الهامش الرابع

دوائر الوجود وقضية التفسير

أ - من نوايا الإخراج!

قد لا يبدو العمل- أيا ما كان- مفهوما، إذا ما كان الذي يقدم عليه عاقلا، إلا بوعي ثلاثة أجزاء، غالبا ما تذوب الفواصل بينها، وتلتبس فيما بينها حتى درجة الغموض، رغم أن كل منها يتطلب تهيئة وإعدادا نفسيا أو روحيا وذهنيا خاصا به. وأول هذه الأجزاء «النوايا-**intents**» أو المقاصد وثانيها «العمل- **work**» بحد ذاته، وثالثها الأهداف«**targets**» المرجو تحقيقها من وراء العمل نفسه وبه. ولا شك أن هذه الأجزاء يؤثر بعضها علي بعض، تأثيرا حاسما، إلا أنها لا تختلط في عقل الإنسان الواعي بما يفعل وبما يريد. وبالرغم من ذلك فكثيرا ما يحدث أن تختل العلاقة بين هذه الأجزاء، فتتحق أهداف لا يلبث أن يعلن الفاعل أنها لم تكن في نواياه أو مقاصده، ويبادر إلي التنصل منها أو الاعتذار عنها، وغالبا ما يتهم الآخرين بأنهم لا يفهمون عمله أو ينحرفون قصدا بأهدافه، لغرض ما في نفوسهم، ونادرا ما يقرر أن يراجع عمله نفسه، وما إذا كان ينطوي فعليا علي الخلل الذي أدى إلي أهداف مغايرة لما قصد إليه في نواياه. ومعني ذلك أن النوايا والمقاصد، رغم أنها كامنة في السرائر وطوايا النفوس، إلا أنها تعود لتتكشف في الأعمال، بمثل ما تتكشف في الأهداف والغايات التي تتحقق منها.والحقيقة أن المقولة التي تربط بين الأجزاء الثلاثة في هذا السياق، إن هي إلا ما ندعوه «البنية الوظيفية- **functional structure**»، أي مجموعة الأفكار والقيم، حتى الأخلاقية منها، التي تجمع النوايا وتحدد المقاصد، وتشكل العمل وأسلوب أدائه، كما تنتظر أن تحقق أهدافا معينة، دون غيرها، وأي خلل فيها، يصب في العمل، ويتبدى في الأهداف التي ستبدو مرجوة، وإن لم يعلنها الفاعل، أو تنصل منها.

والواقع أن الإخراج- كأي عمل آخر يقوم به من نفترض أنهم عقلاء الناس- يتطلب بنية وظيفية تربط بين نواياه ومقاصده، وطبيعته بما تقتضيه من أسلوب في الأداء الفني، والأهداف المرجوة منه. والنوايا بالتأكيد أبعد بكثير من أن تكون

سليمة أو خالصة لوجه الله، أو حتى الفن الـذي ذاب المخـرج في هـواه، منـذ أول عرض رآه في حياته، وأراد منه وصالا، فيعلن: اللهم نويت الإخـراج! ولكـن مـن النوايا إعـداد الـنفس ذهنيـا وفنيـا للعمـل. ومـن الـراجح ألا يتخـذ المخـرج أي إجراءت عمليـة للإخـراج قبـل أن يتهيـأ في وعيـه «تفسـير- **explaination**»، أو «تأويل- **interpretation**» محدد ومتكامل للفضاء الدرامي بين يديه. ففي ضوء هذا التفسير أو ذاك، يمكنه أن يتعرف إلي ما يريد أن يفجره في المتفرجين من أفكار ومشاعر، بإزاء العرض، ويصل لما يسمى أحيانا بالرسـالة أو المغـزى الأخلاقـي والحمولة الفكرية، التي يود لو بثها فيهم من خلال فضاء الـدراما. وفي ضـوء هـذا التفسير نفسه ومتطلباته يمكنه أن يختار الممثلين ويسكنهم في أدوارهـم، واختيـار فريق العمل المساعد: مهندس الـديكور وتصـميم المنـاظر، الموسـيقار.. الـخ، فأولئك هم أدواته ووسائله لتجسيد التفسير في الفـراغ والـزمن، وإيجـاد الحلـول الفنية الممكنة لذلك.

وإن لم يعثر المخرج علي التفسير أو التأويل الذي يعنيه، تتخـبط كافـة علاقاتـه، بالقوى المعاونة، و يتشتت وقتـه وجهـده أثنـاء جلسـات العمـل في خضـم الآراء المتضاربة التي من المحتم أن تنفجر ولا تجد ما يحسمها، أو يوفق ويـربط بينهـا. وقد تمضي القوى نفسها في مسارات خطرة، وربما فقدوا الثقة فيـه، وشـعروا أنـه قيادة لا تعرف ما تريد، فيسخرون منه ويتهكمون عليه، ولو بشـكل مكتـوم، ومـا يلبثوا أن ينفضوا من حوله- وهذا كثيرا ما يحدث لاسيما بين الهواة- وأحيانا دون أن يشعروا حتى بواجب الاعتذار عن التعـاون معـه. ولكـن شـتان بـين أن يكـون المخرج مطالبا ابتداء بأن يكون لديه التفسير والرؤية الواضـحة التـي تكسـبه ثقـة الآخرين في قيادتـه، وأن يكـون مطالبـا- في الوقـت نفسـه- بالمرونـة في طرحهـا وعرضها للنقاش، وتغذيتها بآراء أعوانه، ودمجها معه، ولا يكـون ديكتـاتورا فظـا معهم، فينفضوا أيضا من حوله، والسخط يملأ قلوبهم.

وعلي أية حال، فمهارة التوصُّل إلي التفسير المبتغى، تنمو لدى المخرج مع الوقت وتراكم الخبرة ودوام عنايته بأسس تكوينه: الانتباه إلي المجتمع وتأمل أحواله الراهنة بما فيه من بشر والإطلاع علي تاريخه وقضاياه وتحدياته، وتطوير معرفته بالدراما ومذاهبها واتجاهاتها، ومعرفته بفنه وما انصرف إليه عند كبار المشتغلين به. ولكن في البدايات الأولى من الممارسة العملية، يبذل جهدا منظما ومنهجيا واعيا، لإدراك التفسير الممكن من داخل النصوص التي يعالجها، وذلك بما ينمي مهارته ويمكنه من أدوات تحليلها وتفكيكها واكتشاف العلاقات الكامنة بين أجزائها. ولكن لا غرو أن يقل هذا الجهد تدريجيا مع مرور الوقت، فكلما تمكن من أدواته ونمت مهارته وزادت خبرته، كلما توصل إلي التفسير بأقل جهد وعلي نحو أسرع، وأكثر دقة وتفصيلا.

ب - التحليل واختبار النوايا.

والواقع أن قضية التفسير تبدو- في نوايا ومقاصد الإخراج- أمرا غامضا ملتبسا في وعي بعض من المخرجين والنقاد، فلا تعدو لديهم إلا أن تكون قضية امتلاك رأي أو مقولة أو رسالة فكرية محددة يمكن أن ينطوي عليها العرض، ولكن ثمة حدودا فاصلة بين كل أولئك، كما أن ثمة أيضا مساحة تداخل بينهم. وفي كل الأحوال يتصل هذا التفسير أو الرأي أو المقولة أو الرسالة الفكرية اتصالا وثيقا بتحليل النص وفضائه، بعلاقاته وشخصياته ومواقفه، داخل معماره.

