الهامش الخامس

نسخة الإخراج وفن الدراماتورج

مدخل.

لقد أشرت في نهاية الهامش السابق: دوائر الوجود وقضية التفسير، إلي أن المخرج قبل أن يعتلي خشبة المسرح، أو يتحدث في شأن من شئون الإنتاج، ينبغي أن يهيئ بين يديه «نسخة الإخرج». وأشرت من ناحية ثانية، إلي أنه في هذه المرحلة، قد يستعين بخبير في الدراما، ليستأنس برأيه، ويستشيره فيما يعنيه من أسئلة أو قضايا وثيقة الصلة بالفضاء الدرامي نفسه، وهذا الخبير لا يعدو أن يكون «الدراماتورج- **Dramaturge**».

والحقيقة أن التسليم بقضية التفسير، يؤدي بالنتيجة إلي التسليم بأن «نسخة الإخراج» تختلف بشكل واضح، وإن يكن بدرجات متفاوتة قربا أو بعدا، عن النص الدرامي الذي تشير إليه، وكتبه مؤلف معين. وتتعدد بالضرورة نسخ الإخراج بتعدد المخرجين الذين يعالجون النص الأصلي نفسه، حتى إذا حاول هذا المخرج أو ذاك الالتزام بما اعتبره فريق من النقاد المحدثين الجمع في النص الموازي بين نص الكلام المنطوق، والنص الثانوي علي نحو ما يتجسد في إرشادات المنصة. إذ أنه، حتى في هذه الحالة- بما يملك تحت يديه من أدوات تأكيد ونفي ولو قصرها علي أداء الممثل - يمكنه أن يكشف فيما يراه مشاعر ومعانٍ خبيئة تحت السطور، ما يختلف عمّ يراه سواه. إلا أن المخرج يمتلك أدوات وعناصر تعبير عديدة، خلافا للغة الكلامية التي يعتمد عليها المؤلف، وهي مما يدرج تحت عنوان لغات خشبة المسرح سواء أكانت بصرية أو سمعية، وكلها مما يسهم- كما سبق القول- في تجسيد التفسير، وقد تعارض أو تؤيد أو تكثف أو تزيح الكلمة المنطوقة. وليس بين هذه اللغات مفردة واحدة يمكن توظيفها بحيادية فتستقل بمعناها أو مدلولها الذهني عن غيرها من اللغات الأخرى دون أن تندمج معها في الكل المركب داخل الصورة المسرحية في أي لحظة من لحظات العرض المتدفقة في الزمن. وبناء عليه، فإن قلب ميزان العدالة

والانحراف بكفتيه في مشهد محاكمة«أنطونيو/ تاجر البندقية»، لايمكن عزله ومنعه من التأثير علي الصورة الكلية التي يتلقاها المتفرج من اللحظات المتعاقبة.وعلي نحو مماثل لو أن المخرج وجه ممثل «هاملت» إلي أن يتطلع إلي كرسي العرش، أو يتحسسه في شوق وحسرة لأنه فقده أو اغتصب علي الدقة منه، فلن يكون هذا التوجيه عفويا، ولاسيما إن تكرر وتنوع، ولا يمكن- من ناحية ثانية- عزله ونفيه عن التأثير في رؤية شخصية هاملت ودوافعها ومعاناتها.والمثير في الحالتين أن شكسبير لم يشر قط لا إلي الميزان معتدلا أو مقلوبا، ولا إلي تفاصيل البلاط وحركة «هاملت» فيه وعلاقته بأثاثه، فهل ترى أن المخرج عبث بشكسبير، واجترأ عليه، في نسخته الإخراجية؟، وهل يجوز أصلا أن يوجه إنسان عاقل واع بالمسرح وتاريخه وإمكانياته وأدواره، هذا الاتهام؟؟.

إلا أن مشكلة نسخة الإخراج تزداد تعقيدا في علاقتها بالنص الأصلي، إذا تجرّأت- ويحدث كثيرا إن لم يكن دائما- بالحذف منها والإضافة إليها والتبديل بين مشاهدها، أو التقطيع بين مجموعة من المشاهد وأخري وفق تكنيك«**photo-montage**»، أو جمع عدد من الشخصيات في شخصية واحدة، وبالعكس تفكيك الشخصية الواحدة علي أكثر من ممثل. والواقع أن البحث عن نص أصلي في أي نسخة إخراج، ليس مجرد نوع من العبث الذي لا طائل تحته اليوم، ولكنه بحث عن قيمة أخلاقية لم تكن قط موجوده في التاريخ، حتى أيام كان المؤلف يقوم بنفسه بإخراج عمله، إذا شاء له أن يكون حيا، وليس معطى جامد، لا حياة فيه.

غير أن الوعي بالمتفرج ومتغيرات ذوقه وقيمه ومرجعياته المعرفية وواقعه الذي يتنفس فيه عبر السياق التاريخي، مما أدى إلي ظهور تغيرات حادة وقاطعة في نسخ الإخراج، عن النصوص الأصلية التي تشير إليها وتدمجها في تضاعيفها، ولاسيما إذا جاءت هذه النصوص من فترة إبداع مختلفة في معطياتها التاريخية

والثقافية عن الفترة التي يعاد إخراجها وإنتاجها فيها. فلكل عصر «ذائقته الجمالية- **aesthetical taste**» التي تتصل ببيئته ومجتمعه، وفرضت بالتبعية مجموعة من «المعايير الفنية- **criteria**» على العمل الإبداعي، وفي المسرح كانت نتيجة الاحتكاك العملي واليومي بالجمهور، لا رغم أنفه!. وقد اختلفت المعايير التي كتب في ضوئها شكسبير في إنجلترا العصر الإليزابيثي، عن التي كتب بها «راسين»، «كورني»، و«موليير»، في فرنسا لويس الرابع عشر. ولا أظن أننا بحاجة اليوم إلي استعادة أجواء المعركة التي جرت بين أنصار النوعين من المعايير، وما تبادلوه من اتهامات!، وحسبها أنها في ذمة التاريخ شاهدا على تغيّر الذوق الجمالي. ولذلك من الضروري التسليم، بأن الوعي بالذائقة الجمالية للجمهور، يفرض على المخرج إجراء تغيرات ملموسة- أيا كانت طبيعتها وحجمها- علي النص، في نسخة الإخراج، لأنه وحده سيحمل عبء مسئولية المواجهة مع جمهوره، فإما يتقبل عمله، ويتفاعل معه، أو يرفضه وينصرف عنه. وهذه التغيرات أو التعديلات- أيا كان الداعي إليها- ما استوجب في الحقيقة خبرة هذا الذي استقر في الأدبيات الأوروبية بصفته «الدراماتورج- **dramaturge**»، وبكل ما أنيط به من وظائف في حقل الإبداع المسرحي، سواء اختفي في المخرج نفسه، أو انفصل عنه باعتباره مستشاره وعونه وشريكه الأصيل في إعداد «نسخة الإخراج».

ولكن مصطلح «الدراماتورج» يرجع في الأدبيات الأوربية إلي القرن الثامن عشر- يالله!- إلا أنه لم يزل بالغ الغموض في الوسط المسرحي المصري، بل والعربي عامة، وكثيرا مايلتبس بمفهوم الإعداد«**adaptation**»، وكأنهما يشيران إلي الشيء نفسه. فكثيرا ما تكشف الدعاية لعرض ما، عن أنه من إعداد هذا الشخص أو ذاك، أو أنه إعداد وإخراج هذا المخرج أو ذاك، فيجمع المخرج بين وظيفتي «المعد- **adaptor**» ووظيفة «المخرج- **director**». ولقد دعاني هذا

الالتباس ضمن قضايا أخرى، إلي القيام ببحث علمي عن «الدراماتورجية- **dramaturgy**» و«الدراماتورج- **dramaturge**»، ولاسيما بعد أن اتضح لي في موسم «2009-2010» حجم الهياج الذي أثاره المصطلح في الوسط المسرحي. وبلغ الهياج حول المصطلح حد استهجانه والتهكم عليه والتنديد به، وبدا الأمر وكأن التغيرات التى تطرأ على النص الدرامي في نسخة الإخراج، بدعة وافتئات على «مقدس»، وتستحق أن تلتهب لأجلها الحناجر تنبه إليه، ويراق ضدها المداد، وتوغر عليها الصدور، بوصفها كذلك ضلالة، وكل ضلالة في النار!!.

والواقع أن المغالاة ليست من عندي، لكنها صدى لما يمكن توصيفه بالجانب المظلم الذي تمخض عنه بعض الخطابات والكتابات التى اشتبكت مع عروض الموسم المشار إليه، لاسيما التى دخلت فيه الهرجان القومي للمسرح. وتكفي الإشارة في هذا الصدد إلي مقال نشرته جريدة أخبار الأدب واحتشد بأسماء عديد ممن يمارسون النقد، ومنهم أساتذة يتولون تدريس الدراما والنقد باعتبارهم أهل اختصاص. ففي هذا المقال يري الكاتب اصطلاح «الدراماتورج»، تعبيرا عن غياب الرؤية العلمية في حياتنا الثقافية، ويراه مع من شاطروه الرأي:«احتيالا ثقافيا»ترعاه المؤسسة الرسمية ممثلة في وزارة الثقافة برعايتها لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي لما يزيد عن عشرين عاما. ويشير في السياق نفسه إلي المثال «الفاجع» الذي نبهه إليه «أحد أساتذة الدراما والنقد»، فإذا به مثال (يوليوس قيصر) الذي تقدمه فرقة مسرح الشباب، وينقل من الإعلانات أنها: دراماتورج سيد الإمام، وأشعار «مصطفى علي»، ويقصد مصطفى سليم الذي لم تخطئ الإعلانات في كتابة اسمه!. وقد غمز كاتب المقال في السياق نفسه، بأن في مصر بلد العجائب، لأن مهرجانها القومي للمسرح نحي «شكسبير» كأعظم كاتب مسرحي، جانبا، من أجل «دراماتورج» بازغ هو «سيد الإمام»!، كما تساءل في استنكار عمّ أضافه الاثنان لعمل ترجمه كاملا شيخ المترجمين د. محمد عناني».

ومن ناحية ثانية يشير- مستشهدا بمن شاركوه الرأي بالاسم- لما اعتبره كارثة عرض (فيفا ماما) الذي أخرجته «عبير علي» في الموسم نفسه، وتهكم بلجنة التحكيم التى منحته جائزة التأليف(1).

ولم تكن القضية في تصحيح خطأ التوصيف الفني للجائزة، حيث لم يكن العرض تأليفا، ولكن في التهجم على حقيقة ما اعتمد عليه العرض فعلا- وأعلنته المخرجه بنفسها لحظة تسليمها الجائزة- أي فن «الدراماتورج». فقد اعتمدت«عبير» ومن عاونها في الكتابة على كتاب (التاريخ الذي أحمله على ظهري)، وهو يعد من أدب السيرة الذاتية للراحل «د.سيد عويس»ـــ إضافة إلي مجموعة«صبري موسي» القصصية، وبعنوان (السيدة التى والرجل الذي)، وأيضا مجموعة «بهيجة حسين» بعنوان (حكايات عادية).

