التكامل المسرحى

بقلم

محمدى غيث

إن المسرح كأى فن من الفنون يتخذ من الحياة مادة له ، فكل مسرحية تمثل لحظة من لحظات هذه الحياة ، وحدثاً من أحداثها ، وما يجرى على المسرح من الكلمة التى تخرج من بين شفتى الممثل ، إلى أتفه ما يقدم على خشبته من أشياء يجب أن يكون ممتلئاً بالحياة وبالتعبير عنها . ويخطىء من يظن أن الحياة الإنسانية وحدها هى موضوع المسرح وينبوعه المفرد ، فالإنسان لا يعيش وحده على وجه الأرض ، ولكنه جزء قد يكون صغيراً أو كبيراً من أجزاء هذا « الوجود » يؤثر فيما عداه من « الموجودات » ويتأثر بها ، ولقد يكون أثره فيها أقل أهمية من أثرها هى فيه ، ونحن لا نستطيع أن نقرر أن الإنسان وحده هو هدف هذا « الوجود » أو غايته . ولكن الأقرب إلى الصواب أن يكون « الوجود » نفسه غاية يسعى إليها ويناضل من أجلها كل « موجود ». وإذا كان ذلك كذلك فلا يسعنا بأى حال أن نضع الإنسان على رأس الموجودات ، ولا يمكننا أن نعتبره إلا واحداً منها يعيش إلى جوارها ، يؤثر فيها ويتأثر بها ، ويحقق الجميع بذلك غاية واحدة هى « الوجود » . نعود بعد ذلك إلى الكلام عن المسرح محاولين أن نبين غايته الحقيقية ومدى مساهمة كل عنصر من عناصره فى تحقيق هذه الغاية ، حتى نكشف بجلاء ووضوح عن فكرة « التكامل » التى يدور حولها هذا البحث .

نبدأ أولا بذكر عناصر المسرح المختلفة وهى الرواية المكتوبة « المؤلف » والإخراج « المخرج » والتمثيل « الممثل » والمكان الذى يجرى فيه هذا التمثيل « المسرح » وأخيراً الجمهور .

والخلاف دائم مستحكم بين المؤلفين والمخرجين والممثلين حول الدور الذى

يجب أن يؤديه كل واحد منهم فى « الخلق الفنى على المسرح » . فالمؤلف يعتبر روايته هى المحور الذى يجب أن تدور حوله جميع عناصر هذا الخلق ، وأن أغراضه ومراميه هى التى يجب أن تملى سلطانها على الآخرين بحيث لا يحيد أحد منهم عن أدق جزئية من جزئياتها ، بينما يحاول المخرج خاصة أن يعزو إلى نفسه دوراً هاماً فى هذا الشأن ، دوراً لا يقل خطورة فى الإبداع والخلق عن دور المؤلف نفسه ، وكذلك شأن الممثل من كليهما .

والرواية المكتوبة يقدمها المؤلف فى صورة « نص » هو حوار بين شخصيات متباينة الصفات ، مختلفة السلوك ، تلتقى وتفترق ، ويواجه بعضها بعضاً فى ظروف خاصة وتبعاً لحاجات كثيرة ، فتعمل هذه الظروف وتلك الحاجات مع ما لكل شخصية من « تكوين نفسى » على تحديد موقف بعضها من بعض ، وموقف كل منها مما حولها من الأشياء ، فيكون التعاون أو الصراع ، والتوافق أو النفور ، لغاية أو لغير غاية ، وعلى الجملة تنبعث « الحياة » التى يعمل المؤلف جاهداً على تصويرها .

ومادة المؤلف لخلق شخصياته هى « الألفاظ » أى « الكلام » . والكلام هو أصلح الطرق وأسهلها وأكثرها دقة فى التعبير . ذلك لقدرتنا على التعبير به عن عالم واسع من الأفكار المجردة والمعنويات التى قد تعجز الحركة والإشارة مثلا عن التعبير عنها . ولقد كان الإنسان الأول يعبر عما يريد « بمجموعة من الإشارات والأنغام الصوتية » يوم أن كان عالمه لا يزيد على كمية محدودة من المحسوسات ذات الأحجام والأشكال الخاصة ، وعلى مر الزمن ، وبتطور الإنسان وتعدد حاجاته واتساع عالمه « الحسى والمعنوى » جميعاً ، تبين عجز وسائله الأولى عن القيام بأغراضه ، وتوصل إلى « اختراع » كلمات يتزايد عددها على مر السنين .

ولكن المؤلف عندما يقدم لنا « النص الروائى » لا يستطيع مع ذلك أن يقدم لنا « شخصيات كاملة » . بل يقدم وسيلة واحدة ضمن وسائل كثيرة متعددة للتعبير عن هذه « الشخصيات » . وسيلة قد يستخدمها الشخص لإبراز أفكاره ونقلها إلى غيره من الناس ، وقد يستخدمها حتى لإخفاء هذه الأفكار ، أو إنكارها ، أو تشويهها أو إبدالها بغيرها . أريد أن أقول إن الكلام « أى النص الروائى » لا بد من أن يكون فى خدمة الشخصية لأنه وسيلة من وسائل

تعبيرها عن نفسها ، شأنه فى ذلك شأن أى وسيلة أخرى من وسائل التعبير فى المسرح ، هذه الوسائل التى تتكاتف وتتعاون كلها على الكشف عن أعماق النفس البشرية وما يتمشى فيها من أسرار . إن ما يقال ليس عادة سوى جزء صغير جداً من الحقيقة ، فالحقيقة لا يحلو لها إلا أن تعيش فى الغموض والإبهام والخفاء ، ولقد يكون ما يقال ضد الحقيقة نفسها . ولربما كشفت حركة عابرة أو التفاتة سانحة عما يعجز الكلام عن كشفه ، وجوانب الشخصية متسعة مترامية « والعقل الباطن » أعمق وأبعد غوراً من « العقل الواعى » وما الكلام فى الأغلب الأعم إلا للتعبير عن هذا الأخير ، وخاصة ما صدر منه عن شعور وانتباه . فهناك إذن وسائل أخرى للتعبير عن الشخصية غير الكلام ، وسائل لا تقل عنه صدقاً ووضوحاً وعمقاً ، ومتى وجد المخرج الذكى ، الواسع المعرفة ، البعيد النظر ، الذى يحسن استخدامها وتوجيهها لصالح العمل الفنى إذن لأمكن اعتباره كفء المؤلف ونظيره فى التعبير . ومن هذه الوسائل « الإضاءة والديكور والملابس والاكسسوار » فسيكولوجية الألوان والخطوط والأشكال والأحجام أمر متفق عليه ، ومدى أثرها فى « التخيل والإيحاء » شىء لا سبيل إلى إنكاره ثم « الموسيقى » وإمكان استخدامها كأداة للتعبير فى المسرح وما تمد به حياته من خصب وغنى ، كل هذا يحمل على القول بأن المؤلف قد تقلصت مكانته « الكلاسيكية » ولم يعد وحده عنصر المسرح الأساسى .

