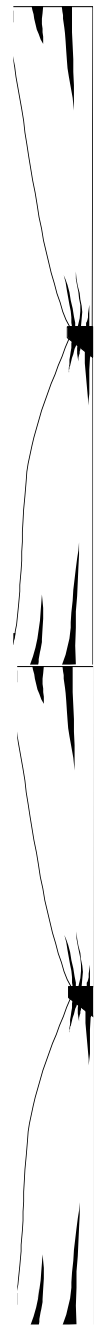

الهامش السادس

جماليات وتكنيك الحركة.

1 - جماليات الحركة.

رغم أننا لم نألف الاعتداد بالحركة ضمن ما يتردد علي الألسن من عناصر العرض المسرحي، إلا أنني أعتبرها أهم العناصر علي الإطلاق بعد الممثل بطبيعة الحال. ولكنها تعد علي أية حال، من العناصر التي ينفرد بها المخرج- إن لم تكن العنصر الوحيد- الذي يستقل به استقلالا كاملا، ويتحمل مسئوليته بلا شريك أو معاون. حتى أن بعض المخرجين يكاد يقصر فهمه لوظائفه في تكوين العرض، على تحريك الممثلين في الفراغ المتاح من خشبة المسرح، سواء بأبعاده الأفقية أو الرأسية. ويتنصل بعد ذلك أو يكاد من مسئوليته عن العناصر الأخرى، سواء أكانت ملابس أو مناظر، أو تمثيل..الخ، باعتبار أن وراء كل من هذه العناصر فنانا آخر يسئل عنها، أو على الأقل يشاركه المسئولية عنها بطريقة مرضية أو غير مرضية. ولكن هذا التصور بالرغم مما فيه من زيف، يؤكد من ناحية أخرى أهمية الحركة ومركزيتها في وظيفة المخرج، ولاسيما في العروض التي تكاد تستغني عن العناصر الأخرى، وتستعيد- في الوقت نفسه- المفهوم الجوهري للمسرح، بوصفه وجودا للممثل في حيز من الأرض أمام جمهور يتفاعل معه وينفعل به، فحينئذ يستولي تحريك الممثل على كل مسئوليات المخرج، وعلى بناء دلالة العرض وتأثيراته المحتملة في الجمهور.

والواقع أن خطوط الحركة المسرحية- بما تنتجه من أوضاع في أجساد الممثلين، وتكوينات بين بعضهم البعض، وعلاقات متداخلة بالضرورة بينهم وبين مكونات المنظر أو البيئة المادية التي تحيط بهم ويتفاعلون معها- تشكل في النهاية الوسيط المادي الذي يبنى ويجسد من خلاله المخرج فهمه لشخصيات الدراما وعلاقاتها والتأثيرات المتبادلة والمتطورة بينهم من ناحية، وبين شرطي الوجود في الزمان والمكان من ناحية ثانية. ولا شك أن اختيار خطوط الحركة يتوقف على تفسير المخرج ورؤيته الكلية للشخصيات ودوافعها النفسية،

وأغراضها الخفية والمعلنة في هذا المشهد أو ذاك، ولأسلوب تفكيرها، والطريقة التي اختارتها لتنفذ بها أغراضها في هذه اللحظة أو تلك من اللحظات الدرامية، وفي حيز المكان الذي تشغله. ولذا يحاول المخرج بطرق شتى أن يقنع الممثل بتفسيره وفهمه للشخصية، ويدعوه لتوظيف أدواته في مجموعها لتجسيدها، وخلقها في سياق هذا الفهم نفسه وذاك التفسير المحدد.

فإن استعصى على الممثل استيعاب تفسير المخرج المقترح للشخصية التي يؤديها، استعصى- في الوقت نفسه- عليه، الانسجام مع خطوط الحركة التي يطالبه بها، واستعصى توليد ذلك المفهوم الجمالي الفريد في الأداء التمثيلي، بصفته توافقا عضليا عصبيا يشيع معه الانسجام بين الانفعال ونبرة الصوت وتلوينه، والإيماءة والإشارة وخط الحركة، سواء مع الكلمة المنطوقة أو بدونها. وفي الحقيقة يساعد خط الحركة- إذا ما كان سليما ومقنعا- الممثل في استدعاء أدواته وشحذها ودمجها في المشهد بطريقة سلسة وناعمة. ولذلك كثيرا ما يحدث في تدريبات الحركة، أن يتوقف الممثل- إذا كان فاهما واعيا- ويبدي ملاحظته على خط الحركة، أو احتجاجه عليه أو رفضه له، ويطالب بتغييره بحجه أنه لا يحسه، أو لا يساعده في تجسيد الانفعال المطلوب بتلوينات صوتية معينة. وقد يتطور احتجاج الممثل- في السياق نفسه- إلى انسحابه بشكل مؤقت أو قاطع من العمل، أو يتطور إلى مناقشة مستفيضة يسعى خلالها المخرج إلى إقناع الممثل بخط الحركة وفق فهمه وتفسيره، وربما كان مرنا حاضر الخيال والبديهة فيجد بديلا ملائما لخط الحركة، دون أن يخل بتفسيره. وفي جميع الأحوال، يدرك المخرج أهمية اقتناع الممثل بخط حركته، حتى يمكنه أن يطوع كافة أدواته في كل قوى يتسم بالديناميكية والتماسك أو التضافر باتجاه تشكيل الإحساس والمعنى المبتغي. وأذكر أن ممثلا سأل المخرج يوما أن يدعه في ليلة عرض لشأنه، فيؤدي وفق إحساسه بما اعتبره تلقائية محافظا في الوقت نفسه على خطوط الحركة

الخارجية، ولكن النتيجة لم تكن مرضية لا للممثل ولا للمخرج. فقد أرتبك أداؤه التمثيلي وتشوه بشدة بين ما ترسخ في الوعي والإحساس خلال التدريبات، وما حاول أن يتكشفه بالتلقائية المباغتة، كما اختلت- بالتبعية- كل علاقاته بغيره من الممثلين.

وعلى أية حال، لما كانت الحركة تشكل العنصر المتغير دائما في الصورة المسرحية، لارتباطها الوثيق بالممثل/ الشخصية الدرامية ووجودها في الزمن والمكان، فهي أساس المفهوم الجمالي في الإيقاع البصري. فالإيقاع البصري في الصورة المسرحية يتشكل من التفاعل والتداخل الدائم بين ما هو ثابت وما هو متحرك، بين المادي والعضوي الحي. فإذا كان الثابت يتشكل من عناصر في المنظر: المستويات، المداخل والمخارج والفتحات، كتل الأثاث والإكسسوار العام، بما في كل أولئك من أحجام وألوان، فإن الممثل يشكل العنصر الحي المتفاعل مع هذا كله بحركته وإيماءته وإشارته، وعلاقته أيضا بما يرتديه من ثياب وأكسسوار شخصي وما بين يديه من أدوات وأشياء. وعلي هذا النحو فالحركة تخلق ذلك النسيج المتماسك بين الخطوط والألوان والأشكال والأحجام المختلفة والمتفاوتة، بمثل ما تخلق الإيقاع البصري ككل بين اللحظات االدرامية المتعاقبة. ويمكن - علي مستوٍ آخر- تشبيه الدور الذي تلعبه حركة الممثل في إنتاج الصورة وإيقاعها، بالدور الذي تلعبه الخيوط بين يدي النساج على النول المشدود بالخيوط الرأسية الثابتة والمنفصلة في الوقت ذاته. فإذا كان النساج يحرك الخيوط الأفقية/ اللحمة في يديه بتكنيك معين داخل وبين خيوط السدى أو الخيوط الرأسية ويشدها ليخلق من كليهما كلا متماسك الإيقاع البصري، فإن حركة الممثل بين ومع العناصر الأخرى في فراغ المسرح تنتج نسيجا يتكامل إيقاعه البصري، ويتدفق في الزمن، بما فيه من تكرار أو تعاقب للخطوط والوحدات اللونية، بطريقة معينة في مساحة محددة، ولولا حركة الخيوط الأفقية

المتنوعة على هذا النحو، لما كان ثمة نسيج، ولا إيقاع بصري بالتبعية.

غير أن الحركة لا تعني بمفهوم الإيقاع البصري فحسب، ولكن هذا المفهوم نفسه يرتبط ارتباطا وثيقا بالدلالة والمعني وبالسياق المولد لكليهما. فإن كان عزل الخيوط الأفقية/ اللحمة، عن نسيج القماش يعني انتفاء النسيج نفسه، وبقاء الخيوط الرأسية/ السدى عارية بلا معني أو وظيفة محددة، أو يبقى المعني على الأقل وجودا مؤجلا محتملا لم يتحقق بعد، فإن عزل الممثل أيضا بحركته، عن فراغ المسرح يعني أيضا نفي المعني المحدد عن الصورة المسرحية ومكوناتها المادية، أو تأجيله، ووضعه بالتأكيد موضع الإمكان. والحركة بوصفها سلسلة من الأفعال البشرية في الحياة، تعمل بمثابة منتج للمعني، ومانح للقيمة الوظيفية للأشياء. والواقع أن الأشياء، أيا كانت، لا قيمة لها ولا معني- بطبيعة الحال- في حد ذاتها، بل تتوقف قيمتها ومعناها علي ما تكتسبه من الفعل أو المشروع الإنساني الذي يدمجها في سياقه. فالمقعد- مثلا- إذا استخدم في ضرب شخص ما، كف في الوقت نفسه عن أن يكون مقعدا، والسرير لن يكون سريرا إلي في اللحظة التي يدمجه الإنسان خلالها في فعل النوم، ولن يضج أيٌّ منهما بالشكوى من الانحراف بمعناه أو سوء توظيفه، إذا ما تحول إلي شيء آخر في فعل أو مشروع مغاير. ولا شك أن المسرح- وهو فن العوالم المفترضة والمتخيلة- ينطلق بهذا التأسيس المستمد من الوجودية، ويتوسع فيه لآماد بعيده، خاصة إذا ارتبط بمدارس وأساليب فنية غير واقعية!.

