الفصل الثانى

لمحة تاريخية لفن الاخراج ومفهومه

ان فاينستين "VEINSTEIN" ـ والذى سنعود الى كتابه مرات عديدة ـ يعرض بدقة رأيا مضادا لأولئك الذين يرون فى عملية « الاخراج » فنا من الفنون الحديثة · فهو من هؤلاء الذين يؤكدون أن وجود « الاخراج » يعود الى تاريخ وجود المسرح · ونتبين من ذلك أنه حتى أولئك المؤرخون الفنانون مثل "Legband" و Jewreinow, (١) وغيرهما من أولئك الذين يربطون تاريخ نشأة الاخراج ، بحلول القرن الثامن عشر أو التاسع عشر ، مرغمون على الاعتراف كذلك بأنه نشأت بعض الأشكال المسرحية « المخرجة » فى البدايات المبكرة للمسرح ، بل الاعتراف بأنه قد وجدت وظيفة تقرب فى الكثير من ملامح تلك الوظيفة ، التى يقوم بها المخرج فى مسرحنا الحديث · يرى "Legband" أن لمهنة الاخراج تاريخها الطازج،ولكنه فى الوقت نفسه يرى أن الاخراج نشأ مع نشوء المسرح ، وأن "HANS SACHS" (٢) كان مخرجا ، و «المسارح اليسوعية»(٣) ، كانت تقدم بروفاتها قبل بدايات عروضها المسرحية ، أدى كل هذا الى تشكيل موديل شخصية المخرج ·

ولكن ما الذى نوده من وراء ذلك ؟ أيكون هدفنا مجرد التحقق من وجود تسمية « المخرج » فى التاريخ ؟ لا يعد هذا أمرا ذا بال اذا اقتصرت جهودنا على مناقشة أمر كهذا · فالقيام بحل ألغاز هذه الشكوك ، عندما ظهرت للمرة الأولى ، لن يغير شيئا من جوهر القضية التى نتعرض لها · أما فيما يتعلق باختلاف وظيفة المخرج الحديث ، ومراحل التزاماته ومسئولياته ، عن دور أولئك المخرجين الذين كان يطلق عليهم : "meneur du jeu" فى القرون الوسطى ، فهذا أمر طبيعى ، لأنه بالقطع لابد أن يختلف دور المخرج ـ فى الوظيفة والمهام ـ كما يختلف المسرح ذاته ، من حيث شكله الفنى وتنظيمه ، وهيكله ، بل دوره فى الحياة الاجتماعية من عصر الى عصر · ومن المفيد لالقاء الضوء على هذه القضية ، أن نتتبع مصير « فن الاخراج » بمراحله المتعاقبة المتباينة ، خاصة وأنه

موضوع نادرا ما يتعرض له مؤرخو المسرح بالدراسة والتحليل · فلأى درجة قد أثر أولئك الذين تحملوا مسئولية أعباء اعداد أشكال العروض الجماهيرية وتصميمها فى تطوير فن المسرح ؟ ·

اذا أخذنا فى الاعتبار « الاخراج المسرحى » بمعناه الواسع ـ كما اقترحت فى الفصل الأول من الكتاب ـ فسنجد أننا اليوم نفتقر الى الكثير من المعلومات الكافية لمعرفة مختلف فنون الاخراج وأشـــكاله بمسرحنا المعاصر . ولكننا ـ على العكس ـ سنجد براهين ودلائل تثبت تواجد هذا الفن فى المسرح الاغريقى المبكر ، ويمـكن لنـا أن نكتشف فى اليونان القديمة ـ خاصة بالمرحلة الكلاسيكية لمسرحهم ـ مادة ، تثبت لنا بأن الاخراج كان عاملا ضروريا فى مختلف أنواع العروض المسرحية ·

كان المسرح الاغريقى مسرحا على درجة فائقة من التقليدية : فأشكاله الاخراجية كانت محددة تحديدا دقيقا ، ولم يسمح بالحرية الكاملة فى التناول · فمن ناحية كان هذا يقيد الدور الابداعى الخلاق للمخرج . ومن الناحية الأخرى كان يطالب بمخرج متمكن فى حرفته ، ومعرفة قواعد لغته الفنية اللازمة · وبكلمات أخرى : كان الســعى لايجاد مسرح له « قواعـده ولوائحـه المقررة » ، يستلزم بالدرجـة الأولى تدخـل أناس متخصصين فى مهنتهم لاعداد العروض المسرحية · ولا نلمس ذلك فقط فى المسرح الاغريقى ، بل فى جميع أشكال الاحتفالات الشعبية التقليدية الأخرى · ومن شاهد احتفال تنصيب « البابا » فانه من المؤكد سيعثر على شخصية غير ملاحظة هو رجل الدين ، الذى يسير بجوار البابا خطوة بخطوة فى رفقته ، يلاحظه العامة ، يلقن البابا ـ بتسلسل ـ مراسيم الطقس التـالى ، الذى ما يزال يطبق بحـذافيره منذ قرون بشكل دائم غير متوقف ·

يؤدى الدور نفسه خبراء طقوس التتويج فى التاريخ · ففى الصين كان هؤلاء يرشدون الامبراطور ويوجهونه فى أثناء تأديته الطقس الاحتفالى « لعبادة السماء » · وفى مصر الفرعونية ما تزال محفوظة مقاطع وأجزاء من سيناريوهات الطقوس الدينية المصرية القديمة التى كان يطبقها الكهنة الخبراء · أيمكن أن نطلق على هؤلاء ـ بالمعنى المتعارف عليه حديثا فى العلوم المسرحية ـ « مخرجين » أو « مديرين لخشبات المسرح » ؟!

كان الشعراء اليونانيون أنفسهم هم اختصاصيو العروض المسرحية فى اليونان القديمة وخبراؤها · كانوا يحتفظون لأنفسهم بالأدوار الرئيسية فى أعمالهم المسرحية ، وينتقون منذ البداية ممثلين للعب الأدوار المتبقية . كما كانوا مخرجين لعروضهم · ومن المثير للاهتمام أن وظيفة « المخرج المسرحى » كان يطلق عليها فى اللغة اليونانية القديمة تسمية أخرى :

didaskalos(٤) · وبعـــد مرور فترة زمنيـة ، تستقل هذه الوظيفـة بذاتها لسببين : أولا : لأن الشعراء/كتاب الدراما الاغريق ، لم يملكوا موهبة تمثيلية بالقدر الذى كان يملكه Aischylos أيسخيلوس · ومن المعروف أن سوفوكليس Sofokles (٥) ، اضطر ـ بسبب ضعف فى صوته ـ لأن يمثل دورين فقط فى أعماله المسرحية · ثانيا : أن كتاب المآسى الكبار حين وافتهم المنية . كانت أعمالهم ما تزال تعرض ، ولذلك فان شخصا آخر كان عليه أن يتحمل مسئولية تقديمها من جديد · وينطبق ذات الشىء على تلك العروض التى قدمت فى أقاليم اليونان خارج أثينا · كان الشاعر أيسخيلوس يسافر الى « سيراكوز » خارج أثينا ـ حيث كانت تعرض بعض أعماله ـ فهل كان يعدها بنفسه للعرض ، أو يمثل فيها باعتباره ممثلا « ضيفا » ؟ من الصـــعوبة اثبـــات ذلك · فبعد موت أيسخيلوس ـ الذى لم يتسن له فى حيـــاته تقديم جميـع ثلاثيـــاته الدرامية ـ ينجح ابنه "Euforion" فى تقديم أعمال والده بنجاح كبير · وفى فترة زمنيـــة لاحقـــة يقوم archont بتعيين « الممثل/ Protagonist (٧) الذى يكون بدوره الفرقة المسرحيـــة ويشرف بنفسه على العرض المسرحى بأكمله ·

ما الوظائف التى كان على "didaskalos" اذن القيام بها ؟ · ان كلمة "didaskalos" بمشتقها الاتيمولوجى الاشـــتقاقى ـ تعنى ذلك الشخص الذى يعلم ويوجه ، ويقوم بادارة تدريبـــات الجوقة ، ويرسم الحركة وتأليف الموسيقى · وفيما بعد تحدد التخصص الدقيق للوظيفة وانحصرت المهام الفنية · فالذى يقوم بالاشراف على الجوقة يطلق عليه « Khoro-didaskalos » . و « بالاخراج » يتسمى : "didaskalos" نتج هذا عن تطور فن الدراما نفسه ، فقد ازدادت أهمية مكانة الحدث الدرامى على حساب الأجزاء الغنائية والمقاطع التى تتلوها الجوقة ، كما تزايد عدد الممثلين · وبينما كان عدد الجوقة خمسين فردا عند أيسخيلوس ، يقل عددهم لدى سوفوكليس ليصبح اثنى عشر فردا · وفيما بعد يظهر فى كوميديات أريسطوفانيس Arystophanes (٨) شىء جدير بالملاحظة ، وهو وجود مصطلح « الجوقة » ؛ حيث يكتب أرسطوفانيس محددا اللحظة التى على الجـوقة تأدية ترتيلها فيهـا ، الا أن المؤلف يترك « للجوقة » فى الوقت نفسه حرية التحرك فوق الخشبة · ويطلق المؤرخ المسرحى نيكول(٩) على هذا الوصف « ملاحظات اخراجية » · وتكون الآثار المترتبة عن ذلك هى تزايد أهمية المشرف على الجوقة : « Khoro-didaskalos » ·

كان Khoregos يقوم باختيار « المخرج ـ "didaskalos" · ويدفع له مكافأته ، كما كان الخوريجوس مسئولا كمواطن من المواطنين : وفى اطار وظيفته الحكومية ـ عن تعيين « أفراد الجوقة » ؛ والصرف عليهم

فى أثنـــاء التدريبات والبروفات ، والصرف على نفقـات الأزياء وقطع الاكسسوار «المهمات المسرحية» · وأحيانا كان الخوريجوس يشرف بنفسه على تعليم الجوقة · الا أنه كان ـ فى معظم الأحوال ـ يستغل مساعدة الاختصاصيين وخبراتهم ·

ان شهادة الفخر والاعزاز فى الدولة الاغريقية ، كانت تشهد لصالح أيسخيلوس . ليس فقط لقيامه باكتشاف المناظر المسرحية وصنعها ، أو للتعديلات التى كان يحدثها فى ملابس الممثلين ، بل تشهد كذلك على تفوقه فى فنون الاخراج المسرحى وتمكنه منهـا · أبـدع أيسخيلوس شخوصا راقصة ، وايماءات ، واشارات تعبيرية صامته جديدة للجوقة · أما يوريبيدس(١٠) "Eurypides" فقد كان ممثلا كذلك ، وتشير اليه أقدم نادرة من النـــوادر المسرحيـة حول « بروفة » يذكرها « بلوتارخ » Plutarkh (١١) . عندما كان يدرب الجـــوقة على انشـــاد أغانيها فى مناخ يسـوده الجد ، فانفجر أحد أعضـــاء الجوقة فى الضحك · فقام يوريبيدس بتحقيره وقال عنه أمام رفاقه : « انه يبدو على ملامحه الغباء والبـــلادة ، ما دام يضـــحك فى لحظـــة مأســـوية داخل العمـــل المسرحى !! » ·

عرف عصر اليونان الاغريقى « البروفة الجزال » (١٢) وأطلق عليها : Proagon · وكانت تقدم فى اليوم الأول من احتفالات ديونوزوس Dionizes (١٣) ·

لم يلعب المسرح فى الحضارة الرومانية القديمة نفس الدور الذى لعبه فى اليونان القديمة ، فمؤسسته وادارته التنظيمية فى عهد الرومان أقل تحديدا ووضوحا ، ومع ذلك تكونت فرق تمثيلية محترفة كان معظمها من العبيد ، ولهذا يمكن لنا أن نتفق والرأى القائل ـ وهناك دلائل تشير الى ذلك ـ بأن وظيفة المخرج قام بها داخل هذه الفرق صاحب الفرقة نفسه ، ومكونها أو ممولها المسمى dominus gregis الذى أطلق عليه (١٤) "Plautus" عن حق تســـمية : "imperator histricus" لأنه كانت لديه ســـلطة وسيادة مطلقتان على الممثلين ، تخولان له الحقوق كافة ، فلم يكن بامكانه فقط عقاب ممثليه بالجلد ، بل من حقه كذلك أن يعاقبهم بالموت ·

كان "dominus gregis" الممثل الرئيسى داخل العمل المسرحى المقدم فى بعض الأحيان ، ومنشىء الفرقة أحيانا أخرى ، كان عليه أن يحدد ، ويعين ويقرر نوعية الربرتوار (١٥) المقـدم · وتعد هذه خطوة

تالية جديدة فى تاريخ المسرح ذاته . فيبدأ المسرح منذ هذه اللحظة فى أن يؤثر تأثيرا مباشرا فى الدراما . ويذكر فى هذا المقام "Ambivius Turpio" الذى كان يعمل فى وظيفة "dominus gregis" الذى أثر بدوره على الكاتب المسرحى الرومانى تيرانسيوس Terentius (١٦) من المؤكد انه اذا بحثنا فى تاريخ المسرح ، فاننا سنجد من بين منظمى المسرح الرومانى أناسا يتسمون بالذوق والثقافة الأدبية الرفيعة ، ولم يكن هذا القول ينطبق بالطبع على الجميع . ان مناصرى النظرية التى ترى بأن المخرج هو الشخص الذى تسبب عنه وقوع الكوارث فى المسرح ـ وخاصة اذا تعلق الأمر بالأدب ووصمه بالعار ـ سيجرون لأنفسهم فى أعمال المسرح الرومانى : أدلة دامغة قاطعة على صحة هذا الرأى . فان المؤرخ "Carcopino" (١٧) حين يكتب عن المسرح فى عهد الامبراطورية الرومانية، يؤكد على أن الخطأ المتسبب عنه تدهور المسرح آنذاك ، يتحمل مسئوليته مديرو الفرق المسرحية فيقول : « **لقد قطعوا الأعمال المسرحية المكتوبة بخط اليد اربا اربا ، بلا رحمة ، حيث كانت تعرض بشكل تقليدى مستمر** كل عام . قاموا بتقصير الحوار الى الحد ، **الذى جعل التراجيديا « المأساة » ـ بعد أن أعملوا فيها بسكاكينهم لتقطيعها ـ تتكون من بعض المقاطع الانشادية القصيرة ، أو الأكثر طولا ، لتحل محل الحوار المحذوف ، وكان يطلق عليها** (Cartica) » .