ويقول جاستون باتى « Gaston Baty » المخرج الفرنسى المعاصر « إن دور النص » فى المسرح هو الدور الذى تؤديه الكلمات فى الحياة . إن الكلمة يستخدمها كل منا للتعبير عن نفسه لنفسه ثم لنقل أفكاره إلى غيره . إنها قد تعبر تعبيراً مباشراً عن أفكارنا الواضحة .. ولكنها تعبر أيضاً وبطريق غير مباشر عن « مشاعرنا وانفعالاتنا » كما « تحللها » أفهامنا . فهى عندما تعجز عن إعطاء صورة شاملة كاملة عن هذه المشاعر وتلك الانفعالات تلجأ إلى تحليلها وتجزئتها إلى عناصر تتوالى فى انعكاسات يتبع بعضها بعضاً ، كما تحلل العدسة ضوء الشمس . ومع ذلك فكل ما لا يتيسر تحليله وتجزئته يخرج عن طاقة الكلمات . وبسرعة نجد أنفسنا قد بلغنا نهايتها وأوينا على غايتها ، ولا يستطيع حتى من كانت كل كلمات القاموس طوع إرادته أن يعبر إلا عن جزء من مائة من تأملاته . إن أهم مشاعرنا وأجلها تتسلل من سلطان الكلمات

كما يتسلل الماء من بين الأصابع . إن طريقاً خفياً يوجد بين « روحنا » وبين « حواسنا » ، طريقاً لا تدركه الكلمات . فاللذة التى تقدمها لنا سماء جميلة أو منظر ساحر أو جسد فاتن قد نجدها خالصة فى لوحة فنية أو فى تمثال ، ولكن لن نجدها فى « الوصف الأدبى » ، إنه يستطيع أن يقدم لنا لذة ، ولكنها تختلف عن الأولى جد الاختلاف ، ومن هنا تتدخل « طرائق التعبير الدرامى » الأخرى التى تقوم على المنظر والألوان والأضواء والحركة والإشارة والرقم والأصوات والموسيقى ، هذه الطرائق التى بفضلها يمكننا أن نعبر عن « تصورنا » الشامل للعالم . إن المؤلف « يحلم » رؤيته ثم يضع على الورق ما يقع تحت سلطان الألفاظ ، وبذلك لا يمكنه — كما قدمنا — أن يعبر إلا عن جزء صغير من « حلمه » أما الجزء الباقى فلن يوجد فى النص . ويقع على عاتق المخرج أن يبعث فى « العمل الفنى » ما ضاع من الحلم « عندما كان يجتاز الطريق إلى وريقات المؤلف » .

وعلى ذلك لا نستطيع أن نقرر أن « النص » الذى تمثله كلمات مرصوصة موضوع بعضها إلى جانب البعض هو كل « الشخصية » بل الأحجى والأقرب إلى الحق أن نقرر أن « النص » ومعه — فى نفس المرتبة — كل وسائل التعبير الأخرى التى يملكها المسرح هى التى يجب أن تتعاون كلها لإبراز الشخصية ورسمها وتفسير موقفها من سائر الموجودات ومدى ما ينعكس عليها من عواطف وانفعالات نتيجة لمواجهتها لهذه الموجودات .

ومع ذلك فقد يقول قائل بأنه حتى ولو سلمنا بكل ما تقدم فيجب مع ذلك ألا نخرج عن الحدود التى يضعها المؤلف « لشخصياته » بما يقدم بنفسه من تفسيرات وإيضاحات وتعليقات فى هذا الشأن . وهنا خطورة الأمر ووعورته ، ففى رأيى أن المؤلف يجب عليه ألا يتعرض لتفسير شخصياته على أى نحو من الأنحاء حتى يدع أمامها مجال التطور ، وحتى تتسع جوانبها وآفاقها على مر الزمن ، وحتى يتيسر لها أن تستجيب للأفكار الجديدة فى كل عصر ، وما دمنا نسلم بأن « شخصياته » إن هى إلا نماذج من صميم الحياة الإنسانية فليس من حقه وقد رفع عنها يده ودفعها إلى الوجود أن يقفو أثرها حتى ولا بمجرد التوجيه ، لأنه إن فعل سوف يحرمها من جوهر وجودها وهو الحرية ، ولئن حرمت حريتها وقدرتها على التطور لما قدر لها أن تعيش وقتا طويلا . فلنتصور إذا

كان « شكسبير » قد فسر « شخصية » كهملت ، تفسيرا حاول أن يقسر عليه الناس ، إذن لما كان قد قدر لهذه الشخصية أن تعيش حتى زمننا هذا ، وما عاشت إلا لأنها دائماً فى قابلية مرنة « للاستجابة » لمقتضيات وأفكار العصور المتتابعة . فهملت مثلا يحب أمه بدافع من « عاطفة الحب البنوى » أو هو يحب أمه بدافع « الغريزة الجنسية » التى يفسر بها « فرويد » كل حب أو كل نشاط . وهملت « مجنون » أو هو « يدعى الجنون » ، وهملت « جبان ضعيف الإرادة » أو هو « شجاع ولكنه شديد الحساسية » ، وهملت « ساخر لاذع السخرية إلى حد الإلحاد » أو هو « مؤمن شديد الإيمان » إلى درجة الخوف والتأثم من القتل حتى ولو كانت له مبرراته ودوافعه القوية الملحة ، وهملت « فارس نبيل كريم السريرة » أو هو « أمير لئيم دميم » كما يصوره الشيوعيون ، أو هملت هو كل هذا وذاك أو بعض هذا وذاك كما أحب أن أعتقد . ولو كان شكسبير قد حدد « لهملت » حدوداً خاصة لا يعدوها إذن لمات « هملت » قبل أن يموت شكسبير ، أو لتمرد على هذه الحدود وهزىء بها ولوجد من المخرجين والممثلين من يعينه على الخروج عليها ، فيمنحه بذلك حياة أطول بكثير مما قدر صاحبه . ثم . . . هل يملك المؤلف السيطرة على « الشخصية » حتى وهو ما زال فى مجرى كتابة روايته ، لا أظن . . . فالشخصية نفسها قد تسيطر على المؤلف بحيث يمكن القول بأنه متى أوجدها وأخرجها من عالم الواقع فهى التى ترسم نفسها بنفسها وتتجه إلى مصيرها بدافع أقوى من إرادته ، بل ربما كان خارجاً عن إرادته ، دافع « وجودها » واتصالها وانفعالها بغيرها من الأشخاص والأشياء ، إن المؤلف المجيد لا يخلق الموضوع كله عادة ، بل يجد نفسه فى « قلبه » على غير شعور منه ، إنه فى اللحظة التى يقسر المؤلف فيها شخصياته على سلوك معين ويحملها على الاتجاه وجهة لا تقبلها « طبائعها » يعتبر مؤلفاً فاشلا . إن « الشخصية » يسبق وجودها ماهيتها ، والمؤلف هو الذى يمنحها هذا الوجود ولكنها هى التى تخلق ماهيتها بنفسها . وكل شخصية من شخصياته (تكمل) الأخرى وتعمل على إتمام تكوينها ، لأن كل شخصية لن تتمكن من خلق « ماهيتها » إلا بالاتصال بغيرها من الشخصيات فى ظروف ومواقف خاصـــة .

