الفصل الثالث

المخرج يقرأ النص الدرامى

« ان قراءة النص المسرحى ، انما هى بمثابة قراءة لنوتة موسيقية ، فهى مهارة صعبة ، ولا أعرف الكثيرين ممن لديهم قدرة السيطرة عليها ، مع أن العديد منهم يؤكد أنهم متمكنون منها » ٠

August Strindberg

ذات يوم بدأ الأستاذ المحاضر بقسم الاخراج محاضرته مؤكدا حقيقة معروفة ، وهى أنه قبل البدء باخراج عمل مسرحى لابد من قراءته أولا ٠ فأثار هذا القول سخرية الطلبة ، وكانت سخرية غير بريئة ؛ ولم يكن هذا – فى رأيى – مجرد عبث لغوى من قبل الأستاذ ، بل حقيقة لها جوانبها العميقة ، يصل اليها المرء بعد سنوات طوال من التجربة والخبرة ، حيث يتوقف كل شىء – داخل هذا العمل – على قدر فهمنا لقضية « قراءة النص » ٠ فأن « تقرأ نصا » يعنى « أن تفهمه » ، وهذه ليست بالمهمة السهلة البسيطة ، فليس المقصود هنا فقط مجرد الحفر فى طبقة دلالات الألفاظ وتطورها الدرامى ، بل **ينبغى أن يضع المرء فى اعتباره القيم المرئية المسرحية للنص المقروء ، وما يتضمنه من عواطف ومشاعر ومضمونات يستجيب لها المتلقى فى المجتمع ٠**

للمخرج « أن يفهم » ويعنى هذا « أن يرى » ، ويتخيل بنفسه الصورة المسرحية للنص الأدبى ٠ وقد تتشكل هذه الصورة أو تتبدل فى تغيرات كثيرة بعيدة المدى ، فالنص نفسه يمكن أن لا يتضح لقارئه منذ النظرة الأولى اليه ، أو يمكن اكتشاف أسراره غير المرئية ؛ وثرائه غير المحدود من القراءة الأولى ؛ مما يفرض على المخرج أن يعيد طريقة التفكير فيه ، مع أن « الرؤية أو الانطباع الأول » للمخرج ، والمكونة للوحة المرسومة فى مخيلة المخرج بعد القراءات الأولى لا تفقد قيمتها ولا أهميتها ٠ فالنص يمثل مصدر الالهام ، ويتحكم فيما بعد فى قرار المخرج بتقديم هذا العمل من عدمه ٠ انه يعثر فى داخله على ما يخصب من خياله ، ويوقظ تفكيره وينوافق مع رسالته الفكرية الموجهة الى العالم ٠ انه يجد فيه الأفكار والمحتويات والمعانى التى تعكس رؤيته فيما يريد التعبير عنه ٠

هامة جدا قضية « الأسلوب » ، فنادرا ما نجد أن المخرج الناضج فنيا يشعر براحة وهدوء في دور « الحسناء التي تصلح لكل شيء » ، ومن المخرجين من يشعر في المسرح بالحاجة الى « المساحة الفارغة » ، وآخر يفضل في مسرحه المناخ الداخلي الحميم ، أما الثالث فيبني أحداثه على مستوى « عرض المسرح وطوله » ، وذاك يبني أحداثه في عمق خشبة المسرح · ليس من المستغرب اذن أن كل مخرج يبحث في الأدب (الدراما) عن ضالته المنشودة التي يحاول فيها أن يعثر على مادة يستجيب لها عن حب وتتوافق مع طموحه الفني ·

ان مرحلة « القراءة » هي مرحلة « اختبار » ، « وبحث عن اجابات » عن أسئلة ملحة من قبيل : « لماذا ؟ ولأي شيء ؟ ولمن ؟ وينبغي أن تحتوي كل اجابة معنى واحدا وليس معنيين ، فالأفضل العثور على اجابة مبسطة متسلسلة تسلسلا منطقيا في تفكيرها عن أن تقول لنفسك كمخرج : « فلتر ما يمكن أن ينبثق عن هذا الأمر ؟! » وقد نتفق ـ بقدر كبير من الافتراض على أنه في المرحلة الأولى للتدريبات والبروفات الأولى ، تتضح هذه الاجابات وتصبح أكثر عمقا ، وتزداد الرؤية وضوحا في أثناء البروفات رويدا رويدا · حيث تتفتت قراءة العمل ككل : في تقاطع متفرقة لتحليلها وفهمها في المرحلة الثانية للبروفات ·

يحدث في كثير من الأحوال أن الظروف الجانبية ـ ويمكن أن تنبع من « طبيعة غير فنية » ـ ترغم المخرج على التأثر بها داخل « ورشته الفنية » ، وهي طبيعة تعد بالنسبة له في أفضل الأحوال « مادة خام » لم تتخلق بعد · فاذا كان المخرج خبيرا في مهنته ، فانه سيبدع من هذه المادة ـ عبر رؤيته كفنان محترف ـ عرضا جيدا غير قابل للنقد ، بفضل معونة ممثلين موهوبين موهبة تفوق المستوى العادي · وهكذا تدور ثانية في دائرة « الصنعة » · فالهدف الذي يسعى هذا الكتاب للوصول اليه ، هو انشغاله الشاغل «بالقضية الفنية» ؛ أي بالنشاط الذي يتسم بخصائصه الفنية الخاصة وليس « بالصنعة » · فالعمل الفني يتطلب عنصر الاختيار الواعي للمضمون وشكله ·

يصعب علينا في هذه الحالة تصور الفنان مبدعا ومخرجا في آن واحد ، يقف على النقيض ضد نفسه أو يبقى داخليا على الحياد لا مباليا أمام عمله الفني الذاتي · فاذا وقفت « المادة » عقبة كئودا أمامه ، فبامكانه أن يشعر تجاهها بالكراهية العميقة ـ « أجل » ـ يمكن لنا أن نتفهم كراهيته وموقفه نحوها على شريطة أن لا يكون هو نفسه غير مكترث بها · ان عدم التحيز والحيادية أمام العمل الفني ، ليس ضمانا للنجاح · ان أمرا مثل هذا لا يحق له أن يكون · ليس ثمة ما يكفي من الأوراق لكتابة

قائمة بالظروف الملائمة التى اذا ما توفرت للمخرج ، تضمن له النجاح الفنى المأمول فيه · فالعلاقة العاطفية للعمل ما هى الا عامل من عوامله · المخرج ملهم ، وعليه أن يصيب عدوى حبه لعمله وايمانه بمعنى ما يقوم به ، للممثلين أولا ثم للمتفرجين · فكيف يمكن انجاز ذلك وهو فاقد لهذا الحب وذاك الايمان ؟! · عليه اذا أثيرت داخله الشكوك ، فمن الأفضل له أن لايكشف عنها أمام ممثليه · ولا أقصد هنا بتلك الشكوك ، الشكوك التى لا وزن لها ، بل تلك التى تكون عاملا أساسيا لفقدانه الايمان بمعنى ما يقوم به داخل المسرحية المختار خاصة عندما يؤرق رأسه هذا التساؤل : ما الهدف الذى من أجله أقوم باخراج هذا العمل ، ويصبح الانسحاب قرارا متأخرا ·

