الهامش الأول

أسس تكوين المخرج المسرحي

أ - الانفتاح علي الواقع المعاش.

لعل أول ما يعني به المخرج في العمل الدرامي الذي يضطلع به كي يجسده في المكان والزمان معا، إن هو إلا تلك الشخصيات الدرامية التي يلتقي بها على الأوراق، متحدثة فيما بينها ومختلفة أحدها عن الآخرين، متوافقة حينا ومتصارعة حينا آخر، فتشكل في هذا كله الفضاء الدرامي بين يديه. ذلك الفضاء الذي يعود ليتراءى في مخيلة المخرج حيا متحركا صاخبا وهادرا، لا يملك لأن يسكته من سبيل إلا بعد انتهائه من إنتاجه بزمن طويل. ولكن إذا كان المؤلف يعني من الشخصية بناءها وتركيبها من عديد المصادر والمفردات التي استقاها منها، فان المخرج يعني بتحليل هذا البناء وذلك التركيب، ورده إلى سلسلة أو مجموعة عناصر أولية يمكنه الاستناد لها في فهم دوافع الشخصية لما تفعل أو تقول، وفي تفسير سلوكها ومشاعرها التي تتكشف وراء كلماتها وحركاتها وإيماءاتها. والحقيقة أن المخرج دون امتلاكه أدوات فهم وتفسير الشخصيات الدرامية، لن يمكنه - من ناحية ثانية- أن يوجه الممثل، ولا يساعده على مقاربة الأحجام والدرجات الصوتية بالتنغيم والتلوين المحتمل، ولا مقاربة الإيماءات التي يمكن أن تصدر عنه، ولا شحن حركته وإشارته بما ينفخ فيهما الحياة وينفي عنهما طابع الآلية بكل ما تنطوي عليه من برودة وفتور. والواقع أن فهم الشخصيات، يصبح مفتاحا - على مستو آخر- لعديد من عناصر العرض المسرحي، مثل الثياب بألوانها وأشكالها وطرازها، بل وطريقة استخدامها والتعامل معها في المواقف المختلفة، ومثل الإضاءة المصاحبة بما توحي به من مناخ نفسي، وكذلك المكان بما يكشف عنه من بيئة درامية محددة بالإكسسوارات والأثاث والتفصيلات المعمارية التي تتفاعل معها الشخصية وتنفعل بها.

ولكن تشغل بعض الكتابات النقدية، ولاسيما التي تقترن بالمنهج

السيميولوجي أو علم العلامات، بتفريغ الشخصية الدرامية والأدبية عامة من هويتها الإنسانية الحية، وتنظر إليها كمجرد شخصية ورقية، خضعت- قبل استوائها في النص- لعمليات من الاختزال والتركيز والتكثيف والانتقاء والنفي، بحيث تصبح- في النهاية- مجموعة من العلامات المتسقة أو المتنافرة، في إطار وظيفي محدد داخل البناء الكلي. وبالتبعية لا قيمة لأي شخصية إلا بقدر ما تؤديه من وظائف داخل الكل، ولا وجود لها إلا بما تضخه من علامات. ومن هنا، قد يتعذر- من منظور السيميولوجية النقية، وما يدعى نقدا موضوعيا- رد الشخصية الدرامية إلى الخارج الاجتماعي الذي قد تكون تشكلت فيه وانبثقت منه. فإذا كانت هناك محاولة فهم وتفسير لشخصية درامية أو أدبية ما، فلن تبدأ هذه المحاولة ولن تنتهي إلا في سياق العمل الدرامي أو الأدبي، الذي تلعب فيه أدوارها الوظيفية، على نحو يؤدي- بالنتيجة- إلى إغلاق العمل على نفسه.

