الارتجال تقنية أدائية في عروض مسرح المضطهدين

م . منقذ محمد فيصل م.د.نشأت مبارك صليوا

جامعة الموصل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث:

يعد الارتجال في مسرح المضطهدين من المقومات الأساسية التي يستند عليها أداء الممثل في مسرح اوغستو بوال ، وتتخذ تقنية الارتجال أهميتها في هذا الأسلوب من حيث كونها محاولة لبناء أشكال أدائية جديدة تعالج القضايا المجتمعية ، وتمنح لخيال الممثل أمكانية تنامي قدرته على الأخذ والعطاء مع زملائه لتمثيل الأفعال بطرق تلقائية ، كما تفتح الطريق أمام للمتلقي لابتكار ما يعبر عن قوة الإنسان في مواجهة مشكلاته ووضع الحلول المناسبة لحلها.

ضم البحث أربعة فصول ، تناول الفصل الأول مشكلة البحث والتي تمثلت بالتساؤل حول : كيفية توظيف تقنية الارتجال في أداء الممثل في عروض مسرح المضطهدين ؟ كما ضم أهمية البحث والتي تجلت بتسليط الضوء على آلية توظيف تقنية الارتجال في أداء الممثل في مسرح المضطهدين ومديات انعكاس تأثيره على المتلقي فكرياً وعاطفياً وتشاركياً ، وتكمن الحاجة إلى البحث في الإفادة من نتائجه للباحثين والمهتمين بدراسة الفن المسرحي عموماً والتمثيل خصوصاً ، أما هدف البحث يتلخص بـ : تعرّف آلية توظيف تقنية الارتجال في أداء الممثل في عروض مسرح المضطهدين . وأختُتم الفصل الأول بتحديد المصطلحات وتعريفها إجرائياً.

أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد تضمّن مبحثين الأول (نظرية اوغستو بوال لمسرح المضطهدين)، وتضمّن المبحث الثاني (الارتجال ... مفهومه وأنواعه) ثم تلتها الدراسات السابقة، واختُتم الفصل بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

أما الفصل الثالث فقد تضمن مجتمع البحث واشتمل على العروض المسرحية المقدمة على مسارح مدينة الموصل للفترة من ٢٠١١ – ٢٠١٥ . ، أما عينة البحث فقد شملت عرضين مسرحيين تم اختيارها بشكل قصدي ، وانتهج الباحثان المنهج الوصفي في تحليل العينة .

أما الفصل الرابع فقد تضمّن نتائج البحث ، أهمها :

١. تداخلت تقنية الارتجال مع الأحداث التي تضمنّها عرض مسرحية (يا سلام يا أبو سلام) لتتحول الثيمة المقترحة إلى منجز مادي وذهني متكامل ، فحققت دفقاً فكرياً أسّس للغة العرض وحدد مسار الأزمة في الأحداث .
٢. سمحت تقنية الارتجال للممثل في عرض (آهات أم أدم) لبلوغ تقنيات عالية في شكل الأداء والمستوى الفني بحيث أمتلك الممثل قواعد حركية منمطة عكست ثقافته وممارساته المجتمعية وتداخلت إلى حد بعيد بالتفاصيل الدقيقة لحياته اليومية بما تتضمنه من تفاصيل .

بعد ذلك توصل الباحثان إلى جملة من الاستنتاجات ، أهمها :

١. اتخذت تقنية الارتجال في عينات البحث صبغة عامة اكتست بها المشاهد ككل ، كمحاولة لاستكشاف مدى فاعلية الجمهور مقابل الممثل في عملية إنتاج الحوار وبناء الحالة والحدث وبيان إمكانيته في تحقيق المشاركة الفاعلة مع الممثل لوضع الحلول وتغيير الواقع .
٢. مثّل التدريب على الارتجال في عينات البحث أساس تكيّف الممثل مع الدور الذي تداخلت فيه مجموعة من الخبرات الأدائية لبلوغ الحل الأمثل ، حيث منحته تلك الخبرات إمكانية إنتاج ومحاكاة السلوك بحرية اكبر .

وأوصى الباحثان بـ:

١. ضرورة إضافة مادة منهجية حول مسرح المضطهدين في مرحلة البكالوريوس .
٢. إقامة الورش التدريبية على منهج اوغستو بوال في المسرح التفاعلي في كليات الفنون الجميلة في العراق .

وقدموا مقترحاً للدراسة، وهو :

١. دراسة شخصية الجوكر في عروض مسرح المضطهدين .

وأختُتم البحث بقائمة المصادر والمراجع .

Abstract:

Improvisation in the theater of the oppressed is an essential element in the performance of the actor at the Augusto Boal Theater. Improvisation takes its importance in this approach as an attempt to construct new forms of performance that address societal issues. The

actor's imagination is given the possibility of growing his ability to give and take with his colleagues In automatic ways, and also opens the way for the recipient to invent what reflects the human strength in the face of its problems and to find appropriate solutions to solve them .

The research included four chapters. The first chapter dealt with the problem of research, which was the question of: How to employ improvisation technology in the performance of the actor in the theater performances of the oppressed ? It also included the importance of research, which was highlighted by highlighting the mechanism of employing improvisation technology in the performance of the actor in the theater of the oppressed and the extent of its impact on the recipient intellectually, emotionally and participative , and the need to search to benefit from its results for researchers and interested in studying theatrical art in general and representation in particular, : Know the mechanism of employing improvisation technology in the performance of the actor in the theater performances of the oppressed. Chapter I concludes with the definition of terms and their procedural definition.

The second chapter the theoretical framework and previous studies (included the first two studies) the theory of Augusto Boal for the theater of the oppressed), and the second part (improvisation ... concept and types) followed by previous studies, and concluded the chapter of the most important indicators that resulted from the theoretical framework.

The third chapter included the research community and included theatrical performances on the theaters of Mosul for the period 2011-2015. , And the sample of the research included two plays were chosen deliberately, and the researchers took the descriptive approach in the analysis of the sample.

The fourth chapter included the results of the research, including :

1. The technique of improvisation overlapped with the events included in the play "Ya Salam Abu Salam" to transform the proposed theme into an integrated material and intellectual achievement, thus achieving an intellectual flow that established the language of presentation and defined the course of the crisis in the events.
2. The improvisation technique allowed the actor to present (Ahat om Adam) to achieve high techniques in the form of performance and the technical level so that the actor has dynamic rules that reflect

his culture and community practices and are highly intertwined with the minute details of his daily life with the details.

The researchers then reached a number of conclusions, including:

1. The technique of improvisation in the research samples was adopted as a whole, in an attempt to explore the effectiveness of the audience versus the actor in the process of producing the dialogue, building the situation and the event, and indicating its potential to achieve active participation with the actor to develop solutions and change the reality.
2. Training on improvisation in research samples The basis of the adaptation of the representative to the role in which a range of performance experiences were intertwined to achieve the optimal solution, which gave them the ability to produce and simulate the behavior more freely.

The researchers reached some recommendations:

1. The need to add a systematic material on the theater of the oppressed in the bachelor stage.
2. Organizing workshops on the method of Augusto Boal in the interactive theater in the faculties of fine arts in Iraq.

They submitted a proposal for the study, namely:

1. A personal study of the Joker in theater performances of the oppressed.

The research concludes with a list of sources and references.

الفصل الأول

(الإطار المنهجي للبحث)

أولاً: مشكلة البحث:

ينفرد المسرح في كونه ميداناً مفتوحاً يتسع لانطباعات البشر ووجدانهم وعواطفهم وهذا ما ميّز أداء الممثل في توظيفه للبُنى الذاتية والموضوعية في الوقت نفسه ، فالأساليب والمناهج المسرحية تداخلت في مضامينها مع أداء الممثل فحاورته ذاتياً لتنقله من وجوده الزماني والمكاني إلى وجود افتراضي يقضي بتداخل الجانب الموضوعي في العمل مع النص ليتجاوز أحادية بناء الدور وإبداع الفرجة الدرامية ، فانتقل في مراحل التحضير للدور إلى مستويات متعددة منها ما يتعلق بمرجعية النص المكتوب والأخر مرجعية الخبرة الذاتية للفنان وخزينه المعرفي بالدرجة

الأساس، فظهر ما يسمى بالأداء الارتجالي الذي يختلف في آلياته وأشكاله عن الأداء الذي يتم تحضيره مسبقاً وخاصة في فترة التمارين .

إن أساليب الاتصال المسرحي تتغير بشكل مستمر مع تطور الرؤى والمناهج والطروحات لتقابل احتياجات الواقع الفعلي للتواصل مع المتلقي المسرحي وإشراكه في العملية المسرحية ، لذا كان للارتجال كتقنية أدائية للممثل دوراً مهماً في تحقيق الهدف الأسمى من نظرية التلقي لجعل المتلقي يهيئ نفسه لاستقبال معطيات العرض والمشاركة فيه بمستوى قد يصل في بعض الأحيان إلى مشاركته في الأداء على منصة العرض ومن ثم تقديم مقترحاته وأفكاره تجاه ما يُعرض .

