الاخراج فن القرن العشرين

بقلم سعد أردش

مدخـــل :

أن يدرج كل من المؤلف والممثل فى قائمة المبدعين ، أمر طبيعى ومتفق عليه ، ولكن السؤال يظل مطروحا بالنسبة للمخرج ، فبالرغم من أنه القيادة المسئولة عن كل صغيرة وكبيرة فى العرض المسرحى ، وبالرغم من أنه العقل المفكر الذى يطرح العديد من الرؤى الفكرية والفنية للنصوص الدرامية الخالدة على مدى عصور التاريخ ، بالرغم من أنه صاحب الفضل فى توجيه مجموعات الفنانين التعبيريين والتشكيليين نحو أفضل الطرق لاستثمار أدواتهم للأداء الابداعى ، وبالرغم من أنه صاحب العصا السحرية، عصا المايسترو ، التى تحقق من خلال عينه وأذنه وانفعاله الداخلى ووحدة الأسلوب ، ووحدة الايقاع ، ووحدة اللون ، وبالرغم من أنه مبدع ذلك التيار السحرى الذى يصل بين الفراغ المسرحى والجمهور فى تآلف انسانى فكرى ممتع ، الا أنه مع هـذه المسئوليات المركبة ، ومع كل الطاقات الابداعية التى تفرضها عليه المهنة منذ قراءته الأولى للنص ، يظل موضع حوار ساخن وصراع مركب مع كل أطراف اللعبة المسرحية من ناحية طبيعة أدائه : هل هو ابداع جديد ورؤية مستحدثة نابعة من ذاتيته الخلاقة ، أم هو نوع من توظيف الخامات المعنوية والمادية النابعة من ابداع المؤلف والفنانين ؟! ...

لا شـك فى أن الصراع يتخذ مادته الأولى من رغبـة المؤلف فى الاستحواذ على صفة التفرد . فهو صاحب الالهام التأسيسى . وكلمته هى الأصل فى كافة تفاصيل الصورة الابداعية المركبة التى يشاهدها الجمهور فى المسرح ، ذلك أن المخرج اذا لم يؤسس عرضه على نصوص كتاب مثل اسكيلوس أو سوفوكل أو شيكسبير أو موليير أو بيراندللو أو الحكيم أو غيرهم من القدامى والمعاصرين والمحدثين ، لما كان هناك مبرر للصراع أو حتى لمجرد الحوار ، فالمخرج فى هذه الحالة هو صاحب العرض الأوحد دون شريك ، ولكن المخرج مع ذلك سيجمع فى هذه الحالة بين

ابداع المؤلف وابداع المخرج فلا شك أنه قد أقام اخراجه على فكرة ، ولا شك أنه أبدع هذه الفكرة فى بنية درامية ذات أحداث وشخصيات وحوار قبل أن يمارس الجانب الابداعى كمخرج ، وهو نفس الطريق الذى مارسه كل المخرجين المؤلفين ، أو المؤلفين المخرجين ، ابتداء من اسكيلوس وحتى بريخت ، مرورا ببيراندللو ووليامز وميللر ، ومعنى ذلك بوضوح أنه ـ حتى فى هذه الحالة ـ ليس مجرد مخـرج ، بل هو مؤلف نص درامى أيضا ، أى أنه شخصان فى شخص ، أو مبدعان فى مبدع ٠

على أن ابداع الممثـل يطرح أيضا نفس التساؤل ، فهو من ناحية لايبدع من فراغ ، وانما يوظف أدواته وموهبته لاستثمار مضمون وشكل كلمة المؤلف ، وهو من ناحية أخرى اذا ارتجل النص ـ أى كان هو مؤلفه ـ أصبح مبدعين فى مبدع واحد ٠

وعلى أية حال فان قضية المبدع الثـانى قائمة عند كل فنـان ـ انسان ـ ، فمن ذا الذى يبدع من فراغ ؟! ٠٠ كل الفنانين البشر مبدعون من الدرجة الثانية ، لسبب بسيط ومنطقى : أنهم يبدعون من مادة خام يتخذونها من الواقع ، سواء كانت هذه المادة محسوسة أو ملموسة ، فالكاتب المسرحى والقصاص والروائى والشاعر يبدعون من قضايا الواقع الفيزيقى أو الميتافيزيقى ، ويتمايزون بروعة الصيغة ، وانتقاء اللغـة وتشكيلها وبنائها وموسيقاها ٠٠ الخ ، والمصورون والنحاتون ومصممو الديكور والأزياء ، يبدعون من خامات مادية كالألوان والخشب والحديد والحجر والقماش وغير ذلك من خامات الطبيعة ، فلماذا تثور هذه المشكلة بصدد المخرج بالذات ؟! ٠٠ قد يرد المتخابثون بأن ابداعه من الدرجة الثالثة اذا كان يعتمد على نص لمؤلف غيره ، على أن هذا الرد لا يكفى لنفى صفة الابداع عن المخرج ، الا فى حالة واحدة هى حالة المخرج المنفذ ، أو المخرج المترجم ، أعنى ذلك الذى لا يبدع من ذاته ، بعد أن يستوعب الخامة التأسيسية ـ النص ـ ويقيم حوارا بينها وبين الواقع الاجتماعى الذى يعيشه ، فى الحدود الاقليمية أو العالمية ، فيقدم رؤية تتحاور مع هذا الواقع ، مهما كان النص موغلا فى البعـد الزمانى أو المكانى ٠ والحقيقة أن الدراسات العلمية لفن المخرج لا تتناول ذلك « الأسطى » الذى يقرأ ملاحظات المؤلف فينفذها حرفيا دون فكر خاص نابع من ذاته ومن ثقافته الانسانية ومن التزامه بقضايا مجتمعه ، وانما تتناول ذلك « الفن » القديم الجديد الذى يحتاجه النص المسرحى من ناحية ، والفنانون من كل التخصصات من ناحية أخرى ، والجمهور من ناحية ثالثة ، بغية التوصل الى عرض مسرحى يتميز بحداثة الابداع فى الحـركة والأداء والايقاع والهارمونى والرؤية أو التفسير ٠

ان المهمة الأساسية للمخرج المبدع هى « التفسير » ، والتفسير رؤية فكرية بالدرجة الأولى تستند الى قاعدتين أو ركيزتين جوهريتين : الركيزة الأولى هى النص الدرامى سواء كان قديما أو حديثا ، والركيزة الثانية هى الأحداث التى يموج بها المجتمع ، والقضايا التى يطرحها ، ولا شك أن المجتمع الحديث ـ ومنذ عصر الصناعة ـ يطرح قضايا اجتماعية جديدة نابعة من المتغيرات المتسارعة سياسيا واقتصاديا ، ومع ذلك فان النص الرصين ، الخالد ، يعبر عن هذه القضايا المستحدثة ، اذا استطاع المخرج أن يلتقط الخيط الشاعرى الذى يصل الماضى بالحاضر ، ويفجر الحاضر من وجهة نظر مستقبلية ، والأدوات التى يستثمرها المخرج لتفسير نص المؤلف كثيرة ولا نهائية ، تبدأ من الفكرة الرئيسية التى يطرحها المؤلف ، وتدفع بأداء الممثل ، وبحركة الاطار التشكيلى ، وبمسار الاضاءة ، وبجملة الموسيقى أو اللحن ، الى طرح دلالات ورموز تستفز مخيلة الجمهور وأحاسيسه ومعاناته ، ليشترك مع المؤلف والمخرج والفنانين فى صياغة ـ أو تلقى ـ التفسير المطروح ·

هل كان الكتاب الكبار ـ على مدى العصور ـ يدركون أن نصوصهم التراجيدية أو الملهاوية ستستجيب لمئات التفاسير الانسانية فى شتى أعماق الزمان والمكان ، وشتى اللغات ، بحيث تظل على مدى مئات أو آلاف السنين تعبر عن القضايا المتجددة للمجتمع الانسانى ؟! ·· ذلك أمر أقرب الى التصديق ، فالكاتب الشاعر لا يكتب للاستهلاك اللحظى ، وانما يكتب للانسان المطلق ، حتى ولو كانت مادته مستمدة من واقع اللحظة التى يعيشها ، والا فكيف استطاع مئات الكتاب المبدعين أن يستلهموا «أوديب» أو «الكترا» أو قصة الصراع بين السيد والعبد فى «ضفادع» أرستوفان أو فى « الفلاح الفصيح » للكاتب الشعبى الفرعونى المجهول ؟! ·· وكيف استطاع عثمان جلال أن يستلهم « طرطوف » موليير ليعبر عن رجل الدين المنحرف فى الاسلام ؟! ·· ان الفن الخالد ، والشعر الخالد ، يبقى دائما معبرا عن أزمة الانسان ، ومفسرا لصراعاته الطبيعية مع الكون ، تماما كما نلمس فى النص القانونى ، أو فى النص الدينى ، فكلاهما صيغ أو أنزل ليطرح الجوهر الذى يستجيب بالاجتهاد لكل مستحدث على أرض القضية المطروحة · ان برتولد بريخت عندما أعاد كتابة نصوص سوفوكل وشيكسبير وبرناردشو وكتاب الصين واليابان وغيرهم ليقوم باخراجها فى اطار منهجه التعليمى الملحمى ، انما كان يؤكد نظريا وتطبيقيا قضية خلود هذه النصوص واستجابتها الدائمة للتفسير ، أو للرؤى الجديدة ·

وعندما بدأ عصر « المخرج المعاصر » فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، من خلال ثورة رجال المسرح على تردى المسرح فى براثن النجوم ومحتكرى رأس المال من المنتجين ، ومن خلال رواد علم الاخراج المسرحى المعاصر ابتداء من الدوق جورج الثانى دوق فايمر وصاحب فرقة الماينجن ، وقسطنطين ستانسلافسكى ، ومن تلاهم من الرواد ، بدأت وظيفة المخرج المفسر المبدع تفرض نفسها كضلع من أضلاع الابداع الثلاثة فى العرض المسرحى ، ليصبح مبدعا بذاته وبثقافته الانسانية والفنية ، وقائدا لاضخم الابداعات الفنية وأكثرها تركيبا وتعقيدا . ثم يأتى المنظر والناقد الايطالى المشهور سيلفيو داميكو ليطرح نكتته المشهورة فى موسوعته القيمة « تاريخ المسرح » فيقول ان أهل المسرح بحثوا عن شخص يروض ذلك الجواد الجامح (المسرح) فركبه الى الأبد ... !!

المخرج فى المسرح المعاصر :

عندما توفرت خلال اقامتى فى الكويت ، وبالذات فى ١٩٧٨ ، على تاليف كتابى « المخرج فى المسرح المعاصر » ودفعت به الى المجلس الأعلى للثقافة بالكويت ليتفضل بنشره فى العدد (١٩) من سلسلته الوفيرة الثراء « المعرفة » كنت فى الواقع أبذل محاولة متواضعة لملء فراغ ماثل أمامى فى المكتبة العربية فيما يتصل بالدراسات العلمية لفن الاخراج المسرحى . يومها لم يكن القارىء أو الدارس يجد فى المكتبة العربية الا الكتاب المنهج للرائد ستانسلافسكى « اعداد الممثل » وعددا قليلا من الكتب التى لا يمكن مقارنتها بذلك المرجع التأسيسى . وكنت أحس بالحاجة الماسة الى أكثر من مرجع للدارسين بالمعاهد والأكاديميات المتخصصة وللعاملين بالمسرح على السواء .

حق أن مصر قد عرفت الكثيرين من مخرجى المسرح منذ تأسيس المسرح الرسمى قبيل منتصف القرن الماضى ، فكل الرواد كانوا يخرجون ويمثلون ، بل ان عددا منهم كان يؤلف الى جانب التمثيل والاخراج ، فكل من سليم ومارون النقاش ويعقوب صنوع والقرداحى وأبو خليل القبانى كان يكتب ـ أو يقتبس أو يمصر أو يترجم ، ويمثل ويخرج ، ويوسف وهبى كان يترجم ويقتبس ويؤلف ويمثل ويخرج مسرحياته بمسرح رمسيس ، ثم اجتمع على الساحة ثلاثة من رواد الاخراج تتلمذوا على رواد الاخراج فى فرنسا : عزيز عيد وجورج أبيض وزكى طليمات ، وقد شاركوا فى صياغة مرحلة من أكثر مراحل تاريخ المسرح المصرى بناء وتشييدا وثراء ، فدخل المسرح العربى دار الأوبرا الملكية ،

وبرزت مسارح الريحانى والكسار ، وتأسست الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى (المسرح القومى فيما بعد) · وحق أن الرائد زكى طليمات أسس أول معهد عال للتمثيل فى ١٩٣٠ ثم فى ١٩٣٩ ، ولكنه كان قاصرا على تدريس « فن الممثل » و « النقد » ؛ ولم يكن الطلاب يتلقون دروسا فى الاخراج ، وان كان الرائد زكى طليمات يصحب طلابه فى « المسرح القومى » أثناء اخراجه للكثير من المسرحيات ، ويشترك بعضهم فى تمثيل الأدوار الصغيرة ، وكانت هذه « البروفات » أول دروس تلقيناها فى الاخراج فى مصر ، قبل أن نخرج فى بعثات لدراسته بأوروبا ، ولحق بهذا الجيل العملاق جيل آخر يأتى فى مقدمته فتوح نشاطى وعلى فهمى ومحمد توفيق ومحمود السباع ، وابتداء من أوائل الخمسينات تبدأ شرائح جيل جديد من المبعوثين من خريجى المعهد ، ابتداء من حمدى غيث ونبيل الألفى وعبد الرحيم الزرقانى (الذى تتلمذ على زكى طليمات فى مصر ولم يسافر فى بعثة دراسية الى الخارج) ·

وقد اعتمدت فى كتابى على سلسلة المحاضرات التى ألقيتها على طلاب المعهد ابتداء من ١٩٦١ فى مادة كانت قد استحدثت بمناهج المعهد بعد تطويره الى أقسام ثلاثة (التمثيل والاخراج ، والدراما والنقد ، والديكور المسرحى) هى مادة « نظريات الاخراج » وبطبيعة الحال فقد كانت هذه المحاضرات مستلهمة من كثير من المراجع الأجنبية التى عدت الى قراءتها بعناية ـ بالاضافة الى غيرها من المراجع المستحدثة ـ قبل أن أشرع فى تأليف كتابى ·

ولقد أدركت من سرعة توزيعه وانتشاره فى الأرض العربية أننى كنت على حق عندما تخيلت أن الكتاب سيملأ بعض الفراغ ، فقد أصبح فى زمن وجيز واحدا من المراجع المعتمدة فى كافة المعاهد والكليات والأكاديميات المتخصصة ·· ولكن مع ذلك كان قطرة فى بحر ، فعلوم الاخراج أوسع بكثير من مادته ، خاصة وأنها مواد تدخل فى مناهج أقسام الدراسات العليا ، حيث تحتاج الدراسة الى مراجع متعددة تطرح فلسفات ومناهج متعددة ، وتطمح الى التطور الذى يلاحق التطورات العلمية المتسارعة فى عصر غزو الفضاء ·

من هنا كان من الضرورى أن تساهم دور النشر فى اثراء هذا الجانب من المكتبة العربية ، خاصة وقد اتسعت دائرة الدراسات العليا فى مصر بعد أن ضاقت مساحة البعثات الدراسية الى الخارج وأصبحت شروطها أشد وعورة مما كانت على أيامنا ، فظهر عدد من المؤلفات لأحمد زكى وسمير سرحان وكمال عيد ، كما ظهرت سلسلة من المترجمات فى نفس

التخصص وقد ساهمت المعاهد والأكاديميات العربية فى اثراء هذا الجانب من المكتبة العربية ؛ وبدأت أكاديميات الفنون بالقاهرة فى نشر عشرات الكتب المترجمة فى كافة تخصصات المسرح ومنها الاخراج ، فى اطار مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى ، منذ تأسيسه فى ١٩٨٨ ٠

ويأتى هذا الكتاب الذى ترجمه الصديق الدكتور هناء عبد الفتاح عن اللغة البولندية ليقدم حلقة من أهم حلقات سلسلة المراجع فى فن المخرج ، وليضيف الكثير من المعلومات ، وليطرح الكثير من القضايا بشأن شخصية المخرج وابداعه ودوره فى تطوير المؤسسة المسرحية ، ويساهم فى توسعة شقة الخلاف بين المخرج وشركائه فى ابداع العرض المسرحى ، فتفضل معى يا صديقى القارىء ـ الباحث ـ نتصفح الكتاب الجديد ٠ ولكنى أستميحك عذرا فى التوقف عند مؤلف الكتاب ٠