ومما يثير انتباه الباحث أن هذا السلوك الذى كانوا يتبعونه مع نصوص معروفة . كانت لديه مسبباته وبواعثه ، بالقياس الى فقر النصوص الدرامية آنذاك فى العصر الرومانى . يستطرد CARCOPINO « ... منذ نهاية القرن الأول قبل الميلاد ، كانت الجماهير ـ فى معظم الأحوال ـ تشاهد الربرتوار القديم فقط » . فى تلك الفترة نجد أن المسئولين عن العروض وهم domini gregis كانوا يقومون بتحوير المسرحيات القديمة لتثير اهتمام الجماهير . فهل يختلف الأمر كثيرا عما سبق حدوثه فى تاريخ المسرح القديم ؟ . لو أن معرفتنا بالمسرح الرومانى كانت أكثر ثراء ، لأمكن لنا أن نستخرج من هذا المسرح مادة جيدة للمقارنة بها مع مسرحنا المعاصر ، وبخاصة القطاع الخاص منه . فلو لم تكن تلك العقوبات المريرة موجودة والتى اتسمت بوحشيتها المفرطة ولمست الكثير من الحقائق ، لاستطعنا أن نعرف الكثير عن هذا المسرح .

بعد بضعة قرون من الانقطاع ، نجد أن مسرح القرون الوسطى يبعث ثانية فى الشكل الدينى ، وفى شكل له تقاليده ولوائحه الفنية من جديد . أما أكثر الملاحظات الاخراجية المبكرة التى تمثل تلك المرحلة ، فيمكن العثور عليها فى أعمال الأسقف "Ethelwood" والمخصصة لدير

الرهبان Benedicti (١٨) ، وهي تتعرض الى ملاحظات تتعلق بمشاهد من مسرحية "quem quaeritis" أي « زيارة المريمات الثلاث لمقبرة السيد المسيح » · ان أعمال الأسقف Ethelwood تحمل عنوان Concordia Regularis ، ويرجع تاريخها الى القرن العاشر الميلادى ·

وفي الحقبة الأخيرة من القرون الوسطى نعثر على أول نموذج للمخرج في أثناء قيامه بعمله ، والحديث هنا عن « اللوحة التى تشتهر بمنمنماتها الصغيرة لجان فوكيه "Jean Fouquet"١٩) عام ٤٦١ ، وتعد أول نسخة للاخراج ، قبل نسخة Frankfurt Dirigierrolle التى يعود تاريخها الى القرن الرابع عشر ، وصولا الى Livre de Conduite du Regisseur التى كتبت عام ١٥٠١ · وأطلق على جان بوشيه Jean Bouchet للمرة الأولى لقب « مخرج » ، وكانت مهنته الأصلية « مدع عام » · لقد نجح نجاحا كبيرا عندما قدم فى عام ١٥٠٨ عرضا لمسرحية «الأسرار» بمدينه Piotiers ؛ وانتشر فن بوشيه ليصبح فنانا علما فى كل من فرنسا وبلجيكا · وعلى الرغم من المكافآت المالية الضخمة التى عرضت عليه ، فانه كان يرسل نسخة الاخراج ، ويذيلها بنصائحه التى تتعلق بالأزياء وطريقة الالقاء لتنفذ دون أن يكون حاضرا · بفضل هذا أصبح «بوشيه» مخترعا للتطبيقات المسرحية التى يطبقها المخرجون المحدثون أحيانا ، حيث يرسلون « نسخة الاخراج » مع مساعديهم لتنفيذ العمل المسرحى · ويلاحظ « فاينشتين » "Veinstein" ـ وله الحق ـ أننا نتعرف فى شخص « بوشيه » على أول مخرج محترف ويذكرنا هذا بـ Rabelais الذى يرى فى الشاعر « فرانسو فياون » François Villon مخرجا ·

أما فيما يتعلق بـ "Partytura" (٢٠) فان تفاصيلها ودقائقها يمكن أن تصبح أنموذجا لأولئك الذين ينشرون نسخ الاخراج أو يقومون باعدادها · ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر نسخة الاخراج المذكورة التى قدمت فى Mons ، وكانت عملا مشتركا للاخوة "Guillaume" و "Jean de la Chière" ، وعلى الرغم من أن النسخة لم تحتو على النص كاملا ، وانما البيتان الأول والأخير فقط من كل مقطع دور ، وعدد من الأسطر أو أبيات الشعر ، فقد كتبت داخل النسخة معلومات دقيقة عن دخول الممثلين وخروجهم ، ووصف الديكورات والمؤثرات المسرحية ، والموسيقى وكذلك توجيهات المخرج وارشاداته الخاصة مثل : « ذكر يوسف » بأن عليه أن يظهر الدهشة ، حينما يشاهد مريم وهى حامل !! ومن المؤكد أن هذه الملاحظات والارشادات المسرحية لم يكن ليوجهها مدير خشبة المسرح للممثلين · وكان مرفقا داخل النسخة كذلك:

كشف بميزانية العرض وتكاليفه ، وتوزيع الأدوار بالاسم ، ولم يكن توزيع الأدوار بالأمر السهل ، حيث وزعت الأدوار على عدد كبير من الممثلين · وقد وصل عدد هذه الأدوار فى مسرحية « معجزات القديسين » للمؤلفين الاخوة GREBAN الى ما لا يقل عن خمسمائة دور ، واستلزم وجود ثلاثمائة منفذ ، هذا اذا أخذنا فى الاعتبار أن هؤلاء الممثلين كانوا مجرد هواة ، أى أقل كفاية واعدادا لمهنة التمثيل ، فلم يكونوا معدين اعدادا كافيا · ويسهل علينا أن نتخيل صعوبة مهمة المخرج أو المشرف الفنى !! فليس من المستغرب اذن أنه كان يستفيد من عمل المتعاونين معه · لكن تقسيم مهام الوظيفة الفنية فيما بينهم كثيرا ما كان يثير الريبة والشكوك ·

من تكون اذن تلك الشخصية المرسومة « للمخرج » الموجودة فى لوحة « جان فوكيه » ؟ أهى المخرج أم ··· inspicient » اى مدير خشبة المسرح بمنظور المصطلح المسرحى الحديث ؟! ·· فاذا كان مخرجا ، فيعنى هذا أن اللوحة كانت تصور بالرسم بروفة مسرحية ، وهذه حقيقة تنقصها الأدلة والبراهين · ولكن الافتراض ذاته يقودنا الى أن تكون لدينا قناعة بأنه كان متواجدا ـ inspicient ـ أى مدير خشبة المسرح فى أثناء عرض العمل المسرحى ، وهو يبدو فى اللوحة أنه يقوم فى ذات الوقت بتلقين الممثلين · ومن هنا نشاهده حاملا « النص المسرحى » فى يده ·

فى التاريخ المسرحى لوحتان توضحان لنا أهمية دور مدير الخشبة فى زمن لاحق : يعود تاريخ اللوحة الأولى لعام ١٥٣٩ ، أما اللوحة الثانية فيعود تاريخها لعام ١٥٤٧ · نشاهد فى اللوحتين أن الشخصية ذاتها تحمل فى يديها الأدوات والمهمات نفسها : نسخة الاخراج ، والعصا الطويلة التى تستخدم حتما بالقطع فى الاشارة لدخول الممثل ؛ وتشير الى الموقع الذى على كل منفذ شغله فوق خشبة المسرح · ولعل الدليل على ذلك نجده فى وثائق الأستاذ البروفيسور "Gustave Cohen" الذى يرجع اليه الفضل فى تاريخ المسرح لنشره للوثائق الهامة التى تمثل قاعدة جوهرية للتعرف على مسرح العصور الوسطى · فهو يستخدم عن قناعة مصطلح "metteur en scène" ، وأطلق على نسخته Partitura التى اكتشفت فى "Mons" ، سائرا فى هذا على درب Firmen Gemier وايعازه ، اسم « **نسخة مدير الخشبة** » inspicient أى نسخة "regisseur" ، وهكذا نجد أن « مدير خشبة المسرح » ما هو فى حقيقة الأمر الا ملقن (فقد كانت الأدوار طويلة للغاية ، ولم يكن الممثلون بقادرين على أدائها أو حتى القائها بدون معرفة الملقن) بينما يصبح الأمر على النقيض فى المسرح المعاصر ، حيث تختفى هذه الشخصية من فوق

الخشبة . بينما كان ثمة شخص موجودا فوق الخشبة ، يلعب دور المايسترو ، فيقود الممثلين المنفذين لأدوارهم بطريقة تتسم بالوضوح وأمام المتفرجين دون تخف . ويذكر لنا Richard Carew في مسرحية : "Survey of Cornwall" نادرة من النوادر المسرحية حول ممثل غبي . وجهت اليه احدى الارشادات المسرحية : « ادخل يا بنى آدم ، واظهر ! » فاعتبرها الممثل حوارا فى النص ، فأعاد الجملة بكاملها على مسامع المتفرجين . يصبح هذا الخطأ مفهوما ومنطقيا ، اذا وضعنا فى الاعتبار ، أن نفس هذا الصوت كان يملى الارشادات المسرحية على مسامع ممثليه : فى الوقت الذى كان يلقنهم النص : انه مدير خشبة المسرح .

يكتب « جان بوشيه » ـ الآنف الذكر ـ عن عمل مدير الخشبة : وكان كلماته تزخر بالزفرات والتنهدات : « لقد مررت بهذا ، ولذلك أعرف تماما ماهية هذا العمل !! » . ويستطرد الأستاذ Cohen : « ... في رأيي أن عمل مدير خشبة المسرح Inspicient كان أكثر صعوبة وتعقيدا من عمل المخرج الحديث . وهذا يعنى الكثير لتوصيف عمله ! » . ولنتخيل اذن ضخامة الجهد الذى كان يبذل من أجل تقديم عرض مسرحي واحد ! .

فى رأى Pierre Sadron أن مدير الخشبة كان هو نفسه المخرج الذى كان يعد العروض المسرحية ، ويدير البروفات ، ويتحدث مع المؤلف الدرامى ، والمؤلف الموسيقى ، ومع مهندس الديكور . ثم يقود العرض المسرحي كالمايسترو . بل انه أحيانا ما يلعب أحد الأدوار ، ويؤدى كذلك دور المدخل الرئيسى « البرولوج » (٢١) موجها حديثه الى الجمهور ، مناشدا اياهم الصمت والانتباه . وبعد انتهاء العرض المسرحى الصباحى يعلن عن الاستراحة . وفى عرض بعد الظهر يلخص للعامة ما عرض فى الصباح ، وينشد فى المساء مع المتجمهرين الصلاة : « Pater noster » أو "Te Deum" . تجمعت اذن كل هذه الوظائف فى شخص واحد ، فهو مخرج الحركة "inscenizator" أو المخرج "rezyser" ومدير الخشبة "inspicient" ، والملقن ، ومقدم العرض ، كما أسموه كذلك "maitre des recors" أو « maitre du jeu » أو "meneur" أو "conduiser" . ويطلق الأستاذ « Cohen » على الفنان « بوشيه » المذكور « بالمنسق » "conducteur" والمرشد "ordonnateur" والمنظم "organisateur" وكذلك وفقا للمصطلح الذى كان يتناسب آنذاك مع العصر : "duc de navigage" . أما الأخوان de la chière فكانا يقومان بمدينة "Mons" بمهمة : "Superintendants du jeu" ، وكانا يساهمان فى الاشتراك فقط فى البروفة الجنرال النهائية ، وقد وصل عدد هذه البروفات الى ثمان وأربعين بروفة .

يرجع أصل التسمية الأولى « للمخرج » فى بولندا الى القرن السادس عشر ، وهى "moderator atque dux" او تسمية أقصر "ductor" (الرئيس والقائد) أو المصطلح الاشتقاقى البديع فى اللغة البولندية "Komedyjej Sprawca" وتعنى « صانع الكوميديا » . ويرى البروفيسور Zbigniew Raszewski (٢٢) الذى أتى على هذه المعلومة من كتابه « موجز عن تاريخ المسرح البولندى » أن كلمة « صنع ـ امتهن » تعنى « يقدم عملا » ، ولفظ « كوميديا » كانت تحتوى داخلها مختلف الأنواع والزمر الدرامية فى ذلك الوقت .

كان مخرجو « مسرحيات الأسرار » يختارون كالعادة من بين رجال الدين . وتسبب عن ذلك بلا ريب تزايد كفايتهم ومكانتهم ، مما كان له أثره البالغ فى قيادة هذه المجموعة الضخمة من البشر لتقديم المسرحيات الدينية وتمثيلها . ومثل « بوشيه » كانوا يقومون بأنفسهم باعداد العروض المسرحية . وتطفو هنا على السطح وظيفة جديدة : adaptator ـ المعد » ، وهو معد من نوعية خاصة ، فكانت مسرحية الأسرار يستمر عرضها ثلاثة أيام متواصلة ، واحيانا كانت تعرض ثمانية أيام كما حدث بمدينة "Mons" ، بل أربعين يوما . ويصل زمن العرضين كل يوم الى أربع أو خمس ساعات صباحا وبعد الظهر . فليس من المستغرب اذن ، أن يصاب الجمهور بالملل من طول الوقت ، ويزداد لغطه ، وكان يتوقع حدوث هذه الحالة ، حتى ان معظم المؤلفين كانوا يوافقون على التلخيصات التى يقوم بها المخرجون فى أثناء سير الأحداث المسرحية .

من الضرورى كذلك أن نذكر أن النص كان تقليديا أكثر من العرض نفسه ، مما يحصر نطاق دور الكاتب لصالح مخرج العرض المسرحى . ونكتشف فى هذا المجال طرق التفكير الجديدة وروح « الفانتازيا » التى تتمثل فى مبدعى مسرح القرون الوسطى . فمن المؤكد أن هذه المحاولات لم تكن ضئيلة الحجم ، ما داموا قد استطاعوا أن يحولوا من تلك الأشكال البدائية والبسيطة أشكالا تمثيلية ضخمة ، تتوجها عروض الأسرار فى فترة نهايات القرن الخامس عشر حتى منتصف القرن السادس عشر الميلادى .

