

مشرح المسحوقين : تمارين للممثلين وغير الممثلين

1 — تمارين للتدليك والاسترخاء :

— الممثل مددّ على الأرض على ظهره ثم على بطنه. يدلك الممثلون الآخرون كل أطرافه بحركات ابقاعية وقوية ثابتة رتيبة وبلا ارتجال. يجب أن يحس الممثل نفس الضغط فوق كل الجسد.

— يجلس الممثلون مشكلين دائرة : الواحد وراء الآخر. كل واحد يدلك رأس وكتفي الذي أمامه.

— يقوم الممثلون بحركات دائرية بأيديهم على الوجه والذراعين والرجلين ثم باقي الجسد.

— يقفز الممثل بالتناوب على رجل ثم على الأخرى وهو يقوم بيديه بحركات كما لو كان ينفض الماء أو يطرد أشباحا.

— يقف الممثلون صفين متقابلين وكل واحد يدلك وجه الذي أمامه : أولا بحركات على شكل صليب : الحاجب، الأنف الذقن، العنق، الاكتاف ثم يهدؤ وبحركات دائرية.

— ثمانية ممثلين يشكلون صفين. يقبل ممثل آخر جريا ويقفز بين الصفين. يشد الآخرون على أيدي بعضهم بسرعة مشكلين بذلك سريرا لاستقباله. ثم يرفعونه عاليا فوق رؤوسهم محاولين أن يجعلوا الجسد يدور على نفسه ثم يطوحون به في الهواء مرات. على الممثل أن يستسلم لهذا بكل ثقة. يقوم بهذا التمرين كل الممثلين الواحد تلو الآخر.

— تشكل دائرة حول ممثل. يغمض هذا الأخير عينيه. يترك نفسه يهوى في أي اتجاه (الجسد متصلب). يمسك به الأصدقاء ويعيدونه الى الوضع الأول وهكذا في كل الاتجاهات : الأمام، الخلف، اليمين، اليسار. على الممثل ألا يطوى جسده وألا يُخرج قدميه عن مركز الدائرة.

— ممثلان ظهرا لظهر. الأيدي معقودة. الأول ينحني الى الأمام بشكل يجعل الآخر يتمايل فوق ظهره. ينحني ويتنهد رويدا حتى يجعل صديقه الذي يكون مستسلما كليا، يجعله كأنما عمولا فوق الأمواج.

2 — التنفس :

— الممثل ممدد على ظهره مسترخ تماما :

- 1 — يضع يديه فوق بطنه. يطرد كل الهواء من رئتيه ثم يستنشق رويدا رويدا مائلا صدره الى أقصى حد ثم ينفث الهواء بقوة. تعاد هذه الحركة مرات.
 - 2 — يعيد الممثل الحركة السالفة واضعا يديه أسفل القفص الصدري نافخا صدره ومحاوفا مع الجهة السفلى من الرئتين. تعاد الحركة مرات.
 - 3 — نفس الشيء. اليدين فوق الكتفين أو الى أعلى. يملا الجزء الأعلى من الرئتين.
 - 4 — اعادة الحركات الثلاث بنفس التابع.
- الممثل مائل على الحائط متبعدا عنه قليلا، ومستعينا بيديه يعيد نفس الحركات التنفسية ثم متكئا على الحائط بمرفقيه.
- الممثل واقف بشكل عمودي. نفس الحركات. (من الضروري أن يصلب الممثل عضلاته وهو يستنشق الهواء) فالتنفس ينبغي أن يكون عملية يقوم بها كل الجسم. يجب أن تتفاعل كل عضلة مع دخول الهواء أو خروجه ويجب أن يحس الممثل أن الأوكسجين يدور في كل الجسد عبر كل الشرايين.
- يستنشق رويدا وبعمق من المنخر الأيمن ويرفر الهواء من الأيسر ثم العكس.
- بعد استنشاق أكبر كمية من الهواء يتم طردها بواسطة الفم دفعة واحدة ويعنف (يجب أن يحدث طرد الهواء صوتا كالصرخة) نفس الشيء بالنسبة للأنف.
- يستنشق الهواء رويدا رويدا وهو يرفع يديه الى أعلى ويقف على أطراف أصابعه يرفر الهواء رويدا رويدا وهو يعود الى وضعه الاول ثم يجمع جسده الى ان يحتل اصغر حيز ممكن من الفضاء.
- بشكل حازم وفعال يستنشق ويرفر الهواء وهو يتبع ايقاعا محددًا : نبضات القلب أو موسيقى (بقرع صارم التحديد) أو على ايقاع يؤديه أحد الممثلين.
- بأسرع ما يمكن يستنشق ويرفر أكبر كمية ممكنة من الهواء. يمكن لهذا التمرين والذي يليه أن يأخذ شكل مسابقة : من من الممثلين يستطيع في وقت معين أن يحرك أكبر كمية من الهواء ؟
- بأقل سرعة ممكنة يستنشق الهواء، ثم وهو يحدث صوتا يرفره ببطء، والمراد هنا هو أن يسمع هذا الصوت أطول مدة ممكنة.
- اغلاق الأنف والفم ثم بذل أقصى مايمكن من الجهد لطرد الهواء وعندما يتعذر هذا يتم تحريرهما.
- مجموعتان : الاولى تردد ترنيمة والثانية تصحبها بالتنفس. لتسهيل التمرين يمكن استعمال موسيقى هادئة أول الأمر، على انه يمكن استخدام موسيقى سريعة أو معقدة فيما بعد.
- الممثلون يشككون دائرة ثم يزفرون الهواء وهم يحدثون صوتا (اه) ثم يتركون أنفسهم يهزون كما لو كانوا يفرغون من الهواء حتى يسترخون على الأرض.
- كما لو كان أحد الأصدقاء يفرغ جسمه من الهواء. يتصرف كما لو أن جسده دمية. يمكن أن يكون الجزء المفرغ هو الاصبع، الركبة، الاذن الخ... تدريجيا ويقدر ما يرفر الممثل الهواء فان جسده يفرغ حتى يمتد على الأرض دمية من بلاستيك خاوية. ثم يقوم بحركات وصوت شخص يتنلىء هواء بواسطة متفاخ.

3 - حركات أفقية :

— دون أن يحرك الممثل باقي جسده الذي ينبغي أن يبقى متصليا، بمد عنقه ورأسه الى الامام. في التمارين الأولى يمكن لممثل آخر أن يساعده وذلك بلمس أنفه باصبع وسحب الاصبع بسرعة والانف يتبع الاصبع أبعد مايمكن الى الامام.

— نفس الطريقة بالنسبة للخلف. ينبغي للتمرينين أن يتبا في خط أفقي ومستقيم تماما.
— كذلك بالنسبة لليمين واليسار. الممثل يميل العنق وليس الرأس فوق هذا الكتف تارة وتارة فوق الكتف الأخرى. لتسهيل هذا التمرين يمكن للممثل أن يشكل فوق الرأس دائرة بيديه ويحاول أن يلمس بأذنه مرفقه.

— ينبغي أن تكون كل الحركات السابقة أفقية ومستقيمة، ويجب أن يتحرك الأنف بشكل مواز للأرض. والآن يحرك الممثل عنقه بشكل دائري محاولا ملامسة نقطة بعيدة. أمام. خلف. يمين. يسار. العينان مركزتان على نقطة معينة. والرأس لا يميل الى أسفل أو إلى أعلى.

— نفس التمارين بالنسبة للصدر. من الافيد ان يتحرك الصدر الى الخلف أثناء استنشاق الهواء وإلى الامام أثناء زفوه أي عكس ما يحدث عادة.
— نفس التمارين بالنسبة للمحوض.

— يمسك ممثل ممثلا آخر من ياقة قميصه. يترك هذا الآخر رأسه تسقط بكل حرية ككركرة. الرأس بلا حركة وأثناء لمس لا ينبغي ان يخضع الا لقوة الجذب.

— نفس التمرين بالاضافة الى اليد اليمنى. أطراف الجسد الأخرى تبقى متصلة. الرأس واليد مرنان ولا يخضعان الا لدفعة صديق أو قوة الجذب.
— نفس الشيء بالاضافة لليد اليسرى.

— نفس الصديق يأخذ الممثل من حزامه وكل الجزء الاعلى من الجسم يتهاوى الى أسفل خاضعا لنفس الشروط السابقة.

— ابتداء من هذه الحركات الأولية يرتجل الممثل مشهدا صغيرا : الضرب على الآلة الكاتبة مثلا. الاصابع تتحرك. الرأس أيضا يميناً أو شمالاً ثم يعود فجأة الى مكانه الأول (أي كل الحركات التي تقوم بها كاتبة).

— الممثلون، مثني، مثني، وجهها لوجه. واحد يُسَيِّر والآخر مسير. الذي يُسَيِّر ينحت صنفا بجسم الآخر على الشكل الذي يريد. أي انه، على تعقيد، يصور الاشكال التي يريد للجسم الآخر أن يأخذها. كالتنحات تماما. الفرق الوحيد هو أن الممثل لا يلمس جسد صديقه. هذا الآخر يجب أن يتصرف كما لو كان التنحات يلمسه.

— نفس التمرين ولكن الممثل ينحت هذه المرة جسمين أو ثلاثة أي ينحت عدة أشكال أو شكلا معقدا.

— نفس التمرين أيضا لكن المسير لا يتصرف كتنحات ولكن كمحرك للكركرز أي مستعملا الحيوط. اذن حركات الممثلين ستشبه الكراكرز وليس الاصنام.

4 - حركات عمودية :

— الممثل جالس على الأرض. اليدان والرجلان متباعدان، وكلها تشكل زاوية قائمة بالنسبة

لباقى الجسد، مقسما إياه عموديا الى جزئين : كل جزء مكون من يد و رجل وكشف ونصف رأس وصدر وحوض. يتقدم الممثل هكذا على مؤخرته مقدما جزيا بجزء مفرقا بين الجزئين. بعد عدة خطوات الى الامام يرجع الى الوراء بنفس الطريقة.
 — نفس الشيء. الممثل هذه المرة ممدد على الأرض، يداه ورجلاه موازيان لباقي الجسد.
 — يتجه يمينا وشمالا وهو ممدد بنفس الشكل السابق.