وفي الارتجال ينفرد الممثل بإمكانية إبداع النص الحركي والمنطوق بكل مدوناته اعتماداً على خياله ومنابع وجدانه فضلاً عن مصادر الأفكار التي يتضمنها سيناريو العرض بتلقائية وعفوية ، فيسمح الممثل في تلك اللحظات لخياله بان يجنح في آفاق الإبداع والميتافيزيقية معتمداً في ذات الوقت على آلية تنصهر من خلالها كل تجاربه الذاتية في القالب الدرامي الذي يبدعه .

يرتكز الارتجال في جوهره على مراحل أدائية يستمد الممثل فرضيتها من إمكانياته الذهنية واعتماداً على ثيمة مهيأة مسبقاً ، فهو في الحقيقة عملية تخيّل وابتكار لحدث أو مشهد معين ، وقد يشمل ذلك عملية كتابة النص في مرحلة التمارين أو تطويع السيناريو المكتوب مسبقاً لمتطلبات الموقف والأحداث والحركة في العرض المسرحي ، ومن خلال ما تقدم يصوغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل حول : كيفية توظيف تقنية الارتجال في أداء الممثل في عروض مسرح المضطهدين ؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه :

إن الارتجال بعدّه تقنية أدائية بإمكانه أن يصل بالممثل إلى آلية بناء دوره حوارياً وحركياً ومن ثم تحويله إلى نموذج مادي ملموس على منصة العرض ، ويعتمد الممثل في ذلك على ابتكار طريقة لأداء شخصيته بما يتلائم مع المضمون الفكري للعرض مع الأخذ بعين الاعتبار متطلبات التلقي والاتصال بينه وبين المتفرجين ، لذا فالحاجة إلى البحث تكمن في محاولة تسليط الضوء على آلية توظيف تقنية الارتجال في أداء الممثل في مسرح المضطهدين ومديات انعكاس تأثيره على المتلقي فكرياً وعاطفياً وتشاركياً ، فضلاً عن الإفادة من نتائجه للباحثين والمهتمين بدراسة الفن المسرحي عموماً والتمثيل خصوصاً .

ثالثاً: هدف البحث : يهدف البحث إلى:

١. تعرّف آلية توظيف تقنية الارتجال في أداء الممثل في عروض مسرح المضطهدين .

رابعاً: حدود البحث: يتحدد البحث من خلال :

الموضوع : إيجاد الآلية التي يعتمد عليها الممثل في ارتجاله لشخصية ما بدءاً من التمارين ووصولاً إلى العرض المسرحي .

الزمان : ٢٠١١ – ٢٠١٣.

المكان : العراق– الموصل .

خامساً: تحديد المصطلحات :

- **الارتجال :**

تعرفه فيولا سبولين بأنه " لعب اللعبة ، الشروع في حل المشكلة دون مفاهيم مسبقة لكيفية اداءها ، السماح لكل شيء في البيئة (حية أو جامدة) أن تعمل من أجلك على حل المشكلة . انه ليس المشهد ، انه الطريق إلى المشهد ، وظيفة غالبة لما هو بديهي ، يجلب الفرصة لتعليم المسرح لخليط من الناس"[١].

والارتجال في المعجم المسرحي هو " عملية تقوم على ابتكار شيء ما أو أدائه دون تحضير مسبق ... وفي اللغة العربية ارتجل الكلام يعني تكلم به من غير أن يهيئه "[٢].

أما " الارتجال في المسرح يعني أن يقوم الممثل بأداء شيء غير محضر سلفاً انطلاقاً من فكرة أو ثيمة معينة ، وبهذا يكون لأدائه صفة الابتكار والإبداع "[٣].

ويؤكد المنيعي بان الارتجال هو " التركيب ، والانجاز أو القيام اللحظي والاني بشيء لا متوقع ، وغير جاهز على اعتبار إن هذا الغياب للإعداد يستطيع ، بطبيعة الحال ، أن يكون نفسه جاهزاً ومتعمداً ، كما إن هامش التنوع المحتمل يمكّنه ويلزمه أن يكون مبرمجاً نسبياً ضمن تخطيط في منتهى الدقة تقريباً كما نلمس في الكوميديا المرتجلة "[٤] .

ويُعرّف بأنه: "الشروع في حل المشكلة دون مفاهيم مسبقة لكيفية أدائها، القدرة على السماح لمشكلة التمثيل أن تطور المشهد، التعبير عن موقف دون الحاجة لحبكة أو خط قصة من أجل التواصل. مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير في سبيل تحقيق التواصل. الأداء

العفوي الذي لا يخضع لسيناريو جاهز ولا يتقيد بحوار أثناء العرض. التأليف أو الأداء الفوري دون إعداد مسبق، الاستجابة العفوية لموقف غير متوقع، واستخدام تلك الاستجابة بغية الحصول على معرفة بالمشكلات المعروضة "[٥].

التعريف الإجرائي :

الارتجال : ويعرفه الباحثان بأنه تقنية أدائية يؤديها الممثل عبر ابتكاره لشيء ما أو أدائه لفكرة أو حدث معين دون الاتفاق عليه مسبقاً، ويتطلب ذلك مجموعة مراحل لتدريب الممثل وتكوين الدور ضمن سياق العرض المسرحي ، ويعتمد المثل في ذلك على سرعة البديهة في الارتجال وتركيب المعاني والأفكار بصيغة تصل به إلى الفكرة المراد توصيلها إلى المتلقي .

- **التقنية :**

جاءت في المعجم الفلسفي كما يلي " أتقن عمله أحكمه ، والتقِن الرجل المتقن الحاذق ، ومنه التقني وهو المنسوب إلى التقن ، يطلق التقني على كل كيفية فنية ، أو علمية أو صناعية تمكن من إتقان العمل وأحكامه ... والتقني بهذا المعنى مرادف للعملي، وهو صفة للمهارة الحاصلة بمزاولة العمل، كقيادة السيارات ، أو خياطة الألبسة، أو الكتابة على الآلة ونحوها، مما يتوقف حصوله على المزاولة والممارسة "[٦].

التعريف الإجرائي :

التقنية : مهارة أو خاصية ترسم الغايات والسلوك الأدائي لدى الممثل المسرحي، وترتبط التقنية بإمكانية الممثل الفكرية مما يجعلها إستراتيجية موجهة نحو ابتكار شيء ما يؤثر بالمحيط ويحقق الأهداف .

- **الأداء :**

يؤكد (جيلين ولسن) بأن الأداء هو " سلوك معين يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، وهو يتطلب قدراً مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء إلى مرحلة التمكن أو الكفاءة ... بمعنى إن أي أداء لابد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء"[٧].

ويشير مصطلح الأداء إلى " الفنون التي تشتمل على أداء ما أمام الجمهور، وكثيراً ما تشتمل هذه الفنون على المسرح والموسيقى والأوبرا والباليه والرقص وما شابه ذلك، وكل هذه

الفنون فيها جانب بصري... يرتبط بالأضواء والألوان والحركة والتصميمات، كما إنها قد تستفيد من الرسم والعمارة والنحت والتصوير "[٨].

التعريف الإجرائي :

الأداء : قدرة الشخص على توظيف إمكانياته العقلية والحركية ، ويتطلب الأداء قدراً من المهارة والاستعداد لدى الممثل، ويعتمد في ذلك على مستويات التدريب التي تقوده إلى تحقيق مرحلة الانجاز وتجسيد الشخصية عبر حركات وحوارات وأحداث تتعلق بالأنشطة الاجتماعية والثقافية .

الفصل الثاني

(الإطار النظري والدراسات السابقة)

المبحث الأول : نظرية اوغستو بوال لمسرح المضطهدين

كانت العفوية أو التلقائية لدى الإنسان هي السمة الغالبة في فضاءه الإنساني منذ القدم، وبالرغم من افتقارها إلى طابع الفن إلا إنه حاول أن يُنتج من خلالها الشكل والمعنى التصويري لمراحل حياته بالكامل عبر تقليد ومحاكاة الطبيعة ليصل بالتالي إلى إمكانية الإفصاح عن الخبرات الدنيوية الخاصة والعامة ، ومن ثم يحولها إلى دوال معرفية (مادية) ملموسة عن طريق حركات وإشارات كانت بمثابة الفرجات الدرامية الارتجالية التي اختلط فيها اللعب والرقص والكلام والغناء معاً " وتكمن أصول الارتجال كممارسة، في الطقوس الدينية أو الاجتماعية التي كانت تترك مجالاً لحرية المؤدي ضمن مسارها أو خطها العام ، كما إن الارتجال كان معروفاً في مختلف الحضارات على شكل مهارات وألعاب تقوم على ابتكار شيء ما يقوم به المؤدي أو اللاعب"[٩] وبتطور المجتمعات ومستوياتها الفكرية اتجهت نحو تنظيم الأشكال الأدائية وهارمونيتها ودلالاتها البصرية لتتحول إلى لغة حركية ومحكية تمتلك مفرداتها وإيقاعها وتتجلى كفرجة شاملة تسمو بموضوعاتها وغاياتها وأفكارها وتخضع في الوقت نفسه إلى دوافع إنسانية تتمركز في العقل لتعطي إشارات نحو أداء فعل إنساني يعبّر عن حالة معرفية ووجدانية " ولعل في تسمية المقهورين/المضطهدين ما يرشد بشكل ابتدائي إلى الاتجاهات الفكرية للتجربة ويشي بالتصاقها بالموضوعة السياسية ، فالقهر والاضطهاد في حقلهما الدلالي الاجتماعي يحيلان غالباً على خلل في توازن القوى الاجتماعية والى ممارسة سياسية غير سوية ينشأ عنها نوع من

التراتبية التي تدفع صوب تفجير التناقضات الداخلية والصراع داخل المجتمع "[١٠] وهذا ما دعا بوال إلى جعل مناخه المسرحي مشروط بوجود علاقة جدلية متماهية أو متصادمة مع السلطة مما افرز مفاهيم وقيم جعلت من مسرحه فعلاً سياسياً مفترقاً عن الغايات السلطوية ومحتفظاً بصفاته الفنية والجمالية .

