الفصل الرابع

المخرج يقوم بتوزيع الأدوار

[« ثمة لحظتان لابد للمخرج فيهما من وحى والهام : عندما يختار الموضوع وعندما يختار الممثلين • أما البقية الباقية فما هى الا تنفيذ يذكرنا « بمنشار يقطع الخشب الى رقائق »] • Andrzej Wajda

فلنتخيل موقفا كهذا ، يموت المخرج بعد اختياره للممثلين ، ويقوم شخص آخر بادارة البروفات منذ بداياتها حتى البروفة الأخيرة ، بنفس توزيع الأدوار الذى قرره المخرج الذى وافاه الأجل : والآن من ذا الذى ينبغى وضع اسمه فى اعلانات « الملصق المسرحى » ؟ الاجابة قصيرة : الاثنان • ولكن أقترح بأن يكون اسم ذلك الذى قام بتوزيع الأدوار مكتوبا بالبنط العريض • ان عملية توزيع الأدوار هى أهم قرار فى العمل الفنى ، انها ثلاثة أرباع عمل المخرج ، اذا اتفقنا على أن مقياس العمل الفنى انما هو شىء أكثر من مجرد « عدد ساعات عمل » • فكل ما هو ضرورى ومطلوب لعرض المسرحى من قرارات ؛ ؛ انما هو أمر مفهوم ضمنيا فى ذلك الجزء الأول الذى يمثل المدخل الصحيح للعمل الفنى • فاختيار الممثلين لتمثيل شخصيات المسرحية انما يشهد على فهم للمسرحية ؛ يختلف عن فهم آخر لو اخترنا ممثلين آخرين ، للشخوص ذاتها ، ويشهد كذلك على حدس المخرج وبديهيته ، بل ويحكم على كيفية تشكيل تعاطف المتفرج مع العمل الفنى المقدم ، غير متناسين بالطبع ، أن عملية توزيع الأدوار تقرر ـ بالدرجة الأولى ـ المستوى الفنى للمسرحية المعد عرضها • وللأسف ، فان مرحلة « توزيع الأدوار » هى القرار الثانى ـ على مستوى التسلسل الميقاتى والزمنى للعمل الفنى ـ اذا اعتبرنا « اختيار النص » هو القرار الأول • انها مرحلة تسبق للضرورة بداية البروفات ، ومرحلة عمل الفريق ككل ، ومع ذلك فان مرحلة « توزيع الأدوار » ما هى الا محصلة طبيعية لمهارة المخرج وبراعته الشخصية •

فى أثناء البروفات يعدل المخرج أحيانا رؤيته لشخصية من الشخصيات

المسرحية ، في الوقت الذى يعد فيه « توزيع الأدوار » حقيقة واقعة ، يصعب الانسحاب منها · ويصبح الأمر أكثر تعقيدا فى الفيلم ، حيث يمثل ضياع يوم خسارة مالية كبيرة · تحدث بالطبع بعض حالات الانسحاب أحيانا ، ولكنها دائما ما تكون أليمة للطرفين (حتى لو تنازل الممثل بنفسه عن الدور بعد فترة زمنية من البروفات) · ويحدث أن تكون عملية توزيع الأدوار ـ فى معظم الأحوال ـ أمرا غير قابل للتغيير أو التبديل ، وفيما بعد ـ عند لحظة العرض الأول للمسرحية ، ينكشف الخطأ فى التوزيع الذى يثأر من الجميع : من المسرحية ، ومن المخرج ، ومن الممثلين الذين لا ذنب لهم · فأكثر الأمور ألما للنفس ، أن الممثل يقف وجها لوجه أمام المتفرجين ، والمتفرجون بدورهم يحملون الممثل خطأ المخرج : « ان « فلانا لم ينجح » ، « انه لا يعجبنى ! » ، « انه لم يقنعنى ! » ·

فى المسرح الذى يمارس فيه فن حقيقى ، ينبغى أن تختفى المصالح الشخصية وراء الهدف الجوهرى ، وهو خلق عمل مسرحى رائع أبدعته الجهود المشتركة للفريق · من الأفضل أن يحسم الأمر بالقيام بعملية جراحية أفضل من أن يسمح للعدوى بمهاجمة الجهاز بأكمله ، نحن نعرف من مذكرات Gorczakow (جورتشاكوف)(١) ـ أن ستانسلافسكى لم يتردد فى القيام بتغييرات فى « توزيع الأدوار » ، لكن « جورتشاكوف » يذكر فى مذكراته بعض حالات تغيير فى قرار توزيع الأدوار الذى يتعلق بالممثلين الشبان · ولست متأكدا من أن ستانسلافسكى قد أقدم على خطوة كهذه ، أى الانسحاب من « توزيع أدوار » اختار لها فنانين « نجوما » فى مسرحه التاريخى "Mchat" (٢) وبموافقته · ان تلك المبادىء الجامدة الصلبة ـ حتى لو كانت صحيحة فى جملتها ـ فانها تنهزم فى مواجهة الحياة اليومية · وحينما يلمس حدسنا حدس المخرج وبديهته فى تشكيل توزيعه للأدوار ، فان الذى أعنيه هو « الحاسة السادسة » ، التى تسمح للمخرج أن يرهص بذلك الذى لا يمكن الاضطلاع به أو معرفته : فحالة الانكشاف هذه تنفذ وتظهر فى أثناء البروفات فيما يخص الشخوص المسرحية من جانب ، ويخص الصفات والسمات المتخفية داخل ذاتية الممثل من جانب آخر ·

عرف الاغريق جيدا أهمية مرحلة توزيع الأدوار ، وتأثيرها فى المحصلة النهائية لفنية العرض المسرحى · وحينما قررت الدولة اليونانية القديمة ، القيام باختيار الممثلين ـ وللمرة الأولى ـ يظهر فى الوجود المسرحى مبدأ فنى هام وهو أن على كل ممثل من الممثلين الثلاثة الأبطال (الأساسيين) أن يمثل دراما واحدة لكل شاعر من الشعراء الثلاثة المتسابقين بمسابقة الشعراء · كان مقصودا بذلك اعطاء فرصة مناسبة

ومساوية لهؤلاء الشعراء . فقد كان معروفا بأن الأداء الجيد يرفع من مستوى الدراما المعروضة ومن قيمتها ، والممثل الضعيف يمكن أن يضر بشاعر جيد ·

وقد يعتقد البعض أننا نثير نقاشا يقع فى دائرة القضايا والمسائل المتعارف عليها : فالممثل الجيد أفضل من الممثل العادى ، هذه حقيقة معروفة : ولكن من الأفضل لنا الاسراع بتوزيع للأدوار يختار من بين ممثلين مهرة : ففى هذه المرحلة تتكاثر المشاكل · نادرا ما يحدث بأن يكون جميع الممثلين جيدين صالحين . فالمخرج غالبا ما يقف أمام اختيار صعب ، أى الأدوار عليه أن يوزعها على الممثل «الأفضل» و «الأقوى» ؟!· فالقرار الذى عليه اتخاذه ، سيكون له آثاره المترتبة على قضية التفسير الفنى للعرض المسرحى · بين ممثلين اثنين فوق خشبة المسرح ـ سيكون لأفضليهما الحق فى تمثيل الدور . ولو أن « جوفيه » مثل دور « قابيل » ، ومثل دور « هابيل » ممثل شاب مبتدىء ؛ يحاول بكل الطرق والأساليب المشروعة تغطية نواقص تقنيته وموهبته ، فلن يمنع هذا من أن « قابيل / جوفيه » ستنجذب اليه أنظار المتفرجين · ربما قد يحدث أن يتعاطف النظارة ، بسبب باعث انسانى نبيل متسامح ؛ مع ذلك الذى يناضل فى معركة غير متكافئة وليس أمامه أى فرصة للفوز ! · ومع ذلك ، لا ينبغى الاعتماد كثيرا على هذه الوضعية ، لأن العدل يحتم علينا الاعتراف بأحقية الأفضل · يكفى أن نشاهد مباراة ملاكمة لنتأكد من أن الخاسر لا يحصل على تعاطف المشاهدين ·