وقد أدهشني هذا المقال حقا، خاصة وأنه لم يسأل الأساتذه الذين استشهد بأسمائهم، عمن يكون «سيد» أو الشاعر«مصطفي سليم»، وإلا لعرف أنهما زملاء للأساتذه أنفسهم وفي حقل تخصصهم وليسا متطفلين لا علي مائدة الدراما ولا المسرح ولا النقد. ولكني في الحقيقة لم أشأ الرد، وقررت - بإزاء مثل هذه الكتابات التى تترنم باسم الرؤية العلمية، وتترحم على زمن تقديس «النصوص»، وتظن أن «الدراماتورجية» أحد الكوارث التى ابتلانا بها المهرجان التجريبي ذو العشرين ربيعا- أن أجرى بحثا علميا عن (الدراماتورج ووظائفه المشروعة)، نشرته بعدها في جريدة مسرحنا، وها أنا أضمه إلي هذا الكتاب كهامش من هوامشه، راجيا أن يعلق الأجراس في رقبة بعض من ينتهكون العصر بقضايا قديمة عفى عليها الزمن!!.

(1) انظر: أحمد الخميسي-«الاحتيال الثقافي من جديد»- أخبار الأدب- تصدر عن أخبار اليوم بالقاهرة- ع939/ بتاريخ 9/ 8/ 2009- ص31.

أ - الدراماتورجية وعي مركب

1/ 1/ 1* من التعريفات المبسطة للدراماتورجية، وذات الدلالة الكلية في الوقت نفسه، أنها فن التركيب الدرامي- **dramatic composition**، وتمثيل العناصر الرئيسية في العمل الدرامي على المسرح(1)، ولما كانت فن التركيب الدرامي، فلا بد أنها تعتمد على «الحس- **sense**»، الذي يتصل في الوقت نفسه بخبرة عملية، إن لم يكن بدراسة متعمقة لأسس بناء العمل الدرامي، ووظائف كل مرحلة من مراحله وعلاقتها الممكنة بما قبلها وما بعدها، وبالنسيج الفني الذي يربط بينها سواء بالحوار أو بالمواقف أو بإرشادات المنصة « **stage directions**»، وكذلك بالأهداف الممكنة التي يسعى البناء إلي تحقيقها في المتلقي سواء من ناحية الفكر أو الشعور. والدراماتورج يعي ما يصلح للتمثيل والتجسيد على خشبة المسرح، ويقدر - في الوقت نفسه- على إثارة اهتمام المتفرج به، ومتابعته له، وما لا يصلح مفتقرا لإمكانات «الأداء - **performance**»، أو طاردا لإثارة الاهتمام والمتابعة لما في أحشائه من تطورات محتملة.ولعل ذلك ما ربط بين صفة «**dramaturgic**»، أو«**dramaturgical**» التي تشتق من«**dramaturgy**»، والسمات التكنيكية للعمل الدرامي« **technical aspects of drama**»(2).

1/ 1/ 2* لا شك أن«الدراماتورجية»تتبدى على هذا الأساس عملية تتحقق في مساحتين لهما طابع مفصلي، يشكلان معا ما يمكن اعتباره وعيا مزدوجا، أولهما المسافة الممكنة بين تشكيل الفضاء الدرامي على الورق، من ناحية، وخشبة المسرح بما تستدعيه من آليات فنية عديدة إما مرئية أو مسموعة تتضافر معا في بناء صورة العرض من ناحية ثانية، مما يجعل من فن الدراماتورجية عملية وسيطة

(1)look: http://encyclopedia.thefreedictionary.com/dramaturgy, and: http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturgy
(2) look: http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn?s=dramaturgy

توفق بين «النص الأدبي» والعرض المسرحي الذي يمكن أن يستند إليه. والمساحة المفصلية الثانية، تتبلور بين العرض والجمهور، فتعني بهذا الجمهور نفسه وبما يتوافق مع ذائقته الجمالية ومكوناته الثقافية، وبما يمكنه التفاعل معه وينفعل به، ويشغل بمتابعته ويستأثر باهتمامه من قضايا وأشكال جمالية، أو يفقده الاهتمام ويثير فيه شعور بالملل ويغذي اللامبالاة، وفي هذه المساحة يتولد الوعي بتغير الطرز والأشكال ونظريات الإبداع في السياق التاريخي، بتغير بيئة ومجتمع الاستقبال ومكوناته الثقافية.

1/ 2/ 1* والواقع أن الوعي التقني بمتطلبات العرض المسرحي، لا يمكن فصله عن الوعي بما هو الجمهور المستهدف بهذا العرض نفسه، فإذا كان الوعي الأول يعني بتهيئة النص بما يتواءم مع إمكانات الأداء في الفراغ المسرحي، فهذه التهيئة- في الوقت نفسه- تستدعي الوعي بالجمهور المستهدف، ولذلك فإن«تايلور»بعدما يشير إلي الجذور الألمانية لاصطلاح الدراماتورجية، يعرفه بأنه: محاولات لا تخلو من فائدة «للأقلمة- **acclimatization**»(1). والراجح أن تعبير الأقلمة يتجاوز مختلف الأسئلة الملتبسة التي قد يثيرها تعبير«الإعداد- **adaptation**»، ليؤكد مباشرة على مفهوم التهيئة وتكييف أجزاء العمل الدرامي، لتقبل الحياة في مناخ مغاير ومحيط اجتماعي جديد. والواقع أن «تايلور» يقبض بهذه الإشارة المركزة، على الداعي الحقيقي لفن الدراماتورج بل ومختلف أسئلته البحثية الممكنة، فعملية الأقلمة تتطلب من حيث المبدأ اختلاف «المناخ والبيئة الاجتماعية» التي تولد فيها الشيء/ النص المراد أقلمته، عن المناخ والبيئة التي يراد لهذا الشيء أو النص نفسه أن يتعايش معها، ويتنفس فيها مكتسبا حياة جديدة- ولو مؤقتا- داخلها، ولولا هذا التغاير بين البيئتين والمناخين، لما

(1) Taylor, John Russell - Dictionary of the theatre-U.S.A- Penguin group-third edition-1993- p.90

اكتسبت عملية الأقلمة مبررات وجودها وضرورتها.

1/ 2/ 2* ولا شك أن الإبداع المسرحي يختلف جوهريا عن الألوان الأخرى، لأنه لا يحقق شرط وجوده كاملا إلا باعتباره لحظة حياة اجتماعية استثنائية في سياق التاريخ، تعيشها الجماعة الإنسانية في حضورها المباشر بإزاء«العمل الفني»، في حيز زمان ومكان عرضه، منفعلة به ومتفاعلة معه، قادرة على حل شفراته الفنية، والاستجابة لما تشكله من خطاب نوعي. بالتبعية فالوعي المركب بالجماعة وبما تتغذي عليه من روافد ثقافية ذات طبيعة «جمعية- **collective**» مشتركة أو سائدة «**common sense**» لابد وأن يلعب دوره في تشكيل الخطاب المسرحي ككل. ولا شك أن مفردات «اللغة الكلامية»- على سبيل المثال- لا تشكل جملا وعبارات ذات معنى وظيفي في التواصل بين أبناء الجماعة الناطقة بها، وفق قواعد السلامة النحوية فقط، بل كثيرا ما تتركب في استعارات تختزن ظلال المعني والدلالة في وسط اجتماعي قد يملك وحده شفرة حلها وبالتبعية التواصل بها. ولعل ذلك ما يولد مشكلات الترجمة من لغة إلي أخري، ويدمغ الترجمة غالبا بخيانتها للأصل، لاسيما إذا كانت حرفية تقتفي أثر الكلمة بكلمة، دونما انتباه- على نحو تتعدد أمثلته(□)- لما يختزنه التركيب من ظلال بالغة الخصوصية. ولذلك فإذا كان المترجم للنص الدرامي يتحرى الدقة اللغوية ما استطاع للمعني، فالدراماتورج يتحمل عبئا إضافيا إذا ما تضمن هذا النص أمثالا شعبية أو عبارات جارية في بيئته، فلا يعني بترجمتها وسلامتها اللغوية بقدر ما يعني بما يوافقها ويقترب منها، في لغة الحياة اليومية للجمهور الذي يقصده بالعرض.

(1) انظر: د. محمد صديق- النظرية والتطبيق في ممارسة الإعداد البريشتي- القاهرة- دار الثقافة الجديدة- 1992- ص9،10 حيث يضرب عديدا من الأمثلة عند نقل نماذج من تراكيب الأمثلة الشعبية من الألمانية إلي العربية.

1/ 3/ 1*لا شك أن بعض المؤلفين للمسرح على الأقل، لا يتوافر لديهم الوعي المركب بالجمهور، أو بإمكانات العرض الحي علي خشبة المسرح، وقد لا يشغل هذا الفريق نفسه حين يكتب عمله الدرامي إلا بما يريده في مادته التي يشكلها، وبما يعن له من تقنيات تأثر بها عبر ثقافته وذوقه، وربما بلغة مهجورة أو فقدت قدرتها على الحياة بدوام العزلة في بطون الكتب. وتتبدى لهذا النوع من المؤلفين، فكرة العرض مستبعدة، والجمهور- إن لم يكن غائبا كلية عن وعيه- فهو كتلة غير متجانسة لها حضور غامض، أو أنه مجرد افتراض، لايشغل بتحري تفاصيله. وقد تمخضت هذه النوعية من المؤلفين، أو نقادهم الذين أولعوا بهم، عن مصطلحات مثل «المسرح الذهني»، أو «مسرح في مقعد»، أو«مسرح القراءة»، فكانت خير دليل علي اتجاه اتجاه في التأليف يقطع صلته بخشبة المسرح الحي، ويستدعي القارئ لا المتفرج. أما «الدراماتورجية» فلا يمكن إلا أن تكون وعيا بالغ اليقظة والانتباه، لهذه الكتلة غير المتجانسة التي تحتل الحضور في العرض المسرحي، بما هي الجمهور، مما يفسر القول بأن: بعض «كتاب الدراما- **dramatists**» يدمجون بين الكتابة والدراماتورجية عندما يخلقون الدراما، وآخرون يعملون مع «متخصص- **specialist**»، يسمي «الدراماتورج- **dramaturge**» لتكييف العمل للمنصة(1)، بما يعني- تأكيدا- إجراء تغيرات عليه تطوعه للعرض، وتكشف عن وعي بالجمهور المستهدف وكيفية التأثير فيه. ومن هنا يربط أحد تعريفات الدراماتورجية، بين فن كتابة المسرحية من ناحية، وإنتاجها من ناحية أخرى، فهي فن «كتابة- **writing**»، و«إنتاج- **producing**» المسرحيات(2).

