التداعي الحر ومسرح الإرتجال

Free Association And Improvisation Theater

أ.م.د. عبود حسن المهنا

أ.م.د. طارق العذاري

مشكلة البحث والحاجة إليه :

تشترك مصطلحات (التداعي) و (الإرتجال) عملياً بالتخلص من الرقابة والسلطة القبلية على مشاعر وأحاسيس ومواقف الإنسان ، وكلاهما خروج على القيود الاجتماعية والسياسية والنفسية .

إن الشخص الذي تتداعى أفكاره وهواجسه ، يخرج عن المنطق والسياق التقليدي في الكلام والسلوك المتعارف عليه ، فلا زمن للتداعي ولا تسلسل للحكاية من حيث البداية والوسط والنهاية .

إما الإرتجال فهو ينطلق من منظومة ذهنية معبأة بأفكار ومعارف ورؤى إجتماعية وثقافية ونفسية غير مرسومة أو مقننة سلفاً . وكلاهما ابناء حالة واحدة .

وإذا كان التداعي الحر يتجه صوب اللاوعي باعتباره الخزان الرئيس ومصدر المعلومات المكبوتة سواءاً كانت نفسية أو إجتماعية . فإن الإرتجال يحقق معاملة البوح بعيداً عن التخطيط الأدبي والفني والإجتماعي المرسوم سلفاً.

حيث (يستطيع المرتجل أن يقوم بدراسة تبادل المكانة ، والتقدم ، وإعادة الإدماج ، وأن يتعلم كيفية القيام بالتداعي الحر والسرد التلقائي ، ولكن قد يصعب عليه تأليف القصص) . (جونستون ، صـ237) .

لأنه لا يستطيع أن يمحو ما يقوله أو يفعله في زمن سابق . فهو لا يخطط زمنياً لوحدات دوره أو أدائه الإرتجالي ، وكل ما يستطيع فعله هو اللحظة التي تكون في ذهنه وبين يديه أما ما سبقها وتليها فهي أزمان تتركز فقط في ذهن المتلقي الذي يحسها كوحدات للنمو أو للمراوحة في المشهد المعروض .

والمرتجل يكون في حالات كثيرة أكثر إندماجاً في الدور وليس في الحوار ، فهو يتوقع ما يقول ولكنه لا يعرف بشكل تام ماذا يقول ، وكذلك لا يستطيع حساب ردود الأفعال التي سيواجهها .

(ويُقر هيجل بالتزامن الحادث بين الخيال الفني والممارسة العملية الحسية الفنية ، إن هذا التزامن يعتبر سمة مميزة للإرتجال ، وذلك لأن المادة الناشئة عن الإرتجال ترتبط بتيارات القوى النفسية التي تتخلل الممارسة العملية الحسية في اللحظة المطلوبة، ثم تنساب أخيراً في صورة إنتاج فني مادي يتبقى بالحياة ويمثل وحدة مترابطة ومتزامنة بين الشخصية (الخيال) والممارسة العملية الحسية) . (إيبرت، صـ ٣٧) .

يلعب عامل الزمن دوراً مهماً في تقديم وعرض الشخصية الإرتجالية بشكل وأسلوب مقنع ، لأنه يعطي المجال الكافي لإبراز أبعاد الشخصية وتوضيحها من خلال مزج الزمن المحسوس والآخر المتخيل ، ودون ذلك يحصل التلكؤ في بناء الشخصيات أو في توقيتات نطقها أو حتى حركاتها الجسدية وإيماءاتها .

ينبغي أن تكون لحظات الإرتجال محسوبة حساباً دقيقاً ، بحيث تحقق فعل التجسيد والإشباع الصوري والحركي ، كي تحقق الإستجابة المباشرة من قبل المتلقين ، باعتبارها مبنية على اليقين المشترك والأفكار المتداولة مسبقاً .

كما يمكن الإستعانة بالخيال ، لإكمال الأجزاء المفقودة أو الضعيفة في الفعل الإرتجالي ، ووضع نقاط محددة ومعلومة ، يشترك بها الممثلون والمتلقون .

وهذا الإستدعاء لا يتحقق دون استثارة للذاكرة الثقافية أو النفسية أو الإجتماعية ، عن طريق الأفعال المباشرة أو غير المباشرة للمتلقين في القاعة . أو في مكان للمشاهدة .

إن المسافة بين الممثل المرتجل ، الذي يساعد في تحويل المتلقي إلى مرتجل ، تعد مسافة إرتجالية تمتلأ بالخيال والفرضيات والإستنتاجات والبداهة .

ومثل هذا الفعل ينسجم مع طريق (التداعي الحر) في الإستجابات النفسية ، من خلال المريض والطبيب المعالج أو الشخص المستمع والمتابع لحالة التداعي .

إن الإرتجال استدعاء واستثارات لحالات ومواقف أكثر جمعية وشمولية بينما التداعي حالات فردية ترتبط بعقد ومواجهات وانتكاسات ذاتية ، دون شراكات إجتماعية ، أو عامة .

(إن عملية الإرتجال بهذا الشكل تحد من يؤديها بالإمتاع إذ أنها تقوم على إشتراك الممثلين واستثمار إهتماماتهم الشخصية ومشاركتهم في الناتج الأخير لعملية الإرتجال . كما أن العمل الجماعي الذي يقوم عليه هذا الشكل من الإرتجال يستبق التمثيل القائم على النجم ..... هذا فضلاً عن أن هذا المنهج في العمل الذي يتسم باللاديكتاتورية له تطبيقاته العملية ومنها إستخدام الإرتجال في التعليم وفي العلاج النفسي أيضاً) . (فروست ، صـ ٦٥) .

يتضح مما تقدم من وجود علاقة داخلية بنائية بين التداعي النفسي باعتباره آلية وعلاج تسهم في إخراج العقد والأمراض من اللاوعي الفردي أو الجمعي .

أما الإرتجال فهو أداة فنية ذهنية وعقلية تهدف لتأسيس عرض يهدف إلى استنزاف العقل والفكر الفردي والجمعي وملاقاة الجمهور في فرجة فنية مسرحية غير مقيدة أو محددة بقواعد كلامية (نصية) أو إشارية أو إيمائية .

والسؤال الإشكالي الذي يطرح نفسه .

