الفـــــن
المســـــرحى
(المحاورة الأولى)[1]

(بين إخصائى ومتفرج من رواد المسارح)

المخرج : والآن . . وقد طفنا معا بأرجاء المسرح ، ورأيت بناءه العام ، بما فى ذلك المنصة ، وأدوات إعداد المناظر ، وجهاز الإضاءة ، وغير هذا وذاك من مئات الأشياء الأخرى ، كما سمعت كذلك ما كان لابد لى من قوله عن المسرح بوصفه « دولابا » . فهلم نسترح هنا ، فى الصالة ، لنتحدث قليلا عن المسرح وعن الفن المسرحى . . وقل لى إذن : ماذا تعرف عن هذا الفن ؟

المتفرج : يخيل لى أن التمثيل هو الفن المسرحى .

المخرج المسرحى : وعلى هذا ، فالجزء يساوى الكل ؟

المتفرج : كلا بالطبع . . وهل تعنى إذن أن المسرحية هى الفن المسرحى ؟

المخرج : المسرحية عمل من الأعمال الأدبية ، أليس كذلك ؟ فقل لى إذن : كيف يجوز أن يكون هذا الفن هو عين ذاك الفن الآخر ؟

المتفرج : حسنا . . ومادمت تقرر أن الفن المسرحى ليس هو التمثيل وليس هو المسرحية ، فلا محيص من أن أستنتج أنه المناظر

(١) نشر هذا الحوار للمرة الأولى فى سنة ١٩٠٥ فى كتيب نفذ سريعا ، وفى السنوات الثلاث الأخيرة لم يكن أحد يستطيع الحصول على نسخة منه .

والرقـص ، ومع ذاك فلا يمكن أن أزعم أنك ستقول إن ذلك كذلك .

المخرج : كلا . . إن الفن المسرحى ليس هو التمثيل أو الرواية التمثيلية ، وليس هو المناظر المسرحية أو الرقص المسرحى ، إلا أنه يتألف من جميع العناصر التى تتكون منها كل هذه الأشياء. إنه يتألف من الحركة المسرحية [1] (Action) التى هى روح التمثيل ومن الكلام (Words) الذى هو جسم المسرحية ؛ ومن الخطوط والألوان Line &Colour التى هى القلب النابض للمشهد ، ومن ضبط الإيقاع (Rhythm) الذى هو قوام الرقص .

المتفرج : الحركة المسرحية ، والكلام والخطوط والألوان ثم ضبط الإيقاع ! وأى هذه الأشياء أكثرها أهمية لهذا الفن ؟

المخرج : ليس منها ما هو أكثر أهمية من الآخر ، إلا إن كان من الألوان ما هو أكثر أهمية عند المصور من أى لون آخر ؛ أو إن كان من النغم نغمة هى أكثر أهمية عند الموسيقار من نغمة أخرى . . وقد تكون الحركة والمسرحية (Action) من إحدى وجهات النظر ، أثمن جزء من أجزاء هذا الفن ، وذلك أن صلة الحركة بالفن المسرحى هى نفس صلة الرسم بفن التصوير، ونفس صلة عذوبة النغم وتطريبه (melody) بالموسيقى . إن الفن المسرحى قد نشأ من الحركة بوجه عام ـ كالحركة الجسمانية ـ وبخاصة من الرقص .

المتفرج : لقد كنت أذهب دائما إلى أنه نشأ من الكلام ، وإلى أن الشاعر هو أبو المسرح .

المخرج : وهذا هو اعتقاد الناس عامة . . ولكن ، لتفكر فيه قليلا . . إن

---

(١) المقصود بالحركة المسرحية هنا الفعل المسرحى فوق المنصة ، وهو ما جرينا عليه فى كل كتبنا بعد هذا الكتاب كحياتى فى الفن ، وعلم المسرحية ، وفن كتابة المسرحية ، وإعداد الممثل ، وتاريخ المسرح ، وأشهر المذاهب المسرحية ، وفكرة المسرح . . . إلخ (د ـ خ) .

الشاعر يعبر عن خياله بالكلمات التى يتأنق فى اختيارها ؛ وهو بعد ذلك يلقى هذه الكلمات علينا ، أو يغنيها لنا . . وإلى هنا ينتهى عمله ، وذلك الشعر ، سواء كان للإنشاد أو للتغنى ، هو شىء أعد ليصافح أسماعنا ، ثم يأخذ طريقه بعد ذلك إلى مخيلتنا ، ولن يساعد الشاعر فى الوصول إلى غرضه هذا أن يضيف إلى إنشاده أو غنائه حركات أو إشارات هى فى الواقع قضاء على كل ما أنفق من جهد .

المتفرج : أجل . . وهذا جلّى ، وأنا أفهم تمام الفهم أن الاستعانة بالإشارات على إنشاد قصيدة غنائية كاملة البناء لا يمكن أن ينتهى إلا إلى نتيجة منفرة . ولكن هل هذا ينطبق على الشعر المسرحى ؟

المخرج : بكل تأكيد . ولا تنس أننى أتكلم عن الشعر المسرحى ، وليس عن المسرحية ، لأنهما شيئان مختلفان ، فالشعر المسرحى شعر أعد للقراءة ، أما المسرحية فلم تعد للقراءة ، ولكن ليشاهدها الناس على منصة التمثيل ، ولهذا كانت الإشارات ضرورية للمسرحية ، وعديمة الجدوى للشعر المسرحى ، ومن السخف التحدث عن هذين الشيئين ، الإشارات والشعر ؛ كأنما تربط أحدهما بالآخر أية رابطة . وعلى هذا فما دمنا لا ينبغى أن نخلط بين القصيدة المسرحية والمسرحية ، فينبغى ألا نخلط بين الشاعر المسرحى والمؤلف المسرحى . . إذ الأول يكتب للقارىء ، أو المستمع ، أما الثانى فيكتب للمشاهدين من جمهور المسرح . أتدرى من ذا الذى كان أبا المؤلف المسرحى ؟

المتفرج : كلا . . لست أدرى . . ولكن . . مبلغ ظنى أنه الشاعر المسرحى .

المخرج : هذا خطأ . . لقد كان الراقص هو أبا المؤلف المسرحى . . فقل إذن : من أى مادة اتخذ المؤلف المسرحى قطعته الأولى ؟

المتفرج : أحسب أنه استخدم الكلام بنفس الطريقة التى استخدمها شاعر المقطوعات الغنائية .

المخرج : وهذا خطأ آخر ، وذلك هو ما يذهب إليه كل إنسان لم يلم بطبيعة الفن المسرحى . كلا يا صاحبى . . لقد صنع المؤلف المسرحى قطعته الأولى باستخدامه الحركة المسرحية ، والكلام ، والخطوط ، والألوان ، وضبط الإيقاع ، ثم غازل أعيننا وأسماعنا بتوليفه الرشيق بين هذه العوامل الخمسة .

المتفرج : وما الفرق إذن بين هذا العمل الذى كان يقوم به المؤلف المسرحى القديم والمؤلف المسرحى فى أيامنا هذه ؟

المخرج : لقد كان المؤلفون المسرحيون القدامى أبناء المسرح الذين رضعوا لبانه، أما المؤلفون المحدثون فليسوا كذلك . ولقد كان المؤلف القديم يفهم ما لم يفهمه المؤلف الحديث بعد ، لقد كان يعلم أنه حينما يظهر هو ورفاقه أمام النظارة فإنهم قد يكونون أكثر تشوفا لمشاهدة ما قد يصنع ، من سماعهم لما يقول ، ولقد كان يعلم أننا أقدر على أن نسر العين ، وأسرع فى عمل ذلك ، من أن نسر أية حاسة أخرى من حواس الإنسان ، جميعا، وأنه لا جدال فى أن العين هى أقوى حواس الإنسان كلها ، وأن أول ما يواجهه فور ظهوره أمام الجمهور هو هذه الأزواج الكثيرة من الأعين المتشوفة الجائعة . . وحتى هؤلاء السادة والسيدات الجالسون بعيدا عنه بحيث قد لا يستطيعون دائما سماع ما قد يقول ، يبدون له كأنهم بجانبه مباشرة ، وذلك بسبب هذه العيون الثاقبة التى تحدق فيه النظر جميعا إما بالنثر ، وإما بالشعر ، ولكنه يتحدث إليهم دائما بالحركة المسرحية . . الحركة الشاعرية التى هى الرقص ،والحركة النثرية التى هى الإشارة والإيماء .

المتفرج : إن السرور يفعم نفسى . . فاستمر . . استمر .

المخرج : كلا . . بل لنتظر قليلا ولنناقش أطراف الموضوع . . لقد ذكرت أن المؤلف المسرحى القديم كان ربيب الراقص، وبالأحرى ربيب المسرح، وليس ربيب الشاعر ، ولقد قلت الساعة إن الشاعر المسرحى الحديث هو ابن الشاعر ، وكل ما لديه من العلم هو كيفية الوصول إلى آذان سامعيه ، ولا شىء بعد هذا ؛ وبالرغم من ذلك، ألا يزال رواد المسارح على ما كان عليه روادها من قديم الزمان ، يذهبون إليها ليمتعوا أنظارهم بما يشاهدون ، لا ليمتعوا آذانهم بما يسمعون ؟ لا جرم أن النظارة فى العصر الحديث حريصون على أن يتفرجوا ، وأن يشبعوا أعينهم ، وذلك بالرغم مما يذهب إليه الشاعر من أنهم لن يستعملوا غير آذانهم . . وآذانهم فحسب . . وأرجو ، وقد بلغنا هذا الحد ، ألا تسىء فهم ما أرمى إليه ، فأنا لا أقول ، ولا أشير من طرف خفى ، إلى أن الشاعر كاتب مسرحيات من طراز ردىء ، أو أنه يؤثر فى المسرح تأثيرا سيئا ، إنما الذى أريد أن تفهمه هو أن الشاعر لا يمت بسبب من الأسباب إلى المسرح ، ولم يحدث قط أنه تربى وترعرع فى بيئة مسرحية . ولا يمكن أن ينتسب إلى البيئة المسرحية . . وأن الكاتب المسرحى هو وحده من بين الكتاب الذى يحق له أن ينتمى إلى المسرح ـ وإن تكن الصلة التى تربطه به مع ذاك صلة هينة واهية .