1/ 3/ 2*ولكن هناك معنى ينبغي أن يضاف إلي الدراماتورجية، فالتعديلات

(1)look: http://encyclopedia.thefreedictionary.com/dramaturgy, and: http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturgy
(2) look: http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn?s=dramaturgy

الطارئة على تشكيل المادة الدرامية، أيا كان حجمها ودقتها، فهي قد لا تهدف الموائمة بينها وبين متطلبات العرض / الأداء فقط، أو الموائمة مع الذائقة الجمالية للجمهور بل تهدف أيضا إلي توليد معنى جديد منها والتركيز عليه، بوصفه«رؤية المخرج»أو تفسيره. ولذلك يربط تعريف آخر للدراماتورجية بين الإجراءات التي تعدل أو تغير من تنظيم المادة الدرامية، والمعنى الذي يراد توليده منها، فهي «الإجراءات- **procedures**» التي من خلالها تنظم المادة الدرامية، وتؤدي إلي توليد معنى تم تشكيله «**performative meaning**»[1]. وتحت عنوان مادة «الدراماتورجية والدراماتورج»، في دائرة معارف أكسفورد للمسرح، يذهب«آدم فيرسني - **Adam Versenyi**»، وكذا «ماريان فان كيرخوفن- **Marianne Van Kerkhoven**» في عملها (مقدمة عن وحول الدراماتورجية) إلي الربط في الدراماتورجية بين عملية التركيب الدرامي بما يولد مجموعة من المعاني من ناحية، وأخذ ردود أفعال الجمهور في الاعتبار من ناحية ثانية، على نحو يصبح معه العمل برمته بمثابة الحادثة الدينامية[2].

1/ 4/ 1* وعلى أية حال، قد يلتقط الكاتب المؤلف مادته الخام من أي مصدر من مصادر الإبداع المعروفة في التاريخ والقصص والحكايات والخرافات الشعبية أو الأساطير المتواترة وغيرها، وربما من حياته الخاصة أو حياة المحيطين به، أو مما يقرأه ويتأثر به من الحوادث والجرائم التي تعني بها أجهزة الإعلام، ويتجه إلي تشكيلها- وفق رؤية معينة لتفسير أحداثها ودوافع شخصياتها - في«عمل دراما مسرحية». وقد يتجه آخر إلي تحويل عمل أدبي مثل قصة أو قصيد شعري، أيضا إلي عمل دراما مسرحية، فهو في هذه الحالة لا يعدو أن يكون «معدا- **adaptor**»، يتخذ إجراءات ويقوم بعملية تغيير في أجزاء وتركيبة العمل

(1)- look: http://www.aber.ac.uk/~psswww/sg/scheme/glossary.htm

(2) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- إصدارات مهرجان القاهر الدولي للمسرح التجريبي- الدورة العشرين-2008- ص33

الأدبي، بحيث تتكيف مع متطلبات العمل الدرامي كوسيط مغاير. وبشكل عام يستلزم الإعداد«**adaptation**» تحويلا كيفيا بين «الأنواع -**genres**»، وتغيير المواصفات الفنية، إذ تشير الكلمة في دلالتها إلي الإجراء أو العملية التى يتم بمقتضاها تحويل شيء ما كيفيا، بما يجعله مناسبا لاستخدام أو غرض جديد، أو قابلا للتكيف مع ظروف جديدة. ومن الناحية البيولوجية، يشير المصطلح إلي التغيرات التى تطرأ على الأعضاء لتصبح أكثر موائمة مع بيئتها« **becomes better suited to its environment**»، ومن دلالته أيضا تحويل عمل مكتوب إلي فيلم سينمائي أو مسرحية(□). ولكن يبقى كلاهما: «المؤلف»، و«المعد» في حاجة إلي مهمة الدراماتورج بوصفه ليس عليما أو خبيرا فقط «بسمات- **aspects** النوع»، ولكنه خبير أيضا بمتطلبات العرض والأداء. ولذا فإن الدراماتورجية يمكن أن تعرف بشكل أكثر اتساعا باعتبارها «تشكيل- **shaping**» قصة، أو عناصر مشابهة، في شكل يمكن أن تمثل به، كما أنها تمنح العمل أو العرض/ الأداء «**performance**» بنية، وخلافا للكتابة العملية فإن عمل الدراماتورجية يمكن تعريفه- في الغالب- باعتباره تصميما(□).

1/ 4/ 2* وعلى هذا النحو تمتزج عملية «الكتابة الأصلية للمسرحية- **original playwriting**»، أو التأليف، بعملية الدراماتورجية كما يمتزج «المؤلف- **author**» بالدراماتورج، وتمحي الحدود الفاصلة بينهما. ولكن هذا الامتزاج لا يتأتى كاملا إلا إذا كان الفاعل واحد، فيتمتع «المؤلف» بالحس العملي بمتطلبات المنصة والأداء التمثيلي من ناحية، والخبرة الواعية بالجمهور من ناحية ثانية. وبالتبعية يبدي المؤلف نفسه استعداده لإجراء التغيير والتعديل على عمله بنفسه، قادرا على منحه حياة متجددة، متعاونا مع «المخرج»، ومن إليه من فريق

(1) Electronic concise oxford English dictionary- version: 2.0.0.21- adapt, adaptation
(2) look: http://encyclopedia.thefreedictionary.com/dramaturgy, and: http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturgy

العمل.

ولكن بعض المؤلفين «أدباء»، لا صلة لهم مباشرة بالمسرح، فيفقدون الحس العملي بمتطلبات العرض والأداء التمثيلي، ويفتقرون إلي الخبرة الواعية بالجمهور المستهدف وإمكانات التأثير فيه وتوقع ردود أفعاله المحتملة، ويصرون رغم ذلك على تنزيل أعمالهم في مكانة المقدس الذي لا يمس.وهؤلاء المؤلفون الأدباء يفسحون المجال في الممارسة عمليا لأن تدفن أعمالهم في الأدراج أو بين أرفف المكتبات، مثلما يفسحونه لطاحونة خلافات ومشادات عقيمة بين أطراف العملية المسرحية، ولإراقة المداد على الصفحات بالآراء المختلفة، وللمعارك الجادة والوهمية معا التي تتطاير فيها المبادئ البراقة، بينما تأخذ الأرثوذكسية الفنية برقاب الجميع. ولكن في كل الأحوال العملية يظهر «الدراماتورج»في الصورة، كيانا فاعلا إلي جانب «المؤلف- **Author**» أو«المعد- **Adaptor**»، ليعوض ما بدا عليه «النص المؤلف أو المعد» من قصور، فيبدأ عملية تطويعه لوسائط العرض وللتفسير أو الرؤية المفترضة، سواء أكان المخرج نفسه، أو مستقلا عنه.

ب - الجذور التاريخية للاصطلاح وشرعية التعديل.

2/ 1/ 1* لم تكن إشارة «تايلور»- التي سبق أن ألمحنا إليها- إلي جذور مصطلح الدراماتورج الوحيدة، ولكن مراجع أخرى تشير إلي الجذور نفسها، وتؤكد أن وظائفه استقرت بين آليات تنظيم وإدارة الإنتاج المسرحي في العصر الحديث ضمن«تجديدات- **innovations**» الألماني «جوتشيلد إفرام ليسنج- **Gotthold Ephraim Lessing**/ 1729-1781»، باعتباره كاتبا وممارسا مسرحيا عمل في القرن الثامن عشر(□). ويرجع المصطلح لغويا إلي كلمة يونانية تعني التركيب الدرامي، بينما يعتبر ليسنج أول من أشار إلي الفهم الحديث له،

(1) look: http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturg

باعتباره من المصطلحات والممارسات المسرحية [1]. وقد كان مقدرا له أن يكون كاتبا عظيما في ألمانيا، ولكن فضله على النقد الأدبي- فيما يرى«هوايتنج» - وتأثيره فيه، جعل شهرته كناقد أدبي تطغي على شهرته ككاتب مسرحي [2]. فمنذ تأسس المسرح القومي في ولاية هامبورج سنة 1765، وقدر له أن يكون المسرح القومي الألماني بعد عامين، ظهرت معه المجلة التي أسند تحريرها إلي« ليسنج»، كناقد يتابع الأعمال التي تقدمها الدار بالنقد والتحليل والتوجيه، ومحاولة تلمس الطريق نحو مسرح ناجح. وقد جمع مقالاته في هذه المجلة سنة 1799 في كتاب بعنوان (دراماتورج في هامبورج- **dramaturge of Hamburg**، وهو العنوان الذي يترجم إلي العربية في صيغ عديدة يأخذ كل منها بجانب من إيحاءاته في اللغات الأوروبية، وما يشير إليه من وظائف في الممارسة المسرحية، فتارة يقترن بالنقد ويدل عليه، فإذا به (النقد المسرحي في هامبورج [3]، وفي تارة ثانية يكاد يشير إلي العملية الإبداعية التي تقترن بالتأليف، أو تقترن بإصلاح وتعديل النصوص على نحو مغاير قليلا أو كثيرا عن صورتها الأصلية، فإذا به (فن الخلق المسرحي في هامبورج)، ويعود به المرجع إلي 1768 [4]، وتارة ثالثة يتسع مدلوله مثلما اتسعت وتعددت وظائفه، فإذا به (النشاط المسرحي في هامبورج [5]، وذلك

(1) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص35.

(2) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت:كامل يوسف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- 1970- ص87.

(3)- انظر: نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ ج2- ت:د.محمود حامد شوكت- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر/ مكتبة الانجلو المصرية- ب.ت- ص278.

(4) أصلان، أوديت- فن المسرح/ ج1- ت:د.سامية أحمد أسعد- مكتبة الأنجلو المصرية- 1970- ص228.

(5) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت:كامل يوسف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- 1970- ص88.

ربما لأن ليسنج عبر فيه عن جملة من أفكاره، شملت: البناء الرامي والتمثيل والجمهور، والنقد ووضعية المسرح ومستقبله في المانيا، الأمر الذي جعله: «مشروع طموح يستلهمه ليسنج من روح العصر الذي عاش فيه، ومن الضروري أن يفهم في سياق مشروع التنوير عامة(1) .

2/ 1/ 2* وعلى أية حال، فإن دراماتورجية «ليسنج»، اعتمدت على ما أمكن اعتباره وعيا مركبا، فمن ناحية وضع نصب عينيه المنصة الفعلية، على نحو دعا نيكول إلي اعتباره هدفا عمليا ثوريا (2). فقد خلخل إيمان الكتاب، لاسيما الناشئين، بما روّج له المولعون بالكلاسيكية وأنصارها علي أنه أدب خالد وجدير بالتقليد والاتباع، فأفسدوا إبداعاتهم بإخضاعها إلي ما نادت به من قواعد صارمة. ووجه عنايتهم في الوقت نفسه إلي المنصة وما تتطلبه من إمكانة عرض يتمتع بحضور الجمهور مباشرة بإزائه. وكان الجمهور موضع عناية ليسنج الفائقة، بما قد يؤثر فيه فينفعل به، ويتفاعل معه، واعيا في جميع الأحول بما يطرأ على ذائقته الجمالية من تغيير وتحول، بتغير البيئة، التي يعيش فيها، وروح العصر التي تؤثر في تكوينه واستجاباته.

2/ 2/ 1* ففي مقدمة (لاكون) يكشف ليسنج عن وعيه بتأثير السياق التاريخي، وما قد يشهده من تقاليد أو عادات اجتماعية ترعاها الجماعة، على تشكيل الدراما من ناحية، وذائقة الجمهور الفنية من ناحية أخري. فيشير إلي عادة ألعاب المصارعة التي احتفي بها الرومان، باعتبارها السبب الرئيسي، في أنهم ظلوا- فيما يتعلق بفن المأساة- في مرتبة أدني بكثير من المتوسط، بالقياس إلي الإغريق، فالمتفرجون كانوا يلقون إنكار الطبيعة في المدرج الدامي، بما فيه من

(1) تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص35.