ولعل أول ما يتدرب المخرج عليه، ويختبر به- علي الأقل- صدق نواياه، أن يبذل جهودا واعية ومنظمة لتحليل العمل، فيبني دوائر الوجود المحيطة بكل شخصية في العمل الدرامي، كما سلفت الإشارة إليها، مع التركيز قطعا علي الرئيسية منها. ويأخذ من التفاصيل التي يبثها المؤلف، سواء علي لسانها أو لسان الآخرين حولها، ليبني لكل منها ملف حياة مستقل، يتطور من ماضيها إلي

حاضرها، إلي غدها الذي يتشكل عبر الأحداث الدرامية. ويضع أصبعه بوضوح علي الأحداث المفصلية في حياتها، التي تشكلت باعتبارها أزمات هامة لا يمكنها نسيانها، وكان لها مخاضٌ فكري ونفسي، أثر بالتبعية علي استجابتها وكيف تعاملها مع شخصيات معينة أو أماكن أو أزمنة أو وقائع. فإن وجد المخرج أن المؤلف تجاوز عن كثير من التفصيلات وأهملها، يحاول أن يعمل خياله لاستكمالها في ضوء خبراته التي اكتسبها من تأمله أحوال الناس واطلاعه من ناحية، وفي ضوء ما وفّره المؤلف فعلا من معلومات وتفصيلات.

ولا شك أن هذا الجهد الذي يبذله المخرج في معالجة الشخصيات وهي راقدة علي الورق، يجعله الخالق الثاني لها، ويمكنه من عملية «الإحياء- **reviving**»، فيراها حية متحركة بكل تفصيلاتها الممكنة في أفق خياله: كيف تلبس، تأكل، تشرب، تتنفس، تتكلم وتتحرك، وتتفاعل مع الأشياء من حولها، وذلك تمهيدا للمرحلة التالية التي يتعين عليه فيها أن يكسوها لحما ويبث في عروقها الدم باختيار الممثل الملائم لها. سيدرك قيمة هذا الجهد العظيمة أيضا في المرحلة اللاحقة، في توجيه الممثلين ومحاجاتهم أثناء جلسات العمل، فتمده بذخيرة لا تنفد من الأفكار وتمكنه من التعرف إلي المقترحات المتناقضة والمتشابهة التي يستطيع امتصاصها أو التفاعل معها، أو يستطيع أن يهملها ويتغاضي عنها.

وفي المرحلة الثانية من اختبار المخرج لصدق نواياه، يتجه إلي تحديد مساحة التقاطع بين دوائر وجود الشخصيات مجتمعة، فهذه المساحة هي التي تتشكل منها المواقف الدرامية، ويتوقف عليها فهم طبيعة العلاقات بينها، بتطورها في الزمن، وما يمكنها فعله أو قوله، وما إذا كانت علاقات إيجابية تقوم علي التوافق والتجانس أو التعارض والتضاد، وما الدور الحيوي الذي يقوم به كل منها للآخر في حضوره أو غيابه، وما التصوّرات الذهنية التي تحكمها. إن الفهم المطرد لمساحة تقاطع دوائر الوجود، يسهم بلا شك في تحديد الأفعال الإرادية وغير

الإرادية لأداء الممثل خلال المشهد الواحد، وعبر المشاهد المتعاقبة، بإضافة المتغير الذي يطرأ عليها. وفي هذا السياق يمكن أن يتجه الانتباه إلي الإيقاع الملائم للأداء في كل مشهد ودرجة توتره، وإلي الوظيفة الاستثنائية التي يمكن أن يؤديها تعامل الممثل مع الإكسوار: نظارة، سلسلة، خاتم، قلم، ورقة، حقيبة.. الخ، في تجسيد المشاعر الخفية، بما يخلق صورة ديناميكية الأجزاء، ثرية الدلالة، ولا يحول الممثلين إلي آلات تسجيل، يديرها ما يسمونه «مفتاح- **key**» الكلام، أو التشغيل!!.

وفي المرحلة الثالثة من اختبار المخرج لصدق نواياه، يأتي تفكيك البناء إلي وحداته الرئيسة بما في كل وحدة من حدث أو موقف: زمانه، مكانه، شخصياته الحاضرة والغائبة، ومن فيهم الفاعلة وماذا تريد أن تحققه، وكيف تحققه، وما العقبة التي تواجهها أو الرغبة التي تعارضها، وكيف بدأ المشهد وكيف انتهى. وفي السياق نفسه، يحدد كل وحدة/ مشهد بما فيها من شخصيات، فدخول أي شخصية أخرى عليه، أو خروجها منه، يغير من تركيبته ومزاجه النفسي العام، مما يعود ليؤثر بالتبعية علي المكان: أثاثه، مداخله، مخارجه، نوافذه، ممراته، وإضاءته، وحركة الشخصيات في المكان: أوضاعهم في علاقاتهم ببعض، علاقاتهم بمفردات المكان، علاقاتهم بما يخصهم من إكسسوار، فضلا عن الموسيقي أو المؤثرات الصوتية التي يتطلبها المشهد، وأي استجابة يمكن أن تثيرها في هذا الممثل أو ذاك.

وفي المرحلة الرابعة من اختبار المخرج لصدق نواياه، يكتشف موضع كل مشهد أو وحدة بناء في إطار الكل الذي يسمى الفضاء الدرامي، بمراحله أو طبقاته المتعاقبة، من مرحلة العرض إلي «الخاتمة- **finale**»، أو «الخلاصة- **outcome**»، أو «النهاية الدرامية- **dramatic end**»، أيا ما كان التسمية التي

يرتضيها ويتعارف عليها. فيرصد الأماكن وعددها وتغيرها مع الزمن حتى يمكنه أن يحدد مطالبه من مهندس الديكور وتصميم المناظر، ويناقشه فيما يقترحه عليه من حلول لفراغ المسرح، لها تأثيرها الحاسم علي الإيقاع العام للعرض ككل.

ولكن هذه المرحلة- من ناحية أخري- تقتضي من المخرج أن يكتشف ما ينطوي عليه الفضاء الدرامي من «حبكات ثانوية أو فرعية- **sub plots**»، وأي علاقة تربطها- في تطورها المستقل نسبيا- بالحبكة الرئيسية: تضاد، تشابه، وتنويع. فلا شك أن لكل من «كروجشتاد» و«كريستين» في (دمية البيت) دوره، ودوائر وجوده المتقاطعة مع حبكتها الرئيسية، ولكن كلاهما- في الوقت نفسه- يشكل حبكة مستقلة بعلاقة تضاد مع علاقة «هيلمر- نورا». وهذه الحبكة تعيد بناء العلاقة بينهما من نقطة القطيعة الطويلة في الماضي، إلي نقطة التنافس علي وظيفة في البنك، حتى يسود الانسجام والتوافق الشديد بينهما، فيبدآن معا علاقة زوجية مشحونة بالمسئوليات. وعلي العكس، فإن علاقة «هيلمر- نورا» تبدأ من منطقة التوافق والانسجام ومظاهر السعادة الأسرية، لتنتهي إلي قطيعة وانفصال، وتغير جوهري في بنية الأسرة بخروج «نورا» من البيت. ورغم أن علاقة صداقة من الدائرة المجتمعية تربط «د. رانك» بالأسرة الرئيسية، إلا أنه يشكل تنويعة مستقلة، تغذي في وعي المتلقي سطوة ما ورثته «نورا» عن أبيها من صفات، كما أنه تنويعة تغذي ما تمارسه من إغراء أنثوي علي زوجها، وتعتبره مصدر دلالها، كاد يكلفها أن تفقد سمعتها وعفتها معه، لتحصل منه علي ما تحتاجه من بقايا القرض لتفلت من مأزقها. وعلي مستوٍ آخر، نجد في (الملك لير) حبكة «جلوستر» وابنيه «إدموند» و«إدجار» مع تقاطعها في أكثر من موضع بالحبكة الرئيسية التي يمثلها «الملك لير» وبناته: «جونريل»، «ريجان»، و«كورديليا»، إلا أنها مشابهة لها أيضا وتنويعا عليها، وكلاهما يتطور بتطور الأخري.