فالأفضل له الذهاب الى مكان ما لاحتساء كأس من « الفودكا » ؛ يساعده على نسيان قراره بالذهاب الى ممثليه ليتحدث معهم عن ذلك الانسحاب المخزى ؛ ينبغى أن يسلك سلوك القائد قبل المعركة الحاسمة · عندما مثل لورنس أوليفييه "Laurence Olivier" (١) ماكبث لشيكسبير ، وكان يعد للمعركة المصيرية الواقعة فى الفصل الأخير من المسرحية ، وبالرغم من أن ماكبث نفسه لم يعد مؤمنا بنتيجتها ، فان أوليفييه ــ ممثل الدور ــ كان يتضاحك خصيصا مع جنوده ، مصلحا من حالتهم النفسية كابتا من خوفهم وفزعهم ·

ان النصوص المسرحية والسيناريوهات ، يمكن أن تصبح مثارا للجدل ومصدرا للشكوك ومكمنا للتخوفات · لكن جميع هذه العناصر المتواجدة فيها تحمل صفة مشتركة لشخصية مبدعة أخرى وهى شخصية مؤلفها · ولذلك فان المخرج ــ فى هذه المرحلة ــ يصبح ناقدا ، بل أكثر النقاد صراحة وموضوعية أكثر من كونه مخرجا ·

فبالرغم من كل شىء ، وبعد قيامه بنوع من كشف الحساب للمزايا والنواقص التى يتضمنها النص الذى اختاره ؛ فان المخرج يهدف فى عمله بالدرجة الأولى لتوضيح ذلك الذى يكون غامضا فى النص المطروح ويقوم بتعديل ما يمكن تعديله ؛ كما أنه يحاول أن يخفى نقاط الضعف ، تلك التى ليس بمقدوره حذفها · ولكن ينبغى كذلك أن يكون ناقدا دقيقا يضع فى اعتباره حتى النهاية ؛ أنه ما دامت هناك أمور ليس فى استطاعته فيمها ، فالذنب يقع على عاتقه وليس على عاتق المؤلف · فغرور المخرج بنفسه ــ والذى يجعله لا يصوب عينه الثاقبة الى ما يرمى اليه الكاتب من نصه الدرامى ــ يقوده عمله هذا ــ فى معظم الأحوال ــ الى تقديم تفسيرات مسطحة لعمله الفنى · انه حينما يتناول عمل المؤلف ويتعامل مع الممثلين

من خلاله ، يصبح على الفور « محاميا » عن المؤلف المسرحي ، ومدافعا عن نصه أمام أحكام الممثلين · والمحامي الذي يتجه للمحكمة دفاعا عن قضية غير معد للمرافعة عنها ، ودون معرفة كاملة ودقيقة لأدلة المرافع عنه ، واثقا فقط من موهبته في الفصاحة والخطابة ؛ انما هو محام غير أمين مع نفسه ·

لا يوجد ـ ولا ينبغي أن يتواجد ـ صراع في المصالح ما بين المخرج والمؤلف ، لأن هذه المصالح مشتركة · يرغب الاثنان في النجاح الفني الذي يأتي كمحصلة لتكامل وتعايش « متوحدين » لكل من العمل الأدبي والعمل الفني المسرحي · ونادرا ما يحدث أن يكون للمؤلف حجة أو ذريعة للشكوى ، اذا كان عمله ناجحا فوق خشبة المسرح ، حتى اذا ابتعد هذا العمل عن تلك اللوحة التي كان يستمتع المؤلف برسمها في مخيلته حينما كان يكتب عمله الدرامي · تتوالد الصراعات في لحظات السقوط والفشل؛ في اللحظة التي يلقي فيها كل طرف على عاتق الطرف الآخر خطأ هذا الفشل أو ذلك السقوط · وتتكاثر الصراعات كذلك في أثناء البروفات ؛ حينما يرتاب المؤلف في الطريق الذي يسير فيه المخرج والذي يمكن أن يؤدي به الى الفشل ·

انها لشيقة تلك الحلول والقضايا والمقترحات التي يعرضها Veinstein في هذا المجال ، بعد دراسته لهذه الظاهرة بدقة متناهية ؛ فيحلل فانشتين تلك القضية الهامة : « **تبعية الأدب للمسرح** » فيصدر أحكامه وفق مبدأ يضعه نصب عينيه وهو « **أن المسرح هو الفن الوحيد الذي يملك وجودا فنيا ثنائيا** » ؛ فالمسرحية من ناحية هي ابداع شخص واحد . وبذلك يمكن أن تكون ككل عمل أدبي ـ مادة لعمل ذاتي فردي ؛ ومن الناحية الأخرى عرض مسرحي ، هو محصلة لعمل فريق من البشر ، من بينهم الممثل الذي له مكان معد خصيصا لذلك ، وهو قائد جماعة من البشر يمثلها المتفرجون ؛ ومن هنا تتجمع النزاعات والصراعات في بؤرة واحدة : ما بين أولئك الذين يريدون أن يقلصوا المسرح الى عنصر واحد من عناصره باعتبار أن المسرح « أدب » ، وبين أولئك الذين يعدون المسرح « عرضا مسرحيا مستقلا » !

اشتعلت هذه الخلافات كثيرا ، خاصة في نهايات القرن التاسع عشر ، حينما قام كاتبان فرنسيان يذكرهما فانشتين في كتابه في أثناء تحليله لتلك الظاهرة وهما : Becq de Fouquieres في كتابه (٢) "L'Art de la mise en Scène" عن عام ١٨٨٤ ثم الكاتب والناقد المسرحي (٣) Barbey d'Aurevilly في كتابه المكون من جزءين

والمحتوى سلسلة من مقالاته النقدية عن سنوات (١٨٦٦ ـ ١٨٦٨) بعنـــوان : Théâtre Contemporain حيث يقف الناقد بالمرصاد ضد المسرح باعتباره « الموجه للعامة » minorum gentium · وبعـــد مرور أحد عشر عاما من هذه الادانة يهاجم المصلحون المسرحيون بدورهم ، وعلى رأسهم جوردون كريج(٤) Gordon Craig **سيطرة الأدب على المسرح ، منادين بشعار : « استقلالية المسرح »** ·

واليوم بمنظـور القرن العشرين نميـل الى الاعتراف بأن الأولين والآخرين قد تمردوا ضد الشيء نفسه ، ضد « تفسخ المسرح وتدهوره » · حيث أدى هذا الانحطاط فى نهايات القرن التاسع عشر الى ضرورة حدوث تغيرات راديكالية جذرية فى المسرح · والشيء المثير حقا فى هذا الأمر هو أن « النصوص المسرحية المكتوبة فى الأساس للقراءة » ـ والتى يطلق عليهـــا الألمـــان : Buchdrama أو Lesdrama أى الدراما للقراءة ـ نادرا ما كانت تقرأ ، ولكنها كانت فى معظم الأحوال تقدم فوق خشبات المسرح · واذا سرنا الى أبعد من ذلك ، فسنجد من بين هؤلاء أولئك الذين لم تخفت أصواتهم صراخا من أن المسرح ينقصه وجود كتاب دراما مهرة مشهورين · كان ألفريد دى موسيه(٥) Alfred de Musset واحدا من أولئك الذين كان يشير اليه مناصرو « المسرح فى المكتبة » بأنه لواء من ألوية أعداء « المسرح الحى » ، ولكنه كان فى حقيقة الأمر ـ كما يؤكـــد Veinstein — هاويا وعاشقا من عشـــاق المسرح الكبار · والمبرر لابتعاده عن المسرح فترة من الزمن وعدم رغبته فى المواصلة ، هو اخفاق مسرحيته « ليلة فينيسية » ، لكنه يعود اليه ثانية أكثر حبا وعشـــقا ·