ما نقاط الإبتعاد والإلتقاء بين التداعي السايكولوجي وبين الإرتجال المسرحي الإجتماعي .

أهمية البحث :

يسهم في تقريب البنى المجاورة ، وخاصة في اختصاص المسرح كمنظومة جمالية ثقافية معرفية . والتداعي الحر باعتبارها آلية نفسية استحدثها العالم (فرويد) ، مما يشجع الباحثين الآخرين بالبحث عن مشتركات لبنى معرفية نظرية وصولاً لنتائج جديدة في البحث العلمي .

هدف البحث :

يهدف البحث إلى إيجاد نقاط الإبتعاد أو التقارب بين التداعي الحر (النفسي) والتمثيل الإرتجالي (المسرحي) . على الصعيد الفردي والإجتماعي .

تحديد المصطلحات :

١- التداعي الحر : (Free Association)

آلية علاجية نفسانية ، ابتكرها العالم سيجموند فرويد ، لفحص المرضى النفسانين تهدف الوصول إلى أعماق اللاوعي الشخصي والإعتراف الصريح أمام الطبيب المعالج ، وإقصاء كل مسببات الرقابة والكبت الجنسي والإجتماعي .

٢- مسرح الإرتجال : (Improvisation Theater)

ذلك المسرح الذي يعتمد على بناء اللحظة صورة ولفظاً ، وما يقوم به الممثل دون الإعتماد على مخطوطة سابقة أو حركة مصممة . إن الممثل في هذا المسرح يستحضر ما بداخله من عوالم واقعية أو متخيلة ومعها موضوعاً إنسانياً ، يشاركه المتلقون فيه .

التداعي الحر
Free Association

ما أن يبدأ الإنسان بالتفكير والإختيار ، حى يجد الحدود والجدران تقف أمامه لتحد من رؤيته وفلسفته، بحجة العادات والأعراف وقيم الألوهية غير الحقيقية التي يصنعها البعض .

إن الناس لا يستطيعون تمرير الظلم الفردي أو الإجتماعي إلا عندما يرجعونه لمعتقد ديني او خرافي؛ ما ورائي لا يمكن مناقشته أو مجادلته .

ومن هذه الممنوعات والتابوات يتكون العقل البشري ، وكلما نما هذا العقل وأدرك حقيقة الوجود، فأن المعاناة تزداد ، ويبدأ رحلة البحث عن حلول لأسئلة كونية يزدحم بها الذهن العارف والرافض للإستسلام .

والفعل بهذه الصورة يتجرع المأساة اليومية ، ومن تلاطم الإشكالات السياسية والإجتماعية والفكرية، يأتي الإختبار المشوش والسلوك غير الواضح والدقيق .

بحيث أصبحت تلك المفردات مشحونة بالكآبة والإحباط والكبت النفسي بكل فقراته المعروفة ، وخلقت إنساناً غير متوازن في سلوكه وقناعاته ، وبين ضرورات التكيف المزيفة والمزدوجة .

وصارت الحاجة ملحة لظهور واختراع نوع من الحلول النظرية والميدانية لهكذا مشاكل والتي ظهرت بحدة في السنوات الأخيرة .

حتى جاء (سيجموند فرويد) وقال : ان هناك العقل الباطن (اللاوعي) والعقل الظاهر (الوعي) ، ولكل من هذين العقلين خواصه وتحميلاته وأثره في إدراك وسلوك الإنسان وتحقيق وجوده الإجتماعي .

قام (فرويد) بفحص مرضاه بشكل دقيق ، وواحدة من الأساليب المهمة التي توصل إليها هي (التداعي الحر) الذي يترك للمريض الحديث والتصريح عن كل شيء بداخله دون خوف من سلطة. أي تحرير الداخل من خشية العقاب.

(ففي التداعي الحر يسترخي المريض على متكأ، ثم يشجعه المحلل على أن يطلق العنان لخواطره وأفكاره فيذكر كل ما يرد على ذهنه منها دون أن يهتم بمعناها او تماسكها او ما قد تنطوي عليه من دلالات تافهة أو غريبة أو مخجلة . فلا يحاول ضبط نفسه عن ذكرها بل يستسلم لها استسلاماً) . (راجح ، صـ ٤٨٤) .

وهذا يشبه أو مستوحى إلى حد كبير من الممارسة المسيحية التي تسمى الإعتراف ، (**Admit**) ، والذي يقوم به الإنسان المسيحي المخطأ بالإعتراف بخطئه . دون رقابة ، وتحت حماية روحية إلهية ـ كي يتخلص من عذابات ضميره الحي.

إن هذه الممارسات تصل إلى أعماق اللاوعي عند الفرد ، ومن ثم تجد له العلاج اللازم ، كي يعود من جديد إنسان آخر يستطيع أن يمارس حياته العادية دون سلطات أو ضغوط مخباة في اللاوعي الفردي (الأنا) ، أو في ضميره القيمي (الأنا الأعلى) .

ولفعل التداعي آلية ومنطق لا يحكمها القصد المسبق ، من قبل الشخص ، وليس (الفاحص . الطبيب) . فلا زمان أو مكان او أشخاص تتحكم بالتداعي . بل الشيء الوحيد هو آثار الأحداث والوقائع وترتيب أهميتها بالنسبة للشخص حامل الهم النفسي والإجتماعي والسياسي . والذي تحول إلى مرض يعيقه عن أداء دوره الطبيعي والمتوازن مع نفسه أو مجتمعه .

(يطلب المحلل من " المريض " أن يذكر سائر ما يرد على خاطره دون رقابة ، ولا اختيار ، ولا خجل ، عندما يلقي إليه بكلمة . فعليه أن يطلق لنفسه العنان ، وأن يتكلم كما يحلو له دون أي عملية واعية أو أي مشيئة . إرادية كانت أم رقابية) . (زيعور ، صـ ٢٢٥) .

الطبيب يستدرج ويستنطق (المريض) للوصول إلى حقيقة الموقف الذي أفقده توازنه ، بتوجيه أسئلة محددة ، استفزازية ، تحضر في ذاكرة الشخص وتاريخه وعلاقاته ، للوصول إلى الأعماق (اللاوعي) بجو من الحرية المطلقة ، أي أن المعالج يقود مريضه إلى أقصى درجات البوح الذاتي والكشف عن الدواخل واختراق حجب الأقنعة الإجتماعية ، التي تراكمت عبر سنوات طوال . في ذهن ومخيلة المريض .

