديد، الذي يجب أن يشعر فيه المشاهد بقوة ضربة عدالة السماء أو الأرض)، بحيث يحمله على أن يعيش تجربتها في عالم الفن، من باب اختبار ردّة فعل الذات المشاهدة، وامتنالك سبل

المواجهة، وكيفية التطهر - الذي يستمد أنموذجه الإجرائي من الموقف التمثيلي المعروض أمامه - فيما إذا حدث شبيهه في الواقع.

ولما كانت (التراجيديا) تعتمد على الفعل الاستهلاكي للمشاهد، وأن فعل "التطهير" لا يتجاوز الفرد، ولا تدرك درجة الاستجابة الانفعالية فيه إلا بمقدار ما يستشعره المتطهر في نفسه - بوصفه شعورا مضمرًا تحتفظ به الذات، سواء أثر التطهير، أم لم يثر - فإن (الكوميديا) - على عكس ذلك - لا تسعى إلى التطهير الذاتي بقدر ما تحفز على الانفعال الحضور، والثورة الآتية، ودفع الجمهور - عن طريق الفعل التشاركي - بأن يعبر عن موقفه الأخلاقي، قبل الفني، عبر الانفعال النفسي، والتعبير اللفظي، والفعل الحركي، وهذه الأحوال (الانفعالية / التفاعلية) مواتية - جدا - للممثل لاستغلالها في الارتجال والخروج عن النص.

7. في شعرية الخروج عن النص:

لا يؤخذ الخارج على النص المكتوب إذا ما وقع في مكانه الصحيح من النص المعروض، غير مبتعد عن "المقصدية"، و"المقبولية"؛ ذلك أن الحس المبدع لدى الممثل الموهوب، قد يدفعه إلى تقديم إضافات ذكية لا تدخل - ضرورة - في باب الخروج المحظور على النص أو سلوك الارتجال المبطل؛ إذ إن هذه العملية - باعتبار شخصية الممثل - هي جزء لا يتجزأ من تكوينه الفني، وهي - باعتبار النص المعروض - إضافة فنية مبدعة للنص الأصل، ولا يمكن أن تنعت بأنها دخيلة ناشئة أو مسقة مبتذلة.

ولا معيار للحكم على هذا السلوك الفني، ولا ضابط له إلا بما تمليه أخلاقيات هذه المهنة، وأدبيات هذا الفن، والوظيفة التعليمية والتثقيفية الموكلة إلى هذا الممثل الفنان، المسؤول على صناعة الأذواق الراقية، والأشراف على تأسيس جاليات التلقي، وتأصيلها في جمهوره، وينسحب هذا الأمر على المخرج المسرحي، بوصفه ممثلاً مضمرًا، لا يظهر لحظة التمثيل على الركب.

ولا جرم أن مجازفة الخروج على النص هي مجازفة خطيرة - بلا شك - لا يقدم عليها إلا من ملك ناصيتها، وقدّر قبل الخطو موضع القدم فيها؛ ذلك أن هذه التقنية الدرامية المدروسة هي سلاح ذو حدين؛ حين يكون الخروج عفويا منسجما مع سياق اللحظة التي أوجدت الفنان فيها، من غير قصد منه، أو يكون قد أوجدها الفنان لدى جمهوره، ولكن، بقصد منه. وهي - من جهة موازية - إجراء فني لا تستقيم مع كلّ فنان؛

فربّ خروج من ممثل مقتدر قاد إلى (خرجة) أخرجت الفنان عن سياقه، وانخرقت بالنص عن مساره، فوجد صده (السالب) على مستوى المقبولة، بامتعض جاهري، ورفض من الرأي العام، لمجانته القيم، والآداب العامة؛ ولربّ خروج من ممثل "مبتدئ"، دفعه موقف محرج، في أثناء العرض، إلى تخلص ذكي موقّق، كان نقطة تحوّل فارقة في حياته المهنية، وانتقال مفاجئ صيره من فنان "مغمور" إلى فنان "مشهور"، وما أكثر هذه النماذج في عالم الفنون الجماهيرية.