دائما ما يثير الناقد المسرحى من بين قضاياه الملحة التى يضعها فوق مائدة النقاش قضـــية « الوفاء للمؤلف » ، بدرجة أكبر ممـــا ينادى به المخرجون المسرحيـــون أنفسهم ـ المدركون تمـــاما أن المسرح هو حليفهم الطبيعى ، فى الوقت الذى لا يملكون فيه تأييدا قويا كافيا من بين مؤلفى الدراما الذين يحيون القضايا النقدية ، فيبحث المخرجون عن مناصرين ومدافعين ، ليجدوا فى تراث أعمال الكتاب غير الأحياء ضالتهم المنشودة · أما النقاد فيتهمون المسرح بالانقطاع عن التراث الثقافى ؛ ويوجهون هذا الاتهام الى المؤلفين المعاصرين بنفس الدرجة التى يوجه الى المخرجين · فالانجليز ـ على سبيل المثـــال ـ هم أكثر ليبرالية ـ للتعرض لهـــذه القضية ـ من الفرنسيين ؛ ناهيك عن النقد البولندى والروسى الذى ينظر نظرة شديدة الحساسية الى ما يخص التراث الانسانى ·

علينا أن لا ننسى أن مفهوم « الكلاسيكية نفسه : يفهم فى زمننا الحالى ـ باعتباره الدرع الحامى للتراث الانسانى الثقافى المحيط بنا ، حيث ينبغى علينا مراعاته وعلاجه أكثر من تطويره على مستوى الابداع ، انه لمفهوم ـ بدرجة ما ـ جديد وعصرى · فان نصف الأعمال الدرامية منذ الاغريق وحتى عصرنا الحديث ، ما هى الا نتاج عن أصول مستعارة من المؤلفين القدماء · حتى ان أكبر المؤلفين يقومون ـ دون تردد أو خجل ـ بكتابة أعمال تقوم على مؤلفات سابقيهم الكبار ؛ الذين يأخذون عنهم الأفكار والحكاية ، بل يسرقون بعض مقاطع نصوصهم · قام المترجمون فى القرن الثامن عشر باقتباس دائم لشيكسبير ، وبإعدادات غير منطقية لنصوص الغير ، متخلين تماما عن كل القيم الأخلاقية ، فكانوا يخفون أسماء المؤلفين الحقيقيين ، مما جعل مهمة مؤرخى المسرح صعبة وعسيرة فى اكتشاف أصحاب الأعمال الأصليين · ولم يثر هذا العمل ـ السرقة الأدبية ـ دهشة أحد ، أو لم يقف أحد بالمرصاد ضد السرقات · **فلنذكر اذن أولئك الذين يدافعون عن النصوص المسرحية الكلاسيكية المتوحدة · ـ انهم يدافعون ـ فى كثير من الأحيان ـ عن كتاب يمكن أن يقدموا اليوم للمحاكمة لسرقاتهم الأدبية من غيرهم ·**

ان الوفاء المثالى ما هو الا خيال دائم ووهم مطلق ، انه شىء غير موجود فى عالمنا · حتى عالم الأدب المتخصص الذى يحاول استقراء العمل الأدبى عبر ظروفه التاريخية ، ليس بمقدوره أن يفصل طريقة تفكيره عن معايير عصره ومقاييس زمنه ، فاذا كان الأمر كذلك ، فما الذى يمكن قوله عن القارىء أو المتفرج الذى لا تنقصه الخلفية العلمية الملائمة فقط ، بل تنقصه كذلك الرغبة فى استقراء العمل الأدبى أو مشاهدته بطريقة أخرى ، غير تلك المتكونة من خبرته الحياتية الذاتية الآنية ؟! وأجرؤ على أن أؤكد بأنه حتى المتفرج الذى يأتى الى المسرح لمشاهدة مسرحيات « شيكسبير » و « بينتر Pinter » (٦) فانه يحضر وفى جعبته طريقة التفكير ذاتها . فهو يريد من ناحية أن يشاهد عرضا شائقا ـ بصرف النظر عن تقديمه بهذا المفهوم أو غيره ـ ومن الناحية الأخرى فان العرض سيتراسل مع عالم فكره هو ومعاناته كمتفرج ، المتشكلين من الالتزامات اليومية للعالم المحيط به · وكما يقول Leopold Jessner (٧) فى عام ١٩٢٨ : « [···] ليس ثمة كلاسيكيون ولا كتاب معاصرون · ان البحث فى العمل الدرامى عن ذلك الذى يعد أبديا ولا نهائيا ، انما يؤدى الى التقليل من مرتبة هذا العمل وقيمته · فالشىء الذى يمكن تقديره فى العمل قبل كل شىء هو علاقته وتواصله مع زمننا وعصرنا » ·

أيكون الأمر مختلفا عن ترميم آثار معمارية ؟ اننا نمدها بالضوء

الكهربائى والقنوات ، ونقوم بتغيير مصائرها وأقدارها · واذا أردنا أن يخدم كل هذا مجتمعنا المعاصر ، فعلينا فى البداية أن نجعلها تتلاءم وتتواءم مع زمننا المعاصر ·

كيف تبدو هذه الاشكالية من زاوية المخرج ؟ ان النزاع حول الكلاسيكية ما هو الا معركة من معارك حرب كبرى·انها كذلك معركة حول مكانة الكاتب المسرحى فى المسرح وموقعه·ففى قرننا العشرين ثمة اتجاهان يشتركان معا فى الوجود · الأول : ينبثق عن مفهوم « كريج » (ومن بين من يمثل هذا الاتجاه كذلك Jessner) فالسلطة والسيطرة فوق خشبة المسرح للمخرج · أما الثانى: فينبع من نظرية ستانسلافسكى فى المسرح ، والتى تعود الى تقاليد المسرح الفرنسى كذلك ، وهى سلطة المؤلف ـ الكاتب المسرحى ـ ويمثل لوى جوفيه(٨) : Louis Jouvet أحد أقطابها والمدافعين عنها بشكل حميم : « [···] **ان كل عمل فنى كبير تنشأ بداياته من النص الدرامى ـ يستطرد جوفيه ـ وفن الاخراج هو فن تفهم النص الدرامى ، وابداع المخرج لنفسه رؤية للعرض المسرحى ، والسير على هداها · ان فنا كهذا لا يملك قوانين أو لوائح** » ··· لكن جوفيه نفسه يعترف أيضا بأنه اذا كان المسرح مرآة ، فان المخرج هو الانسان الأول الذى ينعكس وجهه وتتلامح شخصيته فى هذه المرآة ؛ فالحياة التى يبعثها المخرج فى المسرحية محملة بسماته الشخصية ، وعصبه النفسى المحتوم الذى لا مفر منه ، وحتى بنية المخرج الجسدية تؤثر فى العمل نفسه · يقول جوفيه « [ان فن الاخراج ما هو الا اعتراف ، خاصة عندما لا يبقى لنا سوى الاعتراف الذى نسعى اليه دائما وننشده] · عندما اتهم أحد النقاد جوفيه قائلا بأنه لا يثق فى رؤية موليير الفنية ، فأجابه جوفيه :

« هل اتصلت يا سيدى بموليير هاتفيا ؟ ـ فى اعتقادى انك لم تقم بفعل ذلك ـ فان رقم (صفر صفر صفر صفر) لا يجيب ! »

