توظيف الخيال في عروض المسرح المعاصر

دراسة تطبيقية على نماذج مختارة

إعــداد

أ.م.د. جمال السيد حسين محمد ياقوت

أستاذ التمثيل والإخراج المساعد – قسم الدراسات المسرحية

كليـة الآداب– جامعة الإسكندرية

مجلة الدراسات التربوية والانسانية . كلية التربية . جامعة دمنهور

المجلد الثالث عشر – العدد الرابع – الجزء الرابع– لسنة ٢٠٢١

فهرس المحتويات

مقدمة	٧٨
المبحث الأول : الخيال من منظور إنتاجي	٨٢
المؤلف والخيال	٨٤
المخرج والخيال	٨٥
الممثل والخيال	٨٨
مصممو العناصر المرئية والخيال	١٠٠
المبحث الثاني : الخيال ونوع المخرج	١٠٤
المخرج المترجم	١٠٥
المخرج المفسِّر	١٠٦
المخرج المفكك	١١٠
المبحث الثالث : الخيال ومدارس الإخراج	١١٢
المبحث الرابع: الخيال وحجم التمويل	١١٨
المبحث الخامس: الخيال والتلقي	١٢٥
نتائج البحث	١٤١
المراجع والمصادر	١٤٣

١ – المقدمة

دائمًا ما أتذكر مقولة ألبرت أينشتاين "الخيال أهم من المعرفة"، ذلك لأن الأعمال العظيمة في غالبية مجالات الحياة بدأت _ في ظني _ في عالم الخيال قبل أن تصبح حقائق معروفة. إن الحقائق المادية هي حقائق ملموسة موجودة في عالمنا الواقعي، أما ما نبتغي تحقيقه في المستقبل فهو رهين خيالنا، إنه يتشكل عبر وسائط من الصور والأصوات، ولن يخرج للواقع إلا إذا تحول من فكرة تجول في عالم الخيال إلى حقيقة راسخة في عالم الواقع. هذا الأمر مرهون بمسألة الحرية، لأن الخيال لا ينشط إلا في بيئة تتسم بالحرية والسفر بعيدًا عن عالم تحكمه العلاقات الموضوعية والقوانين واللوائح البشرية إلى عالم فسيح لا يحكمه إلا قانون الحلم غير المشروط.

في عالم الفنون، يمكن تعريف الخيال بأنه مجموعة الأفعال التي تتكون في الذهن عبر مجموعة من الصور والأصوات التي لا تخضع لمنطق الواقع بقدر ما تخضع للمتطلبات الفنية ومدى ارتباطها بالتكوين الخبراتي والمعرفي للفنان، إن عالم الخيال هو عالم رحب يتسع لكل الاحتمالات وتتداخل فيه الأزمنة والأمكنة، هو عالم لا يتقيد بأي مرجعيات فكرية أو أيدلوجية، ولا يتقيد كذلك بمنطقية الأحداث وتراكبها المتسق مع الواقع، هو عالم عنوانه الحرية التي تمنح الفنان فرصة التحليق في عوالم فسيحة، تلك الحرية التي ترتبط بشكل وثيق بخبرات الفنان، ذلك لأن الخيالات التي تتولد في مخيلة الفنان تنطلق في الأساس من مخزونه المرجعي، إنه يستعيد الأحاسيس والأشكال والألوان والأصوات كي يعيد إنتاجها في قوالب جديدة من أجل تحقيق أهداف آنية.

بهذا المفهوم يعد الخيال نشاطًا يستخدم العقل للسفر بعيدًا عن أفعال تتحرر من الانسجام مع العقل، وبمعنى أدق، يستخدم الفنان عقله من أجل إبداع أفعال وصور وأصوات لا تتسق مع عقلانية الواقع بقدر ما تتسق مع أفكار يريد الفنان طرحها على المتلقي في عمله الإبداعي. وبهذا المفهوم فإن الخيال يتضمن مجموعة من الخطوات أولها هو الانفصال عن الواقع وقوانينه وفرضياته، ثم الولوج لعالم افتراضي يراه الفنان في أفق خصب متسع، هذا العالم الجديد هو فضاء خال كلوحة بيضاء يخط عليها الفنان أفكاره من خلال الصور والأصوات التي يصنعها عقله متحررة من أسر كل ما يمت للواقع بصلة، إن الفنان هنا يعمل على خلق مجموعة من الموجودات

في عالمه البعيد، هذه الموجودات تربطها علاقات، ويراها الفنان تتحرك وفق الهدف الذي يسعى لتحقيقه من وراء هذه الرحلة الخيالية، إن الأمر يشبه أحلام اليقظة التي يلجأ إليها الإنسان هروبًا من عالم الواقع.

فمثلًا، في عالم الواقع، تعد العلاقات العاطفية أحد أسباب هروب الإنسان إلى عالم الأحلام من أجل أن يحقق في عالمه الافتراضي أمرًا عجز عن تحقيقه في الواقع، وفي سبيل تحقيق هذه الصورة المخملية في حلم اليقظة سوف تكون هناك مقدمات وفرضيات ومعايير، جميعها من صنيعة الحالم، ولا علاقة لها بأي ظروف اجتماعية أو قوانين وضعية، إنه عالم يحكمه منطق الحلم، هذا المنطق الذي تأسس على الخيال، فقط الخيال.

الفنان أيضًا يمارس أحلام اليقظة بوصفها خطوة استباقية من أجل تحديد شكل إبداعه الفني المتفرد، ولكن الفارق الجوهري بين حلم يقظة الإنسان العادي فيما يتعق بالأمور الحياتية، وحلم الفنان فيما يتعلق بالإبداع الفني يتمحور حول محطتي الانطلاق والوصول، فالإنسان العادي ينطلق من الواقع لتطويره داخل حلم اليقظة، وبالتالي فالمسار هنا هو واقع/خيال، بينما ينطلق الفنان في سبيل الإبداع الفني على أرض الواقع في مسار خيال/ واقع، وهو الأمر الأصعب لعدم وجود مرجعية يتأسس عليها حلم اليقظة أو ال story board المتعلقة بالخيال.

لنفترض أن شخصًا ما يحمل مشاعر رومانسية فياضة تجاه فتاة، وهو لا يمتلك الشجاعة الكافية كي يعبر لها عن مشاعره الجياشة، وفي كل مساء عندما يخلد إلى النوم، تبدأ رحلته مع حلم يقظته المتخيل، فيبدأ برسم مجموعة من الصور، والأصوات، والأفعال التي تستند لمرجعيات واقعية، فهو يعرف الفتاة حق المعرفة، إنه يعرف تفاصيل وجهها وجسدها، وكيف تتحرك، وكيف تتكلم، وذوقها في الطعام والملبس، كما أنه يعرف بنية الأحداث التي يتمناها، وبالتالي فلا شيء يقيد خياله كي يبدأ الحلم، إلا أن يقرر بيئة هذا الحلم، فهو أمام خيارين الآن: الأول أن تكون بيئة الحلم مكان يجمعهما مثل قاعة المحاضرات أو حديقة الكلية، المهم أن المكان أيضاً موجود في الواقع، أو أن يرسم سينوغرافيا حلمه بشكل مغاير، إنه يريد أن يأتي في الفضاء المتسع بمجموعة من السحب الملونة، ومجموعة من الطيور البيضاء التي تطير بين السحب وتصدر أصواتًا عذبة، وفي كل

من البيئتين سوف يرسم في مخيلته باستخدام عقله الواعي مجموعة من الأفعال المركبة التي تتضمن الأفعال وردود الأفعال ويتصاعد بالأحداث حتى يصل إلى لحظة إعلان خبر الخطوبة السعيد، وقد يمتد به حلم اليقظة ليصل إلى مرحالة الكهولة. إذن انطلق هذا الشخص من فرضيات واقعية وطورها في خياله لتكوين نتائج في خياله، قد تكون قابلة أو غير قابلة للتحقق على أرض الواقع.

على الجانب الآخر، فإن الفنان الذي ينوى كتابة نص مسرحي عليه أن يخلق في مخيلته أولًا هذه الفتاة، ويحدد مواصفاتها الجسمانية والاجتماعية والنفسية، وعليه أيضًا أن يقرر ما يحيط بهما من شخصيات قد تتورط في حلم يقظته، وعليه أيضًا أن يبني الأفعال ويطور الأحداث حتى يصل إلى نهايتها، وهنا ينطلق الفنان من الخيال ويكمل حلم يقظته في الخيال، ويرد النتائج إلى الواقع في صورة قالب فني يقدمه للجمهور.

إشكالية الدراسة

إن العلاقة بين الخيال والموهبة هي علاقة طردية، فكلما اتسع الخيال كلما كانت الموهبة أكثر حضورًا، ولأن الخيال ملكة تتباين درجة وهجها من فنان لآخر، فإن الناس يتباينون فيما يتعلق بدرجات مواهبهم، الأمر لا يتوقف على مجال محدد، الأمر يخص كل الفنون. وفيما يتعلق بالعملية المسرحية، فإن الخيال جزء لا يتجزأ من عملية الإبداع المسرحي، إنه يتغلغل في كل أركانها، فإذا ما استعرضنا المسرح من الناحية الوظيفية، فلسوف نجد أن الخيال هو شرط رئيس في جميع الأعمال الإبداعية المتعلقة بالمسرح الذي يتميز بجماعيته.

وهنا يمكن أن تثار مجموعة من الأسئلة

-هل يعتبر الخيال متطلبًا أساسيًا في جميع الوظائف الإبداعية المرتبطة بالمسرح وهي المنتج، والمؤلف، والدراماتورج، والممثلون، ومصصمو العناصر المرئية والمسموعة، والوظائف التنفيذية، والوظائف المالية والإدارية؟ ... وهل يمثل الخيال – بوصفه أداة للمدخلات البشرية الإنتاجية نفس الأهمية في جميع الوظائف؟

-هل يوجد الخيال في كل المدارس المسرحية التي اختلفت من عصر لآخر؟ وهل تباينت أهميته من مدرسة لأخرى؟ إن العالم شهد مجموعة من المدارس الفنية ما تكاد تظهر مدرسة وترسم لها ملامح تحدد منهجها، وتستقر آليات التعامل الخاصة بها، حتى تظهر حركات مناهضة تدعو لمدرسة جديدة ... وهكذا، فهل تباينت طرق توظيف الخيال على مر العصور بين مدارس فنية مثل الكلاسيكية، الكلاسيكية الجديدة، الرومانسية، الطبيعية، الواقعية، التعبيرية، الملحمية ..... الخ؟

-هل تختلف طرق توظيف الخيال باختلاف نوعية المخرج؟

-هل يقتصر استخدام الخيال على الحالات التي توجد فيها مشاكل تمويلية؟

-هل تختلف طرق توظيف الخيال باختلاف حجم التمويل؟

-هل يمكن إثارة خيال المتلقي من خلال العرض المسرحي؟

منهج الدراسة

يستخدم هذا البحث المنهج التحليلي الوصفي، كما يستخدم المنهج التطبيقي من خلال الأمثلة التي يسوقها من العروض المسرحية محل الدراسة.

النطاق الزماني: عروض العقدين الأول والثاني من القرن الواحد والعشرين.

النطاق المكاني: عروض المسرح الدرامي والموسيقي في مصر وإنجلترا .

أقسام الدراسة

تقسم هذه الدراسة إلى خمسة مباحث؛ آلا وهم:

المبحث الأول : الخيال من منظور إنتاجي

المبحث الثاني : الخيال ونوع المخرج

المبحث الثالث : الخيال ومدارس الإخراج

المبحث الرابع : الخيال وحجم التمويل

المبحث الخامس : الخيال والتلقي

٢- المبحث الأول : الخيال من منظور إنتاجي

يعرف الإنتاج المسرحي على أنه: "العمليات التحويلية التي تتم على مجموعة من المدخلات باستخدام الأدوات بهدف الوصول لمنتج نهائي يصل للمستفيد ويحقق له منفعة. وعلى هذا الأساس، فإن عناصر العملية الإنتاجية هي: المدخلات التي تأتي في مقدمتها الموارد البشرية، وما يمتلكه كل مورد من أدوات تمكنه من القيام بوظيفته، وكذلك توجد الموارد المصنعة التي تتمثل في رأس المال الثابت مثل قاعات العرض المسرحي، وقاعات التدريبات، والورش الفنية، وأستوديوهات الصوت والمونتاج، وغيرها من الأصول الثابتة اللازمة لتقديم المنتجات المسرحية، أما العمليات التحويلية فهي تمثل تفاعل المدخلات – على اختلاف أنواعها – مع الأدوات، بهدف الوصول إلى المنتج النهائي. ويمثل المستفيد المستخدِم النهائي للمنتج على مختلف أشكاله، في حين تعرف المنفعة على أنها ما يتولد من قيم مادية أو معنوية للمنتِج والمستخدم، وهو ما يمكن التعبير عنه بالمعادلة: مدخلات + أدوات + عمليات تحويلية = منتج نهائي – مستهلك – منفعة"[١]

إن الموارد البشرية التي تعمل في مجال الإنتاج المسرحي سوف تتمركز حول: المنتج، المؤلف، الدراماتورج، المخرج، الممثلين، ومصممي العناصر المرئية مثل: الديكور، والإضاءة، والملابس، والماكياج، والعرائس، والحركات الميكانيكية، والمهمات المسرحية (الإكسسوارات)، وكذلك مصممي العناصر المسموعة مثل: الشاعر، والمغني، والمؤلف الموسيقي، ويتوقف وجود موارد بشرية وعلى الجانب الآخر يوجد منفذو الأعمال الإبداعية والمادية مثل: المخرج المنفذ، ومدير خشبة المسرح، ومساعدي المخرج، وأفراد الإدارة المسرحية، والشؤون المالية والإدارية، وفريق التسويق، كما توجد بعض الوظائف الخدمية مثل الأمن والحراسة ...الخ.

[١] جمال ياقوت، موسوعة الإنتاج المسرحي، الكتاب الأول، مقدمة في الإنتاج المسرحي، يسطرون للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢١، الطبعة الثالثة، ص٥٦

ويتوقف وجود عناصر بشرية معينة على الكثير من العوامل أهمها: طبيعة النص، وبالتبعية رؤية المخرج لهذا النص، وكذلك المقدرة التمويلية، فالممثل مثلًا لا يمكن الاستغناء عنه في كل العروض المسرحية – إلا فيما ندر – أما "الاحتياج لمصمم صوت أو لمؤلف موسيقي، فإنه يتباين من عرض مسرحي لآخر اعتمادًا على النص، ومفهوم المخرج للإنتاج"[٢]، وكما أسلفنا، فلكل مدخل بشري مجموعة من الأدوات التي يحقق بها أفعاله الإنتاجية، فمثلًا المال هو الأداة الرئيسة للمنتج، والراقص هو أداة مصمم الرقصات، والعازف هو أداة المؤلف الموسيقي، ومن المتفق عليه أن المدخل يمتلك الإرادة الإبداعية أما الأداة فلا تملك إلا الانصياع. ولكن الأمر سيصبح ملتبسًا إذا ما قررنا أن نتحدث عن وظائف أكثر تعقيدًا، فالممثل مثلًا هو أداة مهمة جدًا من الأدوات التي يستخدمها المخرج لتنفيذ رؤيته الإخراجية، ولكن هل يعني ذلك أن الممثل يجب أن يكون أداة طيعة في يد المخرج ينفذ تعليماته وهو مسلوب الإرادة الإبداعية؟ وهل سوف يتساوى جميع الممثلين في كونهم أدوات طيعة في يد المخرجين لا يملكون أية رؤية إبداعية تميزهم عن أقرانهم؟ وبالتالي سوف يتساوى ممثل مع آخر عندما يتناوبون على نفس الدور مع المخرج ذاته؟

إن هذا الافتراض يجافي الحقيقة، فالأصل في عمل الممثل هو الإبداع المتفرد، خاصة أن هذا الممثل شأنه شأن أي مدخل بشري إبداعي لديه أدواته الخاصة التي تمكنه من تقديم رؤية إبداعية متفردة، وهذه الأدوات تتمثل في الأدوات الخارجية المتمثلة في جسده وصوته، وأدواته الداخلية المتمثلة في الذاكرة الانفعالية وغيرها من الأدوات. ولفك هذا الالتباس فإننا يمكن أن نقر بأن الممثل هو مدخل إبداعي مستقل له أدواته الخاصة، وفي الوقت ذاته فهو أداة – غير مباشرة – للمخرج الذي يمتلك أدوات أخرى مباشرة أهمها الخيال.