زيجمونت هبنر

الباحث فى تاريخ مؤلف الكتاب زيجمونت هبنر (١٩٣٠ ـ ١٩٨٩) يدرك أنه واحد من أهم رجال المسرح البارزين الذين ساهموا فى تأسيس وتطوير واصلاح المسرح فى بولندا خلال العقود الأربعة الهامة فى تاريخ المسرح الحديث (١٩٥٥ ـ ١٩٨٩) ، بعد أن درس المسرح وتخصص فيه ، وبدأ ممثلا ثم مخرجا ثم كاتبا ، وأدار أكثر من مسرح فى بولندا ، واتصل بحركة المسرح فى العالم ٠

وأهم ما يستوقف الباحث فى تاريخ هذا الرائد المسرحى الكبير ، هو أنه كمعظم رواد المسرح فى نفس الحقبة فى أنحاء العالم ، وبوجه خاص فى ذلك الجانب الذى كافح من أجل السلام والحرية والعدالة الاجتماعية ، سواء فى أوروبا الشرقية أو فى أفريقيا أو فى آسيا أو فى أمريكا اللاتينية ، التزم منذ سنوات كفاحه الأولى بقضايا بولندا ، ومن ثم بقضايا الانسان فى العالم ، فها هو يتصدى فى بداياته للنازية الألمانية التى بدأت الحرب العالمية الثانية بالتهامها لبولندا ، ثم ها هو بعد نهاية الحرب يتصدى للستالينية مناصرا لحرية الفنان فى الابداع ؛ دون الرضوخ للقوالب الجامدة ، ثم هاهو فى السبعينات ينضوى تحت حركة «تضامن» التى قادت بولندا الى التحرر من السيادة السوفيتية ٠

وقد تعرض فى كل هذه الأطوار للمصادرة والمطاردة ، ولكنه مع ذلك كان يتحاور مع الواقع حوارا جدليا ذكيا ، مؤمنا دائما بأن « المسرح » هو المؤسسة الثقافية الفكرية التى يمكن أن تصوغ وجدان الجماهير ـ حتى

فى أحلك لحظات التاريخ ـ وتدفعها الى الحركة الواعية على طريق مقاومة كل أعداء المجتمع الانسانى فى الداخل والخارج ·

التزم هبنر منهج المسرح الجاد ، أو المسرح التنويرى التنموى الذى يمزج الثقافة الجادة بالمتعة الفنية والحسية ، دون أن ينحدر الى المسرح الاستهلاكى التجارى ، وكأنى به صنو بريخت ، دون أن يقيد نفسه بمنهج بريخت الملحمى ، الهدف واحد ، ولكن تختلف الوسيلة · كان يختار أعماله ، ممثلا ومخرجا ، من عيون المسرح العالمى قديمه وحديثه ؛ ولكن الاختيار كان دائما من خلال الالتزام بالقضية السياسية والاجتماعية كما سيرى القارىء فى التقديم الرائع للكتاب بقلم الناقد المسرحى البولندى يانسيك شيرادزكى ، وكان طبيعيا أن يجد نفسه مدفوعا أحيانا الى تأليف النص الذى يخرجه ، أو اقتباسه لتقديم تفسير جديد لرائعة من الروائع العالميـة ·

وتأتى المتغيرات فى العالم وفى بولندا بما يوقع المسرح فى أزمة نحس أبعادها بالكامل فى مسرحنا المصرى ، وفى المسرح العربى بوجه عام ، ويصاب هبنر فى أواخر سنى حياته بالاحباط ، ويكتب وصيته للمسرح والمسرحيين · وسيدرك القارىء وهو يقرأ هذه الوصية فى مقدمة الكتاب أنها تتجاوز هبنر ، وتتجاوز المسرح البولندى ، لتكون نعيا للمسرح الذى يكاد أن يفقد أنفاسه الأخيرة فى خضم اقتصاد السوق ، أو الانفتاح الاقتصادى ، أو الاقتصاد الاستهلاكى ، أو كما شئت أن تسميه ، فى بولندا أو فى مصر أو فى أى بلد آخر ·

« فى بلد يحكمه التليفزيون والصحافة حكما أبديا ، فانهم يدركون تمام الادراك كيف وضعوا أياديهم الغليظة عليك ـ أيها المسرح ـ على الجميع ألا يؤمنوا بأنه يمكن قتل المسرح ، بينما تبقى الثقافة كما هى ···! فلا يمكن تدمير نوع واحـد دون اضرار بالنوعيـات الأخرى ، فالمسرح يغذيه الأدب ، والأدب يغذيه المسرح ··· المرض قد طوقك أيها المسرح من الداخل · نحن لسنا بلا خطيئة ··· » ·

هكذا ينهى وصيته ، وهكذا يختم نعيه متهما أهل المسرح ورجاله ، محاولا حفزهم الى مرحلة جديدة من الكفاح من أجل المسرح ·

رجل مسرح حقق هذه الرحلة المتعددة الأعماق ، المتشعبة الأنشطة فى كل ميادين المسرح ، دون أن يفقد ايمانه بكيان المسرح كسلاح فعال فى تحقيق الحرية والسلام والعدالة من خلال الجمال والشعر والحوار الحى ، عندما يؤلف كتابا عن الاخراج ، ليقدم فيه خلاصة رحلته وكفاحه

من أجل المسرح ، وبوجه خاص فى الحقبة الحديثة التى غيرت وجه العالم ، فاننا نتلقفه بكل الاقبال والشوق ، لنعيد الحوار مرة أخرى الى القضايا القديمة ، ومع كثير من القضايا الحديثة التى تطرحها تجربة الكاتب والمخرج والأستاذ والممثل والمصلح المسرحى هبنر ·

وعندما يتولى ترجمة الكتاب وتقديمه للمسرح والمسرحيين والجماهير المسرحية فى مصر والأرض العربية ، الدكتور هناء عبد الفتاح ، الذى أتم دراساته التخصصية وحصل على الدكتوراه فى فلسفة المسرح فى بولندا ، وقام أيضا بتدريس علوم المسرح فى الجامعة التى تخرج فيها ، فاننا يجب أن نقدم له التحية والشكر على اضافة هذا المرجع الحى الهام ، الى المكتبة العربيـــة ·

جماليـات فن الاخـراج :

يعتبر اختيار هبنر لعنوان كتابه مدخلا جديدا ومنطقيا مع منهجه فى البحث فى الوقت ذاته ، فهو جديد لأنه لم يشأ أن يدرج فى تاليفه مـدرج المراجـع التى سبقه بهـا رواد كثيرون ، فلا هو منظـر شان ستانسلافسكى ، ولا هو يريد أن يطـرح منهجا جديدا شان بريخت ، ولا هو أيضـا يستهدف تجاوز جروتوفسكى أو بيتر بروك على طريق المسرح الحركى أو الشامل ، ولم يكن هدف هبنر أيضا أن يقدم فى كتابه نسجا تاريخيا لنشأة وتطور علم الاخراج منذ اسكيلوس وحتى اليوم ، بالرغم من أنه يتعامل مع معطيات التاريخ فى جل أبواب كتابه ، ولا أراد تقنين مهنة المخرج ووضع المعايير الفنية والأخـلاقية التى تحكم علاقته بأضلاع العرض المسرحى ، بل انه لم يشأ أن يقصر كتابه على فرع الاخراج المسرحى ، بل تجاوزه الى الاخراج فى كل وسائل التعبير ، من العرائس الى السينما الى التليفزيون والاذاعة ، يريد بذلك أن يطرح مفهوما شاملا لابداع « المخرج » ، فالمخرج عنده ليس ذلك المتخصص الدقيق فى فرع من فروع التعبير ، بل هو « المبدع » الذى يمتلك أدوات المهنة ويستطيع أن يتحـاور ويتجادل مع الجماهير من خـــلال الفراغ المسرحى والكـاميرا والميكروفون ، شريطة أن يتعرف على أدواتها وفلسفتها جميعا ، وأن يتخذ لكل وسيلة تعبير ما يتناسب معها ومع جماهيرها من منهج · والحقيقة أن هبنر عندما يقرر هذه الحقيقة فانه يقر مبدأ قائما بالفعل ، ولكنه شديد الحرص فى وضع الحدود والمعايير ، وسيرى القارىء أنه يطرح فى هذا المجال تجارب الرواد الكبار الذين حققوا من النضج الانسانى والفكرى والفنى حدا لا يقبل الجدل أو المناقشة عندما يختارون الوسـيلة التى يحققون بها اتصالهم الجماهيرى ·

لم يشأ هبنر اذن أن يكون كتابه مجرد تنظير أو تأريخ أو تعريف وتقنين أو أن يكون طرحا لمنهج محدد فى الاخراج ، وانما أراد له أن يكون كل ذلك ، وما يطرحه كل ذلك من رؤى ووجهات نظر وتناقضات تتجاذبها الذاتية والموضوعية ، من خلال محور عريض يمنح الكتاب وحدة الهدف والأسلوب والمنهج ، هو المحور الأساسى والركيزة فى كل الفنون : الجمال • ولعلنا نتفق على أن الجمال هو السر الحقيقى فى مشروعية الابداع وفى ضرورته للتحاور مع الواقع ، والمؤلف يتوقف بنا طويلا عند منابع الجمال فى أدوات المخرج ، ونفصل ذلك تفصيلا فى كل باب • نحن اذن أمام بحث جاد وشاق فى طبيعة وأصول جماليات الاخراج ، تسليما بأن ابداع المخرج هو فن من الفنون القديمة الحديثة ، ولكنه يتميز بسمات خاصة نابعة من طبيعة هذا الابداع ، فهو الابداع المركب الذى يعتمد على ابداعات سلسلة من المبدعين ، يبقى لكل منهم حقه الأساسى فى تأليفه ورؤيته ، ومع ذلك يتفرد المخرج بتأليف رؤية أكثر شمولية ، تعززها وتوقدها قدرة ذاتية فى المخرج ، هى أقرب الى قدرة « المايسترو » •

وعنوان الكتاب منطقى أيضا مع منهج هبنر فى البحث والدراسة ، فهو يسلك منهجا من خلال رؤية تاريخية ، وهو يبدى رأيه ويطرح رؤيته فى كل القضايا ، ولكنه مع ذلك لا يسعى الى وضع تقنين أو منهج ذاتى كما يفعل الاردبس نيكول على سبيل المثال عندما يخضع الفراغ المسرحى لمنظور فلسفى ذاتى ، وانما يتجول بين المناهج المتتابعة عبر التاريخ كالنحلة ترتشف ألذ واشهى الرحيق من كافة الزهور لتعطى بعد ذلك عسلا لذيذا مباركا • ولعله لذلك قد استعمل جمع الكلمة ولم يستعمل مفردها ، فهو يكتشف الجماليات فى ابداعات رواد الاخراج منذ الكلاسيكيات الاغريقية وحتى ما بعد العبث ، بعد أن توفر له من عمق التجربة ونضج الرؤية ما يهيىء له قدرة الجراح الذى يحرك مبضعه بحذق ومهارة ليقوم على صفحات كتابه بعملية تشريح وتحليل واستنباط ، يلخص من خلالها كل مفردات الجمال فى كل الأساليب والمناهج •

وهو يضع لتحقيق هذا الهدف تبويبا فريدا فى نوعه ، يستجيب فى مرونة لمنهج البحث الدقيق الذى ألزم به نفسه ، على الوجه التالى ، وعلى مدى ثمانية فصول :

١ ـ مشكلات تعريف ظاهرة الاخراج •

٢ ـ لمحة تاريخية لفن الاخراج ومفهومه •

٣ ـ المخرج يقرأ النص الدرامى •

٤ ـ المخرج يقوم بتوزيع الأدوار ٠

٥ ـ المخرج يدير البروفة ٠

٦ ـ المخرج يجلس فى صالة المتفرجين ٠

٧ ـ المخرج يقف خلف الكاميرا ٠

٨ ـ هل يمكن تعليم حرفة الاخراج ؟! ٠٠

وتستوقفنا فى هذا التبويب وتسمياته ملاحظات :

١ ـ ان المؤلف رغم تعدد جوانب ابداعه خلال تجربته الطويلة ، يكتب عن «المخرج» من وجهة نظره كمخرج تعامل مع الفراغ المسرحى ومع الكاميرا من خلال كافة نوعيات الدراما ، وهو يطبق منهجا رصينا فى استقرار تجارب الأزمة التاريخية ، مستهلا بتعريف « الظاهرة » ، ثم يتتبع نشأة «فن» الاخراج فى العصر الحديث ؛ ويحاول استجلاء مفهومه أو مفاهيمه المتعددة ، ثم يتجول بنا فى رحلته كمخرج منذ لحظة اختيار النص الدرامى ؛ فقراءته قراءة تخصصية ، فتوزيع الأدوار على الممثلين وما تطرحه هذه الخطوة من صعوبات وتناقضات ، فمرحلة التدريبات أو البروفات وما يتصل بها من نظريات ذاتية وموضوعية ، ثم لا ينسى أن رجال المسرح يبدعون المسرح من أجل الجماهير ، وأنه لا مسرح بدون الجماهير ، فيطرح علاقة المخرج وغيره من فنانى العرض بالجماهير بعد انتهاء فترة التدريبات ، ثم يرتاد بنا ابداع المخرج فى السينما وفى التليفزيون ، وينهى الكتاب بالسؤال الخالد : هل الابداع موهبة أم دراسة ، وهل يمكن تعليم الاخراج كحرفة ، بصرف النظر عن عبقرية الموهبة ؟! ٠

٢ ـ ان المؤلف أطلق على « الاخراج » فى عناوين الفصول فى تيمة الكتاب صفات متعددة ومتفاوتة الطبيعة والقيمة من وجهة النظر الى طبيعة « الانتاج » البشرى ، فهو أحيانا « ظاهرة » وأحيانا « فن » وأحيانا « حرفة » ، بل هو يدفع به أحيانا الى مهاوى القص واللصق (المونتاج) وأحيانا أخرى الى حدود العبث بابداعات الكتاب وقهر الممثلين وغير ذلك من السلبيات التى سجلتها المهنة أحيانا وما زالت ، وستظل تسجلها طالما أن الانتاج « فن » وليس « عالما » له أصول العلوم الرياضية وحدودها الرقمية ٠ هل نزع هبتر على الاخراج هذه الصفات التى تتفاوت بين الصنعة والفن ، وبين الوقتية والاستقرار ، ليعبر عن نفس الرأى الذى طرحه سيلفيور راميكو فى نكتته المشهورة ، أم أنه أراد أن يشير بشكل

غير مباشر الى أن « الاخراج » كغيره من المهن الانسانية طبقات متمايزة تتراوح بين العبقرية والصنعة الرديئة المجردة من الالهام وروح الجمال ؟! .. الثابت من تحليلات المؤلف فى متن الكتاب ، وفى أكثر من فصل ، أنه يهدف الى تأكيد هذه « الطبقية » واثباتها ، وهى حقيقة منطقية فى الواقع العلمى والابداع ، فهناك دائما العباقرة ، وهناك الحرفيون ، وهناك الدخلاء الذين لا يملكون الموهبة ولا الصنعة ، ولكنهم ينجحون بوسائل خارجية فى وضع أسمائهم على لوحات الاعلان تحت لقب « مخرج » .

ومن المهم أن نشير فى نهاية هذه الملاحظات على عنوان الكتاب وعلى بعض المصطلحات التى لجأ اليها المؤلف فى عناوينه ، أن نشير الى أهمية اختيار مصطلح « جماليات » وهو الترجمة العربية المتفق عليها لمصطلح Esthétique وهى تعنى فلسفة الجمال دون تفريق بين الجمال الظاهرى النابع من الشكل ، والجمال الداخلى الذى ينبض به عناصر كثيرة فى البنى الفنية ، كالبنية اللغوية ، والبنية الدرامية ، والحس اللونى ، وأصداء الموسيقى الداخلية وايقاعاتها ، والسحر النابع من كثير من أدوات اعادة تشكيل الفراغ المسرحى ، كالديكور والأزياء والاكسسوار والاضاءة . وعلى ذلك فان اختيار مصطلح « جماليات الاخراج » اختيار مقصود يتفق تماما مع اتجاه المؤلف الذى يريد أن يضع يدنا ، مبدعين ومتلقين ، على أسرار فلسفة الفنون فى العرض المسرحى ، دون تفريق فى ذلك بين شكل ومضمون ، لأنه هو نفسه ـ شأن الأغلبية الساحقة من الفنانين والمنظرين ـ يرفض فكرة التمييز بين الشكل والمضمون فى الفن .