إنها علاقة حية مباشرة ، المريض هو المؤلف وصاحب التجربة والحكاية ، والطبيب هو المتلقي الذي يتفحص بيانات الرسالة ويقترح الحلول والطرق التي تنقذ المريض من آلامه واضطراباته النفسية والإجتماعية ، الطبيب يمثل (الهو) في عملية التقصي عن أسباب المرض .

(والذي يقصده فرويد بالترابط الحر هو في الواقع رفع الرقابة عن الأفكار والذكريات التي ترد على خاطر المريض فقد كان يقول لمرضاه : إذا اعتقدت أن ما يرد على خاطرك سخيفاً لا أهمية له فأن هذا يجب ان لا يكون مانعاً لك من الحديث عنه ، وإذا كان مزعجاً فاسمح له بالإنطلاق أيضاً . وهكذا فقد استبدل فرويد التنويم بالإسترخاء والترابط الحر ، ورغماً عن أن هذه الطريقة الجديدة أبطأ من القديمة فأنها نجحت مع عدد أكبر من المرضى ، وهي في رأي فرويد أدعى للتنفيس) . (فاخر ، صـ ١٧٨).

ولكن هذه العملية فردية ، أي حالة المريض واحد وطبيب واحد . ولكن في تجارب أخرى يمكن أن يكون الهم مشتركاً لمجموعة من الأفراد ن يعانون من نفس المواقف المحتشدة في أذهانهم ن إن كانت هذه المعاناة سياسية أو إجتماعية أو نفسية .

ففي كل الحالات تعد لك المآسي ظاهرة إجتماعية لها رموزها وإيماءاتها واسرارها في ذوات الكثيرين، وربما مثلت الشعب أكمله .

الضغط والكبت السياسي الذي يعاني منه شعب من الشعوب لا بد أن يظهر على حركة وفكر وسلوك

أفراده دون استثناء . وعند القيام بتحريك آلامهم ، فأن النتيجة تكون واحدة على الرغم من الفروقات الفردية بين شخص وآخر .

تداعيات الفرد اما تكون فردية ، أي تخص شخصاً بمفرده ، وهذا لا يهمنا إلا بالقدر الذي تلتقي مأساته بالجماعة ، أو (التداعي الحر الجماعي) القائم على صراعات وتناقضات إجتماعية تهتم بتطور قوانين الوعي الإجتماعي بكل ما تحتويه من بؤر مؤثرة متوترة . تصلح أن تكون قوانين عمل الحياة . والتي تميز مجتمع دون سواه . فالتداعي الإجتماعي يحمل قرون من التخلف والتقدم والتصادم والعقائد التي تجعل من الإنسان (الفرد) والمجتمع خادماً لها.

وفي هذه الحالة عندما يطلب من المريض (أن يخبره عما يدور في مخيلته أو ذهنه من أفكار مهما يكون نوعها وخلال هذه اللقاءات الأولى يتوقع المحلل أنه سوف لا يحصل على الكثير مما يستطيع الإستفادة منه في التشخيص لأن العميل يعاني من عقبات عديدة لا تسمح له بتداعي أفكاره) . (الإمام، صـ ٨٦) .

فالإنسان عندما يعبأ بعقد كبيرة تؤثر على بنائه النفسي والإجتماعي ، يمكن أن يواجه مشاكله بنفسه ولنفسه ، أما إذا كانت العقد تعود للعقل الجمعي . حسب يونك . فأنها لا تغيب أبداً وتبقى تدور في حقل المجتمع وتوحده على مر العصور .

ولو اجريت تجارب على الإنسان القديم بطريقة التداعي الحر الفرويدية ، لأفصح عن غرائزه بشكل مباشر ، وصراعه مع قوى الطبيعة ، والقدر القاسي الذي يصب عليه جام غضبه بين الحين والآخر .

كذلك التداعيات الجماعية البدائية التي ينتج منها الكثير من الممارسات الطقسية الصاخبة التي تستخلصها الأصوات والإيقاعات المصاحبة للحركات الجماعية التي لا تكون منتظمة في أغلب الأحيان .

إذ يغلب عليها أحياناً النوازع الفردية وتقمصات الأرواح الشريرة المزعومة ، التي هي في حقيقتها عبارة عن مكبوتات وتعارضات جاءت من قدريات الطبيعة غير المفسرة ، أو من حاجات لم تشبع .

وهذا يمكن تسميته التداعي الحر الجمعي ، الذي يجمع الأفراد ، وبالتالي يؤلفون جماعة متداعية الحركة والفكر والأداء .

حيث (يرتكز منهج التداعيات على مسلمة تقول بالحتمية الذهنية التي تقضي بأن ما نبلغه ، في هذا المجال ، ذو صلة بنقطة الإنطلاق أي بالحادث المصدم ، فالتعبير بواسطة تداعي الأفكار يصاحبه تحرر وانعتاق الإنفعالات أو الوجدانيات المكبوتة . وكما سبق ، فأن تأويل هذا العتاد الذي يجمعه المحلل هو ، في آن معاً ، طريقة استكشاف وعلاج) . (زيعور ، صـ ٢٢٦) .

والتداعي الحر كطريقة من طرق البحث عن الإكتشاف والتعبير النفسي للشخص المبدع (المريض) ، لم يقف في حدود تلك الجوانب العلاجية، بل استفاد منه فنانون كثيرون في العالم بداية ظهوره في القرن العشرين ، وبالأخص الذين ينضوون تحت لوائح الحركة الدادائية والسريالية ، الذين جعلوا من تداعي اللغة أو الرسم أو الأداء المسرحي آلية لتنفيذ الكثير من إنجازاتهم الإبداعية .

لم يأت الرسام للوحة وهو يصمم ويضع التخطيطات ، بل كان يقف أمام اللوحة ويحرك يديه وفرشاته ، وتتداعى الأفكار والأشكال غير مترابطة وبمنطق الحلم . ثم تخرج المواضيع من منطقة اللاشعور ، التي كانت كبوتات وضغوطات الواقع والعصر .

وكذلك الشاعر الذي ينثر كلماته بآلية غير منطقية ، فتأتي القصيدة غير مترابطة الكلمات والأوزان التي تحكمها بشكلها التقليدي المتعارف عليه .