5 — حركات مستقيمة ودائرية :

— يتقدم الممثل بحركات مستقيمة برجليه ويديه ورأسه (كانسان آلي). ينبغي أن تكون الحركات واضحة بلا ايقاع محدد، عفوية ومفاجئة. كل أجزاء الجسد تتحرك.

غالبا ما يحدث في هذا التمرين ان يقوم الممثل بحركات عفيفة. الشيء الذي ينبغي تلافيه. حركات مستقيمة هادئة وواضحة.

أما بالنسبة لاستقامة الحركات فيحصل عليها الممثل بسهولة أكثر عندما يفكر بجعلها موازية للأرض أو الحائط أو السقف أو أي خط مائل في الحجرة.
 — يقوم الممثل برسم دوائر (حركات دائرية، حلزونية، على شكل بيضة الخ...)
 تدور اليدين في آن واحد خلف، أمام، فوق، تحت. يرسم الرأس دوائر صعودا وهبوطا. الرجلان. الجسد كله يصعد ويهبط. ينبغي أن تكون الحركة متواصلة، هادئة، إيقاعية وبطيئة. يعيد الممثل هذه الحركات عدة مرات محاولا تلمس كل العضلات التي نشطت أو لم تنشط في تحقيق هذه الحركات. لا يمكن تجاوز حركة الى أخرى قبل هذه العملية.
 من اللازم أن يتحرك كل الجسد. الأصابع أيضا. ويجب أن يتم هذا التمرين دون عنف أو ألم وبلذة فائقة.

6 — تعاقب الحركات الدائرية والمستقيمة :

— الجزء الأيمن من الجسد يقوم بحركات دائرية والجزء الأيسر بحركات مستقيمة ثم العكس نفس الشيء بالنسبة للجزئين الأعلى والأسفل.
 — كل التغيرات ممكنة بالنسبة لكل أجزاء الجسد التي استطاع الممثل السيطرة عليها وتفريقها.
 — يتقدم على أطراف أصابعه مفرقا قدر الامكان أجزاء جسده بحركات مستقيمة. اليدين والرجلان والرأس ممددة أقصى مايمكن. يجب أن يشعر الممثل بهذا التقسيم العمودي لكل الجسد.

ثم في حركات دائرية بطيئة يجمع جسده مقربا كل الاجزاء حتى تنعدم كل حركة ويصبح الجسد بعدها مكموما على شكل كرة.

— موسيقى ورقص. تكون بعض الإيقاعات البرازيلية ذات الأصل الأفريقي (الصامبا مثلا) تمرينا جيدا لتنشيط كل عضلات الجسد. يمكن الاستعانة بموسيقى مسجلة. المهم من كل هذا أن يبدأ التمرين بطيئا ثم يتصاعد الإيقاع حتى يبلغ مستوى عاليا من الحدة. وينبغي أن يكون كل هذا ممتعا.

— رقص دائري الإيقاع والحركة. يشكل الممثلون دائرة. يتقدم أحدهم الى الوسط ينفذ حركة ما مصحوبة بإيقاع من ابتكاره. يتبعه الآخرون محاولين إعادة نفس الحركات والإيقاعات. ثم يعوضه ممثل آخر يحاول شيئا فشيئا تغيير الحركات والأصوات والإيقاعات وهكذا...

— رقصة الحيوانات. يتقدم الممثلون مشكلين دائرة وشيئا فشيئا يشعرون في التحول إلى حيوانات تبعا لتسلسل محدد سلفا: قرد، لقلق، زرافة، قط، أسد الخ...

يشمل التحول السابقين أولا ثم الجذع فاليدين فالرأس ثم الوجه وأخيرا الصوت.

— تمرين على الإيقاع والحركة. تنقسم الفرقة إلى مجموعتين. بعد إعطاء الإشارة يبدأ أفراد المجموعة الأولى في أحداث أية أصوات أو إيقاعات تخطر على بالهم. لديهم ثلاثين ثانية لكي يوحّدوا حركاتهم وأصواتهم الإيقاعات التي يحدثونها.

إذا رأى الفريق الخصم أنهم وفقوا أثناء هذه الثواني الثلاثين في توحيد عملهم عليه أن يقلدهم. أما إذا أعلن أن حركاتهم غير موحدة فيتم إقصاء كل الذين فشلوا في توحيد حركاتهم ثم يبدأ اللعب من جديد.

— إيقاعات : كل الممثلين يحدثون بأصواتهم وأيديهم وأرجلهم إيقاعا. بعد دقائق قليلة يأخذ هذا الإيقاع في التغير رويدا رويدا حتى يفرض إيقاع جديد نفسه على كل المجموعة وهكذا لعدة دقائق.

— أصوات وحركات : مجموعة من الممثلين يرسلون صوتا معينا (الحيوان أو الخشخشة أوراق أو ضوضاء معمل) بينما مجموعة أخرى تقوم بالحركات التي تلائم هذه الأصوات. أي تجسدها. إذا كان الصوت مثلا هو «مياو» فليست الصورة المقابلة للصوت بالضرورة هي قط. ولكن الصورة التي تخيلها الممثل لهذا الصوت (1).

— الكراكي : في هذه التمارين سيتصرف الممثلون كما لو كان يلمس بعضهم بعضا. أم مباراة في الملاكمة: يتصارع الخصمان دون أن يلمس أحدهما الآخر، معبرين بوجهيهما عن العنف الذي تحمله حركاتهما.

ب) كرة القدم : مجموعتان تقومان بمباراة، بلا كرة طبعاً، ولكن كما لو كانوا يستعملونها أثناء اللعب. الحكم يراقب ما إذا كان الاتجاه الخيالي للكرة يوافق حركات الممثلين الحقيقية ويقضي من اللعب كل من يخطيء. هذا التمرين يصلح لكل الألعاب الرياضية : كرة السلة، الكرة الطائرة، المسابقة الخ...

ج) التعذيب : جلال ومعتقل أثناء عملية التعذيب. كل في ركن.

د) رعاة البقر : المثلون يرتجلون مشهداً من أفلام رعاة البقر. الرقصات، عازي البيانو، النادل، العدة الخ... مشهد كلاسيكي للعنف : الموائد تكسر، الزجاجات تطير في الهواء. كل هذا

يقون أدوات حقيقية والمثلون لا يلمس أحدهم الآخر.
 هـ) هذا التمرين يمكن أن يتسع لأشكال عديدة أخرى منها: جذب شبكة من البحر مليئة
 بالسمك. مجموعتان تجران حبلًا، كل في اتجاه الخ...
 — تنويم : يجعل ممثل يده على بعد بضع سنتيمترات من وجه ممثل آخر وعلى هذا الأخير أن
 يتصرف كما لو كان تحت تأثير تنويم مغناطيسي. يحتفظ بنفس المسافة التي تفصل وجهه عن
 اليد وأبنا تحركت يتبعها. ويقوم بكل الالتواءات الممكنة مع الإبقاء على نفس المسافة دائما.
 — نفس التمرين : الممثل بكلتا يديه هذه المرة يتحكم في ممثلين ويسيرهما حسب هواه يقوم
 بكل حركة تخطر على باله في الوقت الذي ينبغي لصديقيه الحفاظ على نفس المسافة التي
 تفصل وجهيهما عن اليدين.
 — سباق بطيء : الأخير هو الذي يكسب السباق.

بعد الاعلان عن البداية لايتوقف المثلون عن الحركة. ويجب أن تنجز حركاتهم بكل
 البطء الممكن. وأن يفرقوا سياقاتهم أوسع ما يمكن عند كل خطوة. هذا التمرين الذي يتطلب
 توازنا كبيرا، ينشط كل عضلات الجسد.

ترتفع القدم حتى تتجاوز الركبة قبل أن تتقدم الرجل الأخرى. يجب على الممثل وهو
 يتقدم أن يمد جسده جيدا حتى لايفقد توازنه. صوت الخطوات يجب أن يكون مسموعا.
 لا ينبغي للقدمين ان تكونا على الأرض بكتيبيهما. ما أن توضع الأولى على الأرض حتى
 ترتفع الثانية. دائما رجل واحدة.

— أصغر مسافة : يدرس كل ممثل جميع الوضعيات التي تسمح لجسده بأن يلمس أقل
 مساحة من الأرض مجرأ كل الامكانيات مثلا : الرجلين واليدين. رجل ويد فقط. على
 المؤخرة. على القفص الصدري. رجل واحدة الخ...

الانتقال من وضعية إلى أخرى يتم بشكل بطيء حتى يتمكن الممثل من تنشيط كل
 العضلات التي تتدخل أثناء العملية.

8 — وضعيات أخرى :

1 — الممثل جالس على رجل واحدة كما لو كان يضرب على الآلة الكاتبة. على الرأس
 وكنت واحد. يمكن للممثل أن يرسم بجسده أشكالاً عديدة مستفيدا أيضا من اليوغا، على
 أن يتم كل هذا بشكل بطيء.

2 — نفس التمرين مع ممثلين أو أكثر : في هذا التمرين (كما في باقي التمارين المتعلقة بالجسد) يمنع
 الكلام أو الأدلاء بإعراضات أو السؤال عن شيء كيفما كان ويتم التواصل بواسطة الحركات
 العضلية فقط، كل حديث ولو همسا غالبا ما يكون مضرا.

3 — ممثلان يقفان وجها لوجه. يتحرك الأول ويملأ الثاني المكان الفارغ. مثال : يدفع الأول
 يده إلى الخلف فيقدم الآخر يده الى أمام. يدفع ببطنه إلى أمام. يدخله. يلتوي على نفسه

بمد الأخر جسده الخ...

4 — تقسيم الحركة المتصلة الى عناصرها المختلفة، المشي مثلا : ساق، وقفة أخرى، وقفة الخ...

5 — الحركات المنسقة الاعتيادية غالبا ما تصلب العضلات وتقولبها داخل قناع معين. المفروض هنا أن يدرس الممثل حركاته وذلك بتفريقها : يمشي بإيقاع مختلف لكل رجل وكذلك اليدين: تتحركان بإيقاع مغاير تماما... يأكل دون أن تزامن حركة اليد حركة فتح الفم... الخ... — هناك عدة نماذج أخرى. على شكل سباق أو رقصة.