والآن أستأذنك يا صديقى القارىء أن أصحبك عبر فصول الكتاب ، وأعدك الا أكون ضيفا ثقيلا ، وألا أفسد عليك متعة الحوار الداخلى مع هذا الفنان الفيلسوف ، الذى يطرح علينا زاد خبرته العلمية على مدى العقود الأربعة الأخيرة فى عالم الاخراج .

يبدأ هبنر كتابه بمحاولة العثور على تعريف جامع مانع لابداع المخرج ، ولكن محاولته تتخطى كل المحاولات السابقة وتسعى الى تعريف أكثر شمولية لهذا الابداع ، بصرف النظر عن وسيلة التعبير ، ولقد كان هذا واردا فى نيته عندما أعطى لعنوان الكتاب هذه الشمولية والعمومية ، ولم يقصره على المسرح كما فعلت الدراسات السابقة ، فهو يتحدث عن المخرج فى المسرح والسينما والاذاعة والتليفزيون ، بل يتجاوز ذلك الى ضرورة الاخراج فى كثير من الظواهر الاجتماعية والرياضية ، وفى الاحتفالات الرسمية والطقوس الدينية وغيرها مما اتفق على تسميتها

بالظواهر « شبه المسرحية » . وعندما يتوقف هبنر ليقارن بين مخرج المسرح ومخرج السينما ، مسلما بأن المسرح هو الأب والأستاذ ، يسجل حقيقة ثانية هى أن المخرج فى السينما هو مؤلف الفيلم ، ليس فقط لانه كثيرا ما يشارك فى تأليف العمل الأدبى للفيلم (السيناريو) بل ولأنه يؤلف أيضا من خلال الكاميرا وما تسجله مباشرة من الواقع الاجتماعى ، وبوجه خاص فى تيار الواقعية الحديثة عند مخرج كبير مثل « فيلليني » ، ومن هنا فهو يفتح الباب من جديد على شخصية المؤلف عند المخرج المسرحى . وما زلنا نتذكر المعركة الحامية التى نشبت فى الستينات بين مخرجى المسرح ومؤلفى النص الدرامى ، حول صاحب الحق الأصيل فى نجاح العرض المسرحى ، وما انتهت اليه هذه المعركة من مصالحة تظل تخفى كثيرا من النار تحت الرماد ، تتخلص فى أن الكاتب هو مؤلف النص الدرامى على الورق ، وأن المخرج هو مؤلف العرض المسرحى ، مع حفظ جميع حقوق المبدعين الذين شاركوا فى ابداع العرض تعبيريا وتشكيليا ، وفى عقيدتى أن هذا التمييز بين حقوق التأليف فى العرض المسرحى قد أصبح اليوم نظرية أقرب الى الاستقرار ، ولكن تحت شرط واجب ، هو أن يكون المخرج قادرا بمواهبه الابداعية وثقافاته الانسانية ، أن يقدم رؤية شاعرية جديدة من خلال اطار موحد ، ينبض بقضية اجتماعية معاصرة . ان هذا المخرج المسرحى المبدع نادر ، وسر ندرته أنه قادر على أن يصب روحه فى كلمة الكاتب ، وفى تشكيلات المصممين ، وفى ابداعات الممثلين ، هنا فقط يستحق مخرج المسرح أن يكون صاحب حق كمؤلف لكائن جديد هو العرض المسرحى ، ويطرح المؤلف أمثلة قليلة ونادرة لهؤلاء المخرجين المؤلفين فيذكر « بيتر بروك » و « جروتوفسكى » و « شاينا » ، ويؤكد هبنر هذه الحقيقة ، وتؤكدها معه ، عندما يقول « ولكن أبمقدورنا أن نطلق اللقب نفسه على مخرجين عاديين يعملون فى مسارح باريس وفيينا ووارسو ، أو حتى على أولئك الذين يعملون خارج تلك العواصم ومراكزها الثقافية؟!» . وكأنما يريد أن يؤكد ما نذهب اليه من التمييز بين « المخرج المفسر » و « المخرج المنفذ » .

وفى الفصل الثانى يواجه هبنر ، وهو يتعرض لتاريخ فن الاخراج ، قضية الخلاف بين حداثة هذا الفن ونشأته فى منتصف القرن الثامن عشر ، أو قدمه قدم نشأة المسرح كظاهرة انسانية ، وهو ينتصر الى فكرة أن « الاخراج » يعود الى تاريخ وجود المسرح ، ولكنه لا ينسى مع ذلك أن ينبهنا الى اختلاف دور المخرج فى الوظيفة والمهام باختلاف المسرح ذاته ، من حيث شكله الفنى وتنظيمه وهيكله ودوره فى الحياة الاجتماعية من عصر الى عصر ، ذلك أن المسرح شأنه شأن أية مؤسسة اجتماعية ، يتطور

بتطور العلوم ، ويتخذ من المبتكرات العلمية الحديثة أدوات جديدة ، ويتحاور مع المتغيرات الاجتماعية · اننا عندما نقارن عشرات أو مئات النصوص الدرامية التى صاغها المؤلفون على مدى التاريخ عن أسطورة « أوديب » ؛ سنلاحظ دون شك أن كلا منها قد تأسس على مبادىء فكرية وفلسفية جديدة نابعة من هذا التطور ، ومن تلك المتغيرات · قارن ـ على سبيل المثال ـ بين مسرحية « الذباب » لسارتر ـ وقد كتبها خلال الحرب العالمية الثانية وتحت احتلال النازيين لباريس ، وبين تناول كل من اسكيلوس وسوفوكل ويوريبيدز لأسطورة « الكترا » · وعلى نفس المستوى يتطور ابداع المخرج صعودا ، تحت تأثير التطور العلمى والمتغيرات الاجتماعية ، حتى ولو كان النص الذى اختاره من التراث القديم · ان نظرة على تطور اخراج مسرح شكسبير فى مسرح شكسبير نفسه بانجلترا يؤيد لنا فكرة تطور فن المخرج من عصر الى عصر · وعلى ذلك فاننا نتفق مع هبنر على حقيقة أن وظيفة المخرج معاصرة لميلاد المسرح ، ولكن الميلاد الحديث لوظيفة المخرج بمقومات شخصيته المعاصرة منذ أوائل القرن العشرين يشكل فى الواقع ضرورة التطور التى تفرضها ضرورات العصر ومتغيراته · ولا شك أن أزمة المسرح التى استفزت الدوق جورج الثانى ، ثم ستانسلافسكى ودانشنكو فى العصر الحديث ، ليقننوا من جديد وظيفة المخرج ، ويضعوا لها الضوابط والمقومات التى تزن بميزان دقيق سلوكياته وعلاقاته مع كل الأطراف ، كانت أزمة نابعة من متغيرات عصر الصناعة وسطوة رأس المال ، الأمر الذى يسر للمنتج أن ينصب نفسه حاكما بأمره ، ثم يسر للنجم الممثل أن ينصب نفسه حاكما بأمره ، ثم انحرف بالمؤلف المنتج نحو توجهات ذاتية : كأن يكتب مسرحيته للنجمة المتفردة عشيقته أو زوجته · وها نحن نعود مرة أخرى الى نفس الأزمة . ونعانى نفس المأزق تحت تأثير طاعون الاقتصاد الحر ، وكأن دورة التاريخ قدر اغريقى مسلط على المجتمع الانسانى ·

اننا نعانى اليوم نفس الأزمة التى حركت أولئك الرواد ، فها هو رأس المال يعود مرة أخرى الى سطوته ، فيتحكم فى كل صغيرة وكبيرة فى الانتاج الفنى ، فى المسرح والسينما والتليفزيون والاذاعة ، ورأس المال يقف وراء النجم ويجزل له فى العطاء ، ويصبح النجم الممثل مرة أخرى حاكما بأمره ، يختار النص ، ويختار المخرج ، ويختار طاقم الممثلين ومؤلف الموسيقى ومصمم الاطار التشكيلى ، وليست أزمة مخرجى السينما الذين هاجروا الى المسرح التجارى فى مصر وهزوا أركان نقابة الممثلين التمثيلية خلال الموسم الصيفى (١٩٩٢) ، الا بادرة من بوادر هذا التصدع الذى ألم بالتقنين الراسخ لشخصية المخرج فى المسرح المصرى ،

وأطاح بالضرورة بكل البناء المسرحي في مصر ، بحيث يمكن القول اننا في حاجة الى وقفة رواد كجورج الثاني وستانسلافسكي ودانشنكو لاستدراك الحال . بل ان الأمر قد أخذ أبعادا أكثر خطورة في الانتاج الدرامي في التليفزيون . ولن أحدثك هنا عن سطوة تكتلات رأس المال المنتج في بعض الأقطار العربية . وما تفرضه هذه السطوة من املاءات غير موضوعية وشخصية ، تبدأ من « الفكر » وتنتهي الى فرض ممثلين من مواطني رأس المال ، بصرف النظر عن كل القيم وكل اعتبارات الابداع .

وسيصحبك المؤلف في هذا الفصل عزيزي القارىء ، عبر تطور طويل طويل لفن المخرج منذ نشأة المسرح الاغريقي ، مرورا بانحدار المسرح الروماني ، ثم صحوة مسرح الأسرار وما تلاه من ضائقة مسرحية أدت الى انفجار وابداعات مسرحية جديدة في شكل « كوميديا الفن » او الـ Commedia dell'atte ، ثم يتوقف بل طويلا عند « عصر النهضة » وما منحه للمسرح ومخرجيه من الكتاب الكبار من امكانات شاعرية وابداعية خالدة ، ثم ها هو ذا يضع أمامنا قائمة طويلة من المخرجين عبر القرون حتى مطالع القرن العشرين ، بما يؤكد أن المسرح في العالم يمكن قراءته ، ليس فقط من خلال الأدب ، ولكن أيضا من خلال تطور جماليات العرض ، أو جماليات الاخراج .

وبطبيعة الحال فان هذا الفصل الثاني هو أطول الفصول ، وان لم يكن أهمها ، فهو تغطية تاريخية دقيقة وأمينة لتطور وظيفة المخرج عبر العصور ، وهو في نفس الوقت مواجهة علمية دقيقة وأمينة لمفهوم هذه الوظيفة وأبعادها منذ البدايات وحتى اليوم .

والذي يستوقفني في هذا المسح التاريخي المتأني هو هذا الثبت اللانهائي من أسماء المخرجين وتحليلات الشخصيات الفكرية والفنية من خلال عروضهم ، ومن خلال أقوالهم ودساتيرهم في الاخراج . انها دراسة علمية هامة للباحثين والدارسين بوجه خاص ، اجتاز المؤلف في سبيل انجازها صعوبات كثيرة ، وقرأ عددا لا نهائيا من الأعمال والمذكرات والدراسات التاريخية ، وأضاف اليها اجتهاداته الموضوعية التي يمكن من خلالها أن نميز بين المجدي واللامجدي ، وبين الأصيل والزائف ، وبين الضروري واللاضروري ، وبين الابداع والصنعة ، والتفسير والتنفيذ ، في فن المخرج .

وفي الفصل الثالث يتعرض هبنر لأخطر مرحلة من مراحل ابداع المخرج ، مرحلة قراءة نص الكاتب ، وينبهنا بادىء ذي بدء بأن قراءة المخرج للنص الذي اختاره ليخرجه ، تختلف اختلافا بينا عن القراءة العادية للنص

لمجرد الاطلاع والاحاطة بموضوعه وشخصياته وحواره ، ان الأمر يختلف اختلافا بينا ، ويذكرنا هذا الفرق بالفرق بين ملاحظة المواطن العادى لظاهرة طبيعية ، ودراسة العالم لهذه الظاهرة ، « فان نقرأ النص يعنى أن تفهمه . وهذه ليست بالمهمة السهلة البسيطة . فليس المقصود هنا فقط مجرد الحفر فى طبقة دلالات الألفاظ وتطورها الوراثى ، بل ينبغى أن يضع المرء فى اعتباره القيم المرئية المسرحية للنص المقروء ، وما تتضمنه من عواطف ومشاعر ومضامين يستجيب لها المتلقى فى المجتمع » . هذا ما يقوله هبنر ، ونستطيع أن نفسره على الوجه التالى : ان قراءة المخرج للنص ليست مجرد قراءة كلمات المؤلف وعباراته على الورق ، ولكنها فى النهاية قراءة حالة ، أو حالات ، تتجاور مع حالة المجتمع الذى يعيشه المخرج ، وبين حالة النص ، وحالة المجتمع المعاصر ، يقف علم قائم بذاته هو « علم الدلالات » أو السيميولوجيا ، وهو علم يفضى بالمخرج الى تحويل الكلمات ولقاءات الشخصيات من خلال مدارها الى صور مرئية تتحاور مع قضية ما من القضايا الاجتماعية التى يعانيها بالنيابة عن مجتمعه . ان المخرج فى هذه القراءة يقرأ ما فى ضمير الشخصية ، أو كما يقول ستانسلافسكى « ما وراء الكلمات » ليكشف عن القضية الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو الأخلاقية التى تؤرق الشخصية ، وهو فى نفس الوقت يقرأ نصا آخر ، هو واقع الحياة الاجتماعية التى يعيشها ، ليخرج بالحوار الذى يمكن أن يثور داخل جمهور المتفرجين من معاصريه ، وبقدر ما يحقق المخرج من صدق فى قراءة الصورة الداخلية للكلمة ، بقدر ما يحقق المتفرج عبقرية قراءة « الرمز » على الهواء ، موظفا فى ذلك قياسات دقيقة من واقع حياته ومعطياتها الاقتصادية والسياسية والأخلاقية على الصورة الصادقة التى تواجهه فى الفراغ المسرحى . أذكر بهذه المناسبة قراءتين لنصين ، أحدهما قديم هو « الخال فانيا » لأنطون تشيكوف ، والثانى حديث هو « سكة السلامة » لسعد الدين وهبة . فى النص الأول توقفت كثيرا عند بدايات الحوار بين المربية « مارينا » والطبيب الشاب « أستروف » :

ـ تشرب الشاى ؟!

ـ لا .. لا أحس بالحاجة اليه !

ان الحوار يتطور خلال المشهد الأول حتى يطرح صورة واقعية صادقة لحالة روسيا القيصرية التى مهدت لاشتعال الثورة البلشفية فى عام ١٩٠٥ ، ثم فى عام ١٩١٧ . وكانت القضية ـ وأنا أقرأ النص ـ ما الذى يعتمل فى نفس المربية والطبيب وهما يتحاوران . دون أن يصرح أحدهما

بالحقيقة المباشرة ؟! وما هو واجب الممثلة والممثل اللذين سيقع عليهما الاختيار لتجسيد هاتين الشخصيتين ؟

وأخيرا ما هى الأفكار والأحاسيس التى سيمارسانها عند البحث ، من خلال القاعدة الذهبية التى وضعها ستانسلافسكى : «لو أننى...» . وهى بطبيعة الحال أفكار وأحاسيس نابعة من تجربتهما الاجتماعية فى مجتمعهما ، لا فى المجتمع الروسى القيصرى ؟! .. وفى « سكة السلامة » يختلف المنطلق التفسيرى ، فالمسرحية تصور اللحظة التاريخية المعاصرة للعرض المسرحى . بمعنى أنه ليس هناك بعد زمانى أو مكانى ، والبديل هنا لهذين البعدين هو الطاقة الايمانية ، أو الرمزية : المسرحية تبدأ كما يذكر القارىء بتوقف الأوتوبيس بركابه فى الصحراء وقد ضل « السائق » الطريق ، وكان السؤال التأسيسى عند القراءة : من هو السائق ؟! .. وما هى طبيعة هذا « التوهان » ؟! هل هو توهان جغرافى ، أم توهان سياسى ، اقتصادى ، اجتماعى ؟! ..

واستلزمت الاجابة على السؤال البحث عن اجابة سؤال آخر : من هى الشخصيات التى تركب الأوتوبيس : الصحفى ، المحامى ، الفنانة ، العمدة ، الأرملة الأرستقراطية زوجة الباشا ، الزوجة والشاب الباحثين عن المتعة ، الشاب الشاذ جنسيا ؟! .. ان الاجابة على هذه الأسئلة هى التى تقرر البعد الاجتماعى للحدث ، وللشخصيات ، وللحوار ، ولابد للمخرج أن يستنبط كل هذا ويراه ويلمسه لمس الحقيقة أثناء قراءته التخصصية ، وقبل أن يلتقى بمجموعات المبدعين .