يرى Cohen : « أن لرواد منظمى مسرحيات الأسرار هدفا واحدا ، هو تصوير الطقوس الدينية وعلى الأخص المسيحية الدينية وتقديمها بشكل حرفى . أما أولئك الذين ينتمون الى نهايات القرون الوسطى ، فكانوا على النقيض من الرواد الأوائل . يفكرون قليلا فى الهدف الدينى ، ويهتمون بالدرجة الأولى بالمتفرج للاستحواذ على رضائه وامتاعه . ولذلك كانوا يقدمون له عروضا مسرحية مبهرة » . تأتى هنا ـ تسمية جديدة أخرى ظهرت فى الأفق المسرحى : « conducteur du secrets

مرشد الأسرار » ، ولم تكن هذه الأسرار والخفايا سوى مؤثرات اخراجية ، تذكرنا سماتها اليوم بفنون السحر ، حيث كان يحفظ أسرارها المخرجون المسرحيون ، ويدفع لهم القليل لتنفيذ هذه الأسرار · ان مسرح القرون الوسطى ما هو الا نموذج كامل لمسرح « المخرج » الذى يتحمل صلاحيات كثيرة ومسئوليات أكثر تعقيدا ·

ربما يكون المخرج فى المسرح السنسكريتى الهندى فى بدايات القرن الأول الميلادى أكثر تحملا للمسئولية من زميله فى العصور الوسطى· فقد كان المخرج ذاك مديرا للفرقة ، والبطل الأول لمسرحه ، يؤدى « البرولوج » ، ويعلن عن « الاستراحة » ، وكان مدربا ومدرسا للتمثيل ، ومعماريا لفنون المسرح · أسموه (٢٣) "Sutradhara" · انه هو الذى كان يشرح للممثلين فكرة المسرحية ، وطرق تفسيرها ، اعتمادا على حجم المشاعر الموجودة داخل النص المكتوب · ان هذه المشاعر والأحاسيس يصفونها فى العمل المسرحى الفنى بمصطلح « الذوق » ، ويعنى فى المسرح الهندى السنسكريتى "Rasa" ، الذى يمثل جوهر جماليات المسرح الهندى الكلاسيكى · كان على المخرج Sutradhara أن يكون مسيطرا على أدوات الفن الموسيقى ومتمكنا من «التقنية» ، وعالما للتاريخ وفاهما له ، وللأدب ، وعلم الفلك ، وعليه أن يكون مقتدرا فى فنون الالقاء ، واعيا لتقاليد العصر الذى يعيش فيه ، وصاحب ذاكرة قوية ، متميزا على أقرانه بسماته الشخصية ، صبورا ، مسيطرا على انفعالاته ، رقيقا فى التعامل ، متسما بالأمانة وصدق القول · من ذا الذى يكون بمقدوره اليوم أن يجد مخرجا يملك جميع تلك الصفات والسمات ؟!

كان يستعين فى عمله « بمساعدين » : "Sthapaka" ـ الواضع ـ الموجه » و « Pariparshvika ـ المعاون » · ان ذلك التقسيم الوظائفى بين المساعدين ليس واضحا وضوحا كافيا · كما أن مصطلح : "Sutradhara" ما يزال معناه يثير نقاش الباحثين · أما "Veinstein" فيميل الى التفسير الذى يرى أن "sutra" هو القادر على التحكم فى القواعد والسيطرة عليها ، كما تعنى « Sutra » أيضا النص التعليمى فى صيغة « القول المأثور » ، حيث كانت صيغ الدراماتورجية السنسكريتية مكتوبة ومدونة بهذا الأسلوب الفنى الخاص ·

أوجد عصر النهضة للمسرح «ربرتوارا» جديدا ، مما ساعد على الاسراع باصطباغ العروض المسرحية بالسمة الدنيوية (٢٤) · وليس من الصعوبة هنا ونحن نتحدث عن «فن الاخراج» ـ أن نلاحظ أن مخرجى تلك المرحلة قد استغلوا تجارب العصر الذى سبقهم بميزاته وامكاناته · ومع ذلك

فالاختلاف بين العصرين بين ، حيث كان يتبوأ المكانة الأولى : الرسام ـ مهندس الديكور ـ السينوغراف ، فيصبح المخرج فى العصر الجديد : المنفذ الملهم الرئيسى فى العمل الفنى ، بينما كان سلفه هم المباشرين للسينوغراف ، ويتمثلون فى شخصيتى : maitres des secrets و maitrees de feux ، اللذين قاما فى العصور الوسطى عدا تصميم الديكورات وتنفيذها ، بتنفيذ المؤثرات المسرحية والاضاءة . كما كانوا مثل المخرجين ندرة يبحث عنهم · وتحتوى هذه المرحلة الفنية على أعمال "Serlio" (٢٥) "Sabatini" (٢٦) · اللذين يعدان أهم الفنانين المسرحيين فى عصر النهضة · ومع أن هذين الفنانين وغيرهما كانوا يبدعان لخدمة أدب آخر . وفى فضاء مسرحى آخر بعصر النهضة ، الا أنهم كانوا يستخدمون حلولا تقنية فنية متميزة ، عثرت عليها بفضل عمال المسرح « الماشينيست » فى العصور الوسطى : « حيث ترتفع آلية حديدة فوق السماء نفسها !! » ·

وفى زمن مبكر ، أى فى نهـــايات القرون الوســـطى ، أصبحت « احتفالات النصر » هى تخصص الفنانين الطليان ، حيث تمخضت هذه الاحتفالات عن المسيرات الدينية ، لتتطور وتتشكل فى احتفالات خالصة ، تزداد ازدهارا فى القرن الخامس عشر لتصبح أجمل تظاهرات مسرحية شعبية ، تزين الزيجات الملكية ، والزيارات الرسمية الملكية ، وأحيانا الأعياد الكنسية · تربط هـذه التظاهرات الدراما بالموسـيقى بالتمثيل الصامت مع لوحات حية تحوى مضامين رمزية ، متخذة من الانجيل أو من الميثولوجيا « الأساطير » الاغريقية الممتزجة بالألعاب الأكروباتيـة · ان فخامة هذه العروض المسرحية كانت ظاهرة غير متكررة ، لعبت فيهـا الأزياء والديكورات دورا رئيسيا · أبدع الكتـاب والفنـــانون عروض « احتفالات النصر » كما ذكر من قبل على أيدى Piero di Cosimo (٢٧) و Francesco Granacci و Andrea del Sarto (٢٨) · واكتشف كل من Brunelleschi (٢٩) و Leonardo da Vinci (٣٠) آلة عظيمة الشأن شاهدت الجماهير من خلالها « النظام السماوى » · وقد كان الفلورانسيون أخصائيين فى هذا المجال ، حيث توغلوا داخل مدن ايطاليـــا باعتبارهم "Festaiuoli" وتقـابل المصـــطلح الفرنسى maitrs des secrets أى منظمو الاحتفالات · ولم تعق شـهرتهم ولا صيتهم ـ ومن يعرف ـ ربما ساعدت فى وقوع كارثة عام ١٢٠٤ التى دمر فيها جسر Alla Carraja نتيجة لنقل الجماهير الغفيرة ـ الراغبة فى مشاهدة العرض المسرحى "rappresentazione" ـ أى [الجحيم فوق قوارب نهر « أنو »] ·

بجوار منظمي الاحتفالات ـ Festaiuli ـ المحترفين ، نقابل كذلك فنـــانين هواة عاشقين لفن العرض المسرحي · ويمـكن اعتبـــار بعضهم عشاقا لصنع العروض المسرحية واعدادهـــا مثل الكاردينالين : Pier Riario و Rodrigo Borgia فقد قاما بأنفسهما بتأليف بعض المشاهد الاحتفالية ، ووافقا على تقديم مسرح في قصورهما ، مهتمين اهتماما بالغـا بعامل « العرض المسرحي لذاته » بدرجة أكبر حتى من Plautus و Terentius اللذين ضـاعت ملاهيهما تحت رزح وثقل النصوص الملصقة بها بالقوة قبل عروض "intermezzo" وهي فواصل مسرحية أو موسيقية توضـع بين فصلين أو جزءين من المسرحيـة ، أو عروض التمثيل الصامت والباليه ·

ومن الفنانين المعروفين في مسرح عصر النهضة Leone di Somi فهو الوحيد الذي يقدم نفسه في حواراته باعتباره « مخرجا حركيا » ويعني هذا أنه لم يكن يهتم فقط بتقديم عرض مسرحي ، بل كان يهتم أيضا بطريقة أداء الممثلين وصنيع تنفيذهم · يشير "di Somi" ـ الذي كان يشرف على العروض المسرحية في قصر « مانتوا ـ "Montua" » ـ في « حواراته » ، بجانب قضايا الدراما والأزياء والاضاءة ، المشاكل الفنية للأداء التمثيلي والايماءة والكلمة · ولديه في هذه المجالات العديدة وجهات نظر دقيقة · ويمكن أن نطلق على منهجه ـ دون تخوف ـ بالمنهج الواقعي ، ما دام يقف بالمرصاد أمام مدرسة « الالقاء الرصين الفخم » ، ويطالب بديلا عنها بأسلوب أداء طبيعي ؛ ممتزج باللهجة المحلية من ناحية ؛ ساعيا الى تكيف الايماءات لمعاني الكلمات ومضامينها من ناحية أخرى ·

ومع أن المخـــرج قد دفع دفعـــا الى الوراء ؛ واختفى في ظـــلال المعماريين والسينوغراف داخـــل عصر النهضـــة والباروك ، أولئك الذين قد صـــمموا عروضـــا مسرحية باهرة تخلب القلوب والعيون داخـــل القصـــور . فان شخصية المخـرج لم تختف تمـاما من المسرح · يذكرنا Burckhard (٣١) مـــرات عـديدة في مرجعه الهام « حضـــارة عصر النهضة في ايطاليا » ، أن شخصا ما يدعى "Pomponius Laetus" « ··· بدأ في روما بالقرن الخامس عشر بتقديم المسرحيات الرومانية ، وخاصة كوميديات بلاوتوس ، وكان يقوم بنفسه باخراجها » · كما كان ثمة شخص ما يدعى "Filippo Pigafetta" يصف في رسـالة لصـديقه عـرض مسرحيـة « أوديب ملكا » التي عرضـت في الثالث من مارس عـــام ١٥٨٥ بمسرح : "Balladio Teatro Olimpico" بمدينـــة "Vicenzy" . يذكر بالاضافة الى اسم المترجم اسم مصمم الديكور والأزياء "Angelo Ingegneri" : « ··· والمسئول عن أشياء كهذه » ،

وهذا يثبت تواجد مخرج ما : يشغل منصب المشرف على ادارة العروض المسرحية وتنظيمها بأكاديمية "Olimpico" (٣٢) .

في ذات الوقت تظهر تباشير المسرح المدرسي وخاصة في المدارس اليسوعية ، والذي يقدرها Legband اعظم التقدير . فالممثلون كانوا طلبة والمخرجون هم مدرسوهم . ويذكر الناقد البولندي Jacek Lipinski واحدا من أولئك المدرسين واسمه « Wawrzyniec Korwin » وهو خريج أكاديمية كراكوف(٣٣) حيث قدم في الأول من مارس عام ١٥٠٠ وبفضل الجهود الذاتية لطلبة المدرسة الدينية الكنسية « القديسة اليزابيت » كوميدية تيرانسيوش بعنوان « الخصي » بمبنى مجلس مدينة فرتسواف ، وعرضت هذه المسرحية باللغة اللاتينية .

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر وحتى الغاء مدارس الرهبان عام ١٧٧٣ نمت المسارح اليسوعية كثيرا وتطورت . كانت لكل من هذه المسارح خشبة مسرح جيدة وتقنية مسرحية ملائمة . وكان المدرسون المخرجون خاضعين للمشرفين على هذه المدارس . ومعنى هذا أن توزيع الأدوار الذي يقوم به المخرج ، لابد أن يوافق عليها من قبل المشرف المسئول ، الذي يقوم بالتالي بالاشراف والرقابة على المسرح ، نائبا عن عميد المدرسة أو ناظرها .

والحديث عن المسرح الاليزابيثي هو حديث مثير للجدل والنقاش ، لأن كل شخص يجب أن يكون نموذجا لشكسبير ، ممثل هذا العصر الاليزابيثي . فهل كان شيكسبير مخرجا كاتبا ؟ أو مخرجا ممثلا ؟ أو كان مهتما بعملية الاخراج بشكل عام ؟! . أكان شيكسبير يشغل احدى هذه الوظائف أو جميعها معا ؟! علينا ـ قبل كل شيء ـ أن نتعرف على الأساس الذي بني عليه مفهوم الاخراج في المسرح الاليزابيثي . لا يملك تاريخ المسرح العديد لطرحه وقوله في هذا الموضوع . ويصعب العثور على أبحاث تطرح اجابات موحدة عن هذا التساؤل . فما تزال الوثائق المتصلة بهذا الميدان مجهولة لنا حتى الآن . لم يبق اذن أمامنا الا أن نتوصل الى نتائج وفق المصادر المتاحة أمامنا ، بل وقبل كل شيء وفق النصوص الدرامية ! . ويبقى السؤال مطروحا : هل كان شيكسبير مخرجا ؟ .