لماذا يذهب الناس إلى المسرح ؟ :

ولنعد إلى ما كنا فيه من الحديث ، فأقول : إن ما أرمى إليه من ذلك كله هو أن الناس إنما يهرعون إلى المسرح ليشاهدوا التمثيليات، لا ليسمعوها . ولكن . . ماذا يدل ذلك عليه ؟ أليس يدل على أن جمهور النظارة هو هو لم يتغير ؟ وأنه يذهب إلى المسرح ومعه هذه الآلاف من أزواج الأعين ، كما كان شأنه من قديم

الزمان؟ ولعل السبب فيما يثير الغرابة فى نفسك من هذا الكلام هو أن الكتاب المسرحيين قد تغيروا ، وأن الروايات المسرحية قد تغيرت ، فالرواية المسرحية لم تعد بعد هذا المزيج المتزن من ألوان الحركة المسرحية ، ومن الكلام والرقص والمناظر ، لكنها غدت إما كلاما كلها ، وإما مناظر كلها . فمسرحيات شيكسبير مثلا هى شىء مختلف أشد الاختلاف عما يعمل حديثا فى مسرحيات الخوارق[١] أو المسرحيات الدينية [٢] الحديثة ، والتى عملت خصيصا للأغراض المسرحية .

رأى غريب فى مسرحية هاملت :

إن رواية هاملت ليس لها الطابع التمثيلى الذى يصلح للإبراز فوق المنصة[٣] ، وهى . . وجميع مسرحيات شيكسبير ، ذات كيان شاسع . . كيان تام . . حينما تقرأ ، وهو كيان لا يمكن لفخامته إلا أن يُشَذّب تشذيبا واسعا حينما يبرز لنا ، بعد أن يمر بعملية الإخراج المسرحى . . أما أن هذه الروايات كانت تمثل فى أيام شيكسبير فلا يدل على شىء . . وسأحدثك ، لأبرهن لك على عكس ما يفهم الناس ، عما كانوا يبرزونه فى هذا العهد فى مسارحهم ، سأحدثك عن مسرحيات الأقنعة Masques ـ وعن المسرحيات الاستعراضية Pageants ـ التى كانت أمثلة طريفة شائقة للفن المسرحى . فلو أن المسرحيات قد كتبت بغرض مشاهدتها ، وليس بقصد قراءتها ، لما كان ثمة مندوحة من شعورنا بأوجه النقص فيها حينما نفرغ لقراءتها . . وعلى هذا فليس فى

---

(١) Miracles.

(٢) Mysteries.

(٣) كان كريج أعظم مخرجى شيكسبير وقد وصف ستانسلافسكى إخراجه لرواية هاملت بالذات على مسرح الفن فى موسكو، فكان يكاد يسجد بين يدى عبقريته ـ اقرأ طريقة إخراج هاملت فى ترجمتنا لكتاب حياتى فى الفن (د.خ).

الناس أحد يمكن أن يقول إن مسرحية هاملت رديئة أو غير مستوفاة حينما يفرغ لقراءتها ، ولكن ثمة كثيرون يستشعرون خيبة الرجاء بعد مشاهدتهم عرضا لهذه المسرحية ، حتى لتسمعهم يقولون : « لا .. إن هذه ليست هى هاملت التى كتبها شيكسبير! » ، وعندما لا يمكن صنع شيء لإضافته إلى أثر من لآثار الفنية بقصد تحسينه ، ففى وسعنا القول عندئذٍ : إن هذا الأثر الفنى أثر «بلغ النهاية»، أى أنه أثر كامل . ومسرحية هاملت بلغت « النهاية » ـ أى أنها بلغت حدود الكمال ـ حينما كتب شيكسبير آخر كلمة من شعرها المرسل ، فإذا جئنا نحن وأضفنا عليها إشاراتنا ، أو مناظرنا ، أوملابسنا ، أو رقصنا ، فمعنى هذا أننا نشير من طرف خفى إلى أنها مسرحية غير مستوفاة ، وفى حاجة إلى هذه الإضافات .

رأى غريب فيما يجب أن تكون المسرحية :

المتفرج : فهل تعنى أن تقول : إن مسرحية هاملت ينبغى ألا تمثل على الإطلاق !

المخرج : ولأى غرض كتبت إذن إذا أنا قلت : «بلى !؟» . إن هاملت ستظل تمثل حينا آخر من الزمان ، وواجب المخرجين هو أن يبذلوا خير ما يستطيعون من جهد فى خدمتها ، إلا أن المسرح ، كما ذكرت آنفا ، يجب ألا يظل معتمداً إلى الأبد على إمداده بمسرحية يقوم بأدائها ، بل ينبغى بالتدريج أن يؤدى قطعا من فنه هو الخاص .

المسرحية تمثل ولا تقرأ :

المتفرج : وهل القطعة التى أعدت خصيصاً للمسرح تكون ، بناء على ما ذكرت ، قطعة ناقصة ، إذا هى طبعت فى كتاب أو إذا هى تُليت ؟

المخرج : أجل .. وهى قطعة ناقصة حيثما تكون إلا أن تبرز على خشبة

المسرح إنها، لا جرم ، تكون قطعة لا ترضى أحدا : ولا فن فيها ، إذا هى قرئت، أو إذا اكتفينا بمجرد الإصغاء إليها ؛ لأنها تبقى ناقصة ما لم يتم لها ما ينبغى من حركة مسرحية وألوان وخطوط ، وما لابد لها منه من ضبط فى إيقاع حركتها ومناظرها .

المتفرج : إن هذا يشيع السرور فى نفسى ، إلا أنه يشدهنى مع ذاك !

المخرج : لعل السبب فى هذا هو ما فيه من طرافة . . ولكن قل لى : ما هو ذاك الذى يشدهك بخاصة ؟

مم يتألف الفن المسرحى ؟ :

المتفرج : أما وقد سألتنى فإنى أقول إن أول ما يشدهنى هو أننى لم يسبق لى أن فكرت قط فيما يتألف منه هذا الفن المسرحى . . إن كثيرين منا يعدونه تسلية . . وتسلية فحسب .

المخرج : وأنت . . فماذا تعده ؟ .

المتفرج : أوه . . لقد كان هذا الفن عندى دائما شيئا جذابا . . نصفه الآخر مرانة ذهنية . . لقد كان العَرْض يسلينى دائما ، أما تمثيل الممثلين فكان فيه إرشاد لى فى كثير من الأحيان .

المخرج : فى الحقيقة . . لقد كان ما تشعر به لونا من ألوان الرضا غير كامل . وهذه هى النتيجة الطبيعية لمشاهدة شىء ما ، لم ينضج بعد ، وسماعه .

المتفرج : بيد أننى قد شهدت عددا قليلا من المسرحيات التى لعلها أرضتنى .

المخرج : إذا كان قد أرضاك كل الرضا شىء لا يخفى على أحد أنه كان شيئا متوسطا، أفلا يحتمل أنك كنت تنشد شيئا أقل من المتوسط ، ثم وجدت ذاك الذى كان أحسن قليلا مما كنت تنتظر ؟ إن بعض الناس يقصدون إلى المسارح اليوم ، وهم يعلمون أنهم يذهبون إليها

ليجدوا ما يضجرهم فيها ؛ وهذا أمر طبيعى ، لأنهم إنما تعلموا أن ينشدوا الأشياء التى تؤدى إلى هذا الضجر . وأنت حينما تقول لى إنك قد أرضاك ما شهدته فى مسرح حديث ، فأنت تقيم لى الدليل على أن الفن ليس وحده الذى تدهور ، ولكن قسما من جمهور النظارة قد تدهور كذلك . بيد أن هذا ينبغى أن يَحزُنك . لقد كنت يوما ما أعرف رجلا كانت شواغل الدنيا تزحم حياته ، حتى إنه لم يكن يسمع شيئا من الموسيقى قط ، اللهم إلا موسيقى العازف على الأرغن ، الطواف بالشوارع . فكانت موسيقاه فى نظره المثل الأعلى لما ينبغى أن تكون عليه الموسيقى ! هذا ، مع أن ثمة ، كما لا يخفى عليك ، موسيقى أجود من موسيقى الأرغن ، فى هذه الدنيا ـ على أن موسيقى هذا الصندوق الآلى ، أو صندوق الأرغن، هى فى الواقع موسيقى سيئة ، وأنت إذا قدر لك أن ترى قطعة أصيلة من قطع الفن المسرحى ، فإنك لن تطيق أن ترى بعد ذلك هذا الذى يقذفونك به فى مكان هذا الفن ؛ وليس السبب فى أنك لا تعثر بالآثار الفنية فوق المسرح هو أن الجمهور لا يريد هذه الآثار ، ولكن السبب هو أن المسرح محروم من الفنان . .*الفنان المسرحى ـ كما أرجو أن تلقى إلى ذلك بالك ـ لا المصور ، أو الشاعر ، أو الموسيقار . إن الصناع البارعين العديدين الذين ذكرتهم لك يتفاوتون جميعا فى عجزهم عن تبديل حالة المسرح ، وهم مضطرون أن يقدموا لمديرى المسارح ما يطلبونه منهم ، ولكنهم يقدمونه إليهم عن طيب خاطر ، وعودة الفنان إلى دنيا المسرح كفيلة بتغيير ذلك كله ؛ لأنه سيجمع حوله ـ فى خطوات وئيدة ، لكنها خطوات أكيدة ـ خيار هؤلاء الصناع الذين حدثتك عنهم ، وهم سيتعاونون حينئذٍ على بث روح جديدة فى فننا المسرحى .