والواقع أن وعي المخرج بالعلاقة الجمالية التي تربط الحبكات الثانوي منها

والرئيسي في الفضاء الدرامي الواحد، أدى- في فن الإخراج الحداثي- إلي تخليص الصورة المسرحية من طابعها الذي يحتشد بالتفاصيل الواقعية المملة أو الدقيقة، التي انتهت إليها جهود «ساكس ما يننجنج» في ألمانيا مع مبدأ المطابقة التاريخية، وجهود «أندريه أنطوان» في فرنسا، واستناسلافسكي« في روسيا. فالالتزام بواقعية الصورة المسرحية وتفصيلاتها، مع المسرحيات التي تتعدد فيها الأماكن وربما انتقلت فيها الأحداث من إيطاليا إلي الإسكندرية، ولكل منهما طرازه المعماري، كان يؤدي إلي إجهاض الإيقاع العام للعرض، وفترات انتظار طويلة لتغير المناظر. ولكن مع مدارس «الحداثة - **modernism**»: الرمزية، الدادية، السريالية، التعبيرية، التكعيبية، العبثية.. إلخ، تغيرت فلسفة المنظر والصورة المسرحية ككل، وجنحت إلي بناء صورة فنية أكثر ثراء من الناحية التشكلية، تغتني بأضاد وأشباه تتكامل فيما بينها بصريا، علي مستوى الدلالة والمعني. وقد تأثر إخراج حتى المسرحيات القديمة، ولاسيما أعمال «شكسبير»، بهذه الفلسفة الجديدة، التي أدت إلي الاستغناء- بالتبعية- عن أرتال من الكلمات، ما كان يملك المؤلف غيرها في أدواته، كما أدت إلي إمكانية أن يتعامل المخرج، بحرية أكبر مع الحبكات الثانوية، فيعني بها علي أساس علاقتها الجمالية بالحبكة الرئيسية، ويمكنه استحضارها وقتما يشاء سواء في هوامش الصورة أو ظلالها، بما يثريها.

وعلي أية حال فالمخرج بينما يضع المشاهد أو الوحدات البنائية في إطار الكل من فضاء الدراما، بحبكاته الثانوية والرئيسية علي السواء مكتشفا العلاقات الجمالية بينها والدور الوظيفي لكل منها، من الضروري أن يتنبه بشدة إلي مرحلة الحدث الحافز من ناحية، وكيف أدي بما ينطوي عليه من مفارقة إلي الذروة، فالاستنارة. ففي هذه الوحدات من البناء، تكمن الرؤية العمل كما أرادها المؤلف، علي نحو محدد، وهي ما يتعين علي المخرج- في الحقيقة- أن يتحاور

معها.

ت - التفسير والبنية الوظيفية

لا ينتهي جزء النوايا والمقاصد، من البنية الوظيفية، في عملية الإخراج، بتحليل فضاء الدراما، والتوصل إلي الرؤية الكامنة فيه علي نحو ما أرادها المؤلف، ولكن ينبغي أن يتحاور المخرج مع هذه الرؤية ليبني بالتبعية تفسيره. إلا أن هذا التفسير يعود- من ناحية ثانية- ليتصل بدوائر الوجود التي ينطوي عليه الفضاء الدرامي، ابتداءً من الدائرة الذاتية انتهاءً بالمجتمعية متعددة الأبعاد.

والواقع أنه من المستحيل أن تتجسد دوائر الوجود المتقاطعة في الفراغ والزمن المسرحي، وتظل متميزة واضحة، ويمكن أن يستوعبها المتفرج، بما تنطوي عليه من حبكة رئيسية وحبكة أو أكثر ثانوية، في الفضاء الدرامي الواحد. فتجسيدها كلها والعناية بها جميعا، يؤدي إلي ترهل العرض، وتشتيت انتباه المتفرج إلي تفاصيل عديدة مختلفة مهما بدت متباينة في درجة الوضوح من مشهد إلي مشهد. فهناك- بالرغم مما قد يخامر المخرج أحيانا من أحلام وطموح فني يبدو له مشروعا- قاعدة ذهبية في التلقي، لا يمكنه إنكارها وإهمالها ألا وهي أن العرض محدد بحيز فراغ المسرح، وزمانه المتصل، من ناحية، وأن ما مضي منه لا يمكن استعادته، من ناحية ثانية، وإعادة تأمله والتفكير فيه. ذلك أن المتفرج في المسرح، لا يملك ترف القارئ، الذي يمكنه إغلاق دفتي الكتاب وإنهاء جلسة القراءة وقتما يشاء، ومعاودتها - لاحقا- وقتما يريد وفي أي مكان يشاء، وبالإيقاع الذي يناسبه أو يفضله أو اعتاده، بل ومن حيث يشاء من الصفحات، بما يعينه علي التذكر والتأمل والمراجعة، لا من حيث انتهي في الجلسة السابقة. ومن هنا فالمخرج العاقل الذي يعي نفسه وما يفعل ولمن يتجه وبأي شروط ممكنة، عليه أن يضع ضمن نواياه أن يلتزم ببنية المشاهدة وقانونها باعتبارها كتابة زائلة في الفراغ والزمن، لا تقبل الاستعادة أو التكرار، فحتى التكرار- وإن جاز في بعض

المدارس الفنية- لن يكون هو نفسه في كل مرة، وربما اختلفت مقاصده.

والواقع أن بنية المشاهدة وقانونها غير القابل للتغيير أو الإنكار، بما يفترضه من قدرة المتفرجين علي الاستيعاب من العرض المسرحي في حيز زمانه ومكانه، التي أدت إلي تقلص المسرحية من خمسة فصول إلي أربعة في أخريات القرن التاسع عشر، إلي ثلاثة في القرن العشرين، ففصلين لا يستغرق عرضهما معا أكثر من ساعة ونصف، قد يتخللها أو لا يتخللها استراحة قصيرة. وقد اقترنت هذه التغيرات المتتابعة في طول المسرحية، بالتأكيد بتغير إيقاع العصر والتطور المتزايد في تكنولوجيا النقل والاتصال من ناحية، والضغوط المتزايد علي حياة الفرد من ناحية أخري، وأثرها علي طاقة احتمال المتفرج البقاء في المسرح، وقدرته علي استيعاب التفاصيل من ناحية ثالثة.ولعل هذا ما يفسر ظهور مسرحية الفصل الواحد، والمسرحية القصيرة التي تعرف باسم «**Mini play**»، والأكثر قصرا«**micro play**» التي تستغرق بضعة دقائق، وينتج المسرح عددا منها في الحفلة الواحدة، ويستطيع المتفرج أن ينتقي من بينها ما يشاء، ثم يقضي وقته بالكافيتريا. ولا شك أن الوعي ببنية المشاهدة وتداعياتها، ما يعود ليفرض علي المخرج «التفسير»، باعتباره جزءً لا يتجزأ عن البنية الوظيفية، التي تحكم علاقته بالفضاء الدرامي منذ اختياره له.

إن التفسير في جميع أحواله، محاولة لوضع الظاهرة- أية ظاهرة من ظواهر الطبيعة والحياة أو مواقفها الممكنة- في إطار أسبابها والدوافع إليها، من ناحية، والغايات المنوطة بها، أو الأهداف المحتملة من ورائها من ناحية أخرى. وبقدر ما تنسجم الدوافع والأسباب مع الغايات والأهداف، بقدر ما تتكشف بنية وظيفية من الأفكار متسقة العناصر مترابطة الأجزاء. والفضاء الدرامي ليس أكثر من «ظاهرة» تتحدى المخرج وتستدعي أن يفهمها بدمجها في مقدماتها التي تؤدي

إليها، من ناحية، وفي النتائج التي تسفر عنها، من ناحية ثانية، أي أنه يحتاج إلي أداة فكرية تدمج أجزاءها في كل مترابط، مهما بدت مختلفة أو متباينة. وهذه الأداة هي التفسير الذي يحول- في الوقت نفسه - دون تشتيت انتباه المتفرج، بين فضاء الدراما متعدد الأبعاد ومستويات الوجود.