والمتلقي يصطدم بهذه الحالة ، لأنه يعرف ما هي الدوافع الكامنة في الفنان والتي دفعته لإنجاز هكذا أعمال التي يعوزها المنطق العادي والوضوح . وعليه أن يرجع إلى مجموعة العوامل التي أثرت بالفنان وجعلته يختار هذه الآلية .

وهنا تكمن الصعوبة التي عليها أن يحلها . وهي دراسة بيانات هذه المدارس وثقافات روادها ، والعصر الذي يعيشون فيه . إذ لم تعد قراءة اللوحة السريالية

ممكنة دون فهم مبدأ التداعي الحر الفرويدي ، وإلا فأن فهم هذه الإنجازات الفنية والأدبية يبدو مستحيلاً .

ان انفتاح الفنون على البنى المجاورة لها ، كعلم النفس ، والإجتماع ، أغنى العملية الإبداعية وتأسيسها الجمالي شريطة أن يكون إنفتاحاً مثقفاً ، كي ينجز لنا رؤية جمالية جديدة تثري العالم .

وما قام به (فرويد) قد لا يعرفه هو نفسه ، بأن هذا المبدأ أو الآلية تفيد الفنانين الكبار أمثال (سلفادور دالي) في الرسم و (اندريه بريتون) في الشعر و (جان كوكتو) في المسرح والسينما .

مما تقدم يمكن الاستنتاج ، بأن وسيلة التداعي الحر تساعد المريض أو الفنان بالإفصاح عن كافة مشاعره ومكنوناته .

مسرح الإرتجال
Improvisation Theater

إذا كان الإرتجال في السابق وخاصة في كوميديا الفن يحاكي الأنماط المعروفة والمتداولة ، كون المجتمعات تسير بهدى النماذج المتكررة في المجتمع، من حيث القيم والإستجابات الغريزية ، وان الغرائز تكاد تكون متشابهة في كل الأزمنة .

الإرتجال المسرحي التمثيلي المعاصر ، يجعل من الممثل عاملاً ومؤدياً لذاته الواعية وغير الواعية ، فهو المؤلف والمخرج وخالق الإيماءات المناسبة للتوصيل ، وبالإتفاق مع المجتمع . ومن هنا يعاد النظر بالفلسفة الإرتجالية ن وبناء الشخصية ، لأنها لا تمثل ما يراد منها بل ما تفرضه ذات الفنان وتداعياتها .

(ان الإرتجال هو المعمل الفني والإنتاج الإبداعي الأصيل للممثل الذي يصنع فيه عملاً جمالياً جديداً ذا تأثير ، فالإرتجال هو الذي يظهر كل العناصر التي يشتمل عليها العمل الفني العملي والحسي ، إنه عمل تمثيلي تلقائي يهدف إلى اختلاف حدث يرتبط بالشخصية المسرحية ، أي أنه ينقل صورة للأحداث القائمة بين الناس ، انه يمثل وحدة تلقائية تجمع بين الشخصية (الخيال . الفكر . الملاحظة . الشعور . الإحساس . الإرادة . القيمة) والتعبيرات الإيمائية والحركية (السلوك العملي والحسي) وتوسيع الحديث الداخلي (النص الفرعي) ليصيح حديثاً حقيقياً (النص) حيث يصبح النص القائم انتاجاً طبيعياً ، كل هذه العناصر تنساب معاً ، بحيث يتحقق الإبداع الفني العضوي) . (إيبرت، صـ ٥٧) .

التداخل الحاصل بين شخصية الممثل كمفردة اجتماعية ونفسية ، وما يمكن أن يبوح به للآخرين من أسرار ودواخل وأعماق ، يعد هو النغمة الأساسية التي يتواجب معها الآخرون . وهذا التحقق من خلال الصدق مع الذات والتعرف عليها والوصول إلى مدياتها التي قد تقف حائلاً دون الوضوح والشفافية .

الممثل الإرتجالي يتحاور مع ذاته دائماً ، وفي رحلته الطويلة هذه تحقق كل الإكتشافات الجوهرية ، ومنها إنسانيته ، التي تعرضت لتراكمات الإزاحة والكبت والإستبداء بأشكاله الإجتماعية والسياسية .

هذا التراكم يخلق (نصاً فرعياً) من شأنه أن يتصدر الأداء حواراً وحركة وإيماءة ، ويكون تحت قيادة الممثل تمثيلاً وإخراجاً وفضاءاً يتجاوز الشخصية الحياتية للممثل ، ويرقى إلى ان يكون تلك الشخصية التي يطمح إلى الوصول إليها من خلال إعطائها بعداً خيالياً مستقبلياً ، يبلغ المثالية في السرد والإنشاء والثرثرة ذات المضمون غير المسيطر عليه والذي يقع تحت طائلة التحجيم .

(إن الأشكال الأكثر راديكالية للإرتجال تقبل نتائج تفتت الذات الوجودية كما تحاول استخدام هذه النتائج بشكل إيجابي . وهنا نجد الممثلين عند جرتوفسكي . مثلاً . يتعلمون كيف يتجردون من اسلحتهم الحرفية حتى يصلوا إلى حالة يصبحون فيها بدون أقنعة تحميهم ، وتتمثل هذه الأقنعة في التقاليد المسرحية والحرفية المعروفة . والعمل هنا يركز ليس على واقع الشخصية ولكن على واقع المؤدي ، ومن هنا فأن ما يتم التركيز عليه هو إبداع المؤدين وأصالتهم وذلك في علاقتهم بالمشاهدين ، ويختلف ذلك عن مجرد تقديم قصة) . (فروست ، صـ٢٧).

عادة ما تصبح الحرفة الفنية قناعاً أو ستارة تخفي خلفها معاناة وحقيقة المؤدي ، ولكن لو استطاع الفنان أن يفصل بين ذاته التمثيلية والأخرى الأدائية ، فأنه سيندمج ويتماهى مع الأخيرة ، أما الأولى فأن عليه أن يذهب إليها بالتحليل والنقد والتقمص ، وكل هذه العمليات ماهي إلا مسافات تبعده

عن لب تجربة التلاقي الإبداعي وتفقده الكثير من إنسانيته .