ويتحدث المؤلف عن حب النص والالتزام به كشرط لنجاح المخرج ، وحديثه هذا يطرح قضية من القضايا المستقرة فى التزامات المخرج ، هى قضية « الأمانة » قبل النص : فكرا ، ولغة ، وأسلوبا ، وبنية درامية . هذه الأمانة تقتضى بالضرورة أن يتريث المخرج كثيرا قبل أن يتخذ قراره الأخير باعتناق النص ، لأنه اذا لم يحقق هذه الدرجة من الحب والالتزام بالنص تفصيلا ، والقناعة بأنه هو النص الذى تناديه القضية الاجتماعية التى تؤرقه ، فانه لن يكون قادرا على مواجهة مجموعة الفنانين الذين يختارهم ، واقناعهم بضرورة اعتناق هذا النص والتفانى فى سبيل فهمه وتجسيده .

ولكن هل معنى قاعدة « الأمانة » قبل المؤلف ، أن يطرح العرض المسرحى نفس الصور التى كانت تجول فى ذهن الكاتب أثناء كتابته للنص ؟! ..

أتفق مع هبنر فى أن هذه النتيجة ليست شرطا من شروط أمانة المخرج ، فالطرق متعددة للتوصيل ، واذا كان الكاتب قد اتبع وسيلته وتقنيته «الأدبية» فى توصيل أفكاره ، فان للمخرج وسائله وتقنياته التى تختلف كل الاختلاف عن طبيعة وتقنيات الأدب · المهم فى النهاية ألا يقول العرض شيئا مناقضا لما أراد الكاتب أن يقوله ، والمهم فى النهاية أن ينجح العرض فى اجتذاب الجماهير وفى استفزازها ، من خلال الحوار بين خواطرها وبين معطيات العرض · وهنا يطيب لى ان أطرح النظرية التى تحدد العلاقة الموضوعية بين المخرج والكاتب :

ان الكاتب يثبت على الورق جانبا محدودا جدا من الحلم الكبير الذى عاشه المؤلف (على أساس أن المؤلف والكاتب شخص واحد) وواجب المخرج فى هذه الحالة أن يكتشف الأبعاد الحقيقية لحلم المؤلف ويجعلها أساسا لعرضه ، على هذا الأساس يمكن أن يتوحد الهدف بين الكاتب (المؤلف) والمخرج ، حتى ولو لم يلتزم العرض بنفس الأفكار التى كانت تراود الكاتب وهو يكتب ، وهذا ما يفسر قول هبنر « لا يوجد ، ولا ينبغى أن يوجد صراع فى المصالح بين المخرج والمؤلف ، لأن هذه المصالح مشتركة » ·

هل هناك قانون يحكم ابداع المخرج ، ابتداء من مرحلة قراءته التخصصية للنص ؟! هل هناك وصفة ، أو روشتة ، أو منهج محدد وثابت ؟! لا · ويؤكد هبنر أن لكل مخرج منهجه فى قراءة النص وفى الاقتراب منه ، وفى التعامل بعد ذلك مع الفنانين المبدعين للعرض ، وهذا لا يمنع بطبيعة الحال أن هناك « مناهج » رائدة نتعلم منها ، ونعمل بهديها ، وقد نستبعد منها تفاصيل ، وقد نضيف اليها تفاصيل ، ومن ذلك مناهج ستانسلافسكى وبريخت وبروك ·· الخ · ولكن «المناهج» شىء ، والقواعد شىء آخر ، ولعلنا نتفق فى النهاية ألا قاعدة فى الابداع الفنى ، والقاعدة الوحيدة المتفردة هو أن يكون « فنا » ، وللفن معاييره ومقاييسه الذهبية ·

ومن المشاكل الهامة التى يثيرها هبنر فى عمل المخرج ، مشكلة النصوص المترجمة ، فمن واجبات المخرج مراجعة التراجم التى يقرؤها للنص الأجنبى ، واختيار الترجمة الأمثل والأقرب الى النص الأصلى ، الأمر الذى يقتضى الملم المخرج بلغة أجنبية أو أكثر ، حتى يمكنه أن يقرأ النص الأصلى بلغته أو بلغة أجنبية يعرفها جيدا · ان الترجمة فى حد ذاتها نوع من الخيانة للنص الأصلى ، ولكنها خيانة مشروعة لأنه بدونها ستحاصر الابداعات العالمية داخل سجن لغاتها ، ولكن اذا كانت الخيانة درجات ، فان من واجب المخرج أن يصل بالخيانة الى الحد الأدنى الممكن ، من خلال

جهد جهيد فى البحث عن الترجمة الأكثر أمانة قبل النص الأصلى ، فاذا عجز فلا أقل من البحث عن مترجم أكثر تفقها فى اللغتين · ولقد كانت أمانة الترجمة قبل النص الأصلى مشكلة من المشاكل التى واجهتنى فى كل النصوص الأجنبية التى أخرجتها . ومن بين النصوص التى حققتها بالمراجعة على النص الأصلى قبل بدء خطوات الاخراج ، ووجدت أنها قد حققت الدرجة القصوى الممكنة من الأمانة فى نقل الكيان الدرامى ، الشعرى . الفكرى . من اللغة الفرنسية الى اللغة العربية المعاصرة ، نص « الذباب » أو « الندم » الذى ترجمه أستاذنا الراحل الدكتور محمد القصاص عن النص الفرنسى لسارتر ·

والمؤلف يتجاوز حدود العنوان الذى وضعه لهذا الفصل ، عندما ينتقل من القراءة التخصصية للمخرج الى مراحل اختيار المعاونين ، وبوجه خاص المصممين التشكيليين (السينوغراف) ، ولا شك أن اختيار المصممين قبل لقاء المخرج مع مجموعة الممثلين يشكل مرحلة من مراحل الرؤية الصحيحة للصورة ، بحيث لا يصبح حواره معهم حوارا حول النص الأدبى ، بل حوار الصورة . والحدث ، واللون ، والايقاع ، والبيئة التفصيلية للكلمة المجسدة ·

ولا شك أن اختيار الموسيقى ـ أو المؤلف الموسيقى ـ فى هذه المرحلة سيضيف الى احتشاد المخرج امكانية هامة من امكانات التجسيد · ان كل هذه الخطوات تعاون فى توضيح الأسلوب الذى استنبطه المخرج من النص ، وسيكون حليفا له فى طرح كل تفاصيل الصورة التى يسعى اليها فى تحقيق العرض ·

ومع كل ذلك فان المؤلف ينبهنا الى أن هذه القراءة التخصصية مهما كان عمقها ، لا تغنى عن قراءات أخرى طيلة فترة التدريبات ، وحتى ما بعد الافتتاح ، فالمخرج يجب أن ينأى بنفسه عن الأفكار الثابتة الناتجة عن القراءة الأولى . وأن يكون على درجة من المرونة والتواضع تسمح له دائما بالمراجعة بحثا عن الصواب والأصوب ، دون أن يترتب على هذا التواضع العلمى . اهتزاز شخصيته القيادية أمام الفرقة ·

ان الحوار الجدلى الحى بين المخرج والفنانين المشاركين فى العرض ، ثم بين المخرج والجمهور فيما بعد رفع الستار ، يؤدى دون شك الى اثراء العرض ·

« ان عملية توزيع الأدوار هى أهم قرار فى العمل الفنى . انها ثلاثة أرباع عمل المخرج ··· فاختيار الممثلين لتمثيل شخصيات المسرحية ، انما

يشهد على فهم للمسرحية ، يختلف عن فهم آخر لو أخذنا ممثلين آخرين ...»
هكذا يفتتح المؤلف الفصل الرابع بمهمة توزيع الأدوار على الممثلين ، وهى بالفعل خطوة من أعقد الخطوات وأخطرها على مستقبل العرض المسرحى . وموطن الخطورة هو أن العرض يرتكز فى النهاية على الممثل والكلمة ، ولذلك فثمة اجماع على أن اختيار النص واختيار الممثلين هما القياسان الحقيقيان لنجاح العرض ، حق أن الجمهور يدرك عمل المخرج ، وكثيرا ما يصفق لابداعاته ، ولكنه فى مقابل ذلك يحمله مسئولية الخطأ فى اختيار النص أو الممثل . ولقد طرح هبنر كثيرا من المشاكل التى تعترض المخرج عند توزيع الأدوار ، مستعينا فى ذلك بتجاربه الذاتية وتجارب الآخرين ، وأشار بالذات الى معيارين أساسيين يجب أن يقودا المخرج فى هذه الخطوة : الموضوعية وعدم الميل الى الهوى ، ثم المقومات والأدوات التى يجب أن يختار على أساسها ممثل كل شخصية ، دون أن يركن كثيرا الى قدرته على تعليم الممثل أو اعادة خلقه ، وفى النهاية علاقة الممثل بالجماهير ، ليس فقط من ناحية التعاطف والحب ، ولكن أيضا من وجهة نظر وعى الجمهور بقدرات الممثل من خلال لقاءاته السابقة . وتعتبر قضية تفاوت الأدوار حجما وأهمية ، من القضايا التى تحدد علاقة المخرج بالممثلين ، كما تقوم أحيانا صعوبات بصدد هوية الممثل وعقيدته وأفكاره الاقتصادية والاجتماعية وعلاقة كل ذلك بالشخصية أو بالنص نفسه أحيانا ، ولكم عانيت خلال تجاربى من كل هذا ، ولكنى أؤكد ـ على ضوء التجربة ـ أن قوة اقناع المخرج لممثليه هى العصا السحرية الضرورية لتجاوز كثير من هذه العقبات ، وبقدر فهم المخرج لشخصيات العمل ولممثليه ، بقدر ما ينجح فى تشكيل الأوركسترا من عازفين يتنافسون بكل الحب ، وبكل الطموح الى التفوق .

على أن ظروف الانتاج وامكانات المنتج تعتبر بطبيعة الحال معيارا من أهم المعايير فى اختيار طاقم الممثلين ، ويبدو أن هذه المشكلة لم تؤرق هبنر كثيرا ، ربما لاختلاف البنى الحضارية بين بولندا وبيننا ، فنحن فى مصر ، وربما فى الأرض العربية كلها ، وفى كثير من بلاد العالم الثالث نعانى كثيرا من مناخ الانتاج وأدواته فى المسرح والسينما على السواء ، وبوجه خاص بعد أن أصبح اقتصاد السوق ـ أو القيم الرأسمالية ـ هو المسيطر على كل مقادير الانتاج ، حيث أصبحت قاعدة العرض والطلب هى الفيصل فى الاختيار ، حتى فى الفرق الحكومية الثابتة التى تقوم على مبدأ توظيف الممثل بصفة دائمة ، وتدنى مرتباتهم فى مواجهة التضخم الاقتصادى ، وارتفاع أجور الممثلين خارج هذه الفرق ، سواء فى المسرح التجارى أو فى التليفزيون ، الى أرقام فلكية بالنسبة لهذه المرتبات . ان هذا المأزق أدى الى عجز شبه تام فى امكانية تشغيل ممثلى فرق الدولة ، وبوجه خاص

نجومهم والراسخين منهم ، وهذا أمر يقتضى بالضرورة اعادة النظر فى البنية الأساسية لهذه الفرق ، على ضوء المتغيرات الاقتصادية ٠

وفى السينما تشكل النجومية أساسا فى توزيع الفيلم ، ولكن الأمر يختلف تماما فى المسرح ، فالعبرة فى المسرح بتماسك العرض وجذبه للجماهير ، بصرف النظر عن أسماء الممثلين المطروحة على لوحات الاعلان ، وهنـاك تجارب كثيرة على الطريق تؤكد أن العرض المسرحى الرصـين المتماسك يمكن أن يصـنع من ممثليه المجهولين نجوما ، ولعل تجربة « المسرح الحر » (١٩٥٢ ـ ١٩٧٠) وتجربة « استوديو ٨٠» تؤكدان هذه المقـولة ٠

ان صعوبة من هذه الصعوبات التكتيكية التى تقابل المخرج فى علاقته بممثليه ، تتجسد فى تصارع الارادات ، فالمخرج نظريا هو قائد العمل ، وهو صاحب المنهج ، وصاحب الأسلوب ، وصاحب الحسابات العامة التى تصنع فى النهاية ايقاع العرض ولونه (نوعيته) وهارمونيته ، ولكن الممثل ارادة مستقلة ، وهو كفنان ينطوى على نوع من النرجسية أو حب الظهور ، ومن هنـا فلابد للمخرج أن يكون على فهم كامل بالالتواءات النفسية والنتوءات النرجسية عند كل ممثل فى فرقته ، وأن يتمتع بقدرة استراتيجية وتكتيكية تتيح له أن يتعامل مع كل منهم باللغة والأسلوب اللذين يحققـان له فى النهـاية أقصى غايات الاستثمار لمواهب الممثلين وأدواتهم ، دون أن تهتز صداقته للجميع ٠ ولا شك أن هذه الاستراتيجية وهذا التكتيك ستكون لهما صفة شبه طبقية فى التعامل مع المسـتويات الابداعية المتمايزة ، ومع الأعمار والأجيال المختلفة للممثلين ، وهذا أمر بديهى ، فالممثل الناضج ذو الخبرة الطويلة يقرأ رغبة المخرج فى عينيه ، أو فى اشارته ، أو فى توضيح بسيط ومكثف ، ويستجيب على الفور ، بينما الشباب والمبتدئون يحتاجون الى وقفة أعمق ، والى توضيح بشتى الوسائل ، حتى يتمرسوا بمنهج المخرج ويكتشفوا المعنى الدقيق لملاحظاته٠ ولكن على المخرج مع ذلك أن يتحاشى احساس مثل هذا الممثل بالعجز أمام الآخرين ، وأن يحس بالدرجة التى يتوقف عندها فلا يصر على الحصول على كل العطاء فى لحظة واحدة ، حتى ولو احتاج الأمر الى أن ينفرد بالممثل فى بروفة خاصة ، بمعزل عن المجموعة ٠

ان الممثل منهج كما أن المخرج منهج ، وعلى المخرج اذا تناقض المنهجان، أن يكون شديد الحرص فى اثارة الحوار الجدلى بين المنهجين ليكتسب الممثل الى منهجه هو ، ويقنعه بالتخلى عن المنهج المناقض ، وفى كثير من الأحيان يضطر المخرج الى التسليم بالحل الوسط ، أو الحل التوفيقى ، بين

المنهجين ، وعلى سبيل المثال اذا كان المخرج يعمل تحت نظرية « المسرح مسرحا » فى مواجهة ممثل يؤمن ايمانا راسخا بمنهج التعايش والاندماج ، فمن الممكن أن « يسرب » اليه بعض المراجع أو الدراسات حول مسرحة المسرح ، ولا شك أن الحوار بين الاثنين بعد ذلك سيكون أكثر يسرا من ناحية ، وسيضمن للمخرج مزيدا من ايمان المجموعة به وبمنهجه بعد ذلك، بحيث يتوحد المنهج عند الجميع · أذكر أننى خلال اخراجى لمسرحية «الارض» فى ١٩٦١ ـ وكنت عائدا للتو من بعثتى ـ طلبت الى ممثل كبير يعتبر بالنسبة لى والدا وأستاذا أن يؤدى جملة ما مواجها الجمهور ، فنظر الى فى دهشة شديدة لم أعتبر أنه لم يسمع الملاحظة ، وقال الجملة لزميله الممثل الذى يحاوره ، وتخيلت أنه لم يستوعب الملاحظة فكررتها ، فكرر نفس السلوك ، فأيقنت أننا بصدد اختلاف منهجى ، وصرفت النظر مؤقتا، وفى اليوم التالى ، وقبل أن تبدأ البروفة ، جلست اليه على حدة ، وتحاورنا فى الأمر ، وطرح كل منا منهجه بأسانيده ، فاذا به يقول لى فى صدق وصراحة : أريد أن أقرأ عن هذا المنهج الجديد ، وبعد أن قرأ ما اتفقنا عليه من مراجع ، أعطانى درسا كأى أستاذ ، فقد وقف فى البروفة التالية يؤكد للمجموعة أنه كان مخطئا عندما رفض تنفيذ ملاحظتى ، وأنه أدرك بعد البحث والقراءة أن الملاحظة صحيحة ، ولابد من تنفيذها لتوحيد منهج الاخراج · ولا أحدثك أيها القارىء عما كان لهذا الموقف من تأثير ايجابى على مسار البروفات بعد ذلك ، ثم على نتائج العرض ، فقد أدى موقف الأستاذ الى نوع من التآخى والتوحد ، ساهم كثيرا فى تحقيق النتائج المرجوة ونجاح العرض ·