والحقيقة أن التفسير الذي يمنح سلسلة الأفعال اتساقها وترابطها بين الأسباب والنتائج، ذو طابع ذاتي، بما يجعله مختلفا من مخرج لآخر يتعامل مع الفضاء الدرامي نفسه، وإن اتفقا في تحليله، وفهم ما فيه من وحدات بنائية. فالتحليل عملية موضوعية وثيقة الصلة بجسد محدد بفضاء الدراما نفسه، وما ينطوي عليه من دوائر وجود، وشخصيات وأفعال، ووحدات متعاقبة. والتفسير يستند أساسا إلي بنية وظيفية من الأفكار نابعة من رؤية المخرج إلي العالم وأيديولوجيته الممكنة وما يشغل اهتمامه وما يسقط منه ولا يبالي به، وما يفعله هو نفسه وما لا يمكنه أن يفعل. وبالتالي فإن البنية الوظيفية تصوغ التفسير بوصفه وعيا «قصديا- **intentional**»، يتجه عامدا إلي جزء من كل، وإلي شيء بين أشياء أخرى وإلي مستوٍ في تفكير من بين مستويات عديدة، ثم يدمج الكل فيه. ومن هنا فإن المخرج الذي يعني بالإنسان عموما، لا يشغل نفسه بتفاصيل الزمان والمكان، العصر والبيئة، ولا تقلبات التاريخ، ولا يلبث أن يدمج كل أولئك في نظرته إلي الإنسان ومعاناته الأبدية الأزلية علي الأرض. والمخرج الذي يعني بالسياسة ونظم الحكم، وبتأثير ما يصدر عنها من قرارت علي تشكيل الوجود المادي اجتماعيا واقتصادية، قد لا يبالي- بالدرجة نفسها- بمشاعر الفرد وآلامه وأفراحه، ما يسعده وما يشقيه من تفاصيل، ولا يشغله إذا ما كان وجوده عبثيا أصلا مادام يكتنفه الموت أو يحيطه العدم، فكل أولئك يبدو له صغيرا تافها لا جدوى منه، بالقياس إلي الهم العام، وحياة المجموع. وهكذا فإن البنية الوظيفية تتجه قصدا بالمخرج إلي العناية بمستوٍ من مستويات الوجود، التي تتقاطع علي نحو ما في فضاء الدراما،

وبدمج الكل فيها، ليصوغ التفسير الذي يعود ليتحكم في خياراته لكافة عناصر العرض المسرحي.

فعلي سبيل المثال، قد تتجه بنية وظيفية إلي (أوديب ملكا) فيستوقفها أن أوديب ملك يدير علاقة مع شعب طيبة ممثلة في مجلس شيوخها، ومحورها أزمة طاحنة توشك أن تهدد الحياة فيها ممثلة في انتشار وباء كالطاعون. وبالبنية نفسها يستعيد المخرج من خبراته أن الأزمات السياسية دائما ما تجد من القوى من لا يجنح إلي حلها، بل إلي استغلالها وزيادة حدتها، بما يؤدي إلي إسقاط من يحكم بالفعل، وإن تظاهرت بغير ذلك بالتأكيد، وحاولت أن تبدو ملائكة مطهرة. هذه البنية يمكنها في الوقت نفسها أن تجد بغيتها في شخصيتي «كريون»، و«تيرسياس»، فأولهما أمير وكاد يصل إلي العرش، بوفاة الملك «لايوس»، ولا غرو أن ظهور «أوديب» أوغر صدره بالضغينة والغيظ، ويتمني أي مصيبة تطيح به، وتفسد مكانته في عين الرعية، وثانيهما رجل دين له مكانته في نفوس الناس، ولكن بصيرته لم تفدهم شيئا يوم ألمت بالمدينة الهولة بألغازها، بينما أفادهم عقل هذا الفتي الأغر «أوديب»، وأنجاهم منها، فحنق عليه، كما حنق كريون، وهو ما اتضح من اللقاء بينهما. ومن هنا فإن البنية الوظيفية نفسها، حتى لو لم تر في الشخصيتين تآمرا، فعلي الأقل هناك بوادر واضحة لصراع سياسي علي العرش، يمكن أن تدمج فيه المستويات الأخرى، ولاسيما تلك العلاقة الركنية بين أوديب وأبوية، واصطناع فضيحة انتهاك المحارم لاغتياله معنويا.

وستظهر البنية الوظيفية أخيرا لتجد الحلول الإخراجية، وتجد مكانا وردود أفعال لهاتين الشخصيتين دائما ، وعليهما من الجوقة، في قلب الصورة المسرحية، وإن لم ينطقا كلمة واحدة، وستجد من كلماتيهما نفسها مادة إعلامية، وربما بوسائل معاصرة جدا، لجذب انتباه المتفرج إليهما معا!!.

ومن ناحية أخرى، فالبنية الوظيفية التي ترى أن أوديب بطلا تحدي قدره، فاستدرج إليه من حيث أراد النجاة، ستجد بالتأكيد تفسيرا مختلفا للشخصيات الأخرى، وتدمج أشكال التوتر المتنوعة في الصراع الأكبر مع القدر، وستجد بالتبعية وخيارات متوافقة معها لعناصر العرض. وإذا انحازت البنية الوظيفية إلي الدائرة الذاتية وعلاقتها المركبة بالدائرة الركنية، فستقف عند اللحظة المفصلية التي غادر فيها أوديب «كورينثا» وتأولها أو تفسرها باعتباره لحظة خيانة لوعي أوديب بنفسه: فهناك أبوه وأمه اللذين ربياه، ولو أنه يأبي التورط في قتل الأول والبناء بالثانية، وسترى أن كان عليه أن يبقي لا أن يفر، أن يتمسك بوعيه لا أن يفرط فيه، ويستعير إحساس الرعب الذي أودعته فيه النبوءة، فكانت النتيجة أن تلاعبت به وبمصيرة. ومرة رابعة قد تتغير البنية الوظيفة، وتتجه إلي الدائرة الركنية نفسها، وتتوقف عند علاقة أوديب بأبويه في كورنثيا وفي طيبة، أولا لتفترض مشابهة قوية بينهم، وثانيا لتري أن الملكة «ميروبا» كانت تدلل أوديب تدليلا غير عادي لأنها تعلم أنه في الحقيقة ليس ابنها، كما أنها عقيم، ولا تخشي انتهاك حرمة معه، وأنها استطاعت أن تثير في شبابه مشاعر الذكر لا الابن نحوها، مثلما أمكن لجوكستا أن تفعل حين تزوجها. وترى تفسيرا مختلفا لمخاوف أوديب التي دعته إلي الهرب من«كورنثيا»، وتصديق النبوءة، وما كانت علاقته- بالتبعية- مع أبويه في طيبة إلا علاقة إبدال آمنة من منظور علم النفس التحليلي، لأبويه في كورنثيا، تشبع رغباته المكبوته، التي تكون العقدة الشهيرة باسمه، ولما كان أوديب لم يستطع أن يتبين هذه الحيلة النفسية، فقأ عينيه.ولا شك أن البنية الوظيفية هنا- مثلما كانت هناك- يمكنها أن تجد الحلول الإخرجية الملائمة لها: في الشبه الشديد بين «جوكستا» و«ميروبا» وفي استعادة صورة «ميروبا» باستغلال ممثلة «جوكاستا»، في اللحظات التي يتذكرها «أوديب» أو يحكي عنها الرسول، فتعتمد حلول الإخراج علي تفجير الهواجس والأخيلة والصور الذهنية غير الواعية.