وحول هذا الاختلاف التاريخى فى مواجهة الكاتب المسرحى ، يمكن لنا القول بأن المخرج ـ بهذا المفهوم ـ يعامل العمل الأدبى باعتباره حجة فقط للتعبير عن رؤيته الذاتية وفكره ، لتنفيذ أفكاره الفنية والتعبير عن قضاياه المصيرية ، يحدث ذلك حين يستعير المخرج من المؤلف الكلمات فقط ، غير متنبه أو مهتم بما تحويه هذه الكلمات من معنى ، خاصة عندما تقرأ هذه الكلمات خارج تكوين العمل الدرامى وهيكله ككل ، وتستغل كلبنة لبناء المخرج الخاص · وينشأ من ذلك ما يطلق عليه « بالكولاج المسرحى » كما نرى على سبيل المثال فى العرض المسرحى « أبو كاليبس » للمخرج

والمصلح المسرحي البولندى جروتوفسكى ، وكما نرى عند المخرج البولندى ججيجوجفسكي (٩) فى عرضه المسرحي « تنويعات » • ومع ذلك فان هذين العملين لم يثيرا احتجاجا ، ذلك لأن كلا المخرجين لا يحاولان أن يوهما الجمهور بأنهما يقدمان عملا لمؤلف آخر ! ، ان عدم الأمانة هو ما يحدث عند ما يقوم المخرج بعملية قريبة من السابقة ، ملصقا اسم المؤلف وعنوان مسرحيته حيث لا علاقة لهما بالأصل ولا رابط •

ليست بجريمة مقصودة داخل الوجدان الشعورى للمخرج ـ عندما يحاول تعصير المضمونات الموجودة ـ على سبيل المثال ـ فى المسرح الكلاسيكى ، مع أن هذا المخرج نفسه غالبا ما يتعرض ـ فى هذه الحالة ـ لاتهامه بالسرقة وتشويه فكرة المؤلف • ويمكن التعبير عن هذا «التعصير» بطرق مختلفة ، وليس دائما بكل ما يرتبط بالتعبير الخارجى ؛ كتعبير الأزياء المسرحية فقط : « كهاملت فى البدلة » ذلك العرض الذائع الصيت الذى قدمه Barry Jackson ١٩٢٥ ، أو « هاملت فى الزى البروسى / الألمانى » والذى قدمه Leopold Jessner فى عام ١٩٢٦ • ولا يعدو الأمر سوى أن يكون أحيانا مجرد تغيير فى الأسلوب ، والبحث عن بدائل متكافئة فى مسرحية حديثة ، للأشكال الماضية السحيقة غير المعاصرة ، التى يمكن بعثها فقط فى صيغ يعاد بناؤها من جديد • ونذكر هنا محاولات تمت كانت قريبة من ذلك النمط ، على يدى بول Pool فى انجلترا وقام بها يفريينوف Jewreinow (١٠) فى روسيا • ان هذا النوع من « التعصير » انما هو شىء حتمى لا مفر منه ، فالنقاش حول هذه القضية يضطرم ويزداد حدة ، عندما يقوم المخرج بمحاولاته هذه بواسطة فرضها فى أسلوب يتسم بالحمق والطيش ، فيقدم فيها ـ قبل أى شىء آخر ـ نفسه ومشاركته الذاتية وأفكاره حتى ان "Alexis Minotis" المدافع عن « الاتجاه التقليدى » داخل المسرح اليونانى ، لم يكن ليجرؤ على تقديم مأساة اغريقية فى أقنعة ؛ وفوق أحذية عالية ؛ وفى ضوء النهار ؛ أى بوسائط تقليدية تماما • بل انه يستخدم كذلك السماعات الالكترونية والأجهزة الضوئية والبرجيكتورات الهالوجينية ؛ وكذلك الديكورات المنفذة بمواد اصطناعية ، وليس كما قدم Jean Prat فى عام ١٩٦١ بالتليفزيون الفرنسى مسرحية «الفرس» لايسخيولوس ، وكان ممثلوها يرتدون الأقنعة ويتحركون فوق تلك الأحذية العالية «الكلاسيكية» • ويتبادر الى الذهن تساؤل : أيمكن لنا فى هذه الحالة أن نتحدث عن « اعادة بناء العمل الفنى وترميمه » ، ما دامت الوسائط والأدوات الفنية الناقلة للعرض المسرحى ، كانت أدوات الكترونية حديثة كالكاميرا وشاشة التليفزيون ؟!

النقاش حول قضية الحدود المتاحة لهذا « التعصير » سيكون دائما مجرد نقاش أكاديمى ، متمسك بشدة بالتعاليم الجامدة وتقليدية الأساليب؛ خاصة اذا سار نقاش مثل هذا فى منعرج عبثى لا وضوح فيه · يمكن أن نتحدث عن عروض بعينها ، ولكن من الضرورى كذلك حينئذ احترام مختلف الآراء وتباينها ؛ وتقديرها التقدير الكافى · أما القاء الأحكام النهائية جزافا فهو أمر محكوم عليه بالفشل !

هناك اذن نوع من الخروج عن دائرة النقاش المنطقى ؛ ينتج عن عدم الفهم ، ومن أسلوب التفكير السطحى،ومن الذهنية المتكاسلة · « **فهل يمكن لنا تفسير ذلك الذى « لا يفهم ؟! »** ـ يتساءل جان فيلار(١١) Jean Vilar فخطأ « اللا الفهم » ، يتصل اتصالا وثيقا ـ بشكل مباشر ـ بمرحلة من مراحل عمل المخرج وهى « قراءة النص » ، وهذه التسمية « مطاطة » ·· [··] فالقراءة مستمرة حتى عرض الافتتاح ، والتعرف على النص ـ بشكل متسرع ـ قبل القيام بالبروفات، انما هو خطأ ليس دائما يمكن اصلاحه ، خاصة اذا كان المخرج يقوم مبكرا بعمل تلخيصات فى النص الأصلى · يقول المخرج البولندى كونراد سفينارسكى (١٢) Konrad Swinarski : « [··] **لا يمكن أن أحذف نصا لا أفهمه ! ـ ويستطرد قائلا ـ اننى اذا حذفت فى النص لمجرد الحذف ، فلن أفهمه على الاطلاق حتى النهاية** » · كان سفينارسكى أحد أولئك المخرجين الذين يحترمون النص الدرامى وأفكار المؤلف ، ولم يعقه ذلك على الاطلاق ـ فى ابداع رؤيته المسرحية المكثفة برؤاه الذاتية العميقة ·

عادة ما يقام بعمليات الحذف والتلخيص قبل البدء فى البروفات والتدريبات ، مع أن النص المقترح بشكله الأخير ، يظهر فى الوجود المسرحى بالتعاون مع الممثلين · فالمخرجون يحذفون مبكرا أولا : لتوفير الوقت فى أثناء البروفات (فهو دائما وقت محدود ، والمخرجون المبتدئون هم فقط الذين لا يعرفون كيف يستغلونه) · ثانيا : للقضاء على النقاش غير المطلوب أو الزائد عن حده ، مع ممثلين دائما ما يظهر لديهم ميل نحو الدفاع عن كل كلمة فى أدوارهم ، بينما يوافقون على عمليات الحذف والتلخيص فى أدوار زملائهم الممثلين الآخرين ؛ وأحيانا ما يحدث فى البداية أن يكون المخرج هو ذلك الذى يقوم بالدفاع عن كل كلمة ، بينما يطالب أصحاب الأدوار الأكبر طولا بالتلخيصات كيلا يثقلوا ذاكراتهم · وعند نهاية البروفات يقوم المخرج بعمليات التلخيص والحذف ، متخوفا من خطر الملل الذى قد ينشأ عن التطويل ، حينئذ يقف الممثلون ضد المخرج : فالنص محفوظ عن ظهر قلب ، وقد اعتادوا على كلماته وليس لديهم الرغبة فى التخلى عنها ·

يمكن أن تكون دوافع الحذف متباينة ، لكن أهمها ينتج من أنها مجرد تلخيصات ، تمليها الرغبة في وجود عرض مسرحي سريع الايقاع ، يتخلص من التطويل والتكرار اللذين يتسبب عنهما ملل المتفرج المشاهد. فالقليل من المخرجين يملك اليوم قدرا من الشجاعة لتقديم أعمال شيكسبير كما هي كاملة . وهي مسألة مثيرة للجدل والنقاش ، لكنها لا تخضع لاية اعتبـــارات ثابتة . « فالموضـــة ـ الموديل ـ تتغير » . أثبت Robert Wilson (١٣) في أحد عروضه المسرحية الذي قدمه بايران ـ بالمهرجان المسرحي العالمي بمدينة شيراز ـ أن زمن العرض المسرحي يمكن أن يكون زمنا لا نهائيا ؛ حيث تختلف قدرات تجاوب المتفرجين في تلقي العروض المسرحية .