(2) نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ ج2- ص278.

مشاهد موت مصطنعة، وكاتبا مثل «سيستياس»، ربما استطاع أن يدرس فنه في هذا المكان نفسه، فلا يملك من أدوات التأثير إلا البهرجة والتحذلق. ويستنتج- على مستو آخر- أن واحد مثل سوفوكليس، لا يستطيع ذلك أبدا(1). ورأي ليسنج في أبحاثه- في ضوء مبدأه عن تأثير البيئة وروح العصر على التشكيل الدرامي- أن القواعد التي عني بها الكلاسيكيون الجدد في فرنسا، القرن السابع عشر، باعتبارها مستقاة من الإغريق القدامى، كانت صحيحة وموائمة لهؤلاء الإغريق باعتبارها تطورا حيا لنماذجهم المسرحية، ولكنها زائفة وغير ملائمة لمسرحنا. ورأي أن الكلاسيكيين من الكتاب الفرنسيين، إذا كانوا اضطروا إلي التفوه بهذه القيود، فقد بحثوا من ناحية ثانية عن وسائل التغلب عليها(2).

2/ 2/ 2* وقد كان «ليسنج» معنيا في نقده للقواعد الكلاسيكية، وفي سخريته من التوصية بوجوب إتباعها والالتزام بها في التشكيل الدرامي، باكتشاف روح عصره، وذائقة جمهوره بما يناسبها من وسائل وتقنيات فنية يمكنها أن تؤثر فيه، فأدرك- فيما يقول«هوايتنج»- أن الصورة الكلاسيكية التي تصلح للإغريق، لا تستقيم مع الروح الألمانية القلقة في القرن الثامن عشر، ولا يصح أن تستخدم للتعبير عن هذه الروح(3). وفي السياق نفسه، لم يقم حكمه الأدبي على الالتزام بالقواعد، بل على «مدى النجاح والتأثير الدرامي» ولم يساير الاتجاه الذي يوصي باتخاذ «سينكا» الروماني أو مقلديه من الفرنسيين، نماذج عليا للكتابة، وراح يدعوا إلي الالتفات إلي أعمال «شكسبير»، ومحاكاة ما فيها من تحرر وخيال(4).

(1) انظر:أصلان، أوديت- فن المسرح/ ج1- ت:د.سامية أحمد أسعد- مكتبة الأنجلو المصرية- 1970- ص229.

(2) انظر: نيكول، ألاردايس- المسرحية العالمية/ ج2- ص278.

(3) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ص87.

(4) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ص88.

ولم يتردد «ليسنج» دون إعطاء المشروعية الفنية لإجراء التغيرات والتعديلات على التشكيل الدرامي لعمل ما، متى كانت تناسب الجمهور المستهدف به، وتؤثر فيه. أما كتابه (خطابات عن الأدب الحديث- **Letters of modern literature**/ 1767) فيؤكد أن ترجمة روائع «شكسبير» للمواطنين الألمان مع بعض التغيرات الطفيفة، أفضل بكثير من حيث النتيجة مقارنة بمؤلفات راسين وكورني، فالشعب سيتذوقها أولا، كما أنها ثانيا ستوقظ الكثير من المواهب بين الألمان، ذلك أن العبقرية لا تلهبها إلا العبقرية، خاصة تلك التي يظهر أنها تدين بكل شيء للطبيعة، ولا يثبط عزيمتها الكمال الفني الشاق(□).

2/ 3/ 1* وإذا كان «ليسنج» منح مشروعية على هذا النحو لمهمة إجراء التغيير والتعديل سواء أكان طفيفا أو عميقا، على التشكيل الدرامي لعمل ما، في ضوء ما أبداه من حجج عن روح العصر وذائقة الجمهور، فإن «وليم شكسبير- **William Shakespeare**/ 1564- 1616»، الذي كان مناسبة هذه المشروعية، سبق أن منحها لنفسه دون تنظير لها، أو إدراجها- على نحو ما أدرجها «ليسنج»- في مهام «الدراماتورج». ولعل شكسبير اكتفى- من ناحية ثانية- بأن رخصة التغيير والتعديل في النصوص الدرامية، أملتها الضرورة العملية التي قضت بتزويد الفرق بما يلزمها من أعمال صالحة للعرض، على نحو قد يفوق ما يقدمه المؤلفون منها. فمما يذكر أن «شكسبير» في بدء حياته العملية- قبل دخوله تاريخ الدراما بوصفه كاتب الإنجليزية الأشهر والأعظم في القرون التالية- كان قد استقر ممثلا في فرقة الملكة، لكن إضافة إلي الأدوار الثانوية التى كان يؤديها، شارك- فيما تذكر «فاطمة موسى»- في مطبخ التأليف، وكان هذا يعني اقتباس مسرحيات برمتها وإعادة كتابتها، أو إعادة كتابة مسرحيات قديمة تملكها الفرقة وتزمع تقديمها في

(1) انظر: أصلان، أوديت- فن المسرح/ ج1- ت:د.سامية أحمد أسعد- مكتبة الأنجلو المصرية- 1970- ص229

ثوب جديد، وفي أغلب الأحيان كان يشارك أحد الزملاء في تصنيف وإتمام مسرحية بناء على طلب الشركة أو بالأحرى مدير الفرقة(1). ويقول «هاليداي»- في كتابه (حياة شكسبير)- إنه لم يكن لديه الوقت الكافي للكتابة المسرحية، وكان دوره لا يتعدى إلي جانب التمثيل، مراجعة وترقيع المسرحيات القديمة أو الجديدة التي كان غيره يكتبها(2).

2/ 3/ 2* ويفصح التاريخ عن أن «دراماتورجية» المسرح الإنجليزي خلال فترة عودة الملكية في النصف الثاني من القرن السابع عشر- على سبيل المثال- شهدت وقائع فنية عديدة اعتمدت على إجراء التغيير والتعديل في أعمال درامية سابقة. فيذكر «إيفانز» أنها احتفظت بمسرحيات كثيرة من العصر الإليزابيثي، بما فيها مسرحيات«شكسبير»، وأنها كانت تتعرض أحيانا للتعديل أو إعادة الصياغة(3). ويذكر«فارجاس» أن «السير وليام دايفنانت **Sir William Davenant**/ 1606 - 1668»، ظل على وجه الخصوص، تحت تأثير «شكسبير» بالاقتباس منه ولو في صيغ مفككه، وبالتعديل والتغيير وإضافة الأغنيات(4). وكان «موليير» أيضا أحد المصادر التي اعتمدت عليها دراماتورجية ذلك العهد، فيقرر «نيكول» تأثير فترة المنفي التي قضتها الأرستقراطية الإنجليزية في باريس، في تشكيل ذوقها الجمالي، ولاسيما ذوق «ملهاة السلوك»، مؤكدا البصمة العميقة التي تركها عليها «موليير»، سواء أكانت في الاقتباس الصريح عنه أو في التعديل وإعادة التشكيل الذي لا يكاد

(1) د.فاطمة موسى- سيرة الأدب الانجليزي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1997- ص57،58.

(2) انظر: هاليداي، ف.أ- «حياة شكسبير»- عرض: فاروق عبد الوهاب- م.المسرح- القاهرة- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- مسرح الحكيم- ع4/ ابريل1964- ص70.

(3) إيفانز، ب.إفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ت: الشريف خاطر- الألف كتاب الثانية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1999- ص1999- ص159.

(4) انظر: فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح- ت:أحمد سلامة محمد- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1986- ص129.

يخفي الأصل مع تغيير الروح الكامنة بما يتوافق مع مزاج الطبقة التي تستهلكها. ويضيف أن الكتاب نهبوا ما في أعمالة من إحكام المبني والابتكار، ويستدرك منبها إلى أن سر قوة «موليير» الرئيسية في إبرازه الطبقة الوسطي واتجاهاتها بجانب الأرستقراطية، بل وسيادة شخصياتها في عديد من أعماله، وإذا كانت تعرضت لشيء من السخرية اللاذعة، فهذا خير لها، لا لأن كاتب عريق المحتد يحتقرها(1)، مشيرا إلي إهمال كتاب كوميديا السلوك للطبقة الوسطي واحتقارهم لوجودها، وبالتبعية تركيزهم على جمهور من الطبقة الأرستقراطية.

2/ 4/ 1* على هذا النحو كانت مهمة الدراماتورج في تهيئة النص للعرض بما يلزمه من تغييرات وتعديلات، عميقة الجذور في تاريخ الدراما، بما لاقته أحيانا من أحكام متفاوتة بدقتها وإحكامها، وأحيانا أخرى بالتفكك، مع الاحتفاظ بملامح الأصل الجوهرية، ونسبته إلي مبدعه. وقد استقرت في تاريخ «الدراماتورجية» نفسه، علاقات أخرى بالأصول الدرامية السابقة مثل علاقة الاقتباس وعلاقة الاستلهام التي ترقي إلي مستوى «التأليف»، فتأخذ من الأصل بعض أجزائه وتعيد دمجها في كل مغاير ينضح برؤية فكرية جديدة تعيد تأويله وتفسيره. ولكن هذه العلاقات، وإن أدرجتها الدراماتورجية تحتها بشكل عام كما تدرج «الإعداد»، إلا أنها لا تدرج في فن «الدراماتورج»، فإن فعلها «دراماتورج» فهو«مؤلف»- بالفعل- يستلهم أو يقتبس عن أصل لا يخفيه ولا يتحرج من التصريح به.

2/ 4/ 2*على أية حال، فبهذا الاستقرار الذي حظيت به الدراماتورجية في التاريخ، دخلت مهمات الدراماتوج المتعددة وبحدود كل منها الممكنة، دوائر الإنتاج المسرحي في القرن العشرين، وقد بقيت مهمة «التغيير والتعديل» مع الاحتفاظ بهوية الأصل ونسبته لمبدعه، مهمة حساسة تستدعي من

(1) نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ ج2- ص159.

«الدراماتورج»، إلى جانب التأهيل العلمي والدراسة المتعمقة في تاريخ الدراما بما شهد من طرز وأنماط وأساليب فنية ومذاهب في التشكيل الدرامي، أن يتمتع ولو بقدر ما بالحس الإبداعي والرؤية الكلية للعمل من الناحية الفنية، وذلك بجانب الحس بما اعتبره ليسنج روح العصر الذي يعيشه، وطبيعة الجمهور الذي يستهدفه والعصر والمجتمع الذي كتب فيه النص. وفي هذا السياق يمكن أن نتفهم ما يتردد عن الفرق التي تأخذ بوظيفة الدراماتورج، أو المدير الأدبي، في المملكة المتحدة، إذ أنها تحرص على أن يضطلع بها«مؤلفون». ورغم أن الوظيفة نفسها لم تكن معروفة نسبيا- وإلى وقت قريب- في الولايات المتحدة، إلا أنها ازدهرت في الآونة المتأخرة، خصوصا في الفرق التي تركز على تطوير المسرحيات الجديدة(□).