وفي تقديرى أن السيميولوجية النقية، ومنظور النقد الموضوعي، لا يصلحان- بحال من الأحوال- مدخلا للمخرج المسرحي يعالج به النص، متى كان يعنيه التواصل مع جمهور متعين في الزمان والمكان، وحاضر مباشرة بإزاء العرض، ويعتبر تواصله بهذا الجمهور جزءا من هويته بصفته مخرجا مسرحيا. ومن ثم، فالمخرج يشكل خطابه الفني بالضرورة بحيث يتجاوب مع أبنية وعي الجمهور بواقعه المعاش ومصادر ثقافته التي تؤثر فيه ويتأثر بها، فيتشكل ذوقه الجمالي وطريقة استجابته للعمل الفني الذي يتعرض له، أي أنه- طوعا أو جبرا- يستدعي وينشط الأطر المعرفية المشتركة بينه وبين جمهوره المستهدف، والتي تجعل خطابه - في الوقت نفسه- قابلا للفهم وإثارة الاستجابات المرتقبة. وبتعبير أخر فإن المخرج ينبغي أن يبحث عن مقاربة منهجية مغايرة تنشأ في المساحة المشتركة والمتداخلة بين العلوم، ويمكنها- من ناحية ثانية- إحياء وتفعيل ما افترضته السيميولوجية النقية- وأهملته في الممارسة- من الأطر المعرفية التي

يعود إليها المتلقي بوصفها «مرجعا- **reference**»، يؤسس مدلول العلامة التي يتلقاها. وفي هذا السياق ظهرت سيميولوجية الثقافة التي تستبقي ضمن أطر المتلقي المعرفية، العناصر التي تشكل وعيه سواء أكانت خطابات دينية أو أدبية أو فولكلورية أو أسطورية، كما ظهرت السيميولوجية الاجتماعية التي تعني بالنظم الاقتصادية وأوضاع المعيشة وما يتفرع عنها من خطابات أيديولوجية متقاطعة في دنيا السياسة والأعلام، وتعود لتندمج في خطاب الحياة اليومية، مكتسبة- في الوقت نفسه- دلالاتها الحية.

ولا ريب أن السيميولوجية، سواء أكانت ثقافية أو اجتماعية، تعني- في النهاية- بانفتاح المخرج والناقد معا، على الواقع المعاش بمختلف أبعاده التكوينية: الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية التي يعيش فيها الناس، النظم السياسية التي تحكمهم، العادات والتقاليد والأعراف التي تنظم علاقاتهم، القيم الأخلاقية التي تكمن وراء أحكامهم، الأحداث والوقائع التاريخية التي تؤثر في حياة الفرد أو حياة جماعة من الناس، ففي كل أولئك الأطر المعرفية التي يرجع إليها لتفهم جمهوره، ولتفهم الشخصية الدرامية أو الأدبية، التي يتحاور معها ابتداء على الورق، ثم يعيد إنتاجها وتجسيدها في فضاء وزمان العرض.

إلا أن امتلاك فهم ورؤية واضحة لجمهور التلقي، لا يلزم المخرج المسرحي فقط، بل يلزم الناقد والمؤلف والممثل أيضا، إن لم يكن يلزم القوى المختلفة التي تعالج الإنتاج الفني والأدبي، بشكل أو بآخر، وبدرجات متفاوتة. ولكن امتلاك رؤية ندعوها بالوعي التاريخي، تصبح ألزم ما تكون لفنان المسرح عامة، لأنه يتواصل مع جمهور غير مؤجل ولا غائب، بل حاضر في الوعي به، حضورا مباشرا في نفس الحيز الزماني والمكاني، إذ يتشكل الخطاب بطريقة فورية وآنية، من ناحية، وتتولد- من ناحية ثانية- الاستجابة الجمالية بشقيها الوجداني والفكري،

وتتحدد- من ناحية ثالثة- درجة الفشل والنجاح في الرواج التجاري. أما الاستجابة أو رجع الصدى أو«**Feed back**» - وفق الدراسات الإعلامية- يعد أثرا مؤجلا أو مرتقبا- ولو غائم- في غير الإنتاج المسرحي من الأعمال الأدبية والفنية، مما يؤدي إلى إهماله، أو ندرة العناية به- على الأقل- في فترات تشكيل هذه النوعية من الأعمال، وإن كان هناك جمهورا يفترضه المبدع بالضرورة، بوصفه متلقيا لما يقدمه من أعمال، ويؤثر عليه تأثيرا حاسما. وعلى أية حال فصياغة الخطاب المسرحي بطبيعته النوعية والمفارقة لغيره من الخطابات الأدبية والفنية، تفترض تكوينا ثقافيا خاصا في المخرج، سواء على مستوى الحرفة والتقنية، أو مستوى الرؤية الفكرية والمواقف الأيديولوجية المتقاطعة، اللذين يتشكلان في سياق الوعي المتنامي بتاريخية الواقع المعاش.