فى الفصل الخامس يتحدث المؤلف عن ادارة المخرج للبروفات ، وهى قضية تخضع لمناهج متعددة ، ولا شك ان لكل مخرج توجها خاصا فى تنظيمه وادارته للبروفات ، ففى قضية تقسيم البروفات الى بروفات قراءة (مائدة) وبروفات حركة تتعدد المناهج ، فمخرج مثل بريخت مثلا ينكر انكارا تاما فائدة بروفات القراءة ، بينما يهتم جاك كوبو مثلا ببروفات المائدة أكثر من اهتمامه ببروفات الحركة ، والفيصل بين المنهجين قد يكون القيمة اللغوية والفكرية للنص ، فلكل نص متطلباته · فى النصوص الكلاسيكية القديمة التى تتطلب عناية خاصة باللغة وبناها وتفاسيرها المختلفة ، يحتاج الأمر الى احتضان طويل حول المائدة ، والى حوارات طويلة حول نسق اللغة وقواعدها ونحوها وصرفها ومعانيها الظاهرة والباطنة ، حتى يمتلىء فم الممثل بالجملة ، ويمتلىء وجدانه بها وبما وراءها ، وقد قضينا حول المائدة قرابة شهرين ، وأحيانا ثلاثة أشهر فى أعمال مثل « أنتيجون » سوفوكل ، « والذباب » لسارتر ، بينما فى أعمال أقرب الى الواقع الاجتماعى ، يمكن الاكتفاء بجلستين أو ثلاث على المائدة ·

كما أن المناهج تتعدد بالنسبة لتحضير المخرج نسخة الاخراج قبل البروفة ، فمن المخرجين من يحضرون البروفة وقد كتبوا ورسموا على النسخة كافة تفاصيل المشهد أو المشاهد التى ستجرى عليها التدريبات ، ومنهم من يكتفى باثبات الخطوط الرئيسية ويحتفظون لأنفسهم بامكانية مساهمة وابداع الممثلين والتشكيليين فى تطوير تفاصيل هذه الخطوط واثرائها . بينما يلجأ بيتر بروك مثلا الى ارتجال الممثلين للمشهد ، دون تعليمات مبسطة ، ودون تصور مسبق من المخرج ، وان كنت لا أشك أنه قرأ المشهد ودرسه مرات كثيرة واتخذ له تصورا عاما قبل البروفة ، ثم يلجأ الى أسلوب الاستبعاد واعادة التفكير والبحث ، حتى يصل مع المجموعة الى تصور نهائى .

ولا شك أن للارتجال الحى بين الشخصيات آثارا لا يمكن للمخرج أن يدركها ، وهو يحضر فى مكتبه بالبيت ليلة البروفة أو قبلها بليال . فخيال الممثل ، وخاصة اذا كان ممتلئا بالشخصية ، وسلوكه على خشبة المسرح من واقع احساسه بهذه الشخصية ، سيقدم للمخرج دون شك رؤية ابداعية تلقائية متضمنة الأبعاد الحقيقية لأدوات الممثل . وهو ما لا يستطيع حسابه بدقة بينه وبين نفسه ، هذا بالاضافة الى أن للفراغ المسرحى نوعا من السحر التلقائى لا يمكن للمخرج أن يصل الى كل أغواره وأبعاده خارج هذا الفراغ الشاعرى .

ان أهم انجازات بروفات الحركة هى بالفعل « الحركة » ، والعرض المسرحى يقوم أساسا على « الحدث » أى على الحركة ، واذا كانت الحركة داخلية ودفينة داخل شخصيات المسرحية وفى علاقاتها ، وداخل أحداثها المباشرة وغير المباشرة ، فانها يجب أن تتجسد فى حركة مركبة فى كافة عناصر العرض المسرحى : الاطار التشكيلى يتحرك ، واللون يتحرك ، والشعاع يتحرك ، ونغمة الموسيقى تتحرك ، والممثلون ينبضون ويتحركون : صوت الممثل ، وكتلته الجسدية التى تعتبر بشكل ما عنصرا من عناصر الديكور الحى المتحرك ، وانفعالاته تتحرك ، ووراء كل ذلك « قدر » يتحرك ، سواء كان هذا القدر ارادة عليا الهية ، أو ارادة عليا دنيوية (كالنظام السياسى مثلا) أو عاملا من العوامل الاجتماعية أو الاقتصادية أو النفسية ، وعلى مدى العصور يتردد نوع من القدر الغائب داخل العرض المسرحى رغم غيابه عن خشبة المسرح : أبوللو فى التراجيديا الاغريقية ، والملك الشمس (لويس الرابع عشر) فى تراجيديا عصر النهضة فى فرنسا ، وفى المسرح المعاصر والحديث الكثير من الأقدار الغائبة الحاضرة : « جودو » فى مسرحية « فى انتظار جودو » و « الزعيم » فى « الفتى مهران » و « المجتمع » فى معظم مسرحيات نعمان عاشور وأنطون تشيكوف .

كل هذه العناصر الظاهرة والغائبة يجب أن تكون حاضرة فى مخطط المخرج لتحريك الممثلين ، وبديهى ـ والحالة هذه ـ أننا نتحدث هنا عن الحركة المادية ، الجغرافية . بمعنى انتقال الممثل خطوة أو أكثر يمينا أو يسارا أو فوق أو تحت ، أو جلوسه أو نهوضه أو اضطجاعه على فراش أو على شيزلونج ، أو دخوله من أحد الأبواب أو قفزه من احدى النوافذ ، أو تسلقه لشجرة حقيقية أو وهمية . كل هذه الحركة المادية مطلوبة وضرورية فى كثير من الأحيان ، وهى ترد بشكل أو بآخر فى ملاحظات المؤلف بين قوسين ، ولكن الحركة المسرحيـة شىء آخر . انهـا المعادل التعبيرى للصراع بين القوى المتضادة فى الدراما ، ويجب أن تتكافل كل العناصر المسرحية ـ أو معظمها ـ لتجسيد هذا المعادل ، تحضرنى هنا حركة مركبة شاملة شارك فيها الديكور والممثل والاضاءة والموسيقى فى نهاية مسرحية « هنرى الرابع » لبيراندييللو ، حيث تم تصميم ركن قصر هنرى الرابع (المزيف) بطريقة تسمح للممثل بتحطيم هذا الركن على رءوس الشخصيات الخائنة ، المزيفة ، المقنعة ، كمعادل لفكرة « اسقاط الأقنعة » بعد أن زالت حالة الجنون المؤقت عن الشخصية الرئيسية (هنرى الرابع) : الحركة التى يبدعها المخرج اذن هى نتيجة تفهم كامل لمسـار الأحداث والأفعال وردود الأفعال ، وابتكار المعادلات التعبيرية أو التشكيلية لتجسيد كل هذا ، ولا شك أن المخرج سيضع فى اعتباره امكانية استقبال الجمهور لهذه المعادلات الحركية فى يسر ، وترجمة دلالاتها دون معاناة : أذكر أن الجمهور كان يصفق بحرارة وانفعـال كل ليلة للوحـة « المصنع » فى مسرحية « الانسان الطيب » لبريخت (١٩٦٦) ، فقد أبدعت سكينة محمد على أدوات المصنع المسرحى من خامات شعبية مصرية بسيطة كالحبال والسلال المصنوعة من الغاب ، وقطع الحصير والأكواب والخبش ، بحيث يتحرك كل هذا بأيدى العمال فى كل الاتجاهات ، ويعاون فى تكثيف الحركة ومنحها الدلالة ، أصوات مسجلة للآلات ، وموسيقى مستفزة ، وضربات ضوئية لاسعة ، ليقدم كل ذلك معادلا لقهر الرأسمالية للعمال الكادحين ، واستغلالهم الى آخر قطرة دم .

على أن المناهج تتعدد بالنسبة للحركة كعنصر ديناميكى فى العرض المسرحى ، فتبدأ من تحدى « اللا حركة » أو بمعنى آخر تكثيف الحركة فى أصوات الممثلين ـ وهو منهج قريب من مسار الأوبرا الايطالية ـ وبوجه خاص فى الأعمال المسرحية التى تتميز بسمة الأدب والشعر ، وقد تميزت فى هـذا الاطار احـدى مدارس الكوميـدى فرانسـيز فى الخمسـينات والستينات ، ففى وضع ثابت لمجموعة الشخصيات (الممثلين) تقع مباراة موسيقية على أعلى المستويات لتبرز عظمة الدراما من خلال الكلمة .

وتنتهى بالمسرح الحركى الذى يعتبر رائده فى المسرح الحديث ييجى جروتوفسكى ، وهو منهج يقوم على تدريب الممثل على لغات متعددة للحركة التعبيرية من بينها اليوجا · وقد شاهدت عرضا رائعا من فرقة يونانية لمسرحية « الفرس » لاسكيلوس فى مهرجان موتريل باسبانيا (١٩٩٢) يقوم الأداء فيها على الحركة الجسدية المستمرة من فلسفة اليوجا ، دون المساس بالنص الأصلى تقريبا · وكان المخرجون التعبيريون فيما بين الحربين العالميتين ؛ يطالبون الممثلين بمثل هذه الحركة العنيفة المشوهة ·

وفى الفصل السادس يتعرض المؤلف لعلاقة المخرج بالجمهور ـ أهم أضلاع المثلث المسرحى ـ لأن المسرح يتم ابداعه من أجل الجمهور ، ولأن العرض المسرحى لا تقوم له قائمة بدون الجمهور ؛ من هنا فان المخرج عند بعض المنظرين يعتبر المتفرج الأول ـ المثالى ـ ومن هنا أيضا فان من القوانين المنظمة لعمله أن يكون فى الصالة ، وألا يشارك الممثلين على خشبة المسرح الا فى حالات الضرورة القصوى (وفى هذه الحالة لابد أيضا أن يكون له بديل شديد الحساسية فى الصالة ؛ مخرج مساعد أو منفذ أو مشارك) ، ويتحول المخرج فى نهاية التدريبات ، وبعد ليلة الافتتاح ، الى متفرج من نوع خاص ، فهو من ناحية صاحب العرض ، ولكنه من ناحية أخرى قد أصدر بنفسه قرارا ينفى نفسه من العرض عندما رفع ستار الافتتاح · انه نوع من تسليم « العهدة » للفنانين والفنيين الذين يتحركون أو يقفون على خشبة المسرح ، ومن ناحية أخرى فهو تسليم « العهدة » للقضاة القساة الذين سيصدرون حكمهم ـ ربما منذ اللحظات الأولى للعرض ـ بالنجاح أو الفشل ·

والمخرج منذ ليلة الافتتاح ، يتحول فى الواقع الى مصارع فى حلبتين كلاهما اقسى وأعمق خطورة من الأخرى : حلبة الفنانين الذين تحملوا مسئولية العرض ، وحلبة الجماهير ، ومن بين الجماهير النقد المسرحى الذى يمسك بمشارطه ومباضعه منذ اللحظة الأولى للعرض ليصدر أحكامه العادلة أو الظالمة ، على أن الناقد الحقيقى هو المتفرج الذواقة الذى دفع ثمن التذكرة ، ربما لشدة ثقته فى مجموعة الأسماء المطروحة على اللوحة الاعلانية ·

والواقع أن مهمة المخرج لا تنتهى بهذا النفى ليلة الافتتاح ، بل تبدأ مهمة جديدة صعبة المراس ، فالعرض ـ كما قلنا ـ يخلق نوعا من الجدل بين الرأى العام (الجماهير) وبين الفنانين والفنيين أيضا ، وفى كثير من الأحيان يؤدى هذا الجدل الى تناولات جديدة للعرض أو لبعض

لحظاته . ربما من أجل هذا كله كان بريخت يعرض عروضه التعليمية على تلاميذ المدارس قبل عرضها على الجماهير الواسعة وكثيرا ما أجرى حوارا مع هؤلاء التلاميذ ، وكثيرا ما أدى هذا الحوار الى تغييرات جوهرية فى النص وفى العرض . وربما من أجل هذا أيضا ترسخت قاعدة عرض المسرحية فى الأقاليم قبل عرضها فى العاصمة ، وقد اجتزت هذه التجربة بتخطيط مقصود فى أول مسرحية تعليمية مصرية ، هى مسرحية « عسكر وحرامية » لألفريد فرج ، فقد أخرجتها أولا لفرقة دمياط المسرحية ، قبل أن أخرجها لفرقة المسرح الكوميدى التابع لمسرح الدولة (١٩٦٦) .
الخوف ، الرعب ، التوجس ، القتال فى سبيل الاقناع ؛ هذه كلها مترادفات تعبر عن موقف المخرج ومجموعات الفنانين قبل رفع الستار ، وكلما كان المخرج والفنانون قد درسوا فأحسنوا الدراسة ، وجاهدوا ليحققوا أعلى مستويات الابداع الممتع ، كانت النتائج مجزية وعادية . ومع ذلك فان طموح الجماهير قد تتجاوز طموح الفرقة المسرحية ، لأن الجماهير تعيش قضاياها بشكل واقعى ؛ وتتطلع الى ما يجب أن يمنحها الفن من أمل ، وما يجب أن يطلقه من أسلحة التفسير والتنبؤ بالمستقبل . بينما أسلحة الفرقة ـ ابتداء من الكاتب ـ تحيط بها محاذير كثيرة ، ليس أقلها شأنا الرقابة الرسمية (القانونية) والرقابة الذاتية ، والا فما الذى دعا بريخت أن يكتب بين نصائحه الخمس لمن يريد أن يقول الحقيقة تلك النصيحة التى تدعو المخرج الى المحافظة على حياته أطول مدة ممكنة ؟! ..

فى ليلة افتتاح مسرحية « اثر حادث أليم » لنعمان عاشور بمسرح البالون فى صيف ١٩٨٣ ـ وكنت قد اتفقت مع نعمان عاشور على تغيير عنوان المسرحية الى « مولد وصاحبه غايب » ، أحاطت بى فى حديقة مسرح البالون مجموعة من شباب الجامعات ، وطلبوا أن نتحاور ، وتحاورنا حتى الصباح .

كان اعتراض الطلاب على العرض ، رغم تسليمهم بأنه نجح فى تجسيد الواقع الاجتماعى بعد تغلغل آثار « الانفتاح الاقتصادى » فى كافة المؤسسات الاجتماعية ؛ بحيث تبخرت الأهداف القومية من ثورة يوليو ١٩٥٢ ، أنه اكتفى بتقرير الواقع الذى يرصدونه ويعيشونه بصدق يوما بيوم ، ولم يتجاوز هذا التقرير الى التنبؤ أو التبشير أو التحذير ، بما يواكب أحلامهم فى مستقبل أفضل ، أنهم يريدون أن يعلموا ما هى مسئولياتهم فى مواجهة هذا المستقبل ، ماذا يجب أن يفعلوا ، وكيف يجب أن يتصرفوا فى مواجهة الأزمة .. !! ..

هذه سمه من سمات قسوة الجماهير ، وبوجه خاص فى لحظات المخاض الاجتماعية ، أو لحظات اشتداد الأزمة الاجتماعية ، ولقد لمست

في هذا الحوار دعوة غير مباشرة الى تجاوز مناهج مسرح الستينات ، ولكن الى أين !! الى مسرح تعليمى ملحمى يتخذ مادته من الواقع الاجتماعى المتأزم ؟! ... ربما .. هذه الخواطر وغيرها كثير ؛ يتعرض لها هبنر فى هذا الفصل الهام حول علاقة الجمهور بالعرض ، ومسئولية المخرج والفنانين فى مواجهة هذه العلاقة ، بما يدعو الى التطور الدائم فى علاقة جدلية مع التطور الاجتماعى .

ان المجتمع المسرحى الجاد فى مصر يحتاج الى قراءة هذا الفصل واستيعابه ، بعد أن اهتزت كل القيم التى تحكم العلاقات حول العرض المسرحى ، وأصبح من المستحيل أن يجد المخرج الجاد المناخ الملائم للابداع .