شاهدت عرضا كان اعدادا مسرحيا عن الرواية الأدبية "Popiol i Diament" « رماد وماس » للكاتب البولندى Jerzy Andrzejewski (٣) حيث تحققت هذه القاعدة بشكل واضح · فى الفريق الضعيف ضاع ممثل من طراز كبير و « تاه » · فلم يلعب هذا الممثل الموهوب الدور الرئيسى "Szczuka" بل دور Kossecki الذى رسمه المؤلف فى الرواية الأصلية كشخصية سلبية ، سوداء » · وفوق خشبة المسرح ، كان هو الوحيد الذى بات الحق بجانبه ، لأنه الوحيد الذى كانت تصدقه النظارة ، والوحيد الذى أثار اهتمامهم !

المخرجون الشباب فقط هم الذين ما يزالون يؤمنون بأنهم قادرون على أن يستخرجوا من الممثل شيئا ليس بداخله ؛ مع أن قانون الفيزيقا (علم الطبيعة) لا يقف بجانبهم « **فلا يتخلق شىء من لا شىء** » ، كما يقول لير لكورديليا بمسرحية « الملك لير » لشكسبير · كان الحق بجانب لير ـ من حيث المبدأ ـ مع أنه أخطأ فى تقدير بناته وتقويمهن : فقد اختار

من بين بناته اختيارا غير صحيح وغير عادل · أما أولئك المخرجون الذين يملكون خبرة أطول ، فيعتمدون على أنهم سيستخرجون من الممثل شيئا فى داخله يكون مختبئا ، شيئا ربما ليس بمقدور الممثل نفسه اكتشافه أو معرفته · وقد يحدث هذا أحيانا ، ولكن المخرج يقابل كذلك كنوزا مختبئة على شكل مهمات مسرحية ، هذه الكنوز مجرد قطع اكسسوار زائفة لحكاية من الحكايات ، ونادرا ما تمس هذه الكنوز المختبئة داخل الانسان وأعماقه · ولذا فمن الطبيعى أن المخرجين العقلاء لا يعتمدون فى عملهم على تغييرهم لطبيعة الممثل أو تبديلها أو حتى تعليمه « المهنة » فى بضعة أسابيع من البروفات والتدريبات ، لأنه من الطبيعى كذلك أنهم غير قادرين على استخراج امكاناته المختفية فى تلك الفترة القصيرة ، انهم يحاولون فقط استغلال قدرات الممثل كما هو ـ بكل ما فيه ـ استغلالا كاملا ، وكيف يمكن « عرضه وتقديمه » أمام النظارة بأفضل صورة ، أى كيف يمكن « بيعه » ـ حيث يستخدم ذلك المصطلح المهنى فى اللغة المسرحية اليومية ـ بما فيه من مزايا وعيوب · انهم بهذه الطريقة يحاولون قول شىء جديد ، ليس جديدا عن الممثل نفسه ، بقدر ما هو مرتبط بدوره الذى يؤديه · والشىء الجديد غير التقليدى فى هذه المحاولة : هو تصادم ذاتية الممثل مع نفسية الدور · فالممثل معروف . والشخصية المسرحية معروفة ، لكن رؤية هذه الشخصية تبدو دائما مجرد شكل خارجى ؛ لا يظهر الا عند حدوث هذا التصادم الايجابى · أما أولئك الذين ليس لهم علاقة مباشرة بالعمل المقدم ، فسيحركون أكتافهم معلقين : « انه لن يلعب هذا الدور » · بينما يبتسم المخرج متذرعا بالصبر فى حالة انتظار لابداعات ممثليه ؛ لا لأن المخرج يؤمن بموهبته بلا حدود ، وبأنه قادر على تشكيل البنية النفسية للممثل ، وانما لأن الأحكام المتداولة تقوم أساسا على فهم سطحى عام تقليدى ؛ للشخصية الممثلة لواقع الممثل وخياله الأدبى عنها · يفهم المخرج ذلك كله أكثر من غيره ، ومن هنا يتشكل قراره لتوزيع الأدوار ، فهو يدور حول الكثير مما يحمله فى صدره من مفاجآت تثير الدهشة ·

ليست هذه مجرد مسألة تحليل موفق للنص المؤلف · فباستطاعة المخرج الحكيم المدقق ـ من حيث المبدأ ـ استكشاف الممثل بطريقة أفضل ، انه قادر على النفاذ الى نفسيته بشكل أسرع وأعمق · ليس من الضرورى أن يكتشف شيئا جديدا ، يكفيه أنه يرى ذلك الذى لا يراه الآخرون · انه يشاهد ويستغل ما يشاهده لصالح العرض المسرحى ، ويعنى هذا أنه يرى بطريقة تجعل الآخرين يدركون ويرون ما يراه · فاذا نجح العرض ، فاننا نقرأ من بين آراء النقاد فيما بعد : « أن المخرج قد اكتشف

هذا الممثل اكتشافا جديدا » . وعده حقيقة لها مدلولها بمعنى من المعانى ؛ مع أنه من الأصح والأفضل القول بأن المخرج قد وضع غشاء كثيفا على النظرة الأحادية التقليدية التى ترى بها أعين المتفرجين ممثلا بعينه .

لا تزال ثمة صعوبة تخص الممثلين . انهم بعد مرور السنوات يكتسبون وجها ثانيا مسرحيا ، غالبا ما يكون هذا الوجه قناعا يخفى وجودا آخر . ألا يحدث أحيانا أن تكون الممثلة ـ مبدعة الأدوار البطولية داخل الربرتوار الكلاسيكى ـ امرأة عبوسا من الطبقة البورجوازية الصغيرة ؟! فى المساء تمثل دور فيدرا (٤) ، وفى أثناء النهار تمارس دورها فى الحياة كالسيدة « دولسكا » (٥) ولأن النظارة وزملاءها قد تعودوا أن يروها فى أدوار ذات أهمية ، « حيث تبل ملامحها ، ورخامة «جرم» صوتها، لذلك لابد من الشجاعة الكافية لأن يقترح عليها المخرج دورا يساير طبيعتها البشرية العادية . فربما يحقق لها هذا الدور بالذات نجاحا باهرا ، وكما يقول « تيبور ديرى » (٦) "Tibor Déry" « ان التعود المستمر يشبه طبقة زائدة من الشحم فوق الجسد ، تقيد حركة الانسان التى يأمره بها المخ ! » . فى المسرح يدور الممثل حول نفسه فى تلك الادوار المتخصصة . ومع أن توزيع الأدوار كان يوضع حسب نظام "emploi" (٧) ـ ميراث تطبيقات المسرح القديم ـ الا أن نظريات الاخراج الحديثة قد لفظته ، ليصبح نظاما مثارا للسخرية على الرغم من أن المسرح لم يتخلص منه نهائيا . فلنستخدم مقارنة « ديرى » مرة أخرى ولنستفد منها : **« يصعب التخلص من السمنة الزائدة عن الحد ، فاذا وفق المرء فى فعل ذلك ، فان الجسد لا يستعيد صلابته الأولى »** .