وعلى هذا فالحركة تشكل السياق الذي ينتج المعني لأي شيء أو تفصيلات في المنظر والثياب أو الإكسسوار، أو حتى في تغير مزاج الإضاءة أو الاستماع إلي مؤثر صوتي أو جملة موسيقية، بما يفعله بها، أو باستجابته نحوه. والحقيقة أن فعل الممثل بالاشياء أو استجابته لها، يمنحها حضورا قويا في وعي المتفرج بها، فإن لم يفعل الممثل بأي مفردة في الفراغ شيئا، أو لم يستجب لها، سقطت بالتبعية من

وعي المتفرج، دون أن يلتفت أصلا لوجودها، وكأنها عدما. وهكذا فالحركة من الممثل وبه، تصبح دليل المتفرج ومرشده إلي بقية تفاصيل الفراغ، فإن أخطأه هذا المتفرج أو أفلت من وعيه وإحساسه هذا الشيء أو تلك التفصيلة، فلا شك أن الخلل في الحركة، قبل أن يكون في المتفرج الغافل عما يراه، فهذا المتفرج لن يتنبه- على أية حال- إلا لما يتنبه إليه الممثل ويفعله بالأشياء، ويؤكده ويستحضر وجوده في حركته وإيماءته وإشارته.

والواقع أن تأسيس جماليات الحركة في المسرح- على هذا النحو- يمكن أن يستمد من المصطلح المهني الدال عليها، وهو«الميزانسين- **Mize en scene**». فالمصطلح يتكون من الفعل الفرنسي «**Mize**» بمعني يضع، و«**scene**» بمعني مشهد، كما تواتر في العديد من اللغات الأوربية، ذات الأصول اللاتينية، ومن ثمة يعني حرفيا «يضع في مشهد». ولما كان المصطلح يرتبط بالحركة التي يصوغها المخرج للممثل، يصبح بالتبعية دالا على هذه العملية الفنية المعقدة والمركبة- في الوقت نفسه- التي يخلق من خلالها المخرج مجالا حيويا يضع فيه الممثل بالأشياء في حيز رؤية المتفرج، لا بعيدا عنها أو خارج نسيجها أو سياقها المحتمل. و لكن المخرج لا يمكنه- من ناحية أخرى- أن يصوغ الحركة، إلا بعدما يتفق مع مصمم المناظر، على مداخل ومخارج الخشبة، بما فيها: مستويات متدرجة، أبواب، نوافذ أو بلكونات ومناور، ممرات، طرق أو حدائق أو ساحات عامة أو ميادين، وما يوجد هنا أو هناك من كتل وأثاث وأشياء، وما هو حاضر في الأمامية وما في الخلفية، يتصل به علي نحو ما. فأي مكان في الواقع، ليس معزولا- بحد ذاته- عن غيره من الأماكن التي تحيط به أو تتواصل معه وتؤثر بالضرورة عليه، وبالتبعية فالنافذة- مثلا- تصبح ذات أهمية قصوى في ربط «الشقة» كمكان مغلق، بالعالم الخارجي حولها، الذي يبدو غائبا. وهذا الغائب في الخلفية يمكن أن يكسبه الممثل- في أي لحظة- حضورا قويا في وعي المتفرج بإشارته أو بنظرته

إليه، أو بحركته نحو النافذة، وكيفما يفعل هذا أو ذاك تتشكل مشاعره- في الوقت نفسه- نحو الخارج، في الخلفية.

2 - تكنيك ولغة الحركة

إذا كانت الحركة عملية تخلق مجالا حيويا، أو بالدقة سياقا محددا توضع فيه الأشياء والممثلين، وكتل المنظر في كل مركب متضافر، داخل دائرة اكتراث المشاهد وتضفي عليه في الوقت نفسه المعني، فالحركة لغة لها مفرداتها، وجملها، ولها- إن جاز التعبير- قواعدها النحوية والصرفية. وهذه القواعد لا تنفي بالتأكيد الإبداع والتكوين الجمالي المثير للإعجاب، بأساليب يمكنها أن ترقى من الواقعية الصرفة، إلي ألوان من الشاعرية المرهفة، تفجر طاقة تعبيرية مختزنة قادرة على التواصل والارتباط بالمرجعيات المعرفية لدي المتفرج، فيحل شفرتها ويتفاعل معها وينفعل بها. وربما أمكن تحليل لغة الحركة إلى ثلاثة محاور:حركة الممثل الذاتية، علاقة الممثل بالإكسسوار، وعلاقة الممثل بالممثل وبالمساحة في الفراغ.

محور الحركة الذاتية.

في محور الحركة الذاتية تتحدد الحركات و«الأوضاع- **poses**»، التي يمكن أن تتشكل بجسد الممثل وأطرافه دون أن يقطع أي مسافة في أي اتجاه على خشبة المسرح، لذا توسم بالذاتية لأنها تصدر عنه وتتشكل به. ويستوعب هذا المحور في الحقيقة ثلاث مجموعات أو مناطق من الجسم، أولهم منطقة الأصابع بالكفين والذراعين، وثانيهم منطقة الرقبة والعنق بالرأس على أرضية الكتفين، وثالثهم منطقة الجزع.

في منطقة الأصابع والكفين والذراعين، يتشكل عديدا من مفردات «الإشارة- **gesture**»، مثل إشاحة اللامبالاة، والأمر بالصمت، أو التهديد، أو علامة التبشير بالنصر، أو الاستحسان لفعل ما وتأييده إذا تكونت قبضة اليد بإصبع إبهام مرفوعا،

أو تسخيف فعل آخر ودمغه بالفشل إذا انقلبت قبضة اليد بالإبهام المفتوح لأسفل، أو شد الأزر بقوة...الخ. وفي كل هذا علامات بالإشارة، تنحل شفرتها في مرجعية الحياة اليومية. ولبعض الإشارات إطار مهني أو فئوي محدد، فيصعب حل شفرته إلا لمن ينتمون للمهنة نفسها أو الفئة الاجتماعية، أو ذوي الخبرة المعرفية بها، وقد يكون لبعضها إطار بيئي كالبيئات الرعوية أو الساحلية التي ينتشر فيها مناخ معين، ونمط إنتاج سائد بأدواته وطريقة استخدامها، الأمر الذي ينتج نظاما من الإشارات يتصل به، وبأهل البيئة بعضهم مع ببعض.

وفي المنطقة الثانية، تتشكل أيضا عديدا من المفردات، خلال الأوضاع والإيقاعات المختلفة التي تتخذها الرقبة والعنق في علاقتها بالكتفين، أي «الإيماءة- **nod**».والحقيقة أن حركة الرأس تعد مركزا بالغ الحساسية لتجسيد الانفعال والإيحاء به أو التعبير المباشر والقوي عنه، كإيماءة قبول رأي أو السخط عليه، أو رفضه والإشاحة عنه، أو الاستخفاف به واحتقاره، أو إطراقة الإحساس بالذل والمهانة، أو الدهشة والمباغتة، أو الاستنكار العنيف، أو حالة التفكير العميق والتأمل، ففي كل هذا تتخذ الرأس والعنق أوضاعا تشكيلية متباينة في علاقتهما بالكتفين، تتأكد بها في الوقت نفسه استجابة عضوية للانفعال ودرجة التوتر العصبي.

ولا تختلف منطقة الجذع والساقين عن غيرها من مناطق الجسم، بوصفها مضخة هائلة لعلامات ذات مغزى، مثل وضع الجسم مشدود الجزع غير المنحنى للأمام، أو مائلا للأمام أو للخلف أو على الجانبين، أو مكوّما على نفسه في حزن يائس، أو ذعر مكتوم..الخ. وغالبا ما تكسب المهن وأدواتها أوضاعا جسمية لأصحابها،لا تكاد تفارقهم في حلهم وترحالهم، فيبدو وضع الجذع مع الساقين والأرداف وكأنه أثر مهني لا حيلة فيه. فصانع الأحذية الذي ينحني في قعوده

لفترات طويلة، يتقوس ظهره قليلا ويسقط ردفيه، بوضع يلزمه في وقفته أو مشيته. والفلاح ينحني جذعه للأمام من طول عزقه بالفأس، والنجار يتهدل كتفه الأيمن ويميل جذعه لليمين بتأثير استخدامه للمنشار وتركيز طاقته العضلية عليه، والذي يمارس الكتابة تتهدل كتفيه، ويبدو صدره ضيقا من طول العزلة والانكفاء كاتبا على المكتب، أو قارئا.. وهكذا. وعلي الممثل أن يلاحظ ويختزن في ذاكرته، تأثير مهنة الشخصية التي يؤديها، علي الأوضاع التي يتخذها جسمها، حتى يمكنه أداءها بمصداقية، ويكسب جسده مرونة التشكل في أوضاع مختلفة، وإلا أنتج نفسه في كل مرة!

ولكن من الجدير بالتأكيد، أن مناطق التعبير وضخ العلامات الموحية بالجسد، لا تعمل منفصلة أو معزولة أحدها عن الأخريين، بل تتساند في اللحظة الواحدة لإنتاج المعني الكلي. ومن ثمة تعضد الإشارة من الأصابع والكفين ووضع الذراع، تلك العلامة الناتجة من حركة الرقبة أو العنق في علاقتها بالكتفين، وتتساند هذه وتلك بوضع الجذع في علاقته بالساقين، ليتشكل في النهاية نسق علامات يجسد اللحظة التمثيلية بما فيها من مشاعر وانفعالات وأفكار مركبة ومتداخلة فيما بينها.