فمن الناحية الحرفية يحتاج المخرج- بصفته قيادة عمل مركب من فنون عديدة تتنوع بين ما هو زماني ومكاني- معرفة عميقة بفن الممثل وأساليب توجيهه وتفجير طاقاته الإبداعية، ومعرفة بالفنون التشكيلية أساليبها ومدارسها ومنهجية تذوقها، ومعرفة بالسينوغرافيا ووظائفها وعلاقاتها بالفضاءات المسرحية المتنوعة، وما تسمح به من علاقات متباينة بالمتفرج، بالإضافة إلى معرفة بالموسيقى: آلاتها، قوالبها، والفروق بين المقامات والسلالم وطبيعة كل منها، إضافة إلي معرفة بالدراما: نظرياتها، تياراتها ومذاهبها الفنية، وسبل تحليلها واكتشاف أعماقها. غير أن كثيرا من المخرجين- أو يعتبرون أنفسهم كذلك بلا مناسبة أو برهان- يستهينون بتكوينهم الحرفي ومنابعه المتنوعة والمتداخلة، وينعمون برذيلة الجهل والادعاء والتبجح، ويهزون أكتافهم- بالتبعية- غير مبالين بهشاشة ثقافتهم الحرفية، رغم أهميتها في قيادة القوى التي يتعاون معها، وتحديد ما يطلبه منها، وإلا بدا رجلا طيبا حسن النوايا في أحسن الأحوال.

وإن كان المخرج حسن النية- ولا نقول الأحمق- لا يبالي علي هذا النحو

بهشاشة تكوينه الحرفي، فلا غرو ألا يبالي بأمر يتعلق بحديث عن رؤية فكرية، أو موقف أيديولوجي، أو وعي تاريخي بالعالم الذي يعيشه ويقدم خطابه فيه. وكأن الفن قرين التفاهة والخفة والمماحكة الفارغة بالتعبير عن الشعور والرأي العابر، أو وجهة النظر التي قل أن تستند إلى حجة أو دليل، وقل أن تصمد- في الوقت نفسه- لنقاش وتفنيد. وفي هذا السياق لا نعدم بعض أساتذة- من المفترض أن لهم رأيا، ولهم مكانة التوجيه في فن التمثيل والإخراج- يستخفون بالدراسة النظرية، ويحضون من يقعون تحت أيديهم- وهم محض براعم في مرحلة التكوين- على الاستخفاف بها والسخرية منها بوصفها حشوا للذهن وإهدارا للوقت فيما لا يفيد، ولا يلبث أن يُنسى بعد حين، فلا عجب أن تأتي الأعمال الإخراجية لهؤلاء مثالا للضحالة والافتئات على الفن، مثيرة للتقزز في أغلب الأحوال.

ولكن أيا كان من أمر هؤلاء الطلاب، ومثلهم العليا التي تتجسد فيمن يستخفون وراء مكانة فنية مزعومة، وكبرا لا يعدو أن يكون في السن، فإن الإخراج المسرحي يتطلب- ربما قبل الجوانب الحرفية المباشرة- درجة عالية من الانتباه ويقظة الحواس الخمس لكل ما تتعرض له من عناصر وعلاقات الواقع المعاش في حياته اليومية. يحتاج أن يستثار دوما بما يري ويسمع ويلمس ويشم ويتذوق، مهما كان هذا أو ذاك مألوفا أو عاديا، ويحتاج أن يكون مستعدا دوما لطرح التساؤل بما يجبر الأشياء والبشر أن تبوح بمزيد من أسرارها الكامنة وراء مظاهرها البادية للعيان. فمن غير المتصور أن يتكوّن فنان حقيقي والإنسان القابع فيه يحيا مغشيا عليه، متبلد الحواس أو معطلها، منغلقا على همه الآني والخاص، ومقاصده اليومية. فحالة الإغماء الحسي من هذا القبيل تليق- في الغالب- بالناس العاديين الذين يحيون ويتحركون ويعملون بنصف انتباه، وقد تعطلت حواسهم بما يضيع عليهم تقريبا كثيرا من التفصيلات الدقيقة. وإذا احتاجوا استعادتها في