والشخصية يؤديها على المسرح ذلك الكائن النابض بالحياة الذى نسميه

« الممثل » مستعيناً على ذلك بما فى خفايا « عقله الباطن » من تجارب ومواقف ومشاعر مرت عليه فى حياته اليومية ، تتداعى كلها وتبرز إلى « عقله الواعى » لما لها من صلة الإنسانية بالشخصية التى يؤديها فتعينه بذلك على « الإحساس » بدوره وحسن تأديته . وبذلك يمكن القول بأن « النص » يتوقف نجاحه ومساهمته فى التعبير على مدى قدرته هو وغيره من عناصر مسرحية على « نبش مخزن ذكريات الممثل » وإثارة مشاعره ، وإلا صار بارداً لاحياة فيه . وبذلك وما دمنا قد سلمنا بوجوب تعاون « النص » مع غيره من « وسائل مسرحية » على إبراز الشخصية ورسمها ، وما دام « الممثل » هو الذى يؤدى هذه الشخصية ، فيمكن القول بأن هذه الوسائل كلها مجتمعةتقوم على خدمة حضور الممثل على المسرح سواء كان حضوراً حقيقياً أو متخيلا* .ومن هنا نجد أنفسنا مدفوعين إلى الكلام عن « سيكولوجية » الممثل والإشارة إلى العوامل التى تعينه على أداء دوره ، ما دمنا قد أشرنا إلى أهميته كعنصر من عناصر المسرح . ولقد شغلت شخصيته أذهان الفلاسفة والمفكرين منذ زمان بعيد . ونحن نعرف أنه « بحكم فنه وبحكم صناعته » ينسلخ من « شخصيته الاجتماعية » التى يعيش بها بين الناس ليندمج فى شخصية أخرى ، فعليه أن ينسى عواطفه ورغائبه وهمومه وشواغله وأحاسيسه الخاصة ، ويتركها تغفو لحظة ، ليستعيد عواطف غيره ورغائبه وهمومه وشواغله وأحاسيسه . وموضع التساؤل والبحث هو عن مدى اتصال هذه « الشخصية الاجتماعية » بما يؤدى الممثل من شخصيات ، وإلى أى حد تؤثر كل منهما فى الأخرى ثم عن مبلغ صدق الممثل فى التعبير عن شخصياته المنتحلة .

من أهم ما كتب فى هذا الموضوع مؤلف الفيلسوف الفرنسى « ديدرو » الذى عاش خلال القرن الثامن عشر وهو « المستغرب فى فن الممثل Paradoxe sur le Comédien » إنه فيما أعلم أول كتاب فتح هذا الموضوع على مصراعيه ، وأثار حوله ضجة ما زال نقعها يثور حولنا بين الفينة والأخرى . يقول ديدرو « إن الممثل كأى فنان آخر مخلوق قوى الملاحظة ، دقيق النظرات له قدرة كبيرة على دراسة النماذج الإنسانية « وتقليدها » عندما يحتاج الأمر إلى تقليد إحداها » . ثم يذهب إلى القول بأن « قدرة الممثل على التقليد تستلزم أن تكون

* Présence Fictive ou réelle

الطبيعة قد حرمته من « الشخصية » لأنه لكى يمثل كل « الشخصيات » لا بد من أن تكون الطبيعة قد حرمته أيا منها . » ثم يقول « إن الأمر لا يعدو أن يكون تقليداً صرفاً ، إما لصور متواضعة أو لصور رفيعة ، رسمها الممثل لشخصياته فى مخيلته » . « وأن إحساس الممثل بالدور الذى يؤديه لا يجعل منه إلا ممثلا فاشلا . وعلى العكس من ذلك فانعدام الحساسية Sensibilité هو الذى يخلق أرفع الممثلين » وسنتبين من العرض السريع لبعض وجوه المسألة مبلغ صدق دعاواه ومطابقتها للحقائق .

يخطىء ديدرو فهم الحساسية إذ يعتبرها فيما يبدو (انفعالا متناهياً فى الحدة تصحبه الفوضى الذهنية والجسدية التى تحرم الفنان من ملكاته) . إن الحساسية عنده شىء أقرب إلى الجنون (صفحة ١٦٠ — ١٦١) ولكن لو فهمناها على أنها (الاستجابة لمؤثرات مادية ومعنوية خاصة ، بالشعور أو بالمشاركة فيه) لاستطعنا أن نؤكد أن من فقد الحساسية لا يمكن إلا أن يكون ممثلا فاشلا . لأن الممثل يترجم فيما يترجم من سمات الشخصية التى يؤديها عواطف وانفعالات ولكى يصل إلى إجادة تجسيمها لا بد له من معرفه ذاتية بأمثال تلك العواطف والانفعالات . أى لا بد له من تجشم مثل هذه الحالات فى حياته الاجتماعية حتى تتكون عنده معرفة عميقة بها . إذ لا يكفى أن ندرس مثلا بعض المظاهر العصبية أو تغيرات الدورة الدموية أو حركات الجهاز التنفسى أو ما يطرأ على خلايا الإفراز فى حالة انفعال كالخوف مثلا حتى نستطيع أن نشعر بحقيقته . ولكن ما يلزم لذلك هو أن نكون قد مررنا بهذا الانفعال مرات ومرات فى ظروف معينه ، ومن ثم نستطيع أن (نتمثله) إذا تعرضنا لما يستدعى ذلك من الروايات . فالممثل إذن عندما يؤدى عاطفة من العواطف إنما يقوم « بعملية تذكر » لتلك العاطفة نفسها عندما مرت به . وبمقدار ما يتجمع لديه من ذكريات « شخصية » لتصورات وملاحظات ذات صبغة انفعالية ، يستطيع أن يدرك ما يتمشى فى أعماق الشخصيات التى يقدمها من مشاعر ، ومن هنا يكون طريق « الحساسية » هو الطريق الذى يوصلنا إلى معرفة « الانفعالات » معرفة أكيدة ويمكننا بعدئذ من تجسيمها وتقديمها على أى نحو نشاء . ويذهب ديدرو فى تأييد دعاواه إلى إيراد أمثلة لبعض الممثلين أثناء تأدية أدوارهم فيتساءل « لو كان هذا الممثل يشعر حقيقة بما يقول أكان يمكن أن يفكر فى إلقاء

