الفصل الخامس

المخرج يدير « البروفة »

« اخراج العرض المسرحى عمل متعب وشاق ، ولكنه عمل مبهج ومفرح · من لا يحبه فليس بمخرج » Georgij Towstonogow

استعار المخرج السوفيتى (١) Anatoli Efros تسمية فيلمه ـ عن قصـــة « Repeteja - lubov maja (البروفة هى حبى) عن كتاب معنون بالتسمية ذاتها للمخرج Allain Resnais (٢) · يرى بيتر هال Peter Hall بأن السبب الذى من أجله امتهن Resnais مهنة الاخراج ، ليس تقديم عروض مسرحية ولا بغرض الفن لذاته ، ولكن ـ كما يقول رينيه فى كتابه : « لشعورى بالرضاء حين أدير بروفات رائعة مثيرة » · وأعتقد أن كل مخرج حقيقى يمكن أن يوقع موافقـا على هذه التسمية « البروفة هى حبى » · أحيانا نجد مخرجين لا يحبون العروض الأولى لاعمالهم المسرحية ، فلا يحضرون هذه العروض ؛ ولكن يصعب علينـــا العثـور على مخـرج لا يحب بروفات مسرحيتـــه · فاذا لم يحبها فيعنى هـذا أنه لا يحب مهنتـــه التى تتقمص فيهـــا مرحلة الابداع العمل ذاته · وفى معظـم الأحوال نرى أن البروفة الناجحـة ما هى ـ بدرجة كبيرة ـ الا مسرحية قد انتهى المخرج من اخراجها ، أكثر من كونها عرضا ناجحا متكاملا · ففى يوم عرض الافتتاح الأول للمسرحية ، يسلم المخرج عصا قيادة الى الممثلين فى هذا اليوم فقط · وعندما يبعث عمله الى الحياة فوق الخشبة ، فان المخرج نفسه يتوقف ـ فى هذه اللحظة ـ عن أن يكون موجودا داخل عمله جسمانيا ، انه يصبح فقط روحا لهذا العمل . تبعث الحياة فى الآخرين (فلتغفروا لى استخدام هذه العبارات القديمة المستهلكة) غالبا ما يشعر المخرج فى هذا اليوم أنه غير ضرورى ـ فالثمرة تقتطف من الشـجرة ـ تلك التى منحتها العصارة ؛ وتبـدأ هى وجودها وحياتها الخاصة ·

يشاهد المتفرج الممثلين وهم فوق الخشبة ، ويشعر بالاعجاب بهم ، وبالديكورات والموسيقى ، انه يتناقش حول المسرحية ، ومزاياها الأدبية ·

أين هنا المخرج ؟ دائما يكون فى كل مكان ودائما لا يكون فى مكان محدد · انه المؤلف أو القاسم المشترك ؛ لابداع الاطار التشكيلى للعمل المسرحى ؛ الذى يتحدث فيه عنه مع السينوغراف ، انه المخرج المسئول عن الحركة التى تبعث الحياة فى هذه اللوحات الميتة الجامدة ، انه يتنفس فى لحظات الصمت ، فى « التونات » الصوتية ، فى الايماءات ، انه مسئول عن مونتاج العرض المسرحى بأكمله ـ وكالعادة يكون هذا المونتاج أفضل ـ فنيا ـ عندما لا يلاحظ وجوده داخل العمل ، لأنه يتزامن تزامنا مثاليا مع تلقى الايقاع الداخلى للعمل المقترح ؛ بل والمفروض على المتفرج من قبل المخرج · ويبدو دور المخرج فجأة دورا أقرب ما يكون الى دور « العبد » · فمن ذا الذى يرغب فى تبديل هذا الدور ليصبح دور « نصف اله » فى أثناء البروفات التى يقوم بها المخرج ؟ · من المؤكد أن هذا التخوف ينشأ عادة من شعور المخرج من عدم المثول أمام جماهيره ، ولذلك يقوم المخرج البولندى « Tadeusz Kantor ـ تاووش كانتور (٣) » باثبات وجوده بتمثيل دور المخرج ؛ الموجود دائما فوق الخشبة فى أثناء عرض أعماله المسرحية · ومع أن وجوده غير مرتبط ارتباطا مباشرا بالممثلين ، الا أنه لا يسمح بأن ينساه المتفرجون أو يتناسون بأنه هو المبدع الحقيقى لهذا العمل الذى نشاهده ·

لا ينتهى الأمر بعد عند هذا القدر · فالعرض المسرحى ليس دائما على نفس المستوى الذى يتفق ومعيار المخرج المسرحى ، فلا تتجسد أفكاره دائما داخل التشكيل المسرحى كما يريد ، كثيرا ما يخونه الممثلون فلا يحققون له مطلبه ، وأحيانا ما يخونه المتعاونون معه بتناسيهم اياه ؛ وأحيانا أخرى تكون صلابة « المادة » قوية عنيدة ، للدرجة التى يصعب فيها السيطرة عليها · وبهذا المنطق « يلين » المخرج ، يلين وينثنى أحيانا ـ عن وعى كامل ـ عارفا بأن المهمة التى يريد تحقيقها فوق الخشبة ؛ ليهى أصعب بكثير على الممثلين مما يتصور ، فهى تتعدى قدراتهم وامكاناتهم ، وأنها ـ ان أراد القيام بها ـ فانهم سيعرضون المخرج للشبهة والفضيحة · عندئذ يضع المخرج « لجاما » فوق فمه ، ويروض أفكاره الفنية الذاتية ؛ ليجزئها وفقا للامكانات البشرية التى تحت امرته ·

ثمة بواعث أخرى تجعل المخرج مضطرا للقيام بتنازلات على مستوى الاخراج ، من بينها « محدودية الميزانية » وهو عنصر مؤثر لا يمكن تجاهله · ومع ذلك ففى أثناء البروفات ؛ يمكن للمخرج أن ينظر لكل شىء نظريا · يمكن له أن يراجع أصعب الأفكار وأشدها تعقيدا ، وكثيرا ما يصل الى نتيجة مؤثرة من الناحية الفنية ؛ يصعب تكرارها بأى حال من الأحوال ؛ وفجأة يأخذ مشهد من المشاهد بريقه ، وربما لا يحدث هذا ثانية على

الاطلاق · لأن تكرار البروفة يفقد هذا المشهد طزاجته ؛ وبهجته المتسمة بخصوصيتها ، والتى تشبهها تلك الدهشة التى تصيب أولئك الملاحين الذين يشعرون بالوحدة ، ويبحرون نحو الوجهة المختارة أياما طويلة ، بعد أن يبصروا ذات يوم فى الأفق علامات « البر » تلوح لهم من بعيد · فى هذه اللحظة الواحدة المتفردة يصبح لجهدهم الطويل الدؤوب معنى! فالبشر يناضلون بعناد من أجل الوصول الى هذه اللحظة · وقد خصص المصلح المسرحى « ستانسلافسكى » لهذه اللحظة عملا بكامله حول « فن الممثل » ومع ذلك فان محصلة هذا النضال ستصبح دائما غير مكتملة وناقصة · أيمكن أن يكون الأمر مختلفا ؟ أيمكن الوصول الى ذات النهر والمنبع الابداعى مرة واحدة فقط ؟! · بلا ريب ان وضعية مخرجى الافلام أكثر حظا وأوفر من مخرجى المسرح · انهم ــ فى أكثر الأحوال ــ يتمكنون من تسجيل هذا البريق المتفرد غير المتكرر على شريط الفيلم ، وقد يحدث ذلك بشكل عارض ، تسمح بوجوده ردود الفعل الطبيعية · أما فى المسرح فينبغى تكرار هذه الحالة الطارئة فوق خشبة المسرح ، فاذا أردنا أن نستعيدها ثانية ، فعلينا تشكيلها من جديد ، ولكن اعادة بناء ردود أفعال هذه الحالة اللحظية تفقد العمل تلقائيته ، ويصبح التمثيل تمثيلا مخططا له ، وهذا ليس بالشىء نفسه ·

نظم أنجيه فايدا ــ المخرج المسرحى والسينمائى البولندى ــ بمسرح «كراكوف» سبعا وعشرين بروفة لمسرحية « ناستازيا فيليبوفنا ــ Nastasja Filipovna" » المأخوذة عن رواية « الأبله » لدستويفسكى · كان مخططا للفكرة الأولى للعمل المسرحى ، أن تكون البروفات « مغلقة » ؛ ولا تؤدى الى تقديم العرض المسرحى الافتتاحى ، فهى فقط مجرد مؤشر يرينا مراحل مولد العرض المسرحى ــ وفى رأيى ــ أن فكرة فايدا تؤكد القضية التى نطرحها للنقاش والتناول وهى : « أن البروفة المسرحية يمكن أن تكون متساوية على قدم وساق مع العرض المسرحى ، من حيث القيمة الفنية الكبرى » ·

« جيد ــ أوافق على ذلك !! » ــ قد يقول هذا شخص ما ، ولكن أحيانا ما يحدث ــ وربما غالبا ما يحدث ــ أن المخرج لا يصل الى نفس المستوى الفنى لممثليه · هذا صحيح ، ولكن لنتذكر أن العدل ، يقتضى بنا حينما نتحدث عن قضايا فن الاخراج ، هو أن نتبنى المفهوم القائل بأن موضوع المادة هم الفنانون ، أى أولئك الذين يرتفع مستواهم الفنى عن مجرد كونه مستوى مهنيا عاديا · انه مستوى الابداع والخلق !

عديدة هى أساليب ادارة البروفات بقدر عدد المخرجين المسرحيين ، ولذلك فان أى محاولة لترتيب هذه الأساليب وتنظيمها ؛ انما هى محاولة

عاجزة تبطل « بروفات التحليل » ـ مع أن معظم المخرجين يتشككون اليوم في جوهر هذه التسمية وكينونتها : فالتحليل الذى يقام به حول مائدة البروفات ، انما هو تحليل أدبى ، (وهو على أية حال مفيد على وجه العموم) ، أما التحليل المسرحى فيمكن القيام به فقط ، فوق الخشبة بنجاح وفائدة كبيرين للعمل الفنى ذاته ؛ بواسطة المواقف الحركية ٠ ان تقسيم البروفات نفسه ما بين « طاولة » و « حركة » ، اتسع مداه وانتشر فى القرن التاسع عشر ، وكان مرتبطا أوثق الارتباط بحركة الاصلاح فى المسرح ، وبأعمال هؤلاء المخرجين الذين أرادوا أن يضفوا على عملهم بالمسرح مرتبة فنية وفكرية أكبر ٠ حينئذ كان يعد العرض الافتتاحى خلال أسبوع ـ وقد حدث ذلك فى عدد من المسارح التى كان ينظر اليها بعين التقدير والاحترام فى بدايات القرن العشرين ـ ولذلك فان تقسيما كهذا ما بين « طاولة » و « حركة » لم يعد له بالضرورة معنى ٠

ان ستانسلافسكى ـ خاصة فى الفترة المبكرة قبل ابداعه نظامه المعروف ـ اهتم اهتماما بالغا بالعمل التحليلى للنص المسرحى (فوق المائدة التى كان يجلس حولها الممثلون) ٠ وكانت هذه أيضا تلك السنوات التى اختلق فيها أسلوبه الفنى الجديد ، دون فهم شامل كامل له فى تلك المسارح ؛ التى كان بامكانها أن تسمح باتباع ذلك الأسلوب ٠ طال زمن «بروفات الطاولة» وتزايد مللها فى زمن غير محدود : لتستمر بضعة أسابيع ، بل بضعة شهور ، واضطر الممثلون مرات الى كتابة بحوث ودراسات للقضايا الدائرة حول أدوارهم ، بل اضطروا الى كتابة سير حياة الشخصيات التى سيمثلونها وغيرها من القضايا الفنية الأخرى ٠ وربما يكون الحق مع جاك كوبوه(٤) حين يقول : [٠٠٠] **ان عملا كهذا ـ ويعنى به بروفات الطاولة ـ ينبغى أن تستمر طويلا بالقدر الذى يكون فيه المخرج قادرا على احيائها ، والممثلون على تحملها** » ٠

شعر ستانسلافسكى نفسه بالضيق ، عندما وقع ممثلوه أسرى بروفات الطاولة ، واستطرد معلقا ـ على لسان Nikkolaj Gorczakow » (٥) « [٠٠٠] **لقد وقفت تلك القواعد واللوائح الجامدة كالعظم فى عنقى : « وراء الطاولة » ، « عند الطاولة » وربما « تحت الطاولة »** ٠ **البروفة هى جهد دؤوب وعمل دائم ٠ وفى تصورى أن بمقدور الانسان أن يبذل جهدا فى التفكير فى عمله حتى داخل « البانيو »** ٠ « [٠٠٠] **فالممثلون الكسالى قد يصل الأمر بهم الى القيام بعمل بروفات فوق (الفوتيلات والأرائك** ٠ » انتقل ستانسلافسكى ببروفاته فوق خشبة المسرح ، بعد بضع بروفات حول الطاولة ، ليعود اليها ثانية فيما بعد ٠ ولنتذكر هنا تحذيرات « جان فيلار » (٦) « [٠٠] **اذا لم يقم المخرج والممثلون بعدة**

قراءات للنص نفسه ، فانهم ـ أى المخرج والممثلون ـ دائما ـ سيتعلقون بهامشية السطح » · (كان فيلار كمخرج ؛ يطالب بقراءة النص فى عدد من المرات ؛ لا يقل عن خمس عشرة الى عشرين مرة) ·