ان أولئك الذين يتفقون فيما بينهم على أنه كان مخرجا ، دائما ما يذكرون « هاملت » كمثل للتأكيد على افتراضهم ، فيرون أن الدرس الذي يمليه « هاملت » على ممثليه ، لدليل كاف كفاية تامة على التثبت من هذا الافتراض . وفي رأيي أنه من المنطق أن نوافق على الشكوك التي يفترضها « فاينشتين » « Veinstein » بخصوص هذه القضية . ومع أن

وجهة نظره من أن البحث الدقيق لا يسمح بالعثور على أية ملاحظات اخراجية في كلمات « هاملت » ، الذى يعطي ممثليه فقط درسا في فنون الالقاء ، لذلك يمكن أن يصبح هذا رأيا مثيرا للجدل والخلاف أو أنه رأى سيؤدى بالقطع الى عدم تفهم صاحبه لمهنة الاخراج وأسسه ، (فما تزال مشكلات الالقاء تمثل واحدة من القضايا الملحة للمخرج) ، ولو أننا اعتمدنا بشكل نهائى على مشهد «هاملت»·فان هذا لن يعطينا الكثير لقوله عن شيكسبير من أنه كان مخرجا·وليست مسرحية «هاملت» الدليل الوحيد فقط · فنحن نجد فى مزيد من مواد مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» للمؤلف ذاته ؛ ما يزودنا بالأدلة·ونجد فى شخصية "Pigva" ـ احدى شخوص المسرحية الأساسية ـ مقومات شخصية المخرج ؛ ولا يزعجنا أن هذا يقدم فى قالب كوميدى·فمن خلال «الغمز واللمز» ، يمكن لنا أن نستقرىء ليس فقط ذلك المسرح الذى كان بالنسبة لشكسبير غريبا ، وكيف سخر من طرق أداء ممثليه ، ولكن نتبين كذلك ما كان يرمى اليه شكسبير من خلال الأضداد والتناقضات·فاذا اعتبرنا «مسرح الحرفيين» ـ من الحرفة ـ فى مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» مسرحا ساتيريا ، وليس مجرد فانتازيا خالصة ، فسيظهر لنا من خلال هذا كله ، أن هذا المسرح ليس أقل المصادر فى المعلومات ، حول الظواهر التى كانت معروفة لشكسبير من خلال علم التشريح · من الصعوبة اذن الافتراض أن الكاتب كاتب تنقصه موهبة الملاحظة ، ليسقط رؤيته حول العالم المحيط به ، ما دام كان يدخل فى تركيبة مسرحياته الفانتازية ، التلميح ؛ والمغزى العصرى المتصل بأحداث ووقائع « اللحظات الأخيرة » داخل المسرحية ·

ما الذى فى جوهره تعكسه « المرآة المائلة » ـ ذلك المشهد الساخر ـ فى « حلم منتصف ليلة صيف » ؟ أهو مسرح للهواة أم هو جذور لمسرح "Globe" (٣٤) ـ (الكرة الأرضية) الاليزابيثى ؟

أيا ما كانت الأحوال ، فان هذا الدليل هو الأهم ، لكنه يستلزم مع ذلك دراسة متفحصة دقيقة ، لم يقم بها أى باحث حتى الآن على حد علمى · فامكانات شيكسبير وقدراته كمخرج ، يمكن لنا استقراؤها من خلال نصوصه المسرحية ـ وليس فقط فى تلك الفقرات التى يخص بها المسرح بشكل مباشر ·

قدم شيكسبير فى النص ذاته حلولا واضحة للممثل ، نادرا ما نجدها أو نلقاها عند مؤلفين مسرحيين آخرين ، بل يصعب استكشافها من خلال ملاحظات هؤلاء المؤلفين التى يدونونها فى نصوصهم ما بين قوسين ·

ويمكن أن نتخذ كموديل ونموذج ؛ ذلك المشهد المعروف بين « ادجار » Edgar وجلوستر Gloucester الأعمى بمسرحية « الملك لير » لشكسبير · فكل من الصوت والموقف الدرامى والحركة ، تظهر هنا محددة تحديدا دقيقا ، لدرجة أن المخرج الذى يقوم بتقديم مسرحية « الملك لير » ، لن يكون لديه الكثير لاقتراحه أثناء تنفيذه لهذا المشهد · نعثر فى هذه المسرحية على ملاحظات قريبة الشبه بتلك المتواجدة فى مسرحية « ماكبث » للمؤلف ذاته (الفصل الخامس/المشهد الثالث : « ماكبث » يرتدى زيه المسلح · الفصـــل الرابع/المشهد الثالث : « مالكولم » يصف سلوك « ماكدوف ») · فاذا أخذنا فى الاعتبار ما قاله "Isaacs" (٣٥) بأن شيكسبير لم يقدر ـ وهو فى قمة نضجه الفنى الذى وصل اليه فى مرحلة متأخرة من العمر ـ أن يشرف شخصيا على تنفيذ مسرحياته أو حتى يعدها من الناحيـة الاخراجية ، فيصبح من المنطقى لنا ـ عندئذ ـ أن نفهم الأسباب التى دعت شيكسبير الى أن يدون فى نصوصه المسرحية تصوراته كمخـرج ، مرغما بذلك ممثليه على الاعتـــدال فى أدائهم ؟! ومن أقوال شيكسبير العـديدة ، نستنتج أنه قد عرف الكثير من فنون « الكوميديا دى لارتى » (٣٦) (كما نرى فى مونولوج « جاكوب Jacob الذى يقول على لسانه « **العالم ما هو الا مسرح** » فى مسرحية « كما تحبون » · أما ارتجال النص ، والتهريج المبالغ فيه ، فكان شيكسبير يحاربهما بضراوة : (ونرى هذا واضحا فى توجيهات « هاملت » لممثليه) ·

فالقيام ببروفات مسرحية جديدة كانت تقع تحت مسئولية المؤلف بشكل تقليدى مألوف · يكتب John Aubrey عن «بن جونسون» (٣٧) بمقارنته بشيكسبير : « لم يكن Ben Jonson ممثلا جيدا على الاطلاق ، ولكنه كان منفـــذا متمكنا من صـــنعته » · ويكتب المؤلف الألمـانى : Johannes Rhenanus عام ١٦١٣ فى مقدمة مسرحية أعدهـا عن مسرحية انجليزية : « ··· أما فيما يتعلق بالممثلين ، فقد لاحظت أنهم ـ فى انجلترا ـ يتدربون ويتعلمون أسرار المهنة ، كما يحدث فى المدرسة الفنية المتخصصة ؛ حتى ان معظم ممثليهم كان ينبغى عليهم أن يتعلموا من مؤلفى الدرامـا ، الذين يقومون ـ بدورهم ـ بتنشيط النص المسرحى الجديد واحيائه · فليس من المستغرب اذن ، أن الممثلين الانجليز ـ وأعنى الموهوبين منهم ـ يتفوقون على أقرانهم الأجانب فى المهنة ذاتها » (٣٨) ·

فهل من المنطقى أن يكون المسرح الاليزابيثى دليلا على أن المسرح يمكن أن يقدم بدون مخرج ، ما دامت مكانة المؤلف الدرامى ووضعيته تصبح أكثر فائدة للمسرح ذاته « ولفنون الاخراج » برمتها ؟!

نحن نوافق على رأى كهذا . مادمنا لن ننسى فى ذات الوقت أن مؤلف الدراما الاليزابيثية انما هو رجل مسرح فى المقام الأول ، مثلما كان موليير ـ فيما بعد ـ بفرنسا أو بوجوسوافسكى(٣٩) ببولندا،ولهذا السبب كان الكاتب يمسك بزمام قلمه فى معظم الأحيان كما يقبض الفارس على زمام سيفه لأن المسرح كان يطالبه بذلك ، باعتباره «موردا» «ومونا» لربرتواره المسرحى آنذاك . وفى الوقت الذى كان المؤلف ممثلا كذلك . فانه كان يسعى للوصول الى معرفة فنية متكاملة لتقنيات خشبة المسرح وامكاناتها ، لكنه كان يعرف كذلك حدوده التى لا ينبغى له أن يتعداها . لكن معرفته التامة بمطالب جمهوره ، هى شرط جوهرى لوجوده . ان هذه الرؤية المتكاملة الشاملة لا يتمكن منها كاتب الدراما المعاصر .

ان تلك « الملاحظات بين القوسين » الآنفة الذكر ، التى تسطرها أقلام مؤلفين من طراز يوجين أونيل(٤٠) تؤكد لنا ارتكابهم الخطأ الجسيم ضد العمل المسرحى ، بسبب ذلك النقص الواضح لديهم فى خلو تلك الملاحظات من الادراك الفنى الواعى ، لوضعية الممثلين فوق الخشبة أو الشعور بوجودهم . فعلى المخرج المعاصر أن يمتلك هذه الامكانية ، التى تكاد أن تكون منعدمة عند المؤلف الحديث . حتى أولئك المؤلفون الذين يعتقدون أنهم يسيطرون عليها ، لن يكون بمقدور واحد منهم أن يفكر أو يقدم على الدفاع عن نفسه ومكانته أمام طاولة الاخراج .

يقول جورج برنارد شو (٤١) : (...) ان أكثر المخرجين طلبا للعمل المسرحى هو المؤلف ذاته . ولكن ما أهمية ذلك اذا كان المؤلف فى العادة تنقصه معطيات المخرج ، وأحيانا يسبب وجوده فى أثناء البروفة فى خلق الشعور « بالضغط » على الحاضرين . لذلك من الأفضل أن « يطرد » المؤلف ، خلف الباب ، وتوضع عملية الاخراج برمتها فى يد مخرج محترف . ولكيلا يثير الأمر جدلا ، يرى برنارد شو كذلك ، أن الدروس المستفادة من المسرح الاليزابيثى تعلمنا ـ قبل كل شىء ـ أن المخرج هو ذلك الذى يعرف المسرح . ولا يكون هذا ابتعادا عن موضوعنا ؛ اذا ذكرنا أن المؤلف الدراماتورجى كان يقوم برعـــاية عمله المسرحى وتجهيزه واعـداده . واذا لم يكن المؤلف حاضرا فى أثنـاء البروفة ، فسينوب عنه مدير المسرح ، الذى من وجهة نظر لوائح "Daly's Theatre" يعد رئيســا مباشرا لكل عضو من أعضـــاء الفرقة حتى فيما يتعلق « بالعرض المسرحى والاعداد له » (٤٢) .

ومن المصادر القليلة التى تدور حول « المسرح الجماهيرى » نعرف بالقدر نفسه نوعية « منظمات العروض الملكية » فى انجلترا الاليزابيثية . ان هذه المنظمات بتطبيقاتها لم تبتعد عن قرائنها فى بلدان أوربية أخرى .

يقدم Albert Feuilledat في عام ١٩١٠ وثائق تشير الى « دائرة الملاهي — "Office of the Revels" ؛ التي تواجدت بالفعل في القرن الخامس عشر وأطلق على المسئول عنها "Yeoman of the Revels" (أسطى الملاهي) . ويعد «هذا الأسطى» ؛ واحدا من حاشية القصر الملكي المسئول عن تقديم هذه الملاهي . حيث كانت تحدد له المهام الخاصة به والمزايا الممنوحة له·ومن بينها حق اختيار الفرق المسرحية و « الربرتوار» والاشتراك في البروفات . والقيام بتصحيح التصميمات وتعديلها · واذا لم يوافق على توجيهاته ، يمكن ان يعاقب كل من لم يلتزم هذه الأوامر بالسجن لفترة من الزمن يقترحها « الأسطى » بنفسه · كان هذا الأسطى مسئولا كذلك عن الاستغلال الصحيح للميزانية المقررة من قبل الملك للصرف منها على العروض المسرحية · انه — بلغتنا الفنية المعاصرة — مدير للفرقة أكثر منه مخرجا ·

عادة ما يملك مدير المسرح — بالرغم من أننا لا نستفيد منه دائما — حق التدخل في أثناء البروفات . فهو أيضا يقرر التكاليف واختيار الممثلين ونوعية « الربرتوار » والفنانين المتعاونين مع المسرح · ومن جراء استخدامه لهذا المنصب ، نرى أن له — كمدير للمسرح — الحق في استخدامه حقوق المخرج واستغلالها ، حتى لو لم تكن لديه القدرات الفنية اللازمة للقيام بهذه المهنة · وما دام العرض المسرحي آنذاك كان يتم بواسطة « الأقنعة » — حيث يقوم بالتمثيل أولئك الذين يحكمون القصر — فمن المؤكد أن المخرج لم يكن لديه الكثير لقوله ·

كان «موليير» هو الشخصية التالية لشكسبير الذي ما تزال أنشطته في الاخراج ؛ مثارا لمناقشة الباحثين ومادة لجدلهم حوله · ولأن ادارة مسرحه ودوره الهام في هذا المسرح يعد تبشيرا لمرحلة جديدة ، فانه من الهام لنا أن نفحص ظاهرة أخرى ، يعود تاريخ ازدهارها الى القرن السابع عشر ، أي الحديث عن « الكوميديا دي لارتي » ·

يفترض بأن الكوميديا الايطالية المرتجلة كانت دليلا على سيادة فن الممثل فوق خشبة المسرح ، بينما تؤكد المصادر والوثائق — شاهدة — على أن « الكوميديا دي لارتي » لا يمكن لها أن تعرض دون وجود المخرج · تعود أصول هذه الكوميديا الى فترة لاحقة :

"Perrucci dell'arte rappresentativa"

عن عام ١٦٩٩ ، ويمثل الأساس لكتاب :

Histoire anecdotique et raisonnee du Théâtre — ITALIAN"

لمؤلفه « Desboulmiers » عام ١٧٦٩ ؛ يمثل هذا الكتاب الخلفية

النظرية لفن الكوميديا الشعبية · ويرى(٤٣) "C. Mic" أن Desboulmiers كان يهدف فى كتابه الى الحديث عن تقاليد المسرح الفرنسى فى القرن الثامن عشر ، أكثر مما كان يهدف الى الحديث عن الكوميديا الشعبية · ومع ذلك فان هذه التقاليد تسمح لنا باقتحام عالم كواليس هذا النوع من المسرح ، حيث يعد وجود المخرج فيها شخصا غير ذى فائدة ، وغير مرغوب فيه على الاطلاق · فمن المعروف أن هذا المخرج ـ كان البطل الرئيسى للفرقة ، واذا أردنا الدقة فى تحديد مهامه الاضافية ، فانه يمكن حصر وظائفه فى تصنيفات أربعة :

Guide — Conertatore — Corago — Capocomico

ولا يدخل من ضمن مهامه الرئيسية تعريف الممثلين فقط بالموضوعات والأفكار المتواجدة «بالموجز» ؛ أى بالخلاصة غير المخلة بالمسرحية ، بل انه كان يشير كذلك لممثليه باتجاهات « الحركة » اللازمة لكل موقف فوق خشبة المسرح · ويكتب Desboulmiers : « [···] انها ليست مهمة سهلة ، فعمل المخرج الحقيقى هو وصل العرض بكل أجزائه فى عمل متكامل ، فاذا لم يملك الممثل الرئيسى التجربة والخبرة المسرحية اللازمتين لذلك فسينتج عن هذا نقص فى التنفيذ · وستقاسى المسرحية من ذلك الكثير ! » · من السهولة اذن أن نوافق على ما يراه Desboulmiers ، خاصة اذا أخذنا فى الاعتبار أن المخرج كان تحت تصرفه « بروفة » واحدة فقط ، وهى تعد مجرد « لقاء » لتبادل المعلومات ، يتعرف فيها الممثلون على النص المسرحى · أما بقية البروفات فقد كان الممثلون يقومون بها كل منهم على انفراد ، بالاتفاق مع شركائهم الممثلين فى العمل المسرحى المشترك ، ووفقا لسير أحداث المسرحية · وتسمى هذه العملية الفنية ـ بلغة المسرح اليومية ـ « بثرثرة النص » أكثر من كونها بروفة تدور حول بنية العمل الدرامى وهيكله ومضمونه ·

ان العروض التى كانت تجهز للقصر ـ أى تلك التى تحوى درجة أكبر من المستوى الفنى الرفيع ـ تزيد من قدر مسئولية المخرج ، وهذا أمر مفهوم ، اذا سلمنا بأن المخرج هو ذاك الشخص الذى يتحمل المسئولية الفنية للعمل الفنى المسرحى · ويقدر Desboulmiers تقديرا كبيرا البروفات الصباحية التى تسبق العروض المسرحية · ويرى كذلك أن المخرج نفسه يمثل أمام الحاضرين أكثر من تمثيل ممثلى المسرحية كلهم : فهو يثير انتباه كل فرد منهم ، لما هو جوهرى وأساسى فى هذه المسرحية · ويؤكد على ابراز اللحظات المثيرة فيها [···] ، يقوم بتحديد أماكن الأحداث المسرحية والطريقة والأسلوب التى ستعرض فيها مسرحيات قصيرة مرحة يطلق عليها "Lazzi" (٤٤) لتنسجم بعضها مع بعض ، ان هذه « الهارمونية المثالية » التى يسعى الى تحقيقها المؤلف الفرنسى ؛ ليست