ث - التفسير وآلية التأكيد والنفي.

لقد انبثق تفسير الفضاء الدرامي، من رؤية المخرج للعالم وأيديولوجيته، واندمج كجزء من البنية الوظيفية التي تحدد علاقته بالفضاء نفسه منذ لحظة اختياره. وأول ما فعلته هذه البنية أن تحيزت إلي دائرة من دوائر الوجود وبعدا من أبعادها، دون سائر الدوائر والأبعاد، لتفسر معطياته وتخلق منه سلسلة متماسكة يرتبط كل منها بما قبله ويؤدي لما يليه. ولابد بالتبعية أن التفسير الكلي يعود إلي وحدات البناء الجزئية، ليحاول أن يدمجها فيها، ويراها في ضوئه، وينفي- في الوقت نفسه- أي تفسيرات أخرى ممكنة.

ولعل هذا ما يوضح واحدة- في تقديري- من أهم المفاهيم التي تقوم عليها عملية الإخراج، ألا وهو مفهوم «التأكيد- **Emphasis**»، وينقله من مستوى الحرفة إلي مستوى الأداة الفكرية أيضا. فالتأكيد يعني بوضع بعضا من عناصر المشهد في دائرة اهتمام وإدراك المتفرج، أي في الأمامية «**fore ground**»، بما يجذب انتباه المتفرج إليها، وفي الوقت نفسه ترحيل عناصر أخرى بعيدا عن هذه الدائرة نفسها، بما يلغي انتباه المتفرج عنها، أو يقلل من انجذابه إليها، أي إلى الخلفية في «**back ground**». والواقع أن كلا المفهومين متلازمين، ففي كل عملية تأكيد ولفت انتباه، عملية نفي وتشتيت انتباه، ومن الضروري أن يدرس المخرج هذه الأداة المزدوجة ويحولها في الوقت نفسه إلي أداة فكرية تعتمد علي التفسير الكلي الذي استقر عليه، وعاد ورأي في ضوئه المشاهد واحدا تلو الآخر. فمن حرفة المخرج أن يعرف مناطق الضعف والقوة في خشبة المسرح، وأيهم، يجذب الانتباه وأيهم يخف عنه الانتباه تدريجيا، ويعلم كيف يجذب الانتباه إلي منطقة ضعيفة بأن يرفعها علي مستوى، أو يغمرها بالإضاءة، وينسج من الإضاءة: اللون، الكثافة، الشدة، والإسقاط لغة بصرية آسرة، جميلة ومعبرة معا، ومثل ذلك في صياغة الحركة وعناصر العرض الأخرى. ولابد أنه يعرف كيف يتحسس ما

تحت السطور من معانٍ «**underlying meanings**»، وكيف يوجه الممثل إلي الكشف عنها في تلوينات صوته، وإشاراته وإيماءاته، ولفتاته، وفي علاقته بما عليه من ملابس، أو بين يديه من إكسسوار، بل كيف يأتي مناقضا لما يقوله بلسانه، ولا يدركه إلا المتفرج، رغم وجود شخصيات أخرى معه علي المسرح.

وعلى سبيل المثال، يمكن للمخرج أن يفسر مسرحية (هاملت)، باعتبارها صراعا علي العرش، بدأ باغتصابه من ولي العهد الشرعي، «هاملت» الابن، بقتل أبيه أثناء دراسته في انجلترا، فانتشر الفساد والرشوة في البلاط، إلي حد لا يصدقه «هاملت». فإذا كانت الكنيسة قبلت عقد زيجة ملكية محرمة دينيا، فلا غرو أن يسمح وزير البلاط، بولونيوس، لنفسه أن يندس وراء الستار في مخدع الملكة، ليتلصص أو يتجسس عليها، فقتله هاملت ظنا منه أنه «كلوديوس»، الوحيد الذي يحق له الوجود في مخدع الملكة دون استئذان بصفته زوجها. وهذا الفساد ما دعا «كلوديوس» إلي شراء ذمة صديقي «هاملت» ليتآمرا معه عليه، كما دعا بولونيوس إلي تحذير ابنته أوفيليا من علاقتها مع «هاملت»، وكذا يفعل أخوها، «لايرتيس»، بينما يطلق لشهواته العنان في باريس. ومن هنا يبدو فعل الثأر الذي يكلف به «هاملت»، هينا إذا ما أريد منه الإصلاح!!.

وفي ضوء هذا التفسير يمكن للمخرج أن يبني رؤيته الإخراجية علي مركزية كرسي العرش في الصورة المسرحية، ويتفق مع مهندس المناظر، علي الأشكال العديدة التي يمكن أن يتحول بينها: المخدع في غرفة الملكة، كرسي في بيت «بولونيوس»، القارب الذي يبحر فيه هاملت وصديقيه، القبر الذي يخرج منه شبح الملك الأب، والقبر الذي يعمل عليه حفار القبور لدفن «أوفيليا. وعلي هذا النحو يصبح العرش وحدة بصرية تنطلق منها الحركة ولافتة للانتباه طوال الوقت بما تكتسبه من دلالات متنوعة، وتنبثق منه مختلف الجمل التي يبوح بها التفسير، ويدمج في الوقت نفسه دوائر الوجود الأخرى، أو- بتعبير آخر- يرحلها إلي

الخلفية، غير اللافتة للانتباه.

وفي السياق نفسه، يمكن دمج خط الحرب بين الدنمرك، والنرويج بقيادة «فرتمبرانس» الشاب، إذ أن الاقتتال الداخلي علي العرش، فرصة هذا الملك الشاب لاسترداد ما فقده أبوه من حياته، إذ يعد - من ناحية ثانية- تنويعة علي ثأر «هاملت» نفسه. وهذا الجزء من التفسير، ما يربط بين مشهد الجنود في بداية المسرحية، والمشهد الختامي الذي ينهي الأسرة المالكة ويوقع المملكة في قبضة ملك النرويج الشاب. وفي الضوء نفسه، يمكن تضمين الرؤية الإخراجية وجودا متكررا وصامتا معا، لشخصية «فرتمبرانس» متنكرا في مشاهد بعينها، يدون في رقعة، أو يصيخ السمع، ويبدى من ردود الأفعال ما يوحي بأنه ينتظر أن تسقط هذه المملكة من تلقاء نفسها بين يديه. ولا شك أن هذه حيلة لتفجير ما تحت السطور.

وبالتأكيد ستختلف كافة الحلول الإخراجية، وفلسفة توظيف الأداة المزدوجة للتأكيد والنفي، لو أن التفسير انفصل عن دائرة الوجود المجتمعية، ببعدها السياسي، ليكترث بدائرة العلاقات الركنية، المتقاطعة بين أسرتي «هاملت» و«أوفيليا». فالتصدع في علاقة هاملت الركنية بين أمه وأبيه كان له تأثير حاسم، علي علاقته مع «أوفيليا»، التي كان لعلاقتها الركنية- من ناحية ثانية - أثر حاسم على علاقتها مع هاملت، سواء بنصائحها لها، أو بوعيها بانفلاتهما وإزدواجية معاييرهما. وعلي هذا الأساس سيعني المخرج في حلوله الفنية بأن يؤكد مراقبة هاملت لعلاقة أمه بعمه، وما ينشأ فيها من لمسات عاطفية وجنسية ممكنة وشاردة، ويعني بتجسيد ما يتراءى له من ذكريات عن علاقتها بأبيه، وتجسيد متفاوت التأكيد وفي فترات متباعدة ومناسبة- في الوقت نفسه- لما حكاه شبح أبيه عن ظروف مقتله، مما يقتضي من ناحية ثانية العناية بمشهد المخدع وما فيه من مقارنة بين العم والأب، وأسئلة مرتابة عن طبيعة المرأة، مثلما يقتضي العناية بكل مشاهده مع «أوفيليا» واحتمال التباسها بصورة الأم، علي مستوى الثياب

والإكسوار وتسريحة الشعر!. ولا شك أن هناك العديد من الحلول الإخراجية التي تنبثق من الرغبة في لفت انتباه المتفرج إلي دائرة العلاقات الركنية، وتقوم بترحيل الدوائر الأخرى إلى الهوامش في الخلفية.