وتصبح الحركة الذاتية للممثل بمفرداتها المتنوعة من مختلف المناطق التعبيرية في الجسد، ذات أهمية استثنائية في حالة الصمت أو على الدقة تلك اللحظة التي ينعدم فيها الكلام. فبرغم غياب الكلمة عند الممثل، إلا أن الجهاز النفسي والأفكار المتباينة في حالة حضور نشط يتفاعل مع ما يسمعه أو يراه، ويمتد بالتبعية إلي جهازيه: العضلي والعصبي، ليشكل ما يموج فيه من انفعالات أو ردود أفعال، في مناطق الحركة الذاتية، وذلك علي نحو يمهد للأداء الملائم في اللحظة التي يأتي فيها دوره في الكلام. والواقع أن النشاط الداخلي بانعكاسه في حركة العضلات والأعصاب، ما يمنح بالفعل المعني والمبرر للكلمات التي يستمع

إليها الممثل من زميله في المشهد نفسه. ومن هنا تتشكل جدلية اللحظة الدرامية وديناميكية الوجود في المشهد على المسرح.

ولكن كثيرا ما نرى الممثل بائسا، وبليد الإحساس، ضحل الموهبة، متهافتا في فنه، حين يشغل نفسه- وفقط- بما يقوله ويحفظه كالببغاوات أو آلات التسجيل، وإذا به كالحجر الأصم متى افتقر إلي الكلمة واضطر لالتزام الصمت، ويبدو حائرا مثيرا للشفقة والاحتقار معا، لا يعرف ما يفعل بيديه اللتين رزقه بهما الله!!. وكم من مشاهد درامية بارعة- خاصة في الكلاسيكية وغيرها من الأشكال الدرامية التي تستدعي فقرات كلامية مطولة على لسان شخصية واحدة- قتلها مثل هذا الممثل، والمخرج الذي أداره ووجّهه، فبدت مملة باردة على المسرح لا حياة فيها ولا روح.

وقد لا يتطلب المسرح منطقة الوجه كمجال شفاف يكشف عن الانفعالات والمشاعر المتباينة، لأنه منطقة تستدعي الاقتراب الشديد منها للتواصل معها والتفاعل مع متغيرات صفحتها، بينما المسرح يقيم مسافة غالبا بين الممثل والمتفرجين. ولكن تزيد أهمية الوجه وتعبيراته في الأداء التمثيلي أمام كاميرات السينما والتلفزيون، ولاسيما في اللقطات المقربة والمتوسطة، وكذلك في مسارح القاعات الصغيرة التي تنتفي فيها المسافة الجمالية أو تتضاءل- على الأقل- بين الممثل والمتفرج، بما يجعل وجه الممثل حاضرا وواضحا في بؤرة المشاهدة. إلا أن الوجه يبقى- في كل الأحوال- وسيطا تعبيريا لا يمكن إهماله: نظرة العين، وضع الحاجبين، حركة الفكين، والشفتين، فهنا قد تتجسد أدق الانفعالات والمشاعر المكتومة التي ربما لا تستطيع الشخصية أن تبوح بها بالكلمات، وهنا فهم الممثل والمخرج لكثير مما يكمن تحت السطور المنطوقة، وتكمن الإضاد بين ما يقال أحيانا وما يستقر في الصدور.وعلي أية حال، فإن ثراء تعبيرات الوجه،

تعود لتتساند مع ما عداها من العلامات الحركية الصريحة، مثلما يتساند معها الصوت قوة وخفوتا وتلوينا للكلمات. وبعض مناهج التمثيل توصي بتكوين الصورة الخارجية للحظة التمثيلية، أي من خلال العلامات الجسدية ومناطق إنتاجها المختلفة، لا على حساب الصدق الداخلي، ولكن كمقدمة له وطريقا إليه، فترى أن نجاح الممثل في التوصل إلى الصيغة التي يكوّن بها أعضاء جسده وأطرافه، علي نحو موحٍ تؤدي بالتبعية إلى توليد الانفعال والإحساس في نفسه، فيمتد لأدائه الصوتي. ومن مناهج التمثيل ما يضحي بشكل واع بالصدق الداخلي ولا يكاد يبالي به، مادامت صيغ التكوين الجسدي توفي بالغرض، خاصة المناهج التي تستدعيها العروض التي يتضاءل فيها دور الكلمة إلى درجة النفي، وهي ما تعرف بعروض الدراما الحركية.

وعلى أية حال فلغة الجسد ومناطقه التعبيرية على هذا النحو، تقتضي من المخرج والممثل معا انتباها شديدا وحواسا يقظة متفتحة دوما على الواقع المعاش بمختلف بيئاته الممكنة ونماذجه البشرية بمهنها المتباينة. وذلك حتى تتغذى ذاكرة الممثل والمخرج البصرية والسمعية بما تنشئه هذه النماذج من أشكال تعبير وتكوينات جسدية متنوعة، في لحظات الفعل والانفعال المتعاقبة في حياتها. فبدون تغذية الذاكرة بالشواهد البصرية والسمعية بشكل دائم ومتجدد، يضمر خيال المبدع وتضعف قدراته على إنتاج وسائط الاتصال بالشخصية الدرامية في الفراغ المسرحي، بل يتميز مخرج عن آخر، وممثل عن سواه، وكاتب دراما عن كاتب، بالفارق في إنتاج التفصيلات الدقيقة في وسائط التعبير التي تتخذها كل شخصية في تحقيق ذاتها.

محور علاقة الممثل بالإكسسوار.

كثيرا ما ألاحظ أن المخرج أو الممثل مع «الإكسسوار- **accessory**» علي أنها- كما يوحي فعلا اسمها باللغة الأجنبية- ملحقات زائدة عن الحاجة وغير

جوهرية، فيبدي استهتارا بها، لا يلبث أن يسفر إما عن نتيجة عكسية أو تثير الغيظ منه، أو التهكم عليه، كهذا الممثل الذي يمسك سيفا من نصله، ويتشنج بقبضته عليه، وأحيانا يتبخطر به كأنه مجرد عصا!. ومثل هذا الاستهتار الذي لا يخلو من حمق، يبدو أحيانا في التعامل مع «المهمات والأشياء المسرحية- **properties**»، وكأنه اضطر إليها اضطرارا بعد تفريغها من أوراق النص، دون أن يعرف لها قيمة أو فائدة.

ولكن المخرج أو الممثل النابه، من يمكنه بلا شك تفجير اللغة التي ينطوي عليها تعامله بالمهمات والإكسسوار، بما يسهم- في الوقت نفسه- في خلق ديناميكية المشهد، وبناء صورة صادقة عن الشخصية، ويضفي علي كليهما طابعا حيويا أخاذا ولافتا للانتباه. فمن الإكسسوار ما يعد ذا أهمية بالغة في أي من هذين المجالين، بحيث لا تستقيم صورته دونه، ويحقق فيها أثرا سريعا ومباشرا، كما تفعل سماعة الطبيب أو عكاز الأعمى.والواقع أننا نعيش حياتنا اليومية في وسط مادي ممتلئ بأشياء عديدة ومتنوعة، منها ما هو آلات أو أدوات نشتغل بها وننتج ونحقق ذاتنا العاملة، فهي أدواتنا المهنية، ومنها ما نستخدمه في إعداد الطعام والشراب وترتيب المائدة لتناوله، ومنها ما هو مصاغ نتزين به وتتزين نساؤنا، ونتهادي به بما يجسد جانبا هاما في علاقاتنا الاجتماعية. وعلي هذا النحو فالأشياء والأدوات وثيقة الصلة بإشباع الغرائز الإنسانية وبدوائر الوجود متعددة المستويات التي يتعين علي الإنسان أن يحقق وجوده فيها، وليس منها ما يمكن أن يعد مجانيا. ولكن عالم الأشياء والأدوات يختلف بالضرورة ويتنوع باختلاف وتنوع البيئات التي ينتمي إليها البشر، أو يعملون ويمشون ويتنزهون فيها، حتى لا تكاد تخلو لحظة من لحظات حياتنا اليومية، من استخدم الأدوات واستبدالاتها الممكنة. وبالتبعية، فإن أي لحظة من لحظات الحياة، هي لحظة مشحونة بالأدوات والأشياء التي نستخدمها فيها، دون أن تتوقف علي وظائفها النفعية

المباشرة، بل إننا ندمج طريقة استخدامها النفعية في تجسيد عالمنا النفسي بانفعالاته ومشاعره وعواطفه. فالذي يعمل باستمتاع وتركيز لايستخدم أدوات العمل بالطريقة نفسها التي يستخدمها المستهتر المكره، ولا المتعجل الذي يضغط عليه الشعور بالوقت، ولا الساخط الذي ينفث عن غليل مكتوم، ولا العاشق الذي يناجي آخر من وراء عمله..الخ. ولا يكاد يختلف الأمر في غير لحظات العمل، حيث نأكل أو نشرب أو نتحاور حول موضوع ما، فثمة دائما أدوات وأشياء نتفاعل معها، ونجسد في طريقة استخدامنا لها، مشاعرنا وانفعالاتنا وما يجري في علاقتنا بالآخر الماثل أمامنا. حتى لو تأملنا اللحظة التي نبدو فيها وكأننا نتكلم وفقط، ولا نستخدم غير ألستنتا، سنكتشف- بيسر بالغ- أنها مشحونة بأدوات وأشياء نتفاعل معها، ونجسد فيها أدق مشاعرنا، ولاسيما غير الواعية: النظارة، الخاتم أوالدبلة في الإصبع، السلسلة، الحلق، توكة الشعر، أزرار القميص أو الثوب، الياقة، حقيبة اليد.. الخ. وهكذا.. فإن تأمل الحياة وسلوك البشر في أي لحظة من لحظاتها، كفيل بأن يرد الاعتبار للإكسسوار والمهمات وللوظائف المتعددة التي تؤديها بجانبها النفعي والنفسي معا، بحيث تتشكل اللحظة ككل ديناميكي وحيوي في الوقت نفسه «هنا- الآن»، بإيقاع مركب من البصري والسمعي، لافت للإنتباه بشدة وإعجاب، حين يستعاد علي خشبة المسرح.