ظهرت نظرية اوغستو بوال حول مسرح المضطهدين في البرازيل في منتصف الستينيات من القرن الفائت لتحاكي نظريات الارتجال السابقة كشكل مقارب لما جاء في مسرح الجريدة ولكن بصيغة مغايرة ومتجددة، وكان الهدف من هذا الشكل المسرحي معالجة القضايا المجتمعية (المحلية) على وجه التحديد، ثم ما لبث أن انتشر على نطاق أوسع بفضل ازدهار أنواع مسرحية متجاورة كمسرح الصورة ومسرح الجريدة كإرهاصات أولى للتأسيس، فأصبح نشاطاً هادفاً لإقامة الحوار ليس محلياً فحسب بل وحتى عالمياً، وهذا النوع من المسرح يعتمد بالأساس على " لعبة الحوار، نحن نلعب، نتعلم معاً، وكل أنواع الألعاب يجب أن تخضع لنظام _ أحكام يتوجب التقيّد بها، وفي الوقت نفسه، للألعاب حاجة مطلقة للإبداع والحرية، فمسرح المضطهدين هو الموفّق بين المتناقضين: النظام والحرية، دون نظام، لا توجد حياة اجتماعية، ودون حرية، لا توجد حياة"[١١] وحينها تتحول التجربة المسرحية إلى مختبرات تتداخل فيها الخبرات الجماعية وتنشط فيها صيغة التعلم الحواري فيصبح المسرح متاحاً كممارسة تعليمية لمجموع الأفراد المشاركين فيه.

إن الخط الفكري الذي تنهل منه تجربة مسرح المضطهدين مفاهيمها وفلسفاتها اعتمدت على ميول اوغستو بوال الماركسية كمحاولة لخلق وعي سياسي يقود المتفرج إلى ممارسة فعل اجتماعي متحرر من المدلولات القمعية " ومن خلال عدد من التقنيات الأدائية والألعاب المسرحية تمكن بوال من أن يحوّل فلسفته السياسية إلى جدل جمالي نعرفه ألان باسم (مسرح المضطهدين / المقهورين) في سياق مسرحي يعتمد على امتلاك القدرة على التلقائية والارتجال وحق التعبير الذاتي كضرورات منهجية لإيجاد صياغة جمالية للعرض"[١٢] فأصبح المتفرج ممثلاً في ذات الوقت ومساهماً فعالاً في توجيه الأحداث إذ ينخرط في عملية بحث للحقائق الاجتماعية لاستكشاف مجموعة من الخيارات والبدائل الداعية للتغيير .

لهذا فقد انطلقت فكرة بوال في تأسيس نظريته حول مسرح المضطهدين من مبدأ إن للمسرح صبغة سياسية إلى جانب تعلّق النشاطات الإنسانية بالجانب السياسي أيضاً " ولذلك

وضع لعمله منهجاً قصد به مشاركة الجمهور في العمل المسرحي (كونهم مراقبين) في تعريف الروابط بين المشاكل الثقافية _ الاجتماعية والضغوطات الاقتصادية والسياسية وأنواع القهر الداخلي الذاتي، وتحويلها إلى دراما"[١٣] وقد اعتمد بوال في ذلك على تحري المواضيع المهمة والجادة، والبحث عن الجديد والغريب في الأحداث والمواضيع المجتمعية لتفعيل المشاركين في العرض المسرحي (الممثلين والجمهور) عقلياً ووجدانياً وحركياً وتحقيق التواصل الفعّال بين طرفي المعادلة المسرحية، ونظم بوال المبادئ التي قام عليها منهجه الثوري بشكل يمكن من خلاله توظيف المسرح في تغيير أنظمة التلقي وتغيير مفهوم مسرح المنبر ليصبح الناس في خدمة المسرح وليس العكس، فقد " عكس بوال العملية المسرحية التقليدية برمّتها، وجعل المتفرّج ممثلاً، يصعد على خشبة المسرح، بديلاً للممثل الممثل، حتى يقول كلمته فيما يخصّه، ثم تتعمق المفاجئة من خلال اللغة المختلفة في التعامل مع المسرح، من داخل المسرح، ومن تأمل أكثر عمقاً فيه، وفي وظيفته، ومن خلال مزيد من التنظير الذي يستمر المؤلف في كتابته، ومزيد من الابتكار الذي يستمر في اجتراحه"[١٤] فثمة تأكيد واضح على حقيقة وجود وعي عالي لدى المتفرجين ينعكس ايجابياً في اغلب مراحل البناء المسرحي للعرض ، ومن الممكن تحفيزهم لإحداث فعل اجتماعي يؤثر في واقعهم ويخلق التأثير فيه .

إن جهود اوغستو بوال التنظيرية والتطبيقية في مسرح المضطهدين جاءت " كنتاج لوعيه حول مفهوم ما بعد الكولونيالية ، فعمد إلى الاستفادة من المنجز الفكري لباولو فرايري حول تعليم المقهورين في رسم ملامح جديدة لمسرح ثوري يخرج من معادلة الممثل والمتفرج كما يقدمها النموذج الغربي الذي يعمل _ برأي بوال _ على الحد من حافز التغيير الاجتماعي عند الممثل والجمهور على السواء ، فهو يطهّرهم من رغبة التغيير وليس من المشاعر السلبية على حد وصفه "[١٥] وفي ضوء ذلك حاول بوال تغيير التأرجح في مشاعر المقهورين بين الإحساس بأهمية الحرية في تحقيق الذوات ، وبين الاستسلام لفكرة كونهم متفرجين لمادة يقدمها الممثلون ، ومن هنا ظهر الهوس عند بوال في تعزيز البُعد الثوري عبر وسائل درامية اجتماعية تتحدى ظروف المقهورين الصعبة في ظل الدكتاتورية .

لقد اتكأت نظرية اوغستو بوال لمسرح المقهورين على ميوله الماركسية التي راهن فيها على إمكانية إيجاد وعي سياسي لدى المتفرج في مسرحه " وظهرت مساحة التأثير على أفكار

بوال بنحو واسع ، حين أفاد من نظرية الحوار الثوري والتعليم الحواري ، وسعى إلى تطبيقها في عمله مع الفلاحين للتحرر من قهر الإقطاعيين من ملاّك الأراضي"[١٦] ولهذا فقد رفض بوال فكرة التطهير معتمداً على التحريض لإبعاد صفة المطلق عن كل الأنظمة السياسية والفكرية السائدة آنذاك وإخضاعها للنقد وربطها بالظروف والمتغيرات الاجتماعية والتاريخية " وبهذا الميل الفلسفي للنزعة البريشتية، سعى بوال إلى تفعيل الجمهور السلبي عبر تقنيات أدائية تجهد لجعلهم جمعاً من المتفرجين الممثلين في ذات الوقت ، يشاركون في تحويل واقعهم الشخصي والاجتماعي إلى وعي وفعل سياسي ، لا يكتفي فيها بطبيعة العلاقة التحريضية بل يمضي إلى شراكة حقيقية بين الجمهور والممثلين لتوجيه أحداث العرض"[١٧]. لهذا يتقدم العرض المسرحي في أسلوب بوال باتجاه " إلغاء سلطة الممثل على المتفرجين ، وتفتيت تلك الصورة السائدة للمسرح والتي تقسم الناس في التجربة المسرحية إلى ممثلين فاعلين ومتفرجين سلبيين لا اثر لهم في صناعة الحدث ، فهي تدفع إلى التشابك بين الممثلين والمتفرجين في إنتاج العرض ، وتغيير المعادلة الفنية لصالح تقاليد مسرحية جديدة لا يدعى فيها المتفرجون إلى مناقشة العرض فقط كما في واحدة من محطات مسرح المقهورين الأولى ، وإنما للمشاركة الفعلية في منح العرض صورته النهائية عبر الاشتراك في الأداء وتنفيذ تصوراتهم المقترحة"[١٨] ومن هنا بدأت محاولات اوغستو بوال تمارس حضورها المؤثر داخل التجربة المسرحية لما حققته من تغيير جوهري في مفهوم الإيديولوجية السائدة في بعض التجارب التي سبقتها .