أكثر من موديل (نموذج) من موديلات فنون التمثيل وأساليبه · وقد كان هذا النموذج مادة بحث ودراسة رجال المسرح الاصلاحيين فى القرن الثامن عشر وتحت اشرافهم · وهو هدف من الأهداف الجوهرية التى يسعى اليها المخرجون المعاصرون اليوم ·

وفى القرن السابع عشر بألمانيا يعد Johann Velthen عرضا مسرحيا مرتجلا دقيقا ويقوم بذات الشىء Karoline Neuber (٤٥) · وفى الوقت الذى كان يدير فيها أمثال هؤلاء المسرحيين تلك الفرق المسرحية التى تخصصت فى تقديم « الربرتوار الجاد » من وقت لآخر · كانوا يعودون الى موديلات « الكوميديا دى لارتى » ·

ان طريق «موليير» للمسرح ماهو الا تجاوز بشكل متدرج « للكوميديا دى لارتى » وخروج عنها : بداية من كوميديا النماذج ؛ وصولا الى كوميديا الشخصيات لديه · والشىء المثير حقا هو أن هذا الكاتب الكبير لم يهتم اهتماما كبيرا بأعماله ، فمعظمها بقيت على شكل نسخ مسرحية · لم ينشغل موليير كثيرا بقضية الطراز ـ كما اكتشف ذلك عن حق Sarcey(٤٦) ـ بل كان يهتم أكثر بشخصية المسرح ، أى بالكلمة الحية المعروضة وليس بالكلمة المقروءة · وكما فعل شيكسبير كان يستعير موليير يذلك ـ برغبة جارفة ـ من أعمال الآخرين ، بل أحيانا ما كان ينقل ناسخا مشاهد بأكملها · لكنه كان يحاول فى الوقت نفسه ـ على النقيض من شكسبير ـ أن يشكل من المادة الدرامية فنا أكثر نقاء ونبلا بواسطة مسرحتها فوق خشبة المسرح ، لم تعامل الدراما ـ لدى موليير ـ كمجرد أدب · لقد اتجه نحو الأدب عن طريق الخشبة·وكممثل عاشق للمسرح ومؤلف بالضرورة، أمسك موليير بزمام قلمه ، ليمكن له «ترتيق» ميزانية فرقته المفلسة وانقاذ مستقبلها· يعد هذا المصلح المسرحى الكبير ـ بهذا المفهوم ـ المثال الكلاسيكى الحى لنموذج «المقاول» أو «الملتزم» أو مدير المسرح الذى سنقابله على مدار سنوات القرن الثامن عشر بأكمله ، والحقبة الأكبر من القرن التاسع عشر · ان معظم هؤلاء ما هم سوى مجرد مقاولين أو ملتزمين ، كانوا يطوعون الأعمال الأدبية لتكون مادة صالحة يمكن تقديمها فى عروض مسرحية لفرقهم · ففى ألمانيا ـ فى حقبة زمنية مبكرة ـ أى بمنتصف القرن السادس عشر ـ كان Hans Sachs يقوم بهذا النوع من التطويع المسرحى للأعمال الأدبية التى جعلت منه أديبا بالصدفة · وجاء من بعده Velthen السالف الذكر ، ثم تلاه Schröder (٤٧) الذى كان يصب جل اهتمامه فى عالم الترجمة مثل Velthen · وفى برلندا قام المصلح المسرحى فويتشيخ بوجوسوافسكى (٤٨) Wojciech Boguslawski (١٧٥٧ ـ ١٨٢٩) بالعمل ذاته فى بدايات نشاطه الفنى ، وكان شاغله الشاغل مصلحة المسرح ؛ وهمه الأكبر ـ المسرح ـ

ذلك الغول الذى لا تشبع ولا تسد رمقه : العروض المسرحية الجديدة . فالتفكير فى الصيت والذيوع الأدبى عادة ما يأتى بعد مرور الزمن . لم تحظ الكثير من أعمال هؤلاء المؤلفين بالحظ السعيد الذى لاقاه «موليير» . فالعديد من تلك الأعمال الأدبية ـ وهى « مخزن » وممون للربرتوار المسرحى ـ تبقى مع بقاء مؤلفيها أو تحيا فى أثناء وجودهم.ومع أن هذه القضية تحتاج نقاشا وتحليلا ، الا أن الأمر الذى يثير اهتمامنا أكثر هو ذلك التدرج فى « القيمة الفنية » المعترف بها من قبل أناس ، كانوا يفكرون فى الكتابة من زاوية صالح المسرح أولا وقبل كل شىء .

كان معظم هؤلاء من الممثلين الذين نبغوا فى مهنتهم ، وعبر فن التمثيل أصبحوا مسئولين عن هذه الفرق وادارتها ، لقد تميزوا بمواهبهم الأصيلة ، كانوا يملكون وجهة نظر ورؤية فنية دقيقة عن المسرح ، بل وثقافة انسانية عميقة ، عدا بعض القدرات الأدبية ؛ وطموحهم الادارى ـ القيادى ، التى بدونها لا يصبح المخرج مخرجا . وهم عادة ما يهتمون اهتماما أكبر بأساليب وطرق الأداء التمثيلى ، ساعين الى توحيد أسلوب الأداء داخل الفريق بالجماليات الروحية لذواتهم . ولتحقيق هذا الهدف كانت تقام البروفات ، فهم كمديرين لفرقهم المسرحية لم يقفوا موقفا حياديا تجاه المشاكل الفنية الخاصة بالديكورات وبالسينوغرافيا بشكل عام ، خاصة فيما يتعلق بالزى المسرحى المرتبط أوثق الارتباط بأداء الممثل . لم تكن هناك ميزانية مالية كافية لتنفيذ ديكورات مبهرة . ولهذا السبب علينا أن نعد موليير رجلا محظوظا . فباعتباره مخرجا للعروض المسرحية داخل القصر ، أتيحت له ـ عمليا ـ كافة الامكانيات : كان ن ت امرته « الباليه » و « الجوقة » و « الأوركسترا » و « الآلية المسرحية المركبة » ؛ هذا عدا المكان الرائع لخشبة مسرح القصر . أبدع «موليير» مسرحا (شاملا متكاملا) كما يرى Chancerel (٤٩) : « بمسرحه كان يستخدم «مائة شمعدان من الكريستال» أى أكثر من أربعمائة شمعة ، بالاضافة الى اللمبات الزيتية . كانت كل هذه الشموع واللمبات تضاء فى قصر فرساى عندما قدم مسرحية « الأميرة » "Tilida" . وحينما عرض مسرحيته "Psyche" بالمسرح المفتوح : "Grande Salle des Machines des Tuilerics" قام بتشغيل مائتى ممثل ، وكان الجديد فى هذا العرض هو ارتداء الجوقة أزياء متكاملة » .

اهتم موليير بالزى اهتماما كبيرا بمسرحه . ففى ليلة افتتاح العرض المسرحى « طرطوف » (*) ارتدت أرمان "Armand" زوجة موليير التى مثلت دور « اليرا » زيا رائعا خلابا . فغضب موليير غضبا شديدا من

(*) ترجمت مسرحية « طرطوف » الى العربية بعنوان « الشيخ متلوف » ـ المترجم .

زوجته : « [...] **ما الذى تريدين ان تعبرى عنه من خلال هذا الزى ؟** .. ألا تعلمين أن شخصية الميرا "Elmira" فى المسرحية واهنة ضعيفة ؟!. » ، فاضطرت أرمان المسكينة قبل نصف ساعة من بداية العرض المسرحى الى الاستغناء عن الزى ؛ الذى كان « أقرب الى قلبها » ، من مسرحية زوجها كاملة .. يحفظ لنا التاريخ المسرحى وصف موليير لزى « ماسكاريل » Maskaril فى مسرحية « المتأنقات المضحكات » ويشتمل على باروكة شعره المستعار ضخمة لدرجة أنها كانت تمسح الأرض أثناء تحيته للجمهور ، أما قبعته فصغيرة « **ظهرت كما لو كان الماركيز ماسكاريل يحملها فى يده أكثر مما يحملها فوق رأسه** » . بينما كان حذاؤه مغطى بالضفائر وفوق كعب مرتفع للغاية . ترينا هذه الأمثلة أن موليير كان يسعى الى توافق الزى مع سمات الشخصية الممثلة ، **ولم تصبح هذه القاعدة الفنية معروفة وملزمة الا بعد مرور مائة عام من عصر موليير .**

اننا نعرف العديد حول تمكن موليير من التوجيه السليم **لممثليه** ؛ **ان مسرحيته « ارتجال فى فرساى » تقودنا الى احدى بروفات فرقته .** فهل يمكن المطالبة بدليل أكثر من هذا ، يثبت لنا بأن موليير لم يكن مؤلفا فقط ، بل مخرجا كذلك ، ماهرا فى كتاباته وفى اخراجه لمسرحياته ؟!. وكما حدث فى مثال « هاملت » فانه لمن الضرورى أن نؤيد فانشتين فى ملاحظاته وتعليقاته من أن مسرحية « ارتجال فى قصر فرساى » لا تعطى لنا صورة دقيقة لبروفة حقيقية ، فقد كتبت المسرحية وعرضت خلال أسبوع ، ولم يسيطر الممثلون تماما على نص المسرحية وحفظه بعد بروفة واحدة . ويرسم Chappuzeau بمسرح Thèâtre Francais عام ١٦٧٣ صورة مثالية لمراحل « البروفة » ، أقرب ما تكون للحقيقة التاريخية حيث يؤكد بأن المسرحية الطويلة كان يمكن حفظها عن ظهر قلب خلال ثمانية أيام ، وبعدها تبدأ البروفات التى تصبح الأخيرة فيها « بروفة جنرال » ـ وفق المصطلح المسرحى المتعارف عليه ـ بحيث ينبغى أن تسير على منوال العرض المسرحى وشكله . لم تكن البروفات هى هدف موليير حين كتب مسرحية « ارتجال فى فرساى » ، لقد خدمته هذه البروفات كحجة فقط لتحقيق هدفه الأساسى وهو تقديم « الفن المرتجل » ، وذلك يشبه ما فعله كتاب « الفارس » (٥٠) الانجليز عام ١٦٧٢ عندما قدم أحدهم مسرحية « البروفة ـ The Rehearsal » ، وهى تسخر سخرية واضحة من مأساة البطولة الواقعة فى مرحلة « مسرح Restaurant » (٥١) وفى ذات الوقت تسمح بالنفاذ فى كواليس المسرح ، لنشاهد عن قرب فى المرآة العاكسة شخصية المؤلف ـ المخرج . وفى مسرحية موليير « ارتجال فى قصر فرساى » نجد كذلك مختارات من ملاحظات الاخراج ، تلمس واحدة منها فقط الموقف والحدث

الدرامى ، أما بقيتها فتشير الى تحليل الشخصيات وسلوكهم · ان موليير ـ أثنـاء سـخريته من ممثـلى قصر Burgundia يسـمح بذلك وفق قانون الأضداد ، يسمح بأن ينفذ ويدقق فى الأسلوب المتبع فى مسرحه فيما يتعلق بأداء ممثليه ، لقد استطاع بنفسه حين قام مرة من المـرات ـ بتمثيـل دور "Brecourt" أن يبين كيف ينبغى أن يؤدى هذا الدور على مستوى الأداء التمثيلى اللفظى · ومع أن هذا المثال يخدم هدفا آخر ، الا أنه يسمح لنا بالاستنتاج بأن موليير فى بروفاته ، كان يستخدم أسلوبا ما يزال مستخدما حتى اليوم ، انه أسلوب تعليم الممثل وتدريبه ، وهو أسلوب ما يزال يتبعه المخرجون فى عصرنا ، بينما يبقى لممثليه هوامش عديدة لحرية تحركهم : وتفسيرهم الخاص فوق خشبة المسرح · ان موليير ـ وقد تربى فى حضن مدرسة الكوميديا دى لارتى ـ كان يرى أن على الممثل أن يتميز عن الآخرين باستثماراته الفنية الخاصة فى حدود دوره واطار شخصيته المرسومة ·

وتثبت ـ بلا ريب ـ البراهين والأدلة المكتشفة حديثا حول هذه القضية ـ وخاصة فيما يتعلق بـ La Grange الذى كان ممثلا فى فرقة موليير ، وكان على معرفة بتلك القضايا من مصدرها الأول ـ بأن موليير كان على قدر كبير من الموهبة فى الاختيار الصحيح والمناسب لتوزيع الأدوار ، وكان حريصا حرصا كبيرا على تشكيل بنية المعالم الشخصية لشخوصه المسرحية ، بالاضـافة الى الدقة المتناهيـة فى توصيف أكثر التفاصيل تواصلا بأسلوب الأداء ، من حيث النظرة والخطوة والايماءة حتى ان ممثليه لم يظهروا فى المحصلة النهـائية كما لو كانوا مجرد ممثلين كوميديين ؛ بل شخصيات حقيقية من « دم ولحم » مقدمة فوق خشبة المسرح كمـا يرى Charles Revault ·

لقد لعب « المقاول ـ أو الملتزم » فى عصر التنوير دورا كبيرا فى تطوير المسرح ، ففى عصر ترتفع فيه مكانة الممثل وكبرياؤه الانسانى ، يتزايد كذلك معـدل الواجبات والمسئوليات التى تقع على عاتق هـؤلاء الممثلين ، كما يرتفع مستوى تقديرهم للتعامل مع الأدب بشكل يتسم بالجدية · تدرجت حركة الاصـلاح التى أدت خطوة خطوة الى حـركة الانقلاب ، التى حدثت بالمسرح فى نهايات القرن السابع عشر · ان روح التجديد وقد اشتد عودها وقويت جذورها فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، تتشكل فى مراجع وكتب ومطبوعات عديدة ، تدور حول القضايا « الدراماتورجية » والمسرحية وفنون التمثيل ، بل تنشأ مدارس المسرح الأولى فى التاريخ · وشيئا فشيئا تسمع فى الأفق أصوات تنادى أكثر فأكثر بتواجد مكان يشغله المدير الفنى فى المسرح ، يكون مسئولا عن

