# الفصل السادس

# المخرج يجلس في صالة المتفرجين ٠

« ان الواجب الأول للمخرج تجاه المتفرجين ٠ حتى أعظم المسارح تصبح فاقدة القيمة ، اذا لم تكن عروضيا تفاعلا حيا مع جمهورها ٠ فالمسرح ليس عطاء فحسب ولكنه قبل كل شيء أخذ من الجمهور وعطاء له »
Joshua Logan

قد يكون عنوان هذا الفصل مغالطا ، فثمة عدد « ضئيل » من المخرجين يجلسون فى قاعة المتفرجين ، حين تزخر بهم « الصالة » ٠ ويختفى بعضهم الآخر وراء الكواليس فى أثناء العرض المسرحى ، ويختفى مخرجون آخرون فى عمق صالة المتفرجين ، مهيئين للهرب فى كل لحظة ، حين تبدأ مسيرة العرض المسرحى فى التعرج والانثناء ، بل ان هناك من المخرجين من يختفى عن دار المسرح تماما بمجرد أن يروا أسماءهم مطبوعة فوق اللافتة أى « البوستر » المسرحى ٠ ليس المقصود هنا الحضور الجسمانى للمخرج بين المتفرجين ؛ الذى يتسم وجودهم فى الصالة بخصوصيته ، وتأثيره الضرورى ، ليس فقط فى الممثلين المنتظرين ردود أفعال المتفرجين ، سواء كانوا مصفقين أو صامتين صمتا معبرا عن رفضهم لما يقدم لهم ؛ أو هو فى نهاية الأمر صمت ينذر بعاصفة من التصفيق والتأييد التى ستهب بعد لحظات ، بل تأثيره الخاص فى المخرج ـ صاحب العرض المسرحى وملهمه ـ فهو ينتظر تأييد متفرجه الذى أبدع من أجله عمله المسرحى ٠ يشاهد المتفرجون فى كثير من الأحيان العرض المسرحى بشكل حيادى ، وفى اللحظة التى يقف فيها الممثل أمام متفرجين حقيقيين ، ينسحب المخرج لموقع تال ٠ ومنذ هذه اللحظة ، كما يؤكد Peter Hall بأسلوب لا يفتقر السخرية : « يكون المخرج فى موضع مدرب كرة القدم ، الذى يقوم حول ملعب الكرة بالصياح المستمر على لاعبيه ؛ لتنفيذ تعليماته دون استجابة ، فاللاعبون يلعبون فى الوقت نفسه مبارياتهم الخاصة بهم » ٠ ان المخرج السينمائى هو الوحيد الذى يكون بمقدوره استغلال ميزة المشاهدة ؛ فالمراقبة والموافقة النهائية على نتائج عمل ممثليه ، حيث امكانية تكرار تصوير اللقطات نفسها قائمة ؛ يختار من بينها أفضلها ٠

أما المخرج المسرحى فان الممثل فى لحظة ما ـ أى لحظة العرض المسرحى ـ يتحرر من قبضة مخرجه ·

يجلس المخرج فى أثناء بروفات المسرحية الأولية حول مائدة التدريبات فى صالة المسرح الخاوية ، ممثلا المتفرجين ونائبا عنهم ، فيقوم بالتحاور مع ممثليه ممثلا المتفرجين ·

يقوم المخرج السينمائى بذات الشىء · يقول المخرج السينمائى ريتشارد بروكس (Richard Brocks) (١) : « فى الوقت الذى تقوم فيه بالابداع الفنى داخل الموقع المختار ؛ ينبغى أن يكون ماثلا فى خيالك ، جمهور المشاهدين الجالسين ؛ حتى فى الصف الثالث بصالة العرض السينمائى لشاشة سكوب ، وان يكون المخرج مدركا لحقيقة : كيف ينظر من هذا الصف القريب من الشاشة لما يفعله ! » فالمخرج ـ كما يقول Dewey (٢) يتقمص فى أثناء عمله الشخصية الممثلة للمتفرج ·

عملية الابداع الفنى اذن هى جزء لا يتجزأ من عملية الارهاص بما يترقبه المتفرج ويتوقع حدوثه · ولذلك فان « ستانسلافسكى » ـ على سبيل المثال ـ كان يفسر اصطلاحه الذائع الصيت : « لا أصدق ! » على النحو التالى : بأنه كان فى كثير من الأحيان يوقف بروفاته وتدريباته قائلا : « اننى أفعل ذلك ممثلا المتفرج ، هذا المتفرج العادى الذى يشاهد العرض العشرين ، وأشعر بأنه يقبع بجوارى جالسا فى هذه الصالة فى أثناء البروفات [ ··· ] · باسم جارى هذا المتفرج ، أطلق على مسامعكم صيحة بطل احدى مسرحياتى ( ربليكا ) : « لا أصدق ! » · وينشأ عدم التصديق من عدم الاقتناع بما يقدمه ممثلونه · فعليهم أن يعيدوا ما أدوه مرات ومرات ؛ كى يكون مقنعا وبالتالى يمكن تصديقه ·

بهذا المفهوم يصبح المخرج وكأنه دليل لسائح زائر ؛ جاء من الخارج لمشاهدة مدينة ذلك الدليل « المخرج » ، مع معرفتنا السابقة بأن ذلك الضيف يأتى لهذه المدينة للمرة الأولى ، فكل شىء بالنسبة له جديد ، وفى معظم الأحوال غير مفهوم · فى هذا الموقع المتسم بطرافته وجدته ، يبدأ المخرج فى تلمس شوارع المدينة ـ مدينته ـ ومبانيها وبيوتها المعروفة له ؛ بعيون أخرى ـ ثاقبة مندهشة ـ كما لو كان يشاهدها للمرة الأولى فى حالة أقرب الى حالة الدهشة الأولى التى يتميز بها الانسان/المفكر · فوظيفة المخرج هنا ـ والذى نعده المتفرج الأول لعرضه المسرحى ـ وظيفة أكثر حيوية وأصالة من مجرد قيامه بوظيفة أخرى ؛ تتساوى بالقدر نفسه من الأهمية مع وظيفة « المفسر » للعمل المسرحى برمته · انه ممثل هذا العرض المسرحى أمام الجمهور · ضمير العمل المسرحى وروحه ·