سأسمح لنفسى فى هذا المقام أن أتحدث عن تجربتى الشخصية : قمت باخراج مسرحية « تانجو » لمروجيك (٨) كمخرج زائر بالمسرح اليوغسلافى : كان شتاء قارسا ، وقد تسببت صعوبة المواصلات هناك فى حضورى لهذا المسرح فى اليوم الذى يسبق البروفة الأولى ، مما تسبب عنه أنه لم تسنح لى الفرصة الكافية للتعرف على الفرقة ، فكل ما أتيح لى هو مشاهدة عرض مسرحى ـ وان شئنا الدقة ـ « **البروفة الجنرال** » لهذا العرض . أعدت ادارة المسرح قائمة بتوزيع الأدوار ، أملتها أفضل رؤية لها عن المسرحية وعن امكانات أعضاء فريقها . شاهدت قسما من الممثلين فى البروفة « الجنرال » المذكورة ، وتعرفت على بعضهم الآخر بعد أن قدموا لى بمقهى المسرح . وافقت على كل المقترحات التى عرضت على ؛ الا مقترحا واحدا رفضته ـ قد يكون أمرا غير ذى بال ـ انه دور «ارتور» . فقد اقترحوا على ممثلا يبلغ من العمر حوالى أربعين عاما ؛ يرتسم على وجهه سيماء دور جان المحب ، أى دور الفتى الأول ؛ وقد كبر فى العمر ؛ عدا

أنه كان يحمل كرشا • اعترضت على اختياره • فلا يتفق أرتور « كهذا وطريقة تفكيرة حول الشخصية ، بل يمثل تناقضا لها وتعارضا معها » • كنت فى حاجة الى ممثل شاب متمرد ، يمكن أن يكون صوتا معبرا عن جيله ؛ فوقعت الفرقة فى حالة من الاضطراب والذعر • لقد وجدت الادارة نفسها فى مشكلة • فمن ناحية عرف هذا الممثل أنه يلعب دور « أرتور » ، وعرف معه ذلك الفريق بأكمله ؛ أما هو فكان يرى فى هذا الاختيار شيئا طبيعيا باعتبار أنه ممثل معروف لدى جمهوره ، يؤدى مثل هذه النوعية من الأدوار « كجان برمبير » ــ أى أدوار الفتى الأول ــ منذ بضعة عشر عاما ، ودور « أرتور » فى مسرحية تانجو لمصنف « كجان » • أما المشكلة التالية فهى أنه كان ينقص الفريق ممثلون شباب • لم يكن هناك ما يدعو اذن للوقوف بالمرصاد ضد هذا المقترح •

وأعترف أننى وجدت نفسى فى موقف لا يحسد عليه ، ففى واقع الأمر لم يبق لى سوى حزم أمتعتى والعودة الى وطنى • لكنى تذكرت فجأة بأنه قد جذب انتباهى ــ آنذاك ــ ممثل شاب غير ملحوظ ، يرتدى نظارة طبية يمثل « ككومبارس » فى تلك المسرحية ، التى شاهدت « بروفتها الجنرال » • أخبرنى أعضاء الفرقة أنه ليس مجرد كومبارس عادى ، ولكنه أيضا ليس ممثلا موهوبا • استشعرت فى « التون الصوتى » لتعليقاتهم استخفافا به ، بل نوعا من الازدراء • لم يكن لدى الوقت للتفكير والتدبر فى الامر ، بل أكثر من ذلك ، لم يبق لى اذن سوى اختيار وحيد بين أمرين وهما : اما الفشل المتوقع لاختيارى فى حالة الموافقة على اقتراح ادارة المسرح ؛ والذى سيصبح بدوره فشلى الشخصى ، غير المحسوس للآخرين ، وربما غير المفهوم لهم • واما فشل أكبر أقرب الى التحقق • اذا لم ينجح مرشحى غير المختبر • الاختلاف الوحيد بين الفشلين هو أن الأخير سيكون فشلا جماهيريا • قررت أن اختار الاقتراح الثانى ، فلم أتخيل لحظة واحدة العمل دون ظل من الايمان بالنصر •

وافق الفريق على اقتراحى دون ترحيب ، أما « أرتور » الذى اخترته فكان يبدو عليه ملامح الذكاء ، دؤوبا فى عمله ، ولم تكن تنقصه الموهبة •

فالعامل الجسدى الخارجى وهيئته لم تخدمه كممثل ، ولكنه لعب دورا كبيرا لصالحه كممثل • عملت معه باخلاص واجتهاد ، ليكون ثمار هذا الجهد المخلص نجاحا • النجاح اذن ؟ أجل ، ولكنه نجاح لا يساوى الجهد المبذول المستحق ؛ فلم أستطع أن أنتصر أمام توقعات المتفرجين ، وأخترق طبقة « السمنة التى غطت على أمخاخهم » • فالنظارة متعودون على رؤية بطلهم «الجان برمبير» ــ الفتى الأول ــ معشوقهم ؛ فوق خشبة المسرح ؛ لقد شعروا بالحسرة لعدم استطاعتهم رؤيته فوق الخشبة ، لم يكونوا موضوعيين أو عادلين فى تقويم بطلى المختار « أرتور » والحكم عليه ، ومع ذلك أثار

اعجابهم بين الفينة والفينة فى أثناء العرض · **لم أشعر بالحسرة أو الندم على قرارى الذى اتخذته بنفسى ، ولكنى تيقنت أكثر من أن المخرج حين يفكر بتوزيع الأدوار ، عليه ألا ينسى النظارة وتصوراتهم الاعتيادية الروتينية** · ان هذه « النادرة » التى ذكرتها ، انما تلمس بشكل واضح « الموديل النمطى » فى توزيع الأدوار ، وسنعود للحديث عنها ، وعن مشكلة النظارة فيما بعد فى فصل قائم بذاته ·

« النمطيـة » تهدد الفرق الثـابتة المستقرة ، ففيها يتم تقسـيم الأدوار وتوزيعها فى معظم الأحوال وفق نظام مبدئى · تقليدى نمطى لا يتغير ، وحسب « اللافتة الوهمية » المعلقة على صدر الممثل التى تعطيه الحق فى ألا يتغير · يحدث ذلك لأن تشـكيل الفرقة وبنيانها ؛ ليس قائما وفق منظـور مسرحيـة واحـدة ، ولكن وفق اختيار لشتى مختلف المسرحيات التى يمكن العثور فيها على أدوار لأعضاء الفرقة الثابتين فى « الربرتوار » المسرحى ، ولذلـك ينبغى أن تـكون من بين هذه الأدوار المختارة : البطل « جان برمبير » ، و « جان برمبير » نمطى ، وفيديت ـ بطلة شاعرية غنـائية ، وكوميديان أول الفرقة ، والأب النبيل ···· وهكذا دواليك · يذكرنا نشاط هذه الفرقة « النمطية » كثيرا من تصور جماعة « الكوميديا دى لارتى » . ففى لحظة تكوين هذا النوع من الفرق المسرحية ، يصنف الممثلون ، كل فى « رفه » الخاص داخل « دولاب الأدوار النمطية » · وينعكس ذلك فى أسلوب توزيع الأدوار على عمل الفريق ككل ؛ ويترك ظلاله العميقة لسنوات متتالية · على المخـرج اذن أن يظهر قوته غير المتضائلة ، وعناده الراسخ ، اذا أراد الوقوف بالمرصاد من هذه الظاهرة ، مقترحا توزيعا آخر لنفس هؤلاء الممثلين النمطيين ؛ ولكن وفقا لمفهوم آخر · ولصالح المخرج عندما يقوم بتوزيع الأدوار ، أن يكون عارفا معرفة دقيقة وواسعة بالممثلين ؛ الذين يمكن له رؤيتهم فى أدوار متباينة ، أو بأولئك الذين يؤمن بقدراتهم الفنية ويثق بها ·