بمرور الزمن ظهر فى الأفق أسلوب فنى عام ، أطلق عليه « النشاط الجسدى » أبدعه ستانسلافسكى فى نهايات عمره ، ليطوره « توبوركوف "Toporkow" ويسعى الى ذيوع هذا الاسلوب وانتشاره · سار ذلك بشكل متزامن مع موجة الملل ، التى أدت ـ دون مقاومة ـ للابتعاد عن بروفات الطاولة الملولة · كان رد الفعل الطبيعى لهذا ، هو الخروج من هذه المرحلة وعدم الموافقة على القيام ببروفات الطاولة · وفى معظم الأحوال نرى أن المخرج فى عصرنا الحديث بعد يومين من قراءة النص المسرحى ؛ والقيام بالتعديلات المناسبة داخل النص ، يتجه نحو خشبة المسرح أو نحو مكان به فضاء كاف لتشكيل الممثل ، اذا تعذر وجود خشبة مسرح ، ليمكن له القيام ببروفة حركية داخل الأحداث الدرامية · ان تسمية هذه البروفات ، « ببروفات مواقف الحركة » ليست بالتسمية الدقيقة · وليس هناك ما يدعو للتفكير بأن أسلوبا كهذا كان اختراع السنوات الأخيرة · لقد قام به « أوتو براهم » (٧) فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين · **فهو لم يعترف ببروفات القراءة ، لأن هذا النوع من البروفات يدمر ـ فى رأيه التواصل الواقعى بين الايماءة والكلمة والحركة · كما أن « فاختانجوف » كان معارضا من معارضى « بروفات المائدة التحليلية » · فالتحليل فى رأيه ينبغى القيام به فوق خشبة المسرح عندما يمثل الممثلون ·**

ونلاحظ كذلك بأن ستانسلافسكى (٨) لم يتحدث ـ على الاطلاق ـ عن بروفات المواقف المسرحية داخل الحركة ، فهذه الكلمة توحى بنوع من الروتين الفنى عند مرحلة من مراحل العمل : « مرحلة رسم المواقف المسرحية فوق الخشبة » ؛ أى تحديد مكان الممثل وليس هذا بالمقصود ؛ فالبروفة المبدعة ، ينبغى أن تكون بحثا عن المعنى · ومن هنا ينبع فهمنا بأن كل بروفة مسرحية هى بروفة تحليلية للعمل نفسه ؛ بالاضافة الى الوسائل والوسائط الموصلة لهذا المعنى للمتفرج · ويعنى هذا ـ بمصطلح لغتنا الفنية اليوم ـ « لغة العلاقات والرموز المسرحية » · ان مفهوم « تحديد المواقف المسرحية ورسمها » يوحى لأذهاننا بأسلوب أصبح غير مطبق اليوم ، فالمخرج يقوم فى بيته برسم الحركة والمواقف الدرامية ؛ ويحدد منها توزيع شخوصه فوق الخشبة وحركتهم ، ثم يقوم فيما بعد بفرضها على الممثلين فوق الخشبة · ان « صناع » المسرح أو « حرفييه » بمقدورهم تحقيق بعض النجاح ، الا أن الممثل ـ على أية حال ـ يصبح

بهذه الطريقة معدوما من الاشتراك فى خلق ليس فقط الشكل المسرحى للعرض المسرحى ؛ ولكن أيضا ابداع دوره • انه لشيء مثير حقا ، أن يخرج صامويل بيكيت (٩) وفق الملاحظات الدقيقة للغاية ، والتفصيلية لعمله المؤلف ، ولكنه فى ذات الوقت يوضح لنا أنه لا يشعر بأنه مخرج بقدر ما هو كاتب فى المقام الأول ، ولديه ينبغى أن توجد عملية الاخراج فى البدء فوق الأوراق •

تغيرت وظيفة « الحركة داخل المواقف الدرامية المسرحية » ، بشكل راديكالى فى أثناء القرن العشرين • ومنذ وقت قريب ، كانت عملية توزيع الممثلين فوق خشبة المسرح ، لم تزل مرتبطة ارتباطا وثيقا بالطبيعة الاستاطيقية (الجمالية) المجردة ؛ ووفق مفهوم واطار محددين • وفى الوقت الحاضر ـ حتى الكوميدى فرانسيز نفسه ؛ لم يعد يطبق حرفيا تلك المبادىء الأساسية التى التزمت بها التراجيديا الكلاسيكية : مثل وضع الممثل وجها لوجه أمام المتفرج ، ووضعية الممثلين وموقعهم فوق الخشبة فى شكل مثلثات محسوبة ، ووقفة الممثل بقدم واحدة الى الأمام بينما الأخرى ثابتة فى مكانها • لقد استعار المسرح من الباليه هذه القاعدة ، هذا عدا الايماءات التى تنفذ باليد المشيرة تجاه خشبة المسرح ؛ كى لا تغطى وجوه الممثلين • لقد عايشت العروض المسرحية الضخمة تلك الفترة الزمنية ، وتم استئجار بضع مئات من « الكومبارس » لتحقيق هذه الأهداف ، وتمتعت هذه العروض الضخمة باقبال شديد فى القرن التاسع عشر ، وقدمت هذه العروض فرق هامة كفرقة « المينجين (١٠) بألمانيا » ، وفرقة « ارفينج » (١١) بانجلترا ، كما ظهرت هذه العروض فى عصر التعبيرية عند ماكس رينهارت (١٢) فى ألمانيا ، وليون شيللر فى بولونيا • ليس بمقدور أحد اليوم فى المسرح المعاصر أن يقوم باخراج هذا النوع من العروض المسرحية ، لقد حل الفيلم محل المسرح ليصنع هذه العروض المسرحية الضخمة ، ليختفى من المسرح تشكيل المجاميع الجميلة الجذابة • ومن خلال تصنيف فن الاخراج ، توقفت امكانية تحريك المجاميع ؛ عن أن تصبح موهبة جديدة تضاف الى امكانيات المخرج الهائلة وقدراته الاخراجية • وما يطلق عليه بالألمانية : « "Massregie" أى « الاخراج الجماهيرى » ؛ يعد اليوم احدى المهام الأساسية التى يقوم بها المخرجون السينمائيون أو ما يطلق عليهم « بمخرجى المجاميع » ، حيث يستأجرون فى معظم الأحوال فصائل كاملة من الكومبارس وعددا من مخرجى المجاميع لهذا الغرض •

ان المسرح المعاصر اليوم ـ عدا العروض النمطية الواضحة ـ انما هو مسرح ضد « الجماليات المطلقة » ، فهو يهتم بالدرجة الأولى بتقديم

« الحقيقة » أكثر من تقديم الجماليات المطبقة بالمنظور الكلاسيكى · حتى المواقف المسرحية المتسمة « بالاوساخ والاوحال » قد اكتسبت فوق خشبة المسرح شرعية وجودها الفنى ، منذ عصر « الطبيعيين » (١٣) وعلى رأسهم « أنطوان » (١٤) ولتبرير وجود المواقف المسرحية لابد من وجود هذه القيم التعبيرية وهذه الحقيقة الداخلية · ويمكن لهذه المواقف من أن تكون « جميلة » ، اذا قمنا بتعرية مفهوم « الجمال » من خصائصه التقليدية · ينبغى أن يكون لحركة « المواقف المسرحية » فوق الخشبة معناها وأهميتها ومبررها · فعلى سبيل المثال ، **حاول « بريخت » الذى اعتبر أن الحركة المسرحية ذاتها يجب أن تكون واضحة ، لدرجة أنه اذا شاهد شخص ما العرض المسرحى ؛ عبر نافذة زجاجية لا تسمح بمرور الصوت ؛ يمكن أن يتفهم سير مجرى الأحداث والصراعات الجوهرية داخل المسرحية ·** ليس من المستغرب ـ اذن ـ أن العمل الدائم فى مجال الحركة الدرامية والمسرحية والايماءات ، كان يستمر فى مسرح بريخت « البرلينر آنسامبل » (١٥) عدة شهور ، تعدى فيها بريخت الحدود الزمنية القصوى ، للدرجة التى لم يكن بمقدور مسرح ستانسلافسكى « Mchat (١٦) ؛ الروسى أن يتسابق معه ·

قال لى مخرج من المخرجين السينمائيين انه يجب أن يشاهد من فوق «طاولة المونتاج» أو عبر الشاشة ؛ مشاهد فيلمه دون صوت · فاذا أثارت هذه المشاهد الخالية من شريط الصوت الاهتمام ، مع افتقارها لعنصر الصوت ، وكان سير مجرى الأحداث مفهوما بشكل عام ، عندئذ فقط يدرك كمخرج أن هدفه المنشود أصبح منجزا ·

ثمة تحفظات يتعذر تجاهلها أيضا ، **منها أن فرض المخرج على الممثل مواقف قد رسمت فى بيته ، انما هو أسلوب غير صالح** · ولكن لا ينبغى لنا أن نضع أحكاما سريعة ، ترى بأنه ليس على المخرج بشكل عام التفكير ـ على مستوى الاخراج ـ فى شكل اللوحات أو « المشاهد » فى فترة سابقة للبروفات المسرحية · **وفى مجال التطبيق فان المخرج ـ سواء كان مسرحيا أو سينمائيا ـ يقرر الفضاء المسرحى ، أى يفكر فى الديكورات قبل البدء فى البروفات المسرحية أو تنفيذ اللقطات السينمائية** · فالفضاء يعنى بدوره الحركة · ويتبع ذلك بعض الحلول التى يفكر فيها المخرج داخل هذه المساحة الفضائية ؛ لتشكيل الحركة داخليا ، ويحسم هذا الأمر مع القرار الذى يتخذه بشأن السينوغرافيا · ولذلك فان المخرج الذى يعتمد التصميمات السينوغرافية (وفى الفيلم السينمائى يختار السينوغراف المواقع الداخلية والطبيعية الخارجية) ينبغى أن يضع فى اعتباره الآثار المترتبة عن تلك التصميمات فيما يتعلق بحركة الممثلين ،

وماذا ينبغى تقديمه من حلول مصيرية ؛ تتعلق بالأحداث داخل تلك المساحة الفضائية المعينة · وفى أثناء العمل مؤخرا مع الممثلين ، يمكن للمخرج أن يعثر على حلول أخرى ربما تكون حلولا أفضل · ان المساحة الفضائية المشكلة والمكونة تكوينا جيدا ، تسمح كذلك بتكوين للحركة المسرحية بطريقة أكثر حرية ، فهى تساعد ولا تعوق · ومن المؤكد أن الصورة المثالية لذلك ، عندما تتوالد الأفكار التشكيلية « البلاستيكية » ، بل تخلق الاطار السينوغرافى أثناء العمل مع الممثلين فى الموقع ذاته ، حينئذ ينقلب ـ رأسا على عقب ـ نظام قد اتفق عليه من قبل ، ورؤية فنية سابقة درسها المخرج لتتحطم وتتغير · ان هذه الحالة الاستثنائية ، قد تعثر عليها على أية حال فى أعمال الفرق الطليعية ، وتمارسها قلة من الفرق المسرحية ·

بعد الانتهاء من « بروفات الطاولة » والدخول فى « بروفات الحركة » فوق خشبة المسرح ، دائما توجد لحظة صعبة للمخرج والممثلين على حد سواء · ويكون الأمر أصعب حينما يكون الانتظار أطول · فكل ما سبق الاتفاق عليه بدقة ، فى مواقف مسرحية مكثفة مختصرة ثابتة حول المائدة ؛ كل ما يخص الأداء وأنصاف « التونات » الصوتية ، كل ما يتصل بتلك العلاقات الحميمة المتبادلة : كل هذا يتلاشى تقريبا فى ظل ظروف متغيرة تفرضها مساحة الفضاء المسرحى ؛ التى تطالب بدورها بوسائط وبدائل فنية أخرى · من الضرورى أن يبدأ العمل من جديد على وجه التقريب · (كان هذا سببا من الأسباب التى جعلت فريقا من المخرجين يقف بالمرصاد ضد بروفات الطاولة) فكثير من المخرجين لكى يتناسوا عدم رغبة الآخرين المتسببة عنها واقعية هذه الحقيقة ، يبدءون البروفات فوق خشبة المسرح بتدريبات ، وقد مهد لذلك ، الاختلاف الملاحظ فى أسلوب قيادة البروفات المسرحية ونهجها ، مما جعل هؤلاء المخرجين يصلون الى تلك التدريبات كمدخل للبروفة ، وهو يعمل فى المادة الأدبية للنص المسرحى ، أو أن الوصول الى هذا الهدف ؛ يصل اليه عن طريق منعرج غير مباشر من خلال التدريبات المرتجلة ·

ان الأسلوب الأول يزودنا بعائق جديد ؛ فاذا كانت المرحلة الأولى لبروفات الطاولة ، قد اختصرت الى الأدنى : فالممثلون يدخلون الى خشبة المسرح دون حفظ لنص فى الذاكرة ، ويتحركون فوق الخشبة ومعهم نسخهم المسرحية · ليس فى استطاعتهم فى هذه الحالة اقتراح العديد من جانبهم · وبهذا المفهوم يصبح العمل آليا ، ويبتعد عن هذا الاسلوب أولئك المخرجون الذين يبدءون أساسا من التدريبات مع نص مرتجل ؛ يدور حول الفكرة الأساسية للمسرحية ·

يسمح هذا للممثلين بالحصول على حرية أكثر وطبيعة يسهل الوصول اليها ، حينما يتكلم الممثل كلماته وهو فوق الخشبة • ان هذه المرحلة هى – على أية حال – مجرد تأخير فقط للحظة الحاسمة ، الآتية عند الخروج من مرحلة النص المرتجل والدخول فى مرحلة النص المؤلف •

استخدم ستانسلافسكى أسلوب التدريبات بكثرة • وقد خدمت هذه التدريبات والتمرينات هدفين عموميين : الطريقة المثلى للذوبان فى الشخصية الممثلة ؛ وفى ظروفها المحيطة بها المتخيلة ، ثم امتصاص عصبية الممثل فى البدايات المبكرة للمرحلة الأولى فى عمله ، بفضل توجيه الموقف الدرامى فوق الخشبة بشكل يتخلله اللهو والمرح • وأيا ما كانت الأحوال ليس هناك اختلاف كبير ، ما بين ذلك الذى وصفه Gorczakow فى تجربة ستانسلافسكى أثناء تدريباته فى مسرحيـة « القلب الدافىء » ، وما قام به بيتر بروك (١٧) أثناء بروفات مسرحية « حلم ليلة صيف » •