إن المدخلات البشرية تمثل أهم عناصر الإنتاج المسرحي على الإطلاق، فالعنصر البشري هو المحرك الرئيس لظهور المنتَج المسرحي إلى النور، وهو ما لا يقلل من أهمية المدخلات المادية الأخرى المتمثلة في رأس المال المتداول (مثل النقدية السائلة وما في حكمها)، أو رأس المال الثابت المتمثل في قاعات العروض وقاعات التدريب، والورش الإنتاجية المتخصصة (نجارة –

[٢] James Seabright, so you want to be a theater producer, Nick Hern Books, London, 2010m page 229

حدادة – ملابس ...إلخ)، والأجهزة والمعدات وغيرهم من الأصول التي تحتاجها عملية الإنتاج المسرحي. وإذا ما دققنا النظر في الأدوات التي يمتلكها كل مدخل بشري فلسوف نكتشف التباين الكبير في قدر وطبيعة الاحتياج للخيال – بوصفه أداة – لكل مدخل بشري.

٣- المؤلف والخيال

بالرغم من أن "الدراما هي الفعل المجسد على خشبة المسرح، وهذا الفعل ليس النص وحده، بل هو مجمل العملية الفنية برمتها"[٣]، إلا أن النص المسرحي مثل على مر العصور العنصر الأكثر أهمية في العناصر المكونة للعرض المسرحي، فبدون النص لن يكون هناك عرض مسرحي، حتى لو تأسس هذا النص على ارتجالات حرة يقوم بها الممثلون بإشراف المخرج أو دراماتورج متخصص، لأنه في الحالة الأخيرة يكون الهدف هو الوصول لنص مسرحي يقدمه الممثلون للجمهور في صورة عرض.

إن المؤلف المسرحي يعيش في عالم خيالي مواز لعالم الواقع، وفيه، تتكون الصور الذهنية التي تترجم أفعال شخصيات النص المسرحي الذي يبدعه، إنه يكون هذه الشخصيات في خياله، فيحدد أبعادها المادية والاجتماعية والنفسية، يراها تتحرك بشكل معين، تتكلم بطريقة محددة، تستخدم قاموسًا لغويًا يتناسب وظروفها الاجتماعية، ويراها في صراعها مع أطراف أخرى بشرية أو ظروف مجتمعية أو قوانين وضعية، ويمكن أن يراها في صراعاتها الميتافيزيقية، إنه يراها بالصورة التي أبدعها خياله، وتتشكل هذه الأفعال بهذه الشخصيات وهي تحمل أفكارًا يريد هو أن يعبر عنها، وتبدو مهارة المؤلف الجيد في أن تكون كل شخصية متفردة في صفاتها وأسلوبها، وألا تكون هذه الشخصيات نسخًا منه، نعم يمكن أن يتقنع هو خلف أي منها كي يعبر عن فكرة ما، لكنها في النهاية تكون شخصية واحدة تتحدث بلسان كاتبها، أما باقي الشخصيات فهي ذوات مستقلة لها خصوصياتها في كل مكوناتها المادية والاجتماعية والنفسية، كما يقوم المؤلف بصب هذه الأفعال في قالب درامي يحدد الشكل الفني للنص المسرحي، ويكون أحداث النص بالصورة التي تتفق مع

[٣] ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، سلسلة دراسات، ع٣، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١١، ص"١٣

البناء الدرامي، ففي المسرحية جيدة الصنع التي تبنى بقالب درامي تقليدي سوف يتكون خطها الدرامي من بداية، وسط، ونهاية، ولسوف تتراص الأحداث الواحد تلو الآخر بطريقة محكمة حتى نصل إلى نهاية النص المسرحي. إن كل ما سبق ينشأ ويترعرع ويتكون في مخيلة الكاتب أولًا، ولا يبوح به لقلم وصفحات إلا بعد أن يرى النص كله متجسدًا في مخيلته، لا أتصور أن يقوم الكاتب المسرحي بالسعي لإحضار قلم وورقة كي يبدأ كتابة المشهد الأول من نص لم تتكون شخصياته كاملة ولم تتحدد حبكته وأحداثه بصورة جلية في ذهن المؤلف.

هذا هو الخيال، إنه عالم متسع لا تحده أسوار، ولا تحكمه قواعد المنطق ولا قوالب. هو عالم كامل من الحرية يصول فيه الفنان ويجول حتى يرى صورًا وأشخاصًا وأفعالًا وأفكارًا، وعندما تتبلور كل هذه الأشياء ويتحقق بينها ما يمكن أن نسميه الوحدة العضوية Organic Unity، هنا فقط يمكن أن يهبط المؤلف إلى عالم الواقع فيمسك بالورقة والقلم أو يجلس أمام شاشة الحاسوب كي يشرع في تحويل هذا الخضم الهائل من الصور والأفكار التي تكونت في ذهنه إلى نص مسرحي. وبدون الخيال، لن يستطيع المؤلف أن يكتب نصًا واحدًا، ذلك لأن الخيال وحده هو القادر على صناعة الصور والأفكار وتنميتها في ذهن المؤلف بالتدريج حتى تكون كلًا واحدًا متماسكًا يمكن تحويله إلى عرض مسرحي تتحقق فيه شروط الوحدة العضوية.

٤- المخرج والخيال

تعود لفظة "مخرج"من الناحية التاريخية "إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وإن وجد دائماً من يتولى القيام بأعباء بعض الوظائف التنفيذية المعينة. ففي اليونان القديمة كان هذا الشخص– في غالب الأحيان– هو المؤلف، وفي إنجلترا كان أبرز ممثلي الفرقة، وعرف الزمن أشخاصاً آخرين، تفاوت بينهم نسب النجاح، تولوا مهمة الإشراف على التدريبات وتقديم المسرحية على خشبة المسرح. غير أن فكرة المخرج أو الريجيسير كما يسمى في أوروبا، إن هي في الواقع إلا وليدة التطور في القرن العشرين".[٤]

[٤] فرانك م. هواتينج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف، الجمهورية العربية المتحدة، وزارة التربة والتعليم، القاهرة،١٩٧٠، ص ١٩٩.

إن الشخص الذي ينوى القيام بوظيفة المخرج يجب أن تتوفر فيه مجموعة من الصفات الشخصية أهمها القدرة على القيادة، والتظيم، والتنسيق بين مبدعي العرض المسرحي، ويجب أن يمتلك مهارة التوجيه وأن يكون حاسمًا وعادلًا في قراراته، وكذلك يتحتم أن يكون للمخرج موقف مما يجري حوله من أحداث، وأخيرًا يتحتم أن يكون المخرج مثقفًا. ويؤكد Harold Clurman على فكرة ثقافة المخرج فيقول: " كلما زادت الدراسات الشمولية للمخرج كلما زادت جاهزيته الحرفية، ولكن المخرج يجب أن يتعلم كيف يترجم معارفه إلى الواقع العملي في المسرح، فالإخراج لا يمكن الوصول إليه من خلال المفاهيم الشفاهية فقط، حيث إن الكلمات وحدها لا تكفي للتجسيد المسرحي."[٥]

"إن عظمة المخرج تكمن في أن يوجه جميع التصورات والتخيلات في اطار واحد هو اطار العرض المسرحي"[٦]، ذلك لأن المخرج هو "هو باعث الحياة في النص المسرحي بما يوافق رؤية المؤلف في ترجمة النص إلى حياة، أو بما يوافق رؤية المؤلف مع رؤيته في تفسير النص، أو بإعادة صياغة مفردات النص ومعادلتها بمفردات لغة العرض "[٧]، ويعرف Jonathan Swift الرؤية الإخراجية على أنها "فن رؤية الأشياء المخفية، فالمخرج يشبه النحات الذي يواجه قطعة من الجرانيت، فيرى بداخلها الشكل الذي يريد أن يحرره"[٨]، ذلك "لأن المعرفة تحتاج دائمًا إلى الخيال المنظم الذي يضمن التوازن بين العقل والتقنية"[٩]، وبالرغم من أن "عمل النحات يعتمد على الإزالة"[١٠]، في حين يعتمد عمل المخرج على الإضافة، فإنهما يتفقان في أن عملهما يعتمد بصورة أساسية على الخيال الذي يخلق عملاً كاملاً في الذهن في مرحلته التخطيطية كي يتحول هذا الخلق الذهني إلى واقع عملي في المرحلة التنفيذية. والواقع أن هذه الصورة التي تتولد في خيال

---

٥. Harold Clurman, on directing, Fireside Rock Center Ltd, New York, 1997. page 170

٦ عوني كرومي، التمثيل خارج دائرة الاحتراف من البداية إلى الهواية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٦، ص٢٢١

٧ أ.د. أبو الحسن سلاّم، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٣،ص ١٣.

٨ Louis E. Catron, The director's vision, Mayfield publishing company, California, USA, 1989, page2.

٩ بشير القمري، في انفتاح النص والقراءة، دراسات ومقاربات، قافلة الكتاب، الرباط، المغرب، ٢٠٠٠،ص١١.

١٠ ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، ترجمة عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، الأعمال الفكرية، ص٨٧.

النحات أو المخرج لا تأتي من فراغ، إنما هي تأتي – وفقًا لرأي هيجل – "كمنتج لعلاقة الصراع والجدل بين العالم الخارجي (الموضوعات والأشياء) والعالم الداخلي (عالم الذوات) ومن خلال التفاعل بين العالمين تنتج الأفكار التي يتضمنها الفن"[١١].

إذن "يتجسد الخيال في واسطة مادية تنقله بين الناس، فتمثال فينوس يحتاج لقطع من الرخام هي الأداة الحسية التي تجعل التجربة الفنية قابلة للتوصيل وتحفظها من الضياع لأجيال مقبلة، وهو ما ينطبق على جسد الراقص، وكمان الموسيقي"[١٢]، والعناصر المادية للعرض المسرحي التي تمثل الأدوات التي يستخدمها المخرج لترجمة رؤيته الإخراجية وأهم هذه الأدوات على الإطلاق هي الخيال. إن جوهر عمل المخرج يتمثل في مقدرته التخيلية التي تمنحه ملكة رؤية الأشياء المخفية، تمامًا مثل النحات الذي يواجه قطعة الجرانيت، فيشاهد في خياله موقع التمثال من قطعة الجرانيت، فيحدد مكان الأجزاء، من ثم فهو لا يبدأ النحت إلا إذا حدد على وجه الدقة مكان كل جزء من التمثال في داخل هذه الكتلة الصلبة. كذلك المخرج، لا يبدأ أول بروفة إلا إذا شاهد العرض بجميع عناصره في مخيلته، هذه العناصر تتمثل في منهج أداء الممثلين ومفردات الصوت والصورة المسرحية.

إن عمل المخرج ينقسم – وفقًا للمنظور الإنتاجي – إلى مرحلتين وست وظائف، بواقع ثلاث وظائف لكل مرحلة، ففي المرحلة التخطيطية يقوم المخرج بوظائف التخطيط والتنظيم والتوظيف، وفي المرحلة التنفيذية يقوم بوظائف التوجيه والتنسيق والرقابة، الواقع أن الخيال يستخدم في جميع وظائف المخرج ولكن الاستخدام الفعال للخيال يكون في المرحلة التخطيطية التي تبدأ من لحظة اختيار النص وحتى قرار المخرج الذهاب إلى المسرح لإجراء تدريبات الأداء وإصدار تعليماته بالبدء في تنفيذ العناصر المادية للعرض المسرحي من ديكورات وملابس ...إلخ. في هذه المرحلة يعتمد المخرج بشكل كبير على التخيل، وهو ما يعني خلق مجموعة من الصور الثابتة والمتحركة والأصوات في مخيلته أثناء وبعد أن يقرأ النص مرات ومرات، وفي كل مرة يحاول أن يشاهد هذا

---

[١١] محمد مصطفى القباح، من قضايا الإبداع المسرحي، مطبعة النجاح الجديدية، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠، ص٣٠.

[١٢] أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩، ص٢٤.

النص متجسدًا على خشبة المسرح، هذا هو الفارق الجوهري بين قراءة المخرج، والقراءات الأخرى التي يمكن أن يقوم بها القارئ العادي، المخرج يتخيل، وبمعنى أدق يكون صورًا في خياله لكل عناصر وأفعال العرض المسرحي، وبناءً على هذا التخيل، يتخذ المخرج قرارات، وتتحول هذه القرارات فيما بعد إلى أفعال تنفيذية.

الخيال إذن هو الأداة الأكثر خطورة من بين أدوات المخرج المباشرة وغير المباشرة، نعم باقي الأدوات مهمة مثل الممثلين، وفريق المصممين للعناصر المرئية والمسموعة، والمنفذين، وكذلك فإن المدخلات المادية والبشرية مهمة، ولكن ما فائدة كل المدخلات والأدوات ما لم يكن هناك خيال يستوعبها ويستخدمها بالشكل الأمثل؟

ولأن جميع المبدعين يعملون تحت مظلة الرؤية الإخراجية، فإننا سنعطي أمثلة لاستخدامات الخيال الناجمة عن تعامل المخرج مع باقي العناصر الإبداعية للعرض المسرحي

الممثل والخيال

إن الخيال هو جوهر عمل الممثل، فهو الذي يساعده على تفسير المواقف الدرامية من خلال بناء حياة كاملة للشخصية في مخيلته، وبناءً على هذا التفسير يحدد منهج الأداء التمثيلي، إن العرض المسرحي يبدأ وينتهي في خلال ساعتين أو ثلاثة على الأكثر، ويجسد الممثل تاريخًا كاملًا للشخصية من خلال ربط المعطيات المتاحة بمعطيات أخرى يكونها في خياله، الأمر لا يتوقف عند استكمال الظروف المعطاة، وبناء تاريخ اجتماعي وفكري ونفسي للشخصية، إن استخدام الخيال يصل لأهميته الكبرى في تحقيق حالة الصدق الفني، ومن المتفق عليه أن قيام بعض الممثلين برسم ملامح على وجوههم للتعبير عن الحالة الشعورية للمشهد هو تصرف يؤدى في الغالب لتصدير حالة شعورية غير حقيقية لن يصدقها الجمهور، خاصة إذا ما تلازم رسم الملامح مع حركات جسدية تتسم بالميكانيكية، وأداء صوتي مزيف، إن الحل يكمن في الخيال، فالممثل الموهوب هو الذي يستطيع أن يحول الأداء التمثيلي إلى نتيجة وليس وسيلة، وبمعنى أدق لا يجب أن يسعى الممثل لاتخاذ الأداء التمثيلي كوسيلة ينقل بها كلمات النص، ولكن يتحتم عليه أن يجعل من هذا الأداء نتيجة حتمية للمشهد الذي كونه في مخيلته فيأتي الأداء فطريًا يخلو من الزيف

وبالتالي يصدقه الجمهور، وفي الأسطر التالية سوف نذكر بعض الأمثلة التي تشرح أهمية الخيال للممثل:

عرض مس جوليا للكاتب السويدي "أوجست سترندبرج"

في هذا النص، يسعى الخادم "جان" للنيل من عذرية سيدته طمعًا في إكراهها على الهرب معه بعد سرقة مال أبيها فتتحقق أحلامه في الثراء السريع والانفلات من أسر طبقته الدنيا كي يحلق في أفق الطبقة العليا بما ستمنحه له من مقدرات مالية ضخمة، وفي سبيل الوصول لهدفه قام جان بالكثير من المحاولات التي تستهدف استمالة الآنسة جوليا وإغراقها في بحر من المشاعر الحسية التي تثير رغبتها كأنثى حتى تقع في أسره بوصفه ذكرًا، وفي واحدة من هذه المحاولات، كانت جوليا تسخر من "كريستين" – خطيبة جان التي تنتمي لطبقته الدنيا – التي غالبها النوم على الكرسي الموضوع في أحد أركان المطبخ، فاستغل "جان" الفرصة وحاول أن يسيطر عليها حسيًا.

"جوليا ستكون زوجة مسلية ..... ولعلها تشخر أيضاً

جان لا ... إنها لا تشخر ... ولكنها تتكلم فى نومها

جوليا (ساخرة) ... وكيف علمت ذلك؟

جان (بوقاحة) ... سمعته ... (سكوت يراقب خلاله كل منهما الآخر)"[١٣]

حرص جان هنا على الأداء بنبر ناعم مثير حسيًا، وكان يستهدف خلق مجموعة من الصور الثابتة والمتحركة في ذهن الآنسة جوليا تتعلق باللحظات الخاصة بينه وبين خطيبته "كريستين" على الفراش، "وقد حرص الإخراج علي أن يلتفت الممثل في أثناء أدائه مواجهاً جوليا ومتعمداً النظر بتركيز في عينيها بشكل يثيرها – مستكملاً خطة استدراجه لها – فتتمدد قسمات وجه جوليا من هول الصدمة وترتسم في مخيلتها علي الفور تلك الصورة الفجة التي وضع خطوطها العريضة

[١٣] أوجست سترندبرج، "الآنسة جوليا – الأب"، ترجمة محمد توفيق مصطفي، سلسلة "من المسرح العالمي"، عدد١٢، الكويت، وزارة الارشاد والأنباء،١٩٧٠، ص ص ٦٣، ٦٤

حديث جان ونظراته، و قد عمد الإخراج إلى الاستغراق في تصوير المشهد المتخيل في رأس جوليا من خلال التعبيرات المرسومة علي وجهها تلك، والتي تؤكد بالضرورة حالة الإنتشاء المرتسمة علي وجه جوليا في تخيلها لجان وكريستين في موقف ممارسة عاطفية كاملة؛ لتتجمد حركة الممثلة فيما يشبه الكادر الثابت وتتركز نظرتها علي عينيه مستغرقة في تخيل صورة مثيرة للغوص في وحل لعبة الاسقاط.