المخرج يقف خلف الكاميرا :

فى الفصل السابع يقدم هبنر دراسة مقارنة بين المخرج فى السينما والمخرج فى المسرح ، وذلك بعد أن توقف كثيرا فى الفصول السابقة ، وبالذات فى الفصل الأول ، حول فكرة شمولية ووحدة مهنة المخرج ، ولكن وقفته العلمية فى هذا الفصل تؤكد أن لكل منهما عالمه الساحر ، بما يفرضه هذا العالم من مقاييس ومعايير تتفق مع الأدوات فى كل منهما . ان نقطة هامة من نقاط الارتكاز فى هذه الدراسة المقارنة تتلخص فى أن مخرج السينما أكثر اطمئنانا وأقل قلقا : من مخرج المسرح على النتائج النهائية لابداعه ، وهو أمر منطقى ونابع من طبيعة تحقيقه ، فهو يطبع الصورة على فيلم لتستقر نهائيا ـ الا اذا أراد هو تعديلها بالحذف أو الاضافة عن طريق المونتاج ـ وهو يستطيع أيضا أن يصور اللقطة الواحدة عدة مرات ، ويتخير منها ما يشاء ، بينما النتيجة النهائية للعرض المسرحى تبقى أمانة فى يد الممثل الحى ، الذى قد تحكمه أحيانا شهوة حب الظهور على حساب الآخرين ، وليست هناك حماية لابداع المؤلف والمخرج ـ والفنانين المشاركين فى العرض ، والجمهور أيضا ـ الا بالتطبيق الدقيق القاسى للقانون الذى يحمى العرض المسرحى من هذه الاهتزازات ، والذى تتضمنه عادة لوائح الفرق المحترمة . بل ان مخرج السينما دائما فى الموقف الأقوى بالنسبة لكل ممثليه ، حتى النجوم منهم ، فهو يستطيع أن يعصف بأية شخصية فى الفيلم مهما كانت أهميتها ، ومهما كانت أهمية ممثلها ، لا يمنعه من ذلك الا ضميره ، وأحكام المحاكم اذا تقدم الممثل الى المحكمة متظلما ؛ وقدم الأسانيد المؤكدة لاضطهاد المخرج له لسبب أو لآخر . على أن تجدد العرض المسرحى يوميا يعطى للممثل ـ مع افتراض

حسن النية والالتزام بقاعدة الأمانة ـ امكانية التطوير الايجابى لأدائه ، من خلال احساسه بردود فعل الجمهور من ناحية ، ومن خلال بحثه الدائم من ناحية أخرى · وتستوقفنى عبارة هامة أوردها هبنر عبر الدراسة المقارنة ، ولا شك أنها ستستوقف القارىء أيضا : « ومع ذلك فان مخرجى الأفلام غالبا ما يخفون داخل أنفسهم كراهيتهم للمخرجين المسرحيين ، فهم يرون أن المسرح هو فن أكثر نبلا من فنهم الفيلمى ··· لهذا نجد عددا غير قليل من فنانى السينما يهربون الى المسرح للعمل فيه ؛ حينما تتاح لهم الفرصة ، أمثال فيسكونتى وبرجمان وفايدا ··· » ولقد أختلف مع المؤلف فى لفظ « الكراهية » ، وفى رأيى أنها « الغيرة » من وقع هذا المهرجان الحى الذى ينعقد فى المسرح كل ليلة ، حيث يتم الحوار والجدل الحقيقى بين العرض والجمهور ، وحيث يتجدد هذا الحوار يوميا لان عرض الأمس ؛ قد انتهى باسدال الستار وتصفيق الجماهير ، ولعرض الليلة لا شك روح جديدة ، وحس جديد ، ومواجهة جديدة بين الفنان والجمهور الجديد · بهذه المناسبة فان الفرقة المسرحية تعلم علم اليقين كيف تختلف أحاسيس الجماهير ؛ واستقبالها لتفاصيل العرض على مدى أيام الأسبوع ؛ فجمهور الجمعة والأحد والخميس موقف ، وجمهور السبت والاثنين والثلاثاء والأربعاء موقف آخر ، ولقد أجريت بعض الدراسات فى مصر على هذه الحقيقة ، ولكنى لا أعتقد أنها قضية مستقرة وعامة ، فمن الممكن أن يتغير الموقف فى مسرح عن مسرح آخر ، ومن الممكن أيضا أن تؤثر بعض المتغيرات الاجتماعية أو الاقتصادية فى هذه الأوضاع ·

ولا يفوت هبنر أن يمتد بدراسته المقارنة الى مخرج التليفزيون فيدرك أنه يتوسط بين المسرح والسينما ، ويأخذ أدواته وتقنياته من هنا ومن هناك ، وان كان يتميز عن الاثنين بموقف خاص عندما يخرج برنامجا على الهواء مباشرة ·

أيمكن تعليم حرفة الاخراج !! ·· هذا هو عنوان الفصل الثامن ، وهو سؤال شديد الأهمية بالنسبة لكافة الفنون ، فاننا على نفس النهج يمكن أن نتساءل : هل يمكن تعليم حرفة الموسيقى أو التمثيل أو التصوير ··الخ؟! والحقيقة أننا للاجابة على هذا السؤال يجب أن نفصل ـ بالنسبة للمخرج ـ بين مستويين : الأول مستوى ثقافته الانسانية ، اما الثانى فيخص العلوم والفنون التخصصية ، وهو ما يتلقاه طالب الاخراج فى المعاهد والكليات والاكاديميات المتخصصة ·

ويقول كولتشينسكى أستاذ التمثيل والاخراج بأكاديمية الفنون المسرحية بوارسو : « اننى مع الرأى غير المتفائل بأن ثمة أشياء ثلاثة لا يمكن لنا

أن نعلمها لطلبة قسم الاخراج ، وهى مقومات الشخصية ، والموهبة ، وحسن التذوق • بينما يمكن لنا أن نرغمهم على تعلم أشياء ثلاثة : القراءة الدقيقة المتفحصة لعدد معين من الكتب ؛ والاصغاء لبعض المؤلفات الموسيقية، ومشاهدة عدد معين من اللوحات التشكيلية ... » •

ان الأساس فى الابداع هو الموهبة ، وليس هناك من يدعى القدرة على تعليم الموهبة أو انشائها انشاء ، والموهبة قد تكون مولودة فى الطفل ، ولكنها يمكن أن تموت ، أو توجه اتجاها مناقضا ، اذا لم نتعهدها بالرعاية والتنشئة والتغذية والتشجيع فى المؤسسة التعليمية العامة (من الحضانة الى الجامعة) وفى البيت •

وقد أنهى هبنر كتابه بثبت أقرب الى الكمال للمراجع المتخصصة فى علم الاخراج ، وصنفها وحدد مستوياتها وامكانية الافادة منها ، وهذا الثبت يعتبر مرجعا هاما لجميع العاملين بالمسرح ، وللدارسين بوجه خاص •

الترجمة

الوضع المثالى لكى يحكم القارىء على ترجمة كتاب على هذه الدرجة من الأهمية ، هو أن يكون القارىء عليما بلغة الكتاب الأصلية (البولندية) ولكن ما كل ما يتمنى المرء يدركه • ومع ذلك فان تحت يدنا النص العربى للكتاب ، ونستطيع من خلال قراءته قراءة متأنية أن ندرك باطمئنان أن المترجم (وهو رجل مسرح يحيط احاطة علمية بتفاصيل لغة المسرح ، بالاضافة الى أنه درس اللغة البولندية فى بولندا سنوات طويلة ، ثم تمرس بها فى التدريس والاخراج والتمثيل والتأليف والترجمة لأكثر من كتاب قبل « جماليات فن الاخراج» عانى معاناة شديدة ، وعلى مدى زمن طويل) لتحقيق النتائج الآتية :

١ ـ نقل هذا الكتاب رغم صعوبة صياغته ، ليس فقط لأنها صياغة تخصصية بحتة ، ولكن لأنها تهتم بالدرجة الأولى أيضا بفلسفة الفن عامة وفلسفة المسرح خاصة ، الى لغة عربية رصينة وسهلة فى آن واحد ، نستطيع أن نسميها اللغة المعاصرة ، بحيث تصبح الترجمة مقبولة ومفهومة للقارىء ؛ وللقارىء المتخصص على حد سواء •

٢ ـ نقل الكتاب بأمانة كاملة ، فى اطار أسلوب المؤلف ، وهو أسلوب واضح المعالم ، يلجأ فيه المؤلف كثيرا الى التقديم والتأخير ، ويطرح

المعلومة : ثم يؤكدها من تجارب الآخرين ومن تجاربه هو ، ويتردد بين المناهج المختلفة كما أسبقت ، الأمر الذى يجعلك وأنت تقرأ متصلا مباشرا بالمؤلف وقد عبرت حاجز اللغة ٠

٣ ـ اجتهد المترجم الى أقصى درجات الاجتهاد فى تعريب المصطلحات التى تتصل بعلم الاخراج ، وهو هدف ما زلنا نسعى الى تحقيقه فى كل الفنون ، وخاصة بعد أن اتسعت رقعة الدراسات العليا فى أكاديمية الفنون وفى جامعاتنا وفى الجامعات والأكاديميات والمعاهد العربية ، مع تقهقر الاهتمام بدراسة اللغات الأجنبية من جانب المتخصصين ، وبوجه خاص طلاب الدراسات العليا ، ومع ضمور مساحة البعثات الدراسية الى الخارج ٠

انني أؤكد أن الكتاب ـ وهذا مستوى نقله الى القارىء العربى ـ يضيف اضافات جوهرية الى علوم المسرح بوجه عام ، والى علم الاخراج على وجه الخصوص ، وبعد هذا ، وفوق هذا ، الى فلسفة الفن وجماليات الفن وعلوم الجمال والتذوق وتاريخ الفن ٠ تحية وشكر لرجل المسرح زيجمونت هبنر ، وتحية وشكر لرجل المسرح هناء عبد الفتاح ٠

القاهرة ٥ أغسطس ١٩٩٢

سعد أردش

obeikandl.com

مقـدمة الطبعة البولندية

مسرح « زيجمونت هبنر » الفكرى

بقلم : ياتسيك شيرادزكى (*)

(★) ياتسيك شيرادزكى Jacek Sieradzki

ـ من أهم النقاد المسرحيين البولنديين المعاصرين .

ـ رئيس تحرير المجلة الشهرية المتخصصة فى قضايا المسرح : "Dialog" حوار » .

obeikandl.com

obeikandl.com

مسرح زيجمونت هبنر الفكرى

منذ خمسة عشر عاما بداية من عام ١٩٧٥ سنحت الفرصة لمتفرجى المسرح فى العاصمة وارسو ، المجتمعين لمشاهد العرض المسائى داخل مسرح بوفخشنى «Teatr Powszachny» أن يلمحوا سيدا متقدما فى العمر ، مرتديا بذلة بيضاء ، يتحرك هنا وهناك دون توقف . كان هذا السيد « الجنتلمان » الجاد ؛ ذا الملامح المتجهمة (أحيانا تبرز على وجهه ملامح التعاطف ، ونادرا ما ترتسم ابتسامته العريضة فوق وجهه) ، يسير بين المتواجدين يوزع تحياته ، مرة ردا على تحياتهم ، وأحيانا يجيب الحاضرين بجمل متقاطعة . تتمركز قوى انتباهه داخل نظراته السريعة : المستجيبة لكل شىء يدور من حوله ، حتى يطمئن أن كل شىء فى مكانه ، وأن ضيوف مسرحه يشعرون بالرضا . فسفينة مسرحه كقبطان لها ، تبحر فى رحلتها المسائية الفنية . ان حضور المستضيف المرتدى زيه المتميز ، ترفع من مرتبة الأمسية ، وتعطى بريقا استثنائيا ليس فقط لليلة الافتتاح ولكن لليالى الأمسيات التالية كذلك . وأحيانا ما نشعر بنقص اثر غياب ذلك السيد المتقدم فى العمر الجالس بين المتفرجين ، مما يؤكد — دون تردد — أن « زيجمونت هبنر » ليس فى « وارسو » ، وأنه يستكمل أسفاره العديدة خارج بولندا فى أماكن أخرى ، بحثا عن الحقيقة من بين جذور فنون المسرح الأصيلة .

كان « هبنر » مضيفا رائعا من خلال تلك الأمسيات المنتظمة للعروض ، والتى كانت تعكس المقومات الأساسية لعالمه الفكرى ؛ وهو عالم مسرحه المحترف المنظم وفق مقاييسه ومعاييره الخاصة . عرف « هبنر » جيدا أن مهمة المسرح الجوهرية هى أن يقوم بامتاع المتفرجين . ولا يستلزم ذلك لعبا على أوتار مشاعر هذه الجماهير أو تخدير مشاعرها . ولم يكن عليه أن يقوم بصنع عروض مسرحية تستثير أحط نوازع هؤلاء المتفرجين ، بل على النقيض من ذلك كان يؤمن أنه ينبغى على مسرحه أن يرفع بقوة : من مضمون وقيمة الحوار الدائر مع جمهوره ، ذلك الحوار الذى يجب أن يكون أكثر سموا وارتفاعا من الحوار العادى . كمستضيف وقبل بداية

العروض بمسرحه ؛ كان يستقبل المتفرجين برقة شديدة . ولكن ليس بانحناء أو تكلف ؛ كما يفعل البعض لتملق جمهوره بشكل تمثيلي مبالغ فيه · لم يكن مغرما بالمبالغة فى الدعاية لمسرحه · ولم يكن مثل هؤلاء الفنانين الذين يحبون ذواتهم لذواتهم ، كما يحبون أن يقدموا أنفسهم فقط وليس أحدا آخر أمام أعين الجماهير بفضل تلك المظاهر الاحتفالية الكبيرة والدعاية المسرحية المبالغ فيها · ان هبنر كان مثالا للتواضع الصامت والأناقة الجذابة والتواصل الفنى بجمهوره · وكانت تستكمل هذه المزايا رؤى واسعة المدى ليس فقط عن فن المسرح ، ولكن ـ وربما قبل كل شىء ـ رؤيته الكاملة عن النظام السيكلوجى / الاجتماعى الذى يحكم فئات المجتمع البشرى ·

★★★

اذا حاولنا أن نحدد تحديدا آنيا موديل المسرح الذى يقدمه Hübner « هبنر » فى بيته المسرح « بوخشنى "Teatr Powszechny" بمدينة وارسو ، ولما قدمه من قبل فوق خشبات المسرح البولندى الأخرى ، فان التحديد الأدق والتعريف الأفضل لمسرحه هو أنه مسرح ذكى فطن أو « مسرح للمثقفين » · من المعروف أن مسارات المسرح تصب من ناحية اما فى مسرح رخيص بلا ظل لفكر ، ولقالب فنى من أسوأ القوالب فى العرض والتذوق ، ومن ناحية أخرى فى تجربة جمالية رفيعة تعرض خصصيا لنموذج من المتفرجين العاشقين للمسرح . ومع ذلك فان مسرح «هبنر» اذا أردنا أن نضعه ما بين هذين المحورين المتناقضين ؛ فان مسرحه يشغل مكانا على بعد متساو من بين المحورين المتطرفين · لقد آمن « هبنر » منذ البداية بأن المكانة الفنية المقترحة لمسرحه ، كمخرج أو كمدير للمسرح ، لا ينبغى أن تهبط عن مستواها ، أو عن مقاييسها المرسومة من قبله للمستوى الجمالى الرفيع · لم يقدم « هبنر » مسرحا يعرض «فارسات» أو «ميلودرامات» أو حتى أعمالا متألقة فى موسم مسرحى رخيص ، على الرغم من أنه استطاع ان يحقق المعادلة الصعبة عبر تقديمه أعمالا مسرحية تتميز بالجد ؛ ولكنها تأتى بعائد مادى ضخم · لم يسمح لنفسه ولا للعاملين معه كذلك بالقيام بتجارب فى ميدان الشكل أو « الفورم » المسرحى البحت ، ولم يعرض تجارب مسرحية عبثية خالصة ، ولم يشغل جمهوره بأعمال مسرحية جديدة لمجرد أنها جديدة · لقد كان يدير مسرحا تقليديا محافظا ، أوصله أن يكون مسرحا فنيا أنيقا · فى هذا المسرح كان يدعو ضيوفه للتفكير فى أثناء مشاهدتهم لعروضه المسرحية الجذابة · كان هذا الشكل ـ والذى يبدو بسيطا ـ صعب المنال فى الوصول اليه · لقد جعل هبنر ـ المسئول والمدير الفنى ـ لمسرحه ، موقعا متميزا فى خريطة المسرح البولندى والعالمى فى الحقبة الزمنية

للنصف الثانى من القرن العشرين · فالقيمة الكبرى ـ والتى تتلخص فى تلك المبادىء والأسس الفنية والأخلاقية المثالية التى كان يمثلها « هبنر » ـ قد طفت فوق سطح الحياة المسرحية الفنية فجأة ، وظهـرت واضحة للعيان بعد رحيله المفاجىء الأليم · حيث غادر عالمنا عام ١٩٨٩ ولم يكتمل عمره الستين بعد !