هارمونية عناصر العرض المسرحى المتباينة وتوحيدها ، وقادرا على ترويض حرية الممثل المبالغ فيها ·

كان يستلزم ذلك أيضا تواجد ممثلين أكثر « تنويرا » ، من بين هؤلاء ظهر فى الوجود المسرحى "Conrad Eckhof" بالمانيا صاحب فكرة « أكاديمية الممثلين » ، كان هدف Eckhof خلق مفهوم جديد لطبيعة الأداء ويتلخص فى أن تصبح التجربة المسرحية : "Konzertierung des Spiels" أى « معزوفة للعرض المسرحى » · لم تكن هذه الأكاديمية مدرسية بالمعنى الحرفى ، ولكنها « ستديو » يتقابل فيه الممثلون بهدف تحليل المسرحيات الجديدة ، والتحدث عن أحدث العروض المسرحية ، وكذلك الاستماع الى ندوات حول نظريات المسرح وتطبيقاتها · وبالرغم من قصر فكرة « الأكاديمية » الزمنية والتى لا تزيد عن عام واحد ، الا أن Eckhof قد نجح فى أن يرسخ فى أذهان أعضاء الفرقة يقينا ، بأنه اذا كان على الممثل أن يؤدى دوره أداء سليما ، فلا يكفيه حفظه فقط ، بل ينبغى بادئا ذى بدء فهم النص بشكل عام ، وفى أثناء التدريبات والبروفات يمكنه الوصول الى التشكيل النهائى لأدائه وأداء الفريق المتكامل ، وأن المخرج ما هو ـ فى نهاية الأمر ـ سوى انسان يسعى الى ائتلاف مصالح الفريق المتباينة ، ليضمن الوحدة الفنية والهامونية الملائمة للعرض المسرحى أو المعزوفة المسرحية كما يطلق عليها · فى السنوات (١٧٧٨ ـ ١٧٩٠) نتعرف فى ميونيخ بالمانيا على Dalberg الذى كان يدير فرقته المسرحية بالاضافة الى اشرافه الفنى عليها ·

قام «دالبرج» للمرة الأولى فى تلك الحقبة من تاريخ المسرح باختيار الممثلين ، ومن بينهم يختار « المخرج الرئيسى » ، ولجنة استشارية مكونة من عدة شخصيات من داخل الفرقة ، تجتمع مرة كل أسبوعين ليس فقط لمناقشة القضايا اليومية الملحة للفرقة ، بل المشاكل العامة المتعلقة بخشبة المسرح نظريا وتطبيقيا ، وهى تمثل وجهة نظر Wiczuk المتعلقة بجوهر مدارس الاخراج ، والتى واصلت تقاليدها أكاديمية Eckhof للممثلين : « انها مدرسة الاخراج البرلمانى » التى سيطرت على مدارس الاخراج قرنا كاملا من الزمان على وجه التقريب · ففى فيينا بمسرح « Burgtheater » ويرجع تاريخ افتتاحه لعام ١٧٧٦ ـ اختار الممثلون من بينهم « لجنة للاخراج » يقوم أعضاؤها بالتبادل بالاشراف على اخراج العمل المسرحى · وتستمر « وردية » كل عضو من هذه اللجنة أسبوعا ، ويطلق على الشخص الذى يعد مسئولا عن الوردية : "Wöchner" أى الحارس أو المراقب · وقريبا من هذا التنظيم الفنى ، نجد هيكلا فنيا مماثلا بمسرح « الكوميدى فرانسيز » (٥٢) كان كل عضو داخل هذا

المسرح ؛ يقوم خلال أسبوع بالاشراف على البروفات ويسمى "Semairier" ويترجم البروفيسور راشيفسكى هذا المصطلح على أنه يعنى «الأسبوعى» ٠ ونعثر على تسميات أخرى : "Repetitieur" يصف دوره المرهق المؤلفان Favart, , Pannard ٠ وفى عام ١٧٥٧ يتسمى عند الايطاليين ب : Repetition interropue وكذلك Directeor ٠ وفى عام ١٧٩١ نرى للمرة الأولى منسوخا على الأفيش (البوستر) المسرحى لأوبرا اسم : Direttore di tutto le spettacole ، كما يتسمى الشخص الذى يقوم بهذه الوظيفة ، Segnor Gaspare Angielini

فى هـذه الفرقة التى أشـرف عليهـا أناس دون صلاحيات فنية يمتلكونها ، كان يؤدى بهم نقص التنظيم الداخلى الى نتائج تثير الرثاء ؛ أما العادات المهيمنة على خشبة المسرح آنذاك ، فكانت تتطلب طريقا الى السماء كى يتخل « الاله الكريم » لانقـاذ حال المسرح الميئوس منه ٠ لقد لاحظ ذلك رجال المسرح المحدثون وأشفقوا على ذلك أيضا ٠ يتساءل Thomas Holcdoft بمرجعه القيم : Theatrical Records فى عام ١٨٠٥ «ما الذى كان يدور فوق خشبات المسرح الملكى بلندن» ؟!٠

« [٠٠٠] كان الممثلون ينظرون من فوق خشبة المسرح الى صالة المتفرجين للبحث عن معارفهم ، وكانوا يتفاهمون معهم بواسطة الايماءات والتعبير الصامت ، كما كانوا يقرأون « رسائلهم الخاصة » فوق خشبة المسرح ، وكانوا ينسون أن يأخذوا معهم من فوق الخشبة قطع الاكسسوار ومهماتهم المسرحية ، التى كان يجمعها العمال فور انتهاء العرض ، كانوا يدخلون الى خشبة المسرح ويخرجون منه دون أية اعتبارات فنية أو معنى ٠٠ » ويصل Holcroft الى نتيجة هامة وهى « لم يكن ثمة أحد ، يمكن له أن يراقب سير الأحداث » ٠

يحدث الشىء نفسه فى ألمانيا وفرنسا ٠ كان من الضرورى البدء من استفزاز الممثل واستنفاره لحفظ دوره ، بالقدر الذى يستطيع فيه هو وزمـلاؤه أن ينهـوا جملهم الحوارية التى يلفظهـا الملقن لهم ٠٠٠ « [٠٠٠] فلم يكن كـل مخرج شـبيها بجوته » الذى كان بمقـدوره فى Weimar « فايمر » أن يلقى بالممثـل فى غيـاهب السـجن لتكاسله ٠٠ » ٠ ان العمل المشترك فى التدريبات يؤدى الى استكمال مكونات الممثل لحرفته ، وكذلك لترغيبه فى تفهم دوره !

أما فيما يتعلق بالأزياء المسرحية ، فقد حدث ما هو أسوأ : خلط تام فى طرز العصور فى أنحاء العالم ٠ وفى نهايات القرن الثامن عشر بدأ النضـال ينجح فى ايقاف « الفوضى » المتفشية فى التنفيذ الزاخر بالزيف والتصـنع ٠ ومـع أن Karoline Neuber كارولـين

نويبر (٥٣) كانت ممثلة متفهمة ، الا أنها لم تصغ الى نصائح مستشارها الفنى « Gottschied » جوتشيد » لتتخلص من أرديتها المزركشة عند تمثيلها فى المسرحيات الاغريقية أو من « باروكات » الشعر المستعار الزاخرة « بالبودره » . وفى عصر « جوته » بمدينة « فايمر » كانت « الخوذة » و « الدرع » بمسرحية شيللر « عذراء أورليانز » تصنع من الكرتون .

كانت هذه علامة تشير الى عدم التقيد بالقوالب المتعارف عليها ؛ واستلهام الروح الجديدة لفهم التاريخ . كان هذا بلا شك محصلة طبيعية لجهود الممثلين النابغين والمسئولين الممولين المشرفين على العروض المسرحية . ان التقدم والازدهار الذى تحقق فى المسرح كان محصلة ونتيجة لجهود أفراد ، استطاعوا أن يفرضوا أذواقهم على فرقهم من الممثلين المشرفين عليها ، ويخلقوا نموذجا لا ينبغى من هذه اللحظة تجاهله . ففى حقيقة الأمر كان أولئك مخرجين يعملون فى نطاق مسئولياتهم واهتماماتهم بنفس القدر من نطاق المسئوليات وأطرها التى تقع على عاتق مخرجينا المعاصرين؛ بل ربما تتعدى كذلك حدود مسئولياتهم ، ولولا تواجدهم الهام وتأثيرهم لانصهر المسرح فى بوتقة المتغيرات السياسية والاجتماعية والفكرية التى هزت أوروبا فى نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر .

ظهر المخرج مبكرا فى بولونيا . ففى سبعينيات القرن الثامن عشر ، أطلق مصطلح « مخرج » على أناس معينين كانوا يعملون كمساعدين لمديرى المسارح ، فى حالة ما اذا كانوا هؤلاء « المديرون » ـ لنقص فى الاستعداد ، وعجز فى الامكانات الذاتية ـ غير قادرين على القيام بمهمة اخراج العمل وتنفيذه . كان أول المخرجين فى المسارح البولندية رجال خارج نطاق المسرح ودائرته مثل : "Josef Bielawski" (٥٤) يوزيف بيلافسكى (٥٤) مؤلف مسرحية "Natreci" ـ المتطفلين » ، وكذلك Tadeusz Lipski (تادوش ليبسكى) ـ محافظ قلعة Leczycki ـ وهو رجل ثقاة ذو تجربة عريضة ، قام بأسفار فى أنحاء أطراف المعمورة ، وانشغل بالمسرح بعشق وحمية ، استغل نماذج المسرح العالمى لتقديمها فى المسرح البولندى . ومن أهم البنود واللوائح التى وضعها للممثلات والممثلين البولنديين ، لائحة يدل فحواها على أن التأخير عن البروفة يعاقب المسئول عنه عقابا صارما ؛ **ويعاقب كذلك ذلك الذى « يتجرأ أثناء البروفات أو أثناء عروض « الكوميديا » ـ بأن يضيف للنص أو يقوم بالحذف أو التغيير فى الكلمات أو الايماءات ، فى حالة عدم الموافقة على كل ذلك أثناء البروفات »** . ان محصلة ذلك كله هى أن سلطة المخرج كانت غير محدودة . ويفسر

ذلك انتقاص الفرقة لممثلين مدربين . كان لابد اذن من البدء فى تعليم أبجديات الحرفة ، من الصفر . وتبدو تلك المأساة فى شكاية "Lipski" حين يقول : « **ان صدره يتقطع ضيقا أثناء العمل** » .

ويؤكد البروفيسور ز.راشيفسكى فى كتابه المذكور « الموجز الملخص فى تاريخ المسرح البولندى » : « [...] بأن مخرج القرن الثامن عشر كان يختار النصوص وينتقى الديكورات أو يكلف من يقوم بتنفيذها ، ويستكمل النقص فى الممثلين المختارين للتنفيذ ، كان يدير دفة العمل أثناء البروفات كان مسئولا عن تدريب الممثلين وملهما لأفكارهم ، أطلق عليه آنذاك ـ ولفترة طويلة ـ خلال القرن التاسع عشر بأكمله : « المعرف » . بمرور الزمن ومع تزايد مسئولياته تدريجيا ، ترتفع سلطته بدرجة أكبر تتعدى سلطة الممثل ، بل ويعطيه الحق فى أن يهيمن على ممثله . وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر كان باستطاعته أن يعرض على فرقته تفسيره الخاص لأدوار المسرحية . ثم يفرض على ممثليه بعد ذلك فى فترة لاحقة : نوع الايماءة أو حتى «التون» الصوتى . وفى بدايات القرن الثامن عشر لم يعمل حساب لهذه التغيرات بعد .. فقد كان تفسير الأدوار يعتمد على تفسيره الممثل نفسه .. » .

أما أول مخرج بولندى « وممول » ومشرف فنى على المستوى الأوروبى فكان بدون أدنى شك أب المسرح البولندى فويتشيخ بوجوسوافسكى (٥٥) "Wojciech Boguslawski" . وقلما نجد مثيلا له من داخل بولونيا أو خارجها فى تنوع اتجاهاته ورؤاه الشاملة . كان مديرا ومخرجا وممثلا ومؤلفا فى شخص واحد . وفى كل ميدان من هذه الميادين على حدة ، كان مستواه رفيعا . أما خدماته الباهرة للمسرح البولندى فكانت هامة ومعروفة لتاريخ المسرح البولونى .

ولذلك من السهل الموافقة على وجهة نظر « نيكول » "Nicoll" فى كتابه « الحياة المسرحية » من أن : [...] القرن التاسع عشر قد وضع ـ كأساس ـ نظاما للممثلين / المديرين ، وما يتخلله من العقبات والفشلات المتعددة والمرتبطة بهذا النظام دوما » . وتعد وجهة نظر «نيكول» هذه نتيجة حتمية لعدم حبه للتاريخ والسرد الفنى للحقائق التاريخية ، وهو اتجاه سيطر على مسرح القرن التاسع عشر سيطرة شاملة ، بل كان تتويجا لهذا الاتجاه الأعمال المسرحية للاخوة ميننجن "Meiningen" (٥٦) يتلو « نيكول » مقطعا كبيرا من مقدمة **Charles Kean** تشارلز كين (٥٧) « لقصة الشتاء » لشيكسبير عن عام ١٨٥٦ ، حيث كان ذلك الممثل / المخرج الذائع الصيت يحاضر نظريته فى الاخراج المعتمدة على الأبحاث العلمية ، وينهى « نيكول » مقطعه قائلا : « [...] **لقد**

نشأت فى الوجود الفنى ، أعمال مسرحية بشعة ، ربما تعد ـ من وجهة نظر البعض ـ رائعة ، لكن هذه الأعمـــال لم تكن لشيكسـبير ، ولاحت مسرحيات أصيلة حقيقية ، كانت مجرد عروض مسرحيـــة متخمة تخاطب العين ، زاخرة برســـوم توضيحية موجهـــة الى عقل المتفرج • ان هذه « التخمة » لا تخلق فنا مسرحيا ، ولكنهـــا تقدم علم التاريخ • ما علاقة هذا ـ بحق الشيطان ـ بجوهر الفن المسرحى ؟! • » •

ان المؤرخ المسرحى الذائع الصيت ـ نيكول ـ يرتكب خطأ هنا • فحين ننظر الى أعمال « Kean كين » دونما منظور تاريخى ، فان ذلك أشبه ما يكون بالنظرة الى العمل المسرحى الحديث ، المقطوع الجذور من الشـكل والمضمون والمعنى الذى خلق متوازيا مع منشئه • ان التـاريخ المبالغ فيه كان رد فعل طبيعى ناشئا عن فقدان أسلوب التفكير المتكامل ، على مستوى الوفاء التاريخى والجغرافى والأسـلوبى ، المعبـر عن معظم السمات التى يتصف بها القرن الثامن عشر • كانت هذه محاولة لحماية العروض المسرحية ومنحها مرتبة فنية وخصوصية ثقافية •