سباق القنفر: كل ممثل يشد على كوعيه يديه ثم يقفز الجميع كحيوانات القنفر. رقصة التفاحة : كل ممثلين يحاولان أن يحافظا بين رأسهما على تفاحة أو كرة وهما يمشيان أو يرقصان.

حوار الإيقاعات : تكون مجموعتان لكل واحدة رئيسها ويبدأ العمل : يتوجه رئيس الأول إلى رئيس الثانية وهو يعيد نفس الإيقاع أربعة مرات (كما لو كان يتوجه اليه بمحديث). يعيد الممثلون المنتمون الى مجموعته نفس الإيقاع ثلاث مرات. يرد عليه رئيس المجموعة الأخرى بإيقاع مختلف. يردد أفراد مجموعته مباشرة كما لو كانوا في حوار مع المجموعة الأولى. ينبغي أن تشبه الإيقاعات والحركات حواراً يدور بين المجموعتين. يمكن للجملة الموسيقية أن تكون طويلة أو قصيرة، بسيطة أو معقدة.

9 — العلاقة مع العالم :

— يستخدم ممثل الممثلين الآخرين في نحت صورة حول موضوع معين (المدينة، المدرسة، المعمل). ثم مباشرة يبدأ في نحت الصورة المثالية (التي ينبغي ان يكون عليها المعمل أو المدرسة). بعد هذا يرسم المرحلة الانتقالية الممكنة من الأولى إلى الثانية. يناقش الممثلون الشكل الانتقالي بالحركات فقط. كل واحد بشخص ما يمكن إضافته للشكل الأول كي يصبح الثاني ممكنا.

يجب ان يصبح الكل جماعة من النحاتين. كل واحد يقترح أشكاله بالحركة وحدها. عند اشارة المخرج يسمح لكل واحد من هذا النحت أن يقوم بحركة، حركة واحدة فقط. هذا من شأنه أن يضيف الحياة على هذه الأشكال ويجعل التماثيل تأخذ طريقها نحو الصورة المثل دون تدخل خارجي وانما بقرارات من هذه التماثيل نفسها. هكذا يتطور الصراع نحو حالة جديدة (2).

— يشكل الممثلون صفين : أفراد الصف الأول مغمضو العينين. وكل واحد منهم يحاول تلمس وجه ويدي الذي يقابله. يتفرق الممثلون ويحاول كل أعمى التعرف، عن طريق التلمس مرة أخرى، على الذي كان يقابله.

— الأعمى وأقنبله : تعصب عينا أحد الممثلين. يحيط به الآخرون على الممثل الأعمى أن يتخيل ان قنبله ستنفجر اذا ما لمس جسده أحد الممثلين أكثر من ثانية. عند كل لمسة يتعد بأسرع ما يمكن. هذا التمرين ينمي الحواس بشكل مدهش.

— جو من ثلج : يتصور الممثل أن الجو قابل للاستعمال كما لو كان ثلجا. ينحت منه الممثل تمثالا والآخرين يلاحظون عمله ويحاولون اكتشاف الشكل الذي قام بصنعه. هذا ليس تمرينا في الميم. يجب على الممثل أن يتحسس الجو حقيقة وأن يلمس العلاقة بين عضلات جسده والعالم الخارجي. اذا هوى بمطرقة مثلا فعضلات الجسد ستعمل كما لو كان يحمل بالفعل مطرقة. يمكن تسيط أو تعقيد التمرين حسب إرادة الشخص. يمكن البدء بحركات أولية : استعمال أدوات حقيقية (حمل كرسي مثلا) وجعل الانتباه منصبا على العضلات النشطة اثناء العملية ونوعية المنشط. ثم محاولة تنشيط نفس العضلات بإعادة العملية دون أداة. والعمل الجماعي يعني هذا التمرين كثيرا (تركيب سيارة مثلا، كل ممثل يقوم بحجزه من العمل).

— التعرف على الأشياء : العينان معصوبتان واليدان مشدودتان الى الخلف. يحاول الممثل بياقي أطراف جسده التعرف على الأشياء التي يلمسها: كرسي، قلم، كأس، ورقة... تمرين كهذا ينشط حساسية كل أجزاء الجسد.

— يدخل المشهد عدة ممثلين ويؤدون حركات يشرحون من خلالها من أين جاؤوا وماذا يعملون وإلى أين يتوجهون (قادمون من البيت. هم في الشارع متوجهون الى العمل...) على الملاحظين أن يتعرفوا على كل هذه الأشياء.

— الملاحظة : أحد الممثلين يمدق في أصدقائه جيدا ثم يعينين مغمضتين يحاول وصفهم حتى أدق التفاصيل : الألوان، الثياب، العلامات الخاصة...

— تنشيط الأجزاء النائمة داخل كل منا : ينبغي إعادة التمرين عدة مرات. ويرتكز على أساس أن كل واحد منا قادر على أن يحس ويفكر وإن يكون حسب أشكال أكثر بكثير مما هو عليه عادة. ذات يوم قام ممثل بتشخيص دور الجلاد. ولاحظ باندهاش كبير أي لذة حقيقية شعر بها وهو يقوم بالتعذيب. لم يفكر قط انه قادر على الاتيان بعمل أحسن كهذا. وفهم عندئذ ان سلوكا قويا يجب ان يكون نتيجة اختيار حر وواع وليس نتيجة عدم القدرة على إحداث الشر. يستطيع الانسان أن يشعر باللذة وهو يقوم بالتعذيب ولكنه لا يفعله لأنه اختار الا يفعله. يجب أن يكتشف الانسان نفسه وسط امكانيات لانهاية بدل القبول المسالم بدور لأنه لم يجد غيره. لأحد معنى من كل ما هو انساني. كلنا بدرجات متفاوتة طيبون وخبيثون، عاطفيون قساة، جنباء شجعان... كل الفاشيين والطغاة مدانون ليس لأنهم قادرون على تجويع الشعب وملع جيوبهم ولكن لانهم اختاروا أن يكونوا كذلك.

والتمرين يعتمد بالضبط تنشيط هذه الأجزاء الكامنة في كل منا حتى يمم فهم كل ما هو ملازم للانسان فهما جيدا. ليس المطلوب من الممثل تبديل شخصيته ولكن سير كل امكانياته ومنها الشخصيات التي سيمثلها (يختار ممثل أن يكون خاضعا ومهانا الشيء الذي لم يحدث له من قبل).

— صعوبات تعترض الجسد والأشياء : اعتدنا القيام بحركات ميكانيكية لاننا نعرف جسدنا ونعرف الأشياء كذلك. ولكن يتغير كل شيء عند اول محاولة لتبديل أحد هذه العناصر. اذا لم يكن للممثل مثلا سوى يد واحدة فكيف يمكن له أن يعد المائدة. اذا لم تكن له غير عين واحدة أو رجل واحدة. اذا تصلبت أصابعه كيف يمكن له ان يرتدي ملامسه أو ملامسة زوجته. كل قصور في البدن ونقصان في البيئة يحدث تصعبا مفاجئا للحساسية (العميان يسمعون جيدا واليكم يرون أبعد..)

٢- تركيز : يحدد الممثلون مجال انبهاهم (مائدة، حائط، وجه صديق، ورقة بيضاء) وعليهم أن يكتشفوا أكبر عدد ممكن من الألوان والفوارق والأشكال والتفاصيل.

قد يجن المرء لو أن وعيه يدرك ويسجل التنوعات اللانهائية للألوان والأشكال التي تستطيع العين إتقاطها. على الممثل إذن أن يتمرن على تحليل الواقع واكتشافه في أدق تفاصيله. يمكن ان يقوم بهذا التمرين مثلان وذلك بأن يقفا متواجهين ويخبر كل منهما الآخر بالذي يكتشفه في وجهه.

— تقوم الحواس بدور جهاز للاختيار وبواسطتها يلتقط الدماغ الأشياء : وانتقاء المنبهات المدركة يختلف حسب طبيعة المجتمع : (يقال ان الام لا تسمع منبه الساعة ولكنها تفتقر بمجرد أن يبدأ طفلها في الصباح. ويستطيع الطائر سماع غناء رفيقته ولو كان بجواره اسد يزأر. كذلك يسهل على طفل صغير وهو يعبر الشارع إتقاط المنبهات العديدة المرئية والمسموعة التي تزخر بها مدينة كبيرة الشيء الذي يصيب بالجنون رجلا لم ينزل الى المدينة قط.) والمراد بهذا التمرين هوأن يقوم الممثل بدور هذا الرجل الذي ينزل الى المدينة لأول مرة، إذ عليه أن يتعرف وينظم كل العناصر التي مهما كانت بسيطة يجب ان تبدو غريبة ومدهشة. هذا ما يحدث لنا عادة عندما نحل بمدينة جديدة اذ يبدو كل شيء عجيبا ولكن ما ان تمر بضعة أيام حتى يتخبر نصف هذه الاكتشافات.

— تمثيل قصة مجموعة من الممثلين يتكون قصة بالنتابو. مجموعة أخرى تقوم بالتشخيص لتسهيل الامر- يحسن في البداية التعبير عن القصة بصور ثابتة (جامدة) على ان يتم تمثيل المشهد كاملا فيما بعد. يمكن ان تكون القصة سرالية مثلا. الفائدة من كل هذا هو أن يعطي للذين يشخصون فرصة لأجسادهم كي ترد، وبسرعة على المقترحات.

من هنا تبدو أهمية أن تحكي القصص المقترحة عن الأشجار والحيوانات والريح والأمواج والبكاء والقصور والرشاش والمصفحات والبحر والبرد والحرب والسلم والغابة والمدينة الخ... والأجوبة البدنية تكون سريعة ومتواصلة. (نفس الممثل ينتقل مثلا، من الأسد الى قنبلة ستنفجر عبر تحول مستمر في التعبير عن هذين الشيئين المتعارضين) ويمكن لرواة القصة ان يعبروا عن عدم اقتناعهم بصورة أو حركة ما.