2/ 5/ 1* وربما كانت مهمة الدراماتورج في تهيئة العمل وإعداده بإجراء ما يتطلبه من تغييرات وتعديلات ممكنة، مهمة قد تمر من تحت أنف المتفيهقين في حقوق الملكية الفكرية والإبداعية، إذا كان العمل نفسه قديما ومات صاحبه، وربما لم يبق من ورثته أحد يزاحم على إنتاجه مطالبا بحقه فيه، ولكنها لن تمر- بالتأكيد- من تحت أنوفهم إذا كان المبدع الأصلي مازال على قيد الحياة، أو وراءه ورثة ينافحون دون حقوق الملكية وعوائدها الممكنة. والواقع أن المهمة- فيما يبدو- لم تثر من الجدل والنقاش بين الطرفين، إلا من هذه الزاوية، ولاسيما حين ينجح العمل ككل ويتولد عنه أرباحا طائلة. وفي الولايات المتحدة تقررت استحقاقات الدراماتورج المالية، باعتبارها نسبة من حقوق «المؤلف»، سواء أمكن الاتفاق الودي عليها، أو تحصيلها بقرار محكمة. فيذكر أن القضاء الأمريكي شهد سنة 2006، القضية التي عرفت باسم «تومبسون- **Thompson**» و«لارسون- **Larson**»، حيث ادعت «جوناثان لارسون- **Jonathan Larson**»- وكانت «دراماتورجيا» في عمل موسيقي باسم (الإيجار)- أنها «مؤلفا

(1) look: http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturg

مشاركا- **co-author**» للعمل، وأنها لم ترخص لأحد أو تسمح له بتحويل حقوقها، وطالبت المحكمة بإعلان أنها مؤلف مشارك، وتمنحها نسبة 16٪ من حقوق التأليف. ويعلق المصدر بأن «لارسون» لم تقم دعواها إلا بعدما أصبح العرض ضربة كبيرة«**big hit**»، بما يعني أنه حقق نجاحا جماهيريا مدويا، وأرباحا طائلة لمنتجيه. ويضيف أن هذه الواقعة لم تكن حالة بلا سابقة، ذاكرا أن نسبة 15٪ من حقوق التأليف«**royalties**»، في عرض (الملائكة في أمريكا- **Angels in America**) تذهب إلي «الدراماتورج»(□)، وكان هذا العرض الذي ألفه «توني كيشنر»، يقدم على أحد مسارح«برودواي»في شتاء 1993، وقد شاهدته بنفسي أثناء زيارتي لأمريكا آنذاك.

2/ 5/ 2*وبالرغم من ذلك فإن الأوساط المسرحية، لن تعدم أصواتا- ولو من قبيل افتراض التنوع والتسليم بحق الاختلاف، إن لم يكن التسليم بما قد تنطوي عليه النفوس من دوافع ملتبسة- ضد ما يمكن وصفه «الدراماتورجية المفرطة- **excessive dramaturgy**»، سواء أكان المقصود الإفراط في الدراسات والانشغال بها والانهماك فيها، أو كان المقصود بها الإفراط في إجراء التغيير والتعديلات على تشكيل النص، بما قد يعد افتئاتا عليه وجورا على المؤلف. ولكن مفهوم «الإفراط -**excessiveness**» بحد ذاته لا يخلو من هوى نقدي أو ذاتية، ولا ينطوي على قياس موضوعي، فما يتبدى إفراطا لأحدهم، قد يتبدى تقصيرا لآخر. ومع ذلك فالممكن- في تقديري- تقنين حدود التغيير والتعديل في العمل الأصلي، بما لا يفقده هويته وانتسابه إلي صاحبه. ولكن لن يمنع هذا التقنين- وإن افترضنا وجوده- بقاء حدود التغيير بكليتها في لجاجة الحياة اليومية التي تشغل الأفواه، ويظل مرهونا عمليا بالحس الفني لمن يعنيه الأمر، سواء أكان «الدراماتورج» أو «المخرج» المتعاون معه، وعلى النقد الجاد أن

(1) - look: http://encyclopedia.thefreedictionary.com/dramaturgy, and: http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturgy

يناقش ويحلل التغييرات في ضوء الكل الجديد.

2/ 5/ 3* وقد تشغل الأوساط المسرحية أيضا بأصوات متطرفة ترفض أصلا مهمة الدراماتورج من حيث المبدأ، وتركز- فيما يذكر- على مفهوم: إذا ما كان «المخرج- **director**»، و«المؤلف» يقوما بعمليهما جيدا، فإن الدراماتورج «ليس ضروريا- **unnecessary**» للعمل، كما أن المخرج ينبغي أن يعتمد على نفسه في تحقيق رؤيته الفنية دون أي شروح إضافية« **without further explanation**». والمنطقي أن يتولد عن الموقف، القول بأن المخرج إذا دعا أحدا ليعد له بحثا، فهو سيكون مستعدا «بشكل ناقص- **inadequately**» لإجراء البروفات(1)، وعلى هذا النحو يتهم المخرج عامة بالتقصير إذا اعتمد على دراماتورج بدرجة ما وتعاون معه. غير أن هذا الموقف، إن لم يحمل المخرج فوق ما يطيق غالبا، فهو يغفل ما يقتضيه الإنتاج الحديث عموما من تقسم العمل إلي تخصصات دقيقة متعاونة، وأن التطور في الإنتاج المسرحي يمكن أن يخضع للقاعدة نفسها، إن لم يكن أحوج إليها من سواه. ومن ناحية ثانية يبرر نرجسية بعض من المخرجين، ولو كانوا صغارا قليلي الخبرة والثقافة، فيجترئون علي إعمال التغيير والتعديل في النصوص، بنفاد صبر وقلة حنكة ودراية، بما يلزمها من أبحاث وتقصٍ للمعلومات.

2/ 5/ 4* إن الخطاب الثقافي الأولى بالترسيخ في هذه القضية، ينبغي أن يزيل من الأذهان وهم الذات النرجسية المستعصية على رؤية الآخر، والتفاهم والتواصل معه، العاجزة في الوقت نفسه عن إدراك قيمة «الحوار» وتبادل الرأي وتداول المعرفة، باعتبارها كلية المعرفة مكتفية بنفسها. وينبغي أن يرسخ في الخطاب نفسه انتفاء أرثوذكسية التوجه إلي «النص»على نحو يمنح البعض توكيلا

(1) look: http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturg

زائفا عن حق التحدث باسمه وامتلاك السلطة المطلقة والوحيدة لفهمه وتفسيره، فالتأويل والتفسير ممارسة بشرية متغيرة، بتغير الأفراد كما تتغير باختلاف العصور والمجتمعات، وهذا التغيير هو الذي ولد الحاجة للدراماتورج في العمل على النص الدرامي، وكذلك النوتة الموسيقية ولو بإعادة التوزيع لأصواتها على الآلات، بل وعلي الرقص، مما ينتج كلا جديدا أحق بالتحليل والتقييم. وينبغي أن يرسخ في الخطاب مبدأ التعاون الفعال والخلاق وتذويب الأنا الفرد، في بوتقة الكل لإنتاج أعمال هي بالأصل أحوج ما تكون للتعاون كي تشهد النجاح، وكم من أعمال عظيمة ماتت قبل ولادتها في الواقع المشهود نتيجة تناطح إرادات الأفراد المشاركين فيها، وعجزهم حتى عن الإصغاء بعضهم لبعض!!.

ت - مهام«الدراماتورج»

3/ 1/ 1* تنبع مهام أو وظائف الدراماتورج عامة من تعريف الدراماتورجية، وأهميتها في عملية إنتاج المسرحيات وعرضها على الجمهور المستهدف، بما تقتضيه من وعي تقني متعدد الأبعاد. فمن ناحية تعي الدراماتورجية العمل الدرامي وشروطه الفنية الممكنة، والسياق التاريخي الذي أفرزه وأثر فيه، ومن ناحية ثانية تعي شروط الإنتاج المالية، وإمكانيات المنصة وما تسمح به من فراغ محدد وتوفره من تجهيزات آلية، ومن ناحية ثالثة تعي الجمهور المستهدف وأسئلته الحيوية النابعة من اللحظة التاريخية التي يعيشها بما يتفجر فيها من مشكلات، وما يمتزج بها من روافد ثقافية. وهذه المهام قد يستطيع أن يقوم بها شخص واحد، وقد تتوزع على عديد من الأشخاص أو القوي الفاعلة، فيمكن لكل منهم أن يقوم بمهمة أو عدة مهام بدرجة ما من الكفاءة. ولاشك أن وظائف الدراماتورج، مثل أي وظائف أخرى، تستلزم فيمن يقوم بها توافر شروط موضوعية تناسبها: الدراسة، التخصص، والخبرة كي ينجح في أدائها، ولكن قد تكون شروطه الذاتية أكثر أهمية أحيانا، كالمرونة النفسية والذهنية ورحابة الصدر

والقدرة على الإقناع، والاستعداد للتعاون مع الآخرين واحترام حدودهم. ولعل غياب هذه الشروط الذاتية في «ليسنج»، كلها أو بعضها رغم كفاءته العملية التي أدخلته التاريخ كأول«درماتورج» بالمعني الحديث، هي التي جعلته لم يحقق النجاح تماما في مساعيه، أو يخفق في بعض المهام التي أسندت إليه، فقد ثار الممثلون ضد النقد الذي وجهه إليهم، وتجاهل مديرو مسرح «هامبورج» التوصيات التي رفعها، فأغلقت أبوابه بعد عامين فقط من افتتاحه(1).

3/ 1/ 2* وربما أسندت في بعض الفرق المسرحية مهام للدراماتورج بعيدة الصلة عن تعريفه، أو على الأقل ملتبسة بأدوار آخرين في العملية الإنتاجية، كأن يختار طاقم الممثلين، ويناقش سياسة الأداء، والتخطيط للبروفات وحضورها(2)، وما يسند إليه من هذا القبيل يتأكد من القول بأنه يتولى التعاقد مع الممثلين وتحديد «الأجور-**hires**» أو مستحقاتهم، بينما المهمات نفسها في فرق أخرى- فيما يقول المرجع نفسه- يضطلع بها المدير الفني الذي يسند إليه إخراج المسرحية(3).

ولا شك أن هذه المهام- في تقديري- تتقاطع مبدئيا مع مهام «المخرج»، وإن يكن «للدراماتورج» رأي فيها، فلا يعني هذا أن يتحول في الممارسة إلي «مخرج احتياطي» أو بديل أو من الباطن للعمل، يزاحم المخرج المسئول في مهماته، مما قد يحطم علاقات العمل بين الطرفين. ويمكن القول بأن إبداء «الدراماتورج» لرأيه في اختيار الممثلين والتعاقد معهم وفي أدائهم والتخطيط للبروفات وفعالياتها

(1) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص38.

(2) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص 287 .

(3) look: : http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturg

إنما يتوقف- تصريحا به وكتمانا له، وفي كيفية إبدائه ومسئولية الالتزام به أو نفيه- على الشروط الذاتية لكل من الطرفين المتقاطعين، وطبيعة العلاقة بينهما، والحدود التي يضعانها ويتفقان عليها للتعاون بينهما في هذا الجانب أو ذاك، كما قد تتوقف على أعراف ثقافية/ اجتماعية يمكن أن تحكم العلاقة بينهما، وتفصل فيما ينشأ أثناء الممارسة من خلافات.