تحدث عن هذا كلوديل "Claudel" (٣) أمام قبر «جاك كوبوه» (٤) ـ Jacques Copeau عندما أكد ضرورة تعدى وظيفة المخرج التقليدية ، واختراق حدود عالم المتفرج العادى وأطره مقتربا منه ، بل التمكن من الدخول فى ذلك الخضم غير المحتمل من الأفكار والمشاعر والانفعالات غير المكبوتة الذى يمثله المتفرجون : « علينا أن نرغم أنفسنا الاصغاء الى سامعينا ومشاهدينا ؛ لما يوجه اليهم من فوق خشبة المسرح ، المقدسة الثمينة للعمل الفنى ! حين يستيقظ المتفرجون أخيرا من سباتهم العميق ، ويصغون باهتمام عميق ، لما يوجه اليهم من فوق خشبة المسرح . ولكى يسيطر المخرج على متفرجيه ، فانه يملك « تاكتيكين » أى طريقتين : أولا : الاقتراب من المتفرج ببطء وبرفق ، ليمكن اعداده وتكيفه مع أحداث المسرحية . ثانيا : عندما نشعر أن المتفرج ـ مشاركنا فى لعبتنا المسرحية ـ قد نضج على مستوى الأحداث التى تقدم له فوق خشبة المسرح ، يمكن لنا فى اللحظة المناسبة فقط ـ وعن غير توقع ـ السيطرة عليه بكل ما أوتينا من قوة . فجماعة الممثلين ـ نساء كانوا أم رجالا ـ عندما يقوم مخرجنا بالتعاون معهم ؛ لا ينبغى أن يكونوا مجرد أدوات من الخشب أو حتى من المعدن النفيس . انهم أداة صالحة ليس فقط للكلام أو التعبير حركيا فوق خشبة المسرح . ولكنهم أيضا ـ عدا ذلك ـ كتلة من المشاعر والقدرة على التعبير . فالشرط الجوهرى هو أن عليهم أن يكونوا على علاقة حية دائمة مع متفرجيهم ، علاقة متبادلة بين الطرفين ، حتى لا يفقد الممثل ـ ولو للحظة ـ حساسيته تجاه حساسية متفرجيه .

يالها من لحظة هامة فى حياة المتحدث أو « الخطيب » أو « المبدع » حين يدرك فجأة أنه قد حقق هدفه : « لقد انتصرت ، لقد كسبت أولئك الذين أتحدث اليهم » . ان شعورا بالارتياح يصيب المخرج فى اللحظة التى يشعر بأن متفرجه يتفاعل مع أحداث مسرحيته . ولكن شعورا أعمق وأبقى يتكون داخله ، انه الشعور بالرضا الذى يتملكه بشكل غير مباشر ، ذلك الشعور الذى يختفى وراء العمل الفنى ، فحتى الممثلون يقومون باصرار أمام أفواج جماهيرهم الغارقة فى ظلام قاعة المسرح فى أثناء العرض المسرحى بسؤال متفرجهم الذى يحاكمهم،فيوقظونه من سباته؛بل يرغمونه عن طريق اثارته عقليا ، ووجدانيا ليعبر عن وجهة نظره :

**« اجب ، أجبنى ، قل شيئا فى النهاية ، انك لست بابكم او اطرش . لا تتظاهر بانك جثة هامدة ! » .**

يخاف الممثل فى معظم الأحوال متفرجه ، وليس هذا التخوف بغريب حتى عن أشهر الممثلين . فهم يشعرون بنفس القدر من الرهبه والتخوف . فمن المعروف أن لورنس أوليفييه "Laurence Olivier" المعروف بتجربته وخبرته العريضة فى ميدان المسرح ، كان ينصح صديقه

الممثل قائلا : **بان عليك قبل ليلة الافتتاح للعرض الأول للمسرحية ان تذهب الى المسرح مبكرا ، ارتد زيك المسرحى ، قم بعمل « ماكياجك » ، قف فوق خشبة المسرح ؛ واصرخ عاليا مناديا جمهورك المتخيل : « سوف ترون ، ـ يا أولاد السفاح ـ أعظم عرض مسرحى لم تروه فى حياتكم . فانا ... انا ســـوف أمثل اليوم . أتسمعوننى آه . انكم لمحظوظون ـ ويستطرد أوليفييه ـ يقينا ان هذا سوف يكون معينا لك »** .

ومن المدهش أننا نجد النصيحة نفسها عند ( Logan ـ لوجان ) : « **اننى افكر فى المتفرج كما أفكر فى حيوان هائل مخيف ، يريد أن يقهرنى [ ... ] فعندما يرتفع الستار الى أعلى ، أشعر بأن صوتا ينطلق فى داخلى صارخا ناظرا الى المتفرجين : « أتظنون أن بوسعكم اللهو بى ؟ اننى أسخر منكم بنفس قدر لهوكم بى ـ وربما أكثر !! »** فعلى المخرج وممثليه أن يقبلوا هذا التحدى بهدوء . على الممثلين أن يهمسوا بذلك الصراخ الداخلى ومثيله لجمهورهم ولأنفسهم :

« **أنتم أيها المحظوظون ... سوف تشاهدوننا اليوم فى مسرحية رائعة ! انظروا كيف اننا هادئون هدوءا تاما . اننا واثقون من أنفسنا ! لا تخافوا [ ... ] كونوا هادئين . أنتم فى أيدى فنانين مهرة ! عندئذ فان هذا الحيوان الهائل يشعر بالهدوء . وأمسية كهذه باهظة التكاليف لن تضيع هباء** » .