قد تأتي الشخصية التمثيلية من واقع ومعناة وتاريخ آخر ، وبذلك تفقد الروح الآنية ، بينما الأداء الإرتجالي يكون وليد اللحظة التي يتحسس فيها هموم مكان العرض وخاصة بسخونة وحرارة اللقاء .

لا أسرار في الإرتجال ولا أقنعة ، إنه بحث عن الجوهر الإنساني بشبكة العلاقات على المسرح ، والتي لا تتحقق إلا بالروح الجماعية المرتجلة لكل كادر العمل . انهم يعبرون عن روح الجوقة وأصالتها وهي تنطق معاناتها وتحدياتها الفردية والجماعية .

إن المؤدي ، سيتوزع أداءه الإرتجالي بين عدة شخصيات وأصوات واعية ولا واعية إيجابية وسلبية.... إلخ .

(ومثل هذه الأعمال إنما هي خبرات بصرية أو سمعية أكثر منها خبرات لفظية ، إنها تتحاشى الصياغات اللفظية المثقفة ، وتخاطب ما قبل شعور المتفرج بطريقة هي بالضرورة شعرية وفلسفية ، بعبارة أخرى : إنها تخاطب المتفرج على مستوى أكثر عمقاً من وعيه ، على نحو ما تفعل الموسيقى أو التصوير) . (ايفانز ، صـ ١٢٢ ، صـ ١٢٣).

تلتقي أعماق اللاشعور عند الممثل الإرتجالي والمتلقي (البريء) الذي يأتي للمسرح دون مسبقات أو افتراضات ايديولوجية ، أو جمالية (قبلية) من مناطق مشتركة مثل البدائية ، والغريزة بعيداً عن السنن المتعارف عليها ، وتبقى منطقة التلاقي تلك مشحونة بالإنفعالات والإستجابات الآنية ، التي تساهم في الوصول إلى أعماق وجوهر الإنسان بشفافية ويسر .

وهنا تصبح الإيماءة النابعة من الغريزة أكثر إثارة ، من تلك المقننة أو المنمطة في قوالب ساكنة، لأنها لحظوية ، وتأخذ رسمها النهائي وتشاكلها التعبيري من الشراكة الإنفعالية اللاواعية ، التي تتصدر كل فعل شفاف ، التي تبتعد عن التهذيب اللغوي (القاموسي) الذي رسخته قيم العقل الواعي.

إن مرحلة ما قبل تشكل المشاعر الإنسانية عند البشر ، تعد من أخطر المراحل الذهنية لأنها صفحة بيضاء لم يتكون فيها أي تابو أو كبت ، وكانت قابلة لإستقبال الطبيعة بالمحاكاة الخالدة ، النابعة من مخيلة الذات النقية ، التي هي بالضرورة شعرية وتأملية ، ومنها تتحقق مخاطبة المتلقي من سجية فطرية ، ترتجل أفعالها وإيمائتها وأصواتها .

(ان الإنطباعات التي يتركها الإرتجال في العقل الباطن للفرد تميل إلى الإستمرارية ، بالضبط مثل البحث التجريبي ويمكن للإرتجال أن يتشكل ويتكون ويمتزج مع الأساليب الأخرى ولكن لا يمكن محوه بسهولة . إن أنواع استجابات المشاعر التي يمكن أن يغذيها الإرتجال يمكن أن تتراوح من المواقف الضحلة جداً إلى العواطف العميقة) . (جوردون ، صـ ٢٩٤) .

ولما كان الإرتجال المسرحي كالتداعي الحر باعتبارهما وسيلتان لكشف اللاوعي ، فأن مادتهما البحث المستمر عن الأعماق المجهولة حتى للفرد الذي يحملها حتى يمكن القول أنه يعيد إكتشاف ذاته عبر ممارسته الإرتجال ، هذه الذات التي اختبأت خلف تراكم الكف والأقنعة والدساتير المجحفة .

ويمكن إزاحة القيود المرتبطة بالزمان والمكان ، إنها من العصر لكنها دون محددات قاهرة توظفها لصالح المجاراة والمداهنة ، وارتباطها بالزمان الأشمل يجعلها في فضاء المطلق والمثالي ، وليس في حدود ظروف مادية محسوسة ، بعيداً عن الأساليب والأنماط ، إنها تداخلات وثورة حسية معلنة، ربما تكون متوترة أو مسترخية لكنها عطاء باتجاه صوب تحريك الذات وتحقيق استجابات صادقة وإضاءة نقاط الإلتقاء مع المتلقي .

ولا يشترط بأن يكون البوح مقبولاً ، وإلا أصبح هو الآخر مصادره جديدة ، بل عليه أن يكون صادقاً ومتحرراً ، حتى متقلباً عشوائياً ، وبدائياً ، وعند ذاك تتحقق الموازنة النفسية والإجتماعية مثبتة بالصور والإيقاعات اللفظية والجسدية التي صادرها نمط أوشكل المجتمع ونواميسه وأطره القاسية .

إن غريزتا الخجل والخوف تدفع الإنسان لإخفاء الكثير من مشاعره واختياراته ، بحيث لا يستطيع أن يعلن عنها في وقتها وموقفها ، لذلك تركن وتسبت في اللاوعي ، ولا يمكن إعادتها إلا بإيجاد واستثارات

ومنبهات توقضها وتطفو بها على سطح ومسرح المواجهة المباشرة مع المتلقين .

و(غالباً ما تعطى الإرتجالات العامة الممثلين رؤية أعمق لما كان وراء كلماتهم ، وذلك بمساعدتهم على أن " يروا الكلمة " ويحققوا واقعاً للمشهد . إنها في الواقع تماثل تمرين ماذا وراء المسرح الإرتجالي . وأحياناً لا تكون الإرتجالات ضرورية ، لكن عند استخدامها ، فأنها تثري العمل دائماً) . (سبولين ، صد ٤٥٥) .

تعطي الإرتجالات الفردية أو الجماعية بعداً نفسياً واجتماعياً أغنى وأعمق من الأفعال المصممة وخاصة من الناحية الجسدية ، وعودة إلى العصور البدائية نجد أن الإرتجال هو الجذر الأول للغات ، لأن اللغة المحكية والمتفق عليها أساساً لم تكن موجودة، ومن هنا يتضح أن بداية الإرتجال في خلق العلاقات الجماعية والفردية كان الأساس في بلورة الحاجة والوعي التواصلي .