المبحث الثاني : الارتجال ... مفهومه وأنواعه

يرتكز الارتجال بمفهومه العام على إبداعية أدائية تستمد وجودها من ثنائية الحدس والتخيّل وصولاً إلى تحقيقها كسلوك يحتوي التصور السينوغرافي للعرض ، فالارتجال كتقنية أدائية " هو إبداع نص مسرحي بدون الرجوع إلى النص برمته أو التقيد بكل مدوناته، أي يتحول مخيال الممثل إلى منبع للوجدان الطبيعي ، ومصدر للأفكار التي تقدم على الخشبة المسرحية بطريقة تلقائية عفوية ، فيسمح الممثل آنذاك لخياله بأن يجنح في الآفاق ، وبالتالي يطلق عنان ذاكرته ومخيلته الإبداعية في الأجواء التخييلية والميتافيزيقية لكي تنساب الأفكار المضمرة في الشعور واللاشعور، وتنصهر التجارب الذاتية والموضوعية في قالب فني درامي إبداعي"[١٩]. ويتأسس الارتجال على نهج أو أسلوب أدائي ينتمي إلى اتجاه جمالي وتقني على مستوى العرض المسرحي ومخاطبة الجمهور .

وتكتسب تقنية الارتجال في مسرح المضطهدين أهمية أدائية بالغة نظراً لما تمتلكه من غائية مغايرة عن الأساليب الأدائية الأخرى حيث ينطلق الممثل من أنماط تعبيرية تتطلب مهارة في الأداء والتمكن الحركي والحواري ، وهذه التقنية الذهنية والعقلية " تهدف إلى تأسيس عرض ينحو إلى استنزاف العقل والفكر الفردي والجمعي وملاقاة الجمهور في فرجة فنية مسرحية غير مقيدة أو محددة بقواعد كلامية (نصية) أو أشارية أو إيمائية"[٢٠].

وينحو الارتجال بمفهومه الأدائي إلى ابتكار ترسانة مصنفة من لغات محكية وحركية تتناسب مع الأفكار المحسوسة والانفعالات المكتسبة وتجعل المتلقي مشاركاً في العملية الاتصالية (التفاعلية) لكي يعبّر من خلالها عن فلسفته ورؤيته تجاه الواقع وتداعياته ومن ثم يمارس التأثير المباشر على موضوع العرض فضلاً عن إثارته ذهنياً، واستفزازه وجدانياً، وإرباكه حركياً، وجذبه للمشاركة في بناء الفرجة "مما يجعل الجمهور مساهماً في هذا البناء، وبلوغ فرجته، إضافة إلى كون هذه الفرجة لا تعني التسلية، بل المعرفة المتحققة عن طريق التسلية في إطار لعبة يتحقق فيها تواطؤ المؤلف والمخرج والممثل والجمهور، وهنا يصبح المسرح فعلاً مسرحياً للتورية "[٢١] وهذا التوحد ساهم إلى حد كبير في تطبيع التيارات المسرحية الحديثة على مستوى الممارسة والتنظير.

إن التصور القبلي لنص العرض وفضاءاته الجمالية يُكسب الارتجال قيمة أدائية مغايرة للنمط السائد في العرض ذو النص المعد مسبقاً حينها يتخذ الممثل من ذاكرته وتراكم خبراته مصدراً لإبراز فعل التجسيد بأبعاده الصورية والحركية والحوارية فيظهر الأداء بتقنية عالية المستوى ومحتكماً للقواعد الحركية والحوارية ، وينبغي في ذلك " أن تكون لحظات الارتجال محسوبة حساباً دقيقاً ، بحيث تحقق فعل التجسيد والإشباع الصوري والحركي ، كي تحقق الاستجابة المباشرة من قبل المتلقين ، باعتبارها مبنية على اليقين المشترك والأفكار المتداولة مسبقاً "[٢٢]. وهنا يتمكن الممثل من تأسيس نوع من الشراكة تنتقل بالمتلقي من هامش حركة النص إلى حيز الفعل والتشابك الحقيقي في إنتاج العرض المسرحي وممارسة نشاطه في التغيير من خلال صيغة النقاش لإيجاد الحل لتداعيات الموضوع محور النقاش .

ويتخذ الاستدعاء لدى مؤدي الارتجال دوراً مهماً في تشكيل المنظومة الأدائية بداءاً من استثارته لذاكرة الممثل الاجتماعية والثقافية والنفسية وانتهاءً بفعل التحاور حركةً وحواراً وإيماءة، وهنا يتمكن الفعل الارتجالي على المسرح من بناء الحالة بشكل واعي وتحديد نقاط الالتقاء بين طرفي المعادلة المسرحية وتناغمهما معاً " فعنصر الارتجال يكمن في كون الممثل الذي يقوم أثناء عملية إعادة الإنتاج باستخراج السلوك والنص من الذاكرة ، لديه مساحة للتنشيط الفوري لخياله الإبداعي، وانه ينبغي أن يظل أمام شريكه في التمثيل يقظاً ومنفتحاً"[٢٣] وتبدأ عملية الارتجال بتركيب المعاني والأفكار اعتماداً على قابلية الممثل في الخلق والابتكار الحواري والحركي بموجب متطلبات الدور في المشهد والخط العام للعرض المسرحي.

تفرض تقنية الارتجال على الممثل ضرورة تغيير الواقع وليس التماهي معه كما في العروض الكلاسيكية لضمان التأثير الحقيقي في الجوهر الاجتماعي كي يصبح العرض حياً في الزمان والمكان واللحظة الآنية ، ولعل في هذا الاجتهاد الوسيلة الأمثل لبلوغ الغاية ونقل الصورة الحقيقية في ظل الصعوبة الأدائية بكل أبعادها في التكنيك والمهارة حيث يلتزم الممثل بخلق الحدث ومحاكاة السلوك بتجليّات حركية وصوتية آنية ومباشرة ، فيصبح الممثل في ضوء ذلك " حفاراً في لاوعي 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 "[٢٤] ومن هنا تكتسب تقنية الارتجال أهميتها في تحقيق التوازن لأداء

الممثل وتجعل منه عنصراً فاعلاً في فضاء العرض المسرحي فيحقق الإثارات ويستفز الذاكرة انطلاقاً من منظومة ذهنية ورؤى اجتماعية وثقافية معبأة بالأفكار والخبرات الإنسانية .

ويشكل الممثل في عروض مسرح المضطهدين علامة فاعلة في تكوين الأحداث من خلال قدرته على التحكم بأدواته ومهاراته الذهنية وإشغاله للفضاء المسرحي بديمومة متواصلة مع المتلقي بقصد التفاعل من خلال ابتكاره الحركي واللفظي، فالممثل أو " الممثلين عند بوال يحددون مساحتهم الخاصة من خلال الكلمة، الحركة، الإشارة، بمساعدة الأدوات المسرحية والمشهد والإضاءة والمؤثرات السمعية ليصبح للمسرحية امتداد حسيٍ"[٢٥] إلى جانب امتدادها التفاعلي المستند إلى نماذج منتقاة لثيمات مؤثرة على المستوى المجتمعي أو السياسي أو الثقافي، لذا فقد جاءت محاولات بوال التنظيرية وتدريباته الأدائية لتدعو إلى قطيعة فنية وجمالية وتجاوز كل ما هو تقليدي من خلال استحضار النص الفوري وإطلاق الخيال لتنمية قدرة الممثل على الأخذ والعطاء لتمثيل أفعال تلقائية هادفة تُنشّط الفرجة وتخلق تلك التفاعلات التواصلية والتشابك الفكري بين طرفي المعادلة المسرحية " وغالباً ما تعطي الإرتجالات للممثلين 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 "[٢٦].

إذن ثمة خبرات تتداخل في آلية الارتجال للعرض ، وتتحقق من خلال التدريبات على الهيكل المشهدي الذي تتحول فيه الثيمة المقترحة إلى منجز مادي وذهني في آن واحد ، " ويعتمد مسرح المقهورين في ذلك على المشاهد القصيرة التي تتعرض لحادثة أو واقعة معينة تشكل نقطة انطلاق للعرض الذي يتطور وفقاً لردود أو استجابات المتفرجين وتفاعلهم مع ما يطرح مما يّحول المكان المسرحي إلى منبر للنقاش ولابد من وجود شخصية تدير اللعبة وهي شخصية (الجوكر) وهي شخصية مقتبسة من مسرح القرون الوسطى والجوكر شخصية متنوعة تتحول إلى شخصيات أخرى ووظيفتها في العرض هي التحريض على النقاش ، وبرأي بوال فان ذلك النقاش هو الذي يخلق الوعي لدى المتفرج ، كما إن مشاركة المتفرج في العرض يحرره من الالتزام بعلاقته مع الجماعة ليتخذ موقفاً فردياً مستقلاً "[٢٧] .

كما إن التدريبات عند بوال " أكثر بكثير من مجرد إجراء التمارين، لأن على الممثل أن لا ينسى إن هدف هذه التدريبات التي تُعتبر شكلاً من أشكال النشاط الأدائي هو العرض الحقيقي الذي يُقدم نفسه علانية ، فعندما تفتح المجموعة نفسها لبقية المجتمع ، ومعهم ، وباستخدام لغة المسرح، يتناقشون ، يرتجلون، ومن ثم يحاولون تجربة الحلول ويخترعوا القوانين المطلوبة تلبيةً لمعطيات السيناريو المرتجل"[٢٨] فالتدريب إذن هو اختبار ومحاولة لتلمس صور العرض ووضعها في إطارها الملائم بما يتناسب وطاقة الممثل الأدائية ومدى قدرته على الابتكار أثناء التدريب ومن ثم العرض " لذلك قام بوال بتطويع آليات مسرح المضطهدين لتتناسب مع الحالات الخاصة والمشكلات الاجتماعية وبما يتناسب مع القاعدة الفلسفية للمسرح ليؤكد بأنه مسرح للمضطهدين ولهم ، وفوق كل شيء منهم "[٢٩]. فيمثّل التدريب لديه أساس تكيّف الممثل مع الدور لتحقيق الصناعة المشهدية وبالتالي تأكيد حضور الجسد والصوت والفعل والحركة لرسم الفراغ وتحقيق التواصل القائم على الاتصال وإثارة الأسئلة وانتهاءاً بالحلول المقترحة .