ان ستانسلافسكى – وهو يعمل فى ظروف مختلفة أخرى – كان يهتم اهتماما بالغا بالملحقات والمهمات المسرحية : بالأزياء وعناصر الديكور وقطع الاكسسوار ، ولكن ألم يكن يستغل فى ذلك استفادته من ملاحظاته للأطفال وألعابهم ؟! فالطفل كذلك يملك الرغبة الكبيرة فى ارتداء مختلف الأزياء ، فيرتدى أحيانا قبعة من الورق فوق رأسه ، تمثل خوذة عسكرية فى تصوره ، والعصى الصغيرة تصبح عنده سيفا أحيانا أخرى ، كما يتحول تل من الرمال لديه الى قلعة • ان أسلوب الطفل فى جوهر الأمر ما هو الا وصلة مسرحية لعالمه الخيالى الفانتازى بالواقع المعاش ، واستغلال العناصر والمواد المتاحة لخلق الايهـام المسرحى • كـانت تحت امـرة ستانسلافسكى هذه المواد والعناصر أكثر تراكما من الطفل ، وهذا هو الاختلاف كله • أما « بروك » فى توجيهاته للممثلين ، فكان يدخلهم داخل غرفة زاخرة بالأشياء والحاجيات؛تجعل الممثلين يستخدمونها للقيام بتمرينات حركية ؛ تخلق موقفا مسرحيا متناظرا للموقف الدرامى الأصلى : يخلع عن الممثل نقل الشعور بالمسئولية وعناءها ، يوقظ فيه – وهو فى هذا قريب من ستانسلافسكى – حاسة اللعب التمثيلى التى ولدت معه : « **انها مجرد لعبة** » ، **ولذلك لا ينبغى لنا كممثلين أن تنتصب عضلاتنا ، يمكننا أن نكون طبيعيين تلقائيين أن نكون أنفسنا ، يمكن لنا أن نكون غير جادين وغير متجهمين** •

يستلزم أسلوب التمرينات هذا وقتا أطول ، فهو يطالب بشىء أكثر من مجرد ابداع أفكار – نعم !! ، ولكن ليس هذا فقط • انما يتطلب كذلك أن يحدد المخرج أفكاره ، وأن يكون على وعى كامل بأهدافها •

ويبدو هذا واضحا داخل المسارح الطلابية وبعض الفرق غير المحترفة ، حيث يبدءون من « لا شيء » ـ **مع ايمانهم بأن الزمن كفيل بأن يحول هذا « اللا شيء » الى شيء** • ومع ذلك تتواجد فى تلك الفرق ـ فى معظم الأحوال ـ منذ بداية وعيها بالهدف المنشود رسالة يراد ايصالها للمتفرجين • وبالدرجة نفسها تلمس هذه القضية المخرجين ، الذين ـ وهم يقترحون أسلوب « اللعب » المسرحى وأسلوب التدريبات ـ **عليهم ألا يقترحوا « أى ألعاب » • كلا ! عليهم أن ينتقوها من زاوية الأهداف التى يسعون الى تحقيقها (حتى ولو لم يقتسموا رؤيتهم هذه مع الممثلين ويفشوا بأسرارها)** عليهم أن يتحققوا من الهدف الذى تسعى اليه هذه التدريبات وترمى اليه • ألهذه التمرينات أهداف علاجية شفائية (كالاسترخاء أو الطبيعية فى الأدوار ، واقامة العلاقات المباشرة بين الزملاء / الشركاء ، والتوحد داخل الفريق ككل ، وتزايد الشعور بالأمان) **أم أن على المخرج أن يوسع من دائرة ملاحظته : كيف يسلك هذا الممثل حينما لايمثل ؛ وانما يكون نفسه وذاته ؟! ما الذى نتوقعه منه ؟! كيف نوجهه ؟ أتعين هذه التدريبات والتمرينات العثور على الحلول المسرحية النهائية • عند ستانسلافسكى ـ على سبيل المثال ـ يضع ـ عن حب ورغبة كبيرين ـ فوق الخشبة ؛ ذلك الذى ولد بشكل تلقائى ، فى أثناء البروفات المرتجلة** • ذكرنا من قبل « فاختانجوف » حيث خلق من الارتجال أسلوبا ؛ وسار طويلا فى هذا الاتجاه ؛ لدرجة أن الممثلين لم يعرفوا فى الغالب موضوع البروفة التالية • انه بنفسه كان يرتجل ، ويطالب الممثلين بالارتجال • وقد أدى البحث المستمر بالضرورة ـ الى أن عددا من البروفات قد انتهت بمحصلة ضئيلة من النتائج ، أو بدون أى تأثير فعال • كان « فاختانجوف » عادة يقول : « ان التجربة لم تنجح • فالفقير الهندى الذى يرقد فوق المسامير ـ كان ثملا ـ فأحس بالمسامير بينما العكس هو المطلوب » • ومع ذلك لم تكن هذه البروفات بلا هدف • فقد اقترب المخرج والممثلون بهذه الطريقة خطوة خطوة الى لب الأدوار والمشاهد وأفكار المسرحيات •

وتأتى تلك اللحظة ـ التى لا رجوع فيها ـ هى لحظة التثبيت ، وتحديد المواقف المسرحية • وتصبح لحظة واجبة ملزمة • الى أن تأتى تلك اللحظة التى لا يحدث فيها تغيرات أو تعديلات • أحيانا ما يحدث أنه فى المرحلة هذه ؛ لا يكون بمقدور المخرج القيام بنفسه باخراج مشهد ما ، فيعود ثانية الى التمرينات والتدريبات •

أخبرنى شخص عندما كان بالخارج ؛ أنه كان فى احدى البروفات وشاهد فوق خشبة المسرح امرأتين تتضاربان ؛ وبدا ذلك العراك حارا ، ولأن محدثى لم يعرف لغة هذه البلاد ، فكان من الصعوبة عليه أن يدرك

ما الهدف من وراء ذلك العراك ؟! وحينما شاهد ـ فيما بعد ـ العرض المسرحي متكاملا ، كانت المرأتان راقدتين في « سريريهما » ، كل منهما في أقصى أطراف المسرح (سرير من الناحية اليمنى والسرير الآخر من الناحية اليسرى) ولم تقتربا بعضهما من بعض ، وكان حوارهما يقطر سما . فهو مزيج من العدوانية والاجرامية ، واتضح فيما بعد أن المخرج عندما لم يستطع الوصول الى هدفه ـ أى الى تلك العدوانية المنشودة ـ بحث عن وسيط ووسيلة فنية أخرى ؛ من قبيل «السيكودراما» ليصل الى هدفه المنشود فى العرض المسرحي ذاته ·

استغللت «السيكودراما» فى أثناء اخراجى لمسرحية « طيران نحو عش الوقواق » (١٨) ، ولابد لى من الاعتراف بأن هذا الوسيط ـ السيكودراما ـ قد منحنى ـ فى حقيقة الأمر ـ نتائج باهرة كمخرج ، ظهرت تباشيرها فوق خشبة المسرح · لكن هذا الوسيط ، قد تعدى هدفه المخطط له ، حيث برزت داخله الصراعات البشرية التى أعاقت بدورها من استمرارية العمل فى طريقه · وأنصح شخصيا بالحذر فى استخدام أسلوب «السيكودراما» · حيث اننا عند استخدامه فى اخراجنا للعمل المسرحي ، انما نقوم باستغلال العلاقات البشرية الشخصية للممثلين ، والتى ليس لها علاقة بالمسرح ككائن مستقل ، كما نستغل اللعب على التعاطف الشخصى فيما بينهم من عدمه ، والمتواجد فى كل وسط ودائرة اجتماعيتين · وتروى « النميمة » المسرحية بأن « أوستيرفا (١٩) ـ Osterwa » قام بالشيء ذاته فى أثناء بروفات مسرحيته « طائر السمان » ، وأعتقد أنه لا ينبغى تقليد هذا الفنان المسرحي الكبير فى هذا المضمار · وقد يكون من السهولة على المرء أن يتهم ـ فى هذه الحالة ـ بالانحيازية واللاموضوعية ، والتى ينبغى أن لا يتسم بها المخرج · فمن الأفضل له أن لا يمزج بين ميوله العاطفية المصطبغة بخصوصيتها داخل عمله الفنى · وكثيرا ما يبدو هذا الأمر صعبا ، فالمخرج ـ فى نهاية الأمر ـ هو انسان ، يحب ذلك الممثل بعينه ، بينما لا يتعاطف مع الآخر ، ولكن من الضرورى له أن يتذكر دائما أن الممثلين فى هذه الناحية حساسون للغاية · فهم يراقبون المخرج ويتابعونه ، ويتبينون على الفور ما اذا أظهر المخرج لأحدهم تفهما أكبر ، أو مشاعر قلبية أكثر من الآخرين · ولهذا تاثيره السيىء على المناخ العام للعمل الفنى ·

ان ما ذكر آنفا ، لا ينبغى تخطيئه أو خلطه مع بعض ما يتبعه بعض المخرجين من أساليب يطلقون على واحد منها « بالاستراتيجية النفسية » · والمثل التقليدى الممثل لهذا الأسلوب نجده عند « Peter Brook" فيذكر (Kenneth Tynan) (٢٠) عن « بروك » « [···] أنه أقنع مرة ممثلة عجوزا بأن تتسلق درجات سلم متهالك ، فى الوقت الذى كانت فيه بنية السلم بكامله ؛ تهتز مهددة بحدوث مخاطر جسيمة · وقد

نجح « بروك » فى تحقيق هدفه ـ عندما كان يتكلم مع أحد أفراد الفريق ـ قاصدا ـ ليقول بصوت عال : بأن تلك الممثلة المسكينة لا تملك قدرات تمكنها من فعل ذلك ، وأنه لا يملك الشجاعة الكافية ، ليقترح عليها القيام بمهمة كهذه · فأثرت هذه الكلمات ـ بالطبع ـ فى الممثلة التى أصرت على صعود درجات السلم حتى قمتـه » · أهـذا أسلوب يعتمد على الخبث والدهاء ؟ أجل بالطبع · ومع ذلك ففى معظم الأحوال ، يستخدم المعلمون التربويون هذا الأسلوب ؛ الذى يوصلهم الى نتائج باهرة · وليس هناك ما يدعو الى هذا الشعور بالذنب من اتباع أسلوب كهذا !

أحيانا ما يعود المخرج لبروفاته من خشبة المسرح الى طاولة البروفات · وكثيرا ما كان يتبع ستانسلافسكى هذا الاسلوب ، ان بروفة أو بروفتين حول المائدة فى وقت قصير لاحق قبل العرض الافتتاحى للمسرحيـة ، تحقق دائما تأثيرا قويا فى الممثلين · فهذه البروفات تعين على تخليص الممثلين من التوتر ؛ الذى يرافقهم فى المراحل الأخيرة من العمل ، ويمكن فى أثنائها مناقشة بعض القضايا الفنية ؛ والاتفاق على ذلك الذى لم يستطع المخرج ايضاحه فوق خشـبة المسرح · فكثيرا ما نجد أن خشبة المسرح ما تضغط على المخرج والممثلين للاسراع بتنفيذ مهامهم ، ولا تسمح لهم بمناقشات أطول ،فهى تطالب بالتحرك وليس بالكلام · والكلمات مطلوبة فى هذه المرحلة ؛ بل ضرورية وأكثر الحاحا من أى وقت مضى ـ ربما أكثر من بدايات البروفات الأولية ـ حيث تكون رؤى الفريق عن العمل الفنى ككل ضئيلة بعد ! وبالاضافة ـ الى ذلك ـ وهذا شىء ينبه اليه عدد من المخرجين ـ انه عند نهايات البروفات يعد من الضرورى بناء البعد المسافى بين المخرج وعمله ، والانفصال عنه · ويساعده فى ذلك خروجه من خشبة المسرح ولو لفترة قصيرة ·

ولو بحثنا من جديد عن ذلك التقسيم ما بين الأساليب المختلفة للعمل الفنى فى المرحلة النهائية له ، لأمكننا أن نفرق ما بين مدرستين : ثمة مخرجون يتسمون بالدقة التى هى أقرب ما تكون الى «دقة» الساعة ، وآخرون يتركون ـ عن وعى ـ العرض المسرحى ؛ حيث كماله الفنى ناقص أو غير مكتمل حتى النهاية · أما الأولون فيرغبون فى التحديد الدقيق لكل حركة ولكل ايماءة ولكل تون صوتى ، ويطالبون بأن تصبح هذه التحديدات ـ فيما بعد ـ لها قيمتها من قبل الآخرين ، ومنفذة تنفيذا دقيقا فى كل عرض مسرحى · أما الجانب الآخر من المخرجين فهم يتركون للممثلين مساحة ما من الحرية ، معتمدين على ارتجالهم ، المنبثق من المناخ المرتفع فنيا للبالى العرض المسرحى ، والمعتمد على ردود أفعال المتفرجين المتباينة فى صالة العرض · انهم دائما يؤمنون بأن العرض المسرحى دائما ما ينمو

ويتطور . ويصبح الأمر شبيها بالموسيقى الحديثة ـ وبدرجة أكبر من المسرح ـ حيث تستغل المساحة المتروكة للعازف كي يرتجل ، سواء كان هذا فى موسيقى « الجاز » أو فى المؤلفات الكنسية .

ان كلا من الأسلوبين له بالطبع جانبه السيىء وجانبه المفيد . ان « المشد » يقوم بتصليب البدن . وكذلك لقاء النظارة لا يمكن أن يصبح بدون تأثير على شكل العرض المسرحى واطاره . أحيانا ما يبدو هذا التأثير تأثيرا مدمرا غير بناء ، حينئذ تجد أن الحرية اللا محدودة المتروكة للممثل فى أداة تعبيره تدمر العرض المسرحى وتحوله الى حطام . ولا ينبغى للمخرج أن يعتمد دوما على « الذوق الرفيع » لممثليه . ويزداد الأمر سوءا فى المسرحيات الكوميدية .