وحتى اللغة نفسها لا تلغي الحاجة للإرتجال ، ففي الذات كل فعل أو كلام هو مرتجل ولكن ظهوره للعيان أو السماع لغرض وصفه في دستور التواصل المتعارف والمتفق عليه إجتماعياً .

لذلك فإن الكلمة قبل خروجها من الفم ، هي ليست كلمة بل هي شعور صوتي هدفه السماع والمشاركة ، أما صورتها الصوتية تأتي لاحقاً .

وعلى أساسها تتحقق الإستجابة والتفاعل الإنساني ، وهذا هو عمق الإرتجال الذي يعجز عنه الكلام والتصحيحات المشهدية الثابتة .

ولا يتأتى العمق الأدائي لفن الممثل الإرتجالي إلا من خلال العودة وحفر الذات الجمعية والفردية ، من الجوانب الأنثربولوجية والمعرفية . باعتبارها (قوى فاعلة) لإعادة تشكيل وتأليف الذات .

وإذا كانت الموضوعة والفكرة والسيناريو قد تشكل في المخيلة ، فأن الفعل الإرتجالي والتلاقي مع الجمهور يخرج عن كل التصميمات وخاصة فيما يتعلق بالأعماق الداخلية للمرتجل التي تكسب حيويتها الأدائية من خلال توحد المصائر في عمقها القيمي والإنساني .

وإذا أردنا بلوغ هذا النوع والمستوى من التلاقي الصميمي ، لا بد من الإعداد الجيد والتوازن بين وفي العملين الأساسين (الممثل المرتجل) و(المتلقي المرتجل) ، اللذان لا يتوقعان بشكل مطلق تصحيحات العرض وحيثياته ، وإنما يعاودان خلق وانتاج أفعال الإستجابة الآنية .

حيث (يساعد الإرتجال على إكتشاف الذات والجسد وتناغمهما معاً ، مما يؤثر بدوره على الأداء بكل أنواعه . ويمكن إعتبار المسرح أداة نقيس عن طريقها المستوى الأخلاقي أو السياسي أو ربما دواءاً مقوياً أو دافعاً إلى التقيؤ ، حيث ان المسرح يرتبط بصحة المجتمع وبمفهوم هذا المجتمع عن نفسه ككل. فالإرتجال يركز على شحذ الطاقات وتحرير إمكانيات النطق والإلتفات إلى عملية العطاء والأخذ وتدعيم العلاقات ، كما يرتبط بتطوير الكل من خلال تطوير الجزء إلى الذات) . (فروست ، صد١٨٥).

يحدث التطابق التام بين الذات (الذاتوية) والمجتمع (الموضوعية) في حالة استبعاث الأولى لكافة العوامل المادية والروحية المتوفرة في المجتمع. ومن خلالها يأتي التعبير والرسالة صادقة ومقروءة من قبل المتلقين .

وإذا كان التنفيس السايكولوجي أو الإجتماعي يوفر الراحة للممثل الإرتجالي وكذلك الجمهور . في لحظة المواجهة ، خاصة في مرحلة الأزمات والكبوتات والردع الإجتماعي ، لكن ليست كل هذه مهام وأهداف الإرتجال المسرحي ، فهي ليست علاجاً فردياً ، كالتداعي الحر ، وانما هي موقف فكري وأخلاقي أشمل وأعم ، يمكن أن يكون ملمحاً من ملامح العصر الذي يظهر به مسرح الإرتجال كمنجز إجتماعي يناقش الضرورات التاريخية التي توصل إليها العقل البشري .

ولعل القيم الأخلاقية . الأكثر ثباتاً . هي الأكثر عمومية من غيرها في تأكيد الهوية الإجتماعية المتجاوزة للفردانية العلاجية ، والتي يمكن مخاطبة المجاميع في شأنها . كالدين والفكر والنزوع المثالي ، كلها ثوابت تظهر بفعل الإرتجال على شكل انفلاتات غير محسوبة لحظوياً ، لكنها نبع من خزين كان الممثل قد أهمله قسراً بفعل ضرورة التكيفات أو التقنع

والتصنع الاجتماعي الذي يسعى في المجتمعات المتخلفة أن يهمش الكثير من صدق الشخصيات .

وتأتي الدراما الإرتجالية في حفرياتها عن ذلك الجوهر الإنساني المنسحب . بالحقيقة عبر استبعاد الترسيمات الحدودية بين الوعي واللاوعي وبين الماضي والحاضر ، والسماح للتداعيات بالتحقق عبر آلية إرتجالية . وتقنيات تمثيلية واعية يؤديها الممثل ذو الصنعة المجاورة للصنعة المتعارف عليها .

(إن عنصر الإرتجال يكمن في كون الممثل . الذي يقوم أثناء عملية إعادة الإنتاج (العرض المسرحي) باستخراج السلوك والنص من الذاكرة . لديه مساحة للتنشيط الفوري لخياله الإبداعي ، وأنه ينبغي أن يظل أمام شريكه في التمثيل يقظاً ومنفتحاً كما يحدث أثناء البروفات ، وأن يستمد نبض الحدث كل مساء من ذاته هو من جديد) . (إيبرت ، صـ٢٧) .

ومبدأ المشاركة في المسرح يتطلب بلوغ كافة منتجي الفعل الإرتجالي منطقة الذاكرة الإيجابية التي لا تحددها حدود العالم الموضوعي وإنما تنطلق من هذا المستوى ، لتؤكد الفطرة الواعية والمتجددة ، وليست الساذجة والمتحجرة ، عند ذاك يجد الإرتجاليون مساحتهم الذهنية والجمالية التي يعبرون منها عن ذواتهم ، بعيداً عن الرقابة الخارجية .

إن النص وراهنيته اللفظية والإيمائية يتجدد باليوميات واللحظات الشعورية التي يستلمها البعض من الآخر في علامات على المقابل أن يقرأها بوعيه وقاموس ذاكرته ويعطي رد الفعل المناسب وغير المحسوب (كليشياً) . وفي كل يوم ينبغي أن تتجدد الأفعال والإستجابات ، كي يصبح العرض حياً في الزمان واللحظة الحسية الحالية .