3/ 1/ 3* وفي هذا السياق، تلقي تجربة «كينيث تينان-**Kenneth Tynan**» ضوءا على ما يمكن أن تثيره الأدوار المتداخلة من مشكلات. فقد عين «تينان» مديرا أدبيا للمسرح القومي البريطاني (1)، الذي تأسس عام 1963، تحت رئاسة «لورانس أوليفيه، ولكنه أبدى طموحا لأن يلعب دورا عمليًا في «التدريبات- **rehearsals**»، مما تسبب في بعض المشكلات في ذلك الحين(2). غير أن هذا الدور نفسه قامت به «زادا» بنجاح، بصفتها «دراماتورج»، ولكن اختلفت علاقاتها بالمخرج «لوك بيرسيفال» أثناء عمليهما على مسرحية (ماري ستيوارت)، عنها مع المخرج «بنديكت أندروز» من حيث تقدير حجم حضرها التدريبات. فإن عاد التفاوت في تقدير حجم حضور الدراماتورج التدريبات إلي حاجة المخرج والعرض المقدم(3)، فقد يرجع أيضا لطبيعة العلاقة بين الطرفين بما استقر فيها من إمكانية تعاون، بالإضافة إلي «التقاليد» التى تأكدت مع الزمن بدوام الاعتراف بأدوار«الدراماتورج»، والاعتياد على الاعتماد عليها وتفعيلها. وقد يكون الدراماتورج - في بعض الفرق أو الحالات- مسئولا عن أشكال الدعاية والترويج للعروض في وسائل الإعلام وعن الاتفاق على الأحاديث التي يدلي بها

(1) Taylor, John Russell - Dictionary of the theatre- p.90

(2) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص233،234.

(3) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص288.

الفنانون، والبرامج التي يظهرون فيها(1)، وكل أولئك من مهام العلاقات العامة، التى سبق أن تقدم «تينان» بتقرير موجز لتكون تحت قيادته بالضرورة كرئيس لها(2). ولكن مثل هذه المهام بالتأكيد تستدعي خبرة بالإعلام والدعاية وصلات وثيقة بما وراءها من أجهزة، ولا تتطلب مؤهلات الدراماتورج العلمية المفترضة ولا خبراته، ومن التزيد مطالبته بها، أو إسنادها إليه- ما لم تكن له خبرة عملية بها- وإن أمكن مشاورته فيها.

3/ 2/ 1* ولكن هناك من المهام ما يسند إلي «الدراماتورج»، وتكاد تكون موضع اتفاق في الفرق التي تفسح له موقعا مشهودا في هيكلها التنظيمي، وقد يقوم بها فرد واحد أو مجموعة عمل بقيادة مشتركة، سواء أكانت تحت اسم «الدراماتورج» أو اسم«المدير الأدبي- **literary manager** ». وهذه المهام تعتمد لزوما على تأهله العلمي وخبراته العملية بصفته خبيرا في الدراما وتطورها في سياق التاريخ، وما أفرزه من مؤثرات موضوعية عليها، وقادرا على البحث فيها، وإبداء أراء ثاقبة في إنتاجها، وفي ضوء الوعي المزدوج الذي من المفترض أن يتمتع به. وفي هذا الإطار يمكن فهم دور«المساهمة- **contribution**» في وضع خطة عمل الفرقة، واختيار ما يناسبها من نصوص وتصنيفها وتحديد أساليبها الفنية، والأسس التي يمكنها الربط بينها، وبالتبعية تطوير هذه الخطط من موسم إلي آخر. وعلى مستو آخر يقوم بمهمة تطوير النصوص الجديدة(3).

3/ 2/ 2* ويحدد«تايلور»مهمة الدراماتورج في تطوير النصوص الجديدة، بأنها عملا مع المؤلفين بمراجعة نصوصهم وإعدادها عند الضرورة(4). وهذه

(1) look: : http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturg

(2) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص233.

(3) look: : http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturg

(4)Taylor, John Russell - Dictionary of the theatre- p.90

المهمة تتفق مع طرح قاموس «أكسفورد» لما تنطوي عليه كلمة «دراماتورج» من معان، ومنها أنه رجل دراما أو صانعها «**dramatist**». ويشير إلي أنها ترجع في الألمانية والفرنسية إلي الأصل الإغريقي«**dramatourgos**» الذي من المفترض أنه يتكون من مقطعين: دراما، و«**ergos**» بمعني«صانع-**worker**»، بما يجعل معناها «صانع الدراما أو المشتغل بها». ولذا كان من المنطقي أن يضيف إن الكلمة تشير إلي: المحرر الأدبي في طاقم المسرح الذي يتولي الاتصال بالمؤلفين وتحرير النصوص(1). ولا ريب أن فكرة إعداد النصوص أو تحريرها من بين مهمات «الدراماتورج»، كصانع دراما وملم بأسرارها، إنما تقضي بإبداء الملاحظات فنية علي النصوص والمطالبة بتعديلها، سواء أوصي بها «المؤلف» أو قام بها بنفسه. ولا شك أن هذه المهمة تثير نوعا من القلق والاضطراب في علاقة «الدراماتورج» بالمؤلفين، ولاسيما الأحياء منهم،، وتضفي عليها حساسية فائقة، وقد تتحول إلي ماء عكرة تدعو ذوا النفوس المريضة والمغرضين للاصطياد فيها، وتعميق ما قد ينشب فيها من خلافات متفاوتة الحدة، وخاصة إذا كان الدراماتورج من المشهود لهم بالخبرة والقدرة العملية على إجراء إصلاح النصوص والتعديل فيها بنجاح. وفي هذا السياق يبدو الدراماتورج وسيطا أو قاضيا عادلا- فيما يقول«صديق»- بين المعد أو المؤلف أو صاحب الصياغة أو مقدم الفكرة للنص المسرحي، وبين رؤية تنفيذ العرض على يد مخرج واع بأدواته وعناصر التقنية الفنية، لاستبطان لغة مسرحية من خلال وسائل الحرفة وإبداعات المهنة(2)، ولكن قد تطيح الحساسية بقضائه وعدله إلي مواضع الشك، فتستلزم هذه المهمة أعرافا قوية لمساندتها، وإعادة تربية لأطراف عديدة كي تتقبلها.

(1) Electronic concise oxford English dictionary- version: 2.0.0.21- dramaturge

(2) د. محمد صديق- النظرية والتطبيق في ممارسة الإعداد البريشتي- القاهرة- دار الثقافة الجديدة- 1992- ص11.

2/ 2/ 1* ولا غرو أن حساسية العلاقة بين «الدراماتورج» و«المؤلف» تخف إلي حد التلاشي بل وتتزايد حيوية وأهمية الدور الذي يمكن أن يلعبه الدراماتورج مع «النص»، إذا ما كان هذا النص ترتبط نشأته بفترة تاريخية سابقة أو ببيئة حضارية مغايرة للبيئة التي تستقبل العرض، فيعد عامة من«الريبرتوار- **repertoire**». ففي هذه الحالة يقوم الدراماتورج« بإجراء التعديلات والتغيرات التى تعد من قبيل «الأقلمة- **acclimatization**»، وقد تقتصر- فيما يرى «إسلن»- على اقتطاع أجزاء من العمل، بالإضافة إلي حضور البروفات لتقديم المشورة حول ما قد تعنيه بعض الكلمات الصعبة أو غير العادية، فضلا عما قد يطلب إليه من بحوث ودراسات عن النص وكاتبه والخلفية الاجتماعية والتاريخية المفسرة له(1)، وعلى هذا النحو يبدو«الدراماتورج» بمثابة موضح التاريخ، والشخص الناطق باسم المؤلفين الموتى والغائبين، وبعصرهم الذي نشأوا فيه. وفي هذا السياق إن لم يكن الدراماتورج في الهيكل التنظيمي والإداري للفرقة، فقد يتعاقد معه المخرج بشكل منفصل، ليساعده بتقديم ما يحتاجه من بحوث ودراسات حول النص وعصره وكاتبه، وأيضا تهيئة النص بما يتوافق مع رؤيته وظروف إنتاجه وعرضه. وعلى أية حال، تصبح هذه الدراسات في كليتها، موضع نقاش مع المخرج وفريق التمثيل، في جلسات العمل الأولى وربما أثناء البروفات التالية. كما قد يشرف الدراماتورج على برامج التدريب والخدمات التعليمية التى تحتاجها الفرقة(2)، خاصة إذا كانت دائمة«**permanent**»، وقد يشرف على إعداد كتيب العرض«**pamphlet**»(3). والواقع أن كتيب العرض- كما رأيته في المسارح الأمريكية- يعد كراسة توثيق ثرية بالمعلومات عن العمل

(1) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص286، 287.

(2) look: : http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturg
(3) Taylor, John Russell - Dictionary of the theatre- p.90

ككل، والجهود التي بذلت فيه، وأعمال المشاركين فيه، وليس مجرد استعراض لأسماء العاملين فيه!!.

3 - إطلالة علي المسرح المصري

وبعد فلعل هذا البحث أوضح بما لا يدع مجالا للشك، أن الدراماتورج له مهام عديدة ومتنوعة، في إنتاج العرض المسرحي، ويتخلق له مكان معترف به في الهيكل التنظيمي والإداري للفرق، وربما تعاقدت معه وفق حاجة المخرج واختياره. وأن بين مهامه التدخل في صياغة النصوص وتهيئتها بشكل ما يتقبله المخرج في إطار رؤيته العامة وحساباته لظروف العرض وإنتاجه. وأن هذه المهمة تحديدا ليست «بدعة»، تولدت- والعياذ بالله- من بين تداعيات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. وأن الجهل بها لا أكثر وبطبيعة العمل المسرحي نفسها ومتطلباتها العملية، ما يسوغ أن تعلو الحناجر برجاء الخلاص منها، والدعوة إلي التنكيل بمن ساهموا في تمريرها علي أوساطنا المسرحية المحترمة، فابتلوها- في الوقت نفسه- بأسباب الفوضي والكوارث الفاجعة، التى تكشف غياب الرؤية العلمية. وأنها- من ناحية أخرى- مهمة قديمة قدم العمل المسرحي، في بلاد «سوفوكليس»، و«أرسطوطاليس» الذي يعد المنظر الأول لفن الدراما بكتابه (فن الشعر)، حتى أن الأصل اللغوي المعبر عمن يقوم بها، مستمد من لغة هؤلاء، ولا يزال ساريا في قواميس اللغات الأوربية.

وعلي أية حال، لم يخل تاريخ المسرح المصري والعربي من مهام «الدراماتورج»التي أدرجت تحت مصطلحات وممارسات عديدة، ومنها عمليات الترجمة الشائهة بتصرف، التى قدمها الرواد الأوائل، ويرجع فيها التشوه أو التصرف- الذي يبتعد عن الأصل كثيرا أو قليلا- إلي حساسية الاستقبال بما تنطوي عليه من فهم للجمهور، ومرجعياته «الثقافية- الاجتماعية»- في الوقت نفسه. وعلى الأساس نفسه استندت عمليات الاقتباس والتمصير التى دأب على

انتهاجها أساطين مسرح العقد الثالث من القرن العشرين سواء في الدراما الهزلية من أمثال«نجيب الريحاني وبديع خيري وأمين صدقي»، أو في الميلودراما من أمثال«يوسف وهبي»، ومن بعدهم «بهجت قمر»، و«سمير خفاجي». وقد اطردت العمليات نفسها في مسرح التلفزيون في عقد الستينيات، وضمت الإعداد عن أصول روائية، مثلما فعلت «أمينة الصاوي» مع روايات «نجيب محفوظ» مثل (زقاق المدق) (خان الخليلي) و(بين القصرين)، أو رواية (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي.