الـذاكرة- ولـو للحظـة - جـاءت هزيلـة باهتـة، أو مشـوهة مكذوبـة ومختلقـة، فيخدعون أنفسهم ويودون لو يخدعوا غيرهم، ولا يعنـيهم أن يخجلـوا مـن تهمـة الغفلة والإغماء التي قد تلحق بهم. ولكن فنان المسرح يتعين عليه أن يشغل بأدق التفصيلات التي تنطوي عليها اللحظة المعاشة في العرض، بما يمكنها أن تمنحهـا ثقلها وكثافتها وقدرتها علي إثارة انفعالات وأفكار معينة في الجمهـور. فـلا ينبغـي أن يشغل فقط بالكلمات والتراكيب اللغوية وطريقة نطقها وتلوينها وإيقاع آدائهـا، كما يأتيها الناس في الحياة، بل ينبغي أيضا أن ينتبه لما يرافقها من إيماءات الوجوه وإشارات الأيدي وحركات الجزع والأقدام والرقبة، وبروائج العطـور، وبـالعرق الممزوج بدخان السجائر وعادم السيارات وأبخرة الأنفاس في الشـارع، ويلتفـت حتى إلي زر القميص المقطوع عند مؤخرة البطن، بل والبقعة المتسـخة في الياقـة، وخصلة الشعر المسدلة علي الجبين تحت غطاء رأس بالٍ..الخ!.

والحقيقة أن شحذ الانتباه ويقظة الحواس عـلى هـذا النحـو، ولاسـيما للبشـر والعلاقات الإنسانية، هما عنوان الموهبـة الفنيـة، التـي تكتمـل بقـدرتي الاختـزان والاسترداد مع إعادة الإنتاج، وتنمو بتغذية متجددة لا تعرف حدا للكفايـة. ففنـان المسرح يستقي مادة إبداعه من الواقع المعاش والحي الطـازج في الوقـت نفسـه، ومن وعيه بما طرأ عليه من تغيرات واضحه بين ما تم تجديده وما انقرض وآل إلي متحف التاريخ، حتى لا يجتر نفسه وذاكرته الإبداعية بما يفقده المصداقية ويدمغه بالزييف، عند إعادة الإنتاج. ولا تقتصر خبـرة فنـان المسـرح بمـادة إبداعـه عـلى الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، أو مجالات عمل أهله وأقربائه والمتصلين بـه من معارف وجيران وأصدقاء، وما قد يتوفر له هنا وهناك من وعـي بـنمط الحيـاة والعادات والتقاليد والأماني ومصادر القيم، بل تتسع- ويجب أن تتسـع- وتمتـد آفاق الخبرة، فتشمل طبقات وشرائح وفئات اجتماعية أخرى، بما فيهـا المهمشـة أو الفقيرة في الأحياء العشوائية. ولا يكتفي الفنان بما يصادفه من مظـاهر سـطحية

وبليدة، تتبدى في صور كاريكاتورية مبهمة وتفتقر إلي الصدق، ولكن يسعى بعناد لإكمال الصورة غائصا بالسؤال تحت الجلد والعظام، والأسمال بالية أو أنيقة، ملتقطا من الروائح المقبول والكريه، ومن التصرف الخشن والنافر والمتحذلق الذي قد يطفح باللزوجة، ويحاول أن يمسك بالجوهر الإنساني الكامن في الشعور الحبيس، والانفعال المكتوم، والأحلام الملتبسة في تداعيات نظام اجتماعي/ اقتصادي يتسم بالقصدية والشمول، بالرغم مما يلوكه من شعارات ومفاهيم مراوغة.