فالطابع المميز الذي يهدف اليه العرض المسرحي ، ينبغي أن يحدده زمن العرض نفسه . فالمسرحية السياسية القصيرة والتي تحمل طابع «التهييج والاثارة» ؛ والمخطط لها أن تعرض في الشوارع ؛ تحكمها قوانين أخرى غير تقديم مسرحيات كلوديل Claudel (١٤) على سبيل المثال. على المخرج أن يحترم مبادىء معينة تشكل وتصاغ ـ كما يرى المخرج البولندي كونراد سفينارسكي ـ عبر أداء الممثل لدور أساسي من الأدوار الأولى . فهو لا يقف كثيرا بالطبع عند الالتزامات الضرورية بتوضيح المعنى ووضوح الحبكة . فبالاضافة الى المضـــمون والمعنى توجـد قيم أساسية مبدأية ، كاللغة وصياغة المادة الشعرية ، والأوزان الشعرية . ان عمليات الحذف غير الواعية يمكن بسهولة أن تدمر النص المسرحي . فالمؤلف يضع ـ على سبيل المثال ـ على شفاه الشخصية جملة بعينها تتكرر مرات عدة . وقد يحذفها المخرج للوهلة الأولى ، وبنفاد صبر يحذف كذلك تكرارين للجملة نفسها ويبقى ثلاثة ، وفي بروفة القراءة التالية يتذكر فقط أن هذه الجملة بالتحديد متكررة ، وينسى ما حذفه من قبل . فيحذف تكرارين متتاليين ، وهنا يتوالى حذف الجملة « المحرمة » في النص لتؤدى مرة واحدة فقط . وهنا يقضى على التأثير الأدبي . ويصبح الأمر طريفا عندما يصرخ المخرج قائلا : « كانت هذه الجملة موجودة من قبل !! » ويحذفها هي نفسها سيرا وراء ذاكرته . ان « النادرة » هي في النهاية « نادرة » ولكنها تحوي معنى أعمق من مجرد كونها « نادرة » ! ويحدث الشيء ذاته تقريبا حين يستخف المخرج ببيت شعري ، فيلغي القافية ويكسر ايقاع البيت ، ثم يتخلص من نصفه في النهاية . لست واحدا من مناصري هذا النوع من العمليات التي تتم فقط في الحالات الاستثنائية. يرى Peter Hall (١٥) : « [..] **أننا منذ بدايات الربع الأخير من القرن العشرين ـ نقترب أكثر من تفهم كيفية الأداء لشعر ما . فدائما ما كنا نحذف أبيات هذا الشاعر ،**

بشكل يتصف بالوحشية ـ أكنا مدركين السبب الذى من أجله حذفناها ؟! . ألم نكن نفعل ذلك ـ اما منطلقا من مفهومنا المسرحى السابق لبداية البروفات المسرحية وصولا للعرض المسرحى ، أو ربما لسبب آخر وهو اننا لسنا بقادرين على تصور هذا المقطع الشعرى ؛ وكيفية أدائه وتنفيذه اخراجيا ؟! » . ان معظم المخرجين يحذف كل منهم بشكل يكاد أن يكون متقاربا ملاحظات المؤلف وهوامشه ، معتقدين أنها جميعها انما لا تلمس أحداث المسرحية وجوهرها . هذا ـ فى رأيهم ـ تدخل من جانب المؤلف فى عمل المخرج وصلاحياته . ويصعب انكار أن بعض ملاحظات يوجين أونيل O'Neill وهوامشه المسرحية ـ على سبيل المثال ـ والمتعلقة بطريقة الأداء التمثيلى تبدو مضحكة ، ولا ينبغى الالتزام بها بأى حال من الأحوال ؛ ولكن لا يعنى هذا على الاطلاق ، أنه علينا تجاهلها أو عدم التفكير فيها . فهى تمثل مادة ثمينة تسمح بشكل أفضل بالدخول الى هدف المؤلف مباشرة واستكشاف عالمه والى ما يرمى اليه . أما تلك الاقتراحات التى تعرض حلولا مسرحية ، فلا ينبغى على المخرج دائما أن يهز كتفيه استخفافا بها . ولذلك يصبح أمرا من قبيل التهور والطيش حذف هذه الملاحظات وتجاهلها دون دراستها دراسة متفحصة .

وللدفاع عن حقوق المؤلف ، أتفق مع وجهة نظر Tyrone Guthrie (٦) الذى يرى « أنه اذا كان الأمر يتصل بمعنى النص المسرحى ، فان المؤلف هو آخر شخص يرجى منه توضيح » . فالاعمال الأدبية الكبرى ، تشبه جبلا ثلجيا ، يغوص تسعون بالمائة منها تحت سطح الوعى . وكلما زاد كم الأعمال المسرحية لمؤلف واحد ، قلت المعرفة اللاشعورية للمؤلف بما يكتبه . ومن المؤكد أنه سيعرف ما الذى يريد قوله مما سطره قلمه ؛ ولكن العمل نفسه يمكن أن يتعدى حدود المؤلف وامكاناته . فالقول المسرحى المأثور يبرهن على أن المؤلف يكتب مسرحية واحدة طوال حياته ، والممثلون يمثلونها باعتبارها مسرحية ثانية ، أما المتفرج فيتلقاها باعتبارها مسرحية ثالثة . وفى هذا القول الكثير من الصحة ، فالعمل الأدبى بدءا من قلم الكاتب وصولا الى المتفرج ، يقع تحت طائلة تحولات ضرورية ؛ وتغيرات غير متوقعة .

كانت علاقة Brecht (بيرتولد بريخت) (١٧) ـ المؤلف والمخرج المسرحى معا ـ بالكلمة المكتوبة ، علاقة ناقدة بحتة . يقول بريخت : « [..] ان كلمة الكاتب المبدع تصل الى درجة التقديس ، اذا كانت كلمة حقيقية صادقة . لكن المسرح ليس خادما للمؤلف ؛ بل هو خادم المجتمع » . واذا نظرنا بعين الاعتبار لما قاله بريخت عن الكلمة ، فلن أتردد لحظة فى تناول الأعمال الكلاسيكية تناولا خاصا بى ، وعلى رأسها

مسرحية « كورليان » لشكيسبير ، كان هذا العبقرى كاتبا مسرحيا عن حق ، ومن الأفضل أن يتذكر أولئك الذين يريدون أن يقوموا بتقديم العمل المكتوب بطريقة قريبة منه ، أنهم لن يكونوا مؤلفين للعرض المسرحى على نفس الدرجة ؛ أو المستوى الفنى لشكسبير ؛ واسوأ ما فى الأمر أنهم لا يدركون دائما أى حقيقة يخدمون · فالقاعدة الأساسية فى مرحلة نشوء العرض المسرحى وتكوينه ، لا يقوم ببنائها ـ من وجهة نظر مايورهولد (١٨) ـ لا المؤلف ولا المخرج ، ولكن الفكرة نفسها · من يكون قادرا أكثر من الآخر ، فهمها وتلمسها والشعور بها ، يصبح فى هذه المرحلة الشخص الأهم !