— انطلاقا من قولة بريخت «هناك عدة أشياء في الشيء الواحد عندما يكون الهدف هو الثورة ولكن لا يكون هناك أي شيء في أي شيء عندما يختفي الهدف». محتوى هذا التمرين هو أن يُعطى للمجموعة شيء ما، وعلى كل فرد ان يجد له استعمالا : قطعة خشب مثلا، يمكن ان تكون بندقيّة، عصا، حاجزا، حصانا، مظلة، عكازا، مصعدا، قنطرة، ملعقة، عصا العلم، حرية، قصة صيد، صفارة، سهما، كانا، ابرة، وايشاء اخرى كثيرة.

— تشخيص موضوع ما : السجن، مثلا، كل ممثل، دون ان ينتبه لما يقوم به أصدقاؤه، يحاول بواسطة جسده ان يعبر عن الموضوع. واحد ممدد على الأرض يطالع كتابا وآخر ينظر من خلال نافذة وهمية وثالث يلعب الورق ورابع يطهو الطعام وخامس ينظر الى الخارج في غضب الخ....

لا ينبغي اعتبار هذه التمارين العابا بهلوانية. ان هذا من شأنه ان يخلق عند الممثل قطاع الرياضي. نحن لا نقترح سوى التمارين التي يمكن ان تساعد على استرخاء العضلات وتنشيط

الخاملة منها أو التمارين التي تغير العادات التي قولبت الجسد وحركاته وحساسيته وجمدته. وبواسطة هذه التمارين ينبغي للممثل ان يحطم هذه البنيات وليس معنى هذا تعويضها ببنيات اخرى كبنية «الرياضي» مثلا.

10 - اعداد ايدولوجي :

المسرح عرض ايدولوجي تصور من الحياة الاجتماعية. ومن الضروري الا يكون الممثل مستلبا رغم براعته في التكنيك المسرحي. سيرعرض الممثل على الجمهور اشكالا من الصراع الاجتماعي. يجب ان يكون حاضرا في ذهن الممثل المهمة التقدمية الموكولة اليه وطابعها اليبداغوجي والكفاحي . المسرح فن وسلاح .

— كان من عادة مسرح «ارينا» بساوياولو ولعدة عروض اهداء مسرحياته لشخص أو حدث معين. وكان مغزى هذه الشخصية أو الحدث كفيلا بتنشيط الممثل ايدولوجيا : رفيق اغتيل أو زعيم ظل يقاوم الديكتاتورية حتى استشهد الخ...

— قراءة ومناقشة أهم الاحداث السياسية والاجتماعية التي تظهر على صفحات الجرائد اليومية وكذلك الأخبار التي لا تنشرها الجرائد. فضح الصحافة البرجوازية.

— استحضار حدث تاريخي. في حدود الامكان يمكن استدعاء حدث تاريخي شبيه بالحالة الوطنية الحالية واطهار الفوارق والخصوصيات المشتركة وشكلي التحرر.

11 - اعداد صوتي :

— الممثلون جنبا الى جنب، ووجوههم الى الحائط. ودفعة واحدة «يتقنون» الحائط بأصواتهم.

— تتكون مجموعتان وكل واحدة تطلق صوتا مغايرا محاولة ان تغطي على صوت الأخرى.

الممثلون ممدودون فوق طاولة على ظهورهم ورؤوسهم مدلاة إلى الخلف. يطلقون أصواتهم حتى يشعرون بألم (حكة) في حناجرهم ويتعذر عليهم الاستمرار.

— ممثل يتوجه بصوته الى ممثل آخر يبعد عنه بخمسين سنتيمترا. يتراجع هذا الأخير مترا. مترا. ثلاثة. وعشرة... يحاول الأول دائما ان يضبط صوته حسب المسافة فكما ان العين تسدد طبيعيا الى الشيء الذي تريد ان تراه. كذلك الصوت بالنسبة للشخص الذي يريد ان يتوجه اليه⁽³⁾.

12 - اعداد انفعالي :

— الانفعال المجرد : لا ينبغي ان يكون عند الممثلين اي تعليل مسبق. سيقومون برياسة انفعالية خالصة. في البداية يتسمون فرحين ويجب بعضهم بعضا كل واحد يحاول ان يرى الجانب الطيب في الآخر. ولانفاء كل امكانية لتعليل اي انفعال يعبر الممثلون ليس بالكلمات ولكن بالأرقام : 115،8،23 الخ...

يبدأ التغيير الكمي لهذا الحنان. في البداية يقدر المثلون بعضهم بعضا ثم يتناقص

هذا التقدير. يأخذ التغير النوعي طريقه حتى يستحيل الخناك الى كراهية. الى أقصى حد من الكراهية. الشرط الوحيد هو الا يهدد سلامة الأشخاص. حتى لا يتحول انشغالهم الى وقاية انفسهم بدل التركيز على الانفعال فقط. ويعود الممثلون بعدها شيئا فشيئا الى حالة الفرح والحب الأولى.

— نفس التمرين السابق : ينتقل الممثلون من انفعال الى الانفعال المضاد ثم يعودون الى الأول. لكن بدل الأرقام يطلقون أصوات حيوانات. يمكن تأدية هذا التمرين على نحوين : الممثل يتصرف كحيوان تماما. أو يتصرف حسب نقل مؤنسن للحيوان، أي دون ان يفقد خصائصه البشرية.

— حيوانات أو نباتات في حالات انفعالية : نخلة على الشاطئ ذات يوم من ايام الصيف. يتغير الجو، تقترب العاصفة تتبدل فرحة الصيف خوفاً خوفاً من ان تحطم النخلة وتعملها الامواج (يقوم الممثلون هنا بتشخيص الريح وكل تقلباتها.) أرنب يلعب مع إخوته. يأتي الثعلب. تحتوى الأرنب حتى ذهاب الثعلب. سمكة تسبح في الماء فرحانة حتى تعلق في الصنارة.

ينبغي في كل هذه التمارين أن تكون الأصوات جد موحية، اعتباراً لأن الكائن البشري يملك الكلمات والمفاهيم للتعبير عن انفعالات في حين لا تملك الحيوانات سوى الأصوات. هذا ما يجعل التعبير البشري ذا فخر حواسي كبير مع ما يحتويه من غنى في الالفاظ والعبارات التصورية.

يجب على الممثل، دون ان يفقد قدرته اللفظية والتصورية، ان يطلق الحرية لامكانياته الحواسية الهائلة.

13 — ألعاب للإنسجام الجماعي :

هذه التمارين خاصة بمجموعة عمال أو طلبة لم يعرفوا التمثيل من قبل : وهي ليست تمارين مختبرية بل ألعاب تساعد الناس على أن يقبلوا امكانية القيام بمحاولة في التمثيل، كما يحدث في المسرح، وتساعدهم ايضا على ان يتحرروا من تحفظهم.

— ايماء (ميم). تتشكل مجموعتان . تقترح المجموعة الأولى على احد أفراد المجموعة الثانية عنوان فيلم أو اسم رجل سياسي أو جملة أطلقها حديثاً ديماجوجي ما أو سياسي شعبي. يقوم هذا الممثل بإيماء الجملة أو الشخص ويبقى على أفراد جماعته التعرف عليه.

اما بالنسبة لممثلين اكثر خبرة فيمكن الاقتصاد على الفكرة الرئيسية لمشهد ما وتوضيح الفكرة يعتمد الممثل على امكانياته الجسدية وقدرته التخيلية فقط.

— لعبة المجرم : في هو فندق حيث يندم كل اتصال مع الخارج تكتشف ورقة كتب عليها «أنا مجرم وسأقتلكم كلكم». يجب على كل الموجودين اكتشاف المجرم بأسرع ما يمكن. (يكون المخرج قد عينه خفية ومسبقاً). يستطيع المجرم عند اشارة متعارف عليها «تصفية» الجميع (ضربة خفيفة فوق الكتف مثلاً) ولكنه لا يفعل الا بعد ان يكون ترك للممثلين عشرة دقائق يكتشف فيها بعضهم بعضاً. كذلك يستطيع الممثلون باتفاق الاغلبية «تصفية»

المشبه فيهم. يمكن هذه اللعبة ان تتحول الى تمرين مختبري يلدع فيه المشاركون أدوارا وشخصيات لها انفعالها الخاصة.

هذا تمرين ممتاز لتنشيط قدرة الممثل على الادراك الحسي والتمييز. كل ممثل يدرس بشكل دقيق جدا الممثلين المتواجدين معه لأنهم حسب رأيه مجرمون كلهم. يستطيع المخرج ان يعين مجرما أو عدة مجرمين أو لا احد على الإطلاق، المهم هو الحرص على ارتفاع حدة التوتر والانفعال والانتباه الى حد كبير.

— مقاومون وبوليس : مجموعتان واحدة تكون المقاومين والاخرى البوليس. يجدون أنفسهم دون تعارف مسبق يسافرون على متن نفس الشاحنة. اذا بالشاحنة تتعطل وتتوقف. كل واحد يعرف انه ليس بينهم سوى مقاومين وبوليس.

هذا التمرين يقوم على ان يحاول كل واحد التعرف على الصديق والعدو. والاتفاق على إشارة معينة «لتصفية العدو». ينتهي التمرين عندما لايبقى من الأحياء الا أفراد من هذه المجموعة أو تلك. يلعب التخيل والملاحظة هنا دورا كبيرا. على كل ممثل كيفما كانت المجموعة التي ينتمي اليها ان يتخيل قصة مقنعة ليوضح لاصدقائه من يكون حقيقة وليوهم أعدائه انه الى جانبهم. يسمح للممثلين ان يكونوا جماعات صغيرة حتى لا يتكلم الجميع في وقت واحد. تكون هناك استنطاقات مفردة «وقتل» منفردون. وقد يبلغ هذا التمرين درجة قصوى من العنف الانفعالي والايديولوجي. اذ ان الغرض هنا ليس خلق شخصيات من أي نوع ولكن مناقضين من جهة ومضطهدين من جهة اخرى، كل جماعة مبررة مواقفها.