ولا ريب أن فنان المسرح الذي يعي نفسه ومسئوليته الاجتماعية، إبان تشكيل خطابه الفني، من الضروري أن يعزز خبرته العملية بالواقع العيني كما يلمسه ويعيشه في الحياة اليومية، بمطالعة الصحف ومتابعة وسائل الإعلام، بما تطرحه من تحليلات سياسية واقتصادية واجتماعية، خاصة أخبار الحوادث التي تعد مؤشرا حقيقيا على الأعصاب العارية، والمتناقضات الخبيئة، وقد بلغت حد التصدع بالنسيج الاجتماعي. ولا يتردد- على مستو آخر- عن تعميق وعيه ومعرفته بالدراسة المنظمة- أو الإطلاع والتثقيف الذاتي- لعديد من فروع العلوم الإنسانية مثل علم الجمال والفلسفة والنفس والاجتماع والتاريخ والاقتصاد، سواء لاستكمال تكوينه الشخصي، أو لمقتضيات فهمه لعمله. فالعمل الدرامي- في الحقيقة- فضاء إنساني رحب مركب متعدد الأبعاد ومستويات الفهم، ما لم يكن معقدا أحيانا، ويمتزج فيه كل أولئك متداخلا ومتساندا، بما يشكل رؤيته الفكرية للعالم من حوله. ولا شك أن بهذه الخيارات مجتمعة يتشكل موقف فنان المسرح الأيديولوجي ويتسع أفق رؤيته للعالم، وتنمو في اتجاه صاعد حساسيته الفنية وترقي خياراته، ويمتلك مدخل تحليل الفضاء الدرامي على أسس راسخة.

***

ب - الوعي التاريخي المركب.

ولكن الفضاء الدرامي بما ينطوي عليه من أحداث وشخصيات، ليس دائما الفضاء الممكن نفسه أن يعيشه المخرج وجمهوره، أو يتأثر بما يتأثران به من وقائع تاريخية وروافد ثقافية. وكثيرا ما يكون الفضاء الدرامي غريبا منبت الصلة بالواقع الذي يعيشه المخرج في سياقه التاريخي الراهن «هنا- والآن»، وينتمي في شروط كتابته لأزمنة ماضية أو لبيئة مغايرة، أو لكليهما معا، علي نحو ما يجد المخرج نفسه بإزاء ما يعد نصا أجنبيا. فهل يقطع المخرج نفسه مسافة الزمن والمكان، التي تفصله عن الفضاء الدرامي، ويشد الرحال فوقها ليعمل من فوره كعالم آثار، محاولا أن يحيا في المكان والزمان الذي ينتمي إليه الفضاء الدرامي، ويعيد إنتاج شخصياته بأمانة أخلاقية فيه؟. الواقع أن هناك إجابة جاهزة في تاريخ الإخراج المسرحي، عن هذا السؤال وضعها الألماني «الدوق هنري الرابع» الذي يعرف بالدوق«ساكس ما يننجن» نسبة إلى المقاطعة التي كان يحكمها في الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وفي هذه الإجابة تشكلت مدرسة «الصدق التاريخي» في الإخراج المسرحي، وانتهت إلى أن «مبدأ الأمانة مع النص» يقتضي من الناحية الأخلاقية تجسيد فضاءه في زمن أحداثه ومكانها التاريخيين، مما ألزم المخرج ومعاونيه من مصممي المناظر، والثياب، والإكسسوار.. الخ، بعديد من البحوث ذات الطابع الأثري حول طرز الملابس والعمارة وأدوات المعيشة أو الثقافة المادية، واستدعي- من ناحية ثانية- بعض وظائف الدراماتورج الذي يقدم الدراسات التي تكفل فهم النص بشخصياته وأفعالها وأفكارها ورغباتها، من النواحي الأدبية والسياسية والاجتماعية التي نشأت في ظلها وأثرت عليها.