"إن سؤالها "وكيف علمت ذلك؟"، يدخل فى نسيج ميولها نحو التفاعل مع هذه الطبقة، والنزول إليها والتعامل معها بنفس لغتها استكمالاً للَّعِبِ المَرِح التى قررته هذه الليلة. وسواء أدركت أو لم تدرك أنها خرجت عن سياق طبقتها العليا، فإن سلوكها فى تدرجه نحو الاقتراب أكثر من الطبقة التى كانت تنتمى إليها أمها يتعادل موضوعياً مع حلم يقظتها بالسقوط، وتتمثل هذه المعادلة فى فعلها المتدرج على النحو الآتى:

-النزول إلى المطبخ.

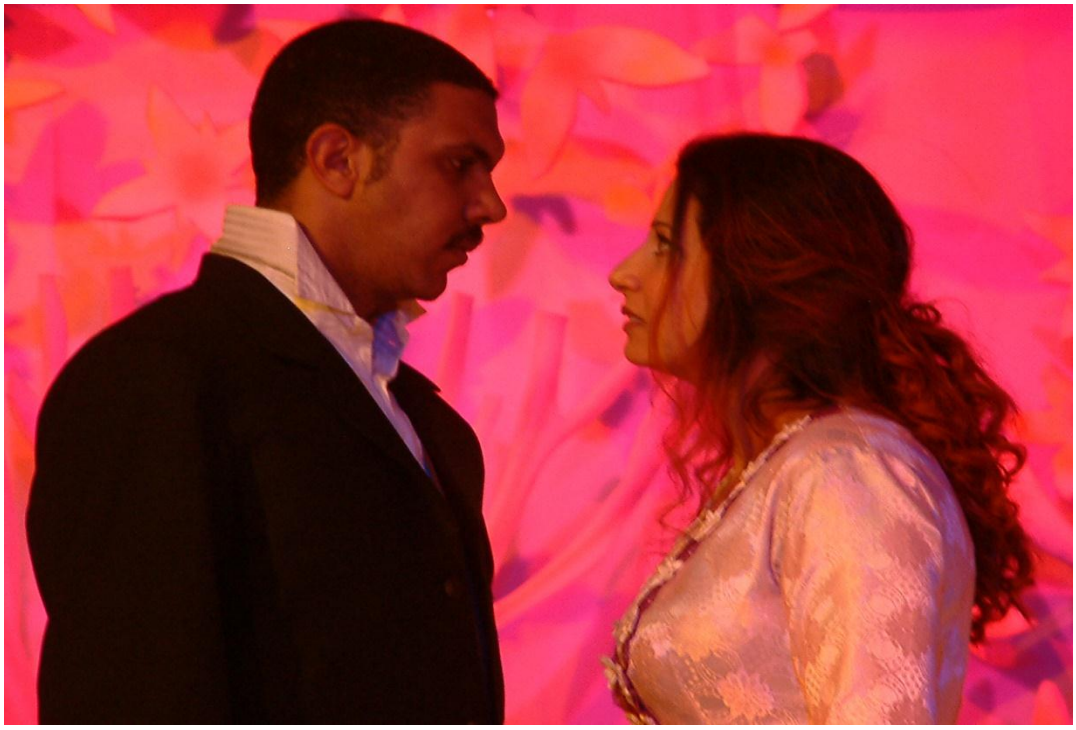
-مشاركة خادمها الرقص.

-التدخل فى خصوصيات العلاقة بين خادمها وخطيبته.

-الحديث عن أمور متعلقة بالجنس بشكل خشن وصريح.

وبذلك بدأت أولى حلقات السقوط بالتخلى عن مظاهر الإملاءات الطبقية على خدمها، والتعامل مع خادمها معاملة (الند للند) بدلاً عن معاملة السيد للخادم، فشاركته احتساء الجعة بمزيد من المرح الذى ينم عن بدء حالة من الخصوصية بينهما"[١٤]

[١٤] جمال ياقوت، المخرج المسرحي وتعدد الرؤى الإخراجية لدراما مس جوليا،يسطرون للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٢١، ص٥٥



جان وجوليا في لحظة محاولته استمالها ورسم صوراً خيالية في ذهنها عن علاقته االجسدية مع كريستين

إن الرؤية الإخراجية لهذا المشهد تعمدت التركيز على اشتغال الشخصية المسرحية على خلق صور ذهنية في ذهن شخصية أخرى من خلال تنشيط خيال الشخصية، إن هذا الأمر يتطلب استخدام تقنيات محددة من الممثل القائم بالشخصية المثيرة للخيال أهمها النبر الصوتي وحركة الجسد وسرعة إطلاق الكلمات، في حين يتطلب من الممثلة القائمة بدور الشخصية المستجيبة للمثير أن تفتح آفاق الاستقبال في مخيلتها وترسم الصور الثابتة والمتحركة الخاصة بالمشهد، ونجاح الممثلين يؤدي إلى نجاح عملية التخيل وبالتالي يتحقق الصدق في الأداء.

بيت الدمية للكاتب النرويجي "هينرك إبسن"

يطرح هذا النص التباين الشديد بين مفردات النسق الأخلاقي الذي بناه الزوج "هيلمر" وما يتضمنه من تعليمات سلوكية، ولحظة التطبيق العملي لهذا النسق. إن هيلمر الزوج صاحب

المبادئ رسب بقسوة لحظة اختبار النسق الأخلاقي الذي صدره لزوجته "نورا" خلال سنوات الزواج الثماني. كان من ضمن تعاليم نسق "هيلمر" عدم الكذب، عدم الحصول على دين، عدم الكذب ... الخ، إلا أن الزوجة "نورا" وفي سبيل إنفاذ حياة زوجها "هيلمر" تضطر للاستدانة والكذب على زوجها، بل أنها أضطرت لتزوير توقيع أبيها من أجل الحصول على القرض من "كروجشتاد" لإنقاذ حياة زوجها بعد دفع المبلغ المطلوب لعلاجه ورحلة النقاهة التي نصح الطبيب بالقيام بها في جنوب إيطاليا، وعندما يقرر "هيلمر" فصل "كروجشتاد" من البنك الذي يتولى إدارته، تثور ثائرة الثاني ويهدد "نورا" بكشف أمرها لزوجها، ويتركها نهب الأفكار التي تتجسد في مخيلتها للحظة إدراك "هيلمر" لحقيقة ما ارتكبته من أفعال تتنفي والنسق الأخلاقي الذي طالما صب تفاصيل تعليماته في أذنيها.

"كروجشتادثقى أننى لو فقدت مركزي في البنك فستفقدين مركزك أنت أيضًا (ينحنى لها و يخرج من الصالة وتظل نورا مستغرقه في أفكارها بعض الوقت ثم تهز رأسها)

نورا كلام فارغ (تشغل نفسها بترتيب الأطفال) ... مستحيل ... لقد فعلت ما فعلت بدافع من الحب

الأولاد هل خرج الضيف؟

نورا نعم ... ولكن لا تخبروا أحدا بمجيء الضيف الغريب ... هه؟ ولا حتى بابا

الأولاد حاضر ... هل نعود إلى اللعب؟

نورا ليس الآن

الأولاد ولكن وعدتنا يا ماما

نورا لدى أعمال كثيرة جدًا هيّا إلى غرفتكم ... هيّا (تتوجه إلى الشجرة) .. شمعة هنا ... وقليل من الورد هنا ... يا لجرأة الرجل ... كلام فارغ ... الحكاية في منتهى البساطة ...

ستبدو الشجرة آية في الروعة سأبذل قصارى جهدي في سبيل رضاك يا تورفالد سأغني وأرقص من أجلك يا تورفالد"[١٥]

نورا في حالة من التوتر والقلق بشأن ما سيفعله كروجشتاد الذي يقف بجانب صندوق البريد وفي يده الخطاب الذي يحوي الكمبيالة المزورة

[١٥] هينرك إبسن، بيت الدمية، ترجمة كامل يوسف، شركة الحياة الدولية للنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧، ص ص ٤٥، ٤٦

إن جوهر هذا المشهد يقوم على الخيال، فـ "كروجشتاد" خرج من بيت نورا وهو ينوي أن يكشف لزوجها "هيلمر" أمر تزويرها للكمبيالة، وهو ما يتعارض بقوة مع المبادئ التي طالما أعلنها هيلمر، من هنا فإن كروجشتاد يمضي ويترك نورا في حالة نفسية سيئة. إنها مترددة بين أن تصدق أن هناك مشكلة حقيقية تواجه استقرار بيتها، وأن تأخذ الأمر ببساطة، وبالتالي جاءت الأفعال في النص على مسارين أحدهما تريد به نورا طمأنة نفسها، فهي تطلب من الخادمة شجرة الكريسماس لتزيينها، وهو ما يعني التركيز في عالم من البهجة (الحكاية في منتهى البساطة – كلام فارغ – سأغني وأرقص من أجلك يا تورفالد)، أما المسار الآخر فيتمثل في حالة القلق التي انتابت نورا من جراء قلقها من رد فعل هيلمر على التزوير والاقتراض. على الجانب الآخر، كان الأطفال ينتظرون وفاء الأم بوعدها لاستكمال اللعب في ليلة الكريسماس، إلا أن الأمور كلها تعقدت، والجو النفسي العام أصيب بالتوتر البالغ، هذا هو حال النص كما كتبه "هينرك إبسن"، فماذا فعل الإخراج؟

إن التصوير التخيلي كان هو البطل في هذا المشهد، فلا يمكن أن تعبر الممثلة عن تلك الآلام التي تعتصرها دون أن تكون في مخيلتها مجموعة من الصور الثابتة والمتحركة لكل فعل من الأفعال التي تجري بين أسطر النص، خاصة أن الإخراج كان تفسيريًا يتفق مع النص ويحاول استخدام عناصر العرض لتأكيد هذه الأفكار المتفق عليها. كان لابد من تأكيد حالة التماوج بين القلق والاطمئنان، فبعد أن يغادر "كروجشتاد" البيت، تقف نورا مشدوهة للحظات، كانت الممثلة هنا ترسم في مخيلتها صورًا للأحداث التالية، كانت تدريبات التمثيل تقضي بأن يتماوج خيال الممثلة بين منطقتين؛ إحداهما على اليسار وفيها كادر يتحرك في داخله هيلمر وهو يقرأ خطاب كروجشتاد، وبالتأكيد سوف ترى نورا في هذا الكادر قمة الغضب الذي ينتاب هيلمر، ثم تنتقل إلى الجانب الأيمن حيث تشاهد نفسها وهي ترتدي الفستان الذي صنعته بمدخراتها خصيصًا ليوم الكريسماس، سوف تتأمله، وترتسم البسمة على وجنتيها من فرط إعجابها بنفسها، وبالتالي رؤية صورتها في عيني زوجها، ثم سرعان ما تعود إلى الكادر الأيسر لترى هيلمر منفعلًا بعد أن يفض الخطاب، ثم يتوجه إليها وهو يعنفها، وقد تتطور الأمور فيصفعها على وجهها، وسريعًا تعود للكادر الأيمن فترى نفسها وهي ترقص بصحبة زوجها في احتفالات الكريسماس، كما تراه وهو يبث إليها كلمات الغرام، ويتبادلان لمسات رومانسية حانية. إن رسم الصور في الكادرين بهذا التتابع يستتبعه بالضرورة تأثيرًا مباشرًا على أفعال الممثلة على خشبة المسرح، فالتناقض بين الصورتين يأتي بانفعالات تلقائية من الممثلة تترجم في صورة أفعال درامية يراها الجمهور. إن استخدام التصوير التخيلي هنا يساعد الممثل على بناء الأفعال الداخلية بالشكل الذي تتصاعد فيه بنية هذه الأفعال حتى تترجم إلى أفعال خارجية يؤمن بها الممثل فيصدقها الجمهور.

القرد كثيف الشعر للكاتب الأمريكي "يوجين أونيل"

يلعب الوقاد "يانك" دورًا بارزًا في قيادة مجموعة الوقادين في باطن إحدى السفن العملاقة، يؤمن يانك أن طبقته من الوقادين الفقراء هي طبقة أصيلة، ويرتكن في إيمانه هذا إلى قوته البدنية هو ورفاقه، تلك القوة التي تمكنه من تسيير السفينة، وهو ما لا يستطيع فعله أي من أفراد الطبقة العليا الذين ينعمون بالحياة المترفة على سطح السفينة.

إذن أصالة الطبقة الدنيا — من وجهة نظر "يانك" – أُسست على تقدير الطبقة العليا لهذه الطبقة، ومن هنا فإن "يانك" ينتمي بكل الفخر إلى طبقته الدنيا، وإذا ما لخصنا النسق الفكري ليانك فإنه يمكن أن يتخذ الشكل : (تقدير ..... أصالة ..... انتماء)، وهو ما يتخالف مع وجهة نظر زميله "لونج" الذي يمتلك وعياً طبقياً، فهو يرى الحقيقة التي لا يراها "يانك"، وهي أن الوقادين مجرد أجراء خدم عند الطبقة العليا التي لا تقدرهم، ومن ثم فهم غير أصلاء، ولا يجب أن يحملوا إلا كل الكراهية والعداء لهذه الطبقة الرأسمالية المتعفنة.

وكان لابد أن يخضع هذا النسق الفكري الذي يعتنقه "يانك" للاختبار، وسيكون الاختبار بالتقاء أهل الطبقة العليا مع "يانك" لبيان مدي صحة نسقه من عدمه، وقبل اللقاء الاختباري يستخدم "أونيل" مؤشر الانتماء الذي بلغ درجته القصوى عند "يانك" وعدد كبير من تابعيه من الوقادين، يستخدم المؤشر ذاته مع ابنة صاحب المصانع التي تنتج ثلث حاجة العالم من الصلب، ليكشف لنا أن هذه الطبقة غير أصيلة والانتماء فيها ظاهري مزيف، ذلك لأن والد الفتاة "‘‘ميلدرد دوجلاس’’" الذي ورث مصانع الصلب من أبيه سوف يورث لابنته مصانع الصلب، وما يرتبط بها من ثروة، لكنه لن يستطع أن يورثها شيئاً من الطاقة، أو من قوة الصلب، وهو ما يتوافر بكثرة عند "يانك" ورفاقه.

وتأتي لحظة اختبار النسق الفكري ليانك لحظة أن تنزل "‘‘ميلدرد دوجلاس’’" إلى باطن السفينة لعمل بحث يتناول الكيفية التي تعيش فيها هذه الطبقة من الوقادين التعساء. أثناء نزولها مع المهندس نسمع صفارته مرات متكررة مما يثير حفيظة يانك، الذي يخرج عن نطاق السيطرة على مشاعره فيقوم بضرب المهندس بطريقة وحشية، وعندها تفزع ابنة الملونير وتصف "يانك" بأنه وحش مفترس، وهنا تهتز قناعات "يانك" ويختل نسقه الفكري، فنصف النسق الأول لم يعد في صالحه، فهو غير مقدر، وهو ما سيؤثر في إيمانه المطلق بأصالة طبقته، ومن ثم انتمائه، ولأن "يانك" يفتقد للوعي الطبقي الذي يمتلكه لونج، يتعامل مع الأمر على أنه مشكلة شخصية، ويقرر الانتقام من هذه الفأرة المتسكعة — حسب وصفه — بعد أن فقدت الوعي وحُملت على الأكتاف ليتم إسعافها من قبل عشرة أطباء.

يانك محمولًا على الأعناق من الوقادين بعد فشل هجومه على الآنسة "ملدرد دوجلاس" التي وصفته بالحيوان المفترس

ويذهب "يانك" إلى المدينة برفقة صديقه "لونج"، من من أجل الانتقام من ‘‘مس دوجلاس’’ ، ومن ثم إعادة الاتساق لنسقه ، وأثناء البحث عن الفتاة يحاول لونج أن يشرح الفكر الذي يربط الطبقات بعضها البعض في النظام الرأسمالي، لكن "يانك" يصر على حصر المشكلة في نطاقها الشخصي، ويقرر أن يطرد لونج من الشارع بعد أن يتهمه بالجبن، ويبحث عن الفتاة وحيداً لكي يبصق عليها وينتقم لكرامته الشخصية ويعيد الاتزان لنسقه المختل.