ومن حيث المستويات الدرامية في مسرح المضطهدين فقد تعددت أنواع الارتجال ما بين التأليف والتشخيص وارتجالات الإخراج والسينوغرافيا والتي تنطلق جميعها من شبكة اجتماعية وسياسية معاشة واقعياً وتقترب بمفهومها من الكوميدية دي لارتي الايطالية وتعتمد في صورتها الأدائية على التوعية من خلال الملاحظة المباشرة لموضوعة معينة أو أمر ما ، وقد " أوضح بوال ذلك في كتابه (قوس قزح الرغبة) عام ١٩٩٥ حيث انتقد منهج أرسطو في التراجيديا واعتبره منهجاً قسرياً واقترح هدفاً جديداً هو التوعية بدلاً من التطهير الأرسطي، وتجاوز نظرية (برتولد بريخت) حول المسرح الملحمي ودعا إلى تغيير الواقع بدلاً من محاكمته التي دعا اليها بريخت"[٣٠] وهذا ما حتّم على بوال أن يجعل من تقنيات مسرحه وسيلة لإلغاء الإحساس بضعف الأنا عند المتفرج وإشغاله بتقصي حالات الوعي للتخلص من حالات القهر والظلم .

الدراسات السابقة

بعد اطلاع الباحث على البحوث والدراسات وسعيه في أجراء مسح شامل ودقيق للرسائل والأطاريح الجامعية والبحوث في مجال الاختصاص بهدف معاينة كل ما له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بموضوعة بحثه الموسوم " الارتجال تقنية أدائية في عروض مسرح المضطهدين"، لم يجد الباحث أي دراسة سابقة مماثلة أو لها علاقة مباشرة في مجال البحث

الحالي إلا في خطوط عامة وجزئية متفرقة بين الكتب والدراسات ، لهذا لم يعدها دراسات سابقة ولم يعتمدها، لذا تم تجاوز ذلك وعدم التوقف عنده .

مؤشرات الإطار النظري

١. يعتمد الارتجال على إبداع نص مسرحي بتحويل خيال الممثل إلى منبع للوجدان الطبيعي، ومصدر للأفكار وبطريقة تلقائية عفوية .
٢. يعتمد الممثل في تقنية الارتجال على إمكانياته الذهنية في التخيّل والابتكار لأحداث أو مشاهد معينة ترتبط بالثيمة المهيأة مسبقاً .
٣. تكتسب تقنية الارتجال في مسرح المضطهدين أهمية بالغة كون الأداء ينطلق من أنماط تعبيرية تتطلب مهارة وتمكّن حركي وحواري .
٤. يتمكن الفعل الارتجالي للممثل من بناء الحالة بشكل واعي وتحديد نقاط الالتقاء بين طرفي المعادلة المسرحية (الممثل والمتفرج) وتناغمهما معاً .
٥. يتخذ الاستدعاء لدى مؤدي الارتجال دوراً مهماً في تشكيل المنظومة الأدائية بداءاً من استثارته لذاكرة الممثل الاجتماعية والثقافية والنفسية وانتهاءاً بفعل التحاور حركةً وحواراً وإيماءة .
٦. إن في اجتهاد الارتجال لدى الممثل الوسيلة الأمثل لبلوغ الغاية ونقل الصورة الحقيقية في ظل الصعوبة الأدائية بكل أبعادها في التكنيك والمهارة حيث يلتزم الممثل بخلق الحدث ومحاكاة السلوك بتجليّات حركية وصوتية آنية ومباشرة .
٧. يمثّل التدريب أساس تكيّف الممثل مع الدور لتحقيق الصناعة المشهدية وتأكيد حضور الجسد والصوت والفعل والحركة لتحقيق التواصل القائم على الاتصال وإثارة الأسئلة وانتهاءاً بالحلول المقترحة .
٨. يتخذ الممثل من ذاكرته وتراكم خبراته مصدراً للارتجال وإبراز فعل التجسيد بأبعاده الصورية والحركية والحوارية فيظهر الأداء بتقنية عالية المستوى ومحتكماً للقواعد الحركية والحوارية .
٩. ثمة خبرات تتداخل في آلية الارتجال وتتحقق من خلال التدريبات الذي تتحول فيه الثيمة المقترحة إلى منجز مادي وذهني في آن واحد ، اعتماداً على المشاهد القصيرة التي تتعرض لحادثة معينة أو واقعة معينة تشكل نقطة انطلاق للعرض .
١٠. ضرورة وجود وعي عالي لدى المتفرجين ينعكس إيجاباً في اغلب مراحل البناء المسرحي للعرض ومن الممكن تحفيزهم لإحداث فعل اجتماعي يؤثر في واقعهم ويخلق التأثير فيه .

الفصل الثالث

(إجراءات البحث)

- **مجتمع البحث:**

تم اختيار مجتمع البحث الحالي من العروض المسرحية المقدمة على مسارح مدينة الموصل للفترة من ٢٠١١ – ٢٠١٥ ، وحسب الجدول أدناه .

ت	اسم المسرحية	سنة العرض
١	يا سلام يا أبو سلام	٢٠١١
٢	التاجر + الإعلامي= ؟؟	٢٠١٢
٣	خوش فكرة سجلها	٢٠١٢
٤	آهات أم آدم	٢٠١٣
٥	أحلام ممنوعة	٢٠١٣

- **عينة البحث:**

قام الباحث باختيار عرضين مسرحيين كنماذج مختارة من عينة البحث ، وحسب الجدول الأتي :

ت	اسم المسرحية	سنة العرض
١	يا سلام يا أبو سلام	٢٠١١
٢	آهات أم آدم	٢٠١٣

وتم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية اعتماداً على المسوغات الآتية :

٢. تباينت عروض مجتمع البحث من حيث تقنية الارتجال فيها فاختار الباحث هذه العينة لأنها أكثر اقتراباً من تحقيق هدف البحث .

٣. مشاركة الباحث فيها ومشاهدتها عيانياً .

٤. توفرها على أقراص مدمجة CD–DVD ، إلى جانب ما كتب عنها في الصحف والمجلات والجرائد .

- **منهج البحث:**

أعتمد الباحث على المنهج الوصفي في تحليله لعينة البحث المختارة من العروض المسرحية ضمن سنوات حدود البحث وذلك لملائمتها هدف البحث .

- **تحليل العينة :**

أولاً : مسرحية (يا سلام يا أبو سلام)[*]

ملخص العرض :

تدور الأحداث حول إشكالية اجتماعية تلامس الواقع الحياتي للأسرة العراقية متناولاً التقاليد والعادات السيئة والتي غالباً ما تعود بمردود سلبي على المجتمع ، وقد استلهم العمل بحد ذاته من واقع منطقة بحد ذاتها والتي غدت تلك التقاليد جزء من أولوياتها وشكّلت عائقاً أثقل كاهل المواطن كثيراً ، وانقسم المجتمع على إثرها إلى جزأين (قاهر ومقهور) غير إن القاهر يتحول بفعل دورة الزمن إلى مقهور والعكس صحيح حيث الكل خاضع لهذا العُرف وكل حسب دوره .

تناول العرض موضوعة أساسية وموضوعات فرعية مجملها تدخل في صميم إشكالات الحضور ، ومن ضمن هذه الإشكالات موضوعة الزواج وما تفرضه عائلة الفتاة من قهر يؤدي إلى إغراق عائلة الشاب المقهور بالنفقات ، فضلاً عن تكاليف الحفلات وترتيبات الزواج الأخرى والتي أدت إلى تفشّي ظاهرة الهجرة بين الشباب ، وقد عمد القائمون على العمل إلى طرح هذه المشاكل دون تقديم حلول واضحة بهدف إتاحة الفرصة للمتلقي ليضع بصمته الأخيرة ويقدم الحل عبر مشاركته الفعّالة في العرض المسرحي .

تحليل العرض :

يتّخذ الاستهلال من الارتجال صبغة عامة يكتسي بها المشهد ككل ، ويتم الاعتماد فيه على الجوكر بوصفه المحرك الأساس لمجمل خيوط العرض وحلقة الوصل بين طرفي المعادلة المسرحية عبر بناء الحالة بشكل واعي ، ويعتمد في تحديد نقاط الالتقاء على سرعة البديهة ، حيث يبدأ الاستهلال بدخول الممثل (الجوكر) إلى المنصة ويخاطب الجمهور بشكل مباشر معرفاً بنفسه وموضحاً الأسلوب الجديد الذي يحوّل العرض المسرحي إلى لعبة يتشارك فيها كل من الممثل والمتفرج ، فضلاً عن توضيح أهمية دور المتفرج في إتمام هذه اللعبة ونجاحها .