وقد جرى الكثيرون من مخرجي المسرح في مصر، القدامى والمحدثون على السواء ولاسيما في المسرح الإقليمي، على سنن المغفور له «دوق ساكس ما يننجن» واعين بإتباعه أو غير واعين. فشغل هؤلاء المخرجون أنفسهم بالملابس

الفرعونية أو المملوكية أو العربية وما إذا كانت تنتمي لعصور الجاهلية، أو للدولة الأموية أو العباسية، ونحو ذلك، وكيف كانت عباءة الأمير وبما تتميز عن عباءة الخليفة أو الخفير!، وشغلوا بالفرق بين عمامة قاضي القضاة وعمامة التاجر أو«شاه بندر التجار»، مثلما شغلوا بخصائص العمارة والوحدة الزخرفية التي سادت هذا العصر أو ذاك، سواء في بيوت الأغنياء وعلية القوم، أو عامتهم الذين اتضح أنهم دائما ما كانوا يلبسون «الخيش» في كل العصور والمسرحيات بلا استثناء!!. فإذا تقلب النظر والفهم- في العرض- بحثا عن قيمة جمالية أو فكرية، لما كان هناك غير زبد بحر أجاج لا يلبث أن يذهب جفاء، وربما بقي شيء من الاعتذار الخجول عما قصرت دونه ظروف الإنتاج، وفي أحسن الأحوال تلوح دقة تاريخية أثرية ينجرف وراءها لفيف من النقاد، مثلما انجرف المخرج، ومصمم مناظره وحيد الزمان.

غير أن إجابة «دوق ساكس ما ينجن» ومن دار مداره، ليست إلا إجابة زائفة بطبيعتها المتحفية. ففي أحسن أحوالها ومع توخي الدقة كاملة في البحث والتحري عن التفصيلات الممكنة، ستنتج عرضا يطابق التاريخ ولكن من الناحية الشكلية ويظل الجوهر الحي في الدراما- وهو الشخصية- بعيدا عن الإدراك، فيعصى الإمساك بروحها ولفتاتها وإيماءاتها وطريقة استجابتها للعالم المحيط بها بمختلف مفرداته الممكنة. وهذا نوع من التفاصيل لا تعني به المراجع التاريخية ولا الأثرية، وإذا افترضنا جدلا أنها عنيت به بشكل ما، فمن العسير إعادة إنتاجها بنفس الدرجة من الدقة في وعي ممثل وإحساسه. وإذا استعان المخرج والممثل بالخيال للهرب أو الانتقال للزمن التاريخي المفترض، سقطت الدقة والأمانة وسقط الصدق، ليحل مكانيهما التفسير المحتمل والتأويل الممكن على أجنحة الخيال، وكل أولئك يسقط من قبل إزاء تعدد التصميمات التي تفسح بالضرورة مجالا للاختلاف والابتكار، وتفتح طاقة ينفذ منها الخيال ولو ليعزف على منوال

الدقة التاريخية نفسه.

وعلي مستو آخر، فإن المتفرج لا يملك لزوما المعرفة التاريخية التي تمكنه من الحكم بمطابقة هذا العرض أو ذاك لأوضاع التاريخ الذي كان، والراجح أن هذه الجمالية لا تعنيه في شيء علي الإطلاق، إلا بقدر ما يعنيه أن يذهب إلي المتاحف أو ينكفئ علي كتب الآثار، فإن كانت تعنيه فقد أخطأ الطريق إذن إلي المسرح. وأكبر الظن أن المتفرج لا يعنيه شيئا من هوس هؤلاء الفنانين بالدقة أو مطابقة التاريخ الذي كان، فيما يشهده من عروض مسرحية، وإن عني به في زمن ما، فهو زمن مراهقته وصباه، الذي كان يقلد فيه آباءه وأجداده، ولا يميز فيه بين المسرح والمتاحف المتخصصة في عرض العاديات وبقايا التاريخ، ولا أحسب أنه يخلط اليوم بين الأمرين، ويمزج بين المجالين، ولو كان من أغوار الريف المصري أو مجاهل الصعيد الأعلى.