14 — تقارين على الاقنعة والطقوس الاجتماعية :

— يبدأ الممثل في الكلام والتحرك بشكل عادي، بينما يحاول الآخرون التقاط قناعه وإعادة خلفه. وليس معنى هذا إعطاء الصورة بشكل كاريكاتوري. ولكن إبراز القوة الداخلية التي تدفع الممثل لكي يتصرف هكذا. الممثلون يقلدون الاستاذ ولكن حسب المفهوم الذي أعطاه أرسطو لذلك : «التقليد ليس معناه نسخ المظاهر الخارجية ولكن إبراز القوة الداخلية الخلاقة التي أنتجت هذه المظاهر». مثال : من خصائص احد الممثلين المميزة ذلاقة اللسان، لكن ذلاقة الانسان هذه تخفي في الحقيقة انسانا خجولا ومتريدا، وهو يحاول إخفاء ذلك وراء الكلام بدون توقف مخافة ان يهاجمه الآخرون. يجب على الممثل إعادة خلق هذا الخوف الذي يدفع الى الحديث المسرف. يجب بالتالي كشف الجواجز الاجتماعية التي أدت الى هذا الخوف. إن أساس القناع هو دائما ضرورة اجتماعية تحددها الطقوس الاجتماعية.

— ممثلان يتحدثان أو يناقشان. كل واحد معه مجموعته التي تقلد حركاته محاولة خلق القناع الذي يتقنع به كل لحظة من لحظات النقاش.

بعد قليل يأخذ الممثلان في تقليد أحدهما الآخر بحيث تنتهي كل مجموعة الى محاكاة ممثل المجموعة الأخرى.

— خمسة ممثلين يتكلمون ويتحركون ويلاحظ بعضهم بعضا. بعد لحظات ينطق المخرج اسم احدهم ويبدأ الآخرون في تقليده، بعد ذلك ينادي اسما آخر وهكذا...

— يطلب من احد الممثلين — دون ان يفقد أياً من خصائصه — ان يضيف الى قناعه عناصر أو خصائص قناع احد أصدقائه بحيث يمكن ان تتساءل مسبقاً كيف سيصبح فلان اذا ما اضيف اليه عنف فلان أو كيف سيصبح هذا الممثل القوي العدواني اذا اضعفنا اليه خجل ممثل اخر دون ان يفقد قوته وعدوانيته. وهناك توفيقات لا نهائية يمكن خلقها باضافة عناصر جديدة أو تبادلها بين الممثلين.

— اعطاء القناع ابعاده الشاملة : يتطابق القناع والكائن ولكن تحت القناع تستمر الحياة. واعطاء القناع بعده الشامل يعني ان تجعله يكتسح الكائن الانساني تماماً حتى اقصاء اخر عنصر للحياة فيه. مثال : الجانب الانساني في العامل لا يتلاهم والعمل الميكانيكي الذي يقوم به . وهكذا بقدر ماتكون حياته لا انسانية بقدر مايصبح ماهراً، بقدر ما يصبح آلة. يقوم جسد الممثل بالحركات التي يؤديها العامل عادة. ثم يتشكل القناع ويطنى شيئاً فشيئاً حتى يموت العامل (مثال الحياطة التي انتهت بخياطة جسدها أو الموسس التي لم تعد سوى جسد يتحرك).

— لعبة الحرف : يكتب الممثلون على أوراق مختلف المهن والحرف : عامل، طبيب أسنان، رجل دين، ضابط، سائق، ملاك الخ... تخلط الأوراق وكل واحد يسحب ورقة ويقوم بارتجال الحرفة (إيماء) لمدة دقائق. بعدها يحاول الآخرون التعرف على الحرفة التي قام الممثل بتشخيصها.

— لعبة الحيوانات : نفس التمرين السابق. يستعاض عن اسماء الحرف باسماء الحيوانات. يمكن تأدية هذا التمرين بطريقتين اما بتشخيص الحيوان (تصرفاته وخصائصه) واما بتشخيص الانطباعات الذاتية التي لنا عن هذا الحيوان أو ذلك. يمكن ايضاً تسجيل اسماء الحيوانات ذكوراً وإناثاً. ويحاول كل ممثل في أقل من عشرة دقائق التعرف على شريكه. ليس ضرورياً أن يقوم الممثلون بادوار الذكور والمثلات بادوار الاناث.

— لعبة الادوار المكتملة : نفس التمرين ولكن هذه المرة ينبغي ارتجال مشاهد يكمل بعضها بعضاً : الزوج — الزوجة — الدركي — السارق — الخ...
— ينقسم الممثلون الى مجموعتين الأولى تحكي قصة والاخرى تشخصها تشخيصاً صامتاً.

15 — تكسير القمع :

يحاول الممثل تذكر لحظة من حياته عانى فيها من قمع شديد.

مثال : طالبة أمريكية سوداء ذهبت لزيارة عمته في الجنوب ومنعت من دخول مقهى يوجد بها زبناء بيض. يمم التمرين على ثلاثة مراحل :

في المرحلة الأولى : محاولة إعادة الحدث كما تم في الواقع (دون زيادة أو نقصان) ولكن بأكثر ما يمكن من التفاصيل. ودون أن يبدي بطل القصة مقاومة من أي نوع. في المرحلة الثانية يرفض الممثل القمع الذي سُلطَ عليه. كلنا يعرف أنه عندما يكون هناك قمع — من أي نوع كان — فلائنه يجد لدى الضحية نفسه سندا. لو كان الانسان يحب الحرية اكثر من حبه للحياة فلن يكون هناك قمع ابداً : اكثر ما يمكن عمله هو قتله. نحن مضطهدون لأننا مستعدون لتقديم تنازلات لقبول القمع على شرط أن نظل على قيد الحياة. في المرحلة الثانية رفضت الفتاة السوداء مغادرة المقهى ولتو فإن كَلَّ النظام القمعي تحرك ضدها. حتى أقاربها

ننسخوها بمغادرة المكان ولكن الفتاة صممت على الصمود في وجه القمع. في المرحلة الثالثة من هذا العنبر يغير الممثلون أدوارهم ويمثلون بالضبط عكسها. الشابة السوداء تمثل دور الشقراء التي طردتها. والدها يمثل عمدة البلدة الخ... بشكل عام تحدث أثناء هذا العنبر أشياء مفيدة.

16 — ثمانين عامة بدون نص :

— ارتجال : ثمن تقليدي يتركز على ارتجال مشهد اعتمادا على بعض العناصر الأولية. على المشاركين ان يتقبلوا كل المعطيات التي يتقدم بها الآخرون أثناء الارتجال. وعليهم ان يتمموا هذا العنبر تدريجيا بعناصر جديدة من تخيلهم. يمنع الاستغناء عن أي عنصر. لتلاقي السقوط في الانفعال ولكي يكون الارتجال ديناميكيا لايد للممثلين ان يوظفوا «محركاتهم» أي «إرادة مهيمنة» — نتيجة صراع بين إرادة وإرادة مضادة على الأقل (4) — قادرة على تحديد صراع داخلي وذاتي. لايد لهذه الصفة المسيطرة أن تصطدم بتظيرتها عند الممثلين الآخرون بحيث يتشكل من كل هذا الصراع الخارجى الموضوعي. أخيرا يجب أن يتطور هذا النظام التنازعي كما وكيفا. إذ لا يكفي أن تحقد وتستمر في حقدها. ينبغي أن يتغير هذا الحقد إلى غلظة أو حب أو أي شيء آخر. إن التغير الكمي ليس مسرحيا بل هو أقل من ذلك بكثير بالنسبة لتغير يصحبه تغير كيمي حقيقي.

يجب أيضا التفرقة بين الإرادة (التي يمكن أن تكون نتيجة نفسية متقلبة الأطوار) والحاجة الاجتماعية. الإرادات التي تقدم فائدة عملية هي تلك التي تعبر في حقل علم النفس الشخصي عن حاجة اجتماعية. الإرادة هي حاجة.

ثمانين الارتجال هذه ينبغي أن تقتبس مواضعها — خصوصا بالنسبة للفرق الشعبية — من أحداث الجرائد حتى يسهل النقاش الأيديولوجي والسياسي وبهذا يمكن أيضا ادراج المشاكل الفردية في اطار حياة اجتماعية وسياسية واقتصادية أوسع. مثال في الارتجال (بالملم أو مصحوبا بحوار): القرد السيء التربية. هذه القصة اعتمدت حدثا وقع بالفعل في بلد ما: (1) ضابط أعلى في الجيش ينتزه مع حرمه وأولاده وخادمتة الأمانة. انه يوم احد مشمس. يقررون الذهاب الى حديقة الحيوان.

(2) ينتزهون أمام أقفاص الحيوانات. وجوههم ووضاعهم ينبغي أن تعبر عما يشاهدون : فيل، أسد، تمساح، مملك، خرتيت، جمل الخ...

(3) انهم امام قفص القردة. يمزحون طويلا. فجأة تحدث الفاجعة: قرد يلا حياء يقوم بعملية استمئاء أمام زوجة الضابط الطاهرة والأولاد الشرفاء والخادمة الأمانة.

رعب أخلاقي. تردد. حجل. مالعمل ؟

(4) يخرج الضابط مسدسه ويطلق النار على القرد الذي يموت لتوه. بعض الناس يغتاطون وآخرون يصفقون. يغمى على الزوجة بالسرعة التي تكفي لجعل الناس يغيثونها.

(5) يأتي حارس الحديقة ويحقد نفسه مضطرا لتابعة الضابط امام المحكمة.

(6) في المحكمة يدافع القاضي عن القرد وحقه المشروع في التصرف حسب غرائزه وليس حسب القوانين والمعاهدات البشرية.

- (7) يدعى محام الدفاع ان القرد قد خرق حق الضابط في الاستجمام مع عائلته ظهر يوم احد مشمس. وحسب الدفاع فإنه لم يكن للقرد التربية الضرورية للانتماء الى حديقة حيوان في مدينة متحضرة كمدينتنا والمتشعبة كثيرا بالتقاليد المسيحية. ويبدأ في تعداد مشاهير رجالات بلده في العلم والادب وكذا أعضاء الاكاديمية وبعض الحيوانات المثالية كالبيغوات.
- (8) يقرر القاضي تبراة الضابط وسط تصفيقات الحاضرين وينزل عقوبة صارمة بالقردة الاخرين الذين اعتبرهم متواطئين معه لأنهم لم يقوموا بأي شيء لمنع جريمة الاستمناء.
- (9) كل الناس يفادرون القاعة مبتسمين سعيدين ومرتاحي الضمائر.