وقد يرقى (الخروج على النص) إلى أن يكون ظاهرة إنسانية؛ تكرر نزعة أصيلة للتمرد على القيود، ورغبة ملحاحا إلى التحرر، من جهة، ومن جهة أخرى، قد يعتبر خروج الممثل على النص، في أثناء العرض المسرحي، تمردا فنيا موازيا للتمرد البشري؛ إذ - كثيرا - ما يرتبط الارتجال عند الممثل بدوافع سياسية، حين الشعور بقهر واستبداد، أو

دوافع اجتماعية، حين يومئ الفنان - عند خروجه - إلى مسائل هي من "الطاووهات"، فيحمل إمكانية تمريرها ممتزجةً بالكلمة الساخرة، والمثل الصائب، والنكتة الجريئة، والإيحاء الجسدي المتسق. كما لا يمكن إغفال تلك الدوافع التي تحركها النزعات الفكرية والإيديولوجية، سواء ارتبطت بالدين، أم بالمذهب، أم بالقومية، أم بالانتماءات الأخرى الضيقة.. ويمكن بلورة نوع من الخروج على النص، يرتبط بالنص (الورقي)، الذي لم يصل - بعد - إلى مرحلة التمثيل والمسرحية، حين يضطلع (الممثل)، في لحظة صفاء ذهني، أو - لنقل - في لحظة وعي نقدي، بالقراءة الأولى الاستكشافية للنص الورقي، وهي قراءة تأسيسية أشبه ما تكون بالاستباق الاستعراضي، تطرح - خلالها - إمكانات النص التواصلية، وترصد توقعات الجمهور، وحدود أفق انتظاره. ويشاركه في هذه التصور الأولى: كاتب النص أو مخرجه، أو القائم على السيناريو، أو المظطلع بالتجسيد السينوغرافي على الركب، وغيرهم من أصحاب التأثير الدرامي. ويبقى الممثل هو المعني الأول بالخروج الحقيقي على النص؛ كونه يتصدر الواحمة، وهو خروج لا يمكن التنبؤ بلحظته أو تحديد زاوية تمرده، أو ضمان مآلاته.

8. إيجابيات الارتجال وسلبياته:

ولما كان الارتجال تقنية درامية يصعب التحكم فيها فنياً وجماليًا وإخراجياً، فهي - بذلك - تتطلب الممثل الشامل، وصاحب الموهبة والكفاءة والخبرة. ومن هنا كانت للارتجال حسناته، كما كانت له سيئاته.

فمن إيجابيات الارتجال:

- تواصل فريق التمثيل تواصلًا مباشرًا فيما بينهم، بواسطة الارتجال، الذي يجعل النص المشترك بينهم، أكثر حيوية؛ بازدياد اتقان الممثلين لدورهم كلما عزز النص بارتجالاتهم الذكية الواعية، مما من شأنه الارتقاء بإحساسهم الإنساني تجاه الشخصية التي يتقمصونها؛

- تغلب الممثلين المرتجلين على الأخطاء المحتملة التي قد يقعون فيها في أثناء العرض المسرحي، حيث يسهم الارتجال في إخفائها، وتعطيتها بما يُتذكر من خروج ذكي موفق قد لا ينتبه إليه الجمهور، أو يحوّل انتباه الجمهور إلى الارتجال، وكأنّه جزء من النص المعروف؛

- إسهام الارتجال في تكوين شخصية الممثل وتدريبه وتأطيره، لتأدية دوره على الوجه الأكمل، الذي بذل في حفظ نصه الورقي جهداً كبيراً؛

- ترسيخ أساليب التأثير وطرائقه لدى المتلقي، وإثارة انتباهه ذهنياً، ووجدانياً، وحركياً، وحمله على المشاركة في بناء "الفرجة" بشكل تفاعلي، سواء أكان المسرح مسرح كبار، أم كان مسرح صغار.⁶

- تحرر الممثل، في أثناء خروجه على النص، المواضيع المهمة الجادة، والبحث عن كلّ جديد أو غريب، أو غير متوقع، يرتجل فكرته، أو يثير إشكالاته، كي لا يبقى المتلقي - وقبلة الممثل - في إطار النص الأصلي، أو يكتفي الممثل بارتجال مواضيع عقيمة رتيبة، قد تسهم في الإخفاق.⁷

ومن سلبيات الارتجال:

- أنه تقنية دقيقة مركبة، ومسؤولية كبيرة تقع على عاتق الممثل والمخرج معاً؛ إذ كثيراً ما تكون رغبة الممثل في أن يظهر قدراته الحقيقية، أو أن يظهر نفسه على حساب الممثل الآخر، سبباً في الارتجال، مما قد يؤثر سلباً في وحدة عمل الفريق؛

- أنه يُشعر الممثلين بغياب "الأمن النصي"، الناجم عن الارتجال المحطّم لهيكل النص الأصلي، ممّا يدخلهم في "فوضى النص"، أو بشكل ارتجالاً خطيراً يجيد بالعرض عن مساره الأصلي، وإن حقق هذا التشويه - في ظاهره - الغاية في "تخطيم أفق الانتظار" عند المتلقي.

ويبقى الارتجال ابتكاراً آتياً، مرتبطاً باللحظة التي لم تكن من قبل، ولن تكون من بعد.. لحظة تميّز العمل المسرحي، وتتميّز أيّ عمل أدبي أو فني آخر بمجاله وخطورته.

9. الارتجال وسميائية الضحك والإضحاك:

الدفع إلى الضحك والإضحاك من مقاصد العروض المسرحية؛ كونها وسائل مثالية للفرجة النافعة، غير أنه لا يمكن اعتبار "الضحك"، المرتبط بفن المسرح، متعة خالصة؛ إذ لا معنى لوجود ضحك خالص يُنشد في المسارح، ما لم يكن شكلاً من أشكال التوظيف المقصود لمعالجة الأحوال والمشكلات والأزمات، بحيث يمتزج هذا السلوك الفيزيائي مع كيميائية الجسد، وفلسفة العقل، وأسرار النفس، متلوّناً بها - مجتمعة - بحيث لا تظهر غلبة عنصر على عنصر إلا في حدود الوقع النفسي- الذي يحدثه ذلك العنصر- الحيوي في مدارك الإنسان، وافتعالاته؛ فيكون استدعاء الضحك ضرباً من الوقاية، أو المقاومة، أو ردّة الفعل، أو تخفيفاً وتفرجاً من متاعب الحياة، ويكون من نتائجها: التكييف مع أعنى الصدمات النفسية، وتذليل أعنف المواقف التي تصادف هذا المتلقي، وتجديد الطاقة لمجابهة كلّ طارئ، ينتابه في حياته الخاصة أو العامة.

ولا جرم أنّ فلسفة الضحك التفاعلي، التي ينشدها مراتدو المسرح، وينتزعونها انتزاعاً من عروضه - العروض الكوميديّة خاصة - ستنبئ من أنجع الأساليب التي يتوسّل بها لتحقيق الاستمتاع والانتفاع. غير أنّ استبداد نزعة الإضحاك الاستهلاكي - دون وجود مبرّر وجيه - قد تكون من بين إخفاقات رسالة المسرح، إذا استثنينا - مرغمين - قناعة براغماتية ترى في العمل المسرحي مهنة لا تختلف عن أية مهنة تضمن لقمة العيش كحدّ أدنى، أو تحقّق كسباً مادياً (محتشماً) كحدّ أقصى.

وعليه، فقد أمسى الاستعراض المسرحي - في جانبه الاستهلاكي - أشبه بالومضات النكتية التي تشتغل على لعبة المفارقة، تحقيقاً للفرجة الخالصة (والرخيصة في بعض الأحيان)، وهي تقنية شاعت في "مسرح الموقف"، بتأثير من الأعمال التليفزيونية (مع اختلاف جذري في الأهداف والمقاصد) وكان للارتجال فيها نصيب الأسد، حيث لا يتوزّع مستخدموه في اصطيات كلّ ما يثير هستيريا الضحك، كما يؤدي بالارتجال إلى انحرافات مجانية، تتحوّل معها بعض دور العرض إلى معارض لترويج الاسفاف والابتذال والرداءة؛ بتسويق البذاءة اللفظية، والنكات الماجنة، والإيحاءات الجنسية المثيرة للغرائز.