ولم تخل نسخ الإخراج التي اعتمد عليها المخرجون حتى في تقديم نصوص المؤلفين الأحياء إبان عرضها، من تعديلات وتغيرات. ولو أننا تأملنا حجم ما أشار إليه «عبد الرحمن الشرقاوي»- في النص المطبوع من (الفتي مهران)- باعتباره مما حذفه «كرم مطاوع»، لاتضح أنه يوشك أن يكون مسرحية أخرى. ولو قارنا أي نسخة إخراج في المسرح المصري- سواء أكان المخرج في مكانة «كرم مطاوع»أو دونه بمراحل عديدة- وذلك بالنصوص الأصلية التى كانت بين أيديهم، لأذهلت النتيجة- بالتأكيد- من يستنكرون اليوم مهمة «الدراماتورج»، ويتصورنها- فيما يعتبرونه رؤية علمية- فوضى وعبثا بالنصوص، ولبدت هذه الرؤية المزعومة نفسها، عبثا لا طائل تحته، ولا علم ولا وعي بالتاريخ، ولا خبرة بالمجال الذي تسول لهم أنفسهم أن يقتحموه.

وقد أدرك تاريخ المسرح المصري، بعضا مما أشرنا إليه من مهمات الدراماتورج، فيما يعرف بآلية لجان القراءة، التى ضمت في ستينيات القرن العشرين، من يشار إليهم- غالبا- بكبار النقاد والدارسين، وكانت تتولي قراءة النصوص الجديدة، وترشيح ما تراه صالحا منها للعرض والدمج في خطط الانتاج. ولكن أغلب هؤلاء- إن لم يكن كلهم بلا جدال، وبحكم الظروف

التاريخية وقتها - جاءوا من مقاعد دراسة«الأدب» و«الفنون القولية»، ولم يكن لهم صلة حقيقية بالدراما كفن من «فنون الأداء- **performance**»، فلم يستطيعوا- دون أن يقلل ذلك من شأنهم ودورهم التاريخي في الترجمة والتعليم- أن يطوروا ممارستهم النقدية إلي شمولية مفهوم «الدراماتورجية»، الذي كان مستقرا في الأدبيات الأوربية- على نحو ما أوضحنا- منذ القرن الثامن عشر علي الأقل. وأتذكر -في هذا السياق- أن أحد أساتذتي حدثني يوما عن واحد من كبار هذا الجيل، وكيف كان يهون في أحاديثه من شأن «المخرج»، فلا يفهم عمله بالضبط، وكان يقول إنه لولا أجهزة الإضاءة الحمرء والخضراء التى تعلق في سقف خشبة المسرح، لكان الإخراج هينا عليه. والواقع أن هذا الأستاذ الجليل، لم يكن ليختلف في هذا التصور، عن أحد مؤلفينا الكبار- الذين جاءوا بدورهم من دولة الأدب- حين أثاره ما يكشفه المخرجون من تعديل علي نصوصه- فقرر أن يخرج أعماله بنفسه، ولكنه فشل فشلا ذريعا في بضعة أيام!

وعلى سنة هذا الجيل من نقاد الأدب، مضى بعضٌ من تلامذتهم، الذين كان طبيعيا أن يتأثروا بهم في المعهد العالي للفنون المسرحية- رغم أنه أقدم المؤسسات المعنية بالشأن المسرحي في الوطن العربي- ومنحوا أنفسهم توكيلات ما أنزل بها الله من سلطان، للتحدث باسم المؤلف وإبداعه، ولا يرون رؤية أخرى لما ظنوه رؤية المؤلف- رحمه الله- وهي رؤيتهم لا أكثر، وإذا بهم يصادرون ما عداها بعناد يغلب أن يثير الضحك. وقد يستنكر بعضهم الصلة بين النص الدرامي والعرض الحي، ويتعالون علي أهله، ويحرصون- وعيا منهم أو اتفاقا- على أن يبقوا في واد وبقية أقسام الدراسة في واد آخر. فأصبح لهؤلاء وأولئك تأثير سلبي علي تلامذتهم، في جميع الأحوال، فمن لم تفسد موهبته المفترضة وتفسد علاقته بها كره- في عام واحد- نفسه واليوم الذي تطلع فيه إلي أبواب المعهد. وإذا أفلت الطالب من تأثيرهم المؤسف عليه وعلي ميوله، وكان له

من الشروط الذاتية ما يقيه منهم، كرهوه وسمموا حياته بانتقاداتهم وبسلطتهم المزعومة عليه!.

وعلي أية حال ليس غريبا أن يندر وجود «الدراماتورج»- مفهوما ووظيفة- في الحركة الفنية بين خريجي المؤسسة التعليمية المسئولة عنه، وعن طرحه في سوق العمل، فبرغم عراقتها وتعاقب الأجيال فيها فشلت- بصراحة- في وعي دورها والقيام به. وليس غريبا أن تتآكل لجان القراءة في مسارح البيت الفن، أوتهمش وتهمل قرارتها ولا يبقى منها إلا أوراق التوت التى تلوح بها الإدارة أحيانا. فالعلاقة بين الناقد والمبدع فاسدة الجذور، أي ابتداء من التصورات التى يحتفظ بها كل منهما عن الآخر، مما يجعل التقارب بينهما مغامرة غير مأمونة، والحوار مستحيلا، والتعاون أكثر استحالة، والشكوك في النويا على المشاع. ولكن من المرجو أن تتجاوز الأجيال الجديدة هذا الواقع، وبشكل مطرد، نحو أوضاع متقدمة في المفاهيم النظرية والممارسة العملية علي السواء.

وليسمح لي القارئ أن أضع بين يديه تجربتي العملية كدراماتورج، التي خضتها حتى قبلما أبحر في مياهها النظرية باتساع. فكنت أحرص حين يسألني أحد المخرجين التعاون معه، أن أتحسس طبيعة علاقتي به أولا، ومن الذي رشحني للتعاون معه؟ وما هي الحدود التى يمكن أن يقوم عليها هذا التعاون؟. فإذا تكونت إجابة واضحة على هذه الأسئلة، وأيقنت من«الثقة» التى يمكن أن تنشأ بيننا، أخذت منه النص المقترح لأقرأه بوعي إمكانات مكان العرض، وطبيعة الجمهور المنتظر، والنشاط الذي سيدمج فيه، وأكون أفكارا واضحة عنه، وعن الآفاق الممكنة لتفسيرة، وأعد نفسي- من ناحية ثانية- لمناقشة مطولة مع المخرج نفسه. والواقع أن هذه المرحلة لا تطول كثيرا إذا كان النص مما سبق لي أن قرأته، وألم بمؤلفه وبالسياق التاريخي الذي أفرزه، فإذا كان جديدا بالنسبة لي شرعت في جمع ما أمكن من معلومات عنه، وعن أعمال أخرى للمؤلف نفسه،

حتى يمكنني دمجه في أكثر من سياق وتحت أكثر من ضوء. وأذكر أن عملا مثل (براكسا) الذي كتبه «توفيق الحكيم»، اضطرني لقراءته أكثر من مرة، حتى أمكنني رؤيته بعين خيالي مجسدا في فراغ خشبة المسرح، وأحس بكل مشكلاته الفنية، قبل أن أطلب من المخرج الإعداد لجلسة المناقشة الأولى، وقبل أن أعمل فيه أي تغيير محتمل.ولا غرو أن تسفر الجلسات الأولى- قلت أو كثرت، طالت أو قصرت- عن نسيج من الأفكار بالغ الدقة والتماسك بيننا، إذ يطرح المخرج تصوراته، وإمكانات الإنتاج المتوافرة بين يديه، وأتلمس أفاق مخيلته الإبداعية، وحلمه الفني الذي يحلق به مع النص. ومن ناحية أخرى أعيد تكييف ما أراه مشكلات فنية.

وربما كانت مشكلة زمن العرض، التى تتداخل مع إيقاعه العام، من أهم المشكلات التي ينبغي أن يعالجها الدراماتورج في النص، وبخاصة الأعمال التي تبدو بالغة الطول وتستغرق في عرضها عدة ساعات، وتنتمي إلي فترات تاريخية مغايرة في إحساس الناس بالإيقاع، لإحساس الناس في زماننا بالتأكيد.فإذا كان الحل نظريا التدخل بآلية الحذف فعمليا يتطلب هذا الإجراء حساسية نامية بالدراما وتكنيك كتابتها وأسلوبها، ويستدعي ابتداء عملية تفكيك للبناء كله وتحديد عصب الفعل فيه، بمراحله المختلفة وما تتضمنه من مواقف وشخصيات،وحبكات ثانوية إلي جانب الرئيسية، مع تحديد وظيفة كل منها، في إطار الكل من ناحية، والرؤية المفترضة من ناحية ثانية. وذلك كي لا يتحرك مشرط الحذف والبتر في جسم النص باستهتار أو استهانة، تؤدي إلي ابتسار شخصية ما ببتر دوافعها أو تجفيف منابع وجودها في الموقف وهدفها الذي تريد تحقيقه فيه.

إن الحذف ينصب هنا على ما يعد تطويلا أو استطرادا، وإمعانا في الصور البلاغية، أو الألاعيب اللفظية، أو تفصيلات غير ضرورية، أو تعوق تدفق

الانفعالات وتنامي الصراع، وتفسد المزاج العام في المشهد، أو تعد تكرارا لما سبق أن اتضح. وقد يكون الحذف من تأملات فلسفية عادية أو عميقة إلا أنها لا تغيب عن فطنة المشاهد اللبيب فلا يجوز حرمانه من التوصل إليها بنفسه، أو تكثيفها حتى لا تعوق تدفق الفعل والانتباه إليه.ولا غرو أن يصدر هذا كله عن وعي بمشاهد يعني بالحركة الحسية على المسرح، ولا يأبه بفائض التأملات، بل ويمل منها. ولا شك أن هذا الحذف يتطلب وعيا نقديا وحساسية فنية يقظة للمشهد في مجموعة وفي علاقته بالكل العضوي، بحيث يتحرك مشرط الحذف بدقة بين الأسطر، وفي السطر الواحد، بما لا يفقد الحوار ترابطه وطابعه الجدلي. ومن الحذف ما يتعلق بما يمكن استبداله بلغات خشبة المسرح فيستعاض عنه بإيماءة أو إشارة أو حركة أو تلوين صوتي في الأداء التمثيلي، وبعلاقة بأجزاء المنظر ومفرداته، أو بقطعة إكسسوار أو بمؤثر صوتي أو قطعة موسيقية. ولا ريب أن وعي «الدراماتورج» بهذه اللغات وما لها من قدرة علي التعبير وتجسيد المشاعر وتكثيفها بأكثر مما تستطيع- غالبا- اللغة الكلامية التى تعد أداه وحيدة في يد «المؤلف»، مما يبرر لديه آلية الحذف في كثير من الحالات.