والمذهل أن المخرج الذي يشغل مع مساعديه بالدقة التاريخية ومظهرها الشكلي الممكن، سرعان ما تستفزه أسئلة الواقع المعاش ومشكلات اللحظة التاريخية الراهنة والهموم الحية في الأفئدة هنا والآن، ولا يلبث بالتبعية أن يقرر أنه- بطبيعة الحال- يسقط على هذا الواقع، أو يمس- من وراء أقنعة الماضي الذي كان- هذا الحاضر عينه، بكل ثقله وكثافته في أفئدة وعقول الناس. ولكنه في عنايته بالأمرين معا لا يدرك التناقضات التي يسقط فيها، واعيا أو غير واع، فكلما أفرط المخرج في العناية بأقنعة التاريخ الماضي، كلما أفلت باطراد الواقع المعاش بقوانينه ومظاهره الممكنة، ولا يبقى من إسقاطه على الواقع أو مسه الرفيق له، إلا أوهام في رأسه لا أثر لها في العمل نفسه. وإذا به يحاول أن يقنعنا- مثلا وعبثا بالطبع- أن «سبارتاكوس» ثائرا شيوعيا، تحالفت ضده قوى الرجعية في أزمنة الرومان، وأن «أنتيجون» تحمل مشعل الحرية في وجه الطغيان من أيام قدامى الإغريق، في سالف العصر والأوان!!.

وعلى هذا النحو فمذهب الدقة التاريخية « «**Historical accuracy** بتبعاته من الصدق والأمانة والمطابقة، لا يعدو أن يكون مذهبا متحفيا عفي عليه الزمن، ولا يخلو في كل تطبيقاته، من زيف وخداع، وإن فتن أخيلة المخرجين في زمن ما، لأن المطابقة التامة مستحيلة، ولا يبقي من السعي وراءها غير الاعتذار عن التقصير. كما أنه يفتح الباب على مصراعيه للتناقض النظري معه، إذا اتسعت أساليبه- وهي تتسع حتما- للخيال الذي يهتم بتحويل مفهوم الرؤية التشكيلية- مع التطور التاريخي- من الديكور الذي يعني«التزيين- **decoration**» إلى«السينوغرافيا- **scenography**» بما تعنيه من تصميم رؤية بصرية للقيم الدرامية، على نحو يجاوز المعطيات الحسية المباشرة، ويضفي على المكان المسرحي طابعا عقلانيا.

وعلى أية حال، فإن فلسفة الكتابة أو الإبداع الدرامي المؤسس على مادة تاريخية أو أسطورية، وما يجرى في المجرى نفسه من مواد قابلة للتشكل الدرامي، تمد يد العون الصادقة للخروج من تناقض وتهافت مذهب الدقة التاريخية. فالكتابة الدرامية حتى لو استندت إلى مادة من التاريخ، لا يمكن أن تصبح بحد ذاتها كتابة للتاريخ أو تأريخا، وإلا كانت كتابة نوعية تبحث عن قالب شيق لتعليم وتدريس هذا التاريخ لمجموعة من الطلاب يرجى إيجاد وسيلة ناجعة لتخفيف جفاف هذه المادة علي قلوبهم. ولكن علي من شاء أن يبحث عن التاريخ لذاته فليبحث عنه في كتبه وأبحاثه وليحذر- من ناحية أخرى- من التورط في وجهات نظر كاتبيها. وفي هذا السياق، كان «الكسندر ديمياس الأب»، في القرن التاسع عشر، يكتب قصصا يدعوها بالتاريخية، ومسرحا ويدعوه أيضا بالتاريخي. ولكنه- من ناحية ثانية- كان يصبها في قوالب الميلودراما أو الدراما الرومانسية التي تمخض عنها عصره، وفي الوقت نفسه كان يعلن أن التاريخ ليس إلا مشجبا يعلق عليه لوحاته!، أي أنه لا يأخذ من التاريخ غير القشرة الخارجية، التي تتصل