كما ويحاول الممثل (الجوكر) استكشاف مدى فاعلية الجمهور من خلال بناء حواراته على لعبة قوامها الأسئلة والأجوبة وإجراء بعض الحركات مرتكزاً على ذاكرته وتراكم خبراته بوصفها مصدراً للارتجال لإبراز فعل التجسيد بأبعاده الصورية والحركية والحوارية ، لتكون خطوة ممهدة للمتلقي لكسر حاجز التوتر من جهة وتكون بمثابة فعل اختياري يتحقق من قابلية المتلقي على المشاركة لاستدراجه لوضع حلول بديلة للإشكالات المطروحة وإيصالها إلى مرحلة أن يمتلك حلول لم يستطع العرض التوصل اليها من جهة أخرى.

وقد تم استدراج المتلقي على مرحلتين ، أولها من خلال قيام الجوكر بطرح مجموعة من الأسئلة الارتجالية لتأسيس مشاهد مرتبطة بالثيمة المهيأة مسبقاً على أن تكون ألإجابة شفهية من المتلقي ، وبعد تزايد الاقتراحات يفاجئه الجوكر بطلب مشاركته للممثل على المنصة لإعادة المشاهد التي يرى في نفسه أمكانية مساهمته في وضع الحلول لها ، وتكمن هذه المشاركة وفق الارتجال على المطاولة من قبل الممثل لسد أبواب الحلول الجزئية أمام المتلقي بهدف إيجاد حلول أشمل تتحول إلى منجز مادي وذهني في الوقت ذاته ، وهكذا يطلب الجوكر إعادة المشهد على أن يؤدي المتلقي دور الشخصية المقهورة ، وبناءً على هذه المشاركة يتحول المتلقي إلى ممثل ارتجالي شرط أن يتمتع بوعي عالي ينعكس بشكل ايجابي على كل مراحل البناء المشهدي مع إدارة واعية للحوار من قبل الجوكر والذي يعمد بدوره إلى قطع المشهد والتدخل حال أن يلزم الأمر تدخله لتحقيق تسلسل حدثي يخدم أهداف العرض .

ففي المشهد الأول تظهر طروحات السيدة بديعة متوافقة مادياً وثقافياً مع زوجها كمحاولة لوضع المشكلات التي تواجه الخطيبين على طاولة المناقشة والتفاهم بعيداً عن العادات والتقاليد التي تتحكم بواقع الفرد ، غير ان الجوكر يفاجئ السيدة بديعة باعتلاء منصة الحدث ليطالب بإعادة المشهد على أن تؤدي السيدة بديعة دور الشخصية المقهورة (سلام) ، ووسط التحفيز تعتلي السيدة بديعة المنصة لتستعرض مشهد اضطهاد الخطيب (سلام) حيث تفرض عليه خطيبته مطالب غير منطقية دون تقديم أي تنازلات أو حلول وسطية ، كما أظهر المشهد سلبية الشاب الذي لا يجد سبيلاً إلا الخضوع لتسلطها والانسياق وراء رغباتها .

وجسّدت السيدة بديعة في هذه المداخلة شخصية سلام لتحقيق حوار ارتجالي متواصل يظهر فيه الوعي الكامل للسيدة بديعة وإحاطتها بالأزمة التي لامستها في مجتمعها ، الأمر الذي حقق تواصل ملحوظ بين الممثل والمتلقي في تقديم الحلول عبر أسلوب حواري متميز ، وعلى

الرغم من ان المشهد لم يحسم الإشكال بشكل نهائي غير انه اجبر الممثلة على تقديم القليل من التنازلات من خلال فعل مدروس يكشف عن تكليف الممثلة مع الدور لتحقيق التواصل القائم على تحفيز الأسئلة المتواصلة واختيارها لبلوغ الحل الأمثل عن مجمل الحلول المقدمة ، فضلاً عن أنه فتح الباب لمشاركات أخرى لمتلقي العرض .

استطاع الممثلون في عرض يا سلام يا أبو سلام توظيف ارتجال حواري وحركي ينسجم مع معطيات الموضوع المطروح والمأزق الذي أصبحت فيه الشخصية المقهورة ، وظهر ارتجال الممثلين متماسكاً نظراً للوعي الأدائي الذي انعكس إيجاباً على مراحل البناء الدرامي للحدث فضلاً عن اعتمادهم التجسيد الصوري بأبعاده ومعانيه ودلالاته ليظهر الأداء بتقنية عالية ، ففي المشهد الثاني الذي اشترك فيه بعض من المتلقين نرى إن الممثلة منى قد استطاعت أن تنسحب من أي مأزق يصادفها بعد أن ادخرت كم هائل من الأجوبة حول موقفها من موضوع اضطهاد الخطيب (سلام) وأهمية القبول بالتنازل عن بعض المطاليب لتيسير موضوع زواجه من خطيبته، فساهمت تقنية الارتجال في تحفيز المتلقي نحو البحث عن حلول واقعية ومؤثرة ، فجوهر الارتجال الآني يتمثل في مدى تأثيره الايجابي خارج منصة العرض لفرض المساحة الأدائية وخلق الإحساس بالمسؤولية لدى الممثل اولاً ومتلقي العرض ثانياً للوصول إلى مستويات أدائية وحلول مرحلية تتنوع في طرحها ومعالجاتها للمواضيع المطروحة .

إن منطقية الأداء الارتجالي للممثلين عبرت عن مضامين مختلفة محورها موضوع العرض (الزواج) مما زاد من تأثير ووقع الأحداث على المتلقي ، كمحاولة للوصول بها (أي الأحداث) إلى مرحلة الذروة لإظهار المعاناة الداخلية للشخصية المقهورة وعكس تلك التأثيرات على المتلقي لإيجاد حلول توافقية بين الشخصيات المتصارعة (القاهرة والمقهورة) ، وقد بررت تلك الآلية حالة حضور المتلقي في منصة العرض حيث وصلت المشاركات أوجها عبر مشهد ارتجالي اقترحه احد المتلقين يجمع ما بين الشخصية المقهورة (سلام) مع والد الخطيبة بهدف إخراجه من سلبيته وتزمته برأيه ، فقدم مشهداً مقنعاً جعله في موقف قوي موازي للشخصيات الأخرى التي يؤديها الممثلين المدربين وكاد أن يصل إلى الحل النهائي لولا تدخل الجوكر لإدخال شخصية (والدة الخطيبة) القاهرة المتزمتة هي الأخرى برأيها ليصل العرض باحتدام

الصراع إلى طريق مسدود قوامه الارتجال الواعي المتواصل إلى نهاية مفتوحة تركت المجال للمشاهد لتقديم الحلول على ارض الواقع .

ثانياً : مسرحية (آهات أم آدم)[*]

ملخص العرض :

يناقش العرض موضوع الربح المادي السريع ويتعرض إلى شريحة الأطباء خصوصاً ، حيث يطرح مدى الازدواجية التي يتبعها بعض الأطباء في التعامل مع المرضى في الأمكنة العامة كالمستشفيات، وفي عياداتهم الخاصة دون الاكتراث إلى الأوضاع المادية للمريض ، وتستعرض المشاهد الثلاث في المسرحية مراحل حياة سيدة تعاني مرضاً في الظهر يتطلب إجراءها لعملية جراحية، لكنها تصطدم برفض الطبيب القيام بها في المستشفى بحجة عدم توفر الأجهزة والمستلزمات والكادر الطبي المتخصص كمحاولة منه لإقناعها بمراجعته في عيادته لإجراء العملية طمعاً في الكسب المادي فقط ، وهنا تظهر أم آدم عاجزة عن إجراء العملية نظراً لتكلفتها الكبيرة إلى جانب معاناتها من المرض وعدم قدرة زوجها على تحمّل مصاريف العلاج لمحدودية دخله المعاشي كونه لا يملك سوى راتبه التقاعدي .

تحليل العرض :

بغية الإسهام الفاعل في تنشيط خيال الممثل وامتداده الوجداني والفكري ، سعى المدرب إلى الاعتماد على صيغ ارتجالية حوارية وحركية لإيجاد مزيج يتناسب مع مضمون العرض ، ويحقق دفقاً فكرياً يؤسس للغته ويحدد مسار الأزمة في الأحداث ، فكان المزيج مدعاة لدور المتلقي في بناء التصور المقترح للعرض والمتمركز في طرح مأساة الأم وما تعانيه من ظروف قاهرة بفعل بعض السلوكيات المجتمعية السلبية ، ومن هنا أصبح لتقنية الارتجال ضرورة فنية لاستكشاف الحقائق الاجتماعية وتحليل المشاكل والبحث عن خيارات متعددة للتعبير عنها بمهارة وتمكّن حواري وحركي .

وقد حاول الممثلون عبر فعل الأداء الارتجالي ملامسة الوعي المجتمعي في بناء الحالات والصناعة المشهدية من خلال سياق مسرحي يعتمد القدرة على الارتجال واستثارة الذاكرة والتلقائية في التعبير كضرورة منهجية نحو إكمال الصيغة الفنية للعرض، وقد حقق الممثلون في ذلك هدف الالتقاء بطرف المعادلة الأخر ، حيث يبدأ المتلقي حينها باتخاذ دوره الأدائي بعد إدراكه لما يبثه العرض من مدركات سمعية وبصرية تحمل في رسالتها مضمون العرض بظاهره

وباطنه وخبراته ، باعتباره المبدع الثالث للعرض ومصدر الإلهام فيه حيث تتأسس الفرجة في العرض وفق محفزات وجوده الافتراضي وبصيغ وآليات أدائية تعزز الجوانب النفسية للتهيوء والمشاركة وتغيير الحدث ، فتتحول التجربة المسرحية إلى مختبر للخبرات الجماعية والتعلّم الحواري منذ البدء بالارتجالات الأولية ، فيصبح هذا النوع من العروض ممارسة تعليمية بحتة .