— الغرفة السوداء : مكان معتم نسيبياً. ممثل جالس قرب آلة تسجيل مغمض العينين. ممثل اخر، أو المخرج نفسه يرسل اليه الاوامر محمدا له المكان الذي يوجد به (زقاق كذا). على الممثل ان يتخيل هذا الزقاق ويصفه في أدق تفاصيله، يصف الملابس التي يرتديها، يصف وجوه المارة. يأمره المخرج بالتوجه نحو المطعم (يستمر الممثل في الكلام واصفا الخدم، الكرسي، الزينة، الخ...) يجلس ويفكر في ان يسرق محفظة الرجل السمين الذي يقرأ جريدته. انه تمهين للتخيل وكذلك لتحرير انفعالات الممثل.

بعد ان يكون قد أكل بسرعة بصف الطعام ومذاقه. يذهب الى المرحاض. يفشل في سرقة المحفظة، يدفع الحساب ثم يخرج مهزولاً محافة ان يتهموه بعمل لم يقم به.

بعد انتهاء التمرين يستمع الممثل الى التسجيل ثم يحاول ثانية اعادة تركيب الاحداث وان يعيش تلك الانفعالات من جديد.

— قصة يحكيها كثيرون : يبدأ ممثل في حكاية قصة ما. يقاطعه اخر ليم القصة ثم ثالث حتى يكون جميع الاعضاء قد شاركوا. يمكن لمجموعة ان تشخص القصة التي تُحكى

— العمل المسرحي يحكي أي قصة عن شيء يحدث. ولكن العمل نفسه يحوي نقيض ما يحدث (أي ما لا يحدث). لكي تحضر في اذهان الممثلين كل الامكانيات التي كان من الممكن ان تحدث والتي لم تحدث عليهم ان يمثلوا مشاهد الاحداث التي لم تقع : كيف كان من الممكن ان يكون زواج هاملت باوفيليا ؟ ماذا يحدث لو عفا عطيل عن ديدمونه؟ كيف كان من الممكن ان يفهم اوديب انها لم تكن غلطته ويفترق هكذا عن الام الزوجة في جو ودي ؟ ماذا سيحدث لو قرر نظام تحوير شعبه من نير الامبريالية ؟

لا حدود للخيال، ومن الاحسن ان يعرف الممثل مالذي كان من الممكن ان يقع لي شخص بكل دقة الذي حدث فعلا.

— تبادل الادوار : لكي تساهم كل المجموعة في خلق كل الادوار، يشخص الممثلون ادوارا لايتمثلونها (كل واحد بشخص دور الممثل الآخر). هكذا يستطيع الممثل ان يعطي تأويله الخاص لكل الادوار ويدرس ايضا التأويلات التي أدلى بها الآخرون بالنسبة لدوره.

— كل ممثل ينطق بكلمة من جملة طويلة اختيرت مسبقا مع محاولة الجميع اعطاءها الانحاءات التي ستكون لها اذا ما نطق بها شخص واحد. لتسهيل العمل يمكن لممثل ان ينطق الجملة ويحاول الآخرون تقليده : كل ينطق كلمة.

تعليق. الفكر تدفق متواصل. الانسان يفكر دائماً. يتم التواصل بين الممثل والمتفرج على مستويين : موجات وموجات تحتية (5). اي ان الانسان يستطيع أن يبلغ اكثر مما هو واع بتبليغه. وكذلك يستطيع ان يتلقى اكثر مما هو واع بتلقيه. عندما يحب شخص شخصاً اخر فإنهما يعرفان ذلك قبل ان يتحدثا به. وقبل ان يطلب العامل من الباطرون رفع اجره فإنه يعرف مسبقاً ما إذا كان سيقبل أم لا : إنه أدراك حسي عن طريق الموجة التحتية. بنفس الطريقة يتواصل الممثل، على المستوى الواعي. بالكلمات التي ينطق بها والاشارات والحركات الخ... وايضاً عن طريق الموجة التحتية بواسطة الافكار التي يرسلها. عندما يتناقض ما يفكر به الممثل مع ما يعمله فإنه يحدث عند المتفرج المتلقي نفس التشابك الذي قد تتلقاه من الراديو عند اذاعة نبأين متناقضين. في هذه الحالة يستحيل تسجيل كلا النباين. عندما يكون الممثل أثناء العمل يفكر في شيء آخر غير الدور الذي يقوم به فان المتفرج سيتلقى الصوت والفكرة معاً.

تمرين التعليق هذا هو كالتالي : في الوقت الذي يطلق الممثل حواراً بصوت عال فإن الآخرين يقولون ما يفكرون به بصوت منخفض. هكذا سيتكلم الممثلون جميعهم في تدفق متواصل موضحين أفكارهم مضيفين ديناميكية جديدة الى اللعب (لان الافكار ستكون في حركة دائمة ولها علاقة وثيقة بما يحدث فوق الخشبة) بهذا يمكن تلافي ثغرات الانفعالات الجامدة التي تغرق الممثل في حزن ساكن أو فرح أو شيء اخر ليس هو هذا التدفق المستمر للافكار).

يصلح هذا التمرين ايضاً لتركيب مشهد حول الفكرة الرئيسية على أساس ان تصب كل الافكار الأخرى في اتجاه الحركة الرئيسية.

18 - حالة الاندماج المنفردة :

من الصعب غالباً على الممثل السيطرة على حالة اندماجية شديدة التعقيد. كما يكون من الصعب على رسام استعمال كل الالوان الموجودة أمامه في آن واحد.

هذا التمرين يطلب من الممثل ان يفرق الحالة الاندماجية ولو الى ثلاثة مراحل على الأقل وان يمثل على انفراد كل واحدة منها.

أولاً الإرادة ثم الإرادة المضادة وأخيراً الصفة المسيطرة.

مثال : هاملت يريد ان يقتل نفسه ولكنه يريد ان يحيا ايضاً. ويبدأ أولاً بتمثيل إرادة الموت (عليه ان يترك جانبا كل رغبة في الحياة. وعزل عنصر الموت هذا تماماً عن باقي العناصر الأخرى) بعدها يمثل عنصر الحياة (هنا ايضاً ينبغي إقصاء كل رغبة في الموت) وفي النهاية يمثل الصفة الغالبة اي الحالة الاندماجية كاملة.

هذا يساعد الممثل على تحريك كل عنصر على حدة ثم إلحاقه بالكل. ويقدر ما يكون تمثيل الصفة الغالبة جدليا بقدر ما يساعد الممثل على السيطرة على الإرادة والإرادة المضادة. — الانفعالات الخاصة : كما رأينا بالنسبة للاندماج كذلك بالنسبة للانفعالات. في الحقيقة ليست الانفعالات خالصة تماما. اننا لا نحس ابدا حقدا خالصا أو حيا خالصا. ولكن هذا ضروري بالنسبة للممثل في مرحلة خلقه لدوره.

عند تمثيل مشهد ما لا يحافظ الممثلون الا على الانفعال الاساسي الخالص (باعتبار ان الانفعالات الرئيسية هما الحقد والحب). يمثلون اولا بحقد، حقد عنيف ورهيب في كل جملة وحركة. ثم يعيدون نفس المشهد بحب. اخيرا حسب نوعية الصراع يختار لكل مشهد الانفعالات التي تخصه (نفاذ صبر. تلهف. حالة عصبية. لا مبالاة. خوف. أو سمات أخلاقية كالشجاعة والجبن والمسكنة الخ...)

19 — الوقفة المصطنعة :

ان اعادة نفس الكلمات والحركات أثناء التدريب والعروض من شأنه ان يخلق عند الممثل حالة تخدير، الشيء الذي يضعف لديه القدرة على لمس ووعي ما يقوله وما يفعله. والنتيجة ان ما يبلغه سيكون ضعيفا.

في هذا التمرين يمنع على الممثل ان يتكلم أو يعمل ما عليه ان يعمل فوراً. عليه، بالعكس، ان يتوقف وقفة مصطنعة (خمسة الى عشرة ثواني أو اكثر). بهذا يفقد الممثل تلك الركيزة الميكانيكية التي يوفرها له الايقاع. ويفقد ايضا ذلك الاطمئنان الذي يوفره العرض وتستيقظ إذذاك حساسيته وانتباهه. أثناء هذه الوقفة يمكن للممثل ان يفكر في أي شيء. — تمرين اخر على الوقفة المصطنعة: أثناءه يفكر الممثل في قول أو فعل عكس ما عليه ان يقوله. عندما يفكر الممثل فيما سيقوله فإنه يسقط من حسابه امكانية الا يقوله. أو امكانية ان يقول عكس ما سيقول أو ان يدخل جدليا عكس ما يقول ضمن ما يقوله حقيقة.

الممثل يحاول فقط ان يقول ببساطة ما تعنيه الكلمات بلا مفاهيم خاصة. عليه في هذا التمرين أن يقول ويحس تماما عكس ما سيقوله من بعد (بهذا يحمل النص والحدث كل فوارق التغيرات الممكنة).

عندما يقول روميو لجولييت انه يحبها عليه قبل هذا ان يعاني من تأثر بالغ لكونها منعتة من الذهاب، الشيء الذي يعرض حياته للخطر.

قبل ان يقتل عطيل ديدمونة عليه ان يحس رغبة عميقة في ممارسة الجنس معها. — سماع الممثل بصفة مستمرة لنفس الحوار، نفس الكلمات، يخلق لديه تلك الحالة التخديرية ولا يعود الممثل يسمع شيئا أو يستمع الى شيء. لا يعود يفهم ما يقوله الاخر. هنا يقوم الممثل بوقفة مصطنعة يفكر فيها أو يقول ملخص ما جاء به محاطبه. بهذا فانه يدخل فعله ضمن أفعال الاخرين ويتلافى العزلة الذاتية ويندمج ضمن البنية العامة للصراع. — امكانية اخرى في استخدام الوقفة المصطنعة : يتساءل الممثل أثناءها عما سمعه وما عليه

ان يقوله أو يفعله، مراعتا على الامكانيات والاختيارات المختلفة. هكذا سيلعب الشك دوره في الاختيار. وبمجموع هذه الامكانيات والاختيارات ستجعل من الممثل شيئا غير ميكانيكي.