نحن نرى فى لهجة الممثلين اليومية عددا من العبارات تعد مصطلحات خاصة فى عالم الفن مثل : « أن تكسب أو تقهر المتفرجين » ، « أن تمسكهم من زمام أعناقهم » ، « أن تدافع عن نفسك أمامهم » وهى فى اللغة الفرنسية (Se défendre) أى « دافع عن نفسك » ؛ كثيرا ما تستخدم هذه العبارة الأخيرة فى معظم الأحـوال . أما بيتر بروك Peter Brook فيقول : « **كونوا كما لو انكم تدافعون عن حياتهم ـ حياة هؤلاء المتفرجين** » ؛ قال بروك هذا مرة لممثلى فرقته قبل بدء العرض . ان هذه المصطلحات العسكرية ،ترينا أن الجمهور يعامل كما لو كان عدوا ينبغى قهره . وليس من المهم أن تكون عداوة الجمهور هى شيئا حقيقيا أو متخيلا ـ أحيانا يحدث هذا أو ذاك ـ ما دامت هذه العداوة قابعة داخل نفس الممثل .

الشعور بالرهبة والتخوف أمام جماعة من البشر ، لا يوجد فقط عند الممثلين ـ بل يعرفها كذلك المتحدثون المتظاهرون ، الذين عليهم أن يقفوا فى مواجهة الجماعات الغفيرة . ان هذا التخوف يمكن أن يكون أمرا مرغوبا فيه ـ اذا ما أرغم الشـخص على بذل الحد الأقصى من تكثيف جهوده ومساعيه للتركيز الابداعى الخلاق . أما اذا أسقط فى يد الممثل

أو الخطيب ؛ وأوقفت هذه الرهبة ـ عند جمهوره ومتفرجيه ـ ذهنه وسيطرت عليه تماما ، فسيكون هذا التخوف وهذه الرهبة غير مرغوب فيهما على الاطلاق · ولذلك فان المخرج حين يبدأ تدريباته ، نجد أنه يمثل بوجوده الفعلى المتفرج الذى يخافه الممثل ، مرغما اياه فى ذات اللحظة على التخلص من خوفه الداخلى ، والقضاء على الشكوك القابعة فى عقله وروحه ، محاولا بذلك أن يساعده فى ابداع فنه داخليا بشكل قائم على شعوره بالبقين والايمان بقواه الذاتية ·

فالمتفرج « الجاهز » المعد للتلقى ؛ لا ينبغى أن يكون متسامحا ، وليس عليه أن يتوقف عن ادراكه فى البحث والتنقيب ، حتى لا يصبح مجرد شخص حيادى بارد ، فعندما يتخذ مشهد ما أو دور ما احمراره وحيويته ، يبدأ المتفرج كذلك فى الاحمرار والتعايش مع ما يراه · ان أولئك المخرجين الذين لا يقتنصبون فى الثناء على ممثليهم حينما يستحقون الثناء ، يخسرون الكثير لأنهم لا يشجعون ممثليهم ، خاصة اذا استحقوا ذلك عن حق ، فهم فى انتظاره · أما أولئك المخرجون الذين بمقدورهم المشاركة فى أثناء التدريبات بالضحك والتعاطف مع ما يقدم لهم ، يسهل عليهم الوصول الى هدفهم المنشود ، على شريطة أن يكون ذلك تعاطفا وردود أفعال حقيقية ، فى مكانها الصحيح · اننى أعرف مخرجين قد ينفعلون « لمجرد الانفعال » ـ فيتضاحكون بباعث أن هذا المشهد عليه أن يكون مضحكا ، مع أن المشهد لم يكن على الاطلاق مثيرا · فردود أفعال كهذه ، هى ـ فى رأيى ـ مضرة أكثر من كونها مفيدة ، لأن المخرج فى هذه اللحظة يتوقف عن أن يصبح ممثلا أمينا للمتفرج الذى تقدم التجربة المسرحية له ، بل يقود ممثله الى الخطأ تلو الخطأ ، حيث يقوم بتنويم قوة استشعاره ؛ موحيا بأن الجمهور سينفعل بالطريقة نفسها التى ينفعل بها مخرجه · وعندما يبدو أن الأمر فى العرض المسرحى شىء آخر ؛ يفقد الممثل ثقته فى مخرجه ·

فلنعد ثانية للحديث عن "Dewey" الذى يعد كتابه « الفن خبرة » أرضية فكرية لجوهر تحليلنا للظواهر الجمالية لفن الاخراج :

**« تحيا اللغة فقط بقدر الاستماع اليها · والتحدث بها ؛ فى هذه الحالة ينبغى فهم اللغة باعتبارها وسيلة فنية من وسائل التعبير · حتى فن الايماءة المعروف ، يمكن أن يكون لغة فنية قائمة بذاتها · فالمستمع أو المصغى انما هو شريك غير مرئى · أما العمل الفنى فيمثل تكاملا غير نهائى بالقدر الذى يعيش فى خبرة الآخرين ، وليس فقط مجرد خبرة معايشة داخل الفنان المبدع · ولذا فان اللغة تجذب وراءها تبعات ثلاث : القائل** والمقول والمستقبل ( المتلقى ) · **أما المادة الخارجية ـ وهى المادة الفنية ـ**