من الواضح أن «التفسير» يفرض على الصورة المسرحية للمشهد مفردات وعلاقات قد لا تكون وثيقة الصلة- بشكل مباشر- بما كتبه المؤلف في المشهد نفسه، إلا أنها- في الحقيقة- تكمن تحت السطور، بوصفها المسكوت عنه. وهذه المعاني الخبيئة تستدعي التحرر من الدلالات المباشرة لأي وحدة منظر، مع إكسابها إمكانية التحول لتوحي بدلالات عديدة شعرية أو غير مباشرة. كما أنها قابلة للتجسد بعلاقة الممثل باكسسواره الشخصي: خنجر أو سيف، سلسلة أو قلادة في العنق، دبوس في ثوبه، خاتم في إصبعه، وردة في يده أو حقيبة، ورقة أو رسالة، كما تتجسد في علاقته بوحدة منظر: كرسي العرش، نافذة توحي بعلاقة معينة، صورة أو لوحة معلقة على جدار.. الخ. وقد تقتضي تجسيد مشاهد من الماضي أو أحلام، وترديدها في لحظات معينة كأخيلة أو هواجس تلح علي الشخصية وتفسر الغامض من سلوكها أحيانا. ففي المشهد الذي تعيد فيه «أوفيليا» رسائل هاملت، يمكن أن يتردد صدى صوت أبيها وأخيها بالنصائح، لحسم ترددها، بينما تبدو متمسكة بالرسائل. ويمكن ترديد صدي ضحكات أمه العابثة، أو تجسيدها علي بعد في الظلال، في مشهد لاه مع كلوديوس، بينما يصرخ «هاملت» في «أوفيليا»، أن تذهب إلي الدير إن كانت شريفة!.

إن هذه الحيل- وغيرها كثير مما يجود به الخيال الإبداعي- تتكفل بتفسير الغامض من سلوك هذه الشخصية أو تلك، كما تدمج المشهد الجزئي في الكل البنائي، وتلفت الانتباه للعلاقة الجمالية بين الحبكة الثانوية والحبكة الرئيسية، وتؤكد ما اتجه إليه الوعي القصدي من بين دوائر الوجود. وفي النهاية تغتني الصورة الكلية بتفصيلات غير متناقضة مع مضمونها الصريح، مما يمنحها ما يعد

في علم الموسيقي«تعدد الأصوات- **polyphony**»، فتزيد جمالا وعمقا فكريا.

ج - الترجمة والتفسير والتعارض

يرى الدارسون لفن المسرح، أن هناك مواقف ثلاثة للمخرج بإزاء الفضاء الدرامي الذي صوّره المؤلف علي الأوراق، كجزء من البنية الوظيفية التي تحكم علاقته بالفضاء نفسه، ويبني عليها حلوله الإخراجية وخياراته الممكنة. فبجانب التفسير يرون موقف الترجمة الأمينة، وموقف المعارضة، ولكن كليهما- علي نحو ما- يعد تفسيرا.

ولكن موقف الترجمة الأمينة للفضاء الدرامي، لا يعدو أن يكون موقفا أخلاقيا، تأسس علي اعتبار المخرج، وسيط أمين أو ساعي بريد، عليه أن يحمل رسالة المؤلف بكليتها، عبر حقيبته الخاصة للمتفرج، دون أن يسمح لنفسه بأي حق للتدخل فيها بالإضافة إليها أو بالحذف منها أو استبدال أي جزء منها أوتعديله. وقد تأسس هذا الموقف علي تصوّر قدسية النص من ناحية، وتأليه المؤلف من ناحية ثانية، مما جعل المخرج بالنتيجة بمثابة النبي الذي اصطفاه المؤلف وآثره دون العالمين ليبثه أسراره وتعاليمه، وليثق في أمانته وصدقه، فلا ينطق عن الهوى، ولا تشوبه شائبه في خلقه أوطباعه أو سلوكه، بما يفسد ما أفضي به إليه. فإن لم يكن المخرج بمثابة هذا النبي، فلا أقل من أن يكون كاهنا في ملكوت المؤلف، ولا يني عن خدمته والسهر ليل نهار ليتبين مقاصده ونواياه، ويتحرى أن يصدق في الإبلاغ بالقول والأفعال.

غير أن هذا الموقف كان- في الحقيقة- نظريا ومثاليا، بأكثر منه عملي وواقعي. فالتاريخ بوصفه مجال الفعاليات الإنسانية، حتى مع النص الديني المنزل من الرحمن، صادف الروايات المتعددة، والفتاوى المختلفة في القضية الواحدة، والاتهامات المتبادلة بين الكهان أنفسهم أو الفقهاء بالتجاوز عن الحق واتباع

الهوى وازدواج المعايير، والزيغ وفساد الذمة والضمير، والتشدد أو التعسف في فهم النص، وغير ذلك مما يتوه فيه النص ولا يبقي منه غير ما يعد تأويلا أو تفسيرا سواء صادف – من بعد– القبول والاستحسان، أوالمعارضة والتنديد. ولعل هذا الوضع التاريخي، وما ينشأ فيه من خلافات متفاوتة الحدة، وحروب طائفية أو مذهبية أشهرت فيها السيوف وأريقت أنهارُ الدم، ما أدى إلي ظهور علم التأويل– **Hermeneutics** في النهاية، لا لينفي الاختلاف في الاجتهاد مع النص، ولكن ليسلم به فقط من ناحية، ويضبطه أيضا من ناحية ثانية، بحيث لا يكون «تأويلا مفرطا». وفي السياق نفسه اتسعت الصدور لتقبل الاختلاف في الرأي والاجتهاد مع النص، أو في رؤيته وتفسيره، في أمان من الاتهام بالخيانة والافتئات، الذي طالما أشهره من أعطوا لأنفسهم حق احتكار الفهم والتأويل.

وفي المسرح، لم يعرف التاريخ القديم لا أنبياء ولا مرسلين ينوبون عن المؤلف ويتحدثون باسمه إلي الجمهور.فعن عصر الإغريق القديم، تتوارد الأخبار عن المؤلف المخرج الذي كان يضطلع أيضا في أعماله بالتمثيل، ولاسيما أدوار البطولة. وعن عصر النهضة تتواتر أخبار مماثلة عن «شكسبير» في انجلترا، مثلا، و«موليير» في فرنسا. فلا نجد خبرا واحدا، لا عن ترجمة أمينة أو ترجمة خائنة، ولا تفسير أو تأويل، إلي أن جاء القرن الثامن عشر في أوروبا، وتبلورت ظاهرة الممثل/ المدير من أمثال «كين»، و«كامبل»، ولاسيما حين كان يعاد تقديم أعمال مؤلفين دخلوا في ذمة التاريخ. ومن ناحية أخرى، ظهرت أجيال من النقاد والدارسين، وتأثرت بنظرة رجال الدين إلي «النص»، وبعدما ضمت الأعمال الدرامية إلي دولة الأدب، أعطت لنفسها حق الولاية عليها، والوكالة الرسمية للتحدث باسم المؤلف، ولاسيما هذا الراحل المسكين الذي ما عاد في قبره قادرا علي أن يدافع عن نفسه، ولا عن عمله، ولا عمّ عناه فيه من مقاصد واستقر في طواياه من نوايا.