مع خروج أهل الطبقة العليا من الكنيسة، لا ينسى "أونيل" أن يعرض أحاديثهم المنمقة الغبية التي تؤكد الخواء الفكري، وعندما يقابلهم "يانك" يتجاهلونه ولا يسمعون حتى إهاناته لهم، وينتهي الأمر به في السجن، وهناك يقابل

أصحاب الوعي السياسي الذين يتفهمون قصته ويرشدوه لمنظمة تعمل ضد السيد "دوجلاس" ومن هم على شاكلته من الرأسماليين، وبالرغم من اليأس الذي بدأ في التسرب إلى أعماق "يانك" من استرجاع كرامته المهدرة؛ فإنه يصر على المضي قدماً نحو هذه المنظمة، وهناك تتكشف الحقائق الواحدة تلو الأخرى، خاصة بعد أن يشك أفراد المنظمة في أنه جاسوس مرسل من قبل الحكومة بسبب اندفاعه المبالغ فيه، وهو ما تمثل في طلبه عناوين السيد "دوجلاس" والديناميت اللازم لتفجير هذه المصانع دون أن يملك من الوعي السياسي الثوري شيئاً. وبعد أن يوسعوه ضرباً ويلقون به في الطريق العام يقابله الشرطي الذي يركله هو الآخر، وساعتها يشعر أن إنسانيته قد أهدرت المرة تلو الأخرى، بداية من وصف الآنسة دوجلاس له بأنه وحش مفترس، إلى الأفعال المادية في الشارع أمام الكنيسة والسجن والمنظمة، وأخيراً في الشارع"[١٦].

وبالرغم من انتماء الوقادين لنفس الطبقة؛ إلا أنهم متباينون في درجات الانتماء وفي الأفكار التي يعتقونها، وتبدو هذه الاختلافات جلية بين الثلاثي يانك وبادي ولونج، إن بادي، هذا الرجل العجوز يحلم بأن يعود ليرى حبيبته تنتظره على الشاطئ وقد بنت بيتهما المشترك، وهو ما ينتقده يانك بشدة من واقع تجاره مع الجنس الآخر.

"يانكتقول إن البنات في انتظارك ؟ ... كلام فارغ ... هن لا ينتظرن أحدًا ... هن على استعداد لخيانتك في مقابل شلن ... هن خائنات ... كلهن خائنات"[١٧]

[١٦]أنظر، جمال ياقوت، دراسات تطبيقية في الإخراج المسرحي، مؤسسة يسطرون للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٠، ص ٥٥ – ٥٧.

[١٧]بوجين أونيل، القرد كثيف الشعر، ترجمة جلال العشري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص١٥

يانك وهو في حالة التصوير التخيلي حيث يرسم صورًا لمشاهد خيانة زوجته مع جملة "كلهن خائنات"

إن منطق يانك يعاكس منطق بادي، وهذا المنطق المعاكس لابد وأنه قد بني على تجربة حياتية وليس مجرد فلسفة أو ما شابه، إن يانك وقاد من الطبقة الدنيا، لا يتحدث إلا من واقع تجربة، لذا، فإن الخيال هنا في هذا المشهد لابد أن

يلعب دورًا كبيرًا في تحديد طريقة الأداء التمثيلي، كانت التدريبات مع الممثل تقضي بأن يكون يانك صورًا تدعم الأفكار التي ينادي بها، إن يانك يؤمن بأنه لا توجد فتيات ينتظرن الرجل لأنهن خائنات، وهذه الفكرة التي تحتوي بالقطع على تعميم مخل، متغلغلة في أعماق يانك، لذا، كان لابد من أن يتم بناء ظروف لم يتحها النص، فطرحت – بوصفي مخرجًا – مجموعة من الأسئلة على الممثل – بوصفه يانك

-هل مررت بتجارب عاطفية كثيرة جعلتك تؤمن بأن جميع النساء خائنات؟ .. أم أنك تصدر حكمك من مجرد تجربة واحدة؟

-لا يمكن أن يحكم الشخص على أمر من مجرد تجربة واحدة، فقد تكون التجربة عارضة، لقد مررت بتجارب كثيرة آخرها كان بمثابة القشة التي قسمت ظهر البعير

-لماذا؟

-لأنني صدقت أنها تحبني إلى حد الجنون؟، كما أنني صدقت أنني المرادف الوحيد لكلمة رجل، لم يخطر ببالي أبدًا أنها يمكن أن ترى أي ملمح للرجولة في أي شخص آخر

-وما الذي جعلك تغير موقفك؟

-خانتني

-كيف

-غالبية الأوقات أكون في البحر ، أحيانًا نظل في البحر لشهور طويلة، كانت دائمًا تنتظرني لأنني كنت أعلم زمن الرحلة مسبقًا، قررت أن أفاجئها يومًا، أخبرتها أنني سأعود بعد شهرين، وعدت بعد أسبوعين، ووجدتها في حضن شخص آخر ....

-من كان هذا الرجل؟

-لا تسمه رجلًا ...

-من كان هذا الشخص؟

-وهل ستحدث كينونته أي فارق؟ .. كان شخصًا ... آخر ... آخر ...

-هل تعتقد أنها عرفت شخصًا آخر غير هذا الآخر؟

-عرفت أشخاصًا ... فالمرأة لا تخطئ أبدًا مرة واحدة

-وماذا فعلت هي؟

-ألقت باللوم على لأنني أتركها وحيدة لفترات طويلة ... وهي لا تستطيع أن تعيش بلا رجل ...

-وماذا فعلت أنت

-كنت كمن أصابه الشلل ... لم أقو على الحراك ... فهربا معًا ... وابتلعهما الظلام

هذا المشهد التخيلي كان الأساس الذي تأسس عليه الأداء التمثيلي، فوفقًا للاتفاق مع الممثل يقوم برسم كادر في الفراغ يقوم مقام شاشة السينما، وبداخله يكون مجموعة من كادرات الصور الثابتة والمتحركة والأصوات والمؤثرات الصوتية والبصرية التي تجسد الحوار السابق، إن هذا التصوير التخيلي يساعد الممثل في أن يؤمن بكل كلمة ينطقها وبالتالي يصدق الجمهور أن رأي يانك هو رأي مدعوم بتجرة حياتية، وأثناء أداء الممثل للمشهد خاصة في لحظة قوله إن النساء كلهن خائنات يتحتم عليه أن يرى لحظة الخيانة بكل تفاصيلها التي كونها الممثل في الكادر المشار إليه، هنا يخلق الفعل الداخلي الذي يمثل مبرر الفعل الخارجي الذي يأتي صادقًا لأن الممثل عاش اللحظة بصدق وآمن بها بفضل تقنية التصوير التخيلي التي تعتمد كلية على الخيال.

٥– مصممو العناصر المرئية والخيال

تتمثل أهم العناصر المرئية في الديكور والأزياء المسرحية والإضاءة والماكياج والحركات الميكانيكية إن وجدت، ويبدأ عمل المصمم من إدراك الرؤية الإخراجية، ففي المرحلة التخطيطية يعمل المخرج على أن تصل رؤيته الإخراجية إلى جميع المصممين المبدعين، ويجب أن نعلم هنا أن خيال المخرج له حدود يقف عندها وخيال المصمم له حدود أخرى، فخيال المخرج فيما يتعلق برؤيته الإخراجية هو خيال عام يختص بالأمور الكلية على مستوى الصوت والصورة، فعندما يتناقش المخرج مع مصمم الإضاءة مثلًا فهو لا يتحدث عن تفاصيل تخص نوعيات الأجهزة وأماكنها وألوانها وزواياها، إنه فقط يتحدث عن جو عام يراه هو وحده في خياله، أما مصمم الإضاءة فيلتقط هذا الجو العام ويترجمه إلى تفاصيل تقنية قابلة للتنفيذ المادي، فيقرر نوعيات الأجهزة ومساقطها وقوتها واتساع بؤرتها وألوانها، ويشارك المخرج بالقطع في توقيتات التنفيذ لكل حركة إضاءة. ولكن على الجانب الآخر يمكن أن يعمل خيال المخرج في تفصيلة دقيقة في الإضاءة، هذه التفصيلة تكون مرتبطة بالغالب بتفصيلة مهمة تتعلق برؤية المخرج.

عرض "القصة المزدوجة للدكتور بالمي"

كانت خشبة المسرح مقسمة لمنطقة علوية في النصف الخلفي لخشبة المسرح، وهي المنطقة المخصصة للبوليس ومنطقة سفلية يمينها عيادة الطبيب، ويسارها منزل الضابط دانييل، كان الدكتور بالمي يتحدث مع دانييل عن حادثة تتعلق بتعذيب أحد المساجين السياسيين، وفي معرض حديث دانييل عن واقعة التعذيب يذكر اسم ب"بابا"، وهو الأمر الذي يستوقف الدكتور بالمي فيتساءل متعجبًا:

"بالمي بابا؟!!!!

دانييل السيد باولوس ... مساعد وزير الداخلية ورئيسي في العمل"[١٨]

"باولوس" وهو منهمك في عمله اثناء ذكر اسمه في حوار دكتور "بالمي" مع "دانيل"

وقد رأيت هنا أن يكون هناك حركة إضاءة محددة التفاصيل، إن باولوس يجلس على مكتبه في المستوى العلوي يرتدي نظارة القراءة ويتفحص ملفات المتهمين، وعندما يعرفه دانييل يسقط شعاع ضوء على وجه باولوس لمدة زمنية لا تتجاوز المدة الزمنية التي يستغرقها دانييل في جملته التعريفية، هذا النوع من حركات الإضاءة لا يملك فيها مصمم الإضاءة أي تصور، إنما هي من نتاج خيال المخرج، ولكن مصمم الإضاءة هنا لا يتحول إلى منفذ بقدر ما يأخذ الفكرة ويطورها بخياله الخاص فيختار نوع جهاز الإضاءة، وشدة الاستضاءة، ويقدر كذلك اتساع مخروط الضوء وفتحة البؤرة وزاوية الاسقاط ولون الضوء، وعلى الجانب الآخر قد يطلب المخرج من مصمم الديكور طلبات عامة يقوم الصمم بتنفيذها بخياله.

[١٨] أنطونيو بوييرو باييخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمي، ترجمة د. صلاح فضل، سلسلة من المسرح العالمي، ع٥٥، وزارة الإعلام، الكويت، أبريل، ١٩٧٤، ص ص ٦٢، ٦٣

عرض القرد كثيف الشعر

طلبت من مصمم الديكور أن تجري المشاهد في سفينة تمثل عالم يانك، ولكن المصمم هو من حدد شكل السفينة وحجمها وتفاصيل سطحها وباطنها واتجاهها وفقًا للمناقشات التي تمت مع المصمم حول رؤيتي التفكيكية للنص، كذلك تم الاتفاق على وضع مصادر للضوء داخل الأفران، وقد استخدمت غضاءة الأفران وفق المنهج التعبيري لتأكيد الحالات النفسية التي عايشها البطل يانك في خطها المتغير عبر أحداث العرض المختلفة، فكانت الأفران تتوهج مع تأجج الحالة

السفينة – الديكور المركب في عرض "القرد كثيف الشعر"

النفسية ليانك.

عرض بيت الدمية

طلبت أن تكون الأحداث في منزل شفاف مصنوع من الزجاج دلالة على هشاشته من حيث المضمون وحتى أتمكن من إظهار صندوق البريد وممرات المنزل لوجود أحداث تفرضها الرؤية

الإخراجية في هاتين المنطقتين، لكن مهندس الديكور هو من أعمل خياله لتحديد طبيعة المواد المستخدمة وطريقة تنفيذها، وجاء الصورة التي أنتجها خيال المصمم كالآتي:

١ –صالة المنزل بما تحويه من قطع أثاث، حيث تدور فيها معظم أحداث المسرحية فى النص الأصلى، وبالرغم من أن الوصف الدقيق لمحتويات الصالة، فى نص إبسن يشير إلى الحقبة التاريخية التى كتب فيها النص (دفاية – أطقم فوتيهات – بيانو – كراسى ضخمة ..... إلخ)؛ فإن تعصير قضية النص، وفقاً لمتطلبات الرؤية الإخراجية حدت بالمخرج وبالتبعية بمصمم السينوغرافيا، إلى أن يقوم بتغيرات جذرية فى العناصر المكونة للمشهد المسرحى، فأصبحت الصالة شبه خاوية إلا من عدد قليل من الكراسى، ولكن هذا الخواء لا يلمسه المتلقى لحظة البداية، لأن الصالة مكتظةٌ بالألعاب والهدايا والزينات فمات الخواء وسيطرة البهجة على المكان، ومع تأزم أحداث المسرحية تنسحب الهدايا جانياً وتطفىء الزينات فينكشف هذا الخواء تدريجياً، مما يؤكد الدور الفاعل الذى لعبته الرؤية التشكيلية للعرض فى رسم منحنى تطور الخط النفسى لشخصيات هذا العرض .

٢– صندوق البريد يتم التعامل مع صندوق البريد فى النص الأصلى من خلال الوصف، وهو ما يتنافى مع معطيات الرؤية الإخراجية التى تتطلب حضور فاعل لهذا الصندوق، فهذا الصندوق أستخدم وصفياً مرتين عند إبسن، الأولى عندما شاهدت نورا كروجشتاد يلقى بالخطاب فى صندوق البريد، والثانية عندما شاهدت نورا هيلمر وهو يسحب الخطاب من صندوق البريد، ويرى الباحث أن هذين الحدثين فيما يتعلق بالصندوق يمثلان جرعة كافية وفقاً للمدرسة الواقعية التى كتب من خلالها إبسن النص، أما الرؤية الإخراجية التى إتخذت من التعبيرية منهجاً، فقد إحتاجت أن تؤكد على ما يعترى هذه الشخصية من إضطرابات وأهازيج وتخيلات وأحلام بالتخلص من هذا الكابوس المزعج، فتم بناء خط كامل لهذا الحدث إعتمد فى الدرجة الأولى على التمثيل الصامت والتعبير الحركى والرقصات التعبيرية، وكان لابد أن يوجد الصندوق وجوداً مادياً حتى يتم تنفيذ هذا الشق من الرؤية، من هنا قام مصمم الديكور بعمل حوائط شفافة لصالة المنزل يظهر من خلالها بقية عناصر المكان، ومنها الردهة الخارجية التى يوجد فيها صندوق البريد، وقد تم وضع مصدر ضوئى داخل الصندوق حتى يتم إستخدامه كمصدر وحيد للضوء فى لحظات معينه تؤكد الأهمية

الفاعلة لهذا الصندوق وأثر محتواه فى تقدم هذا الحدث التعبيرى الهام وما بنى عليه من أحداث تخيلية.

٦- المبحث الثاني : الخيال ونوع المخرج

"العرض المسرحي عند المخرج هو سلسلة من الصور المتتابعة ذات المغزى المتسق، وهو نتاج عدة قوى: الممثل، والفضاء المسرحي، والزمن، والنص، والجمهور"[١٩]، كمن هنا، يختلف المخرجون في طرق تعاملهم مع عناصر العرض المسرحي، وأهمها النص، فهناك المخرج الذي يسيطر عليه النص فيمضى خلفه مسلوب الإرادة، إنه ينقل ما جاء بالنص حرفيًا دون أن يكون له موقف محدد فيما يطرحه النص من أفكار، فيمضي منفذًا ما جاء به من إرشادات، وهناك المخرج الذي يتفق مع ما جاء بالنص من أفكار؟، لكنه يسعى لاستخدام عناصر العرض المسرحي المختلفة من أجل تأكيد الأفكار التي يطرحها النص، هذا المخرج يمكن أن يتدخل بالتعديل في النص من أجل عمل المواءمة المجتمعية أو من أجل تحقيق إيقاع أكثر مناسبة لروح العصر، كما يمكن أن يتدخل بدمج أو حذف شخصيات ثانوية، وعلى مستوى العرض، فإنه يسخر منهج الأداء التمثيلي، وعناصر الصوت والصورة من أجل أن يؤكد الأفكار التي يطرحها النص ويتفق هو نفسه معها، وأخيرًا يأتي المخرج الذي يتعارض مع بعض الأفكار التي يطرحها النص، فيعيد تصوير حياة الشخصيات ويطرح رؤى تتفق مع النص في أجزاء وتختلف معه في أجزاء أخرى، هنا يقوم المخرج بإعداد نص جديد للعرض، وبالتالي فلابد أن يمتلك ملكة الكتابة، وكذلك يمتلك القدرة على شرح رؤيته للمصممين المبدعين والممثلين، ويقوم بدور المنسق بينهم من أجل تحقيق الوحدة العضوية للعرض وبالطريقة التي تتواءم مع الرؤية الإخراجية التي وضعها. فهل يتم استخدام الخيال بنفس الطريقة بين الأنواع الثلاثة للمخرجين؟ أم أن هناك تباينًا واضحًا في آليات توظيف الخيال عند كل منهم؟

إن الطرح الذي قدمه أبو الحسن سلام في كتابه القراءة المتعددة للنص المسرحي يقسم المخرجين إلى ثلاثة انواع:

---

[١٩] أنظر نورة حمد عمران تريم، تأثيرات استخدام التكنولوجيا الحديثة في فضاء المسرح العربي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٩، ص١٥١

المخرج المترجم، وهو المخرج الذي ينقل نص المؤلف حرفياً

المخرج المفسر، وهو المخرج الذي يستخدم عناصر العرض المسرحي لتأكيد وتفسير رؤية الكاتب المسرحي.

