

الخيال IMAGINATION

تمهيد :

إن كل عمل في رواية ما إنما يبدأ باستخدام كلمة "لو" فهي بمثابة الرافعة ترفعنا من الحياة اليومية إلى أفاق الخيال، وما الرواية التمثيلية والأدوار التي فيها إلا أشياء اخترعها خيال المؤلف.

وهذه الأشياء سلسلة كاملة من كلمات "لو" ومن مجموعة من الظروف التي اخترعها خياله أيضا. فليس ما يسمى واقعا أو حقيقة على خشبة المسرح.

إذ الفن نتاج الخيال كما ينبغي أن يكون عمل كل كاتب مسرحي، وينبغي أن ينحصر هدف الممثل في استخدام مهارته الفنية لتحويل الرواية إلى واقع مسرحي. وفي العملية يلعب الخيال الدور الأكبر إلى الدرجة القصوى.

ولكي يرسم الخيال صوراً، لا ينبغي أن يكون لديه الخيال فحسب، بل يجب أن يكون لديه حسن التخيل أيضا.

الفرق بين الخيال والتخيل : هو أن الخيال يخلق الأشياء التي يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث، بينما يخلق التخيل الأشياء التي لا وجود لها والتي لم يسبق لها أن وجدت.

و التي لن توجد أبداً، ومع ذلك كيف يعلم ؟ ربما أتيح لها أن توجد.

إن التخيل عندما خلق البساط الطائر لم يكن في الدنيا من يدور بخله أنه سيأتي يوم يستطيع فيه الإنسان أن يطير محلقاً في الفضاء. إن كلا من الخيال والقدرة على التخيل أمران لازمان ولا غنى للرسم عنهما، وللممثل أيضا.

إن نص الرواية أو كلام الرواية لا يكفي مجرد حفظه، بل لا يستطيع هذا الكلام أن يرسم للممثل شخصيات المسرحية وأن يعطي للممثل درجات أفكارهم ومشاعرهم ودوافعهم وأفعالهم. إن كل ذلك يجب أن يستوفيه الممثل ويسير غوره، وفي العملية الإبداعية يقود الخيال الممثل.

إن كل إختراع يقوم به خيال الممثل يجب أن يسبقه تفكير طويل في تفاصيله وأن يبقى على أساس من الحقائق. بحيث يستطيع الممثل أن يجد فيه الإجابة عن الأسئلة التي من قبل (متى، أين، ماذا، كيف ولماذا) أي جميع الأسئلة التي يوجهها الممثل لنفسه، وهو يشدذ ملكاته الإبداعية لكي تصنع صورة أكثر تحديدا لكيان متوهم. وهو في بعض الأحيان لا يحتاج إلى كل هذا المجهود من المجهودات الذهنية الشعورية، لأن خياله قد يعمل بالفطرة وبالبدية، ولكن هذا ما لا يعتمد عليه.

إذ أن التخيل بصورة إجمالية ومن غير أن يقوم على مشروع محدد تحديدا جيدا وفكر فيه الممثل تفكيراً طويلاً هو عمل عقيم. فكل حركة يقوم بها الممثل على خشبة المسرح وكل كلمة ينطق بها هي نتيجة للحياة الصحيحة لخيالنا.

تركيز الخيال CONCENTRATION

إن هناك الإنتباه الخارجي، وهو الإنتباه الموجه إلى الأشياء المادية التي تقع خارجنا، ثم إنتقل في شرحه إلى ما يسمى بالإنتباه الداخلي.

1- الإنتباه الخارجي :

لكي يحرر الممثل نفسه من تأثير صالة المتفرجين فلا بد أن يهتم بشيء ما على المنصة. ولهذا يجب وينبغي للممثل أن يكون منجذباً إلى نقطة إنتباه. ونقطة الإنتباه هذه يجب ألا تكون في قاعة النظارة أو المشاهدين بل في خشبة المسرح. وإن عين الممثل التي تنظر إلى الشيء وتراه تجذب إنتباه المشاهد وتستطيع بذلك أن تكون علامة تحدد له ما ينبغي أن ينظر إليه. أما العين الفارغة فهي عكس من ذلك تشتت إنتباه المشاهد وتصرفه عن خشبة المسرح. عندما تكون الأضواء مضادة فإن المشكلة تختلف إختلافاً كلياً، فعدم وجود حدود واضحة تحد دائرة الإنتباه يضطر الممثل إلى أن ينشئ دائرة ذهنية، ألا يسمح لنفسه بالنظر خارج حدودها. ويجب أن يحل إنتباهه في هذه الحالة محل الضوء بحيث يمسكه داخل حدود معينة، وذلك على الرغم من قوة جاذبية الأشياء ذات الأنواع الشاملة والتي ترى الآن خارج الدائرة. لذلك يجب أن تتغير طريقة المحافظة على دائرة الإنتباه بما أن الظروف داخل المسقط الضوئي وخارجه متضادة.

إن الدائرة كلما ازدادت إتساعاً فلا بد أن تمتد منطقة إنتباه الممثل وتوسع، على أن هذه الدائرة لا يمكن أن تستمر في الإتساع إلا بالقدر الذي يجعلها لا تخرج عن نطاق إنتباه الممثل. على أن يكون ذلك داخل خط متخيل ويجب على الممثل اللحظة التي تبدأ فيها حدود دائرة إنتباهه في التذبذب والإهتزاز أن ينسحب سريعاً إلى دائرة أصغر يمكن أن يحتويها إنتباهه البصري.

II - الإنتباه الداخلي :

3 - على مستوى الوجه :

و أسوأ هذه الحالات كلها - السابق الذكر - ما يصيب منها وجه الممثل، إذ تلوى تجاعيده و تصيبها بالشلل و تجعل تعبير الوجه جامدا كأنه الصخر نفسه، صورة لا إتصال بينها و بين إنفعالاته.