20 — الضرورة/الارادة :

ليست ارادة شخص ما في غالب الاحيان سوى التعبير بطريقة ذاتية عن ضرورة اجتماعية. تتجسد الضرورة الاجتماعية وتشخص في «نفسانية» ما.

المهم هنا هو الوظيفة الاجتماعية للشخصية وليس طبعها أو مزاجها : البابا «بريد» من غاليليو ان يجيب عن التهم الموجهة اليه من قبل محكمة التفتيش فقط لانه البابا. الحرب الابدائية ضد الشعب الفيتنامي البطل قادها ثلاثة رؤساء : كنيدي. جونسون. نيكسون. ثلاثة أمزجة مختلفة ووظيفة اجتماعية واحدة : رؤساء الامبريالية.

سيحاول الممثل في هذا التمرين أن يحس ويفهم ويبرهن على ان اعمال محددة سلفا بالنسبة لما يمكن أو لا يمكن ان «يرده». العمل هنا يقم على المعارضة بين «الارادة» و «الواجب». بين «اريد» و «يجب علي».

— سرعة : هذا التمرين شبيه بكرة القدم البرازيلية. ليس للاعب الحق في توقيف الكرة وعندما يلمسها فانه لايتعدى في أقصى الحالات مرتين وعليه بعدها ان يسلمها الى جاره.

وهذا التمرين مقترح على الممثلين ذوي التكوين الستانسلافسكي. فهؤلاء يدفعون الذاتية الى أقصى حدودها ويسمحون لهذه الذاتية بالتالي ان تصير واقعا. هذه اعملية تحول الواقعية الى تعبيرية، الواقع منظورا اليه من خلال شخص. انهم يقفون احيانا وقفات جد طويلة ليقولوا فقط «طاب نهارك».

هذه التيارات العارمة من الذاتية (لكل ذاتيته) تمنع تركيب الاحداث تركيبا منسجما، إذ أن كل ممثل يريد ان يفرض وجهة نظره الشخصية على الواقع. يجب على الممثلين في هذا التمرين ان يعملوا على ان تمر الحركة سريعا وبأكبر عنف انفعالي ممكن وبأكبر وضوح في الافكار.

21 — محاولات ارجالية بسيطة :

كل ممثل يرغب ما يمكن ان يقوم به قبل دخوله الخشبة وبعد خروجه. حتى تعطى للحدث الاستمرارية وللممثل الاستعداد.

22 — تحويل الانفعالات :

— تمرين ميكانيكي ومتعب ولكن بإمكانه ان يعطي نتائج مرضية في حالة توقف لا يمكن تفسيره .

يحمى ان ممثلا كان يوصل الى الجمهور تيارا عارما من الرهبة والموت عندما يضع
 المسدس فوق صدغه ويتساءل هل يقتل نفسه ام لا. كيف يم هذا ؟ امام عجز الممثل عن
 الشعور بقرب الموت كان بواسطة «الذاكرة الانفعالية» ينتقل الى التفكير التالي : كما هو
 رهيب ان يستحم المرء بالماء البارد في فصل الشتاء (وهذه حالة تعود الى أيام صباه عندما
 ممثلا فقيرا). هذه التحويلات الانفعالية ليست عملا غير نزيه انها تساعد الممثل على ان يعبر
 عن انفعال بواسطة انفعال اخر: ألا يحتوي الماء البارد في فصل الشتاء شيئا قاتلا ؟
 — تمرين صامت : أهم تمرين بواسطة الموجة التحتية. على المشارك ان يحترم التمثيل والانهيار
 كليا ويفكر وبشكل قوي في كل كلمة من النص محاولا نقل المحتوى بواسطة الموجة التحتية.
 لهذا يجب التركيز بشدة. لا ينبغي ان يتحول الى تمرين في «الميم». ولا ينبغي إضافة أي حركة
 أو إشارة قصد مساعدة الاخر على فهم ابعاد الحوار.

عندما ينجح الممثلون في أداء هذا التمرين بشكل صحيح فإن نتائجه تكون مذهلة.
 لقد حدث ان متفرجين حضروا أثناء تدريب من هذا النوع. وكان بإمكانهم المساهمة في
 النقاش دون ان يكونوا قد شعروا بانعدام الحوار قالوا : ان ما شاهدوه كان مسرحا.
 — تمرين بطيء : للممثل طبعاً وجهة نظر ذاتية حول الشخصية التي يمثلها. انه يرى العمل
 والشخصيات الأخرى حسب هذا المنظور الذاتي. لهذا من الأحسن ان تتم الممارنة الأولى دون
 ان يعرف الممثلون الأدوار التي سيقومون بأدائها. على المخرج ان يرى العمل في عيوميته :
 موضوعيا. ان هذا النزاع بين ذاتية الممثل ووجوب موضوعية المخرج غالبا ما تكون نتيجة
 التضحية بالقدرة الخلاقة عند الممثل.

يحتاج مشاهد ما ممثلا الى نوع من السرعة تجعل من الصعب على الممثل تحقيق دوره
 بشكل تدريجي. هذا التمرين يعطي حلا لهذا المشكل إذ يمنح الممثل الوقت الكافي لتحقيق
 الافعال والتغيرات والحركات التي كان يرغب في تحقيقها. عندما يتمكن من هذا يصبح من
 السهل تجميعها وتكثيفها. يجب أن يم هذا التمرين بتعاقب مع تمرين السرعة.
 — أشكال اخرى من التمرين البطيء تتعلق بالحواس : يجب على الممثل ان يفتح حواسه لكل
 المثيرات الخارجية، التي لها علاقة حسية شهوانية أو جنسية مع العالم الخارجي. من الناس
 من يمارس الحب بميكانيكية اي دون ادنى شهوة. على الممثل، بالعكس، حتى عندما يلقي
 نظرية رياضية ان يفعل ذلك بطريقة شهوانية أي «جماليا».

— يحدث أثناء مشهد ما ان يفقد الممثل ثروته الفكرية والانفعالية من جراء الجهد البدني
 الذي يبذله وهو يقوم بحركة أو مبالغة في تعبير (في الهواء الطلق مثلا) هذا التمرين (الانقاء
 همسا) جد نافع لاعادة الحياة الى المشهد. لان كل طاقة الممثل إذ ذاك سترتكز على الجوهري
 وليس على قدرته الصوتية. ويستمتع الممثل الى نفسه ويسيطر عليها احسن.
 — ظروف متعارضة : هذا التمرين يصلح لتكسير كل التركيبات التي حلدتها مسبقا معرفة
 الممثل لما سيفعله أو سيقوله أو يسمعه. يعتاد الممثل ممثلا ان يمشي على الخشبة بكل مسالة
 ولا مبالاة دون ان ينتبه الى ذلك.

لتلافي هذا على الممثل ان يعمل في ظروف تعارض تلك التي يعرف. مثلا مشهد
 عنيف يمثله بهلوه. أو يوصل نفس المضمون بعبارة مغايرة.

يمكن أيضا تغيير الاخراج أو تمثيل مشهد طبيعي (مليء بالاكسسوارات عادة) بالكلمات فقط (دون تلك الادوات) أو تمثيل مشهد من مسرحية للوبي دي فيكا (1562 — 1635) بطريقة طبيعية أو العكس. يمكن ان ينصب هذا التمرين على الاخراج أو الاندماج أو النص.

— يمكن ان ينصب التمرين السابق على تغيير في نوع العرض : السيرك. الكاريكاتور. المسرح الرسمي التعبيرية. الميلودراما. الخ...

— مبالغة. يبالغ الممثلون في كل شيء : الانفعالات. الحركات. النزاعات بتجاوز الحدود المتعارف عليها ولكن دون الخروج عن الموضوع. وهذا لا يعني ان شيئا يحل بدل شيء آخر ولكن يعني المبالغة في الشيء نفسه : المبالغة في الحقد، في الحب، في الصراخ. يجد الممثل المقاس الصحيح والنغمة المضبوطة بعد وليس قبل المبالغة.

— يأخذ الممثل الحرية في القيام بكل ما يريده : تغيير الحركات، النص، كل شيء. الحدود الوحيدة التي ينبغي الوقوف عندها هي الحفاظ على سلامة الآخرين حتى يمكن لهم بدورهم الابداع دون خوف. أساس هذا العمل هو ان الجزء الأكبر من الابداع الفني عمل عقلائي ولكن ليس كله. هناك دائما أشياء غير متوقعة كأن يطلق ممثل العنان لأحاسيسه اللحظية اللاعقلانية غير المقررة سلفا.

يمكن لهذه الجلسة التحررية ان تخضع لتغييرات عدة. عندما يشعر الممثل بعدم وثوقه بما سيفعله الآخرون فان هذا يدفعه للخلق والملاحظة. ويمكن لهذا العمل ان يكون خطيرا ايضا إذا تم قبل ان تحدد العطيات الأساسية العقلانية التي يتركز عليها العرض.

— يقوم الممثل بكل الافعال ويقرأ كل الادوار ليس في الحاضر (هنا والان) ولكن وهو يتنبأ بما سيفعله في المستقبل اي كما لو كان ما يزال في مرحلة التفكير فقط : «سأقول كذا. وسأفعل كذا. ولكن ليس الآن» انه يتعرف اولاً على الطرق التي سيقطعها. إنه لا يحقق، إنه يتعرف.

— كاريكاتور : تمرين يمكن القيام به على طريقتين. اما ان يقلد الممثل بشكل ساخر طريقة تمثيله هو أو طريقة صديق آخر في التمثيل. يقول برجسون «إن الناس يسخرون من آتيهم وصلاتهم». عندما يقوم الممثل بتشخيص كاريكاتوري لفرد فان ما يثير الضحك هو ما هو غريب في سلوكه. اذا استطاع الممثل عبر الكاريكاتور ان يرى ما هو آلي في أدائه فإنه يستطيع بسهولة ان يغيره وان يجعل عمله أكثر حيوية.

— من أجل فهم احسن للشخصيات يمكن تبادل الادوار أثناء التدريب (من الاحسن ان يقوم التبادل داخل نفس العلاقة : الزوج، الزوجة، — الأب، الابن — العامل، رب العمل). ليس المطلوب من الممثلين حفظ النص عن ظهر قلب — يكفي إعطاء فكرة عامة عن الدور أو مضمونه.