ان العمل الدؤوب فى النص المسرحى ، والعمل التجهيزى للمخرج ، يمر بمراحل متنوعة ، تبعا للنص المؤلف · يصعب العثور هنا على أسلوب واحد يتبعه المخرجون جميعا · يؤكد جوفيه Jouvet أن المخرج حين يختار النص يخلق رؤية مسرحية ؛ ويلبسها شكلها الخاص بها ؛ وتوجهه فى ذلك دوافعه الفنية وبواعثه النفسية وليس نظام محدود · ولا يتفق الكثير من المخرجين على وجهة النظر هذه المأخوذة عن هنرى برجسون Henri Bergson (١٩) · فأقرب الفنانين الى جوفيه ـ على سبيل المثال ـ هم أولئك الذين يقومون بتقديم فن الارتجال المسرحى · ويصرح المخرج السينمائى والمسرحى انجمار برجمان (٢٠) Ingmar Bergman قائلا : « [···] حينما أبدأ فى اخراج فيلم يعرف الممثلون مثلى القليل عنه ، ولكنى كمخرج لست بقادر على أن أكون « مرتجلا فى عملى » · ان معظم المخرجين المحدثين يرتجلون فى البروفة أو فى أثناء تصوير الفيلم داخل البلاتوه أو خارجه · ولكن القليل من هؤلاء هم الذين يقومون بعملهم متزامنين مع عمل ممثليهم دون اعداد وتفكير سابق · وعلاوة على أن هذا من الناحية التطبيقية أمر من قبيل المستحيل ، فانه كذلك عمل يخلو من المسئولية الفنية » · ويقودنا برجمان الى الحديث قليلا عن الفيلم · فهذا الذى يعد للمخرج نصا مسرحيا ، هو للمخرج السينمائى « سيناريو » ، ويمكن أن يكون سيناريو جيدا ، سواء أكان مؤلفا أو معدا عن نص درامى ، ولكنه فى جوهره هو نص مكتوب لاخراجه فيلميا · وليس هذا بمكان نطرح فيه نقاشا حول وفاء السيناريو للعمل الأدبى المعد من عدم وفائه ؛ ويكفى أن نتفحص هذا السيناريو عند مقارنته بالرواية الحديثة الأصلية ؛ فيقودنا الى اكتشاف الكثير من التباين والاختلاف بينهما · فالسيناريو بالنسبة للمخرج هو الأساس والجوهر ، بصرف النظر عن مؤلفه أيا ما كان ـ سواء أكان هو نفسه مؤلف السيناريو ، أو كان سيناريست محترفا ، أو مؤلفا خارجا عن دائرة الوسط السينمائى ·

من هذا المفهوم نجد أن جميع مخرجي الفيلم يتفقون تقريبا فيما بينهم على أن السيناريو هو أهم عنصر في بناء الفيلم وتكوينه · وثمة رأى متطرف حول هذه القضية يرى أنه حتى السينما تلعب فيها المادة الأدبية دورا ملهما · أما الاخراج ـ كما عرفه Stanley Kubrick (٢١) المخرج السينمائى الأمريكى الذائع الصيت ـ فما هو الا استمرار وتواصل لعمل الكاتب ، الذى يثريه المخرج ويتطور شكله فى أثناء العمل المشترك لكل من المخرج والممثل فى مواجهة هذه المادة · ويمكن لنا أن نستعير طريقة تفكير « كوبريك » ومنطقه الفنى ونقله عن قناعة الى المسرح ·

يرى Towstonogow (٢٢) فى المرحلة الأولى من العمل الفنى ، أن المخرج يحدد من خلال مفهومه المسرحى : **فى أى اتجاه يسير ؟! موجها رؤيته المنبثقة عن لوحة العرض المسرحى المؤلف من قبل الكاتب المسرحى · ولا ينبغى أن ترتبط هذه اللوحة بالصورة النهائية للعرض المسرحى وبمشاكل تقنيته · ولا ينبغى أن يحصر المخرج من نطاق أهدافه ومساعيه لحظة البدء فى عمله :** [« [··] **فى المسرح يمكن فعل كل شىء · وفق ما تقتضيه من ضرورات المسرح وقواعده · ويحذر** Towstonogow من « رؤية المخرج الأولى » ، فهى تؤدى الى التسطيح · وكالممثل الذى يحدث نفسه منذ البداية قائلا : « اننى أرى الشخصية التى أمثلها » ، ويبدأ فى أن يمثل « الشكل النهائى » لدوره ، فكذلك المخرج الذى يطوع نفسه للرؤية الأولى ، فيها يتوقف عن أن يتسرب الى أعماق عمله المسرحى وجذوره · من الضرورى اذن أن نفضل «الرؤية» عن «الانطباع»] · لقد طالب ستانسلافسكى بتدوين « **الانطباع الأول** » · كان يعتبره عاما لأنه «طازج» · بل طالب بأن تبنى عليه عروض مسرحية معدة · فقد يكون اللقاء الأول مع النص المسرحى خاطئا ، ولكنه فى الوقت نفسه يملك قدرا عاطفيا وشعوريا ليس ضئيلا ·

ثمة مصاعب من نوع آخر لها وزنها وأهميتها ؛ تنشأ من تقديم المسرحيات الأجنبية ؛ التى يتعرف عليها المخرج عن طريق الترجمة · ليس من السهل الوثوق دائما بالمترجم ، ولذلك فان معرفة المخرج للغات أجنبية: انما هى ورقة رابحة لصالحه ؛ تسمح له هذه المعرفة بالعودة دائما الى النص الأصلى · وفى كثير من الأحيان نجد أن العمل المترجم ـ حتى ولو كان شكليا وفيا للنص الأصلى ـ فانه يعتم فكرة المؤلف بل ويغيرها · أحيانا لا يشعر المترجم بالاختلاف بين الكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة : ما يقرأ جيدا لا يعنى على الاطلاق أنه يمكن أداؤه بشكل جيد دائما ·

تضيع فى الترجمة عادة خصوصية اللغة الأصلية وألوانها وثرائها · وفى نهاية الأمر تفقد الترجمات قيمتها بمرور الزمن ؛ وتذوب باصولها

بشكل أسرع ؛ وهذا أمر مفهوم تماما ، فالمترجم يستخدم لغة عصره ، فاذا كان يترجم عملا كلاسيكيا ، فانه يمنحه تشكيلة لغوية لونية غريبة عنه ولذلك فان ترجمات القرن التاسع عشر لأعمال شيكسبير أو موليير ؛ لا تصلح فى معظم الأحوال للعرض المسرحى فى زمننا المعاصر · فاللغة المترجمة بها هذه الأعمال تنطوى على مفارقة زمنية ؛ ولا تعبر عن أسلوب النص الأصلى . ولا تخدمها بشكل عام عمليات التعديل والتصحيح . ومن الأفضل القيام بترجمات جديدة ·