يمنحنا كل من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بالاضافة الى الممثلين/ المخرجين ، بعض المخرجين / المؤلفين العظام • كان أحد هؤلاء العظام : فولتير (٥٨) • حيث كان يحج اليـــه الممثلون وهو قابـع فى Fevney بجنيف ، وقضى هناك عشرين عاما من حياته . كان يسافر اليه الممثلون للقيام معه بالتدريبات والبروفات ، أو يعرضون عليه أدوارا جاهـزة للمناقشة والتحليل والتدريب ، لم يدرب فولتير الممثلين الزائرين فقط ، بل كان يريهم بنفسه كيف يمثلون هذا المشهد أو ذاك المقطع • يقول الممثلون عنه : « [•••] كان يقوم بأداء ذلك بموهبـــة كبيرة ! » شهد بذلك الممثـــلان : Lekin و Fleury ، معترفين بقـــدرة فولتير عـــلى التقييم والاعتراف ، بل والاقتناع بوجهة نظر ممثليه اذا كانت صحيحة • فعندما لم تصـغ الآنســـة Clairon الى تعليماته بخصـــوص دورها « الكترا » ، وقامت بتمثيل هذا الدور بأسلوب يتسم بطبيعيته الكاملة وتنوعه ، وليس بأسلوب يعتمد على العويل المستمر الملول كما أراد منها فى أول الأمر ؛ فاننا نجد فولتير يعترف فى نهاية الأمر باقتناعه باقتراحاتها قائلا : « **لست أنا الذى صغته ، انما هى التى صاغته • انها خلقت بنفسها هذا الدور** ! • » كان فولتير واحدا من أولئك الذين يسارعون الى تحقيق واقعية أقرب داخل أعماله المسرحية التى كان يخرجها • ففى مسرحية « الصينى اليتيـم » اتفق مـــع الرســـام Wernet على تصـــميم أزياء أقرب ما تكون الى الملابس الصينية ، ولكنه لم يوافق على تواجد ملابس صينية حقيقية كمـا أرادت الآنســـة Clairon، خـوفا من أن

تكون رودو أفعـــال الجمـاهير مضحكة ، كمـا حـدث عنـد Karoline Neuber عندما مثلت في مسرحية : "Karton" وارتدت زيا رومانيا مع جوارب حمراء لتغطية أرجلها العارية ٠

أما جوته (٥٩) فهو واحد من أولئك المؤلفين/المخرجين ، ومدير لمسرح فايمـــر "Weimar" ، كانت آراؤه حـــول نشـــاطاته الاخراجيـــة متباينة ، لقد ظهرت الأسس والمقاصد التى كانت توجهه وجهة واضحة فى « تعليمـــاته للممثلين » ، فى : "Regeln für Schauspieler" ونكشف مـواد جـــديدة تســـتكمل هذه الأسس من خـــلال أحاديث جـوته مع Eckermann (٦٠) والحقيقة الواقعة ان مسرح فايمر لم يكن ثريا بممثلين مشهورين ، كان على جوته أن يبذل جهدا غير عادى فى تعليم الممثلين « أبجديات فن التمثيل »٠ ولكنه يفرض أسلوبا صارما من الأداء فيما يخص قواعد الالقاء/الغنائى وقالبه ؛ لكنه يتبنى مواقف درامية ملونة، تتسم بالزيف والملل ، مما تسبب عنه أن مسرحه لم يستطع أن يحقق نجاحا الا فى مدينة « فايمر » فقط ٠ رزحت ألمانيا آنذاك تحت تأثير الميل نحو الاتجاه الى واقعية أقرب ، وقد ساعد على ذيوعها مسرح مدينة ميونيخ ٠

يقول جوته : « [٠٠٠] **لا ينبغى على الممثلين أن يمثلوا ووجوههم « بروفيل » أو ظهورهم للمتفرجين ٠ لا يسمح لهم كذلك بالتمثيل موجهين أداءهم نحو جوانب المسرح وكواليسه ، ولكن دائما ناحية المتفرجين ! »** ٠ من السهولة تصور الآثار المترتبة السيئة عن تلك اللوائح ٠ ويصبح من المجحف أيضا لو أننا لم نقدر ما قدمه جوته عبر ربرتوار مسرحه ؛ لرفع المستوى الفنى للعروض المسرحية وتكامل التمثيل الجماعى ٠ « **لقد تواجدت فى تلاحم دائم مع ممثلى أعمالى** ـ يقول Eckermann على لسان جوته ـ **كان تحدد رؤيتى البروفات الأولى ، وكنت أوضح لكل منهم على حدة رؤيتى ٠ فى أثناء البروفات الهامة ، أبحث مع الممثلين عن أفضل الطرق لتنفيذ العمل ٠ كنت أشاهد العروض المسرحية بانتظام ، محاولا فى ذلك أن أبدى ملاحظاتى للممثلين داخل العرض المسرحى فيما يخص عروضهم ؛ ليتجنبوها فى اليوم التالى ٠** [٠٠٠] **كان شيللر (٦١) يقوم بمثل ما كنت أقوم به ٠ فقد كان وثيق الصلة بممثليه ، بنفس القدر من وشائج الصلات التى تربطنى بممثلى ، وبعد كل عرض ناجح لمسرحياته ، كان يستضيف ممثليه لديه فى منزله ٠** » أما البروفات التى لم يكن يحضرها جوته فكان يديرها واحد من الممثلين الكبار ، لكن وظيفته لم تتعد حدود وظيفة مدير خشبة المسرح المتعارف عليها فى مسرحنا المعاصر ٠

كان هؤلاء المخرجون الثلاثة ، يغيرون كل أسبوع ذلك النظـام المعروف ، الذى تحدثنا عنه من قبل ٠ لقد تقلص عدد البروفات فى مسرح

« فايمر » الى بضع بروفات قبل بداية التدريبات بشكل فردى · وهذا ما كان يحدث مع أبطال مسرح جوته ، وكذلك مع طلبة «مدرسة التمثيل» التى أنشأها جوته بمسرحه عام ١٨٠٣ ·

ومع ذلك فلابد من الاعتراف بأن جوته أحيانا ما كان يخرج عن اللوائح والقواعد الكلاسيكية · ففى ماكبث ـ على سبيل المثال ـ كان يؤدى مشهد (ماكبث وبانكوك) فى مقدمة خشبة المسرح ، وكانت ظهور الممثلين متجهة نحو المتفرجين · أما الساحرات فكن فى عمق المسرح البعيد؛ ووجوههن نحو ماكبث وبانكوك · كانت هذه فى ذلك الوقت حلولا ثورية جديدة ·

ان نصرة الميلودراما قد تسبب عنها تزايد مهمات الاخراج المسرحى بوضوح شديد · فالميلودراما تطالب بتباين واضح ؛ وتنوع فى الأحداث المسرحية ، فالممثلون لم يكن باستطاعتهم استخدام القوالب والتوجيهات العامة فى التراجيديا الكلاسيكية · حتى ان Pixercourt (٦٢) ـ أبا الميلودراما » كان يعرف عنه بالمخرج الديكتاتورى المسيطر ·

وبهذا المفهوم كان ابسن(٦٣) وسترندبرج وبرنارد شو مخرجين مسرحيين كذلك ·

لقد أثبت القرن التاسع عشر الموديل الجديد للمخرج المسرحى · ففى نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر كان هذا الموديل الجديد لم يزل فى طور المهد بعد ! · لم يكن هذا الموديل أو النموذج المسرحى « المدير المسرحى » كاتبا مسرحيا أو ممثلا ، وانما مخرج هامشى تماما ، ولا ينبغى لنا اعتبار « جوته » ممثلا ، بالرغم من نجاحاته الباهرة كممثل فى عروض الهواة القديمة ، التى قدمت فى « فايمر » قبل أن ينشىء جوته مسرحه المحترف بالمعنى المفهوم ، ومن أهم أدواره : « أورست » فى العرض الأول لمسرحية « ايفجينيا فى طوروس » · لكن جوته الفنان المهنى والعاشق الوحيد للمسرح ، قام بالاخراج كجزء من مسئولياته كمدير للمسرح ·

ان موديل المخرج هذا يمثل شيئا جديدا فى تاريخ المسرح . لأن هذا النموذج «الموديل» هو حجر الأساس للمخرج الحديث ؛ الذى لا يمارس مهنته من خلال مهنة التمثيل أو عبر التأليف الأدبى للأعمال المسرحية ، ولكنه كان يعد نفسه للاخراج ويعامله كمهنته الجوهرية · هذا المخرج كان على سبيل المثال : البارون فون دالبيرج Dalberg و Schreyvogel شريفوجل بفيينا و Küstner كوستنر ببرلين ؛ وتاياور Taylor فى الكوميدى فرانسيز ، وصولا الى فنانين مثل Laube (٦٤)

و Dingelstedt (٦٥) · أن المديرين المذكورين بالاضافة الى أنهم لم يكونوا مخرجين بالمعنى الفنى المعروف ـ الذى يعطيهم الحق فى ادارة البروفات فقط ـ بل كانوا هم الذين يمنحون « التون » و « الأسلوب » للمسرح من خلال الربرتوار المسرحى المختار لفرقة التمثيل ، وكذلك من خلال التعامل مع فنيين يعنون بالديكور المسرحى والاشراف الفنى وزرع فن له جمالياته الخاصة ·

كانت مكانة المخرج فى الفرقة المسرحية خاضعة للعلاقة التى تربط بين مدير المسرح بالمخرج · والمثال على ذلك فى عروض مسرح برلين أثناء ادارة Brühl برول (١٨١٥ ـ ١٨٢٨) فهو لم يقدر المخرجين حق قدرهم ، مع أنه قد تواجد فى مسرحه لفترة زمنية مخرج ألمانى مسرحى ذائع الصيت ، قام بالاخراج المسرحى هو Ludwig Devrient (٦٦) ، كما أن الممثلين آنذاك كانوا ينظرون الى المخرجين باحتقار واسموهم : "Komedianten bedienten" أى « خدمهم المضحكين » ·

نشب ذات مرة نزاع ما بين Devrient وبين الممثلة Crelinger خلال خمس عشرة دقيقة ، وهذه فترة زمنية طويلة من النزاع ، اذا علمنا أنه قد مر فقط على البدء ثلاث بروفات فقط ، وكان النزاع حول من الذى كان عليه أن يقف من الناحية اليمنى فوق خشبة المسرح : هى باعتبارها امرأة ، أم هو باعتباره يمثل دور أبيها ؟! ، والملاحظ أن جميع الشعوب الهندو / أوروبية ، كان يمثل الجانب الأيمن لهم « الخير » ؛ أما الأيسر فكان يرمز الى « الشر » · هرولت كريلنجر Crelinger بشكايتها الى مدير المسرح ، وصممت على رأيها · ليس من المستغرب اذن من خلال أطر هذه العلاقة الانسانية أن المخرجين قد افتقدوا الرغبة فى عملهم · أما Devrient نفسه فكان لايحضر البروفات · ان المحصلة النهائية لهذا كله ، أن فترة ادارة Brühl لمسرحه لم تحقق انجازات فنية كبرى ·

ويتغير الموقف فى عهد Küstner (١٨٤٢ ـ ١٨٥١) ذلك المدير النشط الذى كان يسعى الى الانضباط فى شئون مسرحه ، ويهدف الى تقليص نجومية الممثلين وسيطرتهم ، وقد وجد فى المخرجين أنصارا له · ساعدوه فى اعداد نظام داخلى للفرقة ، كما كان لمعونة مدير المسرح لهم ، أثر كبير فى العناية الفائقة لاعداد العروض المسرحية اعدادا متكاملا ·

ويحدث ذات الشىء ـ تقريبا ـ لخدمة فن الاخراج وتطويره فى

عهد البارون Taylor التى تعد مرحلة هامة فى تاريخ المسرح آنذاك ، حين قام بثورة كبيرة ضد قدسية « الكوميدى فرانسيز » وكهنوته ، فعرض فوق خشبة مسرحه درامات رومانتيكية . وكان أول عرض من هذا النوع الأدبى الجديد هو « هنريك الثالث » للكاتب الفرنسى الكسندر ديماس (الأب) ، فقد نجح العرض المسرحى نجاحا كبيرا ، لدرجة دفعت المسئولين عن المسرح بأن يقرروا طبع نسخة الاخراج تقديرا لعمل المخرج فى مواجهة عاصفة نقدية من قبل النقاد المحافظين . **وتعد هذه هى المرة الأولى فى تاريخ المسرح ـ على حد علمنا ـ التى طبعت فيها « نسخة الاخراج » !! .**

أرغم القدر فى معظم الاحوال هؤلاء المخرجين « المدنيين » فى تلك المرحلة ، الى السير فى طريق متقاطع مثقل بالآلام ، ولعل أكثر الأمثلة التى تشهد بذلك : هى تلك المغامرة المؤسفة التى مر بها Wiadyslaw Boguslawski فواديسواف بوجوسوافسكى (٦٧) ـ الناقد المسرحى الذائع الصيت والمصلح المسرحى البولندى الجدير بالذكر ـ حيث عين عام ١٨٧٦ فى وظيفة « مخرج دراما » ، وهى تعادل منصب « المدير الفنى » بمسرح المنوعات : (٦٨) "Teatr Rozmaitosci" خشبة المسرح الأولى فى تاريخ المسرح بوارسو عاصمة بولونيا ـ لقد قرر الممثلون آنذاك أن يلقنوا الناقد المخرج درسا قاسيا ، عندما بدأ فى تقييم كل منهم على حدة بشكل خلا من الامتداح أو الاسترضاء . حضر بوجوسوافسكى للمرة الأولى أثناء التدريبات ، وطلب من الممثلين البدء بعملهم حيث يدور حوار قريب من هذا :

الممثل : ما الذى تريده ياسيدى بالضبط ؟

بوجوسوافسكى : أريد أن تبدءوا البروفة .

الممثل : كيف نفهم ذلك ؟

بوجوسوافسكى : أن يبدأ السادة التمثيل .

الممثل : وكيف نمثل ؟

بوجوسوافسكى : مثلما تفعلون دائما ـ كما تمثلون حضراتكم حتى هذا الوقت .

الممثل : كلا كلا ياسيدى ! . لو أننا مثلنا كما نمثل دائما ، لما أعجبك هذا؛ بل لجعلك هذا تقذفنا بأقذع الشتائم التى ترمينا بها وتدخرها لنا منذ سنوات . ترجو أن ترينا « أنت » كيف نمثل . ونحن سنحاول بدقة شديدة أن ننسخ ذلك بوفاء شديد .