المخرج المفكك، وهو المخرج الذي يعيد تصوير حياة النص بعد تفكيكه لو تعارض جزئياً أو كلياً مع الرؤية التي يطرحها الكاتب المسرحي"[٢٠]

وهؤلاء الثلاثة يتباينون في طرق وقدر استخدامهم للخيال:

٧- المخرج المترجم

يتحدث Shomit Mitter عن المخرج المترجم لأفكار المؤلف فيقول " ليس هناك شيء أكثر رعباً من المخرج الذي لديه أفكاراً، إن دور المخرج ليس في ملكيته للأفكار ولكن في فهمه واتصاله بأفكار المؤلف، ليس في إجبارهم أو تخفيضهم إلى شيء، ولكن في ترجمتهم بأمانة إلى لغة المسرح."[٢١]. إن هذه الكلمات رغم ما تشي به من مصداقية؛ إلا أنها قد تتسبب في تقديم عرض جامد لا يمنح المخرج حرية الخروج عن أفكار المؤلف، إن المخرج المترجم هو مخرج يقوم بالنواحي الإجرائية فقط لا غير، إنه يختار النص والممثلين والفنيين وغيرهم من العناصر البشرية التي يحتاجها العرض المسرحي، ويرسم أيضًا خطوطًا للحركة، ونادرًا ما يناقش الممثل في تفسير الشخصية. ذلك لأنه هو شخصيًا ليس لديه أي تفسير لأية شخصية، وبالتالي فهو لا يملك تصورًا محددًا عن منهج الأداء التمثيلي، ولا الصورة التي ينبغي أن يكون عليها ديكور العرض، والإضاءة والموسيقى، وكافة العناصر الأخرى، هو تابع أمين لمجريات النص المسرحي في كل جوانبه بما فيها الأفكار، هذا المخرج غالبًا ما يكون طيب القلب، ضعيف الشخصية، عديم الخيال، من هنا يأتي العرض نقلاً حرفيًا لأفكار المؤلف، ذلك لأن هذا المخرج ينظر إلى النص على أنه شيء مقدس لا يجوز المساس به، إنه يتبنى عقيدة "المؤلف الإله" الذي لا يجوز المساس بما يكتبه، من

---

[٢٠] دور المخرج المسرحي في الأنماط الإنتاجية المختلفة – دراسة فنية، رسالة دكتوراه خاصة بالباحث، ٢٠١١، ص٦

[21] Shomit Mitter & Maria Shevtsova, Fifty Key Theater Directors, Routledge Ltd, New York, 2007. Page 182.

واقع المقولة الشهيرة Take it, or leave it وهو ما يعني أن المخرج إما أن يقبل النص فيخرجه دون المساس به بالحذف أو بالإضافة، أو لا يقبله. كما أن هذا النوع من المخرجين غالبًا لا يكون له موقف من العالم والأحداث التي تجري من حوله، لذا فهو قادر على أن يضع يده على أي نص ويقرر إخراجه على الفور، بل يمكنه أن يحدد موعد افتتاح العرض قبل أن يشرع حتى في قراءة النص.

إن هذا النوع من المخرجين قلما يستخدم خياله، إنه نوع إجرائي بامتياز، لا يعير مسألة الجودة أي اهتمام، ولا يهتم كذلك بإثارة دهشة المتلقي، وهو ما لا يضمن تقديم نص يتسم بالروح، ونادرًا ما يتفاعل الجمهور مع عرض يتولى إخراجه مخرج من هذا النوع، إنه مخرج ميكانيكي لا تشاهد إبداعًا في أعماله بقدر ما تشاهد صورًا وأصواتًا آلية تتخلى عن الروح الحية التي يتميز بها فن العرض المسرحي... الخلاصة أن هذا النوع من المخرجين نادرًا ما يعمل خياله، إن وجد في الأصل هذا الخيال.

٨- المخرج المفسِّر

هو مخرج صاحب رؤية، لا يُخرج إلا النص الذي يتفاعل معه، ولديه وجهة نظر محددة يريد أن يطرحها مع النص، إنه غالبًا ما يتفق مع أفكار النص بصورة كبيرة. من هنا، فهو يطرح هذه الأفكار بتفسيراته الخاصة التي تتفق وموقفه الأيديولوجي، وهو هنا يسخِّر جميع عناصر العرض لتأكيد هذه الأفكار، إنه يؤمن بمقولة إن "ما لا يؤخذ كله لا يترك كله"، فمن الممكن أن يتفق مع الكثير من أفكار النص، ولكنه في الوقت ذاته قد لا يتفق مع بعض هذه الأفكار، لذا فهو قادر على تأكيد الأفكار التي يتفق معها، وفي الوقت ذاته هو قادر على إعادة صياغة الأفكار التي تتعارض مع فلسفته، بحيث يطرح عرضه كلاً منسجماً من حيث الأفكار ومن حيث العناصر الفنية والمعادلات الموضوعية التي تعبر عن هذه الأفكار. وهو مخرج يحسن استخدام خياله، إن جوهر عمله ينصب على ابتكار وسائل تثير الدهشة من خلال استخدامه لعناصر العرض من أجل تأكيد تفسيراته للقيم الفكرية التي يحملها النص المسرحي، وهنا يحضرني مشهد من عرض "بيت الدمية" الذي أخرجته عام ٢٠٠٦.

كروجشتاد وهو يرفض تسليم الكمبيالة المزورة لـ "نورا"

نورا وهي تحاول أن تخرج الخطاب من صندوق البريد

بعد تهديد كروجشتاد لنورا بفضح أمر تزويرها عند زوجها، تنتابها حيرة شديدة وتتراوح حالتها المزاجية بين القلق المضطرب تارة ومحاولة طمأنة نفسها تارة أخرى فتقرر أن ترقص حتي تبعث بالطمأنينة في نفسها وتتحرك في رشاقة ومرح وتتجه صوب الشجرة لتزينها.

نورا وهي تقف أمام الشجرة وتحاول أن ترسم صورة للمستقبل القلق بعد كشف سرها

لكنها تتوقف فجأة عندما تستحضر في مخيلتها صورة بيتها ركامًا بعد بوح كروجشتاد بالسر لزوجها إن هو نفذ تهديده، ثم تطرد الفكرة من رأسها و تقرر أن ترقص وتغني من أجل تورفالد وتتراقص فرحًا كالفراشة.

نورا وهي تحاول أن تنسى قلق المستقبل بالرقص ... لكنها تتوقف فجأة وهي قلقلة

وسرعان ما تتذكر الخراب الآتي علي يد كروجشتاد فتتوقف عن الرقص بقصور ذاتي متهدل يكشف حالة القلق المضطرم داخلها .... ثم تنتابها حالات من الهلاوس والتخيلات التي تتجسد من خلال الصور الذهنية الثابتة والمتحركة التي تصنعها الممثلة في رأسها، فيمثل أمامها كروجشتاد يأتي للمنزل لكي يقص على هيلمر قصة القرض والتزوير فتهرع نحو الباب في خطوات سريعة لكنها تتبين أن كروجشتاد لم يأت إلا في ذهنها فقط فتعود أدراجها إلى داخل المنزل لكنها سرعان ما تهاجمها صورته مقتحمًا المنزل فتهرع ليتبين لها أنه مجرد حلم يقظة وتعود مرة أخرى وفي المرة الثالثة تتحقق التخيلات ويمثل أمامها كروجشتاد.

يحضر كروجشتاد للمنزل كي يضع الخطاب في صندوق البريد ويخرج من الصالة أمامنا ونراه متجهًا إلى الصندوق ليودع الخطاب به. تسمع أصوات موسيقى باعثة على الهلع والاضطراب، الإضاءة تخفت وتحيط المكان بظلمة مكثبة، يضاء مصباح داخل صندوق البريد يعزله عن العالم المحيط به ويرفع درجة تباينه مع البيئة المحيطة فنرى الصندوق شفافًا جليًا ونرى الخطاب الذي يلقيه كروجشتاد والذي يحمل فضيحة نورا أمام زوجها وهو يتهاوى داخل الصندوق ونكاد نسمع صوت ارتطامه بباقي الخطابات، لحظات من التوتر الشديد تنتاب نورا بعد مشاهدتها لهذه التفاصيل تتحرك بحذر صوب الصندوق، تسيطر على رأسها فكرة واحدة وهي أن مشكلتها متعلقة بهذا الخطاب وستحل هذه المشكلة لو تمكنت من سحب الخطاب من الصندوق..في حركات تعبيرية راقصة تتردد وتدور حول نفسها حتى تصاب بالدوار فتقع على

الكرسي الموجود بالصالة، ثم تحسم أمرها وترفع رأسها وتنهض وتنزع دبوسًا من شعرها وتتجه صوب الصندوق فتعبر باب الصالة إلى الردهة في رقصة سمتها الأساسية هي الخوف والتردد، وتستخدم دبوس الشعر وتتمكن من فتح الصندوق والحصول على الخطاب وتمزيقه وبذا تنتهي مشكلتها وكأن المشكلة ستنتهي لو اختفى هذا الخطاب وتلقي بالخطاب عاليًا وتهبط على رأسها آلاف الخطابات وكأن كل المشاكل التي تواجهها نورا في حياتها متعلقة بخطابات وقد استطاعت هي أن تحصل على هذه الخطابات وتمزقها وترقص فرحًا وتتبدل الإضاءة الخافتة إلى ألوان زاهية جميلة مفرحة وتملأ نورا المكان بالضحك والرقص على أنغام الموسيقى الصاخبة الراقصة فالخطابات الممزقة لازالت تتساقط من السماء مع الثلج الذي بدأ يتساقط على جدران البيت وتدخل نورا برقصتها إلى الصالة ومازالت السماء تمطر خطابات ممزقة مع الثلج ومازالت الموسيقى مبهجة جميلة حتى تصل نورا إلى نفس الكرسي وتقع عليه من شدة الفرح وإرهاق الرقص لترفع رأسها فتجد أن خطاب كروجشتاد مازال قابعًا في صندوق البريد يشع منه بريق يتحدى الاستقرار الذي تنعم به مع هيلمر وتدرك أن كل ما فات لم يكن سوى حلم لما تتمناه وهو بعيد كل البعد عن الواقع المر الذي تعيشه.

إن الخيال هنا مركب، ويمكن أن نطلق عليه الخيال داخل الخيال، فالخيال الأول هو خيال المخرج الذي قاده لتقديم فكرة حلم نورا، وفي سياق العرض فإن هذه الفكرة تولدت داخل ذهن الشخصية، فخيال الشخصية – الذي قاده المخرج – أدى بها إلى أن تقرر في لحظة الحلم أن تكسر قفل الصندوق وتستولي على الخطاب الذي تحول من مجرد خطاب إلى رمز يرادف كلمة مشكلة، وبالتالي فبمجرد أن مزقته نورا انهالت العشرات من الخطابات الأخرى الممزقة التي هبطت من السماء وكأن جميع مشاكل نورا اختزلت في خطابات بتمزيقها تحل المشاكل.

٩المخرج المفكك

قد يختلف هذا النوع من المخرجين مع غالبية الأفكار التي يطرحها النص، وبالرغم من ذلك تراه منفعلاً بهذه الأفكار إلى الحد الذي يجعله راغبًا في التعارض معها، إنه قادر على هدم الفكرة الرئيسة التي يطرحها النص ويعيد طرحها في ثوب جديد من بنات أفكاره، هذا المخرج له موقف واضح من الحياة، ومن العالم الذي يعيش فيه، وهذا الموقف لا يأتي من فراغ، لكنه يستند إلى فلسفة يؤمن بها، هذه الفلسفة هي التي تحدد مسار عمله الإخراجي، وبالتالي فهي التي تحدد الآلية التي يعد بها نص العرض، كما تحدد الطريقة التي يستخدم بها عناصر العرض لكي يعبر عن الأفكار التي يسعى لطرحها. إنه مخرج لا تنقصه الجرأة للقيام بأي عمل في سبيل التعبير عن فكرة ما، يمكنه أن يختلف مع بنية النص فيعيد تصوير حياة النص وبناء حواراته من جديد، ومن السهل جدًا أن يقوم هذا المخرج بحذف بعض الشخصيات الثانوية، أو بدمجها معًا في شخصية واحدة أو أكثر، كما أنه لا تنقصه الجرأة للقيام بحذف واحدة أو أكثر من الشخصيات الرئيسة.

وقد يكون المخرج المفكك هو أكثر أنواع المخرجين استخدامًا للخيال لأنه يخرج عادة عن الأطر التي يطرحها النص المسرحي ويتعارض معها، وهو ما يحتاج إلى خلق مجموعة من الصور والأصوات التي تعبر عن الأفكار الجديدة التي يريد أن يطرحها المخرج.

وقد يكون مشهد النهاية في عرض "القرد كثيف الشعر" من المشاهد التي قمت فيها بإعادة تصوير شخصية يانك تفكيكيًا من خلال تلك النهاية، فـ "يوجين أنيل" ينهي نصه الأصلي بموت ‘‘يانك’’ لمخالفته ناموس الطبيعة؛ أما العرض الذي أخرجته عام ٢٠٠٩، فقد أنهيته برقصة تؤكد سعادة ‘‘يانك’’ بالحفاظ على انتمائه لطبقته لتحقيق السلام الاجتماعي. وهو ما يتواءم مع رسالة العرض التي تؤكد أن ‘‘يانك’’ رغم مظهر اهتمامه بقوته البدنية فإنه رجل صاحب منظومة فكرية قادته في النهاية لهذا الحل غير المتوقع للحفاظ على انتمائه، ومن ثم الحفاظ على أمن المجتمع.

الغوريلا تحمل يان وتحتفل بالرقص معه لوصوله لتحقيق نمطه الفكري : تقدير – أصالة – إنتماء بعد أن وضع نفسه في قفص

وفي النهاية لا يمكن أن نقوم بتصنيف جميع المخرجين بين الأنواع الثلاثة المذكورة بصورة فاصلة، فالعرض الواحد يمكن أن يحمل سمات المخرجين الثلاثة، لكن مع تكرار أعمال المخرج الواحد، يمكن أن نراه مترجمًا، أو مفسرًا، أو مفككًا في مجمل أعماله، وإذا كان من السهل أن نميز المخرج المترجم من العرض الأول، فإن التداخل بين المخرج المفسر والمفكك لا يسهل فصله من خلال عرض واحد، وأحيانًا لا يهم هذا الفصل، لأن كل المخرجين لديهم خيال كبير، ولديهم موقف

واضح من العالم والأحداث، ولديهم عقل مبتكر قادر على توظيف عناصر العرض المسرحي على مستوى الصوت والصورة لخدمة الأفكار التي يبغون طرحها من خلال العرض.

وبالرغم من اتفاق الباحث مع ما ذهب إليه أبو الحسن سلام من تقسيم المخرجين بين المترجم والمفسر والمفكك؛ إلا أنه يشير لما ذهب إليه راجي عبد الله من قسيم موازي يحمل الصفات ذاتها، ولكن بمسميسات مختلفة، فهو يقول إن "المخرج المنظم يعتمد دوره في توجيه الممثلين على الأفعال الموجودة في المسرحية كما هي دون أن يخرج عن اطارها العام وبهذا يكون أمينًا على النص بشكل مطلق، أما المخرج الرافض فهو الذي يحاول البحث عن طريقة فيها الكثير من الاستقالالية عن الطرق التي استخدمها الآخرون، ويذكر في مكان آخر المخرج المحرض الذي يسميه أيضًا بالمخرج الباعث وهو المخرج الذي يحرض الممثل تحريضًا مستمرًا طيلة أيام التدريبات على من أجلالكشف عن حالات أكثر مما هو مكتشف ومعلن، وهذا يعني أن في الممثل الكثير من الطاقات التي لا تتوقف عند حد إذا استطاع المخرج تفجيرها، وهناك تسمية أخرى لهذا النوع من المخرجين وهي المخرج الباعث، أي المخرج الذي يتوغل في أعماق ممثله لغرض بعث الطاقات المخزونة لديه وكشفها للخارج"[٢٢]ومن البديهي أن تتباين درجات استخدام بين المخرجين المذكورين غذ يبلغ استخدام الخيال مداه مع المخرج المحرض أو الباعث ويقل استخدام الخيال ويمكن أن ينعدم مع المخرج المنظم.