**فهى المشعل أو الوهج الذى يصل الفنان بالمتلقى** » · فالمتلقى يوجد قابعا فى داخل العقل الواعى لكل مبدع : « فالطاهى يطهو لضيوف المأدبة ، ومعيار قيمة الوجبات المطهية هو فى مقدار تذوقها وتناولها » ·

ان أحقية هذا الافتراض لا يقلل من شأن الحقيقة القائلة بأن المحرك لنشاط كل عنان هو الشعور الداخلى الملح ، هو حاجتـه الى التعبير عن نفسه وعن رؤيته للعالم · فالكاتب فى احساساته واستشعاراته بهذا الدافع الداخلى ، يجلس للكتابة وربما لا يفكر حتى فى قارئيه · ومع ذلك فان هذا الاذعان لهذه الضرورة الداخلية ما هو الا مظهر باثولوجى ، ويبدو هذا الدافع رغبة فى الاقتسام مع الآخرين رؤاهم الفردية الذاتية ، وطرق تفكيرهم وحالاتهم الشعورية · فالمخرج لا يملك ـ على وجه العموم ـ مثل الكاتب هذه الفرصة ، فرصة « لوكس » الابداع الفردى ؛ ووضع ما يكتبه فى درج مكتبه ، لأن ما يبدعه المخرج لابد أن يؤخذ ويقدم للمتفرجين · فمن الوقت الذى يقوم به المخرج بطهى وجبته التى يحبها ، ينبغى عليه أن يتذكر أولئك الذين سيجلسون حول المائدة ـ أى فى صالة المتفرجين ، ليس من أجل امتداح ذوقه ، ولكن ليمكن اقناعهم بقيمة الأطعمة الأخرى ومقدار تذوقها وترغيبهم فيها · ان حضور المتفرج فى المسرح هو شرط لوجود العمل الفنى ، والمسرح ـ بهذا المفهوم ـ يوجد فقط على هذا النحو ؛ ويتخلق على الفور عند حضـور متفرجه ، وهو بهذا المفهوم حاضر حى · فالمتفرجون ما هم الا كائنات مختلفة ، وعلى المخرج أن يتوجه بمسرحه لهؤلاء المتفرجين · أيا ما كانت تركيبته ودرجة ثقافته ، ينبغى التوجـه حتى الى متفرج بسيط أقل حدة فى الذكاء · لأن ذلك المعيار يضمن بوضوح الحفاظ على الفكر المطروح · أينبغى التوجه الى متفرج معد لقبول مضمون العمل المسرحى وشكله؟! اذا كنت أسعى كمخرج للهجوم على تقليد اجتماعى راسخ ، طريقة تفكير ما ، ألا يكون من المحتم هنا رؤية العمل الفنى الذى أبدعه أيضـا ؛ عبر أعين أولئك الذين يمارسون هـذا التقليد الاجتمـاعى ويعيشونه ؟! ، أولئك الذين يتقاسمون طريقة التفكير هذه ، أى باعين خصومى المتفرجين ؟! مما يستدعى هذا أحيانا محاولة الدخول فى جلد غريب عنى ؟! · فى رأيى أن هذا أمر ضرورى ، فاما أن أتوجه الى جمهورى قاصدا أن أدفعهم الى تغيير طريقة حياتهم وجوهرها ، أو أن أتوجه الى جمهورى للدفاع عن قضية مثل الدفاع عن حقوق الزواج فى المساواة مع البيض · علينا هنا ـ على سبيل المثـال ـ التخلص من طريقة التفكير العنصرى وحججه ! بدون هذا الاسلوب فى التفكير ، لن أكون قادرا على طرح حججى ، التى تقف بالمرصاد ضد حججه ـ أى حجج المشاهد ـ وقد يبدو هذا الموقف نهائيا يسعى الى الوصول الى الحد الأقصى من الاقناع · فالمخرج عموما لا يقف فى مواجهـة قضايا مثل هذا النوع ، أو لا يعى

المتفرجون أسلوب تفكير هذا المخرج حتى النهاية ، لأنه يعرف مع من يقف في مواجهته ، كما يعرف أيضا من يقف ضده بوضوح ، ويعرف في نهاية الأمر ما ردود الأفعال المنتظرة والمتوقعة من المتفرجين · ان قوة هذا المتلقى ـ هذا الذى يوجه اليه هذا العرض المسرحى ـ دائما ما تتواجد فى ذاكرة المخرج ، أو من البديهى أن المخرج عليه أن يضع هذا فى اعتباره · فالسقوط المسرحى قد ينتج عن تناسى المخرج لطبيعة المتفرج المتلقى لهذه العروض أو محاولة تجاهله وتخطيه · وهذا فشل مؤكد · لأن العرض المسرحى ما هو الا قذيفة مصوبة من العمل الفنى ، واذا لم تصب هذه القذيفة هدفها مرة ، فلن تعود ثانية للانطلاق من يد « المدفعجى » لتصويبها من جديد ، حتى ولو احتوت القذيفة على قدر هائل من قوة التفجير والاشعال ، لأنها ببساطة لم تحقق مهمتها ، ولم تسبب المزيد من الخسائر الفادحة فى صفوف العدو · فالعمل الفنى ـ بهذا المفهوم ـ ينبغى اعداده وتجهيزه من جديد · ونكتشف هنا أن المخرج السينمائى يوجد فى موقف أصعب من موقف زميله المخرج المسرحى · فالأخير يعرف بدرجة ما جمهوره ، ويحدد مسرحه ونوعية جمهوره · بما يقدمه ويعرضه ، فاذا كان هذا المسرح ـ على سبيل المثال ـ هو مسرح « Schauspiel Haus » بزيورخ ، فلا يمكن الاعتماد هنا على جمهور مشاهدين ؛ مكون من العمال والطلبة لأن طبيعة جمهور هذا المسرح من نوعية أخرى · واذا أراد المخرج أن يخاطب جمهورا آخر غير ذلك الذى يرتاد هذا المسرح السويسرى ، فما عليه الا أن يغير مقر المسرح نفسه الذى يعمل فيه ، بل يمكنه كذلك ـ ان أراد ـ أن ينتقل للناس بمسرحه الى الشارع كما فعل ممثلو جماعة الفرقة المسرحية التجريبية (٥) « Bread and Puppet » وغيرها من الفرق التجريبية · أما المخرج السينمائى فلا يعرف شيئا عن جمهوره الذى يرتاد أفلامه ، فان فيلمه يمكن أن يصل الى كل مكان ، الى مختلف الفئات البشرية ، بل الى أطراف مترامية من أنحاء العالم ، الى بلدان ربما يسبح عنها هذا المخرج نفسه فى دروس الجغرافيا فقط · فنوعية جمهور الفيلم أمر ليس متوقفا عليه · **بل يمكن المخاطرة بالقول بأن المخرج المسرحى يختار جمهوره ، بينما يختار المتفرجون أفلامهم بأنفسهم بفنانيها وفنييها ·**