نظرة على الصالة ، أو فى توجيه ابتسامة إلى « الكواليس » ،وهذه الممثلة أكان يتأتى أن تتبادل النظرات والإيماءات مع عشيقها الجالس فى صفوف المتفرجين ، وهذا الممثل الذى كان يقتضيه دوره أن يهبط إلى قبر أبيه حيث يذبح أمه ثم يخرج زائغ العينين منفوش الشعر دامى اليدين ، يهز الرعب كيانه ، حتى يلقى القشعريرة والروع فى قلوب الجماهير ، ومع هذا ، فذلك « الممثل » يزحزح من طريقه بإحدى قدميه فى اتجاه الكواليس قرطاً من الماس كان قد سقط من « إحدى الممثلات » ويرد على ذلك بأن هناك وسيطاً بين الممثل . . . (كرجل بعينه) وبين « الشخصية » التى يؤديها . هذا الوسيط هو « الممثل » « فالممثل » يعتبر مرفأ نستغل عنده وبواسطته « الرجل » الذى نكونه وكل ممكناته لنصل إلى خلق « الشخصية » التى نريدها . وعندما نبلغ هذه الغاية يختفى « الرجل » تماماً ولا يبقى سوى « الشخصية » التى يتوارى خلفها « الممثل » وعندئذ نستطيع أن نقول إن هذا « الممثل » الذى كان يزحزح القرط ما كان يزحزحه « كفلان بعينه» أى أنه لم يرجع بهذه الحركة إلى كامل «شعوره بذاته » متناسياً « الشخصية » التى يؤديها . بل كان « الممثل » المتوارى هو الذى يفعل ذلك . وكذلك الشأن فى الممثلة التى تتبادل النظرات مع عشيقها ، ما كانت المرأة فيها هى التى تصنع ذلك ، بل « الممثلة » ولو تدخلت مشاعرها كامرأة فى هذه اللحظة إذن لفشلت فى أداء دورها ولعجزت حتى عن مواصلة مجرد الإلقاء . وكذلك نستطيع أن نقول إنه لا يوجد أدنى تضاد بين التعبير عن انفعال صادق وبين يقظة « العقل الباطن » ورقابته . فمن الثابت أنه من الممكن أن توجد بعض المحسوسات « لاشعوريا » وسط مجرى شعورنا بغيرها من المحسوسات ، والمثل القديم لعامل الطاحونه الذى ينصرف بكل حواسه وكل انتباهه إلى أعماله الأخرى تاركاً الطاحونة تدور دون أن يلقى إليها بالا ودون أن يشعر بوجودها طالما هى دائمة الحركة ، حتى إذا توقفت عن حركتها فجأة شعر بتوقفها ، يثبت أن صوتها كان موجوداً فى ركن من شعوره (هامش) دون أن يدرك ذلك إدراكاً يقظاً ، وكذلك الشأن فى « منبه » دائم الدقات غير بعيد من رجل ينصرف إلى عمل يشغله تماماً . فطالما تستمر الدقات فلن يشعر بها شعوراً تاماً ، حتى إذا توقفت تنبه فجأة إلى وجود المنبه وإلى توقفه . وعلى هذا فليس من المستغرب أن يعالج الممثل بعض الأمور أثناء « توجهه بكامل شعوره » إلى الشخصية

التى يؤديها بناء على إشارة تأتيه من عقله الباطن ، لأن علاجه لهذه الأمور سيكون علاجاً لاشعورياً ، وخاصة لأنه بطول مرانه على الحركة أثناء التدريبات الطويلة السابقة للتمثيل قد اكتسب « عادة » التحرك أوتوماتيكياً دون أن يشغله ذلك عن منح كامل شعوره لما يقوم به من أدوار .

ثم يقول ديدرو « إن الممثلين لا يبدأون فى إتقان أدوارهم وحسن التعاون فيما بينهم إلا بعد أن يكون التعب والنصب والإجهاد قد نالت منهم لكثرة التدريبات اليومية المتتالية ، وإلا بعد أن يكون شعورهم بالشخصية التى يؤدونها قد انثلم أو انعدم . ثم كيف يتأتى أن يجيد الممثل أداء دوره خلال ليال كثيرة عديدة ، أيمكن أن يحس به فى كل ليلة نفس الإحساس حتى يتمكن من تمثيله بنفس الإجادة » ويخطىء ديدرو إذ يظن أن الممثل يجيد فى كل ليلة ، إذ من المألوف أن يصادف ليال من البرود والجفاف يقول فى أمثالها ممثل الكوميدى فرانسيز القديم موفى سولى « إن الآلهة لم تزرنى » ثم ألا يعلم ديدرو أن هناك دائماً وحتى الليلة الأخيرة شيئاً جديداً يمكن أن نكتشفه فى الدور الذى نؤديه . وأننا دائماً نجد فى أثر هذا الشىء . وأيضاً فإن الممثل عندما يبدأ بقراءة الرواية لأول مرة ، يقرؤها بكل مشاعره ويحس بها بكل ما لديه من قدرة على الإحساس ، أى بمجرد القراءة الأولى للرواية (تتولد) عنده انفعالات ، وكل مهمته بعدئذ هى فى الجرى وراء هذه الانفعالات والاحتفاظ بها وتجديدها ، ولن يحصل على ذلك إلا بعد أن ينتهى من الاستعدادات الأولية للتمثيل ، بعد أن يصير مالكاً لجميع « الوسائل الفنية للتعبير » التى تتعاون على خدمته ، وبعبارة أوضح عندما يصل إلى القدرة على التحرك على المسرح « أوتوماتيكياً » تنبعث فيه « الانفعالات » الأولى التى أحس بها عند قراءة الرواية لأول مرة ، وكل فنه وصناعته هى فى هذا « الاستعداد » « وتلك القدرة » على تجديد وبعث مثل هذه المشاعر .