وعلى هذا الاعتبار، لا يجب أن يسمي الضحك متعة خالصة في ذاتها (ضحك من أجل الضحك)، مثل التي تنشده بعض النفوس العابثة المستهترة، التي لا ترى قيمة لوجودها إلا من خلال ممارسة هذه الحياة العابثة (ولا نعدم

علاجاً لهذه الفئة بوصفة ضحك تقدم لهم عن وعي)، وإثماً يغدو سلوكاً مرافقاً لجملة الاستعدادات التي منحها الله للإنسان كما ينتظم في حياته، ويستقيم في سلوكه، ويتأقلم مع شتى المواقف المتباينة والمتناقضة، التي تشكل كينونته البشرية من مواقف فردية أو جماعية أو إنسانية عامة.

10. الموقف النقدي من الخروج والارتجال:

إنّ من مظاهر الخروج على النص عند التمثيل المسرحي: أن يسرّب "ملفوظاً" له دلالاته، ووقعه إلى الجمهور، يجانب به ملفوظات النص الأصلي بعض المجانب أو يخرج به خروجاً بائناً عن المضمون؛ مما يعدّ - عند كثير من نقاد هذا الفن - مجازفة خطيرة قد تذهب بجبكة العمل الفني، إذ كان حرّاً بالفنان أن يلتزم بالالتزام الحرفي بما جاء في النص الأصل للمسرحية.

غير أنّ من النقاد من يؤمن بأن النص المسرحي ناقص بطبيعته؛ بسبب قابليته للتفاعل والنمو، على عكس فنون مشابهة له كالفيلم السينمائي، والتليفزيوني، وما يتوافران عليه من إمكانيات مادية مؤثرة يمنحها الجانب السينوغرافي بديكوره، وأثاثه، ومؤثراته السمعية والبصرية، وإمكاناته التقنية، مما يحمل الأطراف المساهمة في البناء المسرحي على إمكانية سدّ فراغاته، والمشاركة في استكمالها بما يمتلكون من براعة التمثيل، وكفاية الأداء؛ متجاوزين عناصره الفاعلة الأخرى، من: قصيدة مؤلف النص الموضوعية، وهندسة المخرج الفنية، إلى جانب ما يقدمه العنصر - السينوغرافي المسرحي من عناصر مادية؛ تؤثّر للركّح، وتؤطر للفضاء المسرحي.

ولا يمثّل الخروج على النص - دائماً - في جملة الإيحاءات الكلامية، التي يتلقّظها الممثل، وما تدلّ عليه هذه الملفوظات من حمولات سياسية واجتماعية وفكرية رمزية، بل قد يتجاوزها - أحياناً - إلى ضروب من الإيحاء المادي، تكون بالحركة، والرقص، والإيقاع، وتوظيف تقنيات في الإخراج المسرحي، لها دلالاتها (السميوي - سوسيولوجية)، كالترجّع الملفت، واللباس المثير، وما يمنحه الديكور المسرحي من علامات سيميائية دالة، عبر أيقونات وصور لها حمولتها الثقافية، إلى جانب مؤثرات سمعية وبصرية تعضد العرض، وتحقق المقصدية.

إنّ الخروج على النص علامة صحيحة في فن المسرح، كما هو علامة سيميائية دالة في عالم التمثيل، بسبب هذه التواصلية المتفاعلة المتجدّدة فيه، يتأكد ذلك مع كلّ عرض مسرحي مقدّم؛ حيث لا يمكن أن تتشابه الجزئيات من عرض لآخر، بل قد تقف هذه الجزئيات علامة فارقة، يدركها أهل هذا الفن من خلال التفاعل المتجدّد للجمهور مع كلّ عرض. وليست هذه الجزئيات الفارقة - في عمومها - إلا وليدة اللحظة النفسية التي يكون عليها الجمهور في أثناء التلقي، في كلّ مرة، وفي الطرف الزمكاني الذي يقع فيه العرض - والممثل لا يشدّ عن هذين الأمرين - إلى جانب تلك الإضافات التي يصنعها الممثل من خروج على نصه، وارتجال ذكي له.