بأسماء الأماكن وأسماء الشخصيات وملابسها وأدوات معيشتها في حياتها اليومية، ولكن تحت هذه القشرة يبقى واقعه المعاش بمنطقه وقوانينه وأفكاره وطريقة تصرف الناس فيه. فإذا كان الخيال يمكنه أن يختلق حوادثا وشخصيات ويلبسها ثيابا تاريخية، فإنه أيضا يستطيع أن يفرض على المادة التاريخية لغة وقوانين وأساليب التفكير والسلوك المستمدة من الواقع المعاش. وعلى هذا النحو، فإن المادة أو المظهر التاريخي لا تعدو أن تكون حيلاً فنية لإخفاء الاهتمام الأصيل بالواقع الراهن، لداعي من دواعي الإفلات من الرقابة أو قبضة السلطة أو حتى مجتمع متزمت في نظرته إلي نفسه. وربما أيضا لخلق مسافة زمانية أو مكانية عن الواقع نفسه، تتيح الفرصة للتفكير فيه وتأمله بوضوح أكبر، وتجاوز إمكانية التورط فيه.وعلى هذا النحو يبقى الواقع «هنا- الآن»، في بؤرة الاكتراث دائما، وإلها خفيا- وفق تعبير «لوسيان جولدمان»- يشكل المادة الأدبية أيا كانت- تاريخية أو غير تاريخية- ويشكل أيضا الأطر المرجعية لفهمها وحل شفراتها، والاستجابة الوجدانية نحوها، من منظور التلقي.

فإذا كان الإنسان لا يستطيع أن يتحرر من واقعه ومن سياقه التاريخي المفسر له بأحداثه وروافده الثقافية المؤثرة فيه، فالمخرج المسرحي لا يمكنه بالتبعية نفي الواقع أو الانعتاق منه ومن أطره المرجعية، حين يتناول عملا دراميا سواء أكان يستند إلى مادة تاريخية أو ما يشبهها، أو مكتوبا في زمنه أو بيئته. ولكنه من المؤكد- على مستوٍ آخر- أنه في حاجة إلى الدراسات الأدبية والنقدية التي تتوافر حول كاتب العمل وعصره- أي زمن الكتابة- ذلك لإجابة أسئلته عن المقاصد الخفية وراء الكلمات، وبعض التفصيلات الجزئية التي قد تبدو غائمة وغامضة، وراء العمل ككل، حتى يملك فهما واضحا له في أطره المرجعية الممكنة. وفي الغالب يستعين المخرجون، في الدول التي تحترم التخصص وتفعّل التعاون البنّاء بين أطراف العملية، بالدرماتورج- على نحو ما يتضح فيما بعد- لتولي الدراسات

المطلوبة وتوفيرها بالشروح اللازمة لفريق العمل.

إلا أن امتلاك المخرج لأدوات فهم العمل الدرامي في سياقه التاريخي الخاص بزمن كتابته، لا يعدو أن يكون مرحلة في الطريق الطويل لها ما قبلها وما بعدها نحو إنتاج العرض. فمن ناحية، يسبقها أن يمتلك المخرج الفهم للسياق التاريخي الذي يعيشه ويتنفس فيه مع جمهوره الذي يعنيه بإنتاج العرض. ومن ناحية ثانية، أن يمتلك القدرة علي الحوار والجدل بين الزمنين، ويكشف عن نقاط التماس والاختلاف بينهما، وعن القضية مركز الثقل التي تعنيه في كليهما. وعلى هذا النحو قد يمتزج في الخطاب المسرحي سياقات متعددة الأزمنة بدءا من زمن المادة والأحداث، مرورا بزمن التشكيل الدرامي، انتهاء بزمن العرض الذي يعاد فيه الإنتاج «هنا- الآن» لجمهور متعين. وتندمج السياقات الثلاثة بدرجات متفاوتة الشفافية في بناء رؤية كلية متجانسة، يفرضها المخرج العبقري، ويمنحها وحدة الأثر، على نحو يتيح الفرصة لتأمل الواقع نفسه على أكثر من مستوى مما يعطي التجربة الإبداعية في مجموعها ثراء فنيا لا ينفد مدده.