ويفرق ديدرو بين الانفعال الزائف الذى يدعيه « الممثل » وبين الانفعال الصادق الذى يستولى على الرجل الحساس فيقول « إن دموع الممثل تهبط عليه من رأسه بينما تصعد دموع الرجل الحساس من قلبه ، إن الأحشاء هى التى تزلزل رأس من يتمتع بالحساسية ، بينما رأس الممثل هو الذى قد يحرك أحشاءه حركة رفيقة عابرة . فعندما تقص علينا قصة مروعة تنضغط الرأس قليلا قليلا ،

وتتحرك الأحشاء رويداً رويداً ، ثم تنسفح الدموع ، أى أن « الأدراك » يسبق « الآثار البسيكوفسيولوجية » للانفعال ، وهذا عكس ما يحدث إذا وقع نظرنا فعلا على حادث فاجع فإن الإحساس بالشىء وإدراكه والأثر المترتب عليهما تتداخل كلها وتمتزج ، وفى لحظة خاطفة ، تتحرك الأحشاء ، وتطير العقول ، وتنبعث صرخة أو أنة ، ثم تنهمر العبرات » ويرد على ذلك بأن الأمر لا يتعلق هنا « بانفعال صادق » « وآخر زائف » ولكن بنوعين من الانفعالات التى لا تتعارض فيما بينها . فأحدهما يمكن أن نسميه « الشعور الانفعالى Emotion -Sentiment » والآخر يمكن أن نطلق عليه « الصدمة الانفعالية Emotion-choc » والأول قد يكون نتيجة للثانى ، أو ربما حدث وحده . فعندما يقع نظرنا على مشهد فاجع لا تتولد عندنا إلا حالة عادية من الاضطرابات الفسيولوجية والنفسية لا علاقة لها بما يتبع ذلك من انفعال . فالتصادم المفاجىء لعدة عوامل ووظائف عضوية هو ما قد يسبب « الصدمة الانفعالية » ومثل هذا لا يعرفه « الممثل » حقيقة على المسرح ولو صادفه لكان كارثة بالنسبة له . وبعد أن تمر « الصدمة الانفعالية » يحدث نوع من الاختيار بين بعض مظاهرها الأولى حتى تتكون فى قليل جدا من الوقت مجموعة من الظواهر « البسيكوفسيولوجية » تتجاوب مع الموقف الحاضر ، وعندئذ يأتى دور ما نسميه « بالشعور الانفعالى » أو بمجرد « الانفعال » وكثيراً ما تكون « الصدمة الانفعالية » ضعيفة متهافتة بحيث تمر دون أن تكاد تلحظ ، وعندئذ يتكون « الانفعال » مباشرة ، انفعال قوى عميق صادق ، وهذا هو ما ينطبق على معظم انفعالاتنا ، وهو ما ينطبق على انفعال « الممثل » أيضاً الذى تثيره قراءة « النص » والذى يتمكن من « تذكره » عند ما يتهيأ لتأدية « الشخصية » المطلوبة على المسرح .

وأخيراً يقول ديدرو « ألا ترى أن حركاتهم التى يعبرون بها عن الانفعالات إنما هى حركات مرسومة مقدماً وضعت لها حدود خاصة وأشكال معينة لا يجب أن تتجاوزها . أفيمكن أن يكون مثل هذا التعبير صادقاً » ويمكن الرد على ذلك بأن « الانفعالات » لا يمكن أن تعتبر مزورة خادعة لمجرد قدرتنا على السيطرة على مظاهر التعبير عنها بقصد تحسنها وجعلها أقرب إلى الطبيعة والجمال . ألا ترى معى الفرق بين حركات الرجل العامى التى يعبر بها عن حزنه أو فرحه ، وبين حركات غيره من المتحضرين للتعبير عن نفس الانفعالات . أفيمكن

أن تعتبر الثانية أقل صدقاً من الأولى لمجرد سيطرة صاحبها وقدرته على ضبطها وإخراجها بميزان ومقدار . لا أظن ؟ فما بالنا والمسرح مواضعات ومتطلبات خاصة ، وأن الممثل كما سبق أن قلنا قد أمكنه أن يكتسب « عادة » التحرك على المسرح أوتوماتيكياً .

من كل ما سبق من حديثنا عن « الممثل » نتبين « تعاون وتكامل » عوامل كثيرة لتزويده بالقدرة على أدائه دوره . « فالحساسية Sensibilité » لازمة له لأنها تمده بالصدق فى التعبير . وبمعرفة « ذاتية » للانفعالات . وكذلك « الفهم Intelligence » لأنه لن « ينفعل » بدوره إلا إذا حسن فهمه له ، وعلى مدى قدرته على الفهم تتوقف قوة انفعاله . وأيضاً « التجربة والملاحظة » لأنهما تمكنانه من أن « يحتجز فى ذاكرته »، أو يحفظ فى « عقله الباطن » نماذج كثيرة من « الشخصيات الإنسانية » التى يراها ، وأصنافاً عديدة من العواطف التى تمر به ، والتى تبرز إلى « عقله الواعى » بمجرد اتصاله الأول بالشخصية التى يؤديها أى بمجرد « القراءة الأولى » كما سبق أن أشرنا . وأخيراً « التلقائية والوحى Spontaneité et Vocation » اللتان لا بد أن يتمتع بهما كل فنان، واللتان كثيراً ما تمدان « الفنانين » بما لم يكن يدخل لهم فى حساب أو يخطر لهم على بال ، وما معظم لمحات « العبقرية » ووميضاتها إلا نتيجة لهذين العاملين .

ومع ذلك وقبل أن نختم حديثنا عن الممثل يجب علينا أن نحذر من أن تطغى أهميته التى أشرنا إليها آنفاً على ما لبقية العناصر المسرحية الأخرى من أهمية وذلك للأسباب الآتية :— أولا :— لأن الإنسان كما سبق أن قلنا فى بدء هذا المقال ليس هو كل شىء فى الوجود ، وما دام المسرح قطعة من الوجود فلا يمكن أن يكون الإنسان كل شىء فيه . وما قولنا السابق بأن وسائل المسرح هى — إلى حد ما — فى خدمة الممثل الذى « يؤدى الشخصية » والذى يعتبر العنصر الإنسانى فى الصورة الفنية للوجود التى يقدمها المسرح ، ما قولنا هذا ، إلا رغبة منا فى الإشارة إلى وظيفة من بين وظيفتين تقوم بهما هذه الوسائل :— أولاهما مكملة للتعبير عن الشخصية التى يعجز كلام المؤلف عن التعبير عنها تعبيراً شاملا كاملا ، ومن هنا — ومن هذه الناحية فقط — يصدق قولنا السابق من أنها فى خدمة « الممثل » الذى يتقمص هذه الشخصية .