ثمة مشاكل أخرى تظهر حيث توزيع الأدوار ؛ حسب سماع الموهوبين من المتسابقين ومشاهدتهم داخل المسابقات الفنية ، كما يحدث ـ على سبيل المثال ـ فى الولايات المتحدة الأمريكية · فالوقت الذى يحدد لمرشح واحد عند أول تصنيف ، لا يتعدى أكثر من دقيقة . على المخرج فى أثنائها أن يتعرف على انسان فى موقف متوتر ، وهو شىء من وجهة النظر الانسانية يثير عدم الموافقة عليه وله ما يبرره · ولكن من الناحية التطبيقية والعملية لا يعد الأمر سيئا لهذه الدرجة كما يلاحظ عادة ·

هناك أناس يقدمون على الامتحان . ودائما ما يبدو عليهم أنهم غير معدين بل وسيئون ، انهم لا يتحملون التوتر الذى يخيم على المناخ العام

للامتحان ، فيضيعون خوفا ويفقدون ثقتهم بأنفسهم ، وتخونهم ذاكرتهم وقدرتهم على التفكير ، ولذلك فهم يشعرون بالتقيد فيصبحون متصنعين · ولكن أليس كل ظهور فوق خشبة المسرح هو اختبار ؟! وياله من اختبار !! ان امكانية التركيز المكثف والتخلص من الذعر ، انما هي مبادىء أساسية تدخل في نطاق مهنة التمثيل · هذا عدا أنه ينبغي التذكر هنا بأن المخرج الذي دائما ما يشترك في هذه المسابقات أو حتى يديرها ، يكتسب بمرور الوقت خبرة في عمله ؛ تسمح له هذه الخبرة بأن يفرق بين أولئك الذين لديهم الموهبة ، وتوترهم لحظي ناشيء عن الموقف المتسبب عنه هذا التوتر · ان المرشح ليكون ممثلا ـ كأي انسان ، تظهر مواهبه وقدراته في المواقف المتأزمة · لا يغير هذا من الحقيقة القائلة بأن الذي يقرر الاختيار في هذه الحالة هو الانطباع الأول · وكما يقول "Talleyrand" : « [··] لا تثق بالانطباع الأول ، فهو حقيقي ! » وانني أحب كثيرا هذا القول · وهو يتحقق هنا بشكل رائع · فالانطباع الاول ما هو ـ وربما قبل كل شيء ـ سوى انطباع ورؤية « طازجة » ، يمكن فقدانها بسهولة ، وقد لا نسترجع منها الكثير · وفي الفيلم نجد شيئا مماثلا للمسابقات المسرحية الفنية ، هي البروفات المصورة ، التي تقام بشكل مستمر قبل تصوير فيلم جديد ، وهي مقبولة من قبل الوسط الفني وموافق عليها باعتبارها أمرا طبيعيا · ومع أنه اليوم لا يبحث أحد عن « وجوه فوتوجنيك» كما كان في الماضي ؛ فان « البروفات المصورة » ما هي الا امتحان مشابه تماما لتلك المسابقات المسرحية · ولا يقع الممثلون المعدون والمهيأون للعمل تحت طائل عذاب هذه الامتحانات ، مع أنه توجد بعض حالات فردية استثنائية ، تجعل بعض هؤلاء موضوعين كذلك في قائمة « الاختبارات المصورة » ؛ لاختبار قدراتهم في أدوار معينة · ويختار هنا « ماكياج » معقد ، يغير من ملامح الممثل خصيصا ، بهدف اختبار شركائهم الآخرين ، ودائما ما تكون هذه الاختبارات فرصة سانحة للمبتدئين ؛ للدخول في عالم فن التمثيل من أوسع أبوابه ·

يلعب الانطباع الأول دورا هاما في الحياة اليومية · فالقليل من البشر هم الذين لا يثيرون منذ النظرة الأولى العابرة ردود فعل شعورية · في العربات العامة ، في الشارع ، يكفي نظرة واحدة ، لتشعر تجاه انسان ما بالتعاطف معه أو بالكراهية تجاهه· ندخل الى مكتب من المكاتب كأصحاب مصلحة لقضائها عند موظف ، وينطبع الانطباع الأول في مخيلتنا حول الموظف الذي سيتوقف عليه مسار حياتنا · فاذا كان انطباعا جيدا ، فاننا نؤمن داخليا بأن قضيتنا ستحل ، واذا كان سيئا ، فاننا نشعر داخليا بالهزيمة· ونحن اما أن نكون متواضعين خاضعين أو حاسمين قاطعين، اما لطفاء أو واقعيين · ننظر في عيون فتاة فنتعرف عليها للوهلة الأولى ،

ونشعر من بين ضلوعنا أن هذا التعارف اما سيكون مجرد تعارف مسطح عابر لا هدف منه ، أو أنه سيتعدى حدود التعارف العادى ليتحول الى معزوفة عاطفية ، وقد يصبح الانطباع الأول ـ على نقيض ما يرى "Talleyrand" ـ غير مصيب ، ولكنه موجود على أية حال . وعند الممثلين يعد أمرا مسلما به ، فبعضهم يملك هبة اكتساب تعاطف الجمهور وحبهم ؛ فور حضورهم فوق خشبة المسرح ، حتى لو وزعت عليهم أدوارا « سلبية سوداء » ، فسيستمرون فى كسب هذا التعاطف . ويمكن تجاهل هذا الأمر ، واستغلال هذه الظاهرة عن قصد ، ولكن ينبغى على المخرج أن يكون عارفا بها ؛ ملما بأطراف مخاطرها ؛ واعيا بالصورة التى يكونها ممثل بعينه فى الوعى الاجتماعى للنظارة . عليه أيضا أن يحسب حساب المكانة الاجتماعية التى خلقها الممثل لشخصيته .

ومعروفة لدينا تلك النظرية ، التى كان شيكسبير يتبعها فى توزيع دور هاملت على ممثل يدعى Richard Burbage ممثل مسرح « الجلوب » "Globe" الاليزابيثى ، وكانت سماته أقرب ما تكون لسمات الشخصية الممثلة . ومن هنا نصبح كمتفرجين لدينا قناعة بكلمات الملكة جيرترود "Gertrude" فى النص الأصلى لمشهد المبارزة :

"He's fat and scant of breath" [انه سمين وأنفاسه قصيرة] وبالفعل كان الممثل Burbage ضخما متينا سمينا ، وفى تلك المشاهد التى تتطلب جهدا ، كانت تنقطع أنفاسه . ومع ذلك ـ فالمخرجون ـ حتى أكثر وفاء لهوامش المؤلفين وملاحظاتهم ؛ نراهم لا يريدون استغلال ملاحظة كهذه سطرها قلم شيكسبير . فممثل من قبل الممثل الانجليزى Wiliamson أو الممثل الروسى Smoktunowski أو حتى الممثل البولندى Olbrychski (٩) أو الممثل الانجليزى الأشهر Olivier (١٠) نفسه ؛ تنطبق على أى منهم كلمات جيرترود . فهاملت ، غالبا ما يوزع دوره على ممثل بطل « تينور » فى الأوبرا ، وغالبا نلقى هذا « التينور » فى هيئة ممثل سمين . لذلك ذاع فى تراث الأداء التمثيلى يقين من أن هذا الدور ـ من وجهة النظر التقليدية فى التوزيع ـ يميل الى « جان برومبير » التقليدى ، مع أن هذا النص لا نستنتجه من النص الأصلى . فالواضح أن مفهوم « جان برومبير » أى الفتى الأول ؛ قد تغير بمرور الزمن . ففى عصر « رودولف فالنتينو Rudolf Valentino لم يكن باستطاعة ممثل كبلموندو Belmondo ولا حتى De Niro ـ دى نيرو ، أن يمثلا أدوارا كهذه بمفهوم ذلك العصر ومقاييسه . أما اليوم فيمكن لهما تمثيل هذا الدور بنجاح كبير . فجوهر القضية لم يتغير !