وحينئذ، راح هؤلاء النقاد يلمحون إلي ما يجري علي يدي الممثل/ المدير من حذف من النص، أو انحراف في الفهم، أو فساد في التفسير، أو محاولة مستميتة ومتعمدة لتجنيد النص في خدمة مجده الفني، وعبقريته التمثيلية التي تجتذب إلي المسرح الجمهور.ولا يخلو تاريخ المسرح- في السياق نفسه- من تعليل ظهور «المخرج» في أواخر القرن التاسع عشر، باعتباره الحل الأمثل الذي جاء وسيطا أمينا بين المؤلف والممثلين!. ولكن ببقايا النظرة القديمة نفسها، راحت أجيال أخرى من النقاد، يتهمون «المخرج» بأنه لا كان وسيطا، ولا أمينا، وما لبث أن استأثر بمائدة العرض كلها، ولم يبق للآخرين غير الفتات، وبالقدر الذي يريد، إذ جعلهم أدوات في إطاره رؤيته وتفسيره، بل واستحل لنفسه، أو استحل من يدورون في فلكه، ولو كارهين، أن يكون«مؤلف العرض». وخلال العقد الثاني من القرن العشرين، ظهرت أدبيات، اضطرت أو ارتضت، أن تعلن موت المؤلف!، بما يعني انتهاء أي مرجعية وحيدة للفهم والتفسير، وهي المرحلة التي تترافق- من ناحية أخرى- مع ظهور علم التأويل- **Hermeneutics**!.

وفي ضوء هذا التاريخ، وما يشير إليه من تفاصيل أكثر دقة، يمكن القول بأن الترجمة الأمينة مع النص الدرامي علي خشبة المسرح، لم تكن غير خرافة لا يدافع عنها إلا الواهمون، وأنها محض موقف نظري مثالي لا صلة له بالواقع الفعلي والحقائق العملية، إلا إن تمكن المؤلف الدرامي من فنون المسرح، وقام بنفسه بإخراج عمله علي الوجه الذي يرتضيه. فإذا بدأنا بقراءة الواقع العملي وما تواصل منه في الزمن والتاريخ، لبدا موقف الترجمة الأمينة، بمضمونه الفني والأخلاقي، موقفا مستحيلا أصلا، وإلا كان هناك- في الوقت نفسه- ما يمكن اعتباره بالصورة الإخراجية الوحيدة والمعتمدة، للنص، كائنا ما كان اسم المخرج الذي يلحقها باسمه علي لوحة الإعلانات.

وقد يعني موقف الترجمة الأمينة، أن يلتزم المخرج بما كتبه المؤلف بين الأقوس فيما يعرف بإرشادات المنصة «**stage directions**»، التي من المفترض أن توجهه إلي ما ينبغي عليه من خيارات في المناظر، الاضاءة، الإكسسوار، الثياب، وأداء العبارة بما يرافقها من شعور وانفعال وإيماءة وإشارة أو حركة، وغير ذلك مما يندرج تحت مفهوم النص الثانوي«**sub text**»، ومن ناحية ثانية يلتزم بالنص«**text**» الذي أسنده المؤلف إلي شخصياته الدرامية لينطقه الممثلون علي خشبة المسرح. وبالجمع بين النصين: المنطوق والثانوي، علي هذا النحو يتولد النص الإخراجي كما أراده المؤلف!. غير أن تاريخ الدراما بهذا الصدد يضع الوعي المتأمل في مفارقة تكاد تكون مضحكة، فنصوص المؤلفين المخرجين في الوقت نفسه، لم يكن فيها إلا قليل من الإرشادات، إن لم تعدمها، فلم تكن تزيد عن إشارة إلي خروج أو دخول شخصية من المشهد و إشارة إلي المنظر بوصفه شارعا، أو شرفة، أو قاعة أو جناح في قصر. وحين اعتني المؤلفون بإرشادات المنصة، علي نحو متزايد بلغ ذروته تقريبا إلي التفاصيل الدقيقة في المدرسة الواقعية، كانت فكرة المخرج تبلورت، ولم يعد بحاجة إليها، بل وكان عليه أن يدرب مخيلته علي الاستغناء عنها، لاسيما وأن في حياته من المواقف ما يدعوه إلي العمل علي نصوص قديمة تجذب انتباهه من ناحية ولم تذل قادرة علي الحياة المتجددة في غير عصرها من ناحية ثانية!. كما أن منظومة المفاهيم التي ترتبط بالإرشادات ونص الأقوال المنطوقة، لا علاقة لها- في الحقيقة- بالإخراج والتمثيل ولا تكاد تشغل بال أيٍّ من العاملين بهم، بل علي العكس جاءت من المشتغلين بالنقد والدراسات النظرية وخاصة أولئك الذين عملوا بعلم العلامات «السميولوجي»، محاولين تطوير أدواتهم النقدية نحو فهم النص بشكل متكامل، ولا قيمة لها إلا في هذا الإطار، دون أن تقتضي منهم أن يغبروا أقدامهم أو يلوثوا أيديهم بتراب خشبة المسرح وأدواته العملية، سواء أكانت آلية أو حية. ومن المثير- ولست أغفل قط

أنني من دارسي النقد ومناهجه- أن إعمال هذه المفاهيم، ينتهي إلي «تفسير» ما أو «قراءة» لا أكثر من بين عديد من التفسيرات أو القراءات الأخرى الممكنة للنص الواحد، وليس من اللازم أن تصلح لتقديم رؤية إخراجية قابلة للتنفيذ علي خشبة المسرح!.

أما المعارضة التي تعني أن المخرج اتخذ موقفا مضادا لما ارتآه المؤلف نفسه في عمله، فلا تعدو أن تكون تأويلا بدورها، وإن كانت تأويلا مفرطا، يلوى عنق النص ليا ليبوح بما ليس فيه، وبما لا يمكن أن يكون في مقاصده- أحيانا- علي الإطلاق. وبالرغم من ذلك يمكن لهذا الموقف أن يقدم بحد ذاته، تفسيرا متكاملا ومتسق الأجزاء، يتسم بالثراء والجمال معا، بل ويحظى بقبول جمهوره الذي يعنيه. فمن المخرجين من قدم ميزان العدالة مقلوبا أو منحرفا في مشهد محاكمة «أنطونيو» في مسرحية «شكسبير» الشهيرة (تاجر البندقية)، فجسد في الوقت نفسه تفسيرا معارضا كلية لأي نوايا محتملة عند «شكسبير» أو مقاصد اتجه إليها، مما يمكن رصده بين تفجير المفارقة في مشهد توقيع الصك، ومشهد الاكتشاف في المحكمة نفسها. فالواضح أن المخرج أبدى تعاطفا كاملا مع المرابي اليهودي «شايلوك»، باعتباره مضطهدا في مجتمع مسيحي ظالم، لا يلتزم معه بقانونية ما يبرمه من عقود ويوثقه من صكوك ويحتال عليه ليتنصل من شروطها الملزمة، بل ويقلب دلالتها رأسا علي عقب. ولا يلبث المجتمع نفسه أن يكشف في قوانينه عن طبعيته العنصرية التي تتعامل مع اليهود باعتبارهم أغيارا، لا مواطنين فيه، فأعطي لنفسه الحق في أن يجردهم من ثرواتهم، بل ويستوصي عليهم، ويوزعها كيف شاء!. والواقع أن شكسبير قدم مجتمعا يضطهد اليهود فعلا، ويستعلي عليهم باعتبارهم جماعة وظيفية وقتذاك، يحتاج إليهم وإلي مهنهم فيه، كالربا، وإن كان ينفر منها باعتبارها محرمة لديه من الناحية الدينية، فلا يقبل عليها أحد من أبنائه. ولكن المؤكد أن شكسبير لم يقصد أن يدين مجتمعه، ولا