لم ينبس بوجوسوافسكي بكلمة ، غادر البروفة دون تعليق ، وفي وقت لاحق قصير استقال من منصبه ٠

لكن الآخرين بينوا لممثليهم كيف يلعبون أدوارهم ٠ ومن بين هؤلاء على سبيل المثال : Heinrich Laube الصحفي الناقد الذي كان مديرا لمسرح Burgtheater «مسرح المدينة» في السنوات (١٨٤٩ ـ ١٨٦٧) وبعد عام ١٨٧٥ أدار Wiener Stadttheater مسرح مدينة فيينا ٠ يكتب ليون شيللر عنه : « [٠٠٠] لقد كانت لديه عادة ٠ وهي منح ممثليه ـ حتى أشهرهم ـ كل تون صوتي وكل ايماءة ٠ لم يتردد للحظة أن يرى الممثلين بأنفسهم ـ رجالا ونساء ـ كيف يمثل هو هذا الدور ، وربما كان يصر ـ بل يأمر ـ بأن يقلد ممثلوه طرقه ومفاهيمه المتعددة النواحي للدور الممثل » ٠

أما أولئك الذين تعاونوا مع شيللر قد تفهموا « التون » الغاضب لتوجيهاته ، فيعد شيللر واحدا من أولئك المخرجين الذين لم يفصحوا لممثليه حتى النهاية كيف يمثلون ٠ بل كانت توجيهاته شحيحة كذلك ٠ ومع ذلك فقد كان بمقدور « الممثل المفكر » أن يستغل الكثير من هذه الملاحظات ٠

ان Laube قد غرس تيارا أدبيا ٠ وبعد « Laube » بفترة قصيرة ، أصبح Franz Dingelstedt مديرا لمسرح Henry Irving وهو أديب أيضا يحمل فوق ظهره نجاحات عديدة عندما كان مديرا لمسرح ميونيخ وفايمر بألمانيا الغربية ، لكن أسلوبه كان على النقيض من Laube سمي « بالمخرج الذي يهتم بالحركة » أي بالاخراج الحركي المسرحي ٠ ويقترب أسلوبه من انجازات مسرح « الاخوة ميننجن » الذين اشتهروا بتقديم أعمال مسرحية بالحركة والديكورات الضخمة في نهايات القرن التاسع عشر ، وكانت أعمال شيكسبير للمخرج « فرانز » مجرد مادة مسرحية تخدم ـ في معظم الأحوال ـ مفهومه المسرحي ، حيث يستقطع من أعمال الكاتب الانجليزي ما يراه لصالح التأثير الجذاب للعروض المسرحية الضخمة ؛ الزاخرة بالمشاهد الجماعية واشتراك مئات « الكومبارس » وتفاقم الديكورات المتخمة ، التي كان يستغرق تغييرها زمنا طويلا ، وتسرق زمن العرض المسرحي على حساب زمن النص المعروض ٠ لذلك لخصت هذه النصوص من أجل تقديم زمن معقول للعرض يقبله المتفرج ٠ كان هذا النموذج من الاخراج ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ في أعمال « هنري أرفنج » (٦٩) بمسرح (Lycium Theatre) الانجليزي ٠ ان هذا النوع من التزييف من الصناعة المسرحية ٠ قد طور تدريجيا من موديل

العروض التى تقدم « التاريخ » فوق خشبة المسرح · كان لهذه العروض منطقها الفنى الخاص ، وبمرور الزمن أصبحت هدفا أكثر من كونها وسيلة ، حتى هوجمت فى نهاية الأمر من قبل الموجة الجديدة للمبدعين المسرحيين ، ومن بين رواد هذه الموجة آنذاك أعمال مسرح «الاخوة ميننجن» المذكور ·

أنشأ الأمير « جورج الثانى » (٧٠) مسرح « ميننجن » · وكان Ludwick Chronegk «لودفيج خرونيج» مديرا فنيا له والمخرج الرئيسى للفرقة · والى اليوم ما يزال ثمة خلاف حول كل من الشخصيتين : أى منهما يمكن الاعتراف بخدماته أكثر من الآخر فى نجاح هذا المسرح · وبلا أدنى ريب فان (٧١) Chronegk كان مخرج العروض المسرحية · أما الأفكار الاخراجية الكبرى فكانت تنبعث معظمها من وحى الأمير « جورج الثانى » ، الذى كان يقترح كذلك الأسلوب الفنى للعرض والطراز المعمارى له ، عدا قيامه بتصميم الحلول المسرحية والاشراف على تنفيذها ·

عثر مسرح « ميننجن » فى معظم الأحوال على الحلول المطلوبة لعروضه المسرحية ، ووصل الى أقصى درجة من التكامل الفنى ، فى تحقيق ذلك الذى حاول مبكرا « Charles Kean تشارلز كين » · طبقة شهرة مسرح ميننجن الآفاق بفضل الرحلات والأسفار المتعددة خارج ألمانيا · فالديكورات الفخمة البراقة والوفاء التاريخى للأزياء المسرحية والعناية الفائقة بكل تفصيلة على حدة والتحريك الدقيق المنضبط للمجاميع وللممثلين على حدة ، قد جذب كل هذا جمهور العواصم الأوروبية ·

ان المبادىء التى كانت تهيمن على المسرح الكلاسيكى آنذاك . قد سقطت أو ألغيت · فأصبح من غير المسموح للممثل أن يمثل مواجها المتفرجين . أو أن يشغل مكانا أمام « كامبوشة الملقن » كما كان من قبل · لم يكن مسموحا للممثل السير فوق خشبة المسرح فى خط متواز مع الخط العرضى لفتحة المسرح · فاذا مثل ـ فى الوقت نفسه ـ أكثر من ممثلين اثنين فوق الخشبة ، فلابد أن يحافظ كل منهما على مسافة معقولة بينهما ، ويقف فوق الخشبة فى زاوية مختلفة عن زاوية الآخر · ويجبذ أن يستند الممثل على قطع الأثاث ، ليقف فوق الخشبة فى حالة طبيعية مريحة ، بل من الأفضل للممثل أن يضع احدى قدميه فوق درجة من الدرجات والأخرى ثابتة كالوتد · يتم كل هذا باسم « الواقعية » ، استخدم Chronegk كذلك نفس المبادىء والأسس فى اخراج المشاهد الجماعية · فكان يملك الوقت الكافى لتنفيذ ذلك · فقد أعد « يوليوس قيصر » لشيكسبير فى فترة زمنية لاتقل عن العامين من التدريبات والبروفات المستمرة ·

قام « الميننجنيون » بتقديم العديد لفن الاخراج المسرحى · عندهم تويت مكانة المخرج ليس داخل المسرح فقط ، بل فى طريقة تفكير المتفرج وعقليته ، لتمثل هذه المكانة تيارا يمثله الرأى العام داخل المجتمع الذى لم يكن يعى بمكانة المخرج كثيرا أو يعبأ بهـا · **بفضل مسرح « ميننجن » نشأ « مسرح المخرج »** ·

وقد تنبه لذلك مبكرا الكثير من المخرجين « التنويريين » الذين أعلنوا أنه سيأتى الوقت الذى سيلعب فيه المخرج الدور الأول داخـل المسرح · ومـن بـين هـــؤلاء Edmond Got ـ ذلك الفنـان الذائع الصيت بمسرح « الكوميدى فرانسيز » ـ والذى كانت لديه القدرة على الشجاعة فى أن يعلن بمنتصف القرن التاسع عشر « **ان المخرج ما هو الا انسان يعد «الصلصلة» للسمك · وسيجىء الوقت عندما ستصبح فيه «الصلصة» اهم من السمكة** نفسها »· وقد تحققت كلماته عندما ظهر فوق لافتة مسرح الكوميدى فرانسيز ـ قبل نشوب العرب العالمية الثانية ـ ذلك المسرح الذى يعد قلعة التقاليد فى فنون الأداء والتمثيل ـ ظهر اسم المخـــرج : Loues Jouvet مكتوبا بالخط الأحمر ، ليحتل مكانته الخاصة المتميزة أكثر من أسماء الممثلين ، وهكذا استسلمت القلعة الأخيرة المدافعـة التى انهارت فى نهاية الأمر أمام الضغوط المستمرة للمخرجين ·

فى بولنـــدا كان ستانيسواف كوزميـان (٧٢) قرينـا بالمخـرج « Laube » فى سنوات ادارته لمسرح كراكوف (٧٣) (١٨٧١ ـ ١٨٨٥) · تربى Kozmian بمسارح باريس التى تعرف على فنونها فى ســـنوات شبابه ، وبالرغم من أنه لم تكن له ثمة علاقة فعلية بالتطبيقات المسرحية ، الا أنه كان مديرا مسرحيا موهوبا ، يملك آفاقا مسرحية متعددة الجوانب ، ومخرجا ناجحا منفذا لبرنامجه الفنى الذاتى · **أنشـأ مدرسـة كراكوف للتمثيل المسرحى** » التى اتسـم أسـلوب تعليمها لفنون التمثيل بالطبيعة والتلقائية ·

كان Kozmian يتفق مع ممثليه فى تفسيراتهم لأدوارهم بعد أن يرزع عليهم الأدوار · تبدأ بعدها البروفات التى لم يتعـد عددها الست بروفات [فى كل أسبوع كانت تقدم مسرحية جديدة] ، كان ذلك يعد ـ فى تلك المرحلة ـ تطورا ملحوظا فى الفن المسرحى ؛ وتزيد عدد التدريبات والبروفات الى اثنتى عشرة بروفة فى بعض الحالات الاستثنائيـة · كان الاهتمـام ـ قبل كل شىء ـ فى هذه البروفات والتدريبات ، بتجاوب أداء الأدوار وتكوينها وملائمتها مع التفسير الدرامى للمسرحية ، عدا الحلول الحركية المتصلة بالمواقف الدرامية · ومن خلال العمل اليومى والتشبث

بتلك التعليمات المستمرة والتعديلات الواعية بالتطبيقات السلوكية فوق الخشبة ، كانت تطبع وتنغرس فى ذهنية الممثل أساليب الأداء التمثيلى النظرية لمدرسة جديدة فى فن المسرح التمثيلى ، ومع ذلك ففى بنية الدور ذاته ، كان الممثل يملك قدرا كبيرا ومساحة عريضة من الحرية لتفسير دوره وتركيبه ، على شريطة أن تدخل اقتراحاته وتفسيراته فى اطار التفسير العام المشترك والمحدد للعمل المسرحى ككل · فلم يكن مصرحا أن يكون تمثيل أى دور على حساب الأدوار الأخرى ، كما كانت محاولات الممثل « الصولو » لاستعراض عضلاته وقدراته الخاصة أمام الجمهور غير مقبولة بل هى محاولات مدانة · ومما يثبت كذلك الاهتمام المتواصل بفن المخرج المسرحى هو انعقاد مؤتمر للمخرجين المسرحيين ببرلين فى عام ١٩١٣ : اشترك فى هذا المؤتمر أربعمائة مشارك · وكان من بين المحاضرين فى هذا المؤتمر كل من الكاتبين Adolf Winds و Carl Hagemann, المعروفين بكتبهما الهامة فى مجال « فنون الاخراج » ·

تنتهى هنا الجذور التاريخية القديمة الأساسية لفن الاخراج ، ويبدأ تاريخ فنون الاخراج المسرحى المعاصر · عولج هذا الموضوع العديد من المرات ، ونوقشت قضاياه مرارا ، ولذلك فانني لا أرى هنا مجالا للتعرض له الا للضرورة القصوى وبشكل مختصر مبسط · سيعثر القارىء على أسماء مخرجى هذه المرحلة وأفكارهم فى صفحات الفصول التالية · ومع ذلك ففى الوقت ذاته ـ وبصرف النظر عن تلك المتغيرات التى حدثت فى المسرح وأتت اليه من خارجه ـ فمن المؤكد أن اختراعا جديدا ودافعا ثوريا جديدا ، كان له الأثر الكبير فى تطوير أقدار فنون الاخراج ، ربما تكون أهم وأكبر حجما من تلك التغيرات التى حدثت داخل المسرح نفسه · انه اختراع «السينما توغراب» · ويذكر لنا التاريخ ان Georges Melies جورج ميليه(٧٤) أول مخرج سينمائى ؛ رجل مسرح بالدرجة الأولى ، والحق يقال أن مسرحه كان مسرحا من نوعية خاصة ، ربما لم يتمتع باحترام كبير ، فقد كان « مسرحا أبدع فيه الوهم الانسانى » · ولم يكن بمقدور السينما منذ البداية أن تصبح فنا قائما بذاته · ففى البداية كان الفيلم مجرد تسلية سوقية · ولذلك ـ وربما يكون هذا ليس أمرا طارئا ـ أن يصبح انسان مثل « ميليه » رجل المسرح ، أن يصبح الأول الذى اكتشف امكانات السينما بقدراتها الابداعية الهائلة ، ذلك الفن الذى يعد أعظم « فن وهمى » فى قرننا العشرين ·

لقد كافح المخرج السينمائى فترة زمنية طويلة لا تقل عن عدة عشرات من السنين ؛ من أجل أن يجد له مكانة لا تقل أهمية عن مكانة المخرجين المسرحيين ، الذين ناضلوا بدورهم ؛ بهدف الوصول الى تلك

المكانة ؛ عبر قرون عديدة ، ولم يستطيعوا حتى اليوم الحصول عليها بعد ، ما دام قانون الابداع الذى يمارسونه ؛ ما يزال موضوع نقاش مستمر ؛ حول أهميته ومكانته · وفي حقيقة الأمر ؛ لم يعد هناك اليوم من يريد أن يثبت أن المسرح يمكن أن يتواجد دون تواجد المخرج أو أن يشكك فى مكانته ، ولكن ما يزال متواجدا اليوم الكثير من المناصرين ؛ الذين يسعون الى تحديد امكانيات المخرج فى أضيق نطاق · يصبح النقاش حول هذه القضية فى « فن الفيلم » ضربا من قبيل العبث لا يمكن تصديقه : ففى مجـــال السينما هو « الأول بعـد الاله » فقط به « الاله نفســه » · أما المخرج المسرحى الكبير ؛ ما هو الا أخ أكثر فقرا من أى مخرج سينمائى. أيا ما كانت قيمة الأول فى مجال الابداع المسرحى · لا ينبغى أن ننتاسى أن نجاح الفيلم يتوقف فقط قبل كل شىء ؛ على المخرج السينمائى المحترف فى مهنته وصنعته !

★★★