والجدير بالذكر أن كثيرا من العروض المسرحية المعاصرة- ومنها ما رأيته في دورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ولا أنساها إلي اليوم- تعتمد لغتها كلية علي علاقة الممثل بالإكسسوار والمهمات المسرحية، حتى في تفجير الموسيقي والمؤثرات الصوتية!، وفي إطار محايد يخلو مما قد يسمى ديكورا، لينشئ الممثل بنفسه المنظر مما بين بيديه. ولم تكن هذه العروض أعجوبة، بل هي وليدة التأمل الطويل والمتأني لهيمنة الأشياء علي لحظات الحياة. وفي الدراما العبثية تسود فكرة «التشيؤ- **objectification**» الإنساني والمسخ متعددة

الأشكال، والاهتمام المفرط بنزعة التملك، بمضمون فلسفي مستمد من الوجودية، فتكتسب الأشياء والمهمات المسرحية أهمية بالغة في تشكيل الصورة وإيقاعها المركب، لاسيما وأنها تتمتع بالقدرة علي النمو فيكبر حجمها ويطول بمبالغة فنية، وبالقدرة علي التكاثر المفرط. ولكن رغم أن هذه الأعمال كثيرا ما تلفت أنظار طلبة المسرح والهواة، ربما لأسباب عملية: قلة الممثلين والتكلفة المادية، إلا أنها غالبا ما تخرج من بين أيديهم فاترة ومملة جوفاء مع ما يعتريها من صخب أحيانا، لأن تفكير صنّاعها لم يتطرق إلي حرفية تكوين الصورة المسرحية ذات الإيقاع المركب النابض بالحيوية. وفي السياق نفسه يمكن أن استشهد بمسرحية (صورة دورا) التي كتبتها «إلين سيسكو»، وتعالج فيها جلسات علاج نفسي متعاقبة لمريضة بإزاء طبيبها «فرويد». ففي هذه المسرحية يجب أن يلتفت المخرج والممثل إلي الدور الهام الذي تلعبه علاقة «دورا»- مثلا- بحقيبة يدها: كيف تمسك بها، كيف تضعها وتحركها علي فخذيها، متى تتحسسها ببطء أو بأصابع مرتعشة أو تنقر عليها بأناملها، ولماذا تفتحها ولماذا تغلقها، ماذا تخرج منها وماذا تخفي فيها.. الخ. إنها دائمة التعامل والتفاعل علي أنحاء مختلفة مع هذه الحقيبة، سواء وهي تتكلم أو وهي تصغي إلي الطبيب، فإن لم يبن المخرج علاقة الممثلة مع هذه الحقيبة نفسها، وتفهم أنها تكاد تعادل منطقة «اللاوعي» عند الشخصية، وحرص علي انتاج صورة ديناميكية حية ومتوترة، لقتل المسرحية- وإن يكن غيرعامد- من المشهد الأول.

وعلي أية حال، يبدو كثير من مخرجينا وممثلينا فقراء القريحة ومرضي بداء مزمن من البلادة، والعمى أو الغيبوبة الحسية، التي تمنع تأمل الواقع بما ينطوي عليه من تكامل واطراد في علاقة الإنسان بالأشياء والأدوات، وملاحظة ذلك بدقة وعناية، علي نحو يمهد لإمكانية إعادة إنتاجه فيما يقدمونه من أعمال، واضفاء الطابع الجمالي عليه. ولا شك أن هذا الداء يفسر من ناحية ثانية الاهتمام المفرط

بالكلام، وكأن التمثيل فقط فن إلقاء!، ويفسر- ربما- القول الشائع بأن حضارتنا بلاغية ولفظية!. ولذلك من اليسير ملاحظة أن كثير من عروضنا المسرحية تغفل الإكسسوار ولا تكاد تبالي بوجوده، أو تستخف به، وكأنه مجاني لا ضرورة لأن يشعر به المتفرج أو يدركه، فإن أدركه، كان بلا وظيفة أو مجرد حلية خارجية لا ضرر من أن تخطئها عينه وتتخطاها حواسه.

وفي هذا السياق، يتعامل الممثل- تحت إدارة المخرج الغافل- مع الإكسسوار والأدوات بعشوائية واستهتار علي نحو مؤسف، يؤدي غالبا إلي قلب الأثر الكلي للمشهد رأسا علي عقب، كما يؤدي إلي احتقار المتفرج لما يفعله. والواقع أن هذا يحدث كثيرا في عديد من لقطات وكادرات الدراما التلفزيونية والسينمائية، بل والأعمال المسرحية لاسيما التي ينتجها الهواة. ولعل أبسط المظاهر المتواترة والدالة علي هذا النوع من الاستخفاف والعشوائية، تعامل الممثل مع حقائب السفر التي من المفترض أنها ثقيلة ممتلئة بالثياب والأشياء، وينوء بحملها الكاهل وتلهث الأنفاس في قليل من الخطوات، ومن الطبيعي أن يزيد الشعور بالإرهاق والإعياء إذا اضطر المرء لأن يصعد بها سلالم أدوار متتابعة أو مشي مسافات طويلة. ولكن لا الممثل ولا المخرج يكلف نفسه- غالبا- مشقة السؤال عمّ ينبغي فعله بهذا الحمل: كيف يدرس التشريح العضلي للجسم أثناء حمله، كيف يبدي الإحساس بثقله، ومدى الإرهاق الذي يسببه، كيف يؤثر علي أسلوب التنفس، وطريقة تقطيع الكلام؟، كيف ينزله أو يتخلص منه أو يسلمه لآخر؟ أي مشاعر ترافقه هنا وهناك؟، وكيف يؤثر علي مظهره وثيابه؟. لا شيء من هذه الأسئلة يطرأ علي ذهن الممثل، رغم أنها أسئلة مهنته كممثل، وإذا بالمخرج يتقبل- بعد ذلك- أن يبدو الممثل ببذلته أنيقة، وشعره مصففا وكأنه خارج لتوه من تحت يد الحلاق، ويضع الحمل علي الأرض كأنه ريشة، ويتخلص- ببراءة- من كلمة الحوار التي تشير إلى إنهاكه بحمل ثقيل لمسافات طويلة!!. فهل يملك

المتفرج آنئذ إلا أن يضحك ساخرا من هذا الممثل، ومن المخرج الذي أداره ووجهه على خشبة المسرح أو أمام الكاميرا، أو يضحك من كليهما معا، بينما تصورا أنهما ضحكا على المتفرج وخدعاه، بأداء تمثيلي زائف ومبتسر؟؟!.

لا ريب أن وعي المخرج والممثل الذي يتعامل مع الإكسسوار والمهمات، بهذا الشكل، هو- في الحقيقة- وعي مبتذل يستكمل ابتذاله بتصفح النص الدرامي بوصفه أوراقا متخمة بالكلمات التي عليه أن ينطقها أو يتخلص منها بصور آلية متكررة ومحفوظة، أو على الدقة معلبة في الوعي نفسه سلفا، فإن أنسي- وجل من لا يسهو- كلمة أو عبارة، فما عليه إلا أن يستحث الملقن أن يعينه ويعيد حشو أذنيه بما نساه ليلفظه لفظ النواة الخاوية. إلا أن النص الدرامي- ولو في أسوأ أحواله- مشروع حياة محتملة وتصميم راقد على الورق في انتظار من يوقظه وينفخ فيه الروح مكتملة ودقيقة غير منقوصة أو مطموسة المعالم والصفات. وعلى أية حال فقصور فهم الدور الذي يمكن أن تؤديه علاقة الممثل بالإكسسوار في إضفاء شيء من الديناميكية والحيوية على صورة المشهد في كليته وتفجير طاقته التعبيرية بالتبعية، يؤدي إلى قتل المشهد نفسه وتفريغه من الحياة الممكنة، ويعطل دافع المتفرج لمتابعته، لما فيه من زيف وركود، فتبدو الشخصيات وكأنها مغيبة، فاقدة الإحساس والوعي بما حولها، فرغت للكلام وتبادل التعليقات الخالية من القيمة الدافعة، سواء أكانت في بيوتها أو مكان عملها أو في طريق عام.

من الإكسسوار- على أية حال- ما يطلب من الممثل، أن يلم إلماما وافيا بالتشريح العضلي لجسمه ولكل عضو فيه، وكيف يتشكل جسده، وأي الأوضاع تتخذها أجزاؤه، عندما يستخدم هذا الشيء أو تلك الأداة، وأين يختزن طاقته، وفي أي المناطق يتكشف توتره، خاصة إذا اضطلع بشخصية مهنية، وتطلب الأمر أن يستخدم أدواتها في لحظة من لحظات عملها، حتى ولو كانت مصنعة من غير

خاماتها الطبيعية. فما أغرب هذا الممثل الذي يمسك بالفأس ليعزق الأرض وكأنه يضربها بعصا، أو يمسك مسطرة المهندس كالشومة، ويعامل سماعة الطبيب كحبل أضطر لتعليقه في رقبته، ويشهر سيفا مسلولا ولا يلبث- بكل براءة أو سذاجة- أن يقبض على نصله بيده الأخرى أو يعبث به، وربما يقلب النصل مقبضا!!. ولكن هذا الممثل ليس غريبا عن مهنته فقط بل وأحمق، تافه يستهين بحياته مثلما يستهين بالناس وأثره عليهم أو تأثيره فيهم، فلا غرو أن يستهينوا به، بل ويسخرون منه بصوت عال. وقد حدثت هذه الاستجابة المميتة في أحد العروض حين رأى الناس ممثلا يلعب دور طبيب، وإذا به يقوم بالكشف علي مريضه وقوس السمّاعة حول عنقه، وليس في أذنيه!. ومرة ثانية حين رأى رواد مقهي مشهد مماثل في مسلسل تلفزيوني!.