وأخراهما مكملة للتعبير عن الموجودات الخارجة عن الشخصية الإنسانية ، هذه الموجودات التى قد تتحدى هذه الشخصية وقد تحاربها وتثور عليها وتعمل فيها من القوى الخفية الجبارة ما يبدلها ويحولها ويغيرها إذا اقتضت قوانين الحياة والوجود مثل هذا الأمر . موجودات بعضها مادى كالظواهر الطبيعية مثلا ، وبعضها معنوى كالعقائد والتقاليد والأديان ، ولهذه وتلك سلطان قد يكون أقوى وأغنى من سلطان البشر وهى « فى حضور دائم مستمر » تفعل فعلها على شعور أو على غير شعور منهم ، ومن هنا يمكن اعتبار «وسائل المسرح »التى يعبر بها عن هذه الموجودات ، من (ديكور وإكسسوار وإضاءة وأصوات وآلية وحركة وملابس) بطريقة رمزية أو إيحائية أو تأثرية أو واقعية أو غيرها ، يمكن اعتبارها معبرة تعبيراً قائماً بذاته لإتمام صورة « للوجود » أقرب ما تكون إلى الحقيقة ، ويمكن اعتبار المخرج الذى يديرها ويوجهها ندا للمؤلف فى الخلق والإبداع .

ثانياً : — لا يمكن أن يكون الممثل هو كل شىء على المسرح لأن غاية المسرح الحقيقية التى ينفرد بها عن بقية الفنون عامة « هى خلق الروح الجماعية L'ame collective » ونقصد من ذلك أن المسرح عندما يخلق الحياة لا يخلقها على خشبته فقط بل يخلقها أيضا فى الصالة بين مقاعد المتفرجين ، والدراما كما تهب الممثل شخصية جديدة غير شخصيته التى يعيش بها مع الناس ، تهب الجمهور كذلك شخصية أخرى . فكل متفرج عندما يشاهد المسرحية « الجيدة » إنما ينسلخ فى الحقيقة من « ذاته » ليكون مع غيره من المتفرجين « ذاتية » واحدة مشتركة . فما يكاد يرفع الستار حتى ينسى كل متفرج شواغله وهمومه الخاصة التى كانت تملأ نفسه منذ لحظة وجيزة ، ليندمج فى حياة جديدة لشخصيات وهمية يشاركها شواغلها وهمومها . إن المسرح عندما ينسينا الواقع ينسينا أنفسنا معه ، لأنه يحطم الأفكار الفردية ليحل محلها أفكاراً جماعية . فالانفعالات والمشاعر المختلفة من خوف وقلق وألم وأمل وإعجاب واشمئزاز تسرى فى جميع المتفرجين كما لو كانوا كلهم فرداً واحداً ذا وجوه عديدة . فالمتفرج الذى يشاهد « البخيل* » لا يفكر إطلاقا فى حمل أنموذج البخل الذى يقدم إليه على نفسه ومقارنته بها ليعدل من سلوكه الشخصى ، إنه لا يعود إطلاقاً إلى « ذاته » لأنه قد توقف عن « كونه هذه الذات » .

* شخصية من شخصيات موليير فى رواية له بهذا الاسم .

ومع ذلك . . . فهو يشترك مع غيره فى السخط والهزء والسخرية والضحك من « البخيل » ذلك لأن المسرح عندما يمحو « الذاتية » ، يحل محلها « الروح الجماعية » وعندما يصل المتفرج بالشخصيات التى تتحرك على المسرح ، يصله أيضاً بغيره من المتفرجين ، ويتوقف نجاحه على مدى قدرته على بث هذه الروح وإحيائها . وما دام الأمر كذلك فلا بد من القول بأن « الممثل » نفسه لا بد من أن يكون فى خدمة هذه الغاية ، إنه لا يتحرك ولا يعمل ولا يتكلم بلا هدف ، إنه ليس وحده ، إنه هو الآخر جزء من مجموع وعليه أن يواجه هذا المجموع ويظل دائم الصلة به ، والتجارب معه ، ولذلك تحكم الممثل مواصفات وتقاليد مسرحية يتحتم عليه مراعاتها ، ليؤلف مع هذا المجموع الذى يجلس بعضه فى الصالة والذى يستقر بعضه الآخر على « خشبة المسرح » وحدة واحدة تسودها « الروح الجماعية » وعندئذ يصح القول بأن المتفرج قد صعد إلى المسرح وبأن الممثل قد هبط إلى الصالة وصار « الكل فى واحد » .

إنه من المحتمل أن يعمل وينتج أى فنان لنفسه ، حتى ولو علم أن إنتاجه لن يقدر له أن يقع تحت أعين الناس ، لأنه فى الحقيقة يعمل بدافع الحاجة الغريزية إلى التعبير عن نفسه والتنفيس عن « عقله الباطن ». إنه يعمل كمن يحلم فى نومه أو فى يقظته على غير إرادة منه ، وما « العمل الفنى » فى الواقع إلا ضرباً من الأحلام ، ولكن الشأن فى المسرح يختلف جد الاختلاف ، إذ لا يمكن أن يتحقق للمسرح وجود بغير « جمهور » . إن الممثل إذا لم يجد لنفسه صدى يتمثل عنده فى تصفيق الجماهير وإعجابها وفى مشاركتها له مشاركة تامة فى كل ما يجد من عواطف وانفعالات ، إذن لعجز عن التعبير عن « شخوصه الفنية » تعبيراً « مسرحياً صحيحاً » . ومن هنا نتبين أهمية الجمهور كعنصر من عناصر المسرح . فمجرد وجوده « يكمل » الإبداع الفنى ويزود الممثل دائماً بالحرارة والإخلاص والتطور والجدة تبعاً لمواطن استجابته ومشاركته الوجدانية له ولذلك يقول جانجيرودو الكاتب الفرنسى (إن المؤلف لا يصنع روايته ، ولكن الجمهور هو الذى يصنعها بما يقدم له المؤلف من مواد . فالجمهور يفهم المسرحية ويكونها على « مزاجه » وتبعاً لقوة مخيلته ودرجة حساسيته) ومن جهة أخرى فإن « الإبداع الفنى ، يكمل الجمهور لأنه يسد « حاجته

الدائمة إلى الشعور الجماعى » وتمشيه بين أفراده ، هذه الحاجة التى تعبر عن نفسها فى كثير من مواقف الحياة ، ولئن تكن « الروح الجماعية » قريبة الصلة « بروح القطيع » إلا أنها ليست بعيدة النسب من « طبع الإنسان المدنى » الذى يساهم فى أجل مظاهر النشاط والتقدم والتطور البشرى .