إن اجتهاد الممثلون في توظيف تقنية الارتجال أدائياً دعت الجسد أولاً ليكون وسيطاً تعبيرياً ولغةً للتخاطب والتواصل اليومي بقدر ما ينتجه من دلالات وتشكيلات تكشف عن التكوينات الشعورية، فضلاً عن الارتجال الحواري الناتج من تداعيات الوعي الاجتماعي والخبرات المتراكمة، مما مكنّهم من إنتاج الحدث ومحاكاة السلوك لغرض توجيه الرأي العام وتحريضه باتجاه وضع الحلول للمشاكل الاجتماعية أو تنفيذ التصورات المقترحة لذلك .

استفاد الممثلون في عرض آهات أم آدم من توظيف تقنية الارتجال الحواري والحركي في إظهار قضية اجتماعية عامة تستبطن شكلاً من أشكال القهر والاضطهاد ، ومن ثم مقاربة هذا الشكل من تداعيات الشخصية المقهورة التي بدت عاجزة تماماً من معالجة موقفها ، وقد اعتمد الممثلون في ذلك على اتخاذ الذاكرة وتراكم الخبرات مصدراً للارتجال وإبراز فعل التجسيد بأبعاده وصوره وحركاته وحواراته ، فتداخلت جميعاً في آلية ارتجالية تحققت في التدريبات ثم تحولت فيها الثيمة المقترحة إلى منجز مادي وذهني قابل للنقاش عبر محطات العرض المتعددة وصولاً إلى صورته النهائية واشتراك المتفرجين في الأداء وتقديم الحلول وتنفيذ التصورات المقترحة لذلك .

مارست تقنية الارتجال حضورها الفاعل داخل التجربة المسرحية للعرض عبر تحكّمها بإمكانات الدعم الفكري وتهيئة المناخ المسرحي المشروط بعلاقة جدلية تأثرية بين الممثل ومتلقيه، لتتماهى إلى إفراز مفاهيم مغايرة للواقع المأساوي المعاش والمقترح ضمن فكرة النص المرتجل ،ومن ثم نشوء حالة من الوعي المضاد لنمط تلك المأساة بشرط أن لا تخلو من أي تحريض أو تشريح لسلوك أو فكرة ما تستوعب مضموناً اجتماعياً مقبولاً .

ودعماً لفكرة التغيير الجوهري لأيدلوجية اجتماعية قمعية تعيش حقيقتها في واقع حياتي معاش وتسبب قهراً واضطهاداً يؤديان غالباً إلى إحداث خلل ما في الممارسات المجتمعية فتفقدها توازنها، انطلق ممثلوا العرض نحو إيجاد صيغة أدائية ارتجالية تعتمد على تشخيص الخلل

والبحث عن مسبباته ، ومن ثم وضع الخيارات المناسبة لإحداث التغيير وتحفيز الأحداث نحو فعل مجتمعي أكثر تأثيراً وإيجاباً ، من خلال مطالبتهم باليقظة وإثارة الذاكرة لاستخراج النص والتكيف مع الدور لتكون لحظات الارتجال محسوبة بدقة لتحقق فعل التجسيد والإشباع الحركي والحواري والصوري .

لهذا فقد تعامل المدرب مع معطيات السيناريو المرتجل بأسلوب يعزز دور الممثل تجاه المتفرج لرصد المقاربات الممكنة ما بين نص الارتجال والواقع المعروض مع تقصي الحقائق التي تتيح مسافة فكرية تجمع طرفي المعادلة المسرحية معاً ، لاسيما وإن الممثلين قد اجتهدوا في بناء علاقة مكانية وفكرية وعاطفية فاعلة مع المتفرجين لدمجهم ضمن مساحة العرض وتحقيق التواصل القائم على الاتصال وإثارة الأسئلة وانتهاءاً بالحلول المقترحة ، مما عزز من التفاعل الفكري كانعكاس واضح على تعاطيهم مع الأداء الارتجالي ومقوماته التواصلية ، كما تمكّن الممثلون وخلال المشاهد الثلاث للمسرحية من بناء الحالة بشكل واعي عبر فعل أدائي اعتمد الارتجال كتقنية لتحميل العرض تلك الكثافة التعبيرية والفكرية والجمالية ، فضلاً عن استدعائها للمتلقي لاقتناص المفاهيم المطروحة وتحفيزه باتجاه تغيير فعل اجتماعي مؤثر سلباً .

وبالتالي فقد عززت طبيعة الأداء الارتجالي في مسرحية آهات أم آدم بصبغتها الفكرية والجمالية من تحفيز المتراكمات الاجتماعية لدى المتفرجين لما منحته من أبعاد واقعية نظراً لما عاشته شخصية إلام لاسيما وهي تعاني من الاضطهاد المتكرر في المشاهد الثلاث ، وقد أسهمت بقية الشخصيات في توجيه التلقي نحو حالة فقدان الأمل في مجتمع بات فيه الاستغلال قيمة من قيم أرباب العمل والوظائف الحكومية بصورة مثيرة للجدل ، ليتم بعدها مشاكسة المتفرج ليكون جاهزاً لبيان موقفه سواء في نقد الأحداث والتعليق عليها ومن ثم اقتراح الحلول لها .

لذا فقد أسهم العرض في تحفيز المتلقي نحو المشاركة في الأحداث وارتجال حوارات ومواقف آنية لمواجهة موضوع القمع المجتمعي الذي تتعرض له السيدة المضطهدة فكان للتشابك بين الممثلين والمتفرجين دوره في إنتاج العرض وتغيير المعادلة الفنية نحو ضرورة البحث عن خيارات ذلك التغيير .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

نتائج البحث

١. اكتسب الارتجال في عرض (يا سلام يا أبو سلام) أهمية أدائية بالغة لتأسيس مشاهد مرتبطة بالثيمة المقترحة ، فأنتج نوعاً من التحفيز لدى المتلقي ، الأمر الذي حقق تواصلاً ملحوظاً بينه وبين الممثل لرسم ملامح جديدة لمسرح يخرج من معادلة الممثل والمتفرج .
٢. تداخلت تقنية الارتجال مع الأحداث التي تضمنّها عرض مسرحية (يا سلام يا أبو سلام) لتتحول الثيمة المقترحة إلى منجز مادي وذهني متكامل ، فحققت دفقاً فكرياً أسّس للغة العرض وحدد مسار الأزمة في الأحداث .
٣. إن الشكل الارتجالي في عرض (يا سلام يا أبو سلام) بدا ينمو ويتطور منذ التدريبات اليومية من خلال الاحتكاك بالممثل الأخر ، فحفّز الممثل متلقيه على التفكير وأيقظ هاجس التحاور لديه ، مما أكد على إن لتقنية الارتجال طابع بحثي وابتكاري ضمن خطوات إنتاج العرض .
٤. سمحت تقنية الارتجال للممثل في عرض (آهات أم أدم) لبلوغ تقنيات عالية في شكل الأداء والمستوى الفني بحيث أمتلك الممثل قواعد حركية منمطة عكست ثقافته وممارساته المجتمعية وتداخلت إلى حد بعيد بالتفاصيل الدقيقة لحياته اليومية بما تتضمنه من تفاصيل .
٥. إن الجدلية التي ظهرت في أداء الممثل في عرض (آهات أم أدم) شجعت المتلقي على التدخل في بنية العرض عن طريق المشاركة والمناقشة لخلق نوع من التغيير الجوهري للفكر والتقاليد السائدة والمسيطرة على المجتمع وثيمة العرض .
٦. استطاع الممثل في عرض (آهات أم ادم) ابتكار نماذج فنية لصالح العرض بعد اعتماده على أشكال الارتجال ومعطياته فتولدت أفكار وآراء ومقترحات جديدة تتعلق بجوهرية ووحدة العرض .

استنتاجات البحث

١. اتكأت عينات البحث على ملامسة تجربة اوغستو بوال بشكل واضح كمحاولة لإفراز وعي مجتمعي لدى المتلقي ودفعه نحو ممارسة فعل التغيير والإسهام في التخلص من حالات القهر والاضطهاد التي يتعرض لها .
٢. اتخذت تقنية الارتجال في عينات البحث صبغة عامة اكتست بها المشاهد ككل ، كمحاولة لاستكشاف مدى فاعلية الجمهور مقابل الممثل في عملية إنتاج الحوار وبناء الحالة والحدث وبيان إمكانيته في تحقيق المشاركة الفاعلة مع الممثل لوضع الحلول وتغيير الواقع .
٣. عمد الممثلين في عينات البحث اتخاذ الارتجال وسيلة لتحقيق الصناعة المشهدية وتأكيد حضوره المادي والذهني، فأحتكم للقواعد الحركية والحوار الارتجالي ليظهر الأداء بتقنية عالية نظراً للوعي الادائي الذي انعكس إيجاباً على مراحل بناء الدور والعرض المسرحي.
٤. مثّل التدريب على الارتجال في عينات البحث أساس تكيّف الممثل مع الدور الذي تداخلت فيه مجموعة من الخبرات الأدائية لبلوغ الحل الأمثل ، حيث منحته تلك الخبرات إمكانية إنتاج ومحاكاة السلوك بحرية اكبر .
٥. تمثّل جوهر الارتجال في عينات البحث في مدى تأثيره الايجابي على المتلقي ، ففرض مساحة أدائية تنوعت في طرحها ومعالجاتها للمواضيع المطروحة ، مما زاد من تأثير وقعها على المتلقي .