ولعل القارئ يتذكر المشاهد الختامية في فيلم (الحب وحده لا يكفي)، وفيه يؤدي الممثل الكبير «سعيد صالح» دور نجار مسلح، من المفترض أنه طويل الباع في مهنته، وليس صبيا في طور التعليم واكتساب الخبرة، واستطاع أن يقنع الخريج الجامعي أن يعمل معه ويكسب، ولا ينتظر أن يأتيه خطاب القوى العاملة. ومن المتوقع بطبيعة الحال أن يرتكب خريج الجامعة المبتدئ في هذه المهنة أخطاء عديدة في التعامل مع أدواتها، لا أن يرتكبها الخبير الضليع بها، ولكن الممثل الكبير - رغم ذلك- أمسك المنشار ليقطع عرقا خشبيا، وبكل براءة واستهتار بدا وكأنه يحك العرق حكا بلا أي دراسة لوضع جسمه تشريحيا، ولا لعلاقته بهذه الأداة، ولا لما تقتضيه من جهد في مقاومة أليفاف الخشب، فكان كطفل يعبث لا أكثر. ومما زاد الطين بلة، أن العرق الذي يقطع فيه، كان من الأعمدة التي تحمل السقف كله، وهذا ما يتضح من لقطات الكاميرا، أي أن قطعه يؤدي إلي انهيار السقف بمن عليه من العمال، وفيهم البطل الذي تأتيه خطيبته لتبشره بوصول خطاب القوى العاملة إليه. وهكذا.. لا المخرج ولا الممثل الكبير

المحترف صاحب الخبرة الطويلة، اهتم بصدق المشهد وما يقتضيه من عناية بالتفاصيل الدقيقة، وكلاهما استهتر فلم يدرس أو يبحث أو يسأل، أو يلاحظ، كي يغذي الذاكرة البصرية بما عليه أن يعيد إنتاجه، ويأتي الصدق من مكمنه. والنتيجة، أن الناس ضحكت وتعالت أصواتها بالتعليقات الساخرة، وكل منهم ينبه الآخر إلي عبط الفنانين الذين ينتحلون- بشكل «مفقوس»- صورة الكادحين البسطاء!!.

وفي هذا السياق أتذكر واحدا من العروض المسرحية التي رأيتها في أنشطة طلبة الجامعة، وكان عن نص«مكسيم جوركي»المعروف ب(الحضيض) ومن شخصياته «كليش» صانع الأقفال الفظ الذي لا يكف عن برد معدن الحديد وطرقه. إلا أن المخرج الشاب- بالرغم من موهبته البادية في أجزاء أخرى من العمل- استخف بشخصية «كليش» ولم يكلف نفسه واجب السؤال عنه، والبحث عن شبيه له، ليدرسه ويراقب عمله ويعلم كيف يستخدم أدواته، بل ويشكل إيقاعا بصريا وسمعيا مثيرا بها. وبالتبعية لم يكن عنده ما يوجه به ممثل الدور، ولا كان لدى الممثل ما يعينه على خلق الصورة الصادقة والمقنعة بالشخصية التي يؤديها في العمل. واكتفي كلاهما بصندوق خشبي صغير ممتلئ بقطع الحديد والصفيح، وقد جلس أمامه الممثل القرفصاء خابطا- كما أتفق- بما يشبه الشاكوش، بشكل بدا مضحكا في البداية ثم مملا وكئيبا، فمثيرا للشفقة، والأكثر غرابة ولفتا للانتباه أن جملة الحوار التى ترافقه تحدد ما يفعله بأنه «برد» لا «طرق»، وينبغي أن يكف عنه لأنه يصدر أصواتا مزعجة لزوجته المسلولة!. ولكن بهذا الاستهتار أو تلك اللامبالاة، أو الغفلة الفنية التي تنتقل ممن يعتبرون أنفسهم محترفين إلى الهواة، أجهض المخرج وممثله معا فرصة ذهبية مواتية لتفجير إيقاع المشهد وموسيقاه الداخلية الفريدة والملتحمة به في الوقت ذاته، من علاقة كليش بأدوات مهنته وما يصدر عنها من أصوات.

ولا أظن أن أحدا ممن أبحروا في مياه الدراما ولم يكتفوا بالعبث على شواطئها، ينكر أن جانبا كبيرا من الإيقاع البصري/ السمعي، يمكن أن يتولد في (تاجر البندقية) من علاقة «شايلوك» مع السكين التي يشحذها علي نعل حذائه، ولا سيما في مشهد المحكمة!. وفي السياق نفسه يتولد إيقاع بصري واضح في مسرحية (أثيللو)- وهي أيضا من روائع شكسبير الخالدة- من حركة قطعة إكسسوار بسيطة ممثلة في المنديل الذي أهداه «أوثيللو» إلي «ديذدمونة» يوم زواجه بها. وذلك ابتداء من لحظة الإهداء بما انطوت عليه من تعبير عن مغزاه، وما يتجسد فيه من قيمه الثقافية المتوارثة، مرورا بإلحاح «أياجو» علي زوجته «ايمليا» لتسرقه، إلي أن وضعه في بيت «كاسيو» إلي توجيه وعي «أوثيللو» لفقده هناك، انتهاء بواحد من أعظم المشاهد في تاريخ الدراما على الإطلاق، وهو المشهد الذي يلاحق فيه «أوثيللو» زوجته بالسؤال عن المنديل، بينما تلاحقه هي بوساطتها ليعفو عن «كاسيو» ويعيده إلي منصبه!. إن المخرج الواعي بفنه حقا يستحيل عليه- في إخراجه - أن يغفل هذا المنديل أو يستهتر به، ويعامله كمجرد قطعة إكسسوار من بين قطع عديدة يطالب مساعديه بتفريغها. وأذكر أن مخرجا من أسبانيا ينتمي إلي هذا النوع الواعي والخلاق في الوقت نفسه، قدم رؤية باهرة للمسرحية تحت اسم (أوتيللو في الحرب الفيدرالية)، في أحد دورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، واعتمدت رؤيته بإيقاعها البصري على «المنديل» الذي نما- مع تعدد طرق توظيفه في الحركة والفعل المسرحي- ليصبح الكفن الذي يلف جسد «ديذدمونة» بعد قتلها، وجسد «أوثيللو» نفسه، بعد انتحاره!!.

وإذا كانت الحركة الذاتية للممثل- لها أهمية استثنائية في لحظات الصمت والاستجابة بردود الأفعال، فالإكسسوار لاسيما الشخصي- ابتداء من النظارة الطبية، وساعة المعصم، والخواتم وما إليها من دبل في الأصابع وسلاسل في الرقاب، إلى أزرار القمصان والفساتين، والأقلام..الخ- يمكن أن تكون له الأهمية

نفسها في تجسيد الانفعال وتطور المشاعر في هذه اللحظات عينها، مما يؤدي- على مستو آخر- إلى تأكيد الإكسسوار ومنحه وظائف تعبيرية بجانب وظيفته النفعية. ولست أنسى في هذا السياق مشهدا أدته الراحلة «سعاد حسني» تحت قيادة المخرج «كمال الشيخ» في فيلم (غروب وشروق). ففي هذا المشهد خرج«عصام» مسرعا ليشتري زجاجة «شامبانيا»، بينما بقيت «مديحة» وحدها في شقته التي تزوره فيها لأول مرة، وفي أعماقها مشاعر عديدة متناقضة، وينبغي في الوقت ذاته أن تعبر عنها وتجسدها بلا كلمة واحدة: أنوثة متفجرة تتوق إلى رجل تسلس له قيادها عن طواعية، وجاءت لعقر دار من تعلم أنه المغامر الكبير في عالم النساء، كما أنه صديق زوجها، وهي تعاني الرغبة في المغامرة ونزعة اللهو واللعب، والتردد أيضا لوعيها بمكانتها الاجتماعية كمتزوجة وابنة الباشا الكبير المسئول عن أخطر الأجهزة الأمنية. ولم يكن في الأداء العبقري لهذه اللقطات إلا الطريقة التي تتعامل بها مع «الفرير»، الذي راح ينحسر عن كتفيها تدريجيا، فتمسك به، إلى أن تستسلم للإطاحة به في إهمال، بينما تتبختر مستطلعة المكان، وتزم شفتيها تارة، وتفرجها عن ابتسامة عابثة تارة. ويتغذي هذا المشهد- من ناحية ثانية- بتمثال لأفعى «كوبرا»، أشار به المخرج- ولا شك- ووجه إليه ممثلته الرائعة، فراحت تتحسسه بخفة، وتداعبه، وتضع سبابتها بين فكيه وتنتزعه في ذعر مصطنع تغلفه بسمة تجمع بين الخوف والرضا. وبذا ارتفع التمثال من مجرد حلية في الشقة إلي مستوى الرمز والهاجس الجنسي الذي يراود الشخصية، واكتسب حضورا هاما في المتفرج، فتعذر نسيانه. وكان يمكن- بطبيعة الحال- أن يجد «كمال الشيخ»، وممثلته العبقرية ذات الوجه الحساس للكاميرا، بدائل تعبيرية أخرى، من النوعية تفسها: فك أزرار صدر الفستان، انتزاع سلسلة العنق أو (توكة) تلم الشعر، التعامل مع دبلة الزواج في إصبعها إلى أن تدسها باستهانة في حقيبة اليد..الخ. فلا شك أن أيا من هذه البدائل - ومعها بالتأكيد ما اختاره

المخرج الواعي بلغاته الفنية- يكشف عن بلاغة شعرية تجسدت في معاملة الإكسسوار وارتقت به إلي مستوى الرمزية مكتملة الإيحاء.