11. خاتمة - من نتائج المقاربة

في النهاية، نصل - بعد هذه المتابعة التحليلية - إلى الآتي:

- إنّ المسرح فن تفاعلي بامتياز، يقتضي تشاركاً وتفاعلاً من جميع الأطراف المشكلة له، ابتداءً بالكاتب، مروراً بالمخرج، وصولاً إلى الممثل، وانتهاءً بالجمهور. وبتناغم هذه العناصر، وما تقدمه من وظائف مسرحية، تتحقّق مقاصد الفعل المسرحي، دون أن يطغى طرف على طرف؛

- إن هذه المسافات المقدرة بين فواعل العمل المسرحي، ووظائفها قد تختل عن قصد (أو عن غير قصد)، نتيجة المواقف التي لا يسلم منها جنس أدبي (كالأدب الدرامي)، محكوم عليه بأن يؤدي وظيفته بصورة مباشرة، وأمام جمهور لا يؤمن جانبته، يطالب بتحقيق أقصى تفاعل فوري، ويتدخل عند كل إخفاق - اعتراضا وامتعاضا -، تحركه همومه اليومية، وإكراهات واقعه المؤلم، ومحمولاتها النفسية وضغوطاتها الاجتماعية، مما يدفع بأصحاب العرض المسرحي أن يتوقعوا كل انفعال، ويحتاطوا لكل موقف، ويتأقلموا مع كل حالة، وسوف تكون أبرز صور الخلاص: خروج الممثل (المخلص) على النص، وارتجال مواقف مناسبة يدرك بها كل انحراف، ويمتص بها كل انفعال، وهنا تكمن براعة الممثل، وكفايته الفنية؛ - إن الارتجال - بوصفه تقنية درامية - يحافظ على كينونة النص المسرحي، ليثقل - ضمن عناصر المسرحية - أنموذج النص المسكوت عنه، القابل للتجلي في اللحظة المناسبة، يضطلع به ممثل ملهم، مستعد لاستغلال كل حدث طارئ ينبثق عن جمهوره لحظة العرض، مستثمر - من خلاله - كل ما يشغل الرأي العام، حيث يشره بأسلوب ارتجالي سريع مبهز، يعضد به ما ينفلت من إكراهات واقع جمهوره، وينقلها إلى عالم الاستعراض المسرحي، فيترجمه ترجمة فنية مائعة، لكنها نافعة، إلى جانب مخرج متأهب للتفاعل مع تعليقات جمهور يقظ، يعي أن دوره تجاوز مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة يكون فيها قارئاً جيداً، متفاعلاً مع النص المعروض، ولربما مساهماً في إنتاجه؛ ذلك أن الارتجال - بحق - ميثاق غير معلن بين الممثل والجمهور.

هوامش:

- ¹ - محمد فراح، 2006، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، الدار البيضاء: أدیسوفت، ص 46
- ² - ينظر: محمد حمدي إبراهيم، (1994)، نظرية الدراما الإغريقية (المجلد 1994)، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغان، ص 13
- ³ - ينظر: محسن النصار، (15 05، 2016)، جيرزي غروتوفسكس ونظريته "نحو مسرح فقير"، (الهيئة العربية للمسرح) الرابط: <https://www.atitheatre.ae>
- ⁴ - عبد الله بن عزوزي، (2021)، فلسفة الارتجال في مسرح بيتر بوك، مجلة نتائج الفكر، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي صالحي أحمد، النعامة، الصفحات: 94 - 107.
- ⁵ - محمد حمدي إبراهيم، (1994)، نظرية الدراما الإغريقية، مرجع سابق، ص 10-11
- ⁶ - ناصر أحمد سنه، (2013)، الارتجال في المسرح، المجلة العربية، العدد: 444، الصفحات: 109 - 113.
- ⁷ - المرجع نفسه، الصفحات: 109-113
- ⁸ - نفسه، الصفحات: 109-113

قائمة المراجع:

- (1) عبد الله بن عزوزي، (2021)، فلسفة الارتجال في مسرح بيتر بوك. مجلة نتائج الفكر، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي صالحي أحمد، النعامة.

- (2) محسن النصار، (15 05، 2016)، جيرزي غروتوفسكس ونظريته "نحو مسرح فقير". (الهيئة العربية للمسرح) الرابط: <https://www.atitheatre.ae>.
- (3) محمد حمدي إبراهيم، (1994)، نظرية الدراما الإغريقية (المجلد 1994)، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجان.
- (4) محمد فراح، 2006، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، الدار البيضاء: أدیسوفت.
- (5) ناصر أحمد سنه، (2013)، الارتجال في المسرح، المجلة العربية، العدد: 444.