ولد فى مارس عام ١٩٣٠ بمدينة وارسو ، كان والده موظفا وزاريا ساميا · التهمت سنوات طفولته الحرب العالمية الثـانية ، وفى أحـد كتبه يذكر ـ هامشيا ـ بأنه كان عضوا فى الكشافة التابعة لتنظيم شبابى سرى ـ تؤدى مهام تتسم بالخطورة ، باعتبارها احدى المنظمات المسئولة عن النضال ضد المحتل الألمانى النازى ·

ان السنوات الستالينية (*) الثقيلة ، قد عاشها وعانى منها الأمرين فى أثناء دراسته بالمعهد العالى للفنون المسرحية · فى هذه السنوات درس التمثيل (دبلوم ١٩٥٢) ، والاخراج (دبلوم ماجستير فن فى عام ١٩٥٦) · لم يهتم هبنر بهذه الدبلومات وتلك الدراسات النظرية ، أو لم تكن بالنسبة له الطريق للدخول فى الفن من أوسع أبوابه · ويؤكد المستقبل الفنى لتاريخه هذه الحقيقة ، فى تجربته الواسعة وتطبيقـاته المسرحية التى لا يقل زمنها عن ثلاثين عاما متواصـلة من النشاط الفنى ، قام بتمثيل بضعة أدوار ، من بينها أدى نماذج المثقفين الذين يقومون بالفعل والتحرك ، ولكنهم يائسون ، لهم خبراتهم ولكنهم محاطون داخـل عالمهم وصراعهم الذاتى بعالم أسوأ وأكثر ضراوة : «بيرانجيه» فى «الخرتيت» ليونيسكو ، «ألسست» فى مسرحية «عدو البشر» لموليير وقد قام «هبنر» بترجمتها واخراجها بمفهوم عصرى · « موتشارسكى » ـ ضابط الجيش السرى ـ الذى حاكمته السلطات البولندية الشيوعية بعد الحرب العالمية الثانية ، ووضع فى سجن مع عدوه الألمانى الجنرال ، فى زنزانة واحدة · عرضت هذه المسرحية من خلال تكوين وبناء دراميين ؛ استقى مادته من ذكريات حقيقية للضابط البولندى فى مسرحية « حوار مع الجلاد » · تذكرنا شخصية موتشارسكى بملامح شخصية ضابط بولندى آخر · هو الميجور « سوخارسكى » ، قائد قلعة الحامية الصغيرة « وستربلاتى » التى تعد أول من تعرضت لهجـوم من قبـل الجيش النـازى الهتلرى فى بدايات الحرب العالمية الثانية ، وبدلا من أن يسلم القائد حاميته بعد بضـع ساعات ، يدافع عن قلعته دفاعا مستميتا فى معركة خاسرة طوال سبعة أيام متواصلة · قام هبنر بتمثيل دور : « سوخارسكى » ليس فى المسرح ،

(★) السنوات الستالينية : سنوات الخمسينات فى أوربا الشرقية ·

بل فى السينما ، وكان هذا الدور من أهم أدواره السينمائية وأفضلها · مثل أدوارا عديدة ، وأعد أعمالا أخرى وأخرج للمسرح التليفزيونى : ففى عام ١٩٨٠ أعد « هبنر » مسرحية للتليفزيون بعنوان « المتآمرون » عن الرواية الشهيرة : « فى عيون الغرب » للمؤلف الانجليزى / البولندى الأصل : جوزيف كونراد "Jozef Conrad" ويمثل هذا العمل تجربة معملية للثورة الروسية من خلال تقديم الحركة الثورية لجماعات المقاومة فى نهايات القرن التاسع عشر · بعد عدة عروض يموت فجأة الممثل الذى يؤدى أحد الأدوار الرئيسية فى المسرحية ، وهو دور أستاذ انجليزى · ويمثل المخرج هبنر نفسه الدور نيابة عنه ، ولكنه لم يرد أن يلعب الدور حتى النهاية ، بالرغم من ضغط الأصدقاء المحبين له ؟! ويا لها من خسارة ! فان دور الجينتلمان الانجليزى العاقل الجاد ـ والذى أراد أن يتعمق داخل الروح السلافية بوعى يائس ، ناتج عن عدم قدرته على تنفيذ هذه المهمة ـ التصق هذا الدور بالمقومات الشخصية الثرية للفنان « زيجمونت هبنر » ـ وكان هذا الدور قد « فصل » خصيصا له !

كان التمثيل بالنسبة له منذ بدايات تجربته الفنية شيئا فرعيا ، بدا ممارسة عمله كمخرج فى عام ١٩٥٥ بمدينة جدانسك بمسرح "Teatr Wybrzeze" ليعين كمخرج بعد تجربته الأولى فى المسرح ، ليصبح فيما بعد مديرا فنيا لهذا المسرح · صادفه النجاح ، فبدايات النصف الثانى لسنوات الخمسينات تمثل « لهيبنر » لحظة قصيرة من التنفيس السياسى فى البلاد ، لهذه الحقبة التى يطلق عليها مرحلة « الاصلاح الستالينى » حيث تحطمت المبادىء السياسية والفلسفية الستالينية ، وارتفع الستار الحديدى الفاصل بين بلدان المعسكر الشيوعى / السوفيتى عن البلدان الغربية · ومع ذلك تأكدت ملامح بعض العروض المسرحية فى الموسم المسرحى لمسرح « هبنر » ، واتسمت بالشجاعة والجرأة آنذاك · قدم « هبنر » العرض المسرحى الأول لدراما « صناع الأحذية » وهى دراما مكتوبة بقلم الكاتب المسرحى الطليعى ستانيسلاف اجناتسى فيتكيفيتش Stanislaw Ignacy Witkiewicz ذلك الكاتب الفيلسوف الذى عاش فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى ، وقد عرض كوارث هذه الحرب فى قالب جروتسيكى ساخر ، وهو عمل يرهص بالثورة · قامت الرقابة بايقاف العرض بعد تقديمه مرة واحدة فوق خشبة المسرح ، ولقيت مسرحية « موتى بلا قبور » لسارتر المصير نفسه · وعلى الرغم من هذا الانحسار الفنى استطاع «هبنر» أن يقدم فى مسرحه مسرحا معاصرا شيقا ، يتحاور فيه مع جمهوره حول قضايا سياسية أخلاقية ، تشغل المثقفين فى تلك السنوات ، على رأس قائمة هذه القضايا كان الصراع بين الأخلاق والسياسة · اتسمت معالم هذه القضية فى

اخراجه وتناوله بالتفسير الجديد للمسرحيات الكلاسيكية · أعد « هبنر » بنفسه « ماكبث » شكسبير ، وقدم من اخراجه « الجريمة والعقاب » عن رواية الكاتب الروائى الروسى دوستويفسكى ، كما قدم مسرحية « الخرتيت » بنفس هذا المفهوم وذلك التفسير · استطاع هبنر فى مسرحه أن يجمع حوله فريقا رائعا من الممثلين والمخرجين · يكفى أن نذكر بأنه أعطى فرصة للمخرج أنجى فايدا الذى يصبح فيما بعد من أهم المخرجين السينمائيين والمسرحيين البولنديين والعالميين فى مسرحية من اخراجه بعنوان « قبعة مليئة بالمطر » لجازو Gazzo بمسرح جدانسك ، كما أخرج لمسرحه كذلك كونراد سفينارسكى الذى يصبح واحدا من أهم الفنانين المبدعين لخشبة المسرح البولندى فى القرن العشرين ، وكان آنذاك غير معروف ·

ان فترة السنوات الخمس من وجود «هبنر» فى هذا المسرح ؛ كانت من أهم الفترات المتسمة بالعطاء فى هذا المسرح بعد الحرب ، لقد ذاع صيت هذا المسرح واعترف بكيانه الفنى · ترك « هبنر » مدينة جدانسك فى عام ١٩٦٠ عندما ذابت ثلوج فترة ستالين / الاصلاحية ، لم يسمح المناخ العام فى تلك الفترة « لهبنر » أن يدير مسرحا يريد أن يقترح مسرحا حيا ، يتحدث من خلاله عن عذابات الانسان وأهم القضايا التى تشغله · كان «هبنر» آنذاك يسافر بهمومه وعذاباته الفنية فى رحلة سفر داخلية· داخل بولندا بلغت سنوات سبعا · أخرج من خلالها فى « مسرح بولسكى » Teatr Polski بوارسو ـ ذى الأسس والمبادىء الفنية المتحجرة ـ فى الموسم المسرحى ١٩٦٢/١٩٦٣ ، ثم أدار بعد ذلك « مسرح بولسكى » بمدينة فرتسواف دون انجازات أو نجاحات كبيرة · وفى عام ١٩٦٣ أدار مسرح ستارى Teatr Stary بكراكوف · يعد هذا المسرح الأخير واحدا من أهم المسارح القليلة المعترف بها فى العالم ، فقد حقق نجاحات هامة فى المهرجانات الدولية فى سنوات السبعينات والثمانينات وخاصة فى أثناء زياراته الفنية الدولية · والجدير بالذكر أن نجاح هذا المسرح كان أحد انجازات « هبنر » ونجاحاته الفنية · لقد ورث مسرحا اعتبر آنذاك مسرحا تقليديا نمطيا واقليميا فى أسلوب أداء ممثليه وطرق الاخراج واختيار « الربرتوار » المسرحى الموسمى ، لكنه كان يملك فى ذات الوقت قدرات ابداعية خلاقة ، تكمن داخل هؤلاء المبدعين وفى أعماقهم وتحتاج الى فن يبعثها من جديد · أعطى « هبنر » هذا المسرح القديم « T. Stary" ـ ليس فقط برنامجا فنيا متعدد الجوانب وثريا ـ ولكنه منحه كذلك فكره وروحه · ظهرت فيه عروض مسرحية تتسم بالجدة والثراء وتثير فى نفوس جمهوره نزاعات فكرية

حول تفسيرات هذه العروض ، وتستثيرها فى الوقت نفسه للمناقشة واتخاذ موقف منها · ان المخرج المسرحى الكبير كونراد سفينارسكى الذى كان فى ذلك الوقت يسير على نفس الطريق الذى قربه نحو أهم وأعظم أعماله ، يقوم بتفسير التراث المسرحى الرومانتيكى البولندى الكلاسيكى وعروضه المسرحية التى يخرجها ؛ بطرق ومفاهيم وتفسيرات تتصف بالجرأة والمعاصرة والجنون الفنى ، بل بالالحاد أحيانا ، كما نرى فى أعماله المسرحية : الكوميديا « اللا الهية » للكاتب البولندى الرومانتيكى (يعود تاريخه الى القرن التاسع عشر) زيجمونت كراشينسكى : Zygmunt Krasinski

و « فانتازى » للكاتب البولندى الرومانتيكى سووفاتسكى : Juliusz Slowacki (يعود تاريخه الى القرن التاسع عشر) ؛ ثم فويتسيك الكاتب الالمانى جورج بوشنر : George Büchner ·

وكذلك « الشرفات » لجان جينيه · أما النجاح التالى لهذا المسرح فى أثناء ادارة «هبنر» له فهو تعاونه مع واحد من أهم المخرجين البولنديين: يبجى ياروتسكى Jerzy Jarocki الذى قدم فى هذا المسرح اكثر أعماله المسرحية المعاصرة نجاحا ، ومن بينها مسرحيات الكاتب الطليعى فيتكيفيتش بالاضافة الى هؤلاء المخرجين من الجيل الأوسط ، فتح « هبنر » أبواب مسرحه أمام المخرجين من الشباب الموهوبين ، الذين لعبوا دورا هاما فى المسرح البولندى الحديث فيما بعد · كان « لهبنر » الهبة والقدرة على استقطاب الموهوبين والعاشقين للمسرح حوله · أصبح مسرح « ستارى » بكراكوف ـ المدينة القديمة البولندية ـ فى عهد « هبنر » من أهم مسارح الدولة ؛ ففى المهرجان المسرحى السنوى لمسارح بولندا بمدينة وارسو ، كان جمهور العاصمة وغيرهم من جمهور المدن الأخرى ونقادهم يستقبلون هذه العروض بحماس وتقدير وتعطش للرؤية · استطاع «زيجمونت هبنر» فى أثناء ادارته لهذا المسرح؛ أن يدفع به الى الأمام دفعات وطيدة ، ليعتمد على التقاليد والمبادىء التى تركها « هبنر » بعد مغادرته لهذا المسرح · ولم تكن ثمة أسباب فنية دفعت « هبنر » الى الاستقالة · فى عام ١٩٦٨ تسبب التحريض والاستفزاز المقصودان من قبل السلطة آنذاك ؛ فى أن يستثيرا احتجاج المثقفين والطلبة ، وكانت المحصلة النهائية لذلك هو تعديل وزارى أساسى فى الجهاز الحكومى أطاح « بهبنر » من مسرحه !

★★★

أما المرحلة الفنية التالية والتى تعد بلا بيت مسرحى له ، فلم تكن كذلك خالية من النجاح الفنى فى حياة زيجمونت هبنر · قدم من بين ما قدم من اخراجه فى مسرحه القديم بجدانسك ، اعدادا « لأوليس » لجيمس جويس ، وهى أحد أعماله المسرحية الهامة التى قدمها بتفسير واخراج غير تقليديين ، غير متخوف من التجريب فى الشكل والصيغة · وبجانب « أوليس » وعدد من العروض المسرحية الأخرى ، أخرج لمسارح العاصمة بوارسو و « وودج » · واستطاع « هبنر » فى تلك الفترة أن يوظف وقته لخدمة نظامين أو مهنتين ـ اقتحم عالم الأولى ، وبعد سنوات واصل المهنة الثانية · أما هذه المهنة الجديدة فهى « التدريس » بدأها فى عام ١٩٧١ بقسم الاخراج بالمعهد العالى للمسرح ، ليصبح بعد ذلك عميدا له بعد ثلاث سنوات · كان أستاذا قديرا فى مادته ، كان يحظى عند طلبته وحواريه بصفات الذوق الفنى الرفيع ، والمثابرة التى اتصف بها فى عطائه العلمى وابدائه ملاحظاته فيما يدور حوله · لم يكن يرغم سامعيه من طلبته على الاقناع ، آمن ايمانا كبيرا بأن العمل الابداعى يولد بالفعل عند الحاجة الداخلية والعميقة لايجاده · انعكس هذا الأسلوب فى التعامل مع حواريه فى جميع أعماله وأنشطته الفنية التى عدها النقاد غير مدرسية ·

أما المهنة التى يعود اليها « هبنر » بعد سنوات فهى فن الكتابة ، وتعد موهبة واكتشافا جديدا « لهبنر » ؛ الذى يجيد فن كتابة الصياغة الأدبية والتعليق الفنى لما يدور حوله ، وتنغرس هذه الموهبة الجديدة فى نفس « هبنر » منذ وقت ليس ببعيد · صاغ الكتاب الأول له بقلمه وقد كان مجموعة من الدراسات حول الاستكشاف الذاتى لأب المسرح البولندى فويتشيخ بوجوسوافسكى ، وحول الممثلين ومديرى المسارح والمؤلفين الذين عاشوا فى مشارف القرن الثامن عشر والتاسع عشر فى بولندا · يعود « زيجمونت هبنر » فى سنوات السبعينات الى الممارسة الدائمة للكتابة على شكل « مقالات صغيرة » تستفيد فى صياغتها فى معظم الأصول من موضوعات تبعد عن المجال المسرحى ، وتنشر له المجلة المسرحية الشهرية المتخصصة « حوار » ـ "Dialog" ليجمعها فيما بعد فى جزءين : الجزء الأول : آسف ! ليس هناك جديد ـ
"Przepraszam, nie nowego"

وفى نهاية السبعينات الجزء الثانى : « ضفائر فوق الرأس الصلعاء » « LOKI na lysinie » .

وفى بدايات الثمانينات يظهر أهم كتاب له « جماليات فن الاخراج »
"Sztuka rezyserii"

وأهمية هذا الكتاب الأخير الذى يترجمه الفنان المخرج المصرى د. هناء عبد الفتاح متولى تعود – فى رأيى – الى أنه يتعامل مع فن الاخراج برؤية تاريخية واسعة المعرفة بالموضوع المطروح ، يمزجها بتجاربه وخبرته الشاملة والواسعة فى فنون المسرح .