ان تقسيما مماثلا نراه بوضوح كذلك عند الممثلين : فهم اما أن يكونوا « مدققين » (متكاملين) أو « مرتجلين » . « فالمدققون » هم اولئك الممثلون الذين يطورون من أنفسهم حتى يوم العرض الافتتاحى ، فيدرسون أدق التفاصيل لأدوارهم ، ثم يعيدون ما قاموا به فوق الخشبة ، أما المرتجلون فبمقدورهم ـ يوما بعد يوم ـ القيام بتغيير لأدق تفاصيل عناصر الدور . ان العمل المشترك لهذين النمطين أو هذين «المزاجين» لا يتآلفان أو يوجدان معا فى عرض مسرحى واحد : فالفنان المرتجل فى أثناء تغييراته التى يقوم بها فوق الخشبة ؛ لا يقوم بفرضها على الفنان « الدقيق » التكاملى . ولو أن ذلك الممثل المدقق لم يرد أن يتنازل ـ ونادرا ما يتنازل ـ عن التسلسل الفنى لدوره ؛ فسينشأ بين الاثنين صراع . لذلك على المخرج أن يتفهم امكانية حدوث صراعات مثل هذه . وعليه ألا يسمح بوجودها ـ وفق الظروف الممكنة والمتاحة له ـ قبل العرض الافتتاحى للمسرحية . فما يسمح به للتغيير من عدمه ، يمكن أن يحدث فى أثناء العروض التالية .

المخرج هو المتفرج الأول لعرضه المسرحى . ولكن أهو الوحيد ؟! . يلفظ معظم المخرجين من صالة النظارة المتفرجين المتطفلين العابرين ، وأحيانا ما يحدث هذا نتيجة لرغبة المخرج الشخصية فى ذلك ، أو بسبب ضغط الممثلين غير الراغبين فى وجود هؤلاء المتفرجين المتطفلين . أعرف مخرجا واحدا فقط يسلك مسلكا مخالفا لهذه القاعدة ، وبواعثه فى هذا هى ـ فى نهاية الأمر ـ نفس البواعث والمسببات المطابقة ؛ لما يبرره المعارضون لدعوة المتفرجين لحضور البروفات . والاختلاف فى ذلك فقط . هو أنهم يرون أن هذا أمر غير مستحب ، بينما يرى هذا المخرج أن ذلك مقصود . وحقيقة الأمر أن الممثل عندما « يشعر » بالمتفرج فى أثناء البروفة عن غير وعى منه يبدأ فى « التمثيل » . حتى ولو كان هناك متفرج واحد يجلس

فى صالة المتفرجين ، انه أحيانا ما يمثل حتى لزملائه · وهذا يدخل فى نطاق طبيعة مهنته · فالممثل يمنح ويقترح ويصل الى انجازاته الفنية فى المرحلة الأخيرة من العمل · ويرى معظم المخرجين أن الوصول الى انجازات مبكرة كهذه ، يصل اليها الممثل فى بدايات عمله ؛ ما هى الا نوع من التسطيح ، لأن مرحلة التعميق فى الدور لم تنته بعد · ويسهل على الممثل التعود على هذه الانجازات « المبكرة » ؛ ويفقد الرغبة فى البحث عن حلول فنية متجددة · وهنا ينتصر « التساهل » ؛ بينما يحاول المخرج الراغب فى وجود جمهور فى « الصالة » ـ مبررا ذلك بأن الممثل يحاول أن يرى النظارة الأثر النهائى ، معتقدا بأن الوعى بحضور المتفرج ، يرغم الممثل على التركيز ، وتكثيف جهوده ، التى يصعب الحصول عليها فى حالة ما اذا كان الممثل يمثل لمقاعد خالية فارغة ، باستثناء مقعد واحد يشغله المخرج الجالس فى الصالة · ان هذه « البروفة » ـ مع وجود المتفرجين ـ تصبح أكثر تأثيرا ، فالمخرج فى هذه الحالة يتحقق على وجه السرعة مما يمكن توقعه من ممثله ·

كان « جورج برناردشو » أكثر المعارضين شراسة لحضور « جمهور » من خارج المسرح فى أثناء البروفات · « **ان البروفات ما هى الا أسرار خفية كامنة لا ينبغى الاطلاع عليها** » · كتب هذا برنارد شو فى كتابه « فن البروفات والتدريبات المسرحية » فى عام ١٩٢١ ، وكرر المعنى نفسه بعد مرور عشرين عاما فى كتابه الآخر « لوائح وقواعد للمخرجين » · فاذا تحتم ضرورة دعوة شخص غريب ، فيجب أن يكون موافقا عليه من قبل الفريق · فليس من المسموح للمخرج اعطاء الممثلين أى ملاحظات أمام هؤلاء المتفرجين المختارين ، وهذا أمر مخطط له منذ البداية من قبل جميع الفنيين وليس من جانب المخرج فقط ، ليمكن اعطاء انطباع عام يوحى بوجود بروفة عادية · من الصعوبة تخيل ما اذا كان المخرج قادرا على أن لا يتفوه ببنت شفه أو بكلمة · هذه هى القضية · فالمخرج الحديث غالبا ما يوضع فى ظروف معينة ، حين يحضر أصحاب « الروبورتاجات » الاذاعية والتليفزيونية ، وهم يتلصصون بخبث ودهاء للقيام بتحقيقاتهم الصحفية فى أثناء البروفات · ان الالتقاط الفورى والساخن للحياة ، انما هى عملتهم الفريدة ، ولذلك فهم يتابعون ذلك الوهم بواسطة ميكروفوناتهم وكاميراتهم المجهزة ؛ لكى تسجل فوق شرائط التسجيل عملية ولادة العرض المسرحى أو الفيلم · ان هذا مجرد وهم · لقد شاهدت عددا من هذه اللقاءات الاذاعية والتليفزيونية ، ودائما ما كان يثيرنى فيها زيفها وتصنعها ·

لبرتولد بريخت Bertolt Brecht وجهة نظر معارضة مخالفة : « فالبروفات » ـ عند بريخت ـ كانت معظمها متاحة ومفتوحة

للنظارة ، وأراد بريخت من ذلك أن يتعود الممثلون على وجود المتفرجين ليقوموا بتقديم تجربتهم أمام هـذه الجماهير ، بدءا من المرحلة الأولية للبروفات · وقد كان بريخت وفيا لتحقيق هذا المبدأ منذ بدايات عمله كمخرج فى « ميونيخ » فى سنوات العشرينات حتى ممـاته · كان فى حاجة الى شاهدى عيان ، وفى أثناء البروفات كان بريخت يسأل الحاضرين حول ملاحظاتهم وآرائهم ، لأنه كان يسعى دائما الى الاستقراء الواضح لأعماله ، والبيان ، وتفهم المتفرج لعروضه المسرحية · ولذلك كان يدعو فى البروفات النهائية ، فريق الفنيين كذلك لمشاهدة هذه البروفات ، بل كان يدعو الأطفال أيضا للمشاهدة ، حيث كان يقدر تقديرا بالغا تلقائيتهم وردود أفعالهم المباشرة ، تلك التى تخلو من القيود فى ابداء ما يرونه من ملاحظات وآراء · ويذكر « Carl Weber ـ كارل فيبير » (٢١) تفاصيل بروفة لمسرحية من تأليف Ervin Strit'maton (٢٢) بعنوان «Katzgraben» دعا بريخت اليها جماعة من الأطفال تتراوح أعمارهم ما بين عشر سنوات وأربع عشرة سنة ، وتحدث بريخت معهم بعد انتهاء البروفة حوالى ساعتين ؛ محاولا معرفة ما فهموه من المسرحية وذلك الذى لم يفهموه ولماذا لم يستطيعوا فهمه ! · ويقول فيبير : [···] كانت المحصلة النهائية للمناقشة ، هو أن بريخت قرر أن يقوم باعداد عدد من المشاهد المسرحية الاضافية ، لمحاولة الوصول الى وضوح أكثر لسرد أفضل للحـكاية » ·

اننى لا أحب ـ شخصيا ـ وجود المتفرجين فى بروفات مسرحياتى · ولا تتعلق تخوفاتى هذه بالممثلين فقط ؛ ولكن ليس من المسموح به نسيان أن المخرج يتعامل مع روح الممثل ووجدانه ، ممثل غير ساكن أو غير هادىء ـ وهذا هو أسوأ ما فى الأمر · وبملاحظة عدد من الأعمال المسرحية لبعض المخرجين ، نجد أنه تقريبا وربما فى معظم الأحوال ، يصبح المخرج الممثل الأول لبروفة هذه المسرحية ، عندما تظهر وجوه فى صالة المتفرجين، ان المخرج هنا يمثل نفسه ـ يمثل دور المخرج · ولن أتحدث هنا عن أن هذا الأمر شىء مضحك ، بل ومثير للتقزز ، وهو شىء يفهمه الممثلون تماما ، بالاضافة الى أن هذا ، يحطم العلاقات العاطفية والحميمة والمتسمة بسريتها بين كل من المخرج وممثليه · لا ينبغى أن تكون البروفة هدفا لاظهار كفاءات أى شخص أو قدراته أيا ما كان ·

ويقف Pe'er Brook موقف الوسط بين الاتجاهين · يقول بروك : « [···] يوجـد فى « البروفات » بادىء ذى بدء شىء من قبيـل « الطور » أو المرحلة المتطورة ، يجرب فيها الممثـل بعيدا فى عزلة عن المتفرجين · وتبدو الخطوات الأولى من هذه المرحلة غير يقينية ، مما يجعلنا

نقوم بتنفيذها في دائرة مغلقة · أما الطور الثاني فهو اعداد دقيق لنظام الأداء ، الذى يستثير ردود أفعال واضحة عند النظارة · انه طور هام ينبغى عبوره · ولا يمكن تقسيم العمل برمته الى مرحلة بروفات وتدريبات ومرحلة روتينية من العروض المسرحية · فمرحلة الابداع هى مرحلة واحدة ، وتتخلق بالاعتماد على المتفرج · ثمة لحظة ينبغى على المتفرج ان يتفاعل فيها مع الممثلين ، ويشتركا معا فى اعداد العرض المطلوب · حينئذ فقط نستشعر رغبة وضرورة فى استكمال العرض »· تعود هذه المقولة الى بروفات « دقة بدقة » لشيكسبير ـ وقد قدمت ـ وهو شيء يتسم بخصوصيته ـ بقرية فرنسية صغيرة : بعيدة عن ضجيج العاصمة والمدن الكبرى ·

لا ينبغى أن تكون النظارة الأولى مجرد متفرجين من عوائل الفنانين او الأصدقاء · انه تقليد محير ومضيع · فردود أفعال هذه الجماهير المشجعة احيانا والمتحمسة أحيانا أخرى ، تقود الفنانين الى الطريق الخاطىء الذى يسير نحوه المخرجون بدورهم · وبمواجهة النظارة الحقيقية ـ العادية ـ فى اليوم التالى ، يقع هؤلاء المخرجون أنفسهم فيما يسمى بالفشل النفسى ويتساءلون : « اذن . ليس هذا عملا متكاملا ! » ! « بل انه عمل سيىء ! » · أما المخرج الذى يدعو الأصدقاء ليقارن عمله بآرائهم فى مرحلته النهائية للبروفات ، انما يسعى الى ثنائهم ومديحهم مما يقتل الكثير من شكوكه الخلاقة ، ويخفى عدم تيقنه الايجابى من الكثير مما حققه عمله كمخرج ·

وجه المخرج البولندى « Kazimierz Dejmek » ـ كازيميج ديميك ، تساؤلا الى مساعده : « هذا جيد ، أليس كذلك ؟ » (كان من المقصود من التساؤل هو معرفة وجهة نظر مساعده فى الحل المطروح من قبل المخرج لاحدى المشكلات الفنية فوق خشبة المسرح) . لكن قبل أن يتلقى المخرج البولندى اجابة «مساعده» ، استعاد ذاته قائلا : « اذا كنت أسألك ، فهذا يعنى أن الحل المقترح ليس جيدا ! » · وهذا ما أعنيه ؛ فحينما نكون متيقنين من أنفسنا ، يصبح تأييد الآخرين لنا لا معنى له ؛ اننا نسعى اليه حينما يكون ثمة شيء مفقود فى عملنا ، أحيانا ما تكون آراء الآخرين قيمة لصالح العمل الفنى ذاته ؛ ومع ذلك فان الفنان الأصيل والحقيقى نادرا ما يستجيب لها ، اذا كان هناك صوت داخلى يصرخ فى جوفه ان عمله لا يحقق ما هو متوقع منه !!

ومما هو جدير بالذكر تلك الظاهرة الشائعة فى البلدان الانجلو / ساكسونية ، حيث يطبق المسرحيون نظام تقديم عروض مسرحية فى الأقاليم قبل العرض الافتتاحى الرسمى بالمدينة أمام الجمهور والنقاد ·

فبعد هذه العروض داخل الأقاليم ، يمكن القيام بالتعديلات الأخيرة ـ أو ما يطلق عليه بالرتوش الأخيرة ـ فى أثناء بضع بروفات . فالمتفرجون هم معيار لا شفقة لديهم ولا رحمة . وعلى الأخص يتصل هذا المعيار أوثق الاتصال بالكوميديا . فردود أفعال المتفرجين تظهر فوريا ، وتحدد نوعية النكات اللفظية ؛ وتركيبة المواقف المضحكة التى يلهو معها المتفرجون ؛ من تلك التى تضحكهم أو لا تضحكهم . فالكوميديا ما هى الا نوع خاص من « الرياضيات »: يقع خطأ ما فى « الحسابات الفنية » ، فتصبح « النكتة » أو « المزحة » مجرد هاجس عابر ، لا يمس شغاف قلوب المتفرجين أو تلمس شفاههم . وليس من السهل دائما اكتشاف موقع هذا الخطأ الفنى أو ايضاحه ؛ قد ينجح المخرج فى بعض الأحيان فى استبيان ذلك بعد المرة الثالثة وربما الرابعة بعد التحليل والدراسة المتأنية . بدون تواجد متفرجين ؛ لا يمكن على الاطلاق استكشاف أسرار تلك الرياضيات .