١٠- المبحث الثالث : الخيال ومدارس الإخراج

"جاء القرن العشرون وفي جعبته تعددية الأسلوب المسرحي، فبعد أن كانت الأساليب المسرحية الأساسية لا تتجاوز الأربعة أساليب، الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، الطبيعية، برزت في الافق التعبيرية والسيريالية والانطباعية وغيرها، ثم شهدت خمسينيات هذا القرن ظهور مسرح العبث"[٢٣]، ولأن الفارق الجوهري بين الفنون ووسائل التواصل الجماهيري الأخرى يتمثل في أن الفنون تقدم

[٢٢]أنظر راجي عبد الله، سلسلة دراسات، ع٣٦، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٦، ص ص١٥٦ – ١٦٤

[٢٣]أحمد ذكي، اتجاهات المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص٨٦

الأفكار في صور جمالية، وهذه الصور ترتبط بشكل مباشر بالخيال؛ فإن النقل الحرفي من الواقع – وفق المدرسة الطبيعية – لا يتطلب خيالاً بقدر ما يتطلب مهارة ودقة التعامل مع التفاصيل التي يتم نحتها لنقلها بصورتها الحقيقية إلى خشبة المسرح، وبالتالي لا مكان للخيال في هذا النقل الحرفي للواقع الذي نادى به أصحاب المدرسة الطبيعية.

وبالرغم من أن الواقعيين يحملون تصورات خاصة تعبر عن وجهة نظرهم؛ إلا أن هذه التصورات تظل حبيسة المقارنة بالواقع. فالشجرة التي ينقلها الطبيعيون إلى خشبة المسرح، تظل كما هي بحجمها وألوانها. في حين يملك الواقعيون وضع تصورهم الخاص فيما يتعلق بالحجم واللون وكل ما يحيط بهذه الشجرة من تفاصيل، ولكن لابد أن تبقى الشجرة شجرة في النهاية، وهو ما عبر عنه أبو الحسن سلام عندما قال في إحدى محاضراته "إن الطبيعية تعني أن ترى الأشياء بعينها – وهو يعني هنا أن الأشياء تظل حبيسة مظهرها وجوهرها عندما يتعلق الأمر بالتعبير عن هذه الأشياء فنيًا في المسرح أو الفنون التشكيلية أو أي نوع من أنواع الفنون – أما الواقعية فهي أن ترى الأشياء بعينيك أنت كفنان، وهو ما يعني إضافة وجهة النظر الخاصة التي تميز الفنان عن غيره عندما يتم هذا النقل من خلال الفن كوسيط اتصال مع الجماهير"[٢٤]، فإذا كان جذع الشجرة بني اللون وأوراقها خضراء، فلسوف تظل على حالها من حيث اللون والحجم عندما ينقلها الطبيعيون إلى خشبة المسرح، أما الواقعيون فسوف يضيفون وجهة نظرهم التي قد تنطوى على تغيير شكل أو لون الجذع والأوراق.

إذن الفارق الجوهري بين الطبيعية والواقعية يكمن في وجهة النظر التي يحملها الواقعيون للأشياء عندما تنقل من الحياة إلى خشبة المسرح. هذا النقل يتم عندما نقوم بجوهر العملية المسرحية وهو المحاكاة التي تعني الانتقاء والتكثيف، هنا يثور السؤال ... ما هو دور الخيال في المحاكاة التي أشار إليها أرسطو والتي تمثل جوهر المسرح حتى وقتنا الحالي؟

[٢٤] أبو الحسن سلام، محاضرة في المدارس المسرحية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ديسمبر ٢٠٠٢

إن مجرد اللجوء إلى استخدام لفظ "خيال" يعني أننا خرجنا من عالم تحكمه القوانين الطبيعية والعلاقات المنطقية إلى عالم يحكمه منطق الفنان حتى لو تعارض هذا المنطق مع كل موجودات العالم الطبيعي، فالخيال يعني السفر بعيدًا خارج حدود الواقع، والذهاب إلى واقع مواز يخص الفنان، وكلما اتسع أفق الفنان وثقافته ومعارفه؛ كلما كان خياله أكثر رحابة وبالتالي بدت أفكاره أكثر تفردًا، من هنا فالمدرسة الطبيعية مثلاً لن يفيدها خيال متقد، لأن النقل الحرفي يحتاج لدقة ملاحظة التفاصيل حتى لا يحيد عنها المخرج، في حين أن التصوير الواقعي يتضمن استخدام للخيال لأنه ينطوى على وجهة نظر، فالشجرة بنية الجذع خضراء الأوراق يمكن أن ينقلها الفنان الواقعي بألوان وحجم مغاير، ولكن كما سبق وأسلفنا سوف تظل شجرة كما هي.

وإذا ما ذهبنا أبعد من هاتين المدرستين قليلاً، سوف نلاحظ استخدامات أوسع للخيال، فالتعبيريون مثلاً يستخدمون عناصر العرض المسرحي من أجل اختراق الشخصية المسرحية للوصول إلى ذواتها للتعبير عما يختلجها من آمال وآلام وطموحات، وهذا الاختراق يمكن أن يتم بوسائل مختلفة يأتي على رأسها الرقص التعبيري ، أو استخدام تقنية الحلم، أو استخدام تقنيات الفيديو مابنج، والأساليب الأخرى التي تخص المسرح الرقمي، هنا يلعب الخيال دورًا كبيرًا في اختيار نوع التقنية وتحديد طريقة استخدامها.

فمشهد صندوق البريد في عرض بيت الدمية والذي سبق عرضه في الجزء الخاص بالمخرج المفسر، هو مشهد تعبيري اعتمد في الأساس على الرقص، والموسيقى، والإضاءة، وحركة الممثل في حيز يتراوح بين صندوق البريد في الممر الذي يقع خارج صالة المنزل والصالة ذاتها، إن استخدام عناصر العرض المسرحي للدخول في أعماق الشخصية المسرحية لعرض ما يعتريها من أحلام، وآمال، وآلام، هو جوهر الإخراج التعبيري، كان من المهم جدًا الغوص في ذات شخصية نورا لعرض ما تعانيه، وكان لابد من أن يكون للخيال دور فاعل هنا، والواقع أن الخيال الذي ابتدع هذا المشهد التعبيري الصامت الراقص في نص يؤرخ به لبداية المرحلة الواقعية لم يأت – هذا الخيال – من فراغ، ولكنه انطلق في الأساس من نص إبسن رغم عدم وجود هذا المشهد في متن النص الأصلي الذي كتبه هينرك إبسن.

فعندما يعود هيلمر من الخارج يخرج من جيبه حزمة من المفاتيح ويتجه إلى صندوق البريد يلاحظ أن هناك عبثًا تم بقفل الصندوق

"هيلمر ما هذا ؟ لقد عبث بالقفل؟ ... ما معنى هذا ؟ ما كنت لأرتاب بالخادمة هذا مشبك شعر مكسور . نورا .. إنه لك.

نورا (بسرعة) لابد أنهم الأولاد

هيلمر عليك بهم إذن حتى يقلعوا عن تلك العادات"[٢٥]

إذن فلقد حاولت نورا أن تكسر قفل صندوق البريد باستخدام مشبك الشعر الخاص بها/ هذا ما لاحظه هيلمر، لكن نورا نفته وادعت أن الأولاد هم من قاموا بهذا الفعل، ولأن النص لم يفصح عن قيام الأولاد بهذا الفعل، ولأن نورا تتمنى في قرارة نفسها الوصول لهذا الخطاب وتمزيقه حتى لا يعرف زوجها بالمصيبة التي تكمن بين سطوره، فقد بنيت رؤيتي الإخراجية على فرضية أن نورا سعت منذ اللحظة الأولى التي رأت فيها كروجشتاد وهو يسقط الخطاب داخل صندوق البريد أن تكسر القفل وتفتح الصندوق وتمزق هذا الخطاب وبالتالي فقد تنتهي المشكلة، وليس من قبيل المبالغة أن أصرح بأن هذه الحوارية البسيطة هي التي حددت شكل المنظر المسرحي في النهاية.

إن المنظر في النص الأصلي يتضمن صالة البيت فقط، وكل الأحداث التي تتم في الصالة أو بجانب صندوق البريد كانت تعتمد على السرد من داخل الصالة، ولكني بنيت رؤيتي الإخراجية على أن يكون صندوق البريد هو بطل المنظر المسرحي، من هنا فقد طلبت من مصمم الرؤية التشكيلية أن يشيد صالة البيت بجدران شفافة تسمح برؤية الممر الذي يوجد فيه صندوق البريد ونقلت مشهد نورا هيلمر أمام الصندوق، كما خلقت مشاهد ليست موجودة بالنص في الممرات التي تقود إلى خارج البيت مثل استقبال الخادمة لكروجشتاد، وكذا استخدمت هذه الممرات تعبيريًا في تجسيد الحركة الميتافيزيقية لكروجشتاد في ذهن نورا الصورة التي عكست قلقها من زيارته المرتقبة وفق تهديده، وأخيرًا وضعت في خلفية المشهد خارج البيت المدينة التي تذهب إليها نورا في نهاية

[٢٥] هينرك إبسن، بيت الدمية، سبق ذكره، ص٩٠

رحلتها، هذه المدينة التي تجسدت من خلال النوافذ المضيئة التي تعكس البيئة الخارجية لبيت هيلمر، فهيلمر يمثل هذا المجتمع الزائف، ونورا تمثل الإنسان الذي يتعامل مع هذا الزيف المجتمعي، وقد تجسدت هذه الحقيقة بجلاء لحظة أن فشل هيلمر في اختبار نسقه الأخلاقي الذي بناه على مدار ثمان سنوات.

المنظر المركب في عرض "بيت الدمية"

وبمجرد أن يدخل هيلمر إلى غرفته التي نراها عبر الحوائط الشفافة، ينهمك في فض الخطابات ومنها خطاب كروجشتاد، وقبل أن يصل إلى الخطاب المرتقب، تكون نورا في حالة نفسية حرجة جدًا، وتعبر عن يأسها:

"نورا لن أراه ثانية ... لن أرى أطفالي الأعزاء .. سأفقدهم إلى الأبد .. إلى الأبد ... آه ... تحت صفحة الجليد ... في الأعماق .. آه لو ينقضي الأمر سريعا ؟ إنه الآن يفض الخطاب .. و يقرأ ما فيه وداعًا يا تورفالد .. وداعًا يا أطفالي "[٢٦]

هنا يلعب الخيال دورًا كبيرا في تحديد طريقة الأداء التمثيلي باستخدام منهج التصوير التخيلي، فقد تم تدريب الممثلة على أن تقوم بتركيز انتباهها في نقطة محددة في الحائط الكامن في خلفية صالة المتفرجين وتصنع في خيالها حدثًا واحدًا يتضمن مخاطر يمكن أن تواجه أطفالها في غيابها، هنا لن تحتاج لجهد كبير في رسم مشاعر القلق والتوتر على وجهها، بل إن هذه المشاعر سوف تبرز بشكل تلقائي إذا ما تم صناعة الفعل الداخلي – وهو ما يمثل مبرر الفعل الخارجي – بصورة طبيعية باستخدام الخيال لصنع مجموعة من الصور الذهنية التي تحفز الممثل على الإلمام بما يقول فيصدقه الجمهور.

وإذا كان هو الحال في المدرسة التعبيرية فلنا أن نتخيل الوضع في مدارس تفتح العنان لأفكار خارج الأطر التقليدية، فالمدرسة السريالية مثلًا لا تتقيد بأي من القواعد التي يفرضها الواقع، على العكس تمامًا، فقد ارتبطت السريالية بعالم الأحلام الذي تتحرك فيه الأحداث وفق منطق خاص لا يرتبط بالواقع بأي علاقات منطقية، من هنا كان الخيال هو سيد الموقف، هذا الخيال الذي لا يتبع العقل الواعي بقدر ما يلتصق بقوة بالعقل الباطن وما يدور في عوالم اللاوعي.

وفي الجانب المقابل نجد أن نظرية التغريب الملحمي التي نادي بها الألماني بيرتولد بريخت تسعى للتأكيد على فكرة التحريضية لإحداث التغيير فالنظرية تسعى لإظهار العالم في شكل كفيل بإثارة الرغبة في تغييره، فيتغير الفرد فالأسرة فالمجتمع فالعالم، من هنا فإن الحوار المباشر للعقل، وكسر الإيهام طوال الوقت والتوجه المباشر بالحديث للجمهور واستخدام اللافتات، والإضاءات البيضاء غير المعتمة، كلها تقنيات تحد من عمل الخيال وتحبذ الحديث المباشر من صانعي العرض لعقول المتفرجين.

---

[٢٦] هينرك إبسن، بيت الدمية، سبق ذكره، ص ٩٢

١١- المبحث الرابع: الخيال وحجم التمويل

مع تفاقم الأزمات الاقتصادية وتراجع الحاجة للفنون عامة وللمسرح خاصة في المجتمعات التي تعاني عجزًا اقتصاديًا، تعالت الأصوات التي تدعو إلى التقشف وتقليص الميزانيات المخصصة للإنتاج المسرحي الرسمي، وهو ما وجه الكثير من المسرحيين إلى الدعوة لتقديم المسرح اعتمادًا على العنصر البشري، تلك الدعوات التي اتسق بعضها مع فلسفة المسرح الفقير لجروتوفسكي الذي يولي الممثل عناية فائقة في منهجه، وعلى الجانب الآخر ظهرت دعوة تبناها مهرجان "مسرح بلا إنتاج الدولي"، تعلي من قيمة الإبهار في المشهد المسرحي بالرغم من وجود عجز مالي اعتمادًا على فلسفة رفعت شعار "الخيال وليس المال"، وتختلف هذه الفلسة عن منهج جروتوفسكي في أن فلسفة "بلا إنتاج" تثمن تقديم مشهد مسرحي مبهر دون الاعتماد على المادة، فالمهرجان يهدف إلى تنمية الخيال وتفعيل فلسفة المهرجان من خلال عقد مجموعة من الورش التدريبية التي تحث على إعلاء قيمة الخيال وتقليل الاعتماد على التمويل المادي، وهو ما يتجسد في منح جائزة كبرى لأفضل الحلول الخلاقة.

أدى انخفاض المخصصات المالية للفرق المسرحية في بعض دول العالم، إلى لجوء هذه الفرق إلى فلسفات المسرح الفقير على اختلاف أشكالها للتغلب على الصعوبات المادية. وظهرت حركات مسرحية تشجع هذا الاتجاه ومنها مهرجان المسرح الفقير الذي نظمه مسرح الشباب التابع للبيت الفني للمسرح عام ٢٠١٠، وخصصت فيه ميزانية قدرها ١٥٠٠٠ جنيه لإنتاج العرض الواحد – وهي ميزانية ضئيلة إذا ما قورنت بمتوسط ميزانية إنتاج العرض في البيت الفني للمسرح والتي تبلغ حوالي ٨٠٠٠٠٠ جنيه. وكذلك مهرجان "مسرح بلا إنتاج" في الإسكندرية الذى أسسته في مايو٢٠٠٨، وقدمت دورته العاشرة في نوفمبر ٢٠١٩. يهدف هذا المهرجان للتغلب على مشاكل التمويل المسرحي، ولا يخصص المهرجان أية تمويلات مادية لإنتاج العروض، حيث تقوم فلسفته على تعويض غياب التمويل عن طريق إعمال خيال فريق العمل للوصول إلى حلول مبتكرة للتعبير عن الفكرة التي يطرحها العرض. ولا تعني الفلسفة انعدام استخدام المادة بقدر ما تعني ترشيدها بالصورة التي تتفق مع إعلاء قيمة الفكر، وإيجاد الحلول الإخراجية الخلاقة، بحيث يبتعد فريق

العمل بقدر الإمكان عن الاعتماد على الإنفاق المادي بوصفه وسيلة سهلة لصناعة مشهد مسرحي مبهر؛ فمن الممكن صناعة مشهد يتحقق فيه الثراء البصري عن طريق إحدى الوسائل الآتية:

إعادة استخدام أجزاء من العناصر المادية لعروض سابقة للفرقة (ديكور، ملابس، .... إلخ).

إعادة تدوير مخلفات البيئة (علب فارغة، قطع أخشاب، قطع صفيح، كانزات –....إلخ).

الاعتماد على خامات فقيرة (ورق، أقمشة، رولات البلاستيك والمشمع ...إلخ).