لا ترتبط الصورة الاجتماعية فقط بشخصيات الأدب الكلاسيكى أو كتب التاريخ المدرسية • لكن هناك تصور اجتماعى كذلك للمجتمع عن «العسكرى» : «ورجل العصابة» بمسدسه والمثقف ؛ «والعاهرة» ؛ فعلى الأول ـ العسكرى ـ أن يكون فى هيئته مشدودا كالوتر ، ورشيقا فى طريقة مشيته ، وحركاته وطيدة ثابتة ومتناسقة بعضها مع بعض • أما الثانى ـ رجل العصابة ـ فيعنى بأناقته المبالغ فيها ، ويسلك سلوكا طيبا حسنا ، يخفى داخله قوة طاغية ، وسلوكا خشنا قاسيا • والثالث ـ المثقف ـ من الأفضل أن يكون نموذجا لانسان متعب مستهلك ، على أنفه نظارة ، ضائع ذاهل ، يمكن أن يظهر ـ على المسرح ـ بذقن ، مرتديا ملابسه بشكل يبدو عليها الاهمال • أما « العاهرة » ـ فينبغى أن يكون مظهرها مستثيرا ، ووجهها مغطى بالأصباغ ، وفى زمننا ـ اليوم ـ تسير فوق حذاء ذى كعب مرتفع للغاية ، وترتدى « جونلة » مفتوحة الجانبين حتى الوسط ، فى ألوان زاهية براقة مبالغ بها •

ان هذه النماذج التقليدية تطبع كنسخ ورسومات سائرية وفكاهية ، وأدبا من طراز « minorum gentium » أى «أدب المرتبة الثانية» ، وقبل كل شىء ـ تطبع الفيلم بطابعها ـ على المستوى الجماهيرى الواسع • وتصبح القضية أكثر تعقيدا عندما يقوم المخرج بتوزيع الأدوار ـ أراد أو لم يرد ـ فانه يتلاءم ويتكيف معها : فاما أن يوافق عليها واما أن يلفظها ، فكل قرار بالتوزيع له آثاره المترتبة عنه • وأحيانا ما يقف بالمرصاد ضد النمطية و « القالبية » ، ينسخها ولكنه يسخر منها بسبب فنى طموح يؤدى بالمخرج حينئذ ؛ أن يقنع النظارة بسلامة قراره ووجاهته • بدون ذلك الاقناع قد يتعرض الممثل للفشل ، الذى يذكرنا بفشلات الفنانين الكوميديين العظام ، والذين يتعطشون عبر تجربتهم الطويلة والمستمرة لأداء مثل هذه الأدوار الدرامية الجديدة ، وحينما يفوزون بها فى النهاية ـ وعلى الرغم من قدرات أدائهم لهذه الأدوار بشكل خلاق مبدع ـ الا أنها تصبح خالية المعنى ، مادام الخطأ يقع على عاتق متفرجين ، ليس بمقدورهم مشاهدة هؤلاء الفنانين الكبار بطريقة تختلف عن رؤيتهم ، المكونة من خبرتهم السابقة التى قد تعودوا عليها بمنظورها الثابت غير المتغير • ولهذا ليس بالامكان تغيير تلك الحقيقة السائدة التى تتفق عليها اتفاق الرجال : فالمخرج فى رغبته تحطيمه للنمطية فى توزيع

الأدوار ، عليه أن يؤكد جمهوره مسبقا باعث كهذا ، وهو يعرض فيها ـ فنيا ـ قناعته بما يفعل ، حتى يحدث بينهما تواصل الحوار المبدع ـ الحوار الايجابى القانع ـ من جانب النظارة بما يفعله المخرج ؛ وهذا الأمر يعد فى صالح الأخير (عدا بعض الحالات المتطرفة الرامية الى استثارة النظارة عن قصد) · فاذا أردت أن أقنع أحدا بشىء ، على أن أمهد لذلك ، ليستقيم هذا الحوار معى ولا يتوقف ، حتى لو أصر محدثى ـ فى نهاية الأمر ـ على وجاهة رأيه · ويحدث الشىء نفسه فيما يخص طبيعة عمل المخرج ، فالحلول المتصلة بتوزيع الأدوار ؛ تلعب فى هذا الحوار الخفى دورا مبدئيا وجوهريا · ولا يختلف أحد حول أهمية هذه القضية ، مادام الممثل هو الموصل الأساسى لأفكار المخرج · انه حجر النحات وصوت الموسيقى !!

ولكى نعى أهمية مرحلة توزيع الأدوار ، ومكانتها الهامة فى تفسير المخرج للعمل الأدبى المسرحى برقة ، فالأفضل لنا أن نستخدم مثالا كلاسيكيا · ولتكن « عاصفة » شيكسبير · ان « كاليبان » "Kaliban" (١١) يمكن أن نعده حيوانا قبيحا ومفزعا ، يتعقبه القدر ، انه مستغل ومحتقر من قبل « انسان » فقد انسانيته بسبب أمه « Sykoraks » (١٢) ثم بعد ذلك تأتى شخصية « Prosper » (١٣) «بروسبير» ؛ وهو يظهر من خلال شخصيات متباينة : ملكا حكيما أو هرما حقودا · ويظهر من بين تلك الشخصيات شخصية « آرييل » (١٤) « Ariel » ـ وهو أحيانا روح هفهافة شفافة ، لكن أيضا عبد ناقل للأخبار ، معذب خبيث بطريقته الخاصة ، انتهازى ، وفى الوقت نفسه خاضع مكره ، على استعداد لفعل كل شىء ، ليتمكن من التحرر من قبضة سيده وسلطته ·

ان هذا التباين والتنوع فى نماذج هذه الشخصيات يحتاج الى توزيع متباين كذلك · وزع "Giorgio Strehler" (١٥) ـ « جيورجيو شتريللر » شخصية « كاليبان » بمسرحية « العاصفة » على زنجى ، وقام بتمثيل بقية الأدوار ممثلون بيض · وليس من السهل علينا أن نعثر على رؤية مخرج واضحة فيما يتعلق بشخصية « كاليبان » ، أكثر من هذا الوضوح الحرفى ؛ من حيث قدر هذه الشخصية ومقوماتها :

وصولا الى وظيفتها داخل العمل المسرحى · كما أننا لن نجد مقولة مباشرة كهذه تصف لنا هذا العالم الذى نحيا فيه بهذا القدر من الوضوح ·