غير أن الدراماتورج كثيرا ما يفاجأ بمشكلة لغوية هامة، ولا سيما في النصوص المترجمة، حين يكون المترجم ممن يتوقفون فقط عند علاقات المعني بين اللغتين، دون التفات إلي عدم كفاية هذه العلاقات في النصوص الدرامية، التى تتطلب ابتداء «لغة أدائية»، تتحول فيها الأحرف والكلمات والعبارات إلي أصوات ذات جرس ورنين مسموع، تتجسد بها شخصية من خلال ممثل، بطريقة كلامها وانفعالاتها ومشاعرها، ودرجة ونوع ثقافتها، وبيئتها الاجتماعية التى انحدرت منها. ومن المؤلفين أيضا من يغفلون- أو لا يعلمون- الفارق بين لغة الكتابة للقراءة، والكتابة للأداء، فبرغم المتعة في قراءة لغة «مسرح توفيق الحكيم» مثلا، ورغم الجهد الذي تكلفه فيما عرفه باللغة الثالثة التي تتوسط المسافة بين

الفصحي والعامية، ويمكن أن تقرأ على النحوين، إلا أنها لغة غير أدائية، وطالما شكلت عائقا حقيقيا ومسكوتا عنه- في الوقت نفسه- دون اعتلاء أعماله خشبة المسرح. ولذلك فإحياء مسرح «توفيق الحكيم» يتطلب «الدراماتورج» القادر على إعادة صياغة بنية جمل حواره بحيث تخضع لشروط الأداء، وليس لشروط القراءة.

ومن الحذف ما يمتد إلى مواقف بأكملها إما لأنها لا تضيف جديدا إلي وعي المتلقي في جلسة بلا استراحة، وتتسبب في ركود إيقاع الفعل الدرامي. وربما تطور الحذف إلي الشخصيات الثانوية، التي يرى«الدراماتورج» إمكانية الاستغناء عنها أو دمج بعضها لتشابه الوظائف.وينطوي النص غالبا على جمل سرد تلخص المواقف والشخصيات المحذوفة وتؤدي وظائفها، ويمكن- في الوقت نفسه- الاتفاق مع المخرج، على طريقة ما، لتأكيدها في خطة الإخراج.

ولكن ثمة بالتأكيد نوع آخر من الجراحات بالغة الصعوبة والحساسية قد يقوم بها «الدراماتورج» من منظور الحداثة، بإيعاز من المخرج ورؤيته وطموحه الفني، ألا وهي جراحات إبدال المشاهد وتغيير ترتيبها، أو تفكيك الشخصيات الدرامية المعقدة ومتعددة الوجوه، علي أكثر من ممثل كي يؤديها مثل شخصية «هاملت»، أو «فاوست» سواء التي كتبها الألماني «جيته» أو الإنجليزي «كريستوفر مارلو»، أو شخصية «كاليجولا» التي أبدعها«البير كامي». فأيٌّ من هذه التغيرات والاستبدالات، تؤدي بالتبعية إلى إنتاج بنية درامية جديدة، وتقتضي بالتبعية وعيا بالفلسفة الفنية التي تنطوي عليها، وبما تثيره من مشكلات وسئلة عند التلقي، لاسيما مشكلة الغموض والالتباس الذي قد يتجاوز حدود دوائر التوقع المشروعة التي تحكم علاقة المتفرج بالأفعال المسرحية، وربما أدي إلى الضجر والسأم من ألغاز المتابعة. وهذه الجراحات قد تقتضي إضافة درامية تربط بين عناصر البنية الجديدة، ومن المجازفة بالعرض ككل، أن تجري بمعزل عن «الدراماتورج» الذي يستعين بخبراته الفنية ومعارفه المتخصصة، لينبه- على

الأقل- إلى المشكلات والأسئلة التي تثيرها، فضلا عن إيجاد الحلول المناسبة لها والإجابات عليها، على نحو يقلل من خطر المجازفة بإساءة الفهم وارتباك التلقي.

وأذكر أنني في عملي علي بنية (يوليوس قيصر)، افدت من وعي التضاد الجمالي بين معسكر «أنطونيو- أكتافيوس»، و«بروتس- كاسيوس» واستفدت من تكنيك التقطيع«**photo-montage**» لأقدم المعسكرين معا علي جانبي خشبة المسرح، والانتقال بينهما بالإضاءة، فاستغنيت عن كثير من التفاصيل، ودمجت ما يربو علي الفصيلن في لقطات نشطة سريعة الإيقاع تكمل بعضها مع إبراز التضاد في الوقت نفسه.وأتصور أنها جراحة دقيقة اضطرتني إلي الوقوف طويلا بإزاء كل جملة أو كلمة تقال هنا أو هناك، دون أن أضيف كلمة واحدة من عندي!.

غير أن فن الدراماتورج قد يتجاوز نفسه أحيانا، ويتخطى حدوده التي تحتفظ بنسبة النص لمؤلفه الأصلي، وينتقل بالتبعية إلى حدود خلافية بين النقاد والدارسين وفناني المسرح أنفسهم، وتتأرجح خلالها نسخة الإخراج، بين ما يمكن اعتباره الدراماتورجية المشروعة، والتأليف أو الكتابة على الكتابة«**writing over writing**». وكانت تجارب، مثل تجارب«برتولد بريشت» خلال النصف الأول من القرن العشرين، في معالجة بعض من النصوص- مثل (أنتيجون) على نحو ما تواترت عن«سوفوكليس»، أو(كريولانس) التي كتبها «شكسبير» أو(ادوراد الثاني) التي كتبها «كريستوفر مارلو»، تجارب جريئة ولافتة للانتباه، بحيث تسببت في التوسع المربك لمفهوم «الدراماتورج». فقد عمد إلى تغيير القاعدة الفكرية التي استندت إليها هذه النصوص وأبدلها بأيديولوجية ماركسية واضحة من جانب، وأعاد كتابتها وتقطيع مشاهدها- من جانب آخر- بما يتفق مع فلسفته الفنية في التغريب، فتحولت هذه النصوص القديمة- من جانب ثالث- إلى مادة خام يستوحيها في إنتاج عمل جديد ينسب إليه، ومن العسير نسبته إلى المؤلف

الأول. وإن كان ثمة من يدمج الفعالية البريشتية تحت مصطلح«الدراماتورجية»، فقد أحسن «بريشت» نفسه صنعا- في تقديري- بإدراجها تحت مصطلح التأليف، ونسب الأعمال الجديدة لنفسه متحملا مسئوليته عما فيها.

وفي السياق نفسه ليس من «الدراماتورجية» في شيء، التغيير والتبديل والقلب في شبكة العلاقات وخطوط الصراع، تحت مصطلح «الرؤية» أو شعار«حرية التناول». كأن ينقلب هاملت الأب حيا ويقتل أخاه «كلوديوس» لأنه اكتشف خيانته له ومراودته الملكة«جرترود»عن نفسها، أو أن يبدو «هاملت» الابن غارقا في السكر والعربدة منغمسا في ملذات البلاط، غير مبال لا بالثأر لأبيه ولا بعرشه المغتصب ولا بالأسئلة الموجعة التي تنهشه عن خلل الطبيعة في الكون وفي النساء، أو أن يتغير موقع«بولونيوس»من الصراع ويصبح نصير«هاملت» وبديلا لشبح أبيه، فيخبره بمقتله ويزوده بما يريد من معلومات عن أحوال عمه وأسراره ..الخ. فهذا وغيره مما يجري مجراه- إن لم يكن تخريبا لشبكة العلاقات كما صممها شكسبير- فهو تأليف خالص، يستدعي أن يحاسب في ضوء ما ينتهي إلي من بنية متماسكة أو غير متماسكة، وليس باعتباره افتئاتا علي شكسبير. وإن كان النص يعتمد على مادة غير تاريخية أو حتى أسطورية معروفة، فلا مبرر لمثل هذا النوع من القلب وتبديل شبكة العلاقات ومواقع القوى الفاعلة والاحتفاظ في الوقت نفسه بأسماء الشخصيات في النص المنتج، كما وردت في النص المصدر. وأولي بالدرماتورج في هذه الحالة ألا يتحامق، أو يتبجح بأي ذريعة مثل الحرية في التناول والرؤية، وعليه بالتبعية أن يغير صفته علي المنتج، ليصبح مؤلفا، ولا يظل تائها مضللا ومراوغا بين عالمين مختلفين كل الاختلاف.

وعلى أية حال، فبصرف النظر عن تجاوز فن الدراماتورج لحدوده المشروعة، وتقاطعه مع فنية الإعداد مرة، وفنية التأليف أو الكتابة على الكتابة مرة أخرى، إلا أنه يبقى فنا هاما ووظيفة ذات أثر ملحوظ في الاحتفاظ بحيوية متجددة للنصوص

القديمة، فتمتلك القدرة على التعايش في بيئات مختلفة وأزمنة متباعدة، وتمد الحركة المسرحية بما يعوضها أحيانا عن الافتقار للإبداع الخالص. وفي تقديري، أن المنظومة الإدارية للمسرح المصري، ستتفتح- آجلا أو عاجلا- لتستوعب وجود الدراماتورج المتخصص أو المقيم في المسرح، وتعي دوره- ربما- علي رأس كتائب الموظفين بلا عمل تحت اسم الباحثين. وربما تخلص كثير من مخرجينا- في السياق المستقبلي نفسه- من النرجسية التي تدفعهم إلي القيام بأنفسهم بوظائف الدراماتورج حتى لو لم يمتلكوا أدواته ومعرفته التقنية إلا بالزعم الزائف والادعاء المغلوط. وربما تخلص أيضا مؤلفونا الأدباء الذين تحتشد بهم سلاسل المسرح المنشورة، من نعرة الأنا المؤلف الذي لا يقبل مساسا بعمله، ويقبلوا في الوقت نفسه مبدأ التعاون مع خبرة الدراماتورج، ليجتاز بأعمالهم الهوة التي تفصلهم فعلا عن المسرح.

وبعد، فالحركة المسرحية أحوج ما تكون الآن للاعتراف بالدراماتورج، لتتطور وتجتاز وضعها الراهن الذي يمتلئ بالشكوى من ضعف النصوص التي تطرح في أفقها ومن التهافت علي النص الأجنبي، الذي كثيرا ما يتعرض إلي جراحات فاسدة يجريها المخرج بنفسه. فلا تطور في الحقيقة إلا بمزيد من التخصص، والتعمق الرأسي في المعرفة والوعي التقني لدي أطراف عملية الإبداع وبتنمية روح التعاون والتكامل والتساند والحوار الخلاق بينهم، لاسيما أن المسرح أحوج ما يكون إلي هذه الروح من سواه. وقد يسفر وجود «الدراماتورج» والاعتراف بوظائفه ودوره الفعال في الحركة المسرحية، عن ظهور المؤلف وثيق الصلة بخشبة المسرح ولغاتها وأهلها، منتزعا نفسه من دولة البلاغة اللفظية، إن وجدت.