المتفرج : ولكن ماذا يكون شأن الآخرين .

من هم أجدر الفنانين بإصلاح المسرح ؟ :

المخرج : الآخرين ! إن المسرح الحديث مكتظ بهؤلاء الآخرين . هؤلاء الصناع غير أولى الدربة ، أولئك الذين لا مواهب لهم ، على أننى سأقول ؛ مدافعا عنهم : إننى معتقد أنهم لا يشعرون بعجزهم ، وليس هذا جهلا منهم . . لكنه سذاجة وسلامة نية من جانبهم . . إلا أن هؤلاء الرجال أنفسهم لو عرفوا يوما أنهم صناع ، ثم دأبوا على المران فى صناعاتهم ـ ولست أتحدث عن نجَّارى المسارح وعمال الإضاءة فيها ، وصناع (الباروكات) وصناع الملابس ومصورى المناظر ، والممثلين (وهؤلاء هم ـ فى الواقع وفى أحوال كثيرة ـ خير الصناع ، وأكثرهم رغبة فى العمل المسرحى) ـ أقول لست أتحدث عن هؤلاء فحسب ؛ بل إنى لأتحدث عن المخرج الفنى المسرحى بخاصة . . فإذا كان هذا المخرج يدرب نفسه تدريباً فنياً على عمله الخاص بنقل المسرحيات التى يكتبها المؤلف المسرحى من لغة الكتابة إلى لغة الرؤية على المنصة ، لأمكن فى الوقت المناسب ، وبعد تطور تدريجى ، أن يعيد للمسرح ما يفتقده من أصول، وما ضاع عليه من أسس ، ولأمكن أن يرد للفن المسرحى نهائيا إلى وطنه ، وذلك بواسطة عبقريته الخَلاقة ذاتها .

المتفرج : وعلى هذا فأنت ترفع المخرج الفنى المسرحى درجة فوق الممثلين ؟

المخرج : أجل ! . . فعلاقة المخرج الفنى بالممثلين هى على التحقيق نفس علاقة رئيس الفرقة الموسيقية بالفرقة ، أو علاقة الناشر برجال المطبعة .

المتفرج : وهل تنظر إلى المخرج الفنى المسرحى بوصفه صانعاً وليس بوصفه فنانا ؟

كفايات لابد من توافرها فى مخرج المسرح :

المخرج : إنه حينما ينقل مسرحية المؤلف إلى لغة الرؤية على المنصة بواسطة الممثلين ومصورى المناظر ، وغيرهم من صنّاعه المسرحيين ، فهو حينئذٍ صانع مثلهم ـ أو قل : إنه « صانع من الطراز الأول » أما إذا كان قد ملك ناصية أساليب الحركة المسرحية ، والكلام ، والخطوط ، والألوان ، وضبط الإيقاع ، فإنه خليق بأن يصير فنانا . وعندئذٍ لا تكون بنا حاجة بعد إلى أن يساعدنا الكاتب المسرحى ـ وذلك لأن فننا المسرحى فى هذه الحالة سيعتمد على نفسه .

المتفرج : وهل يرتكز اعتقادك فى نهضة الفن على نهضة مخرج المسرح الفنى ؟

المخرج : أجل ، ولعمر الحق . . وهل يخطر ببالك أننى أضمن لمخرج المسرح الفنى أية أثارة من الزراية ؟ إنما زرايتى هى لأى إنسان يخفق فى الاضطلاع بواجبات مخرج المسرح الفنى كلها .

المتفرج : وما هى واجباته هذه ؟

عمل مخرج المسرح :

المخرج : وما هى حرفته ؟ سأحدثك عن ذلك كله . . إن عمله بوصفه مخرجًا للمسرحية التى كتبها المؤلف المسرحى هو شىء من قبيل ما يأتى : إنه يتناول المسرحية من يد المؤلف المسرحى ويَعِد مخلصا أن ينقلها إلى منصة المسرح وفق ما هو منصوص عليه فى هذه النسخة الأصلية (وتذكر أننى إنما أتحدث عن خيار المخرجين الفنيين) ، وعندئذٍ يقرأ المسرحية ، وفى أثناء هذه القراءة الأولى تتضح ملء عينيه جميع الألوان واللهجات والحركات وضبط الإيقاع ، وكل ما لابد أن يسير عليه العمل فى الإخراج ، أما هذه التعليمات المسرحية ، وأوصاف المناظر وما إلى ذلك كله مما يزحم به المؤلف نسخته فيجب على المخرج الفنى ألا

يأبه بها ، لأنه إذا كان متمكنا من صنعته ، فلن يستطيع أن ينتفع بشيء منها .

المتفرج : إنى لا أفهم عنك تمام الفهم ! هل تقصد أن تقول إن المخرج الفنى يجب ألا يلتفت إلى أمثال هذه التعليمات التى أجهد المؤلف فى سبيلها نفسه حين أخذ على عاتقه وصف المناظر التى يجب على الممثلين والممثلات التزام حركات فيها بعينها ، وطرق الكلام التى يجب أن ينتهجوها ؟ أتقصد فى الواقع ألا يقيم المخرج الفنى لها وزنا؟

المخرج : سواء عليه حفل بها أو لم يحفل بها ، إنما الذى يجب أن يعنى به هو أن يجعل أسلوب التمثيل والمناظر مطابقين لشعر المسرحية أو نثرها . أعنى لما فى المسرحية من جمال وإحساس . ومهما تكن الصورة التى قد يريدنا المؤلف أن نتبين معالمها مما يذكره فى تعليماته ، فإنه سيصف لنا المنظر كلما تقدم بالحوار بين شخصيات المسرحية . ولأضرب لك على ذلك مثلا، المنظر الأول من « هملت » . وهو المنظر الذى يبدأ هكذا :

برناردو : من القادم ؟

فرنسسكو : بل أجب أنت ! . . قف وقل لى من تكون !

برناردو : يعيش الملك !

فر : أأنت برناردو ؟

بر : أجل . . أنا هو ! . .

فر : لشد ما تحرص على الحضور فى ميعادك !

بر : لقد دقت الساعة الآن الثانية عشرة ، فهلم إلى فراشك يا فرنسسكو! . .

فر : شكراً جزيلا على ما أعفيتنى من واجب الحراسة : إن البرد قارس ،

وأنا فى منتهى الإعياء .

بر : ألم يعكر عليك صفوك معكر ؟

فر : ولا حركة جُرَذ !

بر : حسنا . . طاب ليلك .

وإذا لقيت هو ريشيو ومارسيلوس صاحبى النوبة من بعدى ، فأوصهما بسرعة الحضور .

* * *

وفى هذا الكفاية لإرشاد المخرج ، فهو يفهم من ذلك أن الساعة هى الثانية عشرة مساء . . وأن الحديث جرى فى مكان لا يظله سقف ، وأن حارس بعض القلاع يبدل بحارس غيره ، وأن البرد قارس ، والكون ساكن ، والظلام دامس ؛ فأية « تعليمات مسرحية » يضعها المؤلف بعد هذا لا تكون إلا تفاهات .

المتفرج : فأنت ترى إذن ألاَّ حاجة بالمؤلف إلى أن يكتب شيئا من هذه التعليمات المسرحية مهما كان شأنها ؛ بل يبدو أنك تعد هذا منه ، إن فعله ، اعتداء على حقوقك .

المخرج : بل قل لى لعمرك : أليس فى هذا اعتداء على حقوق رجال المسرح ؟

المتفرج : وكيف ؟

المخرج : بل قل لى أولا : كيف يمكن أن يغيظ الممثل مؤلف المسرحية أشد ما يغيظه ؟

المتفرج : إذا أدى دوره أداء سيئاً .

المخرج : كلا . . فهذا لا يدل على شىء ، إلا على أن الممثل محترف ردىء .

المتفرج : فقل لى أنت إذن .

إن أشد ما يستطيع ممثل أن يغيظ به مؤلفا هو أن يسقط كلمات أو أسطرا من روايته ، أو أن يزيد فى حوارها بعض النكات . . وإنها

لإساءة للمؤلف أن يعتدى أحد على ما هو حقه الوحيد . . وليس من المألوف أن يضيف أحد الممثلين نكاتٍ فى كلام شيكسبير ، وإذا فعل ذلك أحد حوسب على فعلته .

المتفرج : ولكن ما علاقة هذا بالتعليمات التى يكتبها مؤلف الرواية ؟ ثم أية إساءة يوجهها المؤلف إلى المسرح حينما يشير بهذه التعليمات المسرحية ؟

المخرج : إن موضع الإساءة هو تعديه على ما هو من اختصاصهم . . فإذا كان فى إضافة نكتة أو حذف كلمات للمؤلف إساءة له ، فمن الإساءة كذلك التصدى لفن المسرح الفنى .

المتفرج : وعلى هذا ، أفيكون التوجيه المسرحى الموجود فى جميع روايات العالم عديم القيمة ؟

المخرج : عديم القيمة بالنسبة إلى المخرج الفنى والممثل ، أما للقارىء فلهذا التوجيه قيمته .

المتفرج : ولكن شيكسبير .

شيكسبير لم يضع تعليمات لمسرحياته قط :

المخرج : إن شيكسبير قلما يضع إرشادات لمدير المسرح ، ولك أن تتصفح هاملت، وروميو وجوليت ، والملك لير ، وعطيل ، وأيا من آياته الأخر، إذا استثنينا بعضا من مسرحياته التاريخية التى تحتوى أوصافا للمتاع وما إليه . . فماذا تجد ؟ وكيف ترى طريقة وصف المشاهد فى هاملت ؟

المتفرج : إن فى نسختى أوصافا جلية . . نحو « الفصل الأول ـ المنظر الأول ـ السينور ـ طوار أمام القلعة »

المخرج : إن نسختك من طبعة حديثة بها إضافات بقلم المستر مالون ، أما شيكسبير فلم يكتب شيئا من هذا القبيل . أما كلماته فهى :

« الفصل الأول ـ المنظر الأول » . . والآن . . فلنتصفح « روميو وجوليت » فماذا تجد فى نسختك ؟

المتفرج : إنها تقول : الفصل الأول ـ المنظر الأول ؛ فيرونا . . مكان عام » .