تكلمنا الآن عن الرواية والممثل والجمهور . وبقيت لنا كلمة نقولها ، فى الإخراج ثم المكان ، أما الإخراج فقد أشرنا فى بعض أطراف الحديث إلى وظيفته وأهميته . وهو كما يراه جاستون باتى « محاولة جعل الجمهور يتأثر بالشخوص والأمكنة والفعل الدرامى سواء كان داخليا أو خارجيا على النحو الذى يتصوره المؤلف والمخرج وذلك باستعمال طرائق التعبير التى يملكها الفن المسرحى » ويقول جوفيه « الإخراج هو خدمة المؤلف ومعاونته بإخلاص حار حتى نجعل عمله محبباً إلى النفوس. وذلك بالسعى من أجل الحصول على النغمة والجو (Atmosphère) والحالات النفسية ، التى تعتبر ينابيع حارة يجب أن تصل إلى المتفرج وتحرك مشاعره ، والتى ربما لم يفطن إليها المؤلف ولم يستشعرها . إنه نوع من « السلوك » حيال « العمل الفنى » والوسائل التى تحت تصرفنا لإظهاره وإبرازه ، وحيال الممثلين الذين يؤدونه والمؤلف الذى تصوره وأخيراً حيال الجمهور الذى يوجه إليه هذا العمل . إن المخرج يجب عليه أن يسهر على العلائق بين الصالة وخشبة المسرح ، بين النظارة والمنظر الذى يقدم إليهم ، إنه هو الذى يربط الممثلين بالجمهور ، إنه هو الذى يُسمع وهو الذى يُرى » ويقول رينيه روشيه مدير مسرح الأوديون القومى « إن لبعض أعمال الإخراج نجاحاً قائماً بذاته لما فيها من جمال ومهارة وذكاء ، نجاح لا يعزى إلا للمخرج . ومع ذلك فلا يجب أن ننسى أن مثل هذا القول قد يدع الباب مفتوحاً أمام سلسلة من النزوات والحماقات الشخصية لبعض المخرجين الذين لا يتمتعون بمثل هذه الصفات » . ويضرب المثل « بجوفيه » عند إخراجه لرواية مدرسة النساء « لموليير » وما قدم فيها من مناظر خلابة ناجحة ما كان يحتملها « النص الروائى » لولا مهارة المخرج وعبقريته وحسن تصرفه . ولكنه يعود فيقول « إنى أظن أننا عندما كنا نرى « مدرسة النساء » كان يهزنا منظر الحديقة مثلا أكثر مما تهزنا « شخصية البطل » .

ويقول فارنوكس رينو (Farnoux Reynaud) المؤلف الفرنسى وأشد

المتحمسين ضد وظيفة المخرج « فى الحقيقة إن المخرج لا ينبغى أن يكون له وجود . فالمؤلف الذى يتجه إلى المسرح يستطيع أن يكتسب العناصر الأساسية لمهنة الممثل ، كما يستطيع أن يعرف (هذا القليل) من قواعد الإخراج التى لا تتصل إلا بالذوق السليم ، فيمكنه أن يختار بنفسه الملابس والديكور ويحدد الأضواء التى تستخدم فى مجرى روايته . وعلى ذلك نستطيع أن نقرر باطمئنان أن المؤلف يمتلك كل الصفات اللازمة الكافية للعمل الفنى على المسرح . لأن المؤلف الذى لم يتصور كيفية تمثيل روايته عندما كان يكتبها ، والذى لم يدرك حق الإدراك المواضعات الفنية للمسرح ولم يخضع تمام الخضوع لمتطلبات « شخصياته » لا يمكن اعتباره مؤلفاً درامياً . إن المخرج لا يمكنه حتى أن يخدم النص . إنه لا يفهم الرواية ولا يراها إطلاقاً كما تصورها مؤلفها » ويقول رومان كولو Romain Coolus « إنى أعتبر الإخراج عاملا ثانويا جدا فى المسرح . وأحسن الإخراج عندى هو ما لا يعلق منه فى ذاكرتنا شىء ، لا ديكور ولا ملابس ولا حتى حركات الممثلين . يجب ألا يعلق فى أذهاننا إلا المواقف والأفكار والانفعالات والعواطف والصراع والسمات الأخلاقية للشخصيات التى يخلقها المؤلف . إن المخرج يجب أن يكون دائما خاضعاً للمؤلف » ثم يقول « إن المخرج عندما يجذب انتباه (العين) إلى المنظر على حساب انتباه (الأذن) وبالتالى على حساب (الانتباه عموماً) يخلق نوعاً من (التخدير) أو (التنويم المغناطيسى) عند المتفرج ويبعده بذلك عن التفكير والتأمل والفهم ، ويمنعه من الاتصال (بالحقيقة) وبخالق المسرحية الأولى . أى بالمؤلف » ويرد على ما تقدم بأن للمسرح (مواضعات وحرفية) معقدة عميقة لا يمكن الإحاطة بها إلا بالدرس والتفرغ ، وبالتالى يخطىء المؤلف الذى يظن أن مجرد (صفة المؤلف) تمنحه الحق وتهبه القدرة على انتحال (صفة المخرج) وكذلك يخطىء من يدعى أن الديكور وغيره من عناصر المسرح يعوق الذاكرة عن (احتجاز) أفكار المؤلف بل العكس هو الصحيح ، لأن الذاكرة تحتجز من (الأفكار المعنوية) ما كان منها أشد صلة ولصوقاً بماديات محسوسة ، والمخرج عندما يستخدم هذه (المحسوسات) إنما يعين الذاكرة ، لاتخاذه إليها أكثر من طريق واحد ، طريق السمع والبصر وإثارة المشاعر بواسطتها ، وعلى المخرج فقط ألا يغلو فى استعمال هذه (الماديات المحسوسة) بحيث يصرف بها عن غيرها ، ويخلق