فما الذى يمكن فعله مع أولئك الممثلين ، وقد وزعت عليهم الأدوار فى المسرحية ، ولكنهم لا يمثلون فى المشاهد الأولى حيث يقوم المخرج بتنفيذها ، باعتبارها مادة ممهدة للبروفة الحالية ؟! ، **الهم الحق فى الاشتراك داخل هذه البروفة بتواجدهم السلبى داخل صالة المتفرجين ؟!** يتوقف هذا على الدور المرسوم لهم ، فاذا كانوا مجرد ملاحظين عاديين ، فسيصبحون ـ حينئذ ـ متفرجين خطرين ، لأن ملاحظاتهم وتعليقاتهم ـ قد تكون متوافقة وميول المخرج ورغباته ومفاهيمه ، سيبلغونها لزملائهم الممثلين من وراء ظهره . أما اذا كان المخرج مهتما بالاشتراك الفعلى للفريق ككل فى ابداع العرض المسرحى ، فعلى المخرج ـ باختياره ـ أن يتنبه كثيرا ، حتى لا تتحول البروفات الى ابداع مبهج فوضوى لا حدود له . **فعند السماح باشتراك الآخرين فى التعبير عن وجهات نظرهم وآرائهم ، ينبغى على المخرج أن يتذكر بأن عليه الاحتفاظ لنفسه دائما بالرأى الأخير .** فالمخرج أو المدير الفنى داخل « الفرق الطلابية والجامعية » أو « الفرق التجريبية » أو « فرق الاستديو والورش الفنية » ، انما هو ـ فى معظم الأحوال ـ مجرد منسق فقط داخل العمل المسرحى ، يقوم بتنسيق وترتيب كل ما يقوله أعضاء هذه الفرق المختلفة ؛ لينصب فى النهاية فى شكل العمل المسرحى الأخير ؛ لكن هذا الأسلوب لا ينجح فى المسارح المحترفة ؛ بل انه يؤدى الى الفوضى الفنية ؛ واثارة الارتباك والارهاق اللذين سيتسم بهما العمل ككل ؛ من جراء ذلك الأسلوب السلبى .

من المعروف أن الأعمال « المخرجة » تستلزم أسلوبا له خصوصيته ، ينبغى تكوينه وبناؤه بشكل مشترك ، وعندئذ يمثل اشتراك جميع الممثلين فى البروفة اشتراكا ضروريا لا غناء عنه . وعند سير العمل وفق

خطته المعتادة ؛ من المفضل أن يدعى الجميع للعمل ، خاصة عندما يخدم حضورهم هدفا بعينه ، كالقيام بتعبئة الفريق لحظة الأزمات على سبيل المثال لا الحصر · وأحيانا ما يحدث عندما يلتهب المخرج توهجا ونشاطا ، وتسير البروفات سيرها المتميز بخصوصيته الابداعية ، فان معظم الممثلين يتقاسمون هذه البروفات برغبتهم الشخصية ؛ وعن حب يتسم بدفئه ؛ دون أن يشعروا بأنهم مرغمون على فعل ذلك · ليس من الضرورى أن نضيف هنا ، بأن هذا هو الشكل المثالى الذى يتعطش فن المسرح الوصول اليه ·

طرحت فيما سبق المشاكل العامة المتعلقة بالبروفات والتدريبات ، وهى مشاكل معقدة متباينة يصعب حصرها من خلال عدة فصول ، أو حتى كتاب بأكمله · لذلك أجد نفسى مضطرا الى التحديد ؛ والاقتصار على اختيار اهمها ، خاصة تلك المشاكل الملحة ، التى يتعرض لها كل مخرج حينما « يضع الممثلين فى مواقعهم فوق الخشبة » أو « يستلهم » حركة مسرحية من خلال ممثليه أو « يرى ممثلا ما ينبغى فعله فوق الخشبة » ـ أو لا يقوم بفعل ما سبق ذكره على الاطلاق · وهذه واحدة من المشكلات الجوهرية المتصلة بعملية الاخراج : كان أسلوب المدرسة القديمة « الكلاسيكية » يتخصص « بالاهتمام بموضع الممثل » أو « بأن يريه المخرج كيفية تقديم « الحدث المسرحى » ، وكان « لماكس رينهاردت Max Reinhardt" « عادة » يقوم بها فى مرحلة ما من البروفات وهى : « السير فوق الخشبة مع ممثله ، لاعبا دوره ، ولكن يسبقه قليلا فوق الخشبة ليستطيع الممثل تقليده » · وطبق ستانسلافسكى الطريقة نفسها ولكن ليس بهذا القدر من المبالغة !

كتب ستانسلافسكى فى نهايات العشرينات من القرن العشرين : « [··] فى عصر ساد فيه المخرج وأصبح ديكتاتورا بمسرحه ، بداية من « الميننجين ـ Meiningen » وصولا لعصرنا فى بعض المسارح الهامة ، فان المخرج فى اللحظة التى كان يكتب فيها خطة الاخراج ـ نظريا وتطبيقيا على مستوى الأداء ـ فى وقت لاحق للبروفات ـ فانه يحدد الاطار العام لتلك اللوحات ، مشيرا الى جميع المواقع فوق الخشبة · وقد التزمت كذلك حتى السنوات الأخيرة بهذا الأسلوب ؛ ولكنى الآن على يقين من أن العمل الابداعى للمخرج ؛ ينبغى أن يسير سيرا متوازيا مع عمل الممثلين؛ لا أن يسبق عمله عملهم ، لا يسبقهم ولا يربكهم · يجب أن يكون هذا العمل معينا للعمل الابداعى الذى يخلقه الممثلون ، على المخرج أن يراقب عملهم ليتوافق معهم من خلاله ، يجب أن يحدث نوع من الاستشعار والتلمس الابداعى الخلاق ؛ ليزداد نموه من الداخل بشكل عضوى ؛ ويزدهر من بذرة فنية واحدة مشتركة للعمل المسرحى ، فينمو كذلك اطاره الخارجى ككل ؛ داخل العرض المسرحى · وهذا فى رأيى ـ مهمة المخرج الحديث » ·

ومع ذلك وبعد مرور عشر سنوات طوال ؛ لم ينس أسلوب وضع الممثلين فوق خشبة المسرح من خلال المخرج ، وهو أسلوب يستخدمه غالبا المخرجون الذين هم أصلا ممثلون ، وهو أمر يمكن لنا تفهمه ، خاصة أنه يستلزم خبرة طويلة ومعرفة جيدة لمهنة التمثيل ، وقد تثمر هذه الطريقة ؛ عندما يحدث تعاون مشترك مع الممثلين الشبان أو الممثلين ذوى الخبرة المتواضعة ، ومع ذلك فلا تخدم هذه الطريقة أو هذا الأسلوب فى العمل ؛ تطوير امكانات الممثل وقدراته ، بل تخدم عرضا مسرحيا بعينه ولمرة واحدة فقط ٠

فالأسلوب الذى يعتمد على « أن يرى المخرج ممثله » أو أن يحدد المخرج بالضبط « موضع الممثل فوق الخشبة » ، أو يريه « كيف يقوم بفعل ذلك الحديث » هو أسلوب ما يزال يتسيد المسرح ؛ على الرغم من أن المخرجين ـ الذين لهم الهاماتهم الذاتية ـ يحاولون قدر الاستطاعة عدم القيام بذلك ٠ يصعب ـ عمليا ـ العثور على مخرج لا يصعد فوق الخشبة ، ليرى الممثل بنفسه ما يريده هو من ممثليه ٠ وغالبا ما يفعل المخرج ذلك ؛ ليستطيع أن يكسب وقتا يوضح فيه ما يريده وما يرمى اليه ، وبذلك يجد الوسيلة للتخلص من المناقشات الطويلة ٠ فالمسرح هو « فن الحدث » ، ولغة الجسد هى مادة المسرح ٠ فلو كان من المستطاع أن يعبر عن كل شىء بواسطة الجسد لأمكن فعل ذلك ! لو أن « الكلمة » كان بمقدورها أن تعبر عن كل ما يمكن التعبير عنه بواسطة الجسد ، والاستعاضة بها لتصبح بديلا عنه ، لأصبح المسرح غير مطلوب ٠ ولكان « المذياع » كافيا ٠ فكيف للمخرج أن يكون مخرجا ومعرفته للغة الجسد ضئيلة ؛ وهى الوسيلة الأدق والأكثر مباشرة فى الوصول ، انها وسيلة الاتصال مع الممثل ؟! ويؤكد المخرج الايطالى الكبير Strehler « انه لا ينبغى اثارة جدل أو نقاش مع فئة معينة من الممثلين ، لأنهم غير متعودين على هذا النوع من النقاش ، وستمر الشهور تباعا ليتمكنوا من فهم المقصود ٠ من الضرورى اذن للمخرج أن « يريهم » ٠ واذا لزم الأمر أن يعطيهم حتى « التون الصوتى » الذى سيمثلون به !! » ٠

لدى بعض المخرجين ـ وهم ليسوا بممثلين ـ القدرة على الايعاز لممثليهم ؛ بأن يروا ما يريدونه بطريقة موحية ، وملهمة ٠ فبامكان المخرج أن يرى الممثل بطريقة مختلفة لا تجعل الممثل راغبا فى تقليد مخرجه تقليدا أعمى ٠ ان عملية « التظاهر » الحقيقية للمخرج فوق خشبة المسرح ، والأقرب ما تكون الى « الاستعراض » ، ما هى الا بمثابة « تمثيل دور ما » ٠ فالمخرج لا يتجسد فى الشخصية ، ولكنه يتناولها ٠ هذا يسهل مهمته ، لأنه فى اللحظة التى يسلك فيها مسلكا واعيا فى الحفاظ على المسافة ؛

التى تبعده عن الشخصية الممثلة والمقلدة من قبله . انما يلقى فوق الأرض بكل القيود والحواجز . كما أنه فى ذات الوقت لا يعطى ممثله امكانية نسخ اقتراحه الذى يعرضه عليه .

وينصح "Boris Zachava" ـ بوريس زخافا » (٢٣) والحق معه ـ بأنه اذا أراد المخرج أن يرى الممثل . فما عليه سوى ان يفعل ذلك ، بدون نص المؤلف . عليه أن يرتجل « موتيفة » ـ فكرة ما ـ يقوم الممثل والمخرج معـا بتقديمها . ويكرر (٢٤) Harold Clurman الشيء ذاته : انه تسهيل من التسهيلات التى يسعى اليها المخرج فى عمله : فالنص الذى يقوم بتاليفه المرتجل الفورى دائما ما سيكون نصا حقيقيا . على المخرج أن يقوم بالتركيز على الجوهر . ويتجاهل اقتراح الحلول الجاهزة . ان هذا الخطر يهدد المخرج / الممثل . الذى لديه ميل طبيعى ولد معه وهو حب « الظهور » وابراز طاقاته . ليس من المطلوب من تلك الحلول التى يقدمها المخرج ويمثلها فوق الخشبة مستعرضا . أن تغير من جوهر العمل الفنى . لتتحول الى عرض مسرحى منسوخ من أدائه ولعبه ، عليها أن تكون مجرد ملمح أو « اسكتش » محدد المعالم . يجعل الممثل قادرا على ملء ثغراته ؛ بالتوافق مع نفسه وذاتيته .

أحيانا يدخل المخرج بنفسه وينفذ الموقف المقترح من قبله . لكى يتبين بنفسه أحقية هذا الاقتراح وسلامته فنيا ، وما يبدو سهلا ومقنعا كذلك فى قاعة المتفرجين ؛ قد يكون غير قابل للتنفيذ ، وغير صحيح فوق الخشبة . يصبح دور المخرج فى هذه الحالة أقرب ما يكون الى دور قائد الطائرة الذى يختبر القدرات التقنية لطائرته ، ويجربها قبل السماح لها بالطيران . **ان الاخراج من وجهة نظر الوحى والالهام ـ يجد له برهانا واثباتا نظريا فى علم النفس . فالانسان فى حاجة الى الرضاء عما يقوم بفعله . والرضاء يعطى الانسان بدوره شعورا بالوعى بانه شخص أكثر قيمة من مجرد كونه « ترس » فى آلة ، وأن بامكانه أن يعطى من ذاته ونفسه ، وأن لعمله سمة ابداعية** . وحينما يستغل « بريخت » أفكار المبدعين الآخرين ، لا ينسى ـ على الاطـــلاق ـ ذكر أسمائهم . وأحيانا ما يتهرب المخرجون ذوو الخبرة الطويلة ، بحيلة يقنعون فيها الممثل بأنه هو مؤلف هذه الفكرة ؛ على الرغم من أن هذا قد تولد بطبيعة الحال من وحى المخـــرج والهـامه . يؤكد ذلك "Granville Barker" (٢٥) ـ جرانفيل باركر » قائلا : « [...] **اذا استطاع المخرج أن يعتمـد على استلهامات الممثل فسيصبح الأمر أفضـــل كثيرا . واذا كان هذا أمـرا مستحيلا ، فليتعلم المخرج أساليب المدرسة الدبلوماسية فهى افضل له من أن يتعلم أساليب «عريف عسكرى»** . عليه أن يوحى للممثل أو أن يضيق

عليه الخناق ، أن يمتدحه ، أن يترفق به وأن يصبح رقيقا معه . عليه أن يقوم بفعل كل ما يمكن فعله ، عليه فقط أن لا يصدر اليه أوامر ، بل عليه ـ اذا كان بمقدوره ـ أن يجعل فرقته تحيا فى يقين تام ، بأن هذا الالهام» بكامله انما يأتى من الممثلين وليس من المخرج.ويشبه ذلك مقولة فيلار : « [...] **ان فن المخرج هو فن الايحاء ، فهو لا يفرض ولكنه يوحى . وقبل كل شىء هو فن لا يجعل من المخرج عدوانيا .** » واذا استسلم لهذه العدوانية فان المخرج لن يتمكن من أن يمتلك روح الممثل .