اذن أى الطرق والأساليب يمكن أن يؤثر بها مخرج المسرح والفيلم على متفرجه ؟! نحن نعلم ماهية الوسائل المستخدمة فى هذا المجال ، ولكننا لا نعرف أيا منها يمكن أن تكون فعاليتها فورية آنية : ان نشاط أية تركيبة نفسية للمتفرج ، بل واثارتها ؛ يمكن أن يؤكدا أهمية المسرح والفيلم وتفوقهما الواضح فى التأثير ، بالمقارنة بمختلف الفنون الأخرى ·

فى المسرح ـ خاصة فى فن الاخراج المسرحى ـ يصعب الفصل القاطع بين ما هو مضمون وما هو شكل ! · فاذا وضعنا فى الاعتبار أن

مضمون العرض المسرحى أو الفيلم السينمائى ، هو جزء لا يتجزأ من النص الأدبى المقدم ، فان هذا لا يعنى ـ على الاطلاق ـ أن المسرح ما هو الا فن ، لا يملك على الاطلاق شكلا ، بل انه مجرد مضمون فقط · ويدلنا هذا على المخاطر الجسيمة التى يتضمنها هذا التحديد ؛ والفصل القاصر بين المضمون والشكل فى العمل الفنى ، ان هذا الفصل يعنى أنه يجب أن ننظر الى العمل الفنى كقيمة نقدية تطبيقية غير قابلة للمناقشة · فان ما يحققه المسرح كثير فى مجال المضامين الأدبية · ولا يوجد من يعترض على أنه بدون تغيير فى نص المؤلف ولا حتى كلمة واحدة ، فان العرض المسرحى ـ من خلال تفسير النص ـ يمكن للمخرج أن يقحم فيه ذاتيته ؛ متدخلا فى مضمون العمل الفنى للمؤلف المكتوب ، مما يلفت نظر المتفرج بأن هذا هو الشىء الوحيد المقدم له ، وأن هذا هو الذى يجعله يوافق على ما يقدمه له هذا « المسرح » من صور ومشاعر فوق خشبة المسرح · فالصور المرئية والصوتية ، المتلاحمة فوق خشبة المسرح بشكل متضافر مع شعور المتفرج المتوالد فى أثناء الفرجة المسرحية ـ والذى يعد أمرا ذاتيا ـ يمكن أن يختلف اختلافا جذريا بين معطيات كل متفرج وآخر · يتوقف هذا على التركيبة النفسية والثقافية والفكرية لكل واحد منهم · فمن يحب الميلودراما سيبكى فى أثناء العرض المسرحى ، أو ستثار شكوكه ، وربما سيثير سخريته وضحكه أو الشعور بخيبة الأمل عند متفرج آخر يقول : ما هذا الغباء الذى يقدمونه لنا ! » · بالطبع ان المشاعر التى تتوالد عند المتفرجين فى أثناء العرض المسرحى ، تنبعث فى معظم الأحوال من المادة الأدبية ، ومع أن الممثل هو الموصل الذى يقوم بارسالها للمتفرجين ، حيث يمثل فوق خشبة المسرح ، الا أنه أيضا يعايش هذه المشاعر ويتاثر بتاثرات هذه الشخصية الممثلة ، أكثر من مجرد كونه متلقيا « لنص يؤديه » · فالمتفرج يملك قسطا كبيرا من صدق المعايشة مع ممثله ، الذى يثير وجدان متفرجه ، حيث يملك المسرح تحت طواعيته وخدمته بكل وسائله ووسائطه الفنية ، عدا النص المسرحى ·

يرى Stephen Pepper عالم الجمال الأمريكى أن محاولة ابراز السلوك الانفعالى ، المشاهد فوق خشبة المسرح وعلى شاشة السينما ، يمثل أكثر الأساليب تأثيرا وقوة فى ايقاظ عواطف المتفرج واستثارة أحاسيسه · فالعمل فى منطقة أحاسيس المتلقى ومشاعره تحمل بين طياتها « تيمة » مضمونية بالمعنى العام لهذا المصطلح الأدبى ، حتى فى المسرح الذى يستثار فيه ـ عن قصد ـ وعى المتفرج وذهنيته ( وأقصد هنا مسرح بريخت ) فان هذه القاعدة يمكن تطبيقها : « استثارة عواطف المتفرج ومشاعره كذلك » · ويصعب فصل العملية الذهنية ( الفكرية ) الابداعية المتزامنة عن المرحلة العاطفية · ان المسرح الجديد ـ سواء ذلك