ما يخشاه (فارنوكس) من الحذر أو من التنويم المغناطيسى . ونحن نرى كلام المؤلف بونتوكس موريل Bontoux Maurel) أقرب إلى الصواب وأدنى إلى فكرة « التكامل » التى نراها فى المسرح إذ يقول (إن ما أعتقده من صلة النسب والقرابة بين عناصر الكون جميعاً ، يبعدنى أشد البعد عن الاعتقاد فى المخرج (كمستبد) أو الاعتقاد فيه (كمجرد خادم) بالنسبة للنص الروائى . إنى أعتقد فيه (كزميل ورفيق) لرجال المسرح الآخرين . إنه عضو فى اعة . إن « العمل الدرامى » ينطوى على فكرة (الفريق) منذ اللحظة الأولى لتصوره . لا شىء فيه يعد ثانوياً ، فأدنى حركة لها قيمتها كجزء من كل ، ولأنها تساهم مع غيرها فى تكوين هذا الكل . إنى أعتبر الإخراج عاملا جوهرياً من الوجهة « السيكولوجية » للعمل الدرامى . إنه لا يستطيع أن يهمل فكرة المؤلف الأساسية ، كما أن كل حركة من حركات الممثلين لا يمكنها أن تخرج على النظام العام الذى يتصوره المخرج . يجب أن يسود « التوافق المتبادل » بين الجميع . وللمخرج مهمة أساسية هى « التأثير فى الحواس » ليسهل ويتيسر الحكم على العمل الفنى . ومن رأى « راسم الديكور » وهو يقوم بعمله لا بد أن يكون قد لاحظ الجهد الأليم الذى يبذله لوضع لمسة من ريشته ، أو للبحث عن درجة اللون وقيمته ، ومدى تقابله أو تضاده أو تنافره ، أو للانتقال من « السخونة إلى البرودة » وبالعكس ، وبالاختصار للوصول إلى التوازن فى الهندسة المنظورة للوحة . فاللون فى الإخراج يتصل اتصالا وثيقا بحركة « العقل والنفس » إنه ليس بريقاً ثانوياً من أجل لذة حسية عابرة . ولكنه « تعليق دقيق » « واستثارة نفسية » ووضع لكل شىء فى أحسن مواضعه) ومن كل ماتقدم نتبين أن المخرج يمكن أن يكون خادماً للنص ومبدعاً للأجواء ولبعض ما يراه لازماً للوصول إلى غاية « العمل المسرحى » وهو التأثير فى الجمهور حتى « ينفعل به » وذلك بواسطة الممثلين الذين يعينهم على الحصول على النغمات الصوتية والحالات النفسية ، والحركة المعبرة ، مع التوافق والانسجام مع بقية العناصر الأخرى للتعبير ، وهو فى هذا لا يجب أن يملى إرادته لا على الجمهور ولا على الممثل ، بل هو يتصور « قبليا » « إمكانات » كل منهما ويعمل على استغلالها وشحذها « وتقويمها » ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، ويظل من جهة أخرى — وإلى حد كبير — متأثراً بتلك « الإمكانات » ما دام عليه أن يراعيها .

وأخيراً يأتى دور المكان « أى البناء المسرحى » وهو أيضاً يتعاون « ويتكامل » مع بقية العناصر لخدمة الأغراض المسرحية . ولا نريد أن ندخل هنا فى تفصيلات فنية لا يتسع لها هذا المقام ، وحسبنا أن نذكر أن « المكان » يجب أن يتوخى فى إعداده إمكان إجراء التمثيل فى داخله ، بمعنى أن يكون الممثل مسموعاً لدى الناس ، وأن يكون المنظر بكل دقائقه مرئياً من الجميع ، وبغير هذا لا يمكن أن يقوم للمسرحية وجود حقيقى . ثم يجب أن تكون الراحة متوفرة فيه إلى أكبر حد ممكن حتى نهيئ للمتفرج فرصة « الاسترخاء » ونجنبه استوفاز الأعصاب ، ليتيسر له الاستجابة إلى الانفعالات وخاصة إلى الضحك الذى يستلزم ذلك . وكذلك يجب ألا يكون المكان مثقلا بالتفاصيل والأبهة الزخرفية التى تجذب إليها عيون الناس وتصرفهم بذلك عن متابعة ما يجرى على المسرح ، ونظريات الهندسة الحديثة تراعى ذلك تماماً على عكس ما كان قائماً فى العصور السابقة حيث كانت تسيطر « روح الأوپرا » على البناء المسرحى . ومما يجدر الالتفات إليه أن يحاول المخرج أن يدمج المتفرج فى « جو atmosphère » روايته منذ أن يخطو الخطوة الأولى داخل المسرح بإشاعة الأنغام الموسيقية الخاصة التى تتفق مع هذا الجو ، وباختيار ألوان معينة للأستار وللضوء الذى ينتشر فى الأبهاء ، ثم يجب ألا ترفع الأستار بعد إطفاء النور مباشرة ، بل علينا أن نطفئ الأنوار قليلا قليلا حتى ينتشر الظلام رويداً فى أنحاء الصالة ، ثم بعد لحظة وجيزة ترفع الستار ، وبذلك نخلق فترة من الانتقال نتيح فيها للناس أن ينصرفوا عن شواغلهم وما كانوا يأخذون فيه من أسباب الحديث ليتهيأوا لاستقبال الرواية ، وكذلك يؤثر « المكان » فى العمل الفنى بحيث إنه من المعروف لدى كل مخرج وممثل وراسم ديكور ، أن لكل مكان متطلباته الخاصة حسبما هو عليه من السعة أو الضيق وغيرها من « مواصفات » هندسية ، كزوايا الرؤية وما إلى ذلك . ومن هذا نرى أن المكان أيضاً يؤثر ويتأثر بما يقدم على المسرح ، ويكون هو أيضاً جزءا من هذا « الكل الكبير » . وبذلك نتبين عجز المؤلف (النص) عن أن يؤدى وحده رسالة المسرح ، وكذلك عجز كل من « الممثل » و « المخرج » مع ما تحت تصرفه من وسائل للتعبير ، ورأينا أثر « المكان » فى « العمل الدرامى » وتأثره به ، ثم وضحت لنا حاجة الجميع إلى « الجمهور » وحاجة « الجمهور » إلى الجميع ، وتبين لنا أن لكل من

هذه الجزئيات المتعددة قيمة تكافئ ما عداها من القيم ، وبذلك يصح قولنا بأنه حتى فى « المسرح » يحتاج كل شىء إلى كل شىء وبأن « التكامل المسرحى » واضح ظاهر لا سبيل إلى إنكاره وجحوده .

باريس حمدى غيث