التوصيات والمقترحات

يوصي الباحثان بما يلي :

١. ضرورة إضافة مادة منهجية حول مسرح المضطهدين في مرحلة البكالوريوس .
٢. إقامة الورش التدريبية على منهج اوغستو بوال في المسرح التفاعلي في كليات الفنون الجميلة في العراق .

كما يقترح الباحث ما يلي :

١. دراسة شخصية الجوكر في عروض مسرح المضطهدين .

الهوامش

١. فيولا سبولين : الارتجال للمسرح ، ترجمة وتقديم : سامي صلاح ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص ٥١٧ .
٢. ماري الياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط٢، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ، بيروت ، ١٩٩٧) ، ص ١٩ – ٢٠ .
٣. المصدر نفسه ، ص ٢٠ .
٤. حسن المنيعي: المسرح والارتجال، عيون المقالات، ط١، دار قرطبة، الدار البيضاء، ٢٠٠١ ، ص ٢٤ .
٥. مجموعة من الممثلين ، دليل التدريب في التقنيات المسرحية ،أدوات لتربية الشباب من خلال النظراء ، صندوق الأمم المتحدة للسكان وشبكة تربية النظراء الشباب ، اليونسكو ، د.ط ، د.ت . ص١٠٣ .
٦. جميل صليبا : المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، الجزء الأول ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ٣٢٩ .
٧. شاكر عبد الحميد : مقدمة المترجم في كتاب سايكولوجية فنون الأداء لجلين ويلسون ، سلسلة عالم المعرفة– العدد ٢٥٨ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٠ ، ص٨ .
٨. شاكر عبد الحميد : الفنون البصرية وعبقرية الإدراك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دار العين للنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٨ ، ص٣٤ .
٩. ماري الياس وحنان قصاب حسن : مصدر سابق ، ص ٢٠ .
١٠. أثير السادة : مدخل إلى دراسة مسرح المقهورين ، مجلة عالم المسرح ، ينظر الانترنت : http://www.startimes.com/?t=25868569
١١. اوغستو بوال : المسرح التشريعي ، استخدام العرض المسرحي لصنع السياسة ، ترجمة : وليد أبو بكر ، مراجعة ، ادوارد معلم وإيمان عون ، إصدارات مسرح عشتار ، رام الله ، فلسطين ، ٢٠٠٩ ، ص٣ .
١٢. أثير السادة : اوجستو بوال ، مسرح المقهورين ، مجلة المسرح دوت كوم ، إصدار خاص بمناسبة يوم المسرح العالمي ، مارس ٢٠٠٩ ، ص١٢.
١٣. سامي عبد الحميد : مسرح المقهورين أو مسرح المضطهد ، جريدة المدى ، العدد ٢٨٤٤ ، الاثنين ٢٠١٣/٧/١ ، ص١ .
١٤. اوغستو بوال : المسرح التشريعي ، استخدام العرض المسرحي لصنع السياسة ، مصدر سابق ، ص٤ .
١٥. أثير السادة : مصدر سابق ، ص١٠.
١٦. المصدر نفسه ، ص ١١ .
١٧. ينظر : المصدر نفسه ، ص١٢ .
١٨. أثير السادة : مدخل إلى دراسة مسرح المقهورين ، مجلة عالم المسرح . مصدر سابق . د. ص .

١٩.فيصل فائق صبري : كيف نفهم الارتجال المسرحي.... أثناء البروفة ... أثناء العرض المسرحي ، موقع مؤسسة النور للثقافة والإعلام ، ينظر الانترنت ٢٠١٦/٠٨/٢٢، See more at: http://www.alnoor.se/article.asp?id=87854#sthash.oPqpgwYW.dpuf

٢٠.عبود حسن المهنا ، طارق العذاري : مصدر سابق ، ص ١٦ .

٢١.سالم اكويندي: النص الثالث والمسرحية المرتجلة عند محمد الكغاط ، المرتجلة في المسرح، مطبعة الطوبريس، طنجة، المغرب، ط١، ٢٠٠٣ ، ص١١٢.

٢٢.عبود حسن المهنا ، طارق العذاري : التداعي الحر ومسرح الارتجال ، مجلة نابو للبحوث والدراسات ، ص١٥ .

٢٣.عبود حسن المهنا ، طارق العذاري : المصدر نفسه ، ص ٢٢ .

٢٤.المصدر نفسه ، ص ٢٢ .

٢٥.الكاشف، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، أكاديمية الفنون ، دراسات ومراجع المسرح (٤٤) ، مصر ، ٢٠٠٦، ص ١٨٨-١٨٩.

٢٦.فيولا سبولين : مصدر سابق ، ص ٤٥٥ .

٢٧.سامي عبد الحميد : مصدر سابق ، ص١ .

٢٨.ينظر : اوغستو بوال : المسرح التشريعي ، استخدام العرض المسرحي لصنع السياسة ، المصدر السابق ، ص ٦٤ .

٢٩.اوغستو بوال : العاب الممثلين وغير الممثلين ، ترجمة : وليد أبو بكر ، ط٢ ، د.ت ، ص٩.

٣٠.سامي عبد الحميد : المصدر السابق ، ص١ .

* احد عروض مسرح المنبر (المضطهدين) ، من إنتاج كروب عشتار لمسرح المضطهدين / الموصل ، وضمن برنامج مد الجسور الثقافية للمصالحة في العراق ، إشراف : مركز عشتار الفلسطيني ، تدريب : ادوارد معلم ، عرضت في عدة أماكن منها قاعة فرقة مسرح قره قوش للتمثيل ، ٢٠١١ .

- احد عروض مسرح المضطهدين ، من إنتاج مجموعة عشتار الرافدين لمسرح المضطهدين / الموصل ، وضمن برنامج مد الجسور الثقافية للمصالحة في العراق ، إشراف : مركز عشتار الفلسطيني ، تدريب : ادوارد معلم ، عرضت في قاعة فرقة مسرح برطلة عام ٢٠١٣ .

المصادر والمراجع

١. فيولا سبولين : الارتجال للمسرح ، ترجمة وتقديم : سامي صلاح ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة ، ١٩٩٩ .

٢. أثير السادة : اوجستو بوال ، مسرح المقهورين ، مجلة المسرح دوت كوم ، إصدار خاص بمناسبة يوم المسرح العالمي ، مارس ٢٠٠٩ .

٣. الكاشف، مدحت : اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح (٤٤) ، مصر ، ٢٠٠٦ .

٤. اوغستو بوال : المسرح التشريعي ، استخدام العرض المسرحي لصنع السياسة ، ترجمة : وليد أبو بكر ، مراجعة ، ادوارد معلم وإيمان عون ، إصدارات مسرح عشتار ، رام الله ، فلسطين ، ٢٠٠٩ .

٥. جميل صليبا : المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، الجزء الأول ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت لبنان ، ١٩٨٢.

٦. حسن المنيعي : المسرح والارتجال ، عيون المقالات ، ط١ ، الدار البيضاء ، دار قرطبة ، ٢٠٠١.

٧. سالم اكويندي: النص الثالث والمسرحية المرتجلة عند محمد الكغاط ، المرتجلة في المسرح، مطبعة الطوبريس، طنجة، المغرب، ط١، ٢٠٠٣ .

٨. سامي عبد الحميد : مسرح المقهورين أو مسرح المضطهد ، جريدة المدى ، العدد ٢٨٤٤ ، الاثنين ٢٠١٣/٧/١ .

٩. شاكر عبد الحميد : الفنون البصرية وعبقرية الإدراك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دار العين للنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٨ .

١٠. شاكر عبد الحميد : مقدمة كتاب سايكولوجية فنون الأداء لجلين ويلسون ، سلسلة عالم المعرفة– العدد ٢٥٨ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٠ .

١١. عبود حسن المهنا ، طارق العذاري : التداعي الحر ومسرح الارتجال ، مجلة نابو للبحوث والدراسات ، العدد ، ٢٠٠٦ .

١٢. ماري الياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط٢ ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٧ .

مصادر الانترنت :

١٣. أثير السادة : مدخل إلى دراسة مسرح المقهورين ، مجلة عالم المسرح ، ينظر الانترنت : http://www.startimes.com/?t=25868569

١٤. فيصل فائق صبري : كيف نفهم الارتجال المسرحي.... أثناء البروفة ... أثناء العرض المسرحي ، موقع مؤسسة النور للثقافة والإعلام ، ينظر الانترنت ٢٠١٦/٠٨/٢٢، See more at: http://www.alnoor.se/article.asp?id=87854#sthash.oPqpgwYW.dpuf .