وفى « عدو البشر » ـ (١٦) «Mizantrop» لموليير يتوقف معنى المسرحية ومضمونها على العمر السنى للبطل · فاذا مثله ممثل يقترب عمره من العقد السادس ، فان هذه الشخصية تجعلنا نربطها بالعمر ، أكثر من ربطهـا بالموقف الدرامى الذى يوجد فيه « ألسيست ـ Alcest »(١٧) ، فآراؤه تصبح غير مقنعة . وبعامله المتفرج كرجل شكاء ، والأسوأ من ذلك فسيكون المتفرج على حق · فاذا أراد المخرج أن يدافع عن « ألسيست » ؛ فعليه أن يبحث عن ممثل أكثر شبابا · ولكننا كذلك سنجده فى هذا التفسير الآخر ، حيث تحاك ضده المؤامرات : شاهدت ـ مرة ـ مسرحية « عدو البشر » ؛ يمثل بطلها « ألسيست » شاب ، ولكن بشكل متصاب ، لدرجة أن سلوك « سليمينا ـ Cellimena" (١٨) نحوه ، أثار تعاطف المتفرجين معها على النقيض مما يهدف اليه موليير ـ ويؤرخ تاريخ المسرح بأنه فى العرض الأول لذات المسرحية ، لعبت الممثلة الفرنسية الشهيرة آنذاك : Armand Béjart دور « سليمينا » ، أما « ألسيست » فقد مثله موليير نفسه ، وكان يبلغ الثالثة والاربعين من عمره · فلم يكن موليير آنذاك شابا متصابيا ، ولكنه لم يكن شيخا هرما كذلك ، يمكن أن تستثير احتجاجاته وغضبه كرجل ؛ مجرد شفقة الآخرين « ليس غير » ·

ومادام الحديث يجرنا نحو موليير ، فانه من القيم ـ هنا ـ أن نذكر أنه كان يعرف أكثر من أى مخرج آخر كيف يوزع الأدوار على ممثليه ، ولا يستفيد فقط من مواهبهم ، بل من نواقصهم كذلك · وبفضل هذا الأسلوب ـ كما يقول ـ « Cuera » ، فان الممثل الضعيف "l'Espy" استطاع أن يبدع ابداعا خلاقا فى دوره بمسرحية « مدرسة الأزواج » ·

وفى عام ١٦٧٣ ـ وهو العام الذى توفى فيه موليير ـ ظهر كتاب المؤلف الفرنسى « Samuel Chappuzeau صـاموبل شابوزو » تحت عنوان « المسرح الفرنسى » : « Théâtre Francais » يحلل فيه الكاتب توزيع الأدوار ، مما يؤدى بنا الى الدخول فى دائرة المشاكل الفنية التى تركتها عن عمد حتى هذه اللحظة : « [···] **عندما تنتهى مرحلة قراءة**

المسرحية • وبعد الموافقة عليها ، ينبغى القيام بالتقسيم الصحيح للأدوار ـ يستطرد شابوزو ـ حيث تسبب عملية توزيع الأدوار ـ فى معظم الأحوال ـ اختلافا ليس كبيرا حول هذه الأدوار نفسها ، فكل ممثل له رأيه الخاص الجيد حول نفسه ، ويؤمن بأن الدور الأساسى أى البطولة ، سيؤمن له الاحترام الاكبر لدى النظارة • ومع ذلك فثمة أولئك الذين يحبون أن ينتصر العدل ، فيرضون بالأدوار الثانوية ، أو يلعبون مع زملائهم بالتبادل نفس هذه الأدوار الأساسية » • وينطبق الأمر ذاته على الممثلات ، بالرغم من أن قيادتهن وتوجيههن أمر أصعب قليلا من توجيه الممثلين الرجال وقيادتهم • ويؤكد شابوزو على الحقيقة القائمة : وهى أن الموهبة تختلف بين ممثلة وأخرى • فواحدة تلقى بشباكها بواسطة المشاعر الرقيقة ؛ وأخرى بالمشاعر العدوانية الفجائية ، وثالثة تكون مقنعة تماما فى الأدوار الجادة ، ورابعة تشخص الأدوار الزاخرة بالحياة • وتعانى فرق الأقاليم ـ فى رأيى ـ الكثير من هذه التنافسات الصغيرة ، ويرى شابوزو أنه للتخلص منهـا ـ على سبيل المثال ؛ فان الممثلين فى باريس كانوا يمنحون المؤلف حق توزيع الأدوار عليهم ، مما يجعل المؤلف بدوره يحاول أن ينتصح مستشيرا واحدا من هؤلاء الممثلين • ومع ذلك فهو يحس بالحرج فى كثير من المرات • فعليه أن يحاول الكثير من أجل ارضاء الجميع • « **ان المسرحية الموزعة أدوارها توزيعا جيدا ، تحقق نجاحا أكبر ، وهذا النجاح هو المصلحة المشتركة للمؤلف والفريق ، حتى لمصلحة المتفرج ، الذى يريد من كل ممثل أن يلعب دورا يناسبه ويلائمه ...** » •

ان ما يكتب عنه Chappuzeau هو « مسألة تاكتيك » ، وعلاقة المخرج بالمسائل « التاكتيكية » هذه أقل بكثير من علاقة مدير المسرح بها ، ولكن عليه أن يعمل حسابها • ان حرية المخرج فى توزيع الأدوار ، انما هى عمليا مسألة محدودة النطاق بالنسبة له • فتلعب العوامل الخارجية تأثيرا حاسما فى عملية الاختيار ؛ الذى يصبح لا علاقة له باختيار المخرج أو وفقا لارادته • والأمر الأقل ضررا ، حينما يكون هذا التحديد فى مهمة المخرج ناشئا عن أنه ـ وهو يقوم باخراج المسرحية فى مسرح له فرقته الثابتة ـ يشمل توزيع أدواره فى اطار الفرقة وامكاناتها • لأن الادارة لا تريد ، أو لا توافق على استضافة ممثل من خارج الفرقة • ان هذا التحديد لهو أمر طبيعى فى ذاته ؛ يحتم على المخرج مراعاته فى أثناء توزيع الأدوار • ومع ذلك فيمكن أن نتفق على شىء يجب ذكره بوضوح؛ وهو أن « الحصر أو التحديد » لا ينبغى أن يقود المخرج الى اختيار نصوص لا يصلح تنفيذها ، لأسباب تخص مشكلة توزيع الأدوار ، وفق امكانات فريق ما • والأسوأ من ذلك الأمر ؛ حين يضطر المخرج لتوزيع الأدوار وفق ضرورات لها سمة المكانة الأدبية فى الفرقة أو لأسباب عائلية مباشرة •

ففى الفيلم ـ على سبيل المثال ـ يفرض أحيانا المنتج توزيعه للأدوار الرئيسية الأولى ، ليقوم بتأمين فيلمه من نجاحه التجارى ، الذى يمكن أن يحققه فقط من خلال الاستعانة بالنجوم · ان تطبيقات كهذه ما هى الا صدى لميل حقيقى ، واتجاه ما يزال موجودا وموروثا عن سينما نهايات القرن التاسع عشر ، كان يطلق على هذه الفترة آنذاك : « عصر النجوم » · يقود هذا الاتجاه بلا ريب الى نوع من استعراض « العضلات » والمهارات الفردية للممثل « الصولو » ، حيث يقف المخرج أمامها فى موضع صعب لا يحسد عليه · وينحصر النشاط الابداعى الفنى لهؤلاء النجوم الذين يشتركون معا فى سمات تتساوى فى التطبيقات التقليدية / الكلاسيكية لتمثيل كل ممثل على حدة لنفس الأدوار : قرابة زمن لا يقل عن ثلاثين أو أربعين عاما · انتقدت ممثلة محرجها فى الفرقة قائلة : « [··] أعجب الجميع فى عام ١٩٤٧ بدورى « أوفيليا » . والآن ـ وأنا فى الفرقة ـ تعطينى دور فتاة طائشة ؟! » ؛ اننا نعرف تماما هذه النوعية من الحواريات وندرك مغزاها جيدا : ثم نصل أخيرا الى العلاقات الأسرية ، التى تعد من أسوأ الأمور فى العمل الفنى · ولكننا ندخل هنا فى منطقة محظورة وهى « باثولوجية المسرح » (١٩) . والتى لا ينبغى أن تكون مادة للتحليل والدراسة حول فن الاخراج ، يمكن لنا فقط أن نتحدث عن فقرها ـ ان شئنا ـ على أفضل الأحوال ·