أحيانا يستلزم النص من المخرج : القيام بأبحاث تاريخية وتراثية ؛ تدرس التقاليد والعادات التى تمثل خلفية النص . وأحيانا يلزمه كذلك ـ فيما يخص مجال المعرفة أو الحياة ـ التعرف بواسطة تشريح هذا النص على جوانب مجهولة له · فالمخرج يعد جوابا عن تساؤل يطرحه على نفسه فى أثنـاء قراءة النص ، يمكن أن يعينـه فى عمله مع الممثلين · ولكن لا ينبغى أن يطالبه أحد بأن يكون على صواب ، أو على معرفة كاملة بكل شىء · فالمخـرج مثل البشر يحق له أن يقول : « لا أعـرف !!! » ، ولكن ليس من الصواب أيضا أن يعرف أقل من المؤلف والممثلين والمشتركين معه · ينتاب المشاركين له فى العمل الفنى شك مبرر ؛ من أن المخرج لا يعرف كذلك لماذا ولأى سبب يقوم هذا العمل المسرحى بعينه !! ·

ويعـد أمرا سـيئا اذا أضحت معرفة المخـرج أو رؤيته التى قام بتحصيلها ، تخدمه فقط فى القيام بنوع من المتعة الشكلية ، أو تصبح هذه المعرفة والرؤية جزءا منفصلا عن فكره الفنى · فاذا عبر عن تلك المعرفة وعن رؤيته فى شكل خطاب أو « مقدمة » لكتاب مطبوع ، فان هذا سيثير ضيق الفنانين وسخطهم فى المسرح ؛ يجعل الآخرين يلقبونه بازدراء : « **بالمكتبى ـ أى المسئول عن مكتبة عامة زاخرة بالكتب** » · يطلق الممثلون اليوم هذه التسمية على أولئك المخرجين / العلماء ، الذين لا تقارن قدراتهم العقلية / الذهنية بتطبيقاتهم العمليـة الفعلية ؛ فيغرق هؤلاء المخرجون ممثليهم بالمعلومات الكثيرة غير المفيدة على الاطلاق ـ بدلا من حقنهم بالمفيد منها تدريجيا ، واختيارهم لتلك المعلومات التى يمكن فقط أن تفيدهم كثيرا فى مرحلة معينة من مراحل البروفات والتدريبات · ان التعريف بمادة المسرحية له فائدته الجمة عندما يؤثر فقط فى اتخاذ قرار ؛ أو تقديم الحلول الفنية المطلوبة فوق خشبة المسرح · فثقافة المخرج وعلمه هى ثقافة وعلم من نوعية خاصة ، وعندما يختار المخرج مادته ، عليه أن يلفظ منها كل مالا يمكن الاستفادة منه فوق خشبة المسرح . عليه أن يسجل بكل دقة واجتهاد ـ تفصيلا ـ جميع المعلومات التى تثرى رؤيته المسرحية وتؤصلها ، أو تجعله يقوم بتعديلها اذا وقع فى خطأ ، نتيجة نقص فى

معرفته · ليس من الضرورى للمخرج أن ينافس العالم أو المتخصص ، لكن ينبغى عليه كذلك ألا يقع فى أخطـــاء يمكن أن تزيد من نقص فى معرفتـــه ·

فاذا كانت أحداث المسرحية تقع فى مستشفى ـ على سبيل المثال ـ فليس من المحتم على المخرج أن يكون ملما بالأدوية ، ولكن عليه أن لا يسمح للممثل الذى يمثل دور الطبيب ، بأن يسلك ويتحرك فوق الخشبة كما لو كان ممثلا هاويا ، لا يعرف كيفية استخدام سماعة الطبيب · للمخرج أيضا أن يحرص على ألا يسخر منه الأطباء الحقيقيون الجالسون فى صالة المتفرجين وهم يشاهدونه · ولكن لا ينبغى أن يكون العرض المسرحى كذلك درسا طبيا مرئيا أو ايضاحيا · ان النقص الملموس فى تقديم التفاصيل الهامة ؛ لا يسمح بالتلقى الصحيح للعمل المسرحى عند المتفرجين العارفين بهذه الأمور والقضايا · فصلاحيات المخرجين التى تنقد كثـيرا ، وتضيع وسط خضم المشاكل الضئيلة الأهمية ، تجعلهم ليس بوسعهم الدفاع عن تلك القضايا الأكثر أهمية · يعرف ذلك كثيرا مخرجو الأفلام الحربية وأفلام المعارك ، فأقل عجز فى تشكيل « التفصيلة » وتكوينها داخل اللقطة أو فى ألوان الأزياء العسكرية للجنود ، وعـدم الدقة فى تصنيع الشارات العسكرية؛المأخوذة عن الأصل داخل الكادر الفيلمى؛انما تجعل المشاهدين لا يصدقون حقيقة مشاهد المعارك الحربية الكبرى · وسيعلق المتفرج بدوره « مادام المخرج لا يعرف كيف كان يرتدى الجنود ، فكيف يمكن له أن يعرف شكل المعركة ؟! » · وقد يكون جدال من هذا القبيل انما هو جدل يتسم بالزيف ولا معنى له ، ولكن ما الذى يمكن للمخرج فعله اذا كان المتفرج يعبر عن أحكامه دائما بهذه الطريقة ؟! ·

فى مرحلة الاعداد التى يطلق عليها مرحلة (قراءة النص) ، علينا أن نضيف اليهـا كذلك مرحلة اختيـار العـاملين ، والعمل مع المؤلف الموسيقى ، ومصمم السينوغرافيا · وينظر الى هذه المرحلة عبر تطورات مختلفة ووجهات نظر متباينة للمرحلة ذاتهـا ، وتتلخص فلسـفتها فى الذوبان داخل العمل الفنى ، وابداع شكل مسرحى أو سينمائى مستقبلى يتمشى ومستوى التصور المتخيل · واذا اطلعنا على أى كتاب من الكتب المهتمة بقضايا المخرجين ، فسنجد أن مؤلفيها يخصصون الجزء الأكبر من كتبهم للاهتمام بقضية « السينوغرافيا » ؛ التى من المؤكد أنها تعطى فى هذا المجال مؤشرات هامة حول شكل الديكورات ونوعية العمل المسرحى · فلذلك أشعر بصعوبة شديدة فى التخلص من عدم الرغبة بالانشغال أيضا بهذه القضية · فالنصائح التى يطلقها مؤلفو هذه الكتب هنا وهناك ، تثير دائما الضيق ؛ وتجعل الانسان يتجه الى أقصر وأقرب جسر فوقه ؛

رافعا يديه نحو السماء متضرعا ؛ ليغفر الرب ذنوبه · فهى نصائح مدرسية تخلو من الخيال الخصب · وفى نهاية الأمر يبقى السؤال مطروحا : هل يمكن لنا أن نعطى نصائح أفضل ؟! أشك فى ذلك كثيرا · فمعرفة الطرز وتاريخ الأزياء . « وقطع الموبيليا » . وقطع الاكسسوار اليومية . تمثل جزءا لا يتجزأ من رؤية المخرج ومعرفته · كل شىء خارج ذلك الاطار ، ما هو الا قضية ذاتية : بداية من الموهبة والذوق ، مرورا بالقدرة على الابتكار والابداع وثراء الخيال التشكيلى ؛ للوصول أخيرا وليس مؤخرا الى القدرة على الاختيار الصحيح للمتعاونين مع المخرج ·