وليس الأمر فى السينما مختلفا كثيرا عنه فى المسرح . فجان رينوار الذى احترم الممثلين ، وقدرهم حق قدرهم ، صاغ هذا بأسلوب أصاب الهدف فى حكمته : « [...] **المخرج ليس مبدعا ، ولكنه « مولد » للعمل الفنى . مهمته مساعدة الممثل فى ولادة طفل ، يتواجد داخل هذا الممثل ، الذى لا يعرف مسبقا بوجـوده** » . كانت طريقة « رينوار » (٢٦) دائما متقنة للغاية ؛ وقد حققت نتائجها الفعالة : فقد دعا الممثلين ، أن يمثلوا مشهدا ، وقال بأن المشهد قد مثلوه بشكل رائع ، ولكنه طلب من الممثلين أن يعيدوا تمثيل المشهد ، ملقيا بعرض الحائط بايحاءاته الذاتية وتعليماته الاخراجية : « [...] تدريجيا ـ وأثناء التكرار ـ حيث يتكسر عناد الممثل ـ يستطرد رينوار ـ أستخرج منه تفسيرى الخاص لهذا المشهد ، ولكنه ذلك المشهد ـ الذى يعد فى نظرى ـ أفضل ما لديه » ويرى «جان لوى بارو» أن (لـ « رينوار » القدرة على منح ممثليه الايمان بأنهم عباقرة) .

ويرى Joseph Lcsey (٢٧) الشىء نفسـه تقريبا : « [...] فى التطبيق ـ لا ينبغى أن تقول للممثلين دائما ـ ما الذى عليك عمله ؟! أريد أن أتعرف ـ فى البداية ـ على مفهوم الممثل لدوره ، لأتمكن من أن أجد نقطة انطلاق لابداعى . وانى لعلى يقين ، بأنه ينبغى على المخرج الاعتناء بالممثل ؛ ومراعاة شعوره الطيب والجميل . ليكون بمقدوره تقديم اضافات للعمل فى اطار ما يحدد له من مهام » .

ثمة ممثلون يحتاجون الى أن تشعرهم بانك عاشق لهم . وهناك آخرون يريدون أن يكونوا محبوبين من قبـل المخرج . فى هذا المنـاخ يبدءون فى التفتح والانطلاق ، وتصبح لديهم القدرة على العطاء الخصب الذى لا حدود له . ليس علينا أن نبخل عليهم بالحب .

ولكن عشق المخـرج لهم لا ينبغى أن يصـل به الى التخـوف من توجيه الملاحظات والنقد لهم . واننى على يقين ـ كرجل مسرح ـ بأن هذا الحب ؛ ليس مطلوبا أن يكون حتى النهاية حبا « خالصا وشريفا » . ولكن

من الضرورى أن يكون مقنعا · فعلى المخرج أن يظهر – فى هذا المقام – موهبة تمثيلية غير ضئيلة يحتاج اليها فى عمله ·

ما يخص قضية الالهام ، هناك مقولة لا تخلو من الصحة : « [···] فما يأتى من عدة رؤوس ، لا يعادل ما يأتى من رأس واحد ! » ففى المناخ الودى والثقة المتبادلة ، يعمل الممثلون للمخرج ولصالحه ، بل ويثرون رؤيته بما يقدمون له من الهامات ·

ويمكن للمخرج أن يستغل ذلك · فهو قادر على قبول الحقيقة القائلة بأنه ليس عليه دائما أن يكون ذلك الذى يعرف أفضل · كانت المدرسة القديمة بهذا المقياس تملك وجهة نظر أخرى · **لقد شبه** Artur Hopkins **المخرج بذلك الدليل السياحى الذى يقود ممثله عبر طريق** مجهول غير معروف **هو طريق الفن** · على هذا الدليل / المخرج أن يكون عارفا بكل الأزقة فى هذا الطريق ، وعندما يشعر بالتململ أو التردد ؛ حينئذ يفقد الممثل ثقته فى مخرجه ، ويبدأ فى البحث لنفسه عن طرقه الخاصة · كتب ذلك « هوبكنز » فى عام ١٩١٨ · منذ ذلك الوقت وبعد كل هذه السنوات لا يمثل هذا الرأى مجرد وجهة نظر مستهلكة عفا عليها الزمن ، بل ما تزال مؤثرا هاما · فالاخراج الحديث قد تعدى ذلك العرض الطفولى – وهو أن المخرج ليس من حقه الوقوع فى الخطأ ! فالمخرج ليس عليه فقط أن يكون ، **بل لا ينبغى أن يكون** « besser wisser » **أى ذلك الذى يرى ويعرف كل شىء · بل أقول اكثر من ذلك : ان كان المخرج يعرف حقيقة اكثر ، فعليه ألا يكشف عن ذلك ، قبل ان يصغى الى ما يعرفه ممثلونه** » ·

أعرف مخرجا يعلم هذا « المبدأ المنطقى » ، ومع ذلك يستخدمه بشكل مخالف : فهو يستثير ممثليه للقول والحديث عما يعتمل داخلهم لسبب وحد ، هو أن يثبت لهم فيما بعد أنهم لا يعرفون شيئا ، بل انه على استعداد لتغيير مفهومه الخاص ورؤيته الذاتية ، حتى لا يعترف برأى الآخرين · يكشف هذا المفهوم « الصغر الانسانى » داخله · وعلينا أن نتذكر أن الاخراج ليس دائما علاجا لأمراض نفسية مركبة ·

لا يعنى هذا أنه ليس لدى المخرج الحق فى تغيير قراره ، انما الشرط الوحيد فى مسألة التغيير هذه ، هو أن يصبح للأفضل · وليس سرابا وضياعا أعمى ، لاستشراف طريق بواسطة اللمس الوهمى ، عليه أن يكون أكثر اقترابا نحو الهدف · فلنكن أمناء مع أنفسنا ، فالثقة المتبادلة بين المخرج وممثله ، تعين الآخر على الخلق والابتكار · أذكر أن « مساعدى » فى

اخراج أحد أعمالى بأمريكا لم يغفر لى هذا ! فقد أصررت على القيام بتعديل فى قرارى ولم يكن أفضل تعديل !

ومع ذلك أحيانا تفرض الضرورة القيام بتعديل كبير فى اللحظات الأخيرة · أليمة تلك المرحلة ، وكثيرا ما تقابل بالرفض من قبل الممثلين ، ويصعب قبولها · ولكن ـ أحيانا أخرى ـ من الضرورى القيام باتخاذ قرار غير مستحب للممثلين · المهم أن يكون قرارا لصالح العمل الفنى ·

ويعترف Andrei Serban (٢٨) : [···] لم أخرج على الاطلاق مسرحيات أكون قد فهمتها فى البروفة الأولى · حتى فى أمسيات العروض الأولى ، أرى امكانية القيام باخراج متغير للعمل المقدم ، وهذا ما يجعل الممثلين يتشككون معتقدين بأننى غير معد فنيا · ، ومعهم الحق ولكننى فى الحقيقة لا أفهم الأمر على هذا النحو · **فالقيام ببروفة مسرحية يعنى أن تحاول قدر الاستطاعة تفهم ما تقوم به · وهذا أمر يصعب النيل منه ، وتمثل هذه الصعوبة معاناة فنية سعيدة كبرى ·** »
ومن المؤكد أن « سيربان » لا تستثيره منغصات كهذه ، اذا كان مهيأ لها نفسيا · ولكن فى حالة رجل مسرح مثل « رينهاردت » يعلم تمام العلم ما يقوم به من البروفة الأولى ، فيقترح تغييرات فى نصف الساعة الأخيرة قبل العرض الافتتاحى للمسرحية ؛ وهو آخر انسان يمكن لنا الاعتقاد أنه غير معد أو تنقصه التجهيزات والاعدادات اللازمة لعرض مسرحى ! · يحدث كذلك أن الممثل لا يكتشف ذاته ـ فجأة ـ فى الدور الذى يلعبه ؛ يطلب فى اليوم الأخير قبل افتتاح العرض الأول من المخرج ـ راجيا متوسلا ـ بالقيام بتغييرات ·

واذا كان حديثنا يدور حول الممثلين وعلاقتهم بالمخرجين ؛ فيحق لنا ـ هنا ـ أن نذكر بأن الممثلين لا يحبون كذلك أولئك المخرجين الذين يعملون مساء أو فى الليل فقط ·· ويمكن لنا أن نذكر بعضهم !

ان المناخ المتناسق والخالى من الصراعات والذى تتخلق فيه البروفات؛ ليس مع الأسف ضمانا للنجاح · **فالعمل المسرحى الذى يولد بعد آلام المخاض ، غالبا ما يكلل بالنجاح فى العرض الافتتاحى** على الرغم من كل التوقعات المتناقضة لذلك · وأمام دهشة الجميع · ليس من السهل فهم تلك الظاهرة ، ومع ذلك لا اعتراض على أن الايمان بالانتصار ، انما هو منتصف الطريق الى النجاح · وأن الثقة المتبادلة تسهل التعامل الفنى ؛ وتسمح باختفاء الضغوط العصبية غير المطلوبة والمشتتة لجمهور الممثلين ، وتركيز قواهم الابداعية ، للبحث عن حلول لتلك الصراعات غير الجوهرية، فاذا تواجدت ـ فهى فى نهاية الأمر مجرد ترهات ومتاهات غير مطلوبة ·

وبطبيعة الحال ليس لهذه الصراعات علاقة وطيدة بالهدف الجوهرى للعمل المسرحى. ولكن لا ينبغى أن يكون هذا المناخ الرقيق الهادىء ؛ عاملا مساعدا على تنويم قرون استشعار المخرج والممثلين والفنيين معهم . أو على التقيض من ذلك فى تقديس المخرج لنفسه ؛ أو لعبادة الممثلين لأنفسهم . والتعالى عن تقييم عملهم ، ونقده الفنى الصحيح . فقد يصبح هذا المناخ مجرد هروب . أمام البحث عن حلول فنية لمشاكل صعبة ؛ ويهدف التخلص من هذه المشاكل الفنية الابداعية المركبة . والاستحواذ على مناخ هادىء مريح. يقع المخرج اذن أمام خيارين : اما صراع ابداعى أيا ما كان نوعه . واما الموافقة على أنصاف الحلول التى تؤدى فى معظم الأحوال الى الفشل الفنى .

أحيانا ما نجد ممثلين عاشقين لأنفسهم عبيدا لذواتهم ، فهم متيقنون من أنهم باساليبهم المجربة المتكررة . وطرقهم المحفوظة عن ظهر قلب ـ سيحصلون على النجاح المنشود ، رافضين ـ فى الوقت نفسه ـ استقطاب الوسائل الجديدة ، أو الاستفادة من الوسائط الفنية الأخرى . يصبح عمل المخرج معهم شاقا : فكل ملاحظة ـ حتى ولو كانت مجرد رأى يبديه المخرج؛ بشكل يتسم بالرقة وبطريقة غير مباشرة؛ لايستجيبون لها باعتبارها ملاحظة موجهة اليهم لا لشىء الا لاحراجهم . **ولذلك ليس من المستحب على المخرج أن يستسلم ، اذا كان على يقين من وجاهة وجهة نظره وصحة ملاحظاته ، بل عليه أحيانا أن يخاطر ببدء الصراع معهم . وهو** « تاكتيك جيد » ، فيه يوازن بين كل العناصر التى تقف لصالحه ؛ من تلك التى فى غير صالحه ، ولكن عليه كذلك أن يحلل بواعثه للدخول فى هذا الصراع ، كى لا تبدو تلك الأدلة والبراهين « المضادة » المملاة من قبله ، سوى براهين انتهازية نفعية مريحة . ومن المريح له أن يتوقع فى اللحظة التى يصبح فيها طرفا فى صراع مع « نجمه الكبير » ، من أن القسم الأكبر من ممثليه فى المسرحية ؛ سيقفون جنبا الى جنب بجوار هذا النجم . من السهولة الحصول على تعاطفهم اذا وافق على كل ما يبدونه من اقتراحات ، ولكن لا ينبغى نسيان أن المخرج يمكن له أن يخسر هذا التعاطف ليلة الافتتاح ، اذا كان هذا التعاطف غير مشجع على النجاح . وهنا تتحول الموافقة على كل شىء لصالح المخرج ، الى سهام مصوبة نحو صدره .

ان المخرج الذى يطالب بكل شىء (اذا كان ما يطلب هو نتيجة طبيعية لما يمليه عليه الباعث الفنى) يتمتع ـ بشكل دائم ـ باحترام أكبر من الآخرين وتقديرهم ؛ وتكون الآثار المترتبة عن ذلك ، أن الممثلين يفضلون أن يتعاونوا معه أكثر ، لأن اصراره على ما يريده ، هو لصالح

العرض المسرحى ، وهذا يعينهم فى التغلب على مخاوفهم الذاتية ، وترددا تهم الداخلية وشكوكهم فيما يفعلونه · انهم فى هذه الحالة يؤمنون بأن مخرجهم يقودهم الى الانتصار،وتكون النتيجة الطبيعية لذلك عملا أفضل ، وضحايا أقل · **ان المخرج الذى يطالب بكل شىء ، يرفع من درجة حرارة التدريبات المسرحية** · فهو يرغم الممثلين على بذل مجهود مستمر ، والتركيز المكثف · وبهذا يصبح العمل فى البروفات أكثر تشويقا ؛ وسرعان ما تنتهى الأخطاء القليلة ، وتنمحى على الطريق ·

وما دام الحديث يقودنا الى « ليلة الافتتاح » فان ملاحظة صغيرة مأخوذة من كتاب « أخلاقيات المخرج » · ترى بأن على المخرج أن يكون امينا مع ممثليه · وكذلك بعد العرض الافتتاحى الأول · حتى ولو كان يعرف بأن أخطاءه سيشار اليها بأصبع الاتهام ؛ على الرغم من أن المسئولية قد يتحملها الممثل كاملة ، فليس من المستحسن أن يعبر المخرج عن استيائه أمام الناس قائلا « [··] لقد خاب أملى » ان هذا لا يعنى سوى : «لقد أخطأت فى اختيار الممثل!» · ان خطأ اختيار الممثل هو خطأ المخرج ؛ فقد قام بانجاز اختيار مزيف فى توزيع الأدوار ، أو لم يكن عارفا كيف يقود ممثله · وقد لا يتحمل المخرج ـ مع الأسف ـ هذا النوع من الأمانة فى الاعتراف بذلك ، ناهيك عن المخرجين الكبار !