يقوم المخرج على أية حال عن وعى بتقييد حريته ، اذا رغب بارادته الذاتية وليست المفروضة عليه ، أن يقوم بتوزيع الأدوار على ممثلين له علاقة صداقة حميمة معهم ، لأنه يعثر ـ بشكل أسهل ـ على لغة مشتركة معهم ، حيث لا يشعر أمامهم بتخوف · ومع ذلك فشىء آخر يحدث ، عندما يقوم بذلك « انجمار برجمان » . وليس مخرج شاب مبتدىء ، يريد بهذه الطريقة أن يدافع عن مكانته ومنزلته · فهو يخاف مكانة هؤلاء الممثلين الكبار ، وبهذا يستطيعون السيطرة عليه · يصبح متخوفا من انكماش سلطته أمامهم ، وفى أعماق روحه ؛ يتخوف كذلك من الثناء الذى سيحظى به العرض بعد نجاحه ، والذى لن يقدم له كمخرج ولكن لممثله · لكنه ـ فى نهاية الأمر ـ يقرر توزيع الأدوار بين الممثلين أصدقائه ، على الرغم من أن الأمر سيكون أسوأ ؛ لو لم يستفد باختياره ممثلون مشهورون بارزون ، فهذا يبعد به عن حافة نجاح عرضه · والأمر واضح ، فحياة المخرج الذى ليس له اسم مشهور بعد حياة صعبة ، تستلزم « دبلوماسية » ومرونة ، وتتطلب صبرا وروحا قادرة على التحمل · عادة ما يحدث أن المخرج فى محاولته تخطى هذه الصعوبات . لا يقترب على الاطلاق من صنع اسمه ولا يسعى لتزايد بريقه ·

أخبرنى مخرج متمرس . وهو ـ فى الوقت نفسه ـ ممثل ذائع الصيت ؛ كيف أنه كان مضطهدا فى الفرقة من قبل زملائه الأكبر منه عمرا، انهم لم يتركوه فى حاله ، وفى أثناء احدى بروفات عمله الأول كمخرج مسرحى ، أراد ممثل من أعمدة التمثيل فى المسرح البولندى ، أن يسخر منه أمام الموجودين ، توقف فجأة الممثل عن الحركة ، رافعا قدمه الى أعلى فوق الخشبة وقال للمخرج : « الى أين على أن أذهب بها الآن ؟ » أجابه المخرج « فلتقف يا سيدى فى مكانك كما تقف الآن » ؛ وبالفعل وقف الممثل بقدمه معلقة الى أعلى فى الهواء ؛ مما جعل زملاءه الممثلين يقهقهون عاليا ساخرين منه . استطاع هذا المخرج فى هذه اللحظة أن يكتسب تعاطف أعضاء الفريق ، الذين لم يكونوا يبادلون تعاطفهم ـ بدورهم ـ تجاه هذا الممثل الشهير ـ دون أن يعلم ! فالخضوع التام للفريق لن يحقق للمخرج الكثير ، على الرغم من أنه أحيانا يمكن أن يكون مطلوبا لصالحه .

ان موقف « برجمان » (٢٠) لهو أمر مختلف ، لأنه عدا كونه مخرجا فهو كاتب سيناريو لأفلامه . وكما يؤكد فى حديثه مع الصحفى John Simon من أنه فى أثناء كتابته للسيناريو ، دائما ما يفكر فى ممثلين محددين ، فهو يتخيل أصواتهم وسلوكهم . [..] **حينما نبدأ تصوير فيلم ، فاننا نكون معا ! . [...] نعطى ونأخذ ، اننا مجموعة صغيرة للغاية ، عملنا معا فى أفلام يتلو كل فيلم منها الآخر ، يعرف بعضنا بعضنا ، نعرف ما الذى يتحتم علينا القيام به وكيف نقوم به . لا أحب الممثلين (النوراستينيين ـ منهكى الأعصاب) ...** « **ولأن عملنا نفسه شاق للغاية ، فعلينا أن نكون هادئين ، مسيطرين على أنفسنا ، على (العمل الفنى » أن يكون امتاعا لنا ، فهو مثل عائلتنا ، عليه أن يكون استمتاعا ؛ حين نلهو ونمرح فيه نشعر بالأمان والوفاء . فاذا لم يستطع البعض من هؤلاء أن يخلقوا علاقات انسانية فيما بينهم ، فانهم يظلون داخل أنفسهم مسجونين ، وعلى الرغم من قدرتى الاستفادة منهم ، الا انهم يلحقون بالعمل الفنى المنتج المخاطر ، وهذا مالا أطيقه .** » أما المخرج السينمائى Billy Wilder (٢١) فيعبر عن هذا بطريقة تتسم بالجدة : « [..] اذا كنت على علم بأن هناك رأيا يدور حول ممثل أو ممثلة ، بأن شخصية أى منهما معقدة ويصعب التعامل معها ؛ فاننى لن أرتبط بهما على الاطلاق . » ولكن « وايلدر » نسى أن يضيف بأنه كان يطبق هذا المبدأ فقط مع الأدوار الثانوية ، فقد اختار ـ عن وعى ـ للأدوار الأولى نجوما ، وكان مهيأ نفسيا على الدوام للتعامل مع « مارلين مونرو » ، تلك الشخصية الصعبة التى سببت له الكثير من المتاعب . **اما سينما « برجمان » فان توزيع الأدوار عنده ؛ يسبق مولد الأدوار ذاتها فى الوجود الفنى المادى .** ان هذا التميز « اللوكس » يتاح فقط لمخرج سينمائى كبرجمان ؛ فهو الى