وفي هذه الحالة يصبح الخيال منتجاً حقيقياً ، لأنه يستثير ويستنهض دواخل الفرد وانتاج عوالم متحركة لتوصل الرسالة السايكولوجية والإجتماعية ، وهذا يتطلب استعدادات ذهنية وجسدية تحقق أعلى حدود الإنضباط والشمول في الإحساس بالواقع الإجتماعي التي أخفته حدود الأعراف والقوانين .

الممثل الشريك يصبح منبهاً وحفاراً في لا وعي الآخر من خلال استخدام المنبهات والحركات والإيماءات التي تجعل استجابات الآخر تسير في دفق وإيقاع فوري واضح تمكن الجمهور من تصفحه وكأنه أوراق في كتاب مقروء .

ومن خلال تجارب المشاركة هذه ، تكشف خصوصية عمل وأداء الممثل الإرتجالي الذي لا تسعفه على المسرح أي مدونات سابقة ، ولا تحقق له ردود أفعال متجددة ومناسبة . لذا فأن المشاركة في الإرتجال المسرحي تشترط الإنفتاح والبوح السري والعلني بعيداً عن الإحساس ومعايشة الرقابة.

(يعد الرقيب وليس الكاتب المسرحي العدو الرئيس للمرتجل فالكلمة المضادة لكلمة " الإرتجال " هي " الرقابة " . ففي حين تعني الكلمة الأولى السماح للإبداع الفني بالتعبير عما يجيش في النفس وكذلك تقبل إبداعات الآخرين فأن الكلمة الثانية تمثل الرفض والإنكار لكلا الجانبين أو لمثل هذا النوع من التعبير) . (فروست ، صـ ١٨٧) .

والرقيب ليس واحداً في كل العصور . ففي كل زمان ومجتمع يظهر رقيب قوي يحاول إيقاف عملية التدفق الشعوري والمنطقي عند الإنسان ، وبذلك يصبح الزيف والقوالب اللفظية والحركية هي السبيل المقبول لدى سلطة الرقابة أولاً والقناع المجتمعي ثانياً .

ولعل سلطة الدين والأخلاق والسياسة الغاشمة . من أقوى منظومات الرقابة الضميرية واللاشعورية ، خاصة إذا طبقت بشكل غير صحيح يخرجها عن دورها الحقيقي في حياة الإنسان .

في فن الإرتجال المسرحي ، إجابات واضحة بكل شيء . دون تردد أو توقف عند حالة معينة ، وكلما استقر الممثل بنظرات المتلقين أو تعليقاتهم ، أو أي رد فعل مسموع أو مرئي فأنه يتمادى كلياً لبلوغ أعماق ذاته ، وربما حتى يصل إلى اصوات وأشكال تبعده عن حدود إنسانيته المتعارف عليها ويذهب إلى جماليات وأحداث أقرب ما تكون بدائية تتحكم بها الغريزة فقط دون منطق العقل البشري .

ليس للإرتجال الحقيقي حدود ، طالما الفنان الإرتجالي يبحث ويصر في دواخله كي يصل إلى عمق إنسانيته ، بوعيه وثقافته وتجربته المعاشة . هذه

الأوتار هي التي تعزف على ذاته بكل عمق وصدق وتقنيه.

وكلما كانت الرقابة شديدة ولها رسائلها المعروفة ، بالكف والصد ، فأن للإرتجال أعماقه التي يستطيع من خلالها كشف الزيف ونقد المجتمع ، ويكون مقبولاً من الآخرين الذين لا يملكون الإمكانية والحق في الوصول لهذه المناطق المشحونة بالذكريات الأليمة والمصدات الزائفة .

(يجب على المرتجل أن يكون كمن يتقدم إلى الخلف ، إنه يرى أين مكانه ، لكنه لا يهتم بالمستقبل. إن قصته يمكنها أن تذهب به إلى أي مكان ، ولكن يجب عليه أن " يوازنها " ، ويعطيها الشكل الملائم ، عن طريق استرجاع الأحداث التي قد تخزنت في الذاكرة ، وأن يستخدمها من جديد) . (جونستون ، صـ ٢٠٠) .

تسهم الإسترجاعات الشعورية والتجاربية في إعادة تشكيل ذهنية الممثل الإرتجالي ، لأنها مادته التي تحقق من خلالها التواصل الإنساني والجمالي . فعليه أن يستعيدها بانتقائية وموازنة دقيقة ومن متطلبات الزمان والبيئة التي يتعامل معها وإلا أصبحت مادة لا فائدة منها لعدم تحقيقها التفاعل المنشود .

وقد يتمكن الإرتجالي من تحديد مادته وموضوعه لكن الشكل الفني يغيب عنه ، لاعتبارات تقنية ، وهنا تكمن واحدة من خطورات الفعل المرتجل . لأنه سقط في كليشة الأداء .

إن الفرق بين الأداء الإرتجالي والتقليدي ، هو أن الأول طازجاً والثاني معلباً ، والفرق بين الإثنين يترك الطعم على متذوقي العرض المسرحي . من حيث الشكل والمضمون وعمق الإستجابة .

والمهمة الأخرى للممثل هي الوقوف على نوعية خزينه في الذاكرة إن كان نفسياً أو إجتماعياً أو ذاتياً أو أي جوانب أخرى ، حتى يتمكن منه كلياً في الأداء، أما إذا تداخلت كل مخزونات الذاكرة في أداء واحد عند ذاك تصبح تداعيات فردية قد يصعب على الجمهور فهمها بالمستوى الذي ينشده الفنان .

على الممثل الإرتجالي أن يسهم في صناعة كرنفال الإرتجال الإنساني بعيداً عن اشتراطات القاعة وخشبة المسرح ، وان يجعله مكاناً إنسانياً للبوح عن كوامن الذاكرة ، المعبأة بالمصائر والأحزان العامة .

إنه ينطلق من ذاته ليلتقي مع الذوات الأخرى في عالم الصد البعيدة ، ويحقق الأحلام والتحرر من الذات المتداولة إلى الذات المخزونة .

وهذه الموازنة لا تحقق بسهولة إلا من خلال الفهم العالي والمشترك لهضم أساسيات الفعل الإنساني وحركة التاريخ .