تظهر فى الأفق مشاكل من نوع آخر ، عندما يكون المخرج ممثلا فى الوقت نفسه لأحد الأدوار الأساسية بالمسرحية · لقد عرفنا أنه خلال قرن من الزمان كان هذا تطبيقا ملزما فى المسرح ، انتقل بدوره الى الفيلم ، وأمثال هذا المخرج / الممثل : (شارلى شابلن ـ Chaplin) و / لورنس أوليفيه ـ Laurnce Olivier) و (أورسون ويلز Orson Welles) و (آلين وودى ـ Allen Woody) وفى فرنسا أمثال (ديلان(٢٩) Dullin) و (جوفيه ـ Jouvet) و (بارو Barrault) و (فيلار ـ Villar) ، انهم قاموا بذلك بنجاح كبير ، وليس دائما ما يؤدى هذا العمل الثنائى الى مواقف شبيهة بتلك التى رواها لى أحد أصدقائى الأكبر عمرا ـ حيث بدأ عمله بدور (زبيجنييف ـ Zbigniew) فى المسرحية الرومانتيكية البولندية (مازيبا ـ Mazepa » (٣٠) . ولعب المخرج فى المسرحية دور « محافظ المدينة » · وفى البروفة الأولى صرخ المخرج/الممثل بالتصريح التالى : « [···] أنا أسير فوق خشبة المسرح بهذا الشكل وبتلك الطريقة ـ وهنا يبين المخرج/الممثل أسلوب الحركة وطريقة السير فوق الخشبة ـ أما أنتم فافعلوا كما تشاؤون ، فقط عليكم أن لا تقولوا بتغطيتى أو اخفائى فوق الخشبة » ·

أما فيما يخص تجربتى الذاتية (حيث لعبت مرتين أدوارا أساسية فى مسرحيتين من اخراجى ، كانت المرة الأولى لأن الضرورة فرضت على القيـام بذلك ، لانقاذ العرض المسرحى من التوقف ، أما الثانية فلأننى اردت أن ألعب دورا أحببته) ، انها خبرة متواضعة للغاية حتى أسمح لنفسى بالقاء الأحكام العامة من خلالها ، ومع ذلك أجد أن الأمانة العلمية تفرض على ذكرها ، **فى أثناء البروفات كان ينقصنى وجود شخص ، يعدل او يصحح لى ما يمكن تعديله أو تصحيحه ؛ وأثناء العروض المسرحية كنت أتلفت عن غير وعى وأتصيد الأخطاء ، حيث كنت أراقب شريكى الذى يمثل معى فوق الخشبة ، ولكن ليس بعين الشخصية التى أمثلها معه ، بل بعين المخرج .**

وعند التحدث عن الاطار التنظيمى للعمل الفنى أذكر « نادرة » تشاع فى ردهات المسرح حول مخرج لم يستطع حتى ليلة الافتتاح أن يخرج الفصل الأخير من المسرحية ، فاضطر لاخراجه ليلة الافتتاح ـ وهو يعدو من بين كواليس المسرح اليمنى واليسرى ، مخبرا الممثلين قبـل دخولهم الخشبة : ماذا عليهم أن يفعلوه ! قد يكون المخرج تائها ضائعا ؛ ولكن هذا لا يمنعه من سيطرته على قدراته التنظيمية والهيمنة عليها ، فهى جزء لا يتجزأ من موهبته كمخرج . فالعمل الحقيقى يبدأ من التنظيم الدقيق لجدول العمل ، ولا أذكر هنا الفيلم ، حيث يقضى الممثل الساعات الطوال بموقع العمل ـ ليس مرة ـ بل عديدا من المرات منتظرا لحظة بدء تصوير اللقطات . أحيانا ما يكون المخرج غير متسبب فى هذا التأخير ، بل تقلبات الطقس ، ومع ذلك يصعب التسامح فى هذا الأمر بالفيلم ، فما يحدث فيه يعد محصلة لعدد من العوامل والعناصر المتكونة داخل كل « لقطة » ، وهذه العوامل مركبة ومتعددة ، أكثر بكثير من المسرح ، الذى يعد التأخير ـ عادة ـ نتيجة طبيعية لنوع من التجاهل والتكاسل فى الادارة التنظيمية للمسرح . ودائما ما يعطى هذا انطباعا عاما عن أن هذا السـوء فى التنظيم والادارة ، ما هو الا استخفاف بوقت الآخرين . « ـ ألم ننل مكافآتنا !! فلينتظروا اذن ! » ؛ ان قولا مثل هذا مضيع للعمل الفنى ، لأن ساعة تقضى فى « البوفيه » أو فى « الغرفة الخضراء » بالمسرح لاحتساء فنجان من القهوة ، أو الثرثرة وطحن الكلمـات غير الضرورين فى فكاك الممثلين ، انما ليقلل من قدرات الممثل وامكاناته ، بل انها تشتت تركيزه ، فتبدأ البروفة بنوع من التراخى ، وأحيانا ما يحدث أن مشهدا مسرحيا بعينه ؛ ربما يولد بعد فترة طويلة من التفكير والمعاناة ، حينئذ يصبح من الصعوبة المطالبة بأن يوقف المخرج بروفات مشهد ما ، فى اللحظة التى يكون فيها ـ هو وممثلوه ـ أكثر ارتباطا به

وتواصلا معه · انه من العبث ايقاف البروفات فى هذه المرحلة ، ولا أحد يطالب بهذا ·

للمخرج المتمرس القدرة على الارهاص بالتوقيت الزمنى المحدد الذى يحتاجه العمل الفنى لمشهد ما ·

وكما ينبغى التخطيط لكل بروفة ، وتحديد الوقت المسموح له ، فينبغى التخطيط أيضا للعمل المسرحى برمته · فكم من مرة يحدث أن الفصل الأخير ، لا تتضح معالمه بعد ؛ وليلة الافتتاح على الأبواب ، فالوقت لم يعد يسمح بدراسة عميقة تفصيلية · ولمن المتعارف عليه فنيا ، أن النهاية ؛ هى المحصلة النهائية للعمل ككل · فالتخطيط السليم والجيد لنهاية العمل ، قد تؤدى الى « تنويم » المتفرجين ، وجعلهم يتغاضون عن عدد غير ضئيل من الأخطاء والنواقص داخل نسيج العمل الفنى · كثيرا ما تكون هذه الأخطاء والنواقص ناتجة عن يقين مزيف ـ فى رأيى ـ يرى بأنه كان من الضرورى العمل فترة زمنية أطول فى الفصل الأول ، ليتمكن الممثلون « العثور على أنفسهم » فى أدوارهم ، أما الباقى فسينظم نفسه بنفسه ، لأن الممثل الذى يحس داخله منذ البداية بالشخصية الممثلة ، سيكون بمقدوره أن يقترح الأفضل ، وأن يسلك سلوكا أكثر طبيعية وتلقائية فوق خشبة المسرح · وهذا غير صحيح على الاطلاق ، فالممثل يصل الى هذا الشعور ـ بالفعل ـ فى الفصل الأخير ، حيث يكتشف خصوبة دوره · من السهولة اذن أثناء ذلك ـ أن نشاهد ذلك العمل المتكامل المتواجد فى الفصل الأول ـ وكما يرى البعض ـ وقد ذهب أدراج الرياح ، فما قد تحدد واتفق عليه فى بدايات البروفات ، لا يجد صدى له أو اثباتا يقينيا فى المشاهد الأخيرة · ولذلك يبدو من أفضل الأساليب وأعقلها ؛ هو قيام المخرج مع الممثلين ـ مقدما ـ بالتحضير الواعى العام للمسرحية ككل ، دون الاستغراق فى التفاصيل ، وبعد ذلك العودة الى العمل التفصيلى لبدايات الفصل الأول ، وبهذا سيكون لدى الممثلين والمخرج صورة عامة متكونة للمسرحية ككل · وسيكون بمقدورهم أيضا تحديد الأماكن والمحطات ؛ التى ينبغى الوقوف عندها أكثر ، والأماكن التى يجب تركها لعدم أهميتها ، حينئذ سيتواجد الوقت « للتعمق » والتحليل ، ولتنفيذ أكمل للأدوار والمواقف الدرامية ـ وتمكين الممثلين من «نحت جيد» لأدوارهم ـ كمـــا يقول أصحاب المهنـة · يستخدم « Paul Legpanq ـ بول ليجباند » مصطلح "Arrangierprobe" أى « القيـــام فى المرحلة الأولى من العمل » ببروفة حركة للممثلين ، ومعهم نسخهم فوق خشبة المسرح ـ والمخرج يعطيهم ارشاداته · أما مصطلح "Bühnenprobe" أى « القيام فى المرحلة الثانية من العمل » برسم تفصيلى للحركة للنص ـ المحفوظ ـ ويعمل المخرج مع الممثلين من خلال هذه الزاوية ·

اما المرحلة الاخيرة فما هى الا بروفة لكم من مقاطع أكبر من العمل ككل . لا يوقفها المخرج فى أثناء تجريبها فوق الخشبة ، فهو ـ بعد مشاهدته لهذه المقاطع كاملة ـ عليه أن يتحدث مع الممثلين ، عبر مسيرة البروفة . ويعطى ملاحظاته لهم . فالممثل فى حاجة ماسة الى هذا النوع من البروفات . ولذلك فان المخرج ـ حتى ولو استشاط غضبه واستثيرت اعصابه ـ عليه أن يبقى فى كرسيه حتى النهاية . ليس من الضرورى أن يوقف البروفة أثناء مسيرها . فقط عليه أن ينتظر صابرا حتى النهاية . عليه أن يسجل ملاحظاته ويدونها . ومن الأفضل أن يسجلها على شريط تسجيل . ان جهاز تسجيل صغيرا انما هو تسهيل كبير لعمل المخرج . فيمكنه اقتفاء أثر بروفته كاملا ، دون التشتت فى البحث عن أوراق وقلم لتسجيل ملاحظاته فى أثناء البروفة . ان الملحوظة المدونة سريعا ، من بين ظلام ردهات قاعة النظارة ، تجعل المخرج نفسه غير قادر على قراءة ما دونه فى معظم الأحوال .

ان تنظيم العمل الدقيق لمسيرة المسرحية ، انما ليمثل شيئا أكثر من مجرد كونه تنظيما زمنيا للبروفات . فهذا التنظيم هو قبل كل شىء ؛ يقوم بالحفاظ على الايقاع المنضبط للعمل الفنى ككل . فعلى المخرج أن يستشعر اللحظة التى عليه فيها أن يتوقف استمراره فى البحث التفصيلى بين فصول المسرحية ، عليه أن يكون مدركا متى يسمح للممثل بتمثيل مقاطع أكبر فى عمله ، بهدف العثور معه ، على « البعد المنظورى » لدوره وما يصبو اليه ، عليه أن يكون عارفا متى نطالب من الممثلين التعبئة الكاملة ، ومتى يسمح لهم بالراحة لحظات يلتقطون فيها أنفاسهم ، ومتى يمكن أن يكون « تكرار » تمثيل المشهد مثمرا ؟ ومتى يكون مجرد افتقاد للوقت ، وتعذيب للممثلين ؟! ان عادة تمثيل المشهد يشبه تكراره ؛ بمغسلة تعيد غسيل الملابس بشكل مستمر دون فائدة مرجوة ، فالممثل يشعر هنا بالتكرار والملل ـ دون أمل فى التغير ، بل يقوده للاشىء . ان التكرار للمشهد نفسه ـ دون هدف سوى التكرار لذاته ، انما يتسبب عنه درجة فنية أسوأ للمشهد ومستواه . فالتحرك الناتج عن استلهام الممثل لغريزته الطبيعية فى أثناء تمثيله لدوره ، ستوصد مغاليقه ، وسيتولد الخوف فى قلبه ؛ وسيقوده الى « الكفر » بما يفعله وافتقاده الايمان بقواه الذاتية . اذا قلت لنفسك أمام مانع من الموانع التى تواجهها : « اننى لن أستطيع تخطى هذا المانع قافزا ! » فلديك فرصة ضئيلة لتخطيه . أحيانا ما يكون من الأفضل أكثر أن تترك هذه المشكلة جانبا وتسير الى الأمام ، ليس ثمة وصفة فنية جاهزة ، **ولذلك فارى أن التمكن من تنظيم العمل بدقة ؛ هو جزء لا يتجزأ من موهبة المخرج ، كما يعتمد تنظيم العمل**

كذلك على القدرات الحيوية للمخرج وشخصيته الذاتية ، وينبغى ان يكون الايقاع الذى يمليه المخرج على الآخرين متجانسا مع ايقاعه الداخلى ·

على المخرج أن يراعى العرض المسرحى الرعاية اللازمة لكى ينضج نضجه المنشود حتى ليلة الافتتاح ، ان عمل المخرج فى هذه المرحلة أكثر اقترابا من عمل المدرب الرياضى الذى يقوم برعاية لاعبه ، والاشراف عليه ، ليصل الى قمة لياقته يوم المسابقة ، لا مبكرا ولا مؤخرا ، وعندما يقوم المخرج برعاية فريقه ، غالبا ما يتسبب عن هذا مشاكل اضافية : فعضو من الفريق يصل الى درجة النضج الفنى أسرع (فى اللغة الدارجة المسرحية نقول : يقترب من الشخصية) والآخر أبطأ · أما ذلك الذى يصل قبل زملائه الى درجة الاستعداد ، لا يشعر فقط بالتململ فى أثناء البروفات ، ولكن يصبح عائقا لاستكمال أعمال زملائه وشركائه فى المسرحية؛ واثارة البلبلة داخل نفوسهم ، أما هو فيفقد الحيوية والطزاجة · وهنا تظهر قدرة المخرج فى « ايقافه » فى اللحظة المناسبة ؛ والوصول الى الحالة المطلوبة فى اللحظة الملائمة · ليس فى العمل المسرحى شىء من قبيل وصول الممثل للياقة كاملة نهائية · دائما ما يمكن للمخرج أن يضع أمام الممثل مهمات جديدة أصعب ، تجبره على التركيز المستمر والتفكير الابداعى المثمر ·