جانب أنه مخرج ، فهو كاتب سيناريوهات أفلامه ، أو مؤلف درامى لمسرحياته التى يخرجها بنفسه فى المسرح • أما المخرج المسرحى العادى فلا يملك امكانات كهذه ؛ ربما يكون بمقدوره ـ على أفضل الأحوال ـ أن يعثر فى مسرحيته على دور يتناسب وامكانات ممثل ؛ يريد له أن يمثل فى مسرحيته • هناك قضية جوهرية تتطلب كذلك الملاحظة : وأعنى بها الاختيار الموفق والمناسب للشريك • انها قضية مركبة ، ولذلك فكل ما أستطيع فعله ، هو أن أشير اليها اشارة عابرة فى هذا المقام • وعدا « المونودراما » ليس بمقدور أى ممثل أن يستثير بمفرده مشاعر المتفرج من فوق خشبة المسرح أو على شاشة السينما ، فدائما ما يحيط به شركاؤه وزملاؤه فى المشهد التمثيلى • ولذلك لا يمكن القيام باختيار صحيح ومتكامل للممثلين الذين لا يضعون فى اعتبارهم تلك العلاقة التى تتخلق بين الممثلين وشركائهم فى العمل الفنى • وأشير هنا بأن بعض الممثلين يعملون معا بشكل أفضل ؛ وبعضهم الآخر بشكل أسوأ • وعلى المخرج أن يتذكر تلك النظرية التى يمكن له استغلالها فى أثناء العمل • بل عليه كذلك أن يكون عارفا بكل ما يخص ممثليه ، حتى بالكراهية الشخصية التى يشعر بها الممثلون الرئيسيون فى العمل كل تجاه الآخر • وأسوأ ما فى الأمر يكون لو اقتسمهم أو فصل فيما بينهم الاختلاف فى الأسلوب التمثيلى ؛ وطرق الاداء لكل منهم على حدة • ان هذا الاختلاف المتباين يصعب على المخرج التخلص منه ، عدا بعض الحالات الاستثنائية • ومع ذلك ففى معظم الأحوال تتصل قضية العلاقة الحقيقية بين الممثلين اتصالا وثيقة بمسألة الأعمال الزمنية وتباينها فيما بينهم • فاذا كان المخرج يعطى أدوار الوالدين لممثلين شابين ، فلابد من أن يوزع أدوار الأبناء لممثلين أكثر صغرا فى السن وأكثر شبابا ـ كما يحدث فى معظم الأحوال؛ وهذا شىء مفهوم ومنطقى ؛ وليس هناك ما يستدعى الوقوف عنده • ولكن يحدث أحيانا أن المشكلة تنبع من عدم التوافق فى العمر نفسه ، فالشخصية الأقوى فى هذه الحالة تقضى على الشخصية الأضعف ، فممثل يمتلىء بالحياة وينبض بها ، ويتميز بالاضافة الى ذلك ـ بعوامل جسمانية ملائمة ـ يتسبب مظهره فى أن يبقى الآخرين فى ظله • ان أحقية وجود الأضعف ، وحضوره فوق الخشبة ، سيكون له قوة أقل تميزا • ينبغى اذن على المخرج أن يأخذ فى الاعتبار هذه القدرات ، ويقرر ما اذا كان اخراجه لهذا العمل بالقدر ؛ الذى يتفق وفهمه للعمل ورؤيته الذاتية له • ان طريقة توزيع الأدوار ما هى الا بناء ، تكون فيه جميع طوابقه معتمدة كل منها على الأخرى ، بداية من الطوابق والأدوار الرئيسية ؛ وصولا الى غرفها الأرضية •

فى المسارح ذات الفرق الثابتة ، نجد أن أكثر المشاكل حدة هى

مشكلة الأدوار الصغيرة . فالحكماء من رجال المسرح قد فهموا منذ أمد بعيد ، **أن نجاح العرض برمته ، يقرره فى كثير من الأحيان أولئك الممثلون الذين يلعبون هذه الأدوار الصغيرة** . طالب جوته بنفسه بأن يقوم الممثلون الكبار الرئيسيون بمسرح « فايمر » ببداية الأدوار الصغيرة اذا لزم الأمر . بل انه اضطر لاستخدام أساليب التهديد والضغوط عليهم لتحقيق هذا المطلب . وحينما رفض Heinrich Becker — وهو واحد من « مخرجى الأسابيع » المشار اليهم آنفا — أداء دور صغير فى مسرحية « معسكر "Wallenstein" غضب جوته غضبا شديدا وصرخ بأنه سيمثل هذا الدور بنفسه ، اذا لم يغير « بيكر » من موقفه . لم يخاطر «بيكر» — بالطبع — بخلق صراع «مكشوف» مع جوته — مدير مسرحه ؛ ووافق على تمثيل الدور . وفى فرقة « ميننجين » المذكورة ظهر فى الوجود المسرحى للمرة الأولى القول الشائع والمعروف فى المسرح حتى اليوم « **انه لا توجد أدوار صغيرة ، ولكن يوجد ممثلون صغار !** » . وفى بولندا كان Stanislaw Kozmian (٢٢) مخلصا لهذا المبدأ .

وبعد مرور قرابة قرن من الزمان ، لم يتغير الحال كثيرا فيما يتعلق بهذه المسألة ؛ فالطبيعة الانسانية لها قوانينها . ومن الصعوبة أن تطالب ممثلا بأن يقبل راضيا دورا صغيرا ، فى الوقت الذى يشعر فيه بأنه يملك قدرات كافية ؛ لتمثيل الأدوار الأولى فى العمل المسرحى . ومن وجهة نظر المخرج — الذى لديه اعتبارات أخرى ، أهمها مصلحة العمل الفنى ككل — يبدو له الأمر مختلفا . فالمخرج راغب — ومعه الحق — فى ألا يكون فى توزيعه للأدوار نقاط ضعف . عليه اذن أن يطالب ويتمسك بذلك . ليس عليه أن يكون راضيا قانعا بأنه فى النهاية — بواسطة الضغوط والمؤامرات أو المديح — يمكن أن يحقق أهدافه . وفى أثناء التدريبات والبروفات ، عليه أن يثبت أن كل دور صغير يستحق الاهتمام والأثرة ؛ وعلى النقيض من ذلك ، يصبح من السهولة أن يضيع هباء الانتصار المحقق فى أثناء توزيع الأدوار ؛ عندما يستخف الممثلون المهرة الكبار بالأدوار الصغيرة ، والمحصلة النهائية لذلك ، أنهم يمثلون بطريقة أقل من مستواهم المعروف .

لا يمكن أن ننتهى من مشاكل توزيع الأدوار بشكل سريع مقتضب ، أو حتى نقوم بتنظيم هذه المشاكل وترتيبها . لذلك أردت فى النهاية أن أثير الانتباه كملاحظة أخيرة ، لموقف آخر ، غالبا ما يلقاه المخرج : يأتى اليه ممثل راجيا أن يوزع عليه دورا معينا فى المسرحية ؛ لا أعنى هنا — وهذا شىء واضح — تلك الحالات التى يزداد فيها حجم طموح الممثل وغروره ، فهذا شخص يسهل التعامل معه ! ، تنشأ المشكلة عندما يأتى ممثل بارز ذائع الصيت الى المخرج برجاء ؛ بأن يسمح له بأن يمثل هذا

الدور المعين فى حين أن المخرج لا يراه فى هذا الدور · فهل يمكن للمخرج الوثوق بهذا الممثل ؟! تصبح الاجابة عن هذا السؤال ـ فى بعض الأحيان ـ صعبة المنال ·

حتى أولئك المخرجون الذين هم على استعداد للاجابة عن هذا السؤال « السالب » ، أريد أن أذكرهم بأن الفنان القدير « مارلون براندو » Marlon Brando الذى مثل دور « الأب الروحى » ، فى فيلم تحت نفس العنوان للمخرج « Coppola" (٢٣) . لم يرشحه المخرج منذ البداية · لكن « براندو » لم ينهزم أمام ذلك : **درس بنفسه طويلا ماكياج الشخصية ، فكر عميقا فى أسلوب الأداء ، فى طريقة السلوك . الى أن اقنع المخرج به فى هذا الدور المركب ، محققا نجاحا كبيرا للمخرج ولنفسه·** لقد أفصح « براندو » لنا ـ من خلال هذا الفيلم ـ عن تلك الامكانات والقدرات التى لم يستطع أحد ـ على الاطلاق ـ أن يكتشفها فيه · وهذا يؤدى بنا الى نقطة البدء ـ النقطة الجوهرية فى موضوع هذا الفصل : **انه لمن حسن الطالع على المخرج عندما يوزع دورا على ممثل ما ، أن يدرك ـ حدسا ـ فى هذا الممثل ، أو فى تلك الشخصية المسرحية ـ التى ستحيا فوق خشبة المسرح** من خلال هذا الممثل : ذلك الذى لا يراه الآخرون !

★★★