— اثناء تلاوة النص يبحث الممثلون عن إيقاع يروونه صالحا لمشهد ما ويبدؤون التمثيل تبعاً لهذا الإيقاع. ويتغير الإيقاع بتغير المضمون. ليس معنى هذا الغناء ولكن التلاوة بايقاع. سيسهل هذا التمرين عملية اندماج الجماعة والتركيبة الموضوعي «للذاتيات».

— يقرر الممثلون — لأعطاء خيالهم حرية أكبر — ارتجال مشاهد مشابهة للمشهد الذي سيقومون بأدائه. مثلاً : إذا كان المشهد الذي سيشتغلون فيه هو القمع الفاشي المسلط على الشعب البرازيلي، فلا شيء احسن من ارتجال مشهد مشابه عن القمع النازي لليهود الألمان أو

تصلح هذه الجلسات لتنمية رشاقة الممثل وقدرته على تغيير انفعالاته أو شخصيته بسرعة — وذلك باعطائه مرونة بدنية وفكرية وانفعالية أكبر وقدرة فائقة على التركيز والانتباه. يقدر ما تكون ظروف عمل الممثل صعبة بقدر ملتكون إنجازاته غنية.

— وجوه الممثلين إلى الحائط : يلقي المخرج أو الممثل أي جملة من النص. بعد اعطاء التعليمات حول طريقة اللعب (حقد كارنكاتوري أو حب مبالغ فيه الخ...) يبدأ الممثلون فوراً في أداء المشهد ويأخذون المواقع التي يحتلونها عادة عند تلك الجملة. انطلاق عملهم إذن هو تلك الجملة، ذلك الموضوع المقترح. بعد عدة دقائق يلقي ممثل آخر، موضوعاً آخر. تتوقف الحركة فوراً وبسرعة يعرض المشهد المقترح المشهد السابق. يأخذ الممثلون المواقع التي يشغلونها عند الجملة الثانية وهكذا...

— نفس التمرين السابق إلا ان الممثلين الذين يشاركون في المشهد الأول وليس في الثاني يتابعون تمثيل الأول في الوقت الذي يمثل فيه المشهد الثاني.

يحدث ان بعض ممثلي المشهد الأول يلتحقون للتمثيل بالمشهد الثاني. على الآخرين ان يتابعوا عملهم وذلك بان يتخيلوا ان الذين انسحبوا ما يزالون امامهم.

بعد دقائق أخرى يبدأ مشهد ثالث أو موضوع ثالث بنفس الطريقة انطلاقاً من جملة مقترحة. الممثلون الذين هم ادوار في الأول والثاني والذين لا يشاركون في الثالث يتابعون عملهم ولو مع شخصيات لا مرئية اذا لزم الامر بحيث تمثل ثلاثة مشاهد في ان واحد ويعطرق مختلفة.

ملاحظات

(1) صوت فأر مثلاً يعني بالنسبة لساكني ضفة الزمناك (البيرو) حياة البؤس والاستغلال. ذلك ان الفئران تنتشر كالمندى على ضفة النهر. وعندما يذهب الأباء الى العمل فان الكلاب هي التي تقيم بحراسة الاطفال وقد حدث ان حجرت البلدية كل الكلاب اثر وباء من الجرب فجات الفئران والاطفال نيام وأكلت انوفهم أو أجزاء أخرى من اجسادهم.

(2) المسرح الممثل — ويحتره بوال اكثر الاشكال اثاراً ونجد في كتابه «مسرح المضطهد» مثالا على هذا الشكل من المسرح.

طلب من فنانة من لجنة حماية الأمية في قرية «أوتيسكو» أن تشرح للناس اعتياداً على مجموعة من المماثل كيف ترى الفية التي ولدت فيها. كان قد حدث في أوتيسكو قبل مجيء الحكومة الثورية انتفاضة للفلاحين وقد احتفل الملاكون العقابيون زعيمهم وجررو الى الساحة العمومية حيث قاموا بحصيه.

لتشخيص هذا المشهد جعلت الفتاة احد المشاركين ملقى على الأرض وآخر يمسكه من ذراعيه وثالث يقوم بعملية الحصى. في جانب آخر يقف رجل يمثل السلطة على يمينه ويساره حارساه اللذان يهددان السجنين بسلاحهما. في جانب آخر امرأة على ركبتيها تستجدي وعلى بعد مسافة مجموعة من رجال ونساء على ركبهم وابيهم مكيلة خلف ظهورهم. هذه هي الصورة الحقيقية التي تملكها الفتاة عن قريتها. صورة رهيبة متشائمة ومنهزمة ولكنها صورة شيء حدث في الواقع. طلب من الفتاة بعد ذلك ان توضح الصورة التي نهد ان ترى عليها قريتها وغررت تركيب المجموعة تماماً ورسمت شكلاً اخر لناس يعملون ويتحايون. وباختصار أوتيسكو سعيدة، أوتيسكو المثل. وجاءت المرحلة الثالثة وهي الاله في هذا الشكل من المسرح : كيف يمكن الانتقال من الصورة الواقعية إلى الصورة المثل ؟ كيف يحدث التحول، التغير، الثورة ؟

من المفروض الأدلة بالأراء ولكن دون الكلام وعندما يصبح احدهم : « هذا مستحيل... أظن أن... » فانه سرعان ما يتم ايقاعه : « لا تقل ما تفكر به تعال هنا ووضح لنا الامر ».

عندما طلب من فتاة قروية ان تتدخل فانها لم تلمس تمثال المرأة الخائبة على ركنيتها موضحة بهذا انها لا ترى فيها قوة ثورية. وعمل التمسك من ذلك عندما طلب نفس الشيء من فتاة من ليمما وهي أكثر تحمرا فقد بدأت بالذات بتغيير هذا التمثال. وهذا ليس صدفة بالطبع انما هو التعبير الخمد والصريح لايدولوجية وسيكولوجية المشاركات : بعضهن جعلنها تمسك بوجه الرجل المخصي واحريات جعلنها تهجم على الجلاد. اما بالنسبة للقرويات فان التغيير الوحيد الذي اضفته يتعلق بجعل المرأة ترفع يديها الى السماء متبلة.

(3) نجد الممثل في كتاب جرونوفسكي « نحو مسرح فقير » نمازين صوتية بالغة الأهمية (كيفية فتح الحنجرة. تنشيط الصوت. علاقته باطراف الجسد الأخرى...).

(4) الإرادة : ليست الإرادة هي الفكرة (عن شخصية مسرحية) ولكن تحقق الفكرة (ماذا تريد هذه الشخصية)، إذ لا يكفى ان يريد الفرد السعادة بل عليه ان يريد الشيء الذي يحقق السعادة. الفكرة = الإرادة الملموسة (في ظروف معينة). ان التحقق وموضوعية الهدف يعملان من الإرادة فعلا مسرحيا. هذه الإرادة وهذا الهدف مع انه ينبغي ان يكونا ملموسين فانه ينبغي ان يحتويان مدنولا ساميا.

الصراع بين ما كبت وخصومه يحتوي فكرة عليا يحققها الأشخاص بإرادتهم. وهذه الفكرة هي صراع الرجولة الناشئة ضد امتيازات الاقطاع. يجب ان نطاق الفكرة الرئيسية لشخصية ما «الهدف الاساسي» الستاتلسكي : الفكرة والإرادة شيء واحد الأول كشكل مبهمة والثانية حسب مظهر ملموس.

— الإرادة المضادة : لكي ينجح الممثل فوق الخشبة بالفعل عليه ان يكتشف الإرادة المضادة المقابلة لكل واحدة من ارادته. ويتضح هذا في عدة أمثلة : هاملت لا يريد سوى شيء واحد : الثأر لأبيه ومن جهة اخرى لا يريد ان يقتل عمه. إنه يريد ان يكون والا يكون. نفس الشيء بالنسبة لبروتوس الذي يريد ان يقتل يوليوس قيصر وداخليا تتنازع ارادة مضادة : الحب الذي يكنه للقيصر.

قد يحدث الا تكون الإرادة المضادة واضحة (كما يمكن ان تبدو احدى الشخصيات مجردة من الصراعات الداخلية) هنا يبدو في الظاهر فقط. والمفروض ان يجتهد الممثل في اكتشاف هذه الإرادات المضادة.

لا يمي هذا البحث في الشخصية عن ارادة متناقضة. ليس المقصود مثلا معارضة ارادة ياجو في اقناع عطيل لقتل ديدمونة بالحرف الذي يشعره وهو يرى خطئه يُكتشف. لا. ليس هذا هو المقصود. يجب البحث في ياجو عن الحب الذي يكنه لعطيل، ذلك ان التحد نوع من الحب. نحن هنا امام انفعال جذلي وليس امام انفعالين متعارضين وهنا لا يمنع من وجود انفعالات اخرى. الحرف موجود ايضا. هذا الانفعال (الحرف — الإرادة في عدم التحرك) يجب ان يكون جدليا: منه بالذات ستطلق الشجاعة. ويمكن تلخيص هذا في الرسم التالي :

اغسطس بوال كاتب ومخرج مسرحي برازيلي. أنجز أكثر من خمسين مسرحية. أنهى دراسته الجامعية سنة 1952 كدكتور في الكيمياء واختصاصي في النفط. سافر إلى الولايات المتحدة لتمام دراسته ولكنه اتجه إلى المسرح وعاد إلى البرازيل ومعه ديبلوم لم ينفعه ومعلومات في المسرح. اشتغل في مسرح أريانا حتى اعتقاله سنة 1971. بعد إطلاق سراحه في ماي 1971 سافر إلى الأرجنتين. اشتغل في كل دول أمريكا اللاتينية : البيرو. الشيلي (حتى الانقلاب). فينزويلا. المكسيك.... وخلال الست سنوات التي قضاهها في البيرو حيث شارك في البرنامج الحكومي لمحاربة الأمية، استطاع أن يطور آراؤه حول مسرح المسحوقين. صدر له بالفرنسية كتابان عن دار ماسيرو هما « مسرح المسحوقين » (ترجمة لكلمة Théâtre de l'opprimé) و « نمازين للممثلين وغير الممثلين »، الذي ترجمنا عنه النص أعلاه.

نقل النص إلى العربية : فاضل يوسف