4 - على مستوى الحجاب الحاجز :

و قد يصيب التشنج الحجاب الحاجز و غيره من الأعضاء المتصلة بجهاز التنفس، و عندئذ يعوق التنفس الطبيعي و يسبب قصر النفس. و هذا التوتر العضلي يؤثر أيضا في أجزاء أخرى من الجسم و لا مكن أن يكون له إلا أثره الوبيل على الإنفعالات و طرق تعبير الممثل.

5 - على مستوى التجربة الإنفعالية الداخلية :

إن التوتر العضلي يؤثر في التجربة الإنفعالية الداخلية. إن الممثل طالما كان يعاني من هذا التوتر الجسماني فلن يقدر على التفكير في التدرجات الدقيقة للمشاعر ، أو في الناحية النفسية لدوره. و من ثم كن لزاما عليه قبل أن يحاول خلق أي شيء أن يجعل عضلاته في حالتها الطبيعية حتى لا تعوق أفعاله. ليس التشنج العضلي العام هو وحده الذي يعرقل أداء الممثل لوظيفته أداء سليما، بل أن أي ضغط طفيف في لحظة ما قد يعطل العمل الإبداعي، فإن أي ضغط عضلة واحدة قادر على عرقلة جهاز الممثل الروحي و الجسدي.

II - الإجراءات العملية التي يجب إتخاذها لمكافحة التوتر :

ينبغي أن يكافح الممثل التوتر بإستمرار بإستعماله لطريقة تتضمن تنمية نوع من الإشراف على جسمه ليكون رقيقا عليه، و على هذا الرقب في جميع الأحوال أن يلاحظ ضرورة عدم وجود قدر من التقلص لا لزوم له في موضع من الجسم. و هذه العملية التي يراقب الممثل فيها نفسه و يخلصها من التوتر الذي لا داعي له ينبغي أن تتطور حتى تصبح عادة آلية من عادات عقلنا الباطن.

إن الأشياء التي يشملها الإنتباه الداخلي للممثل موزعة على جميع أنواع حواسه الخمس. إن الممثل على خشبة المسرح إما أن يعيش داخل نفسه أو خارجها. إنه يعيش إما حياة واقعية أو حياة متخيلة، و هذه الحياة العنوية تقدم موردا لا ينضب من مادة التركيز الداخلي لإنتباهنا. و الصعوبة في إستخدام هذه المادة إنما تنحصر في أنها مادة هشة غير متماسكة. إن الأشياء المادية التي تحيط بنا على خشبة المسرح تحتاج إلى إنتباه مدرب، أما الأشياء المتخيلة فهي تتطلب قوة من التركيز أكثر تنظيما مما تتطلبه الأشياء المادية.

إن للتركيز الداخلي أهمية خاصة بالقياس إلى الممثل، و ذلك لأن جزءا كبيرا من حياته يقع في نطاق ظروف متخيلة.

إن الظروف المتخيلة تستطيع أن تحول صورة الشيء نفسه و أن ترفع من رد فعل إنفعال الممثل نحوه.

III - دقة الملاحظة :

ينبغي للممثل أن يكون دقيق الملاحظة، لا على خشبة المسرح فقط بل في واقع الحياة أيضا، يجب أن يركز تفكيره على الشيء الذي يسترعي إنتباهه بكل ما أوتي من قوة، يجب ألا ينظر للشيء كما ينظر العابر (الشارد) الذهن، بل يجب أن يتعمق و ينفذ إلى صميمه و إلا فإن طريقته الإبداعية كلها سوف تنتهي إلى الإختلال و عدم الإتران و انفصال الصلة بينها و بين الحياة الواقعية. إسترخاء العضلات .

RELAXATION

1- الأثر السلبي الذي ينتج عن تشنج العضلات و تقلص أعضاء الجسم :

1- على مستوى النبرات الصوتية :

إن الشخص الذي تكون نبرات صوته لطيفة بطبيعتها و إذا حدث لجهازه الصوتي تشنجا أو توترا أصبح أو يصبح شخص أجش الصوت.

2- على مستوى الأطراف :

و إذا أصيبت قدما ممثل بتقلص فإنه يمشي كمن أصابه شلل ، فإذا كانت الإصابة ف يده تحركت كما تتحرك العصي، و مثل هذه التشنجات تحدث للعمود الفقري أو الأكتاف. و كل هذه الحالات تعجز الممثل و تحول بينه و بين التمثيل.

المراجع :

- إعداد الممثل. قسطنطين إستافلاسكي. نهضة مصر

1-Constantin Stanislavski : Nina Gourfenkel – LARCHE 1955.

2-Théâtre de l'Opprimé : Augusto Boal : Editions la Découverte 1985.

3-Dictionnaire du Théâtre : Patrice Pavis : Editions Sociales 1980.

III-كيفية تنمية الرقابة المستمرة-الرقيب:- SELF CONTROL

حتى تصبح هذه الرقابة عادة آلية لا بد أن يعطيها الممثل كثير من تفكيره، وإن نقص هذا من عمله الإبداعي، على أن عملية إرخاء العضلات هذه سوف تصبح فيما بعد ظاهرة طبيعية، والواجب تنمية هذه العادة وتطويرها يوميا، وبصفة دائمة ومنتظمة ، وذلك في أثناء تمريناته في القسم و في المنزل على السواء بل يجب أن يستمر حتى و هو في طريقه إلى النوم و في قيامه منه.

و في أثناء عمله و مشيه و راحته و في لحظات سروره و حزنه إن الرقيب على عضلات الممثل يجب أن يصبح جزءا من كيانه الجسماني بل يجب أن يصبح طبيعته ثانية له.