فى عام ١٩٧٥ يصبح « هبنر » مديرا لأحدث مسرح بولندى فى وارسو : "Teatr Powszechny" ؛ يملك قدرات عديدة يستفيد بها فى أثناء ادارته لهذا المسرح الجديد ، حيث يبدأ فيه من الدرجة « الصفر » . انه لم يرث فريقا من الممثلين ، ولا هيكلا اداريا أو تنظيميا . يحصل فقط على الضوء الأخضر لفعل كل ما يرغب فى فعله . فيبدأ فى استكمال العاملين لهذا المسرح دون أى تحديد مسبق . يشرف على مسرح أنيق داخله صالة متفرجين محدودة / ٥٠٠ مقعد / وصالة مسرح أخرى يشغلها ١٥٠ مقعدا ، يرث « هبنر » مسرحا أنيقا يوظف امكاناته لخدمة عروضه المسرحية وبشكله المعمارى يحتضن كل من فيه : المؤلفة المسرحية المؤلفة المسرحية

يفتتح «هبنر» مسرحه بمسرحية «قضية دانتون» Sprawa Dantona وهى من اخراج المخرج المسرحى / السينمائى الأشهر أنجى فايدا ، ومن تأليف المؤلف المسرحى البولندية Stanislaw a Przybyszewska التى تناساها المسرح فى وطنها فترة طويلة من الزمن . وتدور أحداث المسرحية فى مركز أحداث الثورة الفرنسية ووقائعها ، وهى تمثل حجة لمناقشة استطرادية حدسية حول برامج الثورة الفرنسية وثمن تثوير الواقع وتغييره . أما العروض المسرحية التالية فقد استقبلها جمهورها بنجاح بدرجات متفاوتة . لم يستطع « هبنر » أن يقدم المسرح الكلاسيكى العالمى الذى تميزت به المسارح التى أدارها « هبنر » من قبل ، والتى تميزت بموضوعاتها المسرحية الكبرى ، وصولا الى حوارات حديثة فى التناول بين خشبة المسرح والجمهور . ومع أن هذا المسرح – والذى نشاهد فيه خشبة مسرح مريحة معدة اعدادا خاصا ؛ الا أنه لم يكن بمقدوره أن يقدم عروضا مسرحية ضخمة ، وكان يطمح أكثر ما يطمح الى تناول الأدب الغربى الحديث الذى يعد أكثر اقترابا للطموحات الممثلة فى صراعات الواقع وأزماته ، ليسير فى اتجاه أكثر اقترابا أو أقل من المسرح التجارى ، فدراما تورجله سنوات السبعينات والثمانينات قد تعامل معها « هبنر » بحرص شديد . قدم مسرحه عروضا مسرحية ناجحة ، بل ومتميزة من الربرتوار العالمى ومن أهمها : «طيران نحو عش الوقواق»

المأخوذة عن رواية Ken Kesy ونجح العرض فى وارسو نجاحا جماهيريا ساحقا ، نافس الفيلم الأمريكى فى نجاحه ، والمأخوذ عن نفس الرواية • أخرج « هبنر » هذا العرض المسرحى ، وفيه استطاع برؤية جديدة أن ينقل العمل الروائى فوق خشبة المسرح بمقدرة وحرية واسعتين فى إيصال حالة من التوتر والمشاعر الدرامية الحادة داخل العمل الى المتفرج البولندى ، ولم يغير المخرج فى ذلك من تفاصيل حياة المجتمع الأمريكى ، ولم يحاول أن يقدم وعيا يبنيه فوق الخشبة المسرحية لكونات هذا المجتمع •

يعد عام ١٩٨٠ عام مولد « التضامن » كحركة ونقابة • يتلقى مسرح « هبنر » بهذه الحركة الثورية العارمة منذ الوهلة الأولى ، دون تخوف أو تردد • فيعد ـ بشكل سريع ـ مونتاجا لأشعار كتبت سرا تحت الأرض فى المجلات والصحف وداخل دواوين شعرية ؛ ولا تسلط عليها سيوف الرقابة • فى نوفمبر عام ١٩٨١ فوق خشبة المسرح الصغيرة تقدم ثلاث مسرحيات قصيرة للكاتب المسرحى التشيكى فاتسلاف هافيل Vaclav Havel الذى يصبح فيما بعد رئيسا للدولة التشيكوسلوفاكية • وبعد حوالى بضعة عشر عرضا مسرحيا تتوقف التجربة ، باعلان حالة الطوارىء العسكرية داخل بولندا فى الثالث عشر من ديسمبر عام ١٩٨١ ؛ وتغلق جميع المسارح فى البلاد • وبعد أن تعود ثانية هذه المسارح الى عملها المعتاد ، لا تقدم أشعار « هافيل » الممنوعة ولا مسرحياته فى مسرح «هبنر» ، تبقى فقط الاعلانات والأفيشات المسرحية كما هى ، المعلنة عن هذه الأشعار أو تلك المسرحيات •

كانت بدايات سنوات الثمانينات صعبة للمسرح والمسرحيين ، فقد امتنع الممثلون عن التعامل مع أجهزة الاعلام / الاذاعة والتليفزيون والصحافة / معبرين عن رفضهم الظهور على شاشات التليفزيون بجوار المذيعين المرتدين زيا عسكريا ، والذين يذيعون شعارات جوفاء وأنباء كاذبة • أما النظام الجديد فى مواجهة المقاطعين ـ والذين فى ظل النظام العادى لم يكن عليهم بالضرورة الالتزام بالتعاون مع أجهزة الاعلام ـ فقد استخدم كافة الوسائل لارغامهم على العمل بها • اشترك العديد من ممثلى « مسرح بوفخشنى » فى العمل الفنى الذى يناضل بالمرصاد ضد النظام السائد • يشترك هؤلاء الفنانون فى عروض مسرحية : أشبه ما تكون بالتظاهرة السياسية داخل الكنائس وحتى داخل بيوتهم الخاصة ، ليكونوا بهذه المبادرة مسرحهم السرى الذى يطلقون عليه آنذاك "Teatr Domowy" أى « المسرح المنزلى » • حاول « هبنر » حماية فنانى مسرحه أمام انتقام

السلطة · اضطر أن يقوم بنفسه بالافراج عن بعض هؤلاء الفنانين من أيدى الشرطة على مسئوليته الخاصة ، عند اعتقالهم بعد انتهائهم من عرضهم السرى المقدم فى احدى «الشقق» الخاصة · أما شرعيته وانتماؤه لفرقته ، فقد دفع هبنر ثمنا باهظا عن ذلك ، وكان الثمن هو عدم رغبة المسئولين عن الثقافة فى التعامل أو تعاطفهم معه · فى ذلك الوقت كان هبنر يعمل وفى جيبه استقالته ·

ومع ذلك لم يصل الأمر الى أن يقدم هذه الاستقالة ، لكن مسرحه واصل كفاحه الفنى فى أصعب مراحله ، بل فقد الكثير من بريقه · ومع أنه قدم فى الثمانينات عروضا مسرحية ناجحة ، الا أنها اصطبغت بالصنعة التى تؤكد على « موديل » الممثل الجماهيرى أو التجارى · وكان المسرح بدفاعه عن وجوده بتقديم العمل التجارى ، يضطر الى استخدام وسائل اتصال فنية ما بين خشبة المسرح والمتفرجين ·· وهى وسائل عفا عليها الزمن ، ولم تكن هى أفضل هذه الوسائل فنا فى هذا المسرح · بدأ « هبنر » فى تقديم أعمال مسرحية أقل من اخراجه ، لكنه يخرج من بينها أعمالا مسرحية حديثة هامة ، من بينها مسرحية الكاتب الانجليزى Harold « معاون خلع الأزياء » و « ميديا » ليوريبيدز وغيرها من العروض التى تبتعد قليلا عن القضايا الأساسية التى تهم المتلقى اى المتفرج المثقف البولندى · يستنفد « هبنر » معظم طاقاته فى عمله كمدير لمسرحه · فانشغاله الدائم بالجهاز الذى يدير هذا المسرح يمتص معظم وقته وتحترق أعصابه فى ظل الضغوط الجديدة · وتتسم مقالاته القصيرة فى مجلة « ديالوج » بطابع مرير ساخر مغلف بروح حزينة محبطة · لم يكن بمقدور « هبنر » أن يوافق على ابتعاد أكثر عن متفرجيه ؛ وحاجتهم الى مسرحه الذى كان يقترح فيه منذ سنوات صيغة لمسرح فكرى / مثقف ·

واصل كتاباته · وسوس له هاجس فنى آخر ، انه الكتابة للمسرح فألف « رجال القيصر » ، وهى دراما لها طابع فلسفى خاص يلتقى فيها ثلاثة أبطال من العصر القديم : مستشار قيصر «سينيكا» و «بترونيوش» اللاسياسى ذو الروح المرهفة الطيبة ، والمعارض العنيد « تريزياس » ، انهم يناقشون أمام محاكمة معاصرة ؛ قضايا العدالة والحرية والديمقراطية فى خطاب موجه للنظارة ، هدفه تقديم وثيقة نص الحكم فى التصويت · قدمت عدة مسارح هذه المسرحية بتفسيرات متنوعة ومتباينة · وأشيع فى الوسط الوفنى أن « هبنر » سيقوم بنفسه بتناول جديد لها عندما سيقوم باخراجها ، ولكنه لم يستطع ، لأن الموت كان فى انتظاره ، استطاع فقط أن ينتهى من كتاب هام يستمد قيمته وموضوعه من مختلف المراحل

التاريخية · فيحلل « هبنر » بقلمه العلاقة المتبادلة بين المسرح والسياسة ، المسرح والدولة ، المسرح والثورة ·

في عام ١٩٨٨ يعلن « زيجمونت هبنر » في مجلة « حوار » وثيقته المسرحية ، التي هي أقرب ما تكون الى « العزاء المسرحي » وكأنه عزاؤه الأخير قبل موته · أثارت مقالته « نحو نعش المسرح البولندي » حساسية غير عادية في الأوساط الفنية بصورة درامية ! تعرض حال المسرح والثقافة في بولندا ، الذي ضيعهما في رأيه التقسيم المتكاثر والاغراق في الحذر · وتزايدت الروح الدرامية العبثية اثر « النون » الذاتي لشخصية ثانيا ، لمن المسؤولة المنبه الى أن «هبنر» وضع في هذا « النعش » كل ما آمن به ، وما ناضل في حياته من اجله ، الا أنه ترك بصيصا من الأمل في [illegible] بديد · والجدير بالذكر أنه عند تحليلنا لبعض مقاطع من وصيته الأخيرة ، نتيقن من أن زيجمونت هبنر نفسه ! ينتهي بنهاية هذه المرحلة الكئيبة المنبه من المسرح البولندي · يقول زيجمونت هبنر» في وصيته الأخيرة :

[···] فقد المحامي المبررات للدفاع عنك ـ أيها المسرح ـ ومن مبررات هذا الفقدان ، هي أننا اصبحنا لا نؤمن بشيء ، لا نؤمن بذلك الذي لا يمنحنا مقابلا ماديا أو سياسيا ، لذلك كله تراجعنا عنك ـ أيها المسرح الحبيب ـ وابتعدنا ! وفي ظل الحقيقة التي تجعلنا لا نريد أن نعترف بأنهم قد انسحبوا من وعودهم ، وجعلوك تتحمل ذنبا لم ترتكبه ، وارتكبوه هم من جراء أخطائهم الذاتية · وسواء اكانوا على حق ، أو يمارسون حقوقهم بواسطة القرارات الفظة المتخمة المضيعة ، فانهم ـ أيها المسرح المسكين ـ قد قفزوا فوق ظهرك ليهاجموك بجهلهم المطبق عقـــابا لك ، اذ انهم يريدون أن يقطعوا من أوصال « الفروع » التي يجلسون عليها وقد جعلت منهم سادة !!

في نهاية الأمر ، وفي وقت قصير ، في بلد يحكمه التليفزيون والصحافة حكما أبديا ، فانهم يدركون تمام الادراك كيف وضعوا أياديهم الغليظة عليك · على الجميع أن لا يؤمنوا بأنه « **يمكن قتل المسرح بينما ستبقى الثقافة كما هي !!** » ·· تحكم عالم الثقافة اللوائح والقوانين نفسها ، تلك التي تحكم عالم الطبيعة الانساني ، **فلا يمكن تدمير نوع واحد دون اضرار بالنوعيات الأخرى ، فالمسرح يغذيه الأدب ، والأدب يغذيه المسرح ·**

المرض قد طوقك ـ أيها المسرح ـ من الداخل · نحن لسنا بلا خطيئة · ففي الوقت الذي نلاحظ فيه عدم اهتمـــام الآخرين ولا اكتراثهم لك ، لا يمكن نحن أن نكون قد اذنبنا بمرض «اللا اكتراث» !!! اذ ان ذلك الذين ينبغي عليهم ان يكونوا سندا لك ـ أيها المسرح ـ تركوك وحيدا

نائها . العديد من هؤلاء كانوا يؤمنون أن مصالحهم لهى أكثر أهمية من حالتك ووجودك . وفى سعيهم الدائب ولهاثهم المستمر ، استخفوا بك ؛ واستخفوا بصمتك بلا اكتراث ولا مبالاة ، مع أن دماءهم ممتزجة بدمائك . ولم يكونوا من أولئك الذين زارهم الفقر أو أعوزتهم الحاجة . ليس هذا بمكان لادانتهم . ليس هم الذين أبدعوا نظام « القيم » ، الذى فرض على المجتمع . ووافقوا عليه بتلهف ورغبة جامحة . عليهم الآن أن يدفعوا الثمن، عندما يدركون أنهم بدونك أيها المسرح هم لا شىء : فلا يوجد مسرح بدون ممثلين . وفى الوقت نفسه لا يوجد ممثلون بدون مسرح !

أودعك أيها المسرح ودائما يعتصرنى الألم . نحن نتوق أن نؤمن بأن ذكراك ستظل متواصلة خالدة . على الرغم من أننا نفقد أصدقاءك الأوفياء ، الذين وهبوك عمرهم ومنحوك حياتهم وكانوا شاهدين على موتك . نتوق أن نؤمن بأن أحفادنا سيدركون كم هى خسارة كبرى للثقافة فى بولندا ، بل للحياة الروحية للأمة ، أنك لست موجودا بيننا الآن . نتوق أن نؤمن أنهم سيحاولون اعادة احياء تلك « القيم » ، التى تعد اليوم قيما مهجورة محتقرة ، وأنهم سيتعطشون الى ذلك الحوار الحى الخلاق للغة المسرح الخالدة . نتوق أن نؤمن بأنك ستنهض ثانية كأبى الهول من رماد ، لكننا لن نكون آنذاك حاضرين للاشتراك فى الاحتفال باحيائك وبعثك من جديد !! .

★★★

(أ)

« الاخراج هو فن استغلال الحوادث الطارئة ٠ وهو ليس مهنة ، بل حالة من الحالات ٠ ويكون المخرج كالحبيب الذى ينتظر « لقيا » حبيبته للمرة الأولى ليلقاها فى عدد لا يحصى من اللقاءات ، لكل لقاء مناخه وخصوصيته » Louis Jouvet (١)

« المخرج كالمايسترو ، شخصية كريهة يجلس فى كرسيه أو يقف على قدميه ، موجها ملاحظاته ، لا يعجبه شيء ، وهو غير راض عن أى شيء ٠ عليه أن يعلم حتى الممثلين الناضجين أصحاب الخبرة والتجربة الطويلة ٠ فى معظم الأحوال يلقى صعوبات لا حدود لها ممن يؤيده، ومع من يقف ضده بالمرصاد »

August Strindberg (٢) ٠

« تنغرس الدكتاتورية وانعدام الضمير الكامل داخل أولئك « الخدام » الذين يطلق عليهم «مخرجون» ، انهم يتنافسون غلاظ القلوب واسقاط المتاع » ٠

Arnold Schönberg (٣) ٠

« ان الساسة والجنرالات الذين أخفقوا فى حياتهم الشخصية ، ليصبحوا مسئولى دول كبرى « كيوليوس قيصر » و « نابليون » ومن شابههم ، لديهم بعض سمات المخرجين الكبار بعروضهم المسرحية الضخمة » ٠

John Dewey (٤) ٠

« فى كل رواياتى ومسرحياتى ، ثمة شخصية تعرف كل شيء ، يمكن تسميتها (بمخرج) » ٠

Witold Gombrowicz (٥) ٠

★★★