محور علاقة الممثل بالممثل في الفراغ

يكاد يغفل كثير من المخرجين في صياغة الحركة محوري الحركة الذاتية والعلاقة بالإكسسوار، ما لم تكن الحركة هنا أو هناك ذات مدلول مادي ومباشر في الوقت نفسه، كالايحاء بالجو الحار أو البارد، أو التطلع إلي ساعة لمعرفة الوقت، أو المطالبة بكوب ماء.. الخ. ولكن غالبا ما يوجه المخرج اهتمامه إلي تحريك الممثل وتنقلاته على الخشبة، أي بمحور علاقة الممثل بغيره في المشهد، وبمكانه في المساحات الجزئية التي يمكن أن تنقسم إليها المنصة، بما قد يكون عليها من كتل أو عناصر المنظر، ويا ليته يهتم بهاتين العلاقتين اهتماما حقيقيا.

ولا أزعم - ولا أستطيع بطبيعة الحال الزعم- بأن كل المخرجين بلا استثناء على هذه الدرجة أو تلك من الغفلة، ولكن ما أستطيع التأكيد عليه أنها غفلة، ربما جاءت عن جهل أو ضحالة موهبة، أو ربما انتقلت من عروض المحترفين الظرفاء التي تدرج في صيغة الإنتاج الرأسمالي المعروفة بإنتاج القطاع الخاص، إلى غيرها من عروض القطاعات والأوعية الإنتاجية الأخرى. فعروض الظرفاء لها من كثافة الوجود في الأجهزة الإعلامية بمختلف أشكالها- ولاسيما التلفزيون في أي من سهراته الأسبوعية- ما يؤدي بالتالي إلى تأثيرها الكبير على الذوق العام وثقافته الفنية، ولقد كشف هذا التأثير عن نفسه في عروض أنتجها مسرح الدولة واستعانت بنجوم مسرح الظرفاء، وتكشف في عروض بعض الهواة المفرغين من الثقافة الفنية المتخصصة، وقد لا يدفعهم لاقتحام أبواب الإخراج والتمثيل إلا غواية التقليد والشهرة أو فرحة التصوير في ظل النجوم، ولا يكلفون أنفسهم مشقة التثقيف والعمل علي تغذية الموهبة بالمعرفة والمثابرة على تأمل الواقع المعاش.

ولكن عروض الظرفاء لا تكاد تعبأ إلا بالكوميدية اللفظية أو ما يسمونه «الافيه»، سواء بإلقاء النكات المباشرة أو التعليقات و«القفشات» الهزلية التي لا يبالي أحد بما إذا كانت تخدش الحياء أو لا تخدشه، أو أنها مبتذلة وسوقية، وقد تهدم الموقف الدرامي المفترض وتسيء للشخصية الفنية. فإثارة الضحك هو غاية ما تهتم به، ولو كان ضحكا غليظا خشنا، ولذا تتبارى في الإعلان عما فيها من عدد ضحكات!. وأكاد أجزم أن حركة الممثل في عروض الظرفاء، أمر ميسور تافه بلا قيمة حقيقية أو زائفة، فلا تستدعي مخرجا بالمعنى الفني، فدوره لا يعدو- في أحسن الأحوال- أن ينظم حركة المرور والسير على المسرح، بما عليه من عوائق، والمهم ألا يرتطم الممثل بآخر أو بكتلة، إلا إذا كان الارتطام مقصودا لإثارة الضحك، ولو كان مكررا من تداعيات حمق أو «لهوجة»، وما أكثر الحمقى المتسرعين والظرفاء الأغبياء في عروض هؤلاء المحترفين!!. ومن تنظيم حركة المرور تحديد مساحة الخشبة التي تخصص لهذا النجم أو ذاك، لينطلق ويرتع فيها- كيف يشاء- ليخرج مخزون إضحاكه من جرابه أو ما يتصوره إبداعا، تجشم من اجله جمهوره عناء الحضور إليه وتسديد ثمن التذكرة الباهظ. ولا بأس- من ناحية ثانية- أن يقدح المخرج زناد مخيلته ليتمخض عن طريقة مدهشة لدخول النجم أو النجمة إلى المسرح في أول الظهور الميمون فمن دخلة تشفع بالشتائم والصيحات العالية، إلى دخلة بدراجة لا تخلو من مسخرة في هيئتها، أو دخلة بسيارة، وأخرى بهودج، وغير ذلك من الحيل الخائبة التي سرعان ما يتبدد تأثيرها ويزول. ولا يكاد يبالي أحد بما لكل أولئك من تأثير سلبي علي إيقاع الدراما وترهل النسيج العام، وإدراك المتفرجين لقيمة الوقت، ومعني الترفيه والقيم الجمالية، وتربية الوجدان.

والواقع أن تعبير المخرج شرطي المرور، من التعبيرات الدارجة والمعترف بها في الوسط الفني على نحو يؤكد- على الأقل- شكلا من الابتذال المهني تضيع معه

المفاهيم الجمالية للإخراج. ولست أنسى حوارا اضطررت إليه مع أحد ممثلي عروض الظرفاء المحترفين أثناء الأزمة التي تفجرت في نقابة المهن التمثيلية، منذ بضع سنين- حول التصريح لأحد مخرجي السينما بالإخراج للمسرح. ولم يكن هذا الممثل مقتنعا- بأي شكل من الأشكال- أن للأزمة أسبابا موضوعية تتعلق بفروق مهنية ووعي تقني مختلف بين الإخراج للمسرح والإخراج للسينما، واللغة التي يقتضيها «الكادر» أو«لقطة الكاميرا» واللغة التي يقتضيها المشهد المسرحي، وراح من جانبه يبدي دهشته واستنكاره لمثل هذه الحجج غير المفهومة والخالية في الوقت نفسه من أي معني. فالإخراج- فيما قال، لا فض فوه- هو الإخراج، ولا يزيد عن تحديد مكان الممثل، الذي يقوم بشغله، أما الكلام عن ضبط الإيقاع العام للعرض أو الخاص للمشهد، والدوافع..الخ، فليس إلا لغوا باطلا، ورطانة مكشوفة، يخفي وراءها المخرجون المتعطلون حقدهم على الآخرين الذين يطلبهم السوق. والحق أن الوسط الفني ما لبث أن ابتلع الأزمة وتمخض عن السماح بما تعكر له، فصفى، وتأكد تهافت الوعي التقني الذي يسوغ النزوات ويمنحها الشرعية، مثلما يجعل الإخراج مهنة من لا مهنة له، والحركة بركة، والأعمى خبيرا بالساعات، والأرزاق على الله!!.

والواقع أن المفهوم المتدني للإخراج في مسرح الظرفاء يفسر بشكل أو بآخر فشل تجربة «كرم مطاوع»- رحمه الله- الوحيدة معه، في مسرحية (القضية 777). ويلقى ضوءا كاشفا على ما ذكر لي ذات يوم الأستاذ «عبد الغني زكي»- وهو مخرج مخضرم في العمل مع النجوم الظرفاء- من أن المسرحية الوحيدة التي أخرجها «سعد أردش» للقطاع الخاص، وهي (هاللو شلبي)، قد أعاد إخراجها- في اليوم التالي للافتتاح- الأستاذ «عبد المنعم مدبولي» بطل المسرحية ونجمها، هادما كل خطوط حركتها السابقة، باعتبارها خطوطا غير مرضية، ولا تفجر كل طاقة الإضحاك المستهدفة والمعتادة، ومريضة بما كان يقوله «أردش» عن

«المفهوم- **Conception**»!!.

إن تعبير المخرج شرطي المرور، رغم ما فيه من ابتذال وقصور مهني واستعارة متدنية، يعود ليفسر من ناحية أخرى تهافت الأعمال الفنية، لا من حيث القيمة الجمالية أو الوظيفة الاجتماعية فحسب، ولكن بوصفها منتجات تتطلب قدرا من الجودة وإتقان الصنعة، قبل أن تتطلب إفراطا في النفقات. ولكن- على مستوى آخر- يمكن القول بأن المفاهيم المبتذلة والمبتسرة إلى سادت الوسط الفني عن الإخراج المسرحي، تفسر ازدهار القوى المتمردة النامية في هوامشه، ولم تزل تبرر نفسها بالسخرية من مسرح المحترفين والتهكم عليه، وتستمد من أزمته المستفحلة متعددة الأسباب مبرر وجودها ومشروعيتها، فيما يعرف بظاهرة الفرق المستقلة أو الحرة، التي يمتد نشاطها في الجامعات والشركات وأندية الشباب متصلة بأوعية الهيئة العامة لقصور الثقافة. فهنا وهناك ينشط هواة المسرح بثقافاتهم متفاوتة العمق، ويتداخلون في تشكيل فرق الأوعية الإنتاجية ويؤكدون أنفسهم- في الغالب- بصفتهم البديل الممكن لمسرح الاحتراف العليل، ولكن قد لا يدري معظمهم أن أسباب العلة أدركتهم ونفذت إليهم من حيث لا يحتسبون، فالنوايا الطيبة وحدها لا تكفي لإبداع الفن، ولا تكفي للإنتاج ذي القيمة في أي مجال، كما أن السخط والتمرد على البناء المتهالك، قد ينبه لما فيه من خلل وأسباب التداعي، ولكنه لا يكفي- أيضا بحد ذاته- لتصميم أو إدراك بناء بديل إلا أن يكون عبثا وقصورا على الرمال، ولاسيما في زمن البحث عن علامة الجودة!!.