ينبغى على المخرج أن يكون بدرجة ما ـ «سينوغرافيا» بنفسه · ويوجد عدد غير ضئيل من المخرجين معدين اعدادا نظريا وتطبيقيا فى فنون التشكيل والسينوغرافيا ، وعن طريق هذه الفنون يدخلون عالم الاخراج المسرحى من أوسع أبوابه مثل : Brook (٢٣) و Wajda, (٢٤) و Swinrski و Kantor, و Szajna · فعلى المخرج أن يكون لديه قدرة واعية لفهم ما يمكن توقعه من زميله الفنان السينوغراف والمتعاون معه ؟! بل ان وجود « ثنائى » موهوب يتكون من المخرج والسينوغراف ، انما هو فى صالح العمل الفنى · ومن الامثلة المعروفة لنا فى مسرحنا المعاصر : المخرج Lous Jouve والسينوغراف Christian Bernard حيث يعمل هذا الثنائى معا منذ سنوات طوال . كما نقابل فى الفيلم السينمائى الثنائى : المخرج / Ingmar Brgman والمصور Sven Nykvist أو الثنائى : المخرج (٢٥) Louis Bunuel والسيناريت Jean Claude Carrière فنجاح العمل السينمائى فنيا يتوقف هنا بدرجة كبيرة على تعاون مثل هذا · وهى مسألة مفهومة وطبيعية ، أقرب ما تكون لافكار المصلح المسرحى جوردون كريج ـ فلدينا فى هذه الأمثلة فكرته التى تحقق جوهر مصطلح « فنان المسرح » فى شخصيتين ، يعثران بفضل السنوات الطويلة من العمل المشترك على لغة مشتركة فيما بينهما ، ليخلقا ويبدعا أسلوبهما الخاص ، ولذلك يصعب ـ فى هذه الحال ـ التحديد بدقة : أى جزء من هذا العمل الفنى ملك لأحدهما ؟ من ألهم الآخر ؟ وأيا منهما تكون هذه الفكرة بعينها فكرته من تلك الأخرى ؟

هناك أسلوب يقوم على البحث عند السينوغراف ، الذى يكون أسلوبه مسايرا لتقديم العرض المسرحى المقترح ، متماشيا مع تلك التصورات التى يتخيلها المخرج ؛ ويرمى الى تحقيقها فى عمله الفنى · أحيانا يكون صحيحا ومطلوبا : ذلك الحب الرومانسى الذى يحدث خارج نطاق دائرة الحياة الزوجية ، ليحافظ على استمرارية حياة الزوجين ؛ ويحمى

زواجهما من المثل · يعد هذا الأمر للمخرج أكثر أهمية منه للسينوغراف ، حيث ينفذ الأخير عروضا مسرحية أكثر ـ يصعب حصرها ـ بالتعاون مع مخرج واحد لتنفيذها · بينما يقوى المخرج ويشتد عضده ويثرى أسلوبه بفضل التعاون المشترك مع معاونين دائمين ثابتين ، ويصبح أكثر عنفوانا عبر لقائه مع فنانين معاونين جدد فى أثناء تعاونهم معه · فالانسان كالمركم أو الحاشدة المختزنة ؛ لديه طاقة محدودة ، وعمله أحيانا استكمالها ، ويحدث الاستكمال بأناس جدد وبمحيط جديد · ان الانفصال الكامل داخل مجتمع مغلق ، يخلق بمرور السنين أسلوبا من السهل حصره فى أضيق نطاق ؛ كما أن المخرج فى هذه الحالة يصاب بحالة من الركود ، ويقوم بالنسخ غير المقصود لتكرار أفكاره ذاتها فى أعماله الجديدة ، والعودة الى ابتكاراته السابقة · ان ما يضعه الفنان فى عمله الفنى يمكن أن يكون جيدا · ولكن لا ينبغى أن يوصله الى حالة من التخوف من المجهول ·

ومع ذلك فالأمانة العلمية تقتضى منا الاعتراف بأن ستانسلافسكى (٢٦) « وكوبوه »(٢٧) و « جروتوفسكى » وآخرين غيرهم ؛ قد حققوا شهرتهم الفنية من خلال انغلاقهم داخل دائرة فرقة مسرحية واحدة ، وعبر عمل فنى عتيد طويل الأمد ·

يستلزم التعاون المشترك مع الفنان / السينوغراف من المخرج مقدرة اضافية ؛ هى استقراء التصميمات السينوغرافية · فاعجاب المخرج بشكل التصميمات وهيئتها الخلابة ، لا ينبغى أن تجعله يتناسى أن الأمر أكثر أهمية من مجرد جمال اللوحة المعروضة ، انه استقراء خطة التصميم بمعاييرها القياسية ، ومسافاتها ، ومنحنيات الأرض وتباين مستوياتها · فالمخرج سيلمس هذه المواد العينية عن قرب فى أثناء البروفات · أما سينوغرافية العرض النهائية فسيشاهدها كاملة ـ قبل العرض بعد أيام ـ أى فى « البروفة الجنرال » ـ ولذلك من المفيد للغاية ذلك التقليد الألمانى « "Bauprobe" » أى القيام ببروفة تشييد المسرح بالديكور والمهمات المسرحية ؛ قبل موافقة المخرج النهائية على التصميمات السينوغرافية للعرض المسرحى · انه يجرب الحوائط فوق خشبة المسرح وكيفية وضعها فى أماكنها تقريبا ، ودخولها وخروجها ، ومختلف مستويات الديكور ؛ بالتعاون مع كل العناصر التشكيلية والامكانات الموجودة فى مخزن الديكور ، عدا المتابعة الصحيحة لمواقع الموبيليا والمواد المستخدمة فى المسرحية وموضعها فوق خشبة المسرح · ان بروفة « Bauprobe » ما هى الا اختبار المخرج لكيفية توظيف « السينوغرافيا » فوق الخشبة ·

أما ما يخص الأزياء فلا يمكن للأسف التدريب عليها · فيجب أن يقرر ذلك فقط خيال المخرج وتصوره عنها · فالأزياء أيضا كالديكورات ،

يمكن أن تكون أقل أو أكثر توظيفا فى العمل المسرحى ، اما أن تزعج الممثل أو تساعده فى أدائه التمثيلى • فلابد من اختفاء شخصية الممثل وسماته أو على العكس ابرازها اذا تطلب مفهوم الدور ذلك ، كما يمكن كذلك استغلال القدرات الفيزيقية للممثل التى ولدت معه ؛ ويمكن اثراء قدارته الحركية أو التقليل منها • ولذلك فانه من الصحيح والمنطقى ؛ أن نؤكد على تلك القاعدة الساعية الى التعرف على رأى الممثل حول تصميم السينوغرافيا والملابس • ففى نهـاية الأمـر ، انه هو الذى سيرتدى « الزى » ، فليس من المستغرب اذن أن يثير الانتباه نحو شىء لم يلحظه المخرج • يحدث أحيانا أن الممثل ـ وفى معظم الاحوال المشكلة ـ لا يوافق على تصميم زيهـا لأسباب واهيـــة : « سأبدو فى هـذا الزى كالعجوز القبيحة ! » أو بسبب عدم فهم قضية أساسية ، وهى أنه لا يمكن مناقشة زى شخصية واحدة بشكل منفصل عن أزياء الآخرين • فعلى المخرج فى هذه الحالة ؛ أن يثير مناقشة حول هذا الموضوع ـ وأحيانا لا يكون نقاشا سهلا ، يختصره المخرج بكلمتين « موافق أو غير موافق » ـ ويدافع عن وجهة نظره • وربما يكون الدفاع عن هذه الآراء بالنسبة له مفيدا : ففى الوقت الذى من الضرورى له أن يبحث عن أدلة وبراهين ، فانه سيقوم بتحديد وجهة نظره فيما يراه ويعمقها فى آن واحد •

نقترب هنا أكثر من «العمل المشترك مع الممثل» الذى تمهد له عملية توزيع الأدوار : انها مشكلة لها من الخصوصية والأهمية ما يتطلب تعاملا خاصـــا معها •

★★★