المخرج : والمنظر الثانى ؟

المتفرج : أرى فيها : « المنظر الثانى ـ شارع » .

المخرج : والمنظر الثالث ؟

المتفرج : إنه يقول : « المنظر الثالث ـ غرفة فى منزل كابيوليت » .

المخرج : والآن ، فهل تحب أن تسمع التعليمات التى كتبها شيكسبير بالفعل لمناظر هذه المسرحية ؟ .

المتفرج : أجل ! . .

المخرج : لقد كتب « الفصل الأول ، المنظر الأول Actus Primus ؛ Scoe-na Prima ثم لا كلمة واحدة ، لا للفصل ، ولا للمشهد خلال المسرحية كلها ؛ ولننتقل الآن إلى « الملك لير » .

المتفرج : كلا . ففى ذاك الكفاية . . إذ جلى أن شيكسبير كان يعتمد على ذكاء رجال المسرح فى إكمال مناظرها بما يرونه . . ولكن . . هل كانت هذه هى الطريقة نفسها بالنسبة إلى الحركة المسرحية ؟ ألم يضع شيكسبير بعض التعليمات فى « هاملت » نحو : « هاملت يثب إلى قبر أوفيليا » «ليرتس يأخذ بتلابيبه » وبعد هذا : « الخدم يحجزون بينهما ، ثم يخرجان من القبر » .

من الذى من حقه وضع التعليمات إذن ؟ :

المخرج : كلا . . إن شيكسبير لم يكتب من ذلك كلمة واحدة ، بل كل هذه التعليمات المسرحية ، من أولها إلى آخرها هى من المبتكرات الغثة التى وضعها محررو النشر المختلفون . . كالمستر مالون والمستر كابل والمستر ثيوبولد وغيرهم ، ولقد كان تلاعبهم بالرواية

على هذا النحو قلة بصر منهم ، كان علينا ـ نحن رجال المسرح ـ أن ندفع ثمنه .

المتفرج : وكيف كان ذلك ؟

المخرج : ذلك أنه إذا فرض أن أى واحد منا راح يقرأ شيكسبير ، فإنه سوف يلاحظ أن ثمة تراكيب أخرى من الحركات هى عكس تعليمات هؤلاء السادة ـ فإذا فرض أننا أبرزنا أفكارنا فوق المسرح فلن نعدم واحدا من أهل الذكر ينعى علينا من فوره ، فيتهمنا بتبديل تعليمات شيكسبير ـ بل هو يذهب إلى أبعد من ذلك ، إذ يتهمنا بتبديل مقاصد شيكسبير الحقيقية .

المتفرج : ولكن . . ألا يعرف « أهل الذكر » هؤلاء ، كما سميتهم أنت ، أن شيكسبير لم يكتب تعليمات مسرحية ؟ .

المخرج : إن كل ما فى طوق الإنسان هو أن يحرز أن هذا هو شأنهم . . أن يحكم عليهم من واقع كتاباتهم الخالية من الفهم التى ينقدوننا فيها . . وكيفما كان الأمر ، فالذى أردت أن أظهرك عليه ، هو أن شكسبير أعظم شعرائنا المحدثين قد تحقق من أن إضافة هذه التعليمات كان أولا وقبل كل شىء أمراً غير ضرورى ، كما أنه خروج على الذوق السليم ، وفى وسعنا لهذا السبب أن نستوثق من أن شيكسبير كان يدرك على أية حال ، حقيقة عمل القائم بهذه الصناعات المسرحية ـ أو المخرج المسرحى ، وأن ابتكار المناظر التى تجرى فيها المسرحيةهو جزء من عمل هذا المخرج .

المتفرج : أجل . . ولقد كنت تذكر لى مم يتركب كل جزء منها .

الخطوات الأولى فى إخراج المسرحية :

المخرج : تماما . . وما دمنا الآن قد اقتنعنا بأن تعليمات المؤلف لا فائدة منها، ففى وسعنا أن نستمر فى الحديث عن الطريقة التى ينتهجها

مدير المسرح فى إخراج المسرحية إخراجا صادقا . . ولقد ذكرت أنه يُقسم ليلتزم بالأصل التزاما دقيقا ، وأن أول أعماله هوأن يُكِب على قراءة المسرحية ، ويقف على أعظم ما ينطبع منها فى نفسه ، وأن يشرع فى أثناء القراءة كما ذكرت، فى تحسس لون الرواية ، وضبط إيقاعها ، وأسلوب أدائها ، وما إلى ذلك كله ، وعليه بعد ذلك أن يَطَّرح الرواية إلى حين ، ثم يتخذ من بصيرته صفحة لمزج ألوانه (إذا جاز أن نستعمل هنا شيئا من تعبيرات المصورين) حتى يحصل على الألوان التى انطبعت فى ذهنه من قراءة الرواية . وهو من أجل هذا سوف يجد نفسه ، إذا جلس لقراءتها مرة ثانية ، محوطا بالجو الذى يرتئى أن يستعمله . . وفى نهاية هذه القراءة الثانية يجد أن انطباعاته الأكثر تحديدا قد اكتسبت تثبيتا واضحا لا يمكن أن يخطىء وجه الحق فيه ، وأن بعض انطباعاته التى كانت أقل وضوحاً قد اختفت . . ثم يأخذ فى تسجيل هذه الانطباعات ، ومن الممكن أن يبدأ الآن فى تخير الخطوط والألوان وبعض المناظر والأفكار التى تزحم رأسه ، إلا أنه من المستحسن تأجيل هذا كله حتى يكون قد فرغ من قراءة الرواية اثنتى عشرة مرة على الأقل .

المتفرج : إلا أننى كنت أظن أن مدير المسرح يترك دائما هذا الجزء من أجزاء المسرحية ـ أى رسم المناظر ـ لمصور المناظر .

أول أخطاء المخرج :

المخرج : إنه يصنع هذا على وجه العموم ، وهذه هى الفضيحة الأولى للمسرح الحديث .

المتفرج : وكيف تكون هذه فضيحة ؟

المخرج : سأقول لك : لقد كتب زيد مسرحية وعده عمرو أن يخرجها إخراجا صادقا . وفى أمثال هذه الأمور الدقيقة التى من قبيل تفهم الأشياء

التى لا تؤخذ إلا بالمحايلة . . وذلك كتفهم مسرحية من المسرحيات مثلا ، ماذا عسى أن يكون السبيل فى نظرك للمحافظة على وحدة تلك الروح ؟ أيكون الخير فى أن ينهض عمرو بالعمل كله ؟ أم يكفى أن نعهد بالعمل إلى خالد وحفص وبكر . . وكل منهم يرى ما لا يراه عمرو أو زيد ؟

المتفرج : لا شك أن الطريقة الأولى هى خير الطريقتين ، ولكن . . هل يكون فى مقدور رجل واحد أن ينهض بعمل ثلاثة رجال ؟

المخرج : هذا هو السبيل الوحيد الذى يمكن أن يتم العمل بمقتضاه إذا أردنا تلك الوحدة التى هى الأمر الحيوى الوحيد لكل أثر من الآثار الفنية .

المتفرج : وعلى هذا فلن يستدعى المخرج مصوراً من مصورى المناظر ثم يسأله أن يصور له منظرا . . بل هو الذى يتولى تصويره بنفسه .

المخرج : بكل تأكيد . . وتذكر أن عمله لن يكون مجرد الجلوس ، ثم رسم منظر شائق ، أو منظر مضبوط من ناحيته التاريخية ، به ما يكفيه من الأبواب والنوافذ فى الأمكان المطلة على مناظر طبيعية جميلة . . بل عليه أولا وقبل كل شىء أن يتخير الألوان المعينة التى تنسجم فى نظره وروح المسرحية ، وعليه أن يتحاشى الألوان التى تتنافر وهذه الروح ، ثم يبدأ فى تصميم نماذج من عناصر معينة ـ كعقد arch مثلا ، ونافورة ، وشرفة ، وسرير ـ على أن يكون مركز رسمه هو هذا الشىء الذى وقع عليه اختياره ، ثم يضيف إلى هذا جميعه الأشياء التى ورد ذكرها فى المسرحية ، والتى لابد من أن يراها النظارة ، ثم يضيف إلى ذلك الشخصيات التى تظهر فى الرواية واحدة وراء الأخرى ، ثم يضيف بالتدريج كل حركة لكل شخصية ، ثم كل زى على حدة . . وخليق به ألا يحدث أخطاء كثيرة فى نموذجه فإذا

حدث ذلك ، وجب عليه لهذا السبب أن يفتق النموذج ويصحح الخطأ ، حتى لو تطلب ذلك منه أن يبدأ من الخطوة الأولى ؛ فيعيد صنع نموذج آخر من جديد ؛ ومهما لقى المخرج فى سبيل ذلك من جهد ؛ فينبغى أن يتدرج فى عمل تصميمه كله على مهل ، وفى تناسق ، حتى تتملأ منه عين الرائى إليه ، وفى أثناء قيامه بعمل هذا التصميم الذى يحسب فى عمله حساب عين المتفرج ، يجب أن يحرص الحرص نفسه على استيحاء جرس الشعر أو النثر كما لو كان يسمعهما بروحه ؛ وبعد قليل ينتهى من كل هذه الاستعدادت ، وحينئذٍ يبدأ فى عمله الحقيقى .

المتفرج : وأى عمل حقيقى ؟ إنه ليبدو لى أن المخرج كان يقوم بالفعل بإنجاز شطر كبير مما يمكن أن نسميه عملا حقيقيا .