لقد أسهم- علي أية حال- مسرح الظرفاء في إفساد المفاهيم الفنية التي تكفلت أجهزة الإعلام بأن تشيعها، ومن هذا الفساد الأسئلة الحرجة التي تعلقت كأجراس الاتهام في رقبة مخرج المسرح، عن طبيعة عمله، سواء عني العرض

بالإضحاك أو عني بإثارة انفعال آخر. فالضحك بحد ذاته أثر جمالي، قد يتوخاه المخرج باختياره، مثلما يتوخي أن يثير في المتفرج أي انفعال آخر يتوافق مع تفسيره للفضاء الدرامي، ويحقق مقاصده منه. والجدية والجودة في النهاية قيم فنية وأخلاقية لابد وأن تكمن وراء العمل المسرحي، أيا ما كانت مقاصده ونواياه. ومن الجدية والجودة بلا شك أن يدرك المخرج حقيقة دوره في صناعة العرض، وواجبه في معرفة أدواته وإجادة العمل بها، وإتقانه، وأنه بالتبعية ليس مجرد عسكري مرور، ولا مجرد خبير علاقات عامة، طلب إليه أن ينسق جهود حشد متنافر الأمزجة من الفنانين، بلا صدام!، ويكون قناة جيدة التوصيل مع الإنتاج. وإذا كان المخرج يمتلك «التفسير» ضمن البنية الوظيفية التي تحكم علاقته بالعمل ككل، فكما أن هذا التفسير يتدخل في تشكيل علاقته بالقوى الفاعلة معه وتحديد مطالبه منهم، فهذا التفسير نفسه يقود صياغته للحركة علي المسرح بما يبني علاقة الممثلين ببعضهم من ناحية، وعلاقتهم بالفرغ من ناحية ثانية، وهذه الصياغة هي المهمة الوحيدة التي يقوم بها بنفسه.

وعلى أية حال، فصياغة الحركة في هذا المحور، تبدأ بفهم اللغة التي يكتسبها وضع جسم الممثل في فراغ المسرح، بالنسبة لمنظور رؤية المتفرج، فلكل وضع معناه وقيمته الدرامية المستمدة من حالة الشخصية النفسية، ودوافعها وعلاقتها بغيرها من الشخصيات. وتعد «المواجهة- **facing**» من أهم هذه الأوضاع وأبسطها في الوقت نفسه، وفيه يواجه الممثل جمهوره، وجها لوجه بكلية جسمه المستقيمة. وهذا الوضع يؤكد صراحة الشخصية الدرامية ووضوحها، واقتناعها بمنطقها، وتجعل من الجمهور استعارة لعالمها الخارجي الذي تبدي استعدادها لمواجهته بلا خشية، حتى لو كانت في عالم مغلق أو إيهامي بالكامل. وبهذا الوضع تلتمس الشخصية- في الغالب- قوتها وثقتها بنفسها، لأنها تجسد قيم الجمهور ووعيه وضميره العام، وتبدو وكأنها تحتكم إليه، وتطلب منه أن يؤازرها فيما

تخوضه من صراع في شبكة علاقاتها الدرامية.

وعلى العكس من وضع المواجهة فالوضع الذي يعطي فيه الممثل ظهره كلية للجمهور«**Back**» يؤكد أن الشخصية التي يجسدها الممثل في مخاصمة مع القيم والوعي المشترك السائد بين أفراد الجمهور، وأنها فقدت ثقتها في مؤازرته ونصرته ودعمه لها، على نحو قد يمهد لاختيارها العزلة الاجتماعية أو الانتحار أو اقتحام معركة أخيرة غير متكافئة قد تضع نهاية لحياتها. ولكن في تيار الطبيعية كان هذا الوضع ينبع من شرط جمالي آخر، لا يفترض فيه المخرج أن الشخصية تعي وجود الجمهور كمتفرج، بل أن الجدار الرابع الذي يشاهد منه الجمهور لا يزال قائما.

وبين وضعي المواجهة بالظهر والوجه، تتولد سلسلة أوضاع تكشف تطور أوضاع الشخصية في الصراع الدرامي. فهناك الوضع الجانبي«**Profile**»، الذي يتسم بالصلابة والحدة المستمدة من التحديد الصارم للخطوط الخارجية في الجسم والوجه معا، ويؤكد أن الشخصية تخوض صراعا حديا مع الآخر ولا يمكنها فيه التفريط في أي من قيمها أو رغباتها، ولا تقبل في الوقت ذاته أية مساومة عليه. وفي هذا الوضع يمكن للشخصية أن تسخر بعنف وجرأة، وتفند الآراء والرؤى التي تستمع إليها، وتدلي بحججها في وضوح وقوة، وتشهر سلاحها إن لزم الأمر، وتبدي استعداها للموت في سبيل ما تؤمن به. وفي جميع الأحوال، فان وضع«البروفيل» وضع نزال ومبارزة، وغياب للتهادن ونزعة التسامح، فإذا كان بين عاشقين، فقد بلغا نقطة تصدع العلاقة والمفاصلة بينهما، وتصفية الحسابات المعلقة. ومن الملاحظ أن «نورا» في مسرحية (بيت الدمية/ هنريك إبسن) أعطت هذا الوضع قيمته الدرامية كاملة، حين طالبت به زوجها «تروفالد» في المشاهد الأخيرة، وراحت تصفي حسابها معه، بعد تكشفها أنها كانت مخدوعة فيه وفي حبه لها، وفي استعداده للتضحية من أجلها إذا اقتضى الأمر.

وخلافا لأوضاع المواجهة الحدية التي يتخذها الممثل على المسرح، سواء الجانبي أو بالظهر أو بالوجه، فان الأوضاع الأخرى تتسم بالتبعية بالانحراف والزوايا المائلة، وتعرف بأوضاع «**tour walker**»- أي السائر بميل- سواء ليمين ويسار عمق المسرح، أو ليمين ويسار المقدمة. وهذه الأوضاع تناسب غالبا الشخصيات العادية ذات الطبيعة الرمادية، أو تلك التي تتسم بالمراوغة، وتنطوي على قدر من المكر والدهاء، أو الجبن والخسة، وتنزع- على أية الحال- إلي الهرب من المواجهة الصريحة المباشرة والانفلات من المساءلة عن الحقيقة، ولذا يمكنها أن تنوع حركتها بين هذه الأوضاع الأربعة في المشهد الواحد، فتهرب من وضع إلي وضع مماثل في إتجاه آخر. ولا شك أن المشهد يقتضي نسج الحركة أوضاع الجسم المنحرفة، إذا كان فيه شخصيتان من نوع واحد، وكلاهما يراوغ الآخر. وهذه الأوضاع تثير شك المتفرج في صدق الشخصية وتعلق يقينه فيما تقوله أو تفعله.

ولكن إذا كان وضع الممثل علي خشبة المسرح له علاقة وثيقة بطبيعة الشخصية وموقف المتفرج المحتمل منها، ومما تمثله من قيم وأفكار، فخطوط الحركة التي تتخذها ترتبط بدوافعها من ناحية وبالرغبة التي تريد تحقيقها في المشهد من ناحية ثانية. فإذا وعي المخرج أن الشخصية الدرامية في تفسيره، تنطوي علي قدر من الدهاء والخبث وأن لها أغراض خفية تريد تحقيقها في المشهد، فهي لا تنتقل من وضع مائل إلي وضع آخر، بخطوط حركة مستقيمة ومباشرة، بل تتخذ غالبا خطوط حركة لينة ومنحنية، وتسعي بها للالتفاف علي الشخصية العقبة أو الضحية، والسيطرة من أعلي الكتفين عليها، بحيث تمتلك أذنيها بما تقوله، وتخفي- في الوقت نفسه- وجهها بما قد يتراءى عليه من سمات الكذب والادعاء والتدليس. أما الشخصية/ الضحية- في السياق نفسه- فتبدو حائرة مضطربة بين الخطوط الثعبانية اللينة التي تلتف عليها، وتبحث عن الوجه

الحقيقي وراء أقنعة الكلمات التي تنهال على أذنيها، وتهيج- في الوقت نفسه- انفعالها، بما يشغلها بحركتها الذاتية أو علاقتها بإكسسوار خاص. فإذا كانت الضحية صريحة، وأرادت أن تفلت من الخطوط المنحنية اللينة التي تلتف عليها فبخطوط حركة مستقيمة، وإن كانت بأوضاع مائلة، إن كانت مازالت في حيرة من أمرها، إلي اليمين أو اليسار من عمق خشبة المسرح، أو من المقدمة. ولو أن الضحية بدورها تتمتع بقدر من الخبث والدهاء، ومالت إلي المراوغة، ستتخذ بدورها خطوط حركة لينة منحنية في علاقتها مع الأخري، وبالتالي، فإن نسيج الحركة سيتشكل تباعا من أواضاع الجسم المائلة، ومن تقاطع الخطوط اللينة المنحنية في علاقة كل جسم بالآخر. ومن هنا يتشكل- في الوقت نفسه- صورة أكثر تعقيدا وديناميكية تدمج وضع جسم الممثل وحركة علاقته بالآخر، مع حركته الذاتية، وعلاقته بالإكسسوار، ولاسيما الشخصي.

ويمكن لأوضاع الممثلين ذات الزوايا المنحرفة أو المائلة على خشبة المسرح، أن تقدم تكوينات عديدة متنوعة وموحية بالجو النفسي العام للمشهد، ولعل أهمها تكوين التآزر المغلق الذي يضم الشخصيات المتآمرة، أو المتهامسة بما لا تستطيع أن تبوح به علانية، بحيث تتوزع علي قوس، بأوضاع مائلة من اليمين واليسار، وتلتقي أشعة البصر في نقطة مركزية هي الضحية. وذلك علي نحو ما نجد- مثلا- في مشهد اغتيال «يوليوس قيصر»، ومن بين المتآمرين أقرب الناس إليه، ألا وهو «بروتس»، الذي تقضي طعنته عليه قولا وفعلا: «حتى أنت يا بروتس!!.