يعرف المدرب الرياضى منذ البداية موعد المسابقة ، كما يعرف مدرس الموسيقى موعد المسابقة الموسيقية التى يشترك فيها تلامذته ، كما يعرف كذلك موعد ليلة الافتتاح · (وفى معظم الأحوال نوافق على تحديد موعد لتقديم الليلة الافتتاحية للعرض المسرحى حينما نكون معدين جاهزين) نادرا ما يتسبب عن هذه الظاهرة ، نتائج جيدة لصالح العمل فنيا ، مع أن معرفة كهذه ؛ تتناقض مع الدعوى التى ترى بأن الفنان الأصيل لا ينبغى له تحديد نفسه بوقت وزمن محدد · لقد عمل كل من « ستانسلافسكى » « وبريخت » فى إعداد العمل المسرحى شهورا طوالا · هذا صحيح · ولكن فترة التدريبات والبروفات يجب ــ مع ذلك ــ أن تكون محدودة بظروف المخرج والممثلين · من الضرورى كذلك أن تراعى درجة المصاعب التى تقف حجر عثرة أمام المهمة المطروحة ، ربما ستكون الفترة طويلة ولكنها محدودة بمقياس دقيق ومعيار فنى ملزم · أما اذا كان الأمر على خلاف ذلك فقد يهدد بضياع الوقت ونشوب المخاطر · وعندما تأتى ليلة الافتتاح فى نهاية الأمر ؛ يبدو العرض غير معد اعدادا كافيا · يرى « بروك » أن فترة زمنية قصيرة من الاعداد ، لا تعنى على الاطلاق أن تؤدى بالعمل الفنى برمته ، الى حلول وتسويات توفيقية ·

نطرح هنا قضية منفردة تتعلق بمسألة « التنظيم الايقاعى للعرض المسرحى · استخدم هذا المصطلح المخرج الروسى : Towstonogow (٣١)، كما درس « مايور هولد » (٣٢) هذه المسألة الفنية دراسة دقيقة . فكان يرى أن على الممثل أن يتسم عمله بالدقة ، التى يتسم بها العمل الموسيقى · ان « استراحة جديدة » تستلزمها الضرورة ، ينبغى أن تكون محسوبة داخل البنية الموسيقية للعرض المسرحى · ان « metrum ـ الميزان الداخلى لايقاع العمل المسرحى » ، يحكمه الانضباط الزمنى المتكامل ، مما يزيد من وضوح العرض المسرحى وفهمه ، كما يمكن الممثل من التعبير البالغ فى أدائه · ولذا من الواجب القيام بعمل البروفات وراء خلفية موسيقية · وتتواجد كلمة فى اللغة الانجليزية أكثر دقة وهى "Timing" المشتقة من كلمة 'Time" تعنى « الزمن » · فالمقصود هنا هو « تحديد الزمن » ، ولكنه الزمن المسرحى الذى لا تحدده ساعة الميقات · ونلمس ذلك عن « برنارد شو » بوضوح ومهارة شديدين : فاذا طالت مسرحية ما ، يصبح من الأفضل تمثيلها ببطء أكثر ـ كما يرى شو ـ لأن شعور المتفرج بالملل ، انما ينتج من أن معنى المسرحية لم يصل اليه بعد · ولذلك ينبغى الحذر بشدة ؛ عند القيام بعمليات التلخيصات التى تتم فى المسرحية ، والحذر من الاسراع فى الايقاع العام للمسرحية والمعمول به بشكل آلى · أحيانا ما يكون هذا مطلوبا وضروريا ، ولكنه لا ينقذ العرض المسرحى الذى ينقصه العصب الفنى الداخلى المطلوب ·

يرتبط ذلك ـ بدرجة ما ـ بقضية السرد السليم ، والتى أراد تحقيقها « بريخت » فى مسرحه · فالمسرحية والفيلم يحكى كل منهما حكاية ما ·· وينبغى أن يؤدى ذلك بطريقة شيقة ومقروءة · وليست تلك القاعدة الشيقة دائما ما يراعى تنفيذها · يحدث أحيانا أن المخرج ـ وهو عاشق للتفسير ـ ينسى ماهية العمل الذى يفسره : « الجميع يعرفون هاملت » ـ يقول المخرج هذه الجملة لنفسه ـ « لن أقوم مرة أخرى بسرد قصة حول هاملت ـ الأمير الدانماركى · انى أعتبر نفسى متجاوزا لذلك · سأعرض عليهم وجهة نظرى للمأساة الشكسبيرية ! » انه ينسى بهذا أن وجهة نظره هذه ، ما هى الا تفسيره لحكاية محددة ، وأن هذا التفسير ليس ناشئا من عدم !

طلب محاضر من محاضرى معهد الاخراج بأكاديمية المسرح بوارسو من طلابه ، أن يحكى كل منهم بطريقته وبأسلوبه ، تلخيصا للمسرحية المقروءة ، فالمهمة المطلوبة مهمة سهلة ، ولكنها تدفع الطلبة للوقوع فى الفخاخ · فذلك الذى يحكى ، يوضح ما الذى قد فهمه من المسرحية ، فهل يعنى هذا أنه أمسك بخيوط المعنى الذى يدور من ورائها ، أبمقدوره

أن يستعرض ـ بعجالة شديدة وبوضوح أكثر ـ أهم ما في المسرحية من أحداث جوهرية · أليس هذا نفسه ما نطالب به المخرج ؟ هذا صحيح ! وقد يعلق شخص ما ، لكن الدراما الحديثة والمسرح الحديث بدوره ، أحيانا ما يكونان دراما ومسرحا ضد « الحكاية » نفسها ، قد يرينا كل منهما موقفا ساكنا ، ولكني أعتقد أنه حتى هذا الموقف الساكن يصبح حينئذ « حكاية » · خلاصة القول أن القضية لا تعدو أن تكون سوى نزاع حول الكلمة ·

وهكذا نصل الى « البروفات الجنرال » ، التي تسبقها بروفات « تقنية » وبروفات الملابس ، وبروفات الاضاءة ، ويطلق عليها كذلك « تركيب الاضاءة وتصميمها » · انها ـ عادة ـ مرحلة تتسم بالعصبية والتوتر · لذلك يرى بعض المسرحيين أنه من الأفضل أن تتم مشادة كبرى ، تؤدى في المحصلة النهائية لها ، الى تفريغ شحنات التوتر ، وتركيز بدرجة أكبر ، ونشاط مكثف لجميع المنشغلين باعداد العرض المسرحي · فلم يعد الأمر محصورا فقط في دائرة الممثلين ، بل يتمركز انتباه المخرج ويتوجه نحو السينوغراف وعمال الكهرباء والعاملين الفنيين · ولا يحب الممثلون حالة كهذه ، ولذلك غالبا ما يخلقون مشاكل مختلفة مفتعلة ، ليذكروا المخرج بوجودهم · ومع ذلك فعلى المخرج أن يحافظ على روحه القوية النفاذة ، ولا يستسلم للارهاق ، ويقوم بالرقابة الواعية ـ حتى النهاية ـ لتسلسل عمله الفني · ومن السهولة قول ذلك أكثر من انجازه · ويؤكد « بيتر هال ـ Peter Hal" أن بروفات التقنية للمسرحية ؛ يلزمها تغيير في الديكورات ، وقد تستمر زمنا أطول ، يصل عددها ـ في رأيه ـ الى خمس مرات من زمن العرض المسرحي نفسه·وتشغل الاضاءة وقتا طويلا أيضا · ويرى بعض المخرجين المرتبطين ارتباطا قويا بالاضاءة ـ أنهم يهتمون بها اهتماما خاصا ، ولديهم قدر هائل من الامكانات الكافية لهذا الاهتمام المتزايد ، مثل المخرج الفنان الايطالي Giorgio Strehler فهؤلاء المخرجون لا يتركون هذه المسألة الفنية الجوهرية ـ الاضاءة ـ للحظة الأخيرة · ولكن يعملون فيها من خلال سيناريو دقيق للاضاءة منذ البروفة الأولى فوق خشبة المسرح · أما أولئك الذين ليست لديهم مثل هذه الامكانات والظروف ـ فيقومون سريعا بعد تخطيط الاضاءة وتكوينها ، بمراجعة المسرحية منذ بدايتها حتى نهايتها من خلال الحركة المرسومة لكل مشهد (بدايته ثم نهايته) ، دون أداء حواري مستمر ، ليمكن التأكد ـ قبل « البروفة الجنرال الأخيرة » ـ من أن الاضاءة جيدة · وهذا أمر صحيح !! ولكن لا يحدث دائما ·

بعد كل ما قيل سابقا حول « فن البروفة » وحول مسئوليات المخرج

وتبعاته ، يصبح من المنطقى انهاء هذا الفصل بملاحظة عامة تتصل ليس بما يفعله المخرج ، ولكن بما لا ينبغى عليه فعله · لا ينبغى عليه أن يزعج أحدا فى أثناء البروفة · فالمخرج الشاب غالبا ما يحيا فى تخوف داخلى دائب . ينتج ـ فى رأيه ـ من أن الصمت يشهد على نقص فى قدراته الفنية · لذلك فانه يثرثر مع الممثلين دوما ، ولا يمنحهم بهذا امكانية التفرغ للنفس للتعبير المبدع ؛ بسبب الحديث غير المتوقف والثرثرة المستمرة التى تكون حجة للمخرج فى اظهار وجوده · يمكن لنا أن نتسامح فى هذا مع المخرجين الشبان ، ولكن هـذا يعد نقيصـة من النقـائص الجوهرية فى امكانات المخرجين ذوى الخبرة الطويلة : « [··] **اننا نتحدث كثيرا دون طائل ··· فالسوء لا يكمن فى كوننا نتحدث كثيرا ، بل فى أننا لا نحاول أن نتحدث أقل** · أما بخصوص أننى سعيد بالبروفة التى أديت أو أننى لست براض ، فيعتمد هذا ـ فى معظم الأحوال ـ على حجم الحديث وطوله الذى استنفدته مع الممثلين والفنيين داخل العمل ـ فاذا كنت قد تحدثت طويلا مع الممثلين ، فهذا أمر ليس مستحبا ، ويعنى هذا أنه : « بالكلمات حاولت أن أخفى النقص الذى تتصف به رؤيتى حول المشهد المعروض · ومتى كان المخرج فاهما أكثر للمشهد المطلوب تجريبه ، يكون فى حاجة أقل للكلمات · **الحد الأدنى للكلمات · هذا ما ينبغى أن يصبح قانوننا** » ·· لقد استخرجت هذا المقطع من كتاب المصلح المسرحى المخرج Towstonogow «حول مهنة المخرج» · لقد ألفه خبير وليس مجرد رجل عادى · أما « بريخت » فلم يكن يتحمل المناقشـات الطويلة فى أثنـاء البروفات ـ خاصة تلك المناظرات السيكلوجية « النفسية » : «[··] **لا تبرر** ـ يوجه «بريخت» حديثه للممثل ـ **لا تحك ـ أرنى ـ مثل هذا الذى تود التعبير عنه** · » فاذا كان اقتراح الممثل جيدا ، فان « بريخت » يوافق عليه ، واذا كان غير جيد ، فان عدم رضاء بريخت لم يكن فى حاجة لاثبات أو مبرر ·

يعـرض « تيرون جوثريه ـ Tyrone Gothrie" نادرة من النوادر سردها عليه مخرج مشهور ، تعود أرومته الى الأقاليم ، أنه استطاع حين كان ممثلا شابا ، أن يحضر بروفات « ماكس رينهـاردت » الذى كان يعد ملكا متوجا للمسرح الألمانى أيامها ، جلس الصديق المخرج يصغى فى تركيز شديد ، منتظرا فى شـــوق بالغ متى سيستمع من شفتى «رينهاردت» ، تلك الكلمات المكثفة الزاخرة بالفحولة والحكمة والرؤيا · لكنه لم يسمع هذه الكلمات مطلقا ، مع أنه مرت بضع ساعات منذ بداية البروفة·أما «رينهاردت» ، فبعد انتهاء اشلهد ، شكر الممثلين ورجاهم أن يعيدوا المشهد ثانية ـ ان أرادوا ـ وان لم يريدوا فيمكن لهم أن يمثلوا المشهد التالى ، واستمر الحال على هذا النحو حتى نهاية البروفة · لم

يشعر هذا الفنان غريزيا فيما بعد ؛ أن هذه البروفة لم تكن فاقدة لمعناها ، أو مضيعة للوقت ، لكن معناها الحقيقى أعطاه لها وجود «رينهاردت» نفسه، ومع أن « رينهاردت » كان مخرجا من ذلك الطراز ، الذى « يرى » ممثليه كيف يؤدون ، الا أنه كان ـ مع ذلك ـ أيضا مخرجا يتفهم مهنته بشكل رائع ، كان يعلم تمـام العلم أنه ستأتى اللحظة التى سيعد فيها وجود المخرج ـ فى حد ذاته ـ أهم مما سوف يقوله !

ان ثرثرة المخرج تساعد على عدم تركيز الممثل ، بل انها على النقيض من ذلك ، لا تعاونه كثيرا أو حتى تساعده بل تزعجه • لا تحاول أن تكون مدرسا ، لا تقل ان شيئا كهذا سيىء ، اذا لم يكن بمقدورك أن تضع يدك على موضع هذا الشىء السيىء • لاتعط كثيرا من الملاحظات والارشادات فى المرة الواحدة ، لا تتوقف عند توافه الأمور ، لا تقل أشياء غير جوهرية لا تتصل بالموضوع الأصلى • ان هذه التحذيرات والنصائح ـ التى وجهها برنارد شو الى المخرجين ـ لم تفقد بعد حتى يومنا هذا ؛ قيمتها وفحواها مع مرور الزمن •