ولعل المحاكاة الإنسانية فردية كانت أم جماعية لها دور كبير في بلوغ الصورة الحقيقية لهذا الإجتهاد ، وهنا تكمن حصول صعوبة الأداء الإرتجالي ، لأنه يخلق ويتحمل ويحفر آنياً ، فهو يقود هذه العملية في اللحظة الراهنة بكل أبعادها ، وهذه ليست مهارة وتكنيك بسيط يمكن أن يحققه أي ممثل .

إنها الحياة حاضرة على المسرح ، واعية ومفهومة ومرسلة بشكل جذاب .

(فالإرتجال محاكاة السلوك الإنساني ، ولا بد أن يحاكي إرتجال الطرف الاخر جزءاً أو صورة من الواقع ، وعندما يحدث ذلك يصبح التأثير النفسي الدرامي ظاهرة طبيعية مصاحبة لا تقتصر على المسرح فحسب) . (إيبرت ، صـ ١٨٦) .

يمكن القول ان مادة الإرتجال الأساسية هي الواقع بكل تفاصيله واحداثياته ، مواضيع ، أفكار ، أشخاص . وتأتي المحاكاة كحالة مقروءة عبر تجليات الحركة والإلقاء ومفهومية الجسد المتحرر من الرقابات المشكلة عبر العصور .

والكل يقف ويشترك على أرضية الواقع ، الذي ينسحب في الكثير من ملكاته إلى اللاشعور ، ومن خلال الأخيلة المتجددة والمستكره ، تتحول إلى أبنية انفعالية وحركية ، تعانق الجميع في وحدة منسجمة .

وبذلك تصبح المحاكاة ليس تقليداً لأفعال خارجية بل تمثلاً واعياً للواقع ومن ثم يتحول لمنظومة فنية جديدة ، يشترك الجميع في تجسيدها على المسرح (مكان العرض) .

يشترك فعل التداعي والإرتجال وآليتهما في تحقيق ودراسة نوع السلوك الإنساني ، الذي يعكس بالضرورة مادة اللاوعي ، والذاكرة الفردية والجمعية المخزونة . وإذا كان التداعي . حسب فرويد . يبحث

في الجانب النفسي والعقد المتراكمة فيه ، فأن الإرتجال المسرحي يحقق الإثارات ورفع القيود عن المواضيع السياسية والإجتماعية التي صادرتها الأنظمة الإستبدادية على وجه العموم ، سواء كانت هذه الأنظمة حكومات ، أحزاب ، طبقات ، إرهاب ... إلخ .

ومن هنا يكسب الإرتجال المسرحي رسالته الإجتماعية ، والمشاركة الجماهيرية ، التي تتغلغل إلى ضمير ووعي المتلقي ، وتجعل منه فاعلاً في النقد والتحليل والإختيار .

إن فلسفة الممثل الإرتجالي ، تأتي من إيمانه برسالته الديمقراطية الإبداعية والرسالية ، بما يجعله يمثل مساحة في الإبداع الإنساني .

نتائج البحث :

١- التداعي الحر آلية للعلاج النفسي .
٢- الإرتجال المسرحي وسيلة فنية للبوح بما يكنه الفرد لإرساله للمتلقين .
٣- التداعي للحالات والأمراض النفسية .
٤- الإرتجال للمواقف السياسية والإجتماعية .
٥- التداعي يستخدم للتخلص من مسببات العقد عند المريض من خلال كشفها للمعالج.
٦- الإرتجال لتنوير المتلقين بعيداً عن الحدود الفنية التقليدية .
٧- التداعي آثاره للاوعي المريض .
٨- الإرتجال وضع اللاوعي الفردي ليكون جماعياً عبر رسالة محددة .
٩- التداعي يحتمل أن يكون سرياً .
١٠-الإرتجال المسرحي علنياً ومشروعاً جماهيرياً .
١١-التداعي يتطلب الهدوء والسكينة .
١٢-الإرتجال المسرحي حركة ومشاركة وأصوات ، وكل ما هو غير مسموع به عرفاً .
١٣-التداعي يخشى الرقابة .
١٤-الإرتجال لا يخاف الرقابة بل يتحداها .
١٥-يشترك الإرتجال والتداعي ، بكونهما آليتان لتحرير الإنسان فرداً . أو جماعة من مخاوفه وعقده ، ونقد فردي وجماعي للمجتمع وقوانينه واستبدادية .

وكلاهما محاولة لتغيير الواقع الفردي ، أو الإجتماعي على اساس تحقيق الذات . انهما أساس للإعتراف الروحي والتطابق مع المعتقدات مهما كانت، ايديولوجية ، أو نفسية . كما أنهما تحريك لمشاعر المتلقين ، سواء كان معالجاً أو مشاهداً .

المصادر :

١- الإمام ، مصطفى محمود وآخرون ، الإرشاد النفسي والتوجيه التربوي ، بغداد : جامعة بغداد ، ١٩٩٢ .
٢- إيبرت ، جيرهارد ، الإرتجال وفن التمثيل المسرحي ، ترجمة حامد أحمد غانم ، القاهرة : مركز اللغات والترجمة . أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٢ .
٣- ايفانز ، جيمس روز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ، ترجمة فاروق عبد القادر ، القاهرة : دار الطباعة الحديثة، ١٩٧٩ .
٤- جوردون ، هايو ، التمثيل والأداء المسرحي ، ط٢ ، ترجمة د. محمد سيد ، القاهرة : مركز اللغات والترجمة . أكاديمية الفنون . ١٩٩٤ .
٥- جونستون ، كيث ، الإرتجال والمسرح ، ترجمة عبد الوهاب محمود خضر ، القاهرة : مركز اللغات والترجمة . أكاديمية الفنون . ١٩٩٤ .
٦- راجح ، أحمد عزت ، أصول علم النفس ، بيروت : دار العلم ، د . ت .
٧- زيعور ، علي ، مذاهب علم النفس ، بيروت : دار الأندلس ، ١٩٧٧ .
٨- سبولين ، فيولا ، الإرتجال للمسرح ، ترجمة سامي صلاح ، القاهرة : أكاديمية الفنون . وحدة الإصدارات . ، ١٩٩٩ .
٩- عاقل ، فاخر ، مدارس علم النفس ، دمشق : ١٩٦٨ .
١٠- فروست ، أنتوني ، ويارو ، رالف ، الإرتجال في الدراما ، القاهرة : مركز اللغات والترجمة . أكاديمية الفنون . ، ١٩٩٤ .