وقد قدمت على مدار دورات المهرجان العشرة مجموعة من المشاهد المسرحية التي استحقت جائزة أفضل الحلول الخلاقة، وهي الجائزة الكبرى للمهرجان، فبواسطة خيال المخرجين رأينا مراكب تسير في البحر في عرض "في انتظار توم هانكس" باستخدام مجموعة من الحبال البالية القديمة، وفي عرض "إيكاروس" من ألمانيا، شاهد الجمهور في مخيلته طائرة هليوكوبتر تطير بسرعات متباينة باستخدام مترين من الدوبار وقطعة خشب رقيقة لا يتعدى طولها ٣ سم، وفي عرض "آه كارميلا" شاهد الجمهور زخم جماهيري باستخدام مانيكانات بلاستيك رخيصة الثمن وأقامت هذه المانيكانات حوارات متبادلة بإيقاعات مختلفة مع بطل المسرحية باستخدام لمبات الإضاءة العادية التي حلت محل الرؤوس. وغير ذلك من عشرات الأمثلة التي تعلي من قيمة الخيال على حساب المادة، ولكن، هل يرتبط بالتمويلات المحدودة؟، وماذا عن العروض التي تعتمد على رعاة يقدمون الأموال الوفيرة، أو العروض التجارية خاصة الموسيقية منها، وهل يرتبط استخدام الخيال بالفقر التكنولوجي حيث يتم إعادة استخدم مفردات البيئة وتدوير بعضها، أم أن الخيال يساعد في ظل التقدم التقني الكبير في رسم صورة مسرحية وبناء أفعال فرجوية أكثر تأثيرا من الناحيتين الجمالية والفكرية؟

إن اللجوء إلى أموال ارعاة قد يحل الكثير من المشاكل، خاصة إذا توجهت للراعي المناسب الراغب في التعامل مع وسيطك الإنتاجي، أو فرقتك بالذات، فقد "يكون لدى بعض الرعاة القدرة على فعل الكثير من أجلك أكثر من رعاة آخرين. إنهم يدلون على أنفسهم من خلال تقديمهم لتبرعات أكبر بكثير من المبلغ الذي طلبته أنت. أو يمكنك التعرف عليهم من من خلال الإمكانات التي وفروها عن طريق البحث في قاعدة بياناتهم. من المحتمل في هذه الحالة أن تعد برنامجًا لجمع التبرعات

خصيصًا لهؤلاء الأشخاص"[٢٧]، وهنا يتعاظم إنتاجك وتقدم على تجربة إنتاجية مثيرة تستخدم الخيال لتحقيق أهداف تختلف عن تلك التي تستخدمها العروض التي تعاني مشاكل في التمويل.

إن عروض المسرح التجاري الموسيقي في لندن وبرودواي تستخدم أحدث ما توصل إليه العلم من تقنيات من أجل تحقيق الهدف الإبهار. ألا تحتاج عروض مثل البؤساء، شبح الأوبرا، الملك الأسد، بودي جارد ... إلخ خيالًا جامحًا حتى تكون قادرة على جذب عدد أكبر من الجمهور يجعل هذه العروض تستمر لسنوات تصل إلى الأربعين عامًا؟

سنعرض الآن لبعض نماذج من هذه العروض لتأكيد احتياجها للخيال أكثر من العروض الفقيرة

عرض شبح الأوبرا

الشبح وكريستين في عرض "شبح الأوبرا"

[27] Nina Botting Herbest 7 Michael Norton, the complete fundraising handbook, directory of social change, London, page65

لابد أن تنطوي السينوغرافيا على وظيفة درامية تحقق هدف ما يرتجيه المخرج والمصمم، ولا تقتصر السينوغرافيا على الأجزاء التى توجد داخل العلبة الإيطالية ولكنها تمتد في أحيانٍ كثيرة لتشمل أجزاء من التصميم المعمارى لقاعة العرض المسرحي؛ فمثلاً في مسرحية شبح الأوبرا نشاهد الشبح في ثلاث مناطق خارج حيز العلبة وهي:

المنطقة الأولى: البنوار الأول في الطابق الثالث

١

الشبح في البنوار الأول بالطابق الثالث في عرض "شبح الأوبرا"

حيث يجلس فيه لمشاهدة أحد العروض التي تقدم على مسرح الأوبرا داخل الحدث المسرحي في حين توحد مع الجمهور كمتلقٍ يجلس في المكان المخصص له وقد حققت هذه المشاركة فاعلية المكان المسرحي عندما يستخدم كجزء من مكونات العرض ذاته في حين أن وظيفته الأساسية هي مخصصة لجلوس الجمهور.

المنطقة الثانية

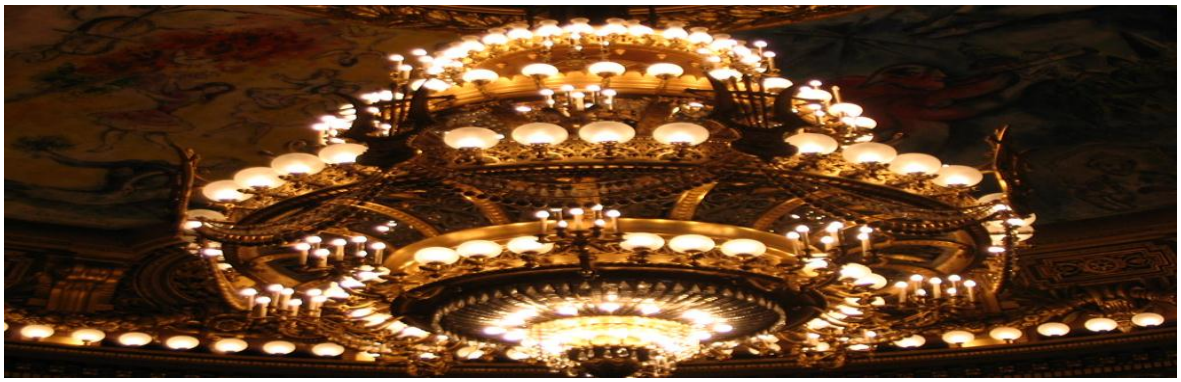
التماثيل المنحوتة في منتصف فتحة البروسينيوم

التماثيل التي تتصدر فتحة البروسينيوم في عرض "شبح الأوبرا"

مع دخول الجمهور إلى صالة العرض المسرحي نشاهد خشبة المسرح وقد علا فتحتها مجموعة من التماثيل المنحوتة المجسمة وتمثل هذه التماثيل جزءًا من معمار فتحة خشبة المسرح وفي منتصف العرض نشاهد الشبح وقد اعتلى هذه التماثيل كحصان مستخدمًا إياها للتعبير عن غضبه إلا أن هذه التماثيل سرعان ما تتحرك وتطير في الهواء وفوقها الشبح كي تصبح جزءًا مهمًا في ديكور العرض المسرحي، ومن هنا فهي تجمع بين غايتين إحداهما تتعلق بمعمار المسرح ذاته والأخرى تحقق الوظيفة الدرامية التي يبتغيها المخرج ويحققها له مصمم السينوغرافيا.

المنطقة الثالثة

النجفة .. تمثل النجفة أحد أهم عناصر مكونات المشهد المسرحي في مسرحية شبح الأوبرا حيث تبدأ المسرحية بمشهد المزاد الذي تطرح فيه مخلفات أوبرا باريس للبيع وتمثل النجفة أحد أهم هذه المكونات، وبمجرد أن ينتهي مشهد المزاد وتمهيدًا للدخول في مرحلة استرجاع الأحداث يتبدل حال المسرح نهائيًا فيتحول هذا الركام إلى صورة بهية نسترجع معها بهاء أوبرا باريس في عهدها السعيد. والمرحلة الأكثر أهمية في هذا المشهد هي تلك التي ينزاح فيها الغطاء عن النجفة وتتحرك في مشهد أقرب ما يكون إلى مشاهد الرعب لتستقر بعد نهاية رحلتها فوق رؤوس المتفرجين في منتصف قاعة العرض، ولم ينته دور النجفة عند هذا الحد وإنما يوظفها السينوجراف في سياق العرض ذاته، فيمتطيها الشبح ويهزها هزًا عنيفًا في الربع الأخير من العرض تعبيرًا عن غضبه لضياع كرستين منه، هذه الاهتزازات تثير الرعب في نفوس المشاهدين خوفًا من أن تقع النجفة فوق رؤوسهم.



النجفة في عرض "شبح الأوبرا"

عرض البؤساء

عرض "البؤساء"

هنا تلعب التقنية دورًا فاعلاً في تأكيد أهمية دور السينوغرافيا في بناء الرؤية المشهدية للعرض المسرحي.... فأرضية المسرح مقسمة إلى ممرات تمثل الطرق التي تسير فيها قطع الديكور. كما توجد فتحة في وسط المسرح يختفي فيها "جون فال جون "مع "ماريوس" الثوري الفرنسي الثائر، ولا يكتفي مصمم السينوغرافيا بحركة الدخول والخروج الأفقية لأجزاء الديكور وهبوط المستويات من الشواية ودخول أجزاء أخرى من الأجناب ودورانها حول نفسها؛ بل إننا نشاهد حركة دوران رأسية لقطعة الديكور الواحدة حول مركزها بما يعيد استخدام نفس القطعة بالشكل الذى يزيد من فاعليتها الدرامية. أما الآرينة الدوارة في أرضية المسرح فبالإضافة إلى استخدامها في نقل الديكور من نقطة إلى أخرى على خشبة المسرح لتغيير مكان الفعل المسرحي؛ فإنها تقوم كعنصر فاعل معضد للأداء التمثيلي ذاته في مشاهد كثيرة خاصةً عندما يجري ممثل ما في عكس اتجاه الأرينا مما يجعله ثابتًا في مكانه رغم الانتقال الحركي بما يحقق فكرة الحيوية والفعالية الدرامية.

وبالرغم من أن التقدم التكنولوجي الذي أحرزته البشرية في القرن الأخير يتعدى بمراحل ما أنجزته البشرية من تقدم عبر تاريخها كله؛ فإن هذا التقدم . الذي أفقد البشرية الكثير من إنسانيتها . قد أفاد السينما والمسرح بدرجات متفاوتة، مع الأخذ في الاعتبار أن اللحظة الحية التي يقدمها المسرح خلقت

من الاستفادة الأقل قدرًا فوائد أعظم قيمة على المستويين السمعي والبصري. وقد يكون التميز النسبي للمسرح ناتجًا من كون السينما صناعة يقف وراء تحققها أعداد كبيرة من الماكينات التي تستخدم أحدث الوسائل التكنولوجية، وبعض الفنانين والعاملين الذين يسخرون معارفهم التكنولوجية في صناعة مشهد سينمائي مبهر، ولكنه مصطبغ بنكهة الصناعة التي تفتقد إلى الروح. ففيها يمكن أن يخطئ الجميع ويتم تدارك الخطأ قبل طباعة نسخة الفيلم النهائية والتي يعني الوصول إليها إمكانية عرض الفيلم آلاف المرات بنفس الأفعال وبدون أية اختلاف بين مرة العرض والمرة الأخرى.

أما المسرح فهو الفن الذي يقدم اللحظة الحية، وبالتالي فإن أي استخدم للتكنولوجيا لابد وأن يتكاتف مع هذه اللحظة الحية، لأن الخطأ هنا لا يمكن تداركه. وبالتالي الأمر يحتاج إلى الكثير من الخيال حتى تتحقق الاستفادة القصوى من التكنولوجيا وكذا من المال الذي ينفق بسخاء.

١٢المبحث الخامس: الخيال والتلقي

"عندما يحضر عملًا مسرحيًا مشاهدون يقرأون العمل من لغته المشهدية ومن المشاعر المحمولة دون إدراك منهم للغة مفرداته؛ نكون أمام لغة درامية بامتياز، وما حدد هذه اللغة هي المشاعر والأحاسيس والطاقة والإيقاعات وليس المفردات أو المصطلحات"[٢٨].إن بعض مخرجي المسرح يتصورون أنه من الحتمي أن يقدم العرض في صورة لغة كلامية واضحة ومباشرة، أو أن يقدموا تفسيرات لكل ما يجري على خشبة المسرح من أفعال، إنهم يقدمون الرؤى التفسيرية سابقة التجهيز، ويفترضون في المتلقي فقر الخيال، إنهم لا يسعون لكسر أفق توقعات المتلقي؟ فهل تنقي هذه الأفعال قنوات الاتصال بين العرض والجمهور؟ أم أن هذه القنوات تصبح راكدة من فرط كسل الخيال فتبرد العلاقة بين مقدمي العرض والجمهور؟ أم أن الحياة تدب في هذه المياة وتتأجج أمواجها بفعل إثارة خيال المتلقي عندما تكون هناك استثارة دائمة لصور وأصوات وأفعال تتوالد في ذهنه؟ ففي عرض مثل "مكان مع الخنازير" مثلًا لجأ الكثير من المخرجين إلى منح فرصة لممثلين شبان كي يلعبوا دور الخنازير، فألبسوهم أقنعة وجعلوهم يتحركون على أربع ويقلدون أصوات الخنازير، فهل

[٢٨] جان داوود، فصحى أو عامية، الممثل لغة المسرح،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٦، ص١٧١

يمكن أن يصدق المتلقي أن هؤلاء الشباب هم خنازير؟ أم أن أصواتًا سوف تجهر في الظلام أن هؤلاء الشباب ليسوا بخنازير؟ وهل إذا اعتمد منهج الأداء التمثيلي صوتياً وحركياً على قيام الممثل – من خلال أدواته الخارجية والداخلية – برسم الخنازير بأصواتها وحركتها في خيال المتلقي، هل سيكون الأمر هنا أكثر قبولًا؟ .. وباختصار، هل الحضور المادي للخنازير أقوى، أم غيابها المادي وحضورها في خيال المتلقي؟

بعد كل ماسبق، أعتقد أننا ندرك قيمة الخيال لجميع المشاركين في العرض المسرحي، من المخرج للمؤلف للممثلين لمصممي العناصر المرئية والمسموعة، كل هؤلاء يعملون خيالهم من أجل تحقيق الدهشة التي تثير ذهن المتلقي وتجعله أسيرًا لما يجري على خشبة المسرح من أحداث، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل يمكن أن يثير مشهد مسرحي خيال المتلقي؟ إن الإجابة السهلة السريعة على هذا السؤال هي بالطبع نعم، يمكن أن يحدث ذلك، ولكن التدقيق في الأمر يستلزم إجابة أخرى مفادها أن المشهد لابد وأن يثير خيال المتلقي، والمشهد الذي لا يحقق هذه الإثارة هو مشهد خارج إطار الدراما كما يجب أن تكون، ولا يجب أن يستمر وجوده بالعرض لأن الأصل في العرض المسرحي هو الإيهام بأن كل ما يجري على خشبة المسرح هو حقيقة، لأن العرض المسرحي يقدم أفعالًا تحدث الآن في هذا المكان. ولكن هل تتساوى جميع الأشكال المسرحية في قدر إثارتها لخيال المتلقي؟

إذا ركزنا على العروض التي تسعى لتحقيق الإيهام المسرحي، فإننا يمكن أن نرسم خطًا أفقيًا يبدأ من الصفر وينتهي عند الرقم ١٠، وفي نقطة ما على هذا الخط ما بين الرقمين يمكن أن نضع العرض المسرحي واصفين قدر إثارته لخيال المتلقي. ولتبسيط الأمر، فإن هناك بعض المشاهد الطبيعية أو الواقعية التي تجعل المتلقي منخرطًا فيها، فهو يضحك لسعادة البطل وقد يبكي حزنًا على ما ألم بالبطلة من مصائب، الأمر هنا يثير العاطفة فينخرط المتلقي في الفعل، لكنه لا يرهق ذهنه في إعمال خياله، في حين أن عرضًا يتبنى الاتجاه التعبيري من الممكن أن يحث خيال المتلقى ويثيره بطريقة تجعله يرسم هو نفسه صورا ذهنية استجابة للمثيرات التي قدمها المشهد المسرحي، ففي المسرح الذهني الذي تتداخل فيه الأفكار وتستغرق وقتًا أطول لتفسيرها من قبل المتلقي سيكون عمل الخيال على أشده، فإذا ما طرح المشهد المسرحي فكرة مشفرة تستلزم عمل الذهن لفك طلاسمها؛ فإن

خيال المتلقي عليه أن يبحث عن فك التشفير للرسالة التي تسلمها بالفعل في الوقت الذي يقوم الذهن ذاته باستلام رسالة أخرى تمهيدًا لفك شفراتها. إن وقت التداخل بين الرسالتين هو من الأوقات التي يتقد فيها خيال المتلقي على مستوى الكم والكيف، إذ يتحتم عليه القيام بمجموعة من العمليات الذهنية المعقدة في آن واحد، تتراوح ما بين البحث عن تفسير وبين فك طلاسم التشفير. قد يكون النوع الأخير أكثر وضوحًا في المسرح الرمزي الذي يحتوي على رموز ودلالات وعلامات أيقونية غير مباشرة.