الذى ينبع الجديد فيه من منطلق تقليدى أو تجريبى ـ لم يسر فى الطريق نفسه الذى اختطه بريخت . وحتى لو أننا قبلنا جماليات المسرح الملحمى لما تغير الأمر . ان المسرح « اللا انفعالى » لا يوجد حتى عند بريخت ، فهو « **لم يفكر بهذا المنطق الفاصل المانع الذى يقتل عواطف المتفرج ومشاعره** » . فلنتذكر معا البند الثامن والأربعين فى « الأورجانون الصغير للمسرح » لبريخت :

« **لا يمكن للممثل فى أية لحظة من اللحظات أن يذهب بعيدا فى دوره الى الحد الذى يجعله يغير تماما من الشخصية المقدمة . ان التقييم النقدى الذى يرى فى ممثل ما أنه يلعب دور « الملك لير » ولكنه كان « لير » بلحمه وشحمه ، انما يعد تقييما ليس فى صالح الممثل . فمهمة الممثل هنا ؛ هى فى ابرازه الشخصية المقدمة ، أو تقديمها بطريقة لا تجعله يتقمصها تماما تقمصا كاملا؛ولا يعنى هذا أن الممثل عليه بالضرورة ، عندما يبدع أدوارا انسانية عاطفية تلهبها عاطفة الحب ، أن يصبح باردا فى تقديمه لهذا الدور . ولكن عواطفه وأحاسيسه كممثل لا ينبغى أن تكون عواطف ومشاعر الشخصية المقدمة . ولكى لا تصبح مشاعر المتفرجين هى نفس المشاعر الأساسية لهذه الشخصية المقدمة ، فينبغى أن تكون لدى المتفرجين الحرية الكاملة فى تلقى التجربة** » .

فى كتاب بريخت (٦) "Der Messingkauf" نجد توضيحا اضافيا ، يؤكد فيه بوضوح قائلا بأن عامل « الاغتراب » يرمى أيضا الى المعايشة المسرحية ، مع فارق وحيد ، هو أن المتفرج لا يتقمص الشخصية المقدمة فوق خشبة المسرح ، بل يسلك سلوكا قادرا على التقييم النقدى للأحداث المعروضة فوق الخشبة . **ان استثارة المتفرج عاطفيا ، والحصول على تعاطفه ، لا ينبغى أن يتوازن مع أحاسيس الشخصية المقدمة . « عند مشاهدة منظر يتسم بالخوف أو الألم ، يمكن أن يشعر المتفرج بالبهجة ، وعند رؤيته حالة الغضب فوق الخشبة ؛ قد لا يشارك المتفرج ممثله فى مشاعره الغاضبة ؛ بل قد لا يرغب فى فعل ذلك** » .

ليس هذا مكانا لمناقشة مفاهيم بريخت ، ومع ذلك فانه من الصعوبة ألا يلاحظ المرء على هامش ما نطرحه أن ما يطلق عليه « **بالدراماتورجية الأرسطوطالية** » (٧) ، نراه عند بريخت مفهوما متغيرا : « **فلا تتواجد عند المتفرج ميول نحو تقمص الشخصية التى يمثلها أو حتى تبنيها** » ويعرف تاريخ المسرح عددا غير قليل من النوادر والحكايات حول مغامرات تدعو الى الأسف ، حين يفقد الممثل رقابته على الشخصية التى يمثلها . فيبدأ فى السلوك المسرحى الانفعالى المثير . ويفرق Pepper ـ عالم الجمال الأمريكى المذكور ـ بين نوعين من ردود الفعل العاطفى عند المتفرج :

"emotion with" حين يتقمص المتفرج شخصية البطل .
"emotion at" حين لا يتعاطف المتفرج مع الشخصية المسرحية المقدمة ، وتكون ردود فعله من نوعية أخرى .

ان المسرح الذى يضع لنفسه هدفا ، يكون قادرا على التأثير فى طريقة تفكير المتفرج . نادرة تلك الظواهر المسرحية التى تقوم عن وعى بتحقيق هذا الهدف ولصالحه ، وبصرف النظر عن تقيدها بالفاهيم الجمالية البحتة ، فانها تقوم بالتأثير فى مناطق مشاعر المتفرج وعواطفه على هذا النحو . ويقترب عمل « بروك » ( المجهولون ) فى عرضه من أسلوب بريخت ونظريته . يستلهم «بروك» مسرحيته من كتاب ألفه "Turnbull" لا يعتمد عمل المؤلف فيه على مجرد الايهام الأدبى ، ولكنه عمل يتصف بأنه « روبرتاج » علمى . ونتساءل : **ما الفرق بين تأثير الكتاب كعمل أدبى وتاثير المسرحية كعمل فنى مأخوذ من العمل الأدبى ؟!** ما الهدف الذى يسعى اليه المسرح معتمدا على مادة هذا الكتاب ؛ فى بناء هيكل العرض المسرحى . فاذا حاولنا أن نجيب عن هذه التساؤلات ؛ فسنجد أن حاجة مجتمع المسرح ، هى أقل هنا من مجتمع القراء لقراءة الكتاب المؤلف . وعلى أحسن تقدير يتساويان فى التلقى ، هذا فى الوقت الذى يكون تأثير المسرح فيه أكبر ؛ بسبب انه يؤثر تأثيرا أكبر عاطفيا على مستوى الشعور والوجدان . ومن المعروف أن رجال « الرقابة » هم أكثر حساسية أمام الكلمات المنطوقة من الكلمات المكتوبة .

ان مسرحة النص الروائى « المجهولون » المأخوذ عن كتاب Turnbull تتخلق مادته فى شكل وقالب مسرحى خالص . ولا يسعى هذا العرض المسرحى للتوفير من وسائله وامكاناته ، قاصدا الى البحث عن الحقيقة المادية الدائرة حول قبيلة «ايكوف» ؛ ولا يحاول الممثلون عند بروك أن يكونوا نسخا طبق الأصل من هذه القبيلة . فليس بمقدورهم نسيان أجناسهم واستقلالهم « العرقى » ـ مع أن فرقة « بروك » تحوى ممثلين من جنسيات مختلفة منهم البيض والسود وممثل يابانى ؛ لكنهم يسعون للوصول الى حقيقة أخرى؛هى الحقيقة الفنية التاريخية؛وليس تأثير العرض المسرحى هنا هو تأثير مباشر على المتفرج : كأن يكون « البدائيون » الطيبون هم السود ، والبيض هم الأشرار أو على العكس . فالبيض يعرضون هنا وهم يظهرون نياتهم الطيبة فى أن يكونوا طيبين ، بالرغم من أن الرجل الأبيض يظهر فى النهاية خجولا ، بل ويشعر بالعار من أعماله الوحشية التى ارتكبها ضد أهل القبيلة . ولكن عملية فهم ذلك تتم من خلال فهم ما يحدث فوق خشبة المسرح ، فهم طريقة التفكير التى « تلخص » أحداث المسرحية . ويحدث هذا التواصل مع العرض المسرحى

عند المتفرج ليس بواسطة الاعلام المسرحي داخل المادة الدرامية ، ولكن بالوصول الى نتائج ذاتية قائمة على مشاهد مسرحية واقعية ، وتعليقات زاخرة بالحقائق ، وليست مجرد تفاسير • فهذه المشاهد تنبثق معانيها عبر التعليق ، وقيمتها العاطفية تختلف مقاديرها وتتنوع بشكل متباين : فهي تارة تضحك المتفرجين ؛ وتارة أخرى توقظ الشعور بالتعاطف ، كما أنها تولد الشعور بالاشمئزاز أحيانا ، بل الشعور « بالاغراب » الذى ينصح بريخت به فى تعاليمه ودستوره المسرحي أحيانا أخرى • وفي النهـاية يغادر المتفرج المسرح وهو متأثر تاثيرا عميقا لا حدود له •

يرى Dewey أن « الفنان يقوم بانجاز مهام وأفعال تولد الأحاسيس والمشاعر » ويقف « ديواى » على النقيض من المفهوم السيكلوجي المبسط ، الرابط طريقة التفكير بالنشاط العلمى ، لادراك عمل الفنان الابداعى • هناك ـ بلا شك ـ مساواة عند العلماء والفنانين ؛ سواء فى مرحلة ودرجة المقارنة لوضعية ومقارنة الاثنين ؛ عندما نجد «الشعور» و « طريقة التفكير» يمثلان لدى كل منهما مفردات ومعان وأفكارا هامة مرئية • ان تلقى العمل الفنى يعد عند « ديواى » خبرة ، وفى كل خبرة يوجد عامل المعاناة • فالمضامين الفكرية تصل عبر « نسخها » ، لتثير ردود أفعال عاطفية ؛ تصبح منجزا ثابتا عند الانسان ، وبالتالى جزءا من منابع معاناته ومصادرها • ليس ثمة طريقة لفصل الخبرة الجمالية عن الخبرة « الذهنية الفكرية » ، مع أن الخبرة الأخيرة ينبغى أن تكون لها بصمة جمالية حتى تصبح هذه الخبرة متكاملة •

ويوضح Dewey (٨) ما الذى يعنيه ويفهمه من خلال مصطلح « خبرة » : « يتقابل شخصان ، يسعى واحد منهما الى الوصول الى منصب ، والثانى يتوقف عليه القرار الأخير • يمكن أن يتم حديثهما بشكل آلى فيتكون من أسئلة واجابات تقليدية تحل المشكلة على المستوى الشكلى • لكنهما فى هذا الحديث لم يصلا الى « الخبرة المتبادلة » بعد ، والتى من خلالها قد يتقابل الاثنان ، ولذلك لا يحدث شيء ، سواء كان الحديث عن قبول الأول أو تخليه عن المنصب • يمكن أن يحل الموقف باعتبـاره « عملا وظيفيا » ، وفى اللحظة التى تتخلق فيها امكانية التأثير المشترك ، تتخلق خبرة جديدة • **أين يمكننا تصوير هذه الخبرة ؟! ليس فى اللوائح والقوانين الوظيفية ـ يستطرد « ديواى » ـ ولكن فى المسرح ، بامكان فن المسرح فقط أن يعبر عن جوهر هذه الخبرة وقيمتها • فتعتمد هذه الخبرة على اللعب السيكلوجي للأحاسيس والمشاعر البشرية المكثفة ، ليس اعتمادا فقط على كل كلمة ، ولكن على كل ايماءة تثير ليس فقط التردد فى قوة المشاعر الأولى ، بل أيضا تؤثر فى مجال ظلالها وتوناتها • ان حضور « المرشح » للعمل وسلوكه ، اما أن يتوافق وطبيعة صاحب العمل ومزاجه**

**او يتناقض كل هذا مع مشاعره فيثير بذلك ازعاجه وضيقه** · ان وجود هذه العوامل **بذاتها تملك نوعية وطبيعة جمالية خاصة ، تكفى لوجود مثيرات ضرورية ؛ لايصال اطراف هذا الحديث المتنوع الى نتائج مصيرية محددة · انها تمثل جزءا اساسيا لكل موقف · وبصرف النظر عن سماتها «المسيطرة» فان هذه العناصر تفقد الثقة فى صيرورتها ، وتصبح معدومة الحركة »** ·

سمحت لنفسى أن أعرض ـ بشكل متوسع ـ رؤى العالم جون ديواى John Dewey لعدة أسباب :

**السبب الأول** : أن هذه الرؤى هى محاولة للتفسير العلمى لظواهر معروفة لكل مبدع مسرحى وسينمائى؛عبر خلقه وابداعاته وخبرته العملية. والميزة الكبيرة « لديواى » هى فى قدرته الفائقة لتفسير بعض الاشكاليات الفنية الهامة ·

**السبب الثانى** : لأن المبدعين ـ كالعادة ـ يتخوفون من مناقشة القضايا المصطبغة بطبيعتها الاجتماعية العامة ، حيث يتوقعون أنه قد يقابلون بتهمة أنهم « مبدعون تنظيريون » كما لو كان ذلك مساويا لتهمة الابداع الجاهل غير المدرك ·

**السبب الثالث** : أنها محاولة للاجابة عن ميول فن حضارى معاصر ، أصبح « موديلا » للابداع الانسانى فى السنوات الأخيرة ، يتسبب عنه الشعور بالخجل فى الحديث عن هذه الأحاسيس وتلك المشاعر ، متناسين بذلك أنه بالمنطق ذاته ، يبتر الانسان فرعا هاما من فروع عمله الابداعى·

دائما ما استثار « فن المسرح » منذ جذوره الأولى ، عقول المتفرجين ومشاعرهم والهبها · وفى هذا سر قوة هذا الفن وكينونته · ان "FRYNICHOS" (٩) استثار عام ١٤٩٤ قبل الميلاد دموع شعب أثينا بمأساته ، حينما تحدث حول هزيمة مدينة (MILET) ، وفعل ذات الشىء « أيسخيلوس » بمسرحيته "Ioumenidy" (١٠) · ويمكن لنا أن لا نتشكك فى صدق ما قاله مؤرخ اغريقى ، بأن « أيسخيلوس » قد ساق الى مكان الأوركسترا « جوقة » تتصف بغرابتها وبدائيتها وتوحشها الذى فاجأ به جمهوره ، لدرجة أن الأطفال كادوا يموتون رعبا وخوفا عند رؤية هذا « الكورس » الغريب ، وأن النساء الحوامل بعد مشاهدة تلك المسرحيات كدن يلدن أطفالهن قبل الأوان · ويرى المصلح الروسى الكبير قسطنطين ستانسلافسكى : « بأن التأثر الحقيقى الذى يسيطر على المتفرج ـ باعتباره شعورا حيا ـ انما هو رد فعله الطبيعى فى مواجهة ما يراه · وهذا شىء لا يقدر بثمن · ينبغى على الدوام أن نسعى الى ايصال ردود أفعال كهذه ، وكذلك ينبغى أن يسعى اليها كل من الممثل والمخرج » ·

وفى بلجيكا دائما كان يتخوف الفنانون من ردود أفعال المتفرجين التى تلتهب مشاعرهم وتستثار ؛ فى أثناء مشاهدة العرض المسرحى ( المراة الخرساء من مدينة Portici ) وفور الانتهاء من عرضه ، وهى أوبرا ألفها المؤلف الموسيقى « Auber » (١١) قدمت ببروكسل عام ١٨٣٠ ؛ مهد هذا العمل المسرحى للقيام بثورة فى البلاد . وفى مدينة وارسو البولندية منعت السلطات القيصرية الروسية المحتلة عرض المسرحية ذاتها ، بعد سقوط ثورة نوفمبر الشعبية البولندية ضد الاحتلال الروسى عام ١٨٣١ فى امارة وارسو . واستمر هذا المنع حتى عام ١٩١٥ ، وحدث الأمر نفسه عند عرض مسرحية « الأجداد » (١٢) للشاعر المسرحى البولندى آدم ميتسكيفيتش (١٣) Adam Mickiewicz فى عام ١٩٦٧ والتى قدمت بأحد مسارح العاصمة وارسو .

**ينبغى على المخرج أن يتعلم كيف يدير دفة مشاعر المتفرج ! ينبغى أن يكون على علم ووعى بكيفية مسار هذه الأحاسيس واتجاهاتها أثناء وقوع الأحداث الدرامية داخل العمل المسرحى . هذا ما اذا كان لا يريد أن يقع فى نيران « ردود أفعال المتفرج غير المتوقعة » التى يمكن أن تدمر عمله المسرحى تماما أو توجهه وفق ما يريده . ولذلك فعلى المخرج ـ بالمعنى الاستعارى ـ أن يجلس فى صالة المتفرجين ليرى كما يرون هم ، عليه أن يتعلم فهم مشاعر متفرجيه ، يتنفس ايقاع تنفسهم ، يستشعر نبضات قلوبهم ، ليكون قادرا على ادارة دفة مشاعرهم . يعتمد المخرج الحقيقى على كل هذه العناصر مجتمعه ليبلغ نجاحه ، ليس نجاحا صحفيا تسعى اليه أقلام النقاد فى « روبرتاجات » أو « مقالات صحفية » ، ولكنه النجاح فى استكشاف ردود أفعال المتفرجين الحقيقية ، المستجيبة لما يهدف المخرج اليه** . ويعد هذا نجاحا حقيقيا للمخرج ، الذى يمكن أن يمنح الخق والصلاحية لأداء مهنة الاخراج ... هذه المهنة « العاقة » الناكرة للجميل !

★★★