والواقع أن أوضاع الممثلين ذات الزوايا المائلة أو المنحرفة، وخطوط الحركة اللينة المنحنية، تعد الأساس لصياغة حركة عديد من الشخصيات الدرامية الشهيرة مثل «كلوديوس/ هاملت»، «إياجو / أوثيللو»، «مفستوفليس أو

الشيطان/ مأساة الدكتور فاوست»، «كاشيوس/ يوليوس قيصر»، حتى «هيلمر» و«كرجوشتاد» في(بيت الدمية). فكلها شخصيات تتسم بأقدار متفاوتة من المكر والخبث وسعة الحيلة، أو المراوغة وعدم الوضوح، مما يجعلها قادرة على نصب الفخاخ للآخرين، أو أن تخفي حقيقتها، وتصدر صورة زائفة عنها. وحتى إذا انفردت بنفسها علي المسرح في محاورة ذاتية تكشف عما فيها، سواء أكانت في المواقع الأمامية أو الخلفية، فلا يمكنها إلا أن تتخذ النوعية نفسها من الأوضاع والخطوط، التي تتخذها في الوقت نفسه مع الآخر/ الضحية في سرعة خاطفة وإيقاع لاهث، يدرك أن البطء والاتئاد يمنح الفرصة للآخر أن يفكر ويتبين الخيط الأبيض من الأسود فيما تقوله على نحو يهدد الخطة الموضوعة ويفسد فعالية الفخ المنصوب.

ولكن علي مستوٍ آخر، فإن أوضاع الممثلين وما يتخذونه من خطوط حركة مستقيمة أو منحنية أو متكسرة، تعود لتندمج من ناحية بعلاقة الشخصية مع المكان: مداخله، مخارجه، نوافذه، وما فيه من كتل ومستويات، لأن الشخصية لها بالضرورة إحساسها ووعيها بهذا المكان، مما يؤثر علي سلوكها فيه، علي الأقل من خلال نظراتها إليه. فلا يمكن تحييد علاقة الشخصية بالمكان أو تكون مشاعرها نحوه صفر، وهي تتحرك فيه، حتى لو كان بالنسبة لها مكانا عاما!. وفي هذا السياق، فإن أوضاع الممثلين، علي اختلافها وتنوع خطوط الحركة التي يتخذونها بإزاء أحدهم الآخر، مع مراعاة طبيعة علاقة كل منهم بالمكان ومفرداته، تسمح للمخرج بإمكانات هائلة لتكوينات شيقة وموحية بالجو النفسي للمشهد الدرامي ككل. وتزيد هذه الإمكانية إذا زاد الممثلين في المشهد عن اثنين، مع تنوع وتناقض رغبات الشخصيات الجزئية وأساليب تحقيقها، في إطار الهدف العام من المشهد، مما يلزم المخرج- على مستوى آخر- بتحديد وتوزيع قوي الصراع في مساحة اللعب التمثيلي، وتحريكها بدقة تمزج حركة الفرد حينا، بالحركة الثنائية

المزدوجة أو الحركة الثلاثية، وفق مقتضي الدراما من ناحية والتوازن التشكيلي للكتل في المساحة من ناحية ثانية.

ومن هنا نجد تشكيل القوس أو الدائرة الجماعية المفتوحة، حيث تحدد أشعة البصر النابعة منها بؤرة درامية تشغلها شخصية بقياة تآمر، أو «بخطبة انفعالية- **tirade**» تحض علي فعل ما. وقد يتحول القوس أو الدائرة إلى مثلث يتأهب للهجوم، أو لاستيعاب حركة فرد يأبى الإقناع بين الجماعة، وقد تشكل المجموعة مثلثا وهميا قويا وعلي رأسه سلطة مهيمنة. وهذه النوعية من المشاهد الكتل الجماعية، تتطلب في تحريكها دقة بالغة لتضفير حركة الفرد في حركة المجموعة، ومراعاة علاقة الكل بالمكان وما فيه من كتل، حتى لا تفتقر إلي الإنسجام والتناغم الجمالي، ولا تتحول إلي فوضى. ورغم ذلك ففي أحد العروض التي شاهدتها ارتطم الممثلون بكتلة منضدة من المفترض أنها مجهزة بطعام وشراب، وتكرر الارتطام كثيرا، على نحو أدى إلى قلب المنضدة، في كل مرة وبعثرة ما عليها، وأدى بالتبعية إلى قلب الأثر العام من المشهد، وفوضى إكسسوار مبعثر في المشاهد التالية!. ولكن مخرج العرض زعم بأن الأمر كان مقصودا، ولم يشأ بالطبع أن يفصح عن مقصده، ولا كان هناك مبرر مفهوم، لا جماليا ولا موضوعيا، بل كان هناك خلل في حساباته للمساحة بما عليها من أدوات وكتل من جانب وفي حركة الممثلين من جانب آخر، وربما فوجئ هؤلاء يوم العرض، بوجود كتل لم يتدربوا عليها، فلم يعوها فيما يفعلون أثناء العرض!!.

3 - **فنون معاونة للمخرج**.

لا شك أن تكوين المخرج من الناحية المهنية، خلافا لغيره من الفنانين الذين يتعاون معهم، ويقود أفعالهم ويدمجها في صناعة العرض أو إبداعه، تكوين معقد ومركب. إنه يحتاج أن يلم بفنون غيره، لا ليقودهم فقط ويحدد مطالبه منهم،

وآلية مساءلتهم والحكم علي ما يقدمونه له، بل يحتاج هذه المعرفة في صميم عمله الذي يقوم به بنفسه، ألا وهو صياغته للحركة، ونسج الصورة بكل ما تنطوي عليه من تفاصيل.

فالصورة المسرحية تحتاج إلي أن ينمي المخرج وعيه وحسه بفن النحت، ولاسيما الحديث منه، باعتباره فن العلاقة بين الكتلة والفراغ. فالممثل من هذه الزاوية، كتلة حية، وإذا فتح ساقيه تشكل بينهما فراغ داخلي، وإذا حرك ذراعيه أو جذعه أو عنقه أو شعره أو كفيه، تغير من حوله الفراغ الذي يتنفس فيه، وبالتبعية يصاغ بجسمه عديد من التكوينات النحتية المتعاقبة في الزمن، وتتغير فيها بشكل دائم علاقة الكتلة بالفراغ الداخلي والخارجي معا. ولما كان المخرج لا يحرك ممثلا واحدا، بل عديدا من الممثلين أحيانا، وفي إطار من الكتل الأخرى في المنظر، فالتكوينات النحتية التي يخلقها تتزايد تركيبا وتعقيدا، وتتغير فيها تفاصيل علاقة الكتلة بالفراغ، مع الزمن.

ولما كان المخرج- من ناحية ثانية- يحرك أجسام الممثلين بأشكال وطرز وألوان من الثياب، فهي كتل ملونة تتحرك بين كتل ملونة ثابتة في وحدات المنظر، بما فيه من فراغات ممكنة. ومن الملائم إذن أن يدرس العلاقة بين هذه الألوان مجتمعة، بانسجامها أو تنافرها أو تكاملها وتأثير بعضها علي بعض، والحكم بالتبعية علي أثرها الكلي في المتفرج. ولا عون له في هذه الدراسة إلا فن التصوير بتيارته المختلفة، والانتظام في متابعة وتحليل إنتاجه. ومن ناحية ثالثة، فالإضاءة في المسرح: ألونها، كثافتها، ومصدر إسقاطها، تؤثر بشكل حاسم علي ألوان الأصباغ، وتغير غالبا من طبيعتها في أثرها علي العين، ولابد من دراسة تأثيرها علي الناتج الكلي، وكيف يؤثر علي المتفرج.

ومن ناحية رابعة، ولأن الصورة المسرحية بطبيعتها غير ثابته، بل متغيره مع الحركة في الزمن فالمخرج يحتاج إلي الإلمام بالموسيقي بوصفها تشكيلا في

الزمن، يعينه على تفهم الفروق الدقيقة بين مصطلحات: «التمبو-**tempo**»، «الإيقاع- **rhythm**»، «النغمة - **tone**»، و«تعدد الأصوات/ **polyphony**». إن الإلمام بهذه المصطلحات ومدلوها يعين المخرج علي ضبط الأداء الصوتي بين الممثلين، وتعميق الموسيقي التي يمكن أن تتولد من استخدامهم للأشياء والأدوات، والتوجيه إلي ما يحتاجه من مقطوعات أو مؤثرات يتعذر توليدها من المشهد نفسه، وضبط الحركة بما يخضعها للأداء الصوتي، وتنعيم النقلات من لحظة إلي لحظة بحيث لا تبدو خشنة أو مضطربة أو فجة. وهكذا يمكنه أن يصهر كافة عناصر الصورة في كل متجانس متساند سمعية وبصريا.

وعلى هذا النحو فالإخراج المسرحي، ليس مهنة أحادية الجانب، وليس مجرد فن قيادة لمجموعة من الفنانين لإضفاء روح الفريق على عملهم، ولكنه بالدرجة الأولى فن خلق وصياغة لعالم بكل تفصيلاته المتداخلة والمتوافقة في فراغ خشبة المسرح خلال زمن العرض. وهذا العالم أحوج ما يكون إلي التعاون والقدرة علي الحوار والتفاعل الخلاق بين القوى الفاعلة، تحت قيادة واعية بما تريد من تفسير، وتتسم بالمرونة والحكمة والاتزان، وقادرة علي أن تحظى بالاحترام.

الإمام في 6/ 1/ 2018