وبالرغم من أهمية فك الشفرات من خلال إعمال الخيال في عروض المسرح الذهني والرمزي، إلا أن أشد لحظات إعمال خيال التلقي تأتي في المشاهد التي تتسم بغياب التجسيد المادي، وهذا الغياب لا يخص غياب الشخصية المسرحية فقط ولكنه أيضًا يخص غياب العناصر المادية غير البشرية. ويعد نص/ عرض "مس جوليا" للكاتب السويدي "أوجست سترندبرج" من أكثر النصوص تأكيدًا لهذه الفكرة، هذا النص الذي صنفه سترندبرج على أنه "مأساة طبيعية"، ووصفه د. سيد الإمام على أنه واقعية رمزية، وقمت أنا بإخراجه بتقنية الميتاتياتر، مستخدمًا الكثير من التقنيات التعبيرية. ففي هذا النص تسيطر بعض الرموز على مجريات الأحداث وكلها رموز تؤكد دونية الطبقة التي ينتمي إليها جان، كما أنها تؤكد وضعيته الاجتماعية بوصفه خادم للكونت والد الآنسة جوليا، ويأتي على رأس هذه الرموز الجرس الذي يستدعي به الكونت الخادم جان، وحذاء الكونت منتصب القامة الذي ينتظر الخادم كي يلمعه قبل أن يرتديه الكونت، وكذلك جاكت الخادم الذي يخلع على جان طبقته، وتنحلع عنه الطبقة الدنيا إذا ما خلع هذا الجاكت، وبالرغم من أن هذه الرموز غائبة عن التجسيد المادي في النص حتى أن بعضها لم يظهر أكثر من مرة، إلا أن جميعها حاضر بقوة طوال العرض وخاصة في مناطق اشتعال الأحداث، حاضرة في خيال المتلقي عندما يتحدث عنها.

إن بعض العروض تقوم بدور عكسي فتحجر على خيال المتلقي، ولن انسى أبدًا عرض مسرح الشارع الذي كانت تدور أحداثه في إحدى الحدائق العامة، وكنت أنا وقتها رئيسًا للجنة التحكيم، وهالني ما رأيت، في الحديقة التي يوجد بها عدد هائل من الأشجار رأيت شجرة مصنوعة من الأخشاب الرديئة موضوعة أمام شجرة طبيعية، وعندما سألت المخرج: لماذا لم تستخدم الشجرة الحقيقية؟ ... كان رده أن هذه الشجرة تم تصنيعها قبل تحديد مكان العرض، وكان لابد من

استخدامها طالما خصصت ميزانية لإنتاجها، وإلا فسوف يحال مسؤول الإنتاج للتحقيق. إن هذه السلوكيات وما يشابهها كفيلة بأن تصيب خيال المتلقي بالعطب.

عرض مكان مع الخنازير

بني العرض في مناطق كثيرة منه على منطق إثارة خيال التلقي، وسوف نركز على ثلاثة مناطق لتوضيح البناء الأصلي في النص، والبناء الفكري للرؤية الإخراجية التي تستهدف إعمال خيال المتلقي:

عرض "مكان مع الخنازير"

تجسيد الخنازير

لجا الكثير من المخرجين الذين تعرضوا لإخراج هذا النص إلى تجسيد الخنازير من خلال مجموعة من الممثلين الذين يجعلهم المخرج يسيرون على أربع، وفي بعض العروض أعمل المخرج خياله وجعل هؤلاء الممثلين يرتدون أقنعة للخنازير على وجوههم مصنوعة من الورق العادي أو الورق المقوى. الواقع أن مسألة الإيهام هي مسألة شديدة التعقيد، نعم، هناك عقد افتراضي مع المتلقي بأن

يقبل كون الممثل ليس هو إنما هو الشخصية التي يجسدها، كما يتضمن عقد الإيهام أيضًا افتراضًا غير معلن وهو أن المتلقي يقنع نفسه بأن الأحداث التي تجري على خشبة المسرح هي أحداث حقيقية وتحدث هنا في هذا المكان والزمان مالم يفترض العرض نفسه أن بعض الأفعال تمت بالفعل ويتم تجسيدها الآن بمنطق الفلاش باك أو العودة لسرد أحداث تمت في الماضي. ولكن هل يعني ذلك أن المتلقي يسلم نفسه لفرضيات الإيهام ويلغي عقله تمامًا؟ ... الإجابة بالقطع لا ... إن عقل المتلقي يعمل طوال الوقت، وهو ليس بالسذاجة التي يفترضها بعض المخرجين، إن المتلقي البسيط سوف يرفض عقد الإيهام الافتراضي هذا إذا تعلق الأمر بمحاولة إقناع المتلقي أن هؤلاء البشر الذين يرتدون أقنعة ورقية سيئة الصنع هم خنازير، إن الفكرة يمكن أن تكون جيدة ويمكن أن يتقبلها المتلقي إذا ما تم تصنيع ماسك كامل بجودة فنية وخيال رائع، ولكن هذا الأمر يتطلب أموالًا طائلة، وبالتالي إذا لم تكن تستطيع توفير هذه الأموال فلا تدخل في مخاطرات إيهامية مع متلق على استعداد تام أن يمضي بعيدًا عن مسألة الإيهام تلك، وهو أيضًا على استعداد لأن يجد مئات الأسباب التي تجعله لا يصدق أن هذه الكائنات البشرية التي تتعثر في حركتها على أربع هم مجموعة من الخنازير وليسوا مجموعة من الممثلين الهواة قليلي الموهبة. وما هو الحل؟

عرض "مكان مع الخنازير"

إن ا

لحل يكمن في احترام عقلية المتلقي والإقرار بأن له الحق أيضًا في أن يعمل خياله تمامًا مثلما للمخرج والممثلين والمصممين المبدعين الحق في أن يعملوا خيالهم، ولكن كيف يمكن تحقيق هذه الفرضية؟ تتمحور الفكرة العامة حول خلق مجموعة من الصور المتحركة في ذهن المتلقي، لكن هذه الصور المتحركة لن تخلق

بتعليمات من المخرج أو الممثل، يتطلب الأمر مجموعة من الأفعال الفنية التي يجب أن تتم بدقة متناهية، ولتوضيح الفكرة سوف نستخدم نموذجين تطبيقيين من عرض "مكان مع الخنازير"، وهما مشهدي التهام الخنزير للفراشة وقتل بطل العرض – بفيل – للخنزير بعد التهامه للفراشة. كان من الممكن تجسيد الأفعال الدرامية المتعلقة بالمشهدين تجسيدًا ماديًا، ولكنى آثرت – احترامًا للمقدرة التخيلية للمتلقي – أن يتم خلق وتجسيد المشهدين كاملين في ذهن المتلقي عن طريق استكمال نواقص الصورة المادية التي تجري على خشبة المسرح.

"بافيل" و"براسكوفيا" في عرض "مكان مع الخنازير

"بافيل" و"براسكوفيا" في عرض "مكان مع الخنازير

المشهد في نص العرض

"بفيل(بدهشة) ما هذا؟ ... فراشة ملونة ؟ أيمكن أن تكون حقيقة؟ (يضحك بصوت عال) هل أنت الذى يضحك يا بفيل ايفانوفيتش؟ (يسأل نفسه محاولاً الاقتناع) نعم أنت الذى يضحك يا رفيق بفيل ... إنها حقيقة ... والفراشة حقيقة ... سأمسك بها (يسترسل في ضحكاته وهو يجري خلف الفراشة محاولاً الإمساك بها) براسكوفيا ... إننى أضحك (يمسك بحذائه الصوفي ويبحث عن الفراشة) يجب أن تخرجي من هنا أيتها المخلوقة الجميلة الملونة ... هذا المكان لا يتسع لجمالك ... أين تختبئين أيتها الصديقة الصغيرة؟ أين أنت؟ أرجوك ... (يبحث عنها) ... يا إلهى لا تموتي هنا ... دعينى أعيدك إلى عالمك الجميل ... إلى الزهور ونسائم الصيف ... إنى أتوسل إليك أن تحملي معك قبضة من روحي أو همسة من قلبي إلى ضوء الشمس (يبحث عنها) فلتكوني خلاصي أيتها الجميلة الملونة ... فلتكوني خلاصي ... (تقع عينه عليها وهي واقفة فوق خنزير فيتجمد في مكانه ثم يقترب منها بحرص محاولا أن يمسكها ... يتوقف فجأة وعيناه تمتلآن بالرعب ... وهو يتوقع كارثة) ... لا .... لا أرجوك ... ابتعد عنها أيها الخنزير العفن ... أيها الوحش القذر ... لا ... لا تفعل (الخنزير يلتهم الفراشة ... يتجمد في مكانه ... ثم يعود بخطى متثاقلة ... فجأة يصرخ) قاتل ... قاتل (يخرج سكينًا

ثم يدخل إلى مكان الخنازير ويقفز على الخنزير ويطعنه طعنات قاتلة ... يسمع صوت ضوضاء شديدة ... يخيم على المكان رائحة الموت ... يخرج بفيل ملطخًا بدماء الخنزير)"[٢٩]

الخطوة الأولى: وضع تخطيط لسياق المشهد

ما يراه الجمهور على خشبة المسرح هو المكان المخصص لإقامة بفيل داخل حظيرة الخنازير، في حين تعيش الخنازير في المكان المخصص لها داخل هذه الحظيرة، ومن المفترض أن تكون الفراشة قد دخلت للمكان من خلال نافذة الباب الصغيرة التي تتوسط الباب المؤدي إلى الخارج. إن مشاهد العرض المسرحي سوف تعمل بالتناوب على عاطفة المتلقي أحيانًا فيستغرق في معايشة ما يرى أمامه من أفعال، وبين عقله فيفكر فيما يقدم ويربطه بأمور أخرى خارج سياق العرض المسرحي، وما بين هذين العنصرين (العاطفة والعقل) يأتى الخيال كأحد أهم أدوات الاشتغال على العاطفة أو العقل. إن المشهد الذي بين أيدينا هو مشهد يتوجه مباشرة لعاطفة المتلقي، فهناك فراشة رقيقة جميلة دخلت مكان الخنازير الذي يتسم بالقذارة والوحشية ولا يتناسب مع رقتها، وبفيل الذي يكره الخنازير التي عاشرها لمدة عشر سنوات مكرهًا يدرك أن الفراشة لا يمكن أن تكون هنا رغم أنه أحب ألوانها التي أدخلت بعضًا من البهجة على قلبه، وبالتالي فإن بنية الأفعال التي يتضمنها هذا السياق المشهدي ستكون على النحو التالي:

فرحة بفيل برؤيته للفراشة ويعبر عن هذه الفرحة بعدم التصديق ثم بالضحك بصوت عال، ثم اتخاذه قرارًا بأن يمسك بها كي يسعد بالحديث إليها بوصفها كائنًا غريبًا عن جو المكان الذي يعيش فيه من عشر سنوات

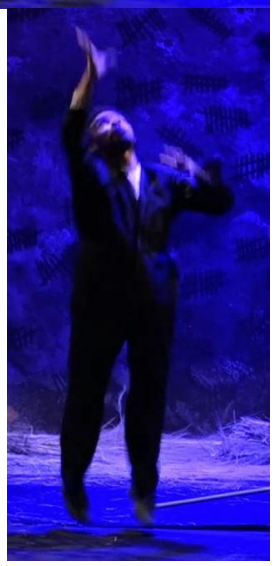
يجرى وراءها في كل أرجاء المكان، وعندما يفشل في الإمساك بها، يتخذ قرارًا بالرقص معها، وينفذ قراره بأن يراقص الفراشة كحبيب يراقص حبيبته ... وترتسم السعادة على وجهه، وتنعكس على حركته التي أصبحت أكثر رشاقة، فيقفز في الهواء محاولًا تقليد الفراشة في حركاتها الرشيقة.

[٢٩] أثول فوجارد، مكان مع الخنازير، ترجمة محمود أبو دومة، ص ١٢

وفجأة تختفي الفراشة ويصاب بفيل بالقلق عليها، لأن البيئة غير ملائمة لها، وبالتالي فقد تموت في هذا المكان القذر، فيأخذ في البحث عنها في كل أرجاء المكان، ويرجوها أن تظهر وتخرج إلى العالم الفسيح حتى لا تموت في هذا المكان القذر، ويطلب منها أن تحمل قبضة من روحه إلى الخارج الذي يتمنى أن يعود إليه مستنشقًا الهواء النظيف الخالي من رائحة روث الخنازير.

يرى بفيل الفراشة داخل المكان المخصص للخنازير وهي تقف على أنف أحد الخنازير فيجن جنونه، ومحاولته يحاول إنقاذ الفراشة، لكن محاولاته تفشل ويقوم الخنزير بالتهام الفراشة.

هنا، يفقد بفيل السيطرة على مشاعره فيندفع بالسكين ويقتل الخنزير، وتتلطخ ملابسه بالدم.



مجموعة من الصور توضح خطوات سعي "بافيل" للإمساك بالفاشة حتى دخلت للخنزير الذي التهمها فقتله ثم جاءت "براسكوفيا"

الخطوة الثانية: بناء الأفعال الصوتية والحركية في ذهن الممثل

إن الخطوة الثانية بعد تخطيط السياق العام للمشهد، يتم فيها بناء الأفعال المتعلقة بهذا السياق في ذهن الممثل من خلال تقنيات تعمل على خياله، إحدى هذه التقنيات تعتمد على وضع عناصر مادية محل العناصر المتخيلة، ويتم التدريب من خلال الاستغناء التدريجي عن هذه العناصر المادية، كأن يقوم الممثل "ب" مثلاً بتجسيد دور معين ثم ينسحب من المشهد ويتخيله الممثل "أ" رجوعًا للأماكن التي كان يتواجد فيها الممثل "ب" الغائب، ولهذه الطريقة الكثير من المزايا وأهمها هي منطقية حركة عين وجسد الممثل مع العنصر المتحرك، وبعد عدد من التدريبات يتم استبعاد العنصر االبديل بعد أن تكون حركته قد حفرت في ذهن الممثل، ولكن من عيوب هذه الطريقة أنها تمثل دعوة لكسل خيال الممثل، وأنا أفضل الطريقة الثانية التي تعتمد على أن يتم زرع العنصر وحركته من البداية في خيال الممثل وبالتبعية المتلقي، ويتم تدريب الممثل على استزراع العناصر المتخيلة من خلال تكرار الأفعال وملاحظتها من خلال المخرج أو من ينوب عنه، والمراقبة هنا هي للتأكيد من منطقية حركة الجسد والعين، وتطبيقًا على المراحل الخمس لمشهد الفراشة فلسوف يتم بناء الأفعال في ذهن الممثل كما يلي:

ينظر بفيل في فضاء المكان عند نقطة محددة يختارها الممثل بالاشتراك مع المخرج، يحاول أن يستزرع الفراشة بجسدها الملون وحركة جناحيها على مراحل، يمكن أن تبدأ برؤية الفراشة في الواقع إن أمكن وفي حالة تعذر ذلك يمكن مشاهدة صورتها المطبوعة على ورقة أو جهاز كومبيوتر أو جهاز تليفون، كما يمكن أن يشاهد صورة الفراشة المتحركة من خلال فيديو قصير، والتدقيق فيها بتركيز شديد لمدة ثلاث دقائق، بعدها يغلق الممثل عينيه ويحاول تكوين صورة الفراشة في الظلام وعيناه مغلقتان تمامًا، وبعد قليل سيرى الفراشة متجسدة أمامه. بعد رؤيته لها، يثبت في مكانه، ويوجه نظره إليها وهو سعيد بهذا المخلوق الملون الجميل ويعبر عن هذه الفرحة بالضحك بصوت عال، ولأن الفراشة تتحرك، فعليه أن يرسم خطوطًا لحركتها، بحيث تكون هذه الحركة ثابته ومرتبطة

بذات الأفعال حتى لا يقوم الممثل بعمل مشهد مغاير كل يوم. ثم يقوم باتخاذ قرارًا بأن يمسك بها كي يسعد بالحديث إليها بوصفها كائن غريب عن جو المكان الذي يعيش فيه من عشر سنوات، يتحرك بفيل ببطء، ثم يجري وراء الفراشة محاولًا الإمساك بها، وحتى يقنع المتلقي بهذه الأفعال ويعايشها لابد أن تبنى على المنطق من حيث زوايا الرؤية واتجاه الجسم ومدى ارتباطهما بحركة الفراشة المتخيلة، ويجب أن يصنع الممثل محطات للوقوف بين أماكن الجري، وعندما يفشل في الإمساك بها، يتحذ قرارًا بالرقص معها، وينفذ قراره بأن يراقص الفراشة كحبيب يراقص حبيبته، هنا على مصمم الرقصات أن يضع تصميمًا لرقصة بين كائنين متباينين في الحجم والموقع الجغرافي، فبفيل