متى يبدأ العمل الحقيقى للمخرج الفنى؟ :

المخرج : لعله كان يصنع ذلك . . إلا أن المصاعب لا تبدأ إلا من هذه اللحظة ، فأنا أعنى بالعمل الحقيقى ذلك العمل الذى يتطلب عمالا مهرة ، كالعمال الذين يقومون بدهان المساحات الضخمة على الخيش استعداداً لعمل المناظر ، ثم صناعة الملابس الفعلية .

المتفرج : أرجو ألا تزعم لى أن المخرج الفنى هو الذى يتولى بالفعل تصوير مناظره بنفسه ، وتفصيل الملابس التى يراها للممثلين ، ثم خياطتها آخر الأمر .

المخرج : كلا . . لن أزعم لك أنه يقوم بذلك فى كل الحالات وفى جميع الروايات ، إلا أنه ينبغى أن يكون قد قام بذلك فى وقت من الأوقات . . فى أثناء تلمذته . . أو أن يكون قد درس عناصر الموضوع الفنية ، ودرس هذه الصناعات المعقدة دراسة دقيقة حتى يستطيع توجيه هؤلاء الصناع المهرة كُلاًّ فى دائرة اختصاصه ؛

وحينما يبدأ عمل المناظر والملابس بالفعل ، يشرع فى توزيع الأدوار على مختلف الممثلين الذين يجب أن ينتهوا من حفظها قبل الشروع فى عمل أى تجربة ، (وليس هذا هو ما يجرى العمل بمقتضاه كما لعلك تلاحظ ، إلا أنه هو ما لابد أن يحرص على اتباعه المخرج الفنى الذى وصفته لك) ؛ وفى الوقت الذى يكب فيه الممثلون على حفظ أدوارهم يكون صنع المناظر والملابس موشكا على التمام . ولن أحدثك عما يقتضيه إعداد المسرحية إلى هذه النقطة من جهد شاق ، وإن كان جهدا لذيذا . وحتى عندما تكون المناظر قد ركبت فى المسرح بالفعل ، ويكون الممثلون قد لبسوا ملابس التمثيل ، فإن صعوبة العمل تكون لا تزال عظيمة .

المتفرج : أتقصد أن عمل المخرج المسرحى لا يكون قد بلغ منتهاه بعد ؟

المخرج : يبلغ منتهاه ؟ ماذا تعنى ؟

المتفرج : ما شاء الله ! لقد ظننت أننا قد فرغنا من أمر المناظر والملابس ، وأن ما بقى من عمل متروك للممثلين والممثلات .

المخرج : كلا . . فألذ عمل ينهض به المخرج يبدأ من هنا فقط . إن منظره معد ، وممثليه مرتدون ملابسهم ، وقصارى القول ، إنه قد حصل على صورة من صور أحلامه أمام عينيه . . وها هو ذا يخلى المسرح من جميع الممثلين إلا من هذا الممثل ، أو هذين الممثلين أوهؤلاء الثلاثة الذين يفترض أنهم يفتتحون الرواية ، ويشرع هو فى تجربة تسليط الضوء عللى هؤلاء الممثلين وعلى المنظر .

الانسجام .. الانسجام :

المتفرج : ماذا؟! . . أليس هذا متروكا لفطنة كبير مهندسى الإضاءة وعماله .

المخرج : إن تنفيذ هذا العمل متروك لهم . إلا أن طريقة القيام به هى من عمل المخرج . ولما كان هذا المخرج ، كما حدثتك عنه ، رجلا على

شىء من الذكاء والمرانة ، فإنه يكون قد ابتكر طريقة خاصة لإضاءة هذا المنظر من تلك الرواية ، كما أنه سبق أن ابتكر طريقة خاصة لتصوير المنظر بالألوان ، وإلباس الممثلين ، فإن لم يكن هذا المخرج يأبه بمدلول لفظة «الانسجام» فعليه بالطبع أن يخلى مكانه لمن يفهم هذا المدلول .

المتفرج : فهل تقصد حقيقة أنه قد درس الطبيعة هذه الدراسة الدقيقة التى تخول له إرشاد مهندسيه إلى الطريقة التى يستطيعون بها جعل المنظر يظهر وكأنه يتوهج بضوء الشمس ، وفى أوقات مختلفة من النهار ، أو إظهاره كأنما ينسكب ضوء القمر إلى داخل الغرفة بمقدار كذا أو كذا من قوة النور ؟

الحذر من تقليد الطبيعة ، حتى فى الاضاءة :

المخرج : كلا . . فإنى لا أذهب إلى ذلك . . لأن مديرنا الفنى لا يحاول على الإطلاق تقليد الأضواء الطبيعية ، ولا ينبغى له أن يعطينا أضواء طبيعية ؛ بل عليه أن يوحى بشىء من أروع صورها وأكثرها امتلاء بالحياة ـ فهذا وحده هو ما يحاوله المخرج العارف بحق . أما تقليد الطبيعة ، فينم عما فى نفس المقلد من التوقح الذى لا يطاق فى ادعاء المقدرة التى لا تنبغى إلا لله ، على أنه يجمل بمدير المسرح أن يهدف دائما إلى أن يكون فنانا ، إلا أنه ما لا يخلق به أن يحاول الوصول إلى ما ميزت السماء به نفسها ، وفى مقدوره ألا يتورط فى هذا الخطأ إذا لم يحاول قط أن يسجن الطبيعة فى مسرحه ، أو أن ينقل لنا نسخة منها ؛ لأن الطبيعة لا يمكن أن تسجن ، ولا تسمح لأحد بأن يعمل لنا نسخة منها ، ولو بأى مقدار من النجاح .

بماذا يهتدى المخرج ؟ :

المتفرج : إذن فبأى صورة من الصور ترى أن يشرع فى عمله ؟ وماذا يهديه فيما هو بسبيله من إضاءة مناظره وملابسه التى نتحدث عنها ؟

المخرج : ماذا يهديه ؟ إنما تهديه مناظر الرواية وملابسها ، وشعرها أو نثرها ، ثم أحاسيس المسرحية ، لقد أمكنه الآن أن يؤلف بين هذه الأشياء جميعا ، كما حدثتك ، حتى أصبح أحدها يساوق الآخر ـ إنها جميعا تسير منسجمة ـ فأى شىء حينئذٍ هو أيسر من أن تستمر هكذا ، ومن أن يكون المخرج هو الشخص الوحيد الذى يعرف الوسيلة للمحافظة على هذا الانسجام الذى يبدأ فى خلقه ؟! . .

المتفرج : أيمكن أن تزيد فى الحديث عن الوسيلة الحقيقية لإضاءة المناظر والممثلين ؟

المخرج : بكل تأكيد . فماذا تريد أن تعرف ؟

المتفرج : و . . هل تتفضل فتذكر لى السبب فى وضعهم تلك المصابيح على طول أرضية المسرح ؟ـ أو كما يسمونها الأضواء الأرضية فيما أعتقد ؟

الأضواء الأرضية لا ضرورة لها :

المخرج : أجل . . الأضواء الأرضية .

المتفرج : حسنا . . لماذا توضع هذه الأضواء فوق الأرض ؟

المخرج : هذا سؤال من الأسئلة التى أربكت جميع السادة من المصلحين المسرحيين، ولم يكن فى وسع أحد منهم قط أن يجد لهذا السؤال جوابا ، وذلك لسبب بسيط ، هو أنه ليس لهذا السؤال من جواب ! لم يكن له من جواب فيما مضى . . ولن يكون له جواب فى المستقبل ! وما علينا إلا أن نزيل الأضواء الأرضية من جميع المسارح ، وبأقصى ما يمكن من السرعة ، ثم لا نتحدث عنها بكلمة . . لأنها إحدى هذه المسائل الشاذة التى لا يستطيع أحد تعليلها ،

والتى يدهش الأطفال لوجودها دائما . . فقد حدث أن ذهبت الصغيرة نانسى ليك ذات يوم إلى مسرح دروري لين Drury Lane وكان ذلك فى سنة ١٨١٢ ، وقد تحدث أبوها بعد ذلك فقال إنها هى الأخرى قد دهشت لوجود هذه الأضواء ، حيث قالت :

وثمة صف من مصابيح ، بالسنا
تـوهَّجن فى عينى ، وأى تَوَهْج
لماذا أقاموها على الأرض هكذا ؟
عجبت ، فمن لى بالجواب المَحَجِ ؟ . .

وكان هذا فى سنة ١٨١٢ . . وها نحن أولاء لا نزال نعجب !

المتفرج : حدثنى أحد أصدقائى مرة ، وهو ممثل من الممثلين ، أنه لولا هذه المصابيح الأرضية لبدت وجوه الممثلين جميعا قذرة .

المخرج : هذه ملاحظة رجل لم يفهم أن ثمة وسيلة أخرى يمكن اتباعها لإضاءة الوجوه والجسوم ، غير هذه المصابيح الأرضية . وهى من البساطة بحيث لن تخطر لأولئك الناس فى بال ، لأنهم لم يخصصوا لحظة من وقتهم حتى لدراسة هينة يلمون فيها بفروع صناعتهم الأخرى .

المتفرج : ألا يدرس الممثلون الصناعات المسرحية الأخرى ؟

المخرج : إنهم فى الغالب لا يدرسونها ـ وهذه الدراسة هى من بعض الوجوه مناقضة لحياة الممثل الحقيقية ؛ لأن الممثل الذى له نصيبه من الذكاء إذا لزم أن يكرس من وقته شطرا طويلا لدراسة فروع الفن المسرحى كلها ، فإنه سيمتنع عن التمثيل بالتدريج ، وقد ينتهى به الحال إلى أن يصبح مديرا مسرحيا ـ لأن الفن المسرحى إذا قيس بصناعة التمثيل بمفردها يملك على الإنسان كل حواسه ووقته .

المتفرج : لقد كان مما قاله صديقى الممثل كذلك : إنهم لو أزالوا تلك

المصابيح الأرضية لما استطاع الجمهور رؤية تعبير وجوه الممثلين .

المخرج : لو أن هنرى إرفنج أو إلينور ديوز هما اللذان قالا ذلك لكان لتلك الملاحظة شيء من القيمة ، فالوجه المألوف للممثل إما أن يكون معبرا تعبيرا قويا يزيد عن الحد ، وإما أن يعوزه التعبير لدرجة البشاعة ، وفى كلتا الحالتين يكون من نعم الله الكبرى ألا توجد بالمسرح أى أضواء على الإطلاق . . لا أن تختفى هذه المصابيح الأرضية فحسب . وأذكر بهذه المناسبة أن ثمة نظرية بارعة عن منشأ المصابيح الأرضية عرضها المسيو ليدوفيك سلر M. Ludovic Celler فى كتابه : « المناظر المسرحية ، والأزياء ورسم الحركة المسرحية فى القرن السابع عشر » Les Decors, les costumes et La Mise en-scenes au XVII. siecle فقد كانت الطريقة المألوفة هى النجفة المستديرة أو المثلثة ، التى كانت تتدلىّ فوق رءوس الممثلين ورءوس النظارة ، والمسيو سلر من أنصار الرأى الذى يقول بأن منشأ المصابيح الأرضية هو المسارح البسيطة التى لم يكن من الميسور تزويدها بالشمعدانات ، ولهذا كانوا يضعون شموع الشحم على الأرض فى مقدمة المسرح ، وأعتقد أن هذه النظرية هى نظرية صحيحة ، لأن الذوق العام لم يكن يمكن أن يفرض أمثال هذا الزلل الفنى ، وإن كان من المحتمل أن يجيزه شباك التذاكر فى سهولة ويسر ، ولا يغِبْ عنك أن شباك التذاكر ليس له إلا قدر ضئيل من القيمة الفنية ! وإذا اتسع الوقت ، فسأروى لك أشياء عن هذا المغتصب الجبار للعرش المسرحى - وأعنى شباك التذاكر . . ولكن . . دعنا نعد إلى نقطة أكثر خطورة وأدعى إلى المسرة من موضع فقدان الوجوه للتعبير ، وموضوع المصابيح الأرضية . فلقد استعرضنا أعمال المخرج المسرحى

المختلفة : من مناظر ، إلى أزياء ، إلى إضاءة .

تدريب الممثلين :

ولقد وصلنا إلى أكثر هذه الأعمال تشويقا ، ألا وهوتمرين الممثلين على أداء جميع الحركات وإلقاء كل ما يقولون ؛ ولقد أبديت لى دهشتك من أن التمثيل ـ وبالأحرى كلام الممثلين وتحركاتهم ـ لا يترك أمره للممثلين ليقوموا به كما يحلو لهم . ولكنى أرجو أن تفكر قليلا فى طبيعة هذا العمل، فهل توافق على أن كل ما بنيناه من قبل ، وجعلنا منه أنموذجا مُوَحَّداً ذا شكل معين ، يفسد فجأة ، بإدخال شىء طارىء لم نعمل له حسابا من قبل ؟

المتفرج : ماذا تعنى ؟ إنى أفهم ما ترمى إليه ، ولكن . . ألا تزيدنى إيضاحا فتذكر لى كيف يمكن أن يفسد الممثل هذا الأنموذج ؟ .

المخرج : أرجو أن تلاحظ . . أنه يفسدْ دون أن يعى . . ولست أقصده مطلقا أن له أية رغبة فى أن يشذّ على ما حوله . . لكنه يقع فى هذا الشذوذ لما طبع عليه من سذاجة . . ولبعض الممثلين غريزتهم السليمة فى هذا الشأن ، وبعضهم ليس له من ذلك نصيب ما . . ولكن حتى أولئك الذين لهم تلك الغرائز التى بلغت من الحدة منتهاها ؛ لا يستطيعون أن يكونوا منسجمين ، من غير أن يتبعوا تعليمات المخرج ! . .

المتفرج : وعلى هذا فأنت لا تسمح حتى للممثل الأول والممثلة الأولى أن يتحركا أو يمثلا حسبما تملى عليهما غرائزهما وعقلهما ؟

المخرج : كلا . . بل يجب أن يكونا ، هما بالذات ، أول من يتبع المخرج ، ما داما يصيران فى كثير من الأحيان النقطة المركزية فى هذا الأنموذج ـ السويداء فى هذا الرسم العاطفى .

المتفرج : وهل هم يفهمون هذا ويسيغونه ؟

مثال من روميو وجولييت :

المخرج : أجل . . ولكنهم لا يفهمون ذلك ويسيغونه إلا حينما يتحققون ، ويسيغون فى الوقت نفسه أن المسرحية والإخراج الصحيح للمسرحية، هما أهم شىء فى المسرح الحديث . . ولتسمح لى بأن أوضح لك هذه النقطة ، ولتكن المسرحية التى علينا أن نعرضها هى روميو وجوليت ، وأننا قد درسنا المسرحية وأعددنا المناظر والملابس ، وانتهينا إلى رأى فى طريقة إضاءة ذلك جميعا . . وأن تمرين الممثلين قد بدأ الساعة ، وهذه هى الحركة الأولى لتلك الجمهرة الكبيرة من أهالى فيرونا المتمردين يلقون الرعب فى القلوب بشجارهم وشتائمهم البذيئة وقتلهم بعضهم بعضا . . وإنه ليرعبنا أن يسكن فى تلك المدينة الصغيرة البيضاء ، مدينة الورود والأغانى والحب ، أمثال هؤلاء القوم المدهشين الذين انطوت أضلاعهم على تلك الكراهية البغيضة ، التى توشك أن تنفجر بينهم ولما يجاوزوا أبواب الكنيسة نفسها ، أو فى إبان مهرجان مايو ، أو أسفل نوافذ هذا البيت الذى تأوى إليه فتاة لم تكد تَشُب عن الطوق . . وبعد أن تمر هذه الصورة وشيكا أمام أعيننا ، وحتى بينما نحن نتذكر تلك الكآبة التى كانت ترهق وجوه الفريقين جميعا . . آل كابيولت وآل مونتاجو ، إذا بهذا الفتى من آل مونتاجو. . وروميو الصغير الذى سرعان ما يصبح حبيبا لجولييت ومحبا لها . . يقدم ضارباً فى الطريق . . ومن أجل هذا ، كان لابد للشخص الذى وقع عليه اختيارنا ليتحرك كما كان روميو يتحرك ، ويتحدث كما كان يتحدث، أن يفعل ذلك كله بوصفه جزءا لا يتجزأ من هذا التصميم ـ هذا التصميم الذى ذكرت لك من قبل أنه رسم ذو شكل محدد ، فواجب عليه أن يمر أمام أنظارنا فى صورة معينة ،

وأن يصل إلى نقطة معينة ، وفى ضوء معين ، متجه الرأس فى زاوية معينة ، وأن تكون عيناه ، وقدماه وكل جسمه فى انسجام تام مع جو المسرحية ، وليس (كما هو الحال فى كثير من الأحيان) فى انسجام تام مع أفكاره هو فحسب ، أو هذه الأفكار التى تكون نشوزاً على جو المسرحية . وذلك أن أفكاره ، (مهما تصادف أن تبلغه من الجمال) قد لا تبلغ من السمو ذلك الروح أو ذاك الأنموذج الذى عنى المخرج بإعداده عناية فائقة .

الدماثة والنقاء والخلق الرفيع ، ثم الطاعة التامة للمخرج :

المتفرج : أتصِر إذن على أن يسيطر المخرج على حركات أى شخص كائنا من كان ، يقوم بتمثيل شخصية روميو، حتى إن كان ممثلا بارعا ؟

المخرج : بكل تأكيد . . وكلما كان الممثل أبرع ، كانت لوذعيته أبرع . . وذوقه أبرع كذلك . ولهذا تكون السيطرة عليه أكثر يسرا . . وأنا إنما أتحدث بخاصة عن المسرح الذى يكون جميع ممثليه قوما ذوى دماثة ونقاء، ويكون مديره رجلا ذا مواهب خاصة من الخلق الرفيع .

المتفرج : ولكن . . ألا تطلب من هؤلاء الممثلين الألمعيين أن يكونوا دمى مسرحية تقريبا ؟

المخرج : يا له من سؤال دقيق قد ينتظر الإنسان أن يوجهه إليه الممثل الذى تزعزع إيمانه بما لديه من قدرات . . إن الدمية المسرحية يا عزيزى ما هى اليوم إلا لعبة يعجب بها الناس فى مسرح الدمى .

. . أما فى المسرح ، فنحن بحاجة إلى ما هو أكثر من اللعبة . ومع ذاك ، فهذا هو الشعور الذى يكنه بعض الممثلين لمدير المسرح . فهم يشعرون بأنهم معلقون بحبال كحبال الدمية . . وهم يتبرمون بها ، ويظهرون أنها تجرح مشاعرهم ـ وتؤذى كرامتهم !

المتفرج : إنهم معذورون فى ذلك .

المخرج : أو ليس فى وسعك أيضا أن تفهم أنهم ينبغى أن تتوفر لديهم الرغبة فى أن تكون ثمة رقابة عليهم ؟ أرجو أن تفكر لحظة فى الروابط التى تربط ملاحى سفينة ؛ وستفهم ما أتصوره أنا من الروابط التى تربط جماعة يعملون فى مسرح . ثم . . من هم العمال الذين يعملون فوق ظهر السفينة ؟ .

المتفرج : فوق ظهر السفينة ؟ يا عجبا ؟ . . هناك الربان . . ثم وكيله . . ثم الضابط الأول . . فالضابط الثانى . . والثالث . . ثم ضابط البوصلة ، ومن يليه . . ثم الملاحون .

المخرج : حسنا . . ثم ما هو ذلك الجزء من السفينة الذى يوجهها ؟

المتفرج : الدفة .

المخرج : أجل . . ثم ماذا ؟

المتفرج : ثم . . مدير الدفة الذى يقبض على عجلة القيادة .

المخرج : ومن أيضا ؟

المتفرج : والشخص المشرف على مدير الدفة .

المخرج : ومن يكون هذا الشخص ؟

المتفرج : ضابط البوصلة .

المخرج : ومن ذا الذى يشرف على ضابط البوصلة .

المتفرج : الربان .

المخرج : وهل يطاع أى أمر من الأوامر التى لا تصدر عن الربان أو الصادرة بغير إذن منه ؟

المتفرج : كلا . . وينبغى ألا يكون ثمة شىء من ذلك .

المخرج : وهل يمكن أن تسير السفينة فى طريقها الأمين بغير الربان ؟

المتفرج : ليس هذا من الأمور المألوفة .

المخرج : وهل يطيع الملاحون ربانهم وضباطه ؟

المتفرج : أجل . . وهذه هى القاعدة العامة .

المخرج : . . وهل يطيعونه بمحض رغبتهم ؟

المتفرج : أجل .

المخرج : وهل لا يسمون ذلك نظاماً ؟

المتفرج : أجل .

المخرج : وهذا النظام ـ ثمرة أى شىء هو يا ترى ؟

المتفرج : ثمرة الخضوع الصحيح الصادق للنظم والقوانين .

المخرج : وأول هذه النظم هو الطاعة . . أليس كذلك ؟

المتفرج : بلى ! . .

المخرج : إذن . . فقد اتفقنا . . ولن يكون من العسير عليك أن تفهم أن المسرح الذى تشتغل فيه هذه المئات الكثيرة من الناس هو من وجوه عدة أشبه بالسفينة ، ويتطلب إدارة كإدارتها ، ولن يصعب عليك أن تدرك كيف أن أقل أمارة من أمارات العصيان قد تنتهى إلى كارثة ، والتمرد حقيقة متوقعة الحدوث فى الأسطول الحربى ، وإن لم يتوقع حدوثه فى المسرح ، وقد عُنِيَت البحرية بإفهام الجميع ، وفى عبارات جلية ليس فيها التواء ، أن الربان فى السفينة هو ملكها ، وملكها المستبد الذى لا رأى إلا رأيه كلما شجر نزاع . . والمتمردون فى سفينة يحاكمون أمام محكمة عسكرية ، ويعاقبون بأقسى العقوبات ، كالسجن ، أو الفصل من الخدمة .

المتفرج : أرجو ألا يكون مقصدك أن يعامل رجال المسرح هذه المعاملة .

المخرج : إننا لم ننشىء المسرح لأغراض حربية ، كما أنشأنا الأسطول ـ ولهذا يظن البعض أن النظام ، لعلَّة لا يمكن تفسيرها ، ليست له فى المسرح تلك الأهمية الحيوية ، وإن تكن له أهميته الكبيرة فى فرع من

فروع الخدمات العسكرية . . إلا أن الذى أريد توضيحه لك هو أننا لن نستطيع تحقيق ما نصبو إليه من آثار جليلة إلا إذا فهم رجال المسرح أن النظام شىء يجب أن يكون مصدره طاعتهم عن رغبة وثقة فى مديرهم ـ ربان سفينة المسرح ! . .

المتفرج : ولكن ، أليس الممثلون ، وعمال المناظر ، ومن إلى هؤلاء وهؤلاء ، قوما ميالين إلى عملهم .

العيوب التى تنحط بالممثل :

المخرج : وفيم هذا السؤال أيها الصديق العزيز ؟ . . إن الدنيا لم تشهد قط من يدانى أمثال هؤلاء القوم ، من ممثلى المسرح وممثلاته وعماله رقة وتهذيبا ، وهم يقبلون على عملهم فى حمية وحماسة ، إلا أنهم يخطئون وجه المحجة أحيانا ، إذ يجنحون إلى التمرد جنوحهم إلى الطاعة ، ويجنحون إلى خفض مستوى أعمالهم جنوحهم إلى رفع هذا المستوى . أما التشبث بالمثل العليا فأمر لا يحلم به أحد إلا فيما ندر ، لأن المساومة وتعاليمها الملعونة التى تبيح مساومة العدو هى من الأمور التى يبشر بها ضباط الأسطول المسرحى . . أما أعداؤنا هؤلاء فهم استعراضاتنا الدنيئة . . والرأى العامى المنحط . . وضباطنا يريدوننا على أن نطأطىء رءوسنا لهؤلاء ! . . أما الذى لم يفهمه جمهور المسرح تمام الفهم بعد ، فهو قيمة المستوى الرفيع ، وقيمة المخرج المسرحى الذى يتمسك بهذا المستوى ويصر عليه .

المتفرج : ولماذا لا يكون هذا المخرج المسرحى ممثلا أو مصور مناظر ؟

يجب على مخرج الرواية ألا يمثل فيها أبدا :

المخرج : هل تتخير للقيادة رجلا من الصفوف ، ثم ترقيه إلى مرتبة ربان ، وتدعه إلى جانب ذلك ينجز أعمال من هم أقل منه مرتبة ، كأن يعنى بشئون المدفعية والحبال ؟ كلا . . فمخرج المسرح ينبغى أن

يكون رجلا بعيدا عن هذه الصناعات . . يجب أن يكون رجلا ملما بأحوال الحبال . . لكنه لم يعد يشترك فى شدها بعد .

المتفرج : إلا أننى أعتقد أن كثيرين من زعماء المسارح كانوا بالفعل ممثلين ومخرجين مسرحيين فى الوقت نفسه .

المخرج : أجل . . إن هذه هى الحال فى الواقع . . إلا أنك لن تجد من السهولة أن تقنعنى بأنه لم يقع شىء من التمرد فى أثناء رياستهم لتلك المسارح ـ والأمر البعيد كل البعد من مسألة المناصب هذه ، مسألة الفن ـ العمل . . فإذا اضطلع ممثل بالإخراج المسرحى ، وإذا كان هو ممثلا متفوقا فى التمثيل على أقرانه ، فإنك تجد فيه غريزة طبيعية تجعله يصنع من نفسه محورا لكل شىء . . وسيشعر أنه إن لم يصنع من نفسه ذلك المحور، فسيبدو العمل هزيلا وغير مُرْض . وهو لهذا لن يعنى بالمسرحية بمقدار ما يعنى بدوره هو ، وسينتهى به الحال فى الواقع إلى قلة احتفاله تدريجا بأعمال المسرح بوصفها وحدة لا تتجزأ ، وهذا ليس فى صالح تلك الأعمال ، هذا هو السبيل الذى يتم به عمل من أعمال الفن فى المسرح .

المتفرج : لكن . . ألا يمكن العثور بذلك الممثل العظيم الذى تمنعه عظمته بوصفه فناناً من أن يكون كما وصفت ، إذا كان مخرجاً مسرحيا فى نفس الوقت ، فينظر إلى نفسه بوصفه ممثلا كما ينظر إلى بقية أعماله الفنية بوصفه مخرجاً ، بحيث لا تطغى إحدى الوظيفتين على الأخرى ؟ .

المخرج : كل شىء ممكن ، ولكن أرجو أن تلاحظ أولا : أن قيام الممثل بهاتين الوظيفتين هو ضد طبيعته التى فطره الله عليها . وثانيا : أنه مما ينافى طبائع الأشياء كلها أن يكون لرجل قلبان فى جوفه ، أى أن يكون فى مكانين فى وقت واحد . فمكان الممثل يكون فى لحظة ما ،

فى موقف بعينه فوق خشبة المسرح ، وقد أخذ أهبته للتعبير عن انفعالات معينة ، كما يرسمها له ذهنه ، وهو محوط بمناظر معينة وأناس معينين . . فى حين ينبغى أن يكون المخرج المسرحى واقفا عن كثب ، حتى يرى كل العمل فى مجموعه . . وعلى هذا ، فأنت ترى أنه حتى فى حالة عثورنا على ممثلنا الكامل الذى يكون فى نفس الوقت مخرجنا المسرحى الكامل ، فلن يستطيع أن يكون فى مكانين فى وقت واحد ؛ ونحن قد شاهدنا بالطبع قائد بعض الفرق الموسيقية الصغيرة يقوم بالعزف على القيثارة الأولى ، إلا أنه لا يفعل هذا بمحض اختياره ، ثم نلاحظ أن العزف فى مجموعه لا ينتهى إلى الأثر المحمود ، ثم هذا ليس هو ما يجرى عليه العمل فى الفرق الكبرى .

المتفرج : فأنا أستنتج إذن أنك لا ترى أن يسيطر أحد على المسرح إلا مخرجه المسرحى .

المخرج : إن طبيعة العمل نفسها لا تسمح بغير ذلك .

المتفرج : حتى ولا الكاتب المسرحى ؟

الكاتب المسرحى :

المخرج : إلا إذا كان هذا الكاتب قد مارس ودرس صناعات التمثيل وتصوير المناظر ، والملابس والإضاءة والرقص ، وإلا . . فلا . . وذلك أن الكتاب المسرحيين الذين لم ينشأوا منذ نعومة أظفارهم فى المسرح لا يلمون عادة إلا بالنزر اليسير من هذه الصناعات .

لماذا أخفق جيته ونجح فاجنر فى إدارة المسرح ؟ :

وهذا جيته ، الذى ظل حبه للمسرح حبا متجددا على أجمل ما يكون الحب ، كان فى كثير من الأحوال واحدا من أعظم المخرجين

المسرحيين، إلا أنه حينما وصل أسبابه بأسباب مسرح فيمار ، فإنه نسى أن يقوم بما تذكر الموسيقار العظيم الذى خلفه أن يقوم به ، فقد سمح جيته بوجود سلطان أعلى من سلطانه فى المسرح ، وكان هذا السلطان هو صاحب المسرح . . أما فاجنر ، خليفة جيته ، فقد حرص على أن يكون هو صاحب المسرح ، وأن يكون فيه كما كان بارونات العصور الإقطاعية فى قلاعهم .

المتفرج : وهل كان إخفاق جيته بوصفه مخرجا مسرحيا راجعا إلى هذا السبب؟

المخرج : هذا جلى يا سيدى ؛ إذ لو أن جيته كان يملك مفاتيح أبوابه ؛ لما أمكن لهذا الجرو الصغير القليل الحياء أن يصل فى أرجاء المسرح إلى أكثر من غرفة الانتظار فيه ، ولما أمكن لممثلة المسرح الأولى أن تجعل من المسرح ومن نفسها أضحوكة تمزق نياط القلوب . ولاستطاعت فيمار أن توفر على نفسها ما كان يجرى به عرف ذلك الزمن من اقتراف أشنع ما يصدم النفس من الخطايا التى يمكن وقوعها داخل مسرح ما من المسارح .

المتفرج : الظاهر أن العرف فى معظم المسارح على التحقيق لا يدل على أن الناس يضمرون كثيرا من الاحترام للفنان الذى يعتلى خشبة المسرح! . .

المخرج : هذا صحيح . . وقد يمكن ذكر طائفة من الأمور المؤلمة عن المسرح وجهل القائمين عليه بالفن . . إلا أن الإنسان خليق ألا يصوب ضرباته إلى الشىء الجاثم على الأرض إلا إذا كان ثمة احتمال فى أن تأثير الصدمة قد يُسبب نهوض هذا الشىء المتداعى ووقوفه على قدميه من جديد . . ومسرحنا الغربى مسرح متداع بل شديد

التداعى . . أما الشرق [1] فلا يزال يفخر بمسرحه ، بينما مسرحنا هنا . . فى البلاد الغربية . . فى آخر رمق . . ومع هذا فأنا آمل فى نهضة ترد إليه الحياة .

المتفرج : وأنَّى له بتلك النهضة ؟

السبيل الى رقى المسرح :

المخرج : على يد رجل تبعث به العناية . . رجل لابد أن تتوفر فيه كل المزايا التى تجعل منه علاّمة مسيطرا على شئون المسرح . . ثم . . إذا أصلحنا المسرح بوصفه أداة . . فإذا تم هذا . . إذا أمكن أن يصير المسرح آية من آيات الفن الآلية . . إذا أمكن أن تخترع له فنا آليا ، فمن الممكن أن يتدرج فيكون له فنه الخلاق الخاص دون أى جهد . إلا أن هذا الأمر كله . . وأعنى تدرج الصنعة إلى فن خلاق معتمد على نفسه قد يستغرق تنفيذ الشىء الكثير منه زمنا طويلا فى الوقت الحاضر ، وثمة بالفعل عدد من رجال المسرح يتعهدون بناء المسارح بالإصلاح ، وعدد يهتمون بإصلاح التمثيل ، كما يعمل البعض فى إصلاح المناظر . . ولا يمكن أن يكون فى هذا كله إلا غَناء قليل ، ولكن أول الأشياء التى يجب أن نضعها نصب أعيننا هو أننا لن نحصل إلا على أتفه الفوائد ، وقد لا نحصل على فائدة مطلقا من إصلاح صنعة واحدة من صناعات المسرح ، إن لم نقم فى نفس الوقت بإصلاح الصناعات الأخرى جميعها وفى نفس المسرح . « وذلك أن النهضة التى نرتقبها للفن المسرحى تتوقف برمتها على مدى ما يتحقق من ذلك »، وهذا الفن المسرحى كما ذكرت من قبل ينقسم إلى صناعات كثيرة عدة : كالتمثيل والمناظر والأزياء ، والإضاءة، وأشغال النجارة والغناء والرقص . . إلخ . .

---

(١) المقصود بالشرق هنا روسيا ووسط أوربا . . وألمانيا . أى شرقى إنجلترا .

فيجب أن يشمل الإصلاح هذه الصناعات جميعها ، وليس جانباً منها فحسب ، ويجب أن يكون معلوماً أن كل جزء من هذا الكل ، وبالأحرى . . كل صنعة من هذه الصناعات ، لها أثرها المباشر فى كل من الصناعات الأخرى فى المسرح ، وليكن معلوماً كذلك أنه لا جدوى فى إصلاح متقطع لم يأخذ سبيله القويم ، وأننا لن نحصل على الثمرة المنشودة إلا بالإصلاح الذى ينهج نهجاً قويما ذا خطة موضوعة . ولهذا لم يكن ميسورا أن يقوم بإصلاح الفن المسرحى إلا أولئك الذين درسوا جميع الصناعات المسرحية ومارسوها .

المتفرج : تريد أن تقول : مخرجك المسرحى المثالى .

المخرج : هو ذاك . . وأرجو أن تتذكر أننى حدثتك فى بدء محاورتنا تلك عما أعتقده من أن نهضة الفن المسرحى ترتكز على نهضة المخرج المسرحى ، وأنه حينما يكون قد فهم الطريقة الصحيحة لاستخدام الممثلين والمناظر والأزياء والإضاءة والرقص ، ويكون بفهمه لذلك كله قد تمكن من صناعات الإخراج ، فإنه يستطيع عندئذٍ أن يسيطر بالتدريج على فنون التمثيل والخطوط والألوان وضبط الإيقاع والكلام ، وهذه القوة الأخيرة تنشأ منها جميعا . . ثم تذكر أننى قلت بعد ذلك : إن الفن المسرحى كان يمكن بذلك أن يسترد حقوقه ، وأن عمله يمكن بهذا أيضا أن يستوى على سوقه غير معتمد إلا على نفسه ، بوصفه فنا خلاقا ، لا صنعة قوامها التعبير بأفكار الغير كما هو شأنه اليوم .

المتفرج : أجل . . وقبل ذلك لم أكن أفهم ماذا كنت تعنى تمام الفهم ، وأنا وإن كنت الآن أفهم وجهة نظرك ، إلا أننى لا أستطيع أن أتصور كيف يمكن للمسرح أن يستغنى عن شاعره ؟

المخرج : ماذا ؟ . . وهل تظن أن شيئا سينقصنا حينما ينقطع الشاعر عن الكتابة للمسرح ؟

المتفرج : ستنقصنا المسرحية .

المخرج : وهل موقن أنت من ذاك ؟

المتفرج : عجبا ! . . لا غرو أن المسرحية لن يقوم لها قائمة إن لم يوجد الشاعر أو الكاتب المسرحى الذى يقوم بكتابتها .

المخرج : لن تكون ثمة أية مسرحية بالمعنى الذى تستعملون فيه هذه الكلمة .

المتفرج : لكنك تقترح عرض شىء ما على الجمهور ، وأحسب أنه يجب عليك قبل أن تستطيع عرض ذلك الشىء عليهم أن يكون فى حوزتك .

المخرج : بالتأكيد ، وأعترف أنه لم يكن فى طوقك أن تبدى أوثق من تلك الملاحظة ، وموضع خطتك هو تسليمك على هذا النحو بأن ذلك «الشىء » ينبغى أن يصنع من كلام ، الأمر الذى كان أشبه بالقانون عند الميديين والفارسيين .

المتفرج : عظيم ! . . فماذا يكون إذن ذلك «الشىء » الذى يمكن تقديمه للنظارة إن لم يكن كلاما ؟

المخرج : قل لى أولا : أليست الفكرة شيئا ؟

المتفرج : أجل . . لكنها يعوزها الشكل .

المخرج : هذا صحيح . . ولكن . . أليس من المصرح به إعطاء فكرة فى أيما شكل يختاره لها الفنان ؟

المتفرج : أجل .

المخرج : وهل هى جريمة لا تغتفر إذا استعمل الفنان المسرحى مادة أخرى غير مادة الشعر ؟

المتفرج : كلا .

المخرج : إذن ، فنحن مسموح لنا بمحاولة تجسيم الفكرة بأى مادة نستطيع الحصول عليها أو نستطيع ابتكارها ، بشرط ألا تكون مادة يجب أن

ندخرها لاستعمال أحسن ؟

المتفرج : أجل . .

المخرج : عظيم جدا . . والآن أرجو أن تلقى بالك إلى ما ينبغى لى أن أقوله فى الدقائق القليلة التالية ! كما أرجو أن تنصرف إلى منزلك لتفكر لحظة فى هذا الذى قلته لك . . ومادمت ستجيبنى إلى كل ما طلبته منك فإنى ذاكر لك اسم تلك المادة التى سيخلق منها فنان المستقبل روائعه . . إن هذه المادة هى الحركة المسرحية ، والمناظر ، والصوت الإنسانى . أليست هذه مادة بسيطة إذن ؟

وحينما أقول : الحركة المسرحية ، فإنى أعنى كلا من الإيماءات بإشاراتها والرقص اللذين هما نثر هذا الأسلوب وشعره .

وحينما أقول : (المناظر) ، فإنى أعنى كل ما تقع عليه العين ، كالإضاءة والأزياء ، والمناظر المرسومة أيضًا . وحينما أقول : «الصوت» ، فإنى أقصد الكلمات المنطوقة ، أو الكلمات التى يتغنى بها ، وهى على النقيض من الكلمات التى تقرأ . وذلك أن الكلمات التى كتبت ليتكلم بها ، والكلمات التى كتبت لتُقرأ شيئان مختلفان جد الاختلاف .

والآن . . يسرنى أن أراك قد تخلصت من كل أثر من آثار الحيرة التى كانت تتقاذفك ، بالرغم من أننى ما صنعت شيئا أكثر من تكرار ما قلته لك فى مطلع حديثنا هذا .

« برلين ـ ١٩٠٥ »

obeikandl.com