قوانينه، وركز علي أن تشمل دعوى العدل الرحمة أيضا وهو ما أباه شايلوك. فقد أصر علي أن يخفي رغبته في الانتقام وإشفاء غليل المضطهد، بمطلب العدل، ولكنه لم يستطع في لحظة الاكتشاف إلا أن يسقط بنفسه دعوى العدل حين رفض أضعاف ما ينص عليه الصك، وأبي إلا أن يشفي غليله باقتطاع رطلا من لحم أنطونيو!. ولما رأته بورشيا يصر علي تنفيذ نص العقد حرفيا، واجهته حرفية بحرفية، ودعته ألا يريق قطرة واحدة من الدم!. إلا أن هذاالمخرج لم يكن بمقدوره قطعا أن يتخلي عن البنية الوظيفية التي يقترب بها من العمل، فيغفل وهو يقدم تأويله، وإن كان مفرطا، أنه يهودي، ويقدمه لجمهور يهودي في دولة قامت علي الفكرة الصهيونية، وتغذت علي فكرة الاضطهاد كأغيار في المجتمع المسيحي، وتحاول أن تسوغ الاستيطان أو اقتطاع لحم الغير بشيء من مثلها العليا المنتحلة من الدين.

وفي السياق نفسه، نجد مخرجا آخر قدم رؤية معارضة كلية لنص (في انتظار جودو/ صامويل بيكت) دون أن يغير شيئا فيه، فأعد شريطا سينمائيا وشرائح فيليمية متنوعة تتناول جهود الطبقة العاملة في العمل والانتاج المتواصل، وفرض الإرادة الإنسانية علي الطبيعة لاكتشاف أسرارها، وتسخيرها لخدمة البشرية. ومن ناحية ثانية، خلق من هذه الوسائل نسقا موازيا ومتعارضا أيضا مع حالة الانتظار السلبي التي ينخرط فيها «استراجون»، و«فلاديمير»، التي يتفتت معها الوجود في ذكريات مجتزئه وباهتة وخلافات تافهة من هموم الحياة اليومية، بينما يخيم عليهما تساؤلات عن جدوى الوجود أو عبثيته، في انتظار أن يأتي «جودو» ليجيب عليها. وبهذا التوازي والتقابل بين التقنيات سخر المخرج من كل ما اعتبره «بيكت» أسئلة جادة عن الوضع الإنساني، ليؤكد من جانبه بنية وظيفية مغايرة مستمدة من الفكر الماركسي وتؤسس أسئلة الوجود علي العمل والإرادة لا علي الرؤى الميتافيزيقية الحمقاء. واستطاع- في الوقت نفسه- أن يدمج النص

بجزئياته في هذه البنية الوظيفية ويرد عليه باعتباره نقيضها السلبي.

ح - من النوايا إلي العمل

لا يتبدد الجهد الذي يبذله المخرج في فترة الإعداد، سدى، لأنه يبني فيها رؤيته الكلية للعمل حتى يكاد يتصوره بعين خياله غنيا بالتفاصيل الدقيقة وحيا متحركا، قبل أن يعتلي خشبة المسرح، أو ينطق بكلمة تتعلق بالانتاج والتكلفة والاحتياجات اللازمة. وربما احتاج المخرج في هذه المرحلة نفسها أن يستأنس بآراء وجهود خبير في الدراما- علي نحو ما سنبين في هامش تالٍ- علي نحو ينتهي إلي إعداد نسخة ورقية للعرض. وربما احتاج معاونا يدوّن له خلاصة تأملاته وملاحظاته واحتياجاته قرينة بكل مشهد من مشاهد المسرحية، وربما دوّنها بنفسه، بما ينتهي إلي «كراسات الإخراج»، التي سينطلق منها إلي العمل، بشكل منظم يتجاوز العشوائية والاستجابات اللحظية بما تحتمله من تناقضات، لا تحمد عقباها غالبا.

وعلى أية حال، فالبنية الوظيفية التي اختارت النص، وخلصت إلي تفسيره في حيز النوايا، تعود لتطل برأسها في سائر الخطوات العملية في الإخراج، ابتداء من مرحلة «اختيار الممثلين وتسكين الأدوار- **Casting**»، باختيار القوي المعاونة من مهندس المناظر ومصممي الإضاءة والملابس والموسيقى، انتهاء بتصميم الحركة ودمجها في عناصر الصورة الكلية مرئية كانت أو مسموعة. فاختياره لهذه القوى يؤسسه على من يراهم قادرين على تجنيد أدواتهم وخبراتهم الفنية المتراكمة، بقدر ما يعرف عن كل منهم في مجال تخصصه، في اتجاه الاقتناع بتفسيره للشخصيات والفضاء الدرامي ككل، والمساهمة في تجسيده خلال فراغ وزمن العرض. وجلسات العمل بما تشهده من مناقشات وتداول آراء، ومقترحات بحلول فنية ممكنة مع القوى المعاونة، يتوقف نجاحها وفشلها،

إثمارها وعقمها، التوافق فيها والاشتجار عليها، على هذا التفسير أو ذاك، بما يثيره من تحديات ومشاغبة فعالة للقرائح والخبرات، وما تفرزه من حلول فنية ملائمة له. فالتفسير يحدد في البدء والمنتهى أسس حوار المخرج مع القوى المعاونة، ومطلبه منهم، أو السياق الذي ينبغي أن تتحرك فيه وتنطلق منه جهودهم الإبداعية، كما يصادف بينهم أول اختبار لإمكانية الاقتناع به.

وربما أمكن لبعض المشتغلين بفن المسرح أن يتذكروا شيئا من جلسات العمل التى تتطاحن فيها الرؤوس وتبدو التناقضات محتدمة والمناقشات حامية، وإذا بالملل يصيب نفوس الجميع، قبل أن يتمكن من عقولهم ويدفعهم إلي التفرق تباعا، وفي صدورهم حسرة وألم من ضياع الوقت سدى. فإن سأل أحدهم نفسه وطالبها بالصدق في الجواب، فيما كان الخلاف وفيما كان النقاش المحتدم، لما ظفر بأي جواب، إلا الفوضى والعشوائية التى تتداعي معها الآراء والتعليقات من كل صوب وحدب دون ضابط أو رابط يبلور أمرا ويطوره في مجري مفهوم. ومرجع هذه الفوضى أو تلك العشوائية التى تضيع الوقت وتثير السأم وتصدع الرؤوس، يكمن- حقيقة- إما في غياب التفسير أو الرؤية الواضحة التى يمكنها تنظيم الحوار وضبط ايقاع المناقشات وامتحان جدية التعليقات وجدواها، بما يسفر عن إنتاج الاقتراحات والحلول الفنية والترجيح بينها، بل وآفاق تطويرها على نحو مجدٍ وفعال. وربما كان التفسير حاضرا وواضحا، ولكنه في الوقت نفسه لا يستطيع أن ينتقل بالإقناع من المخرج إلي المجتمع الأول الذي يتلقاه، ممثلا في المعاونين. وهكذا، قد يتهدد العمل بالفشل من داخله، إذا اضطر هؤلاء الأعوان إلي الانخراط فيه صاغرين- لسبب ما- بلا اقتناع أو إحساس، يكفل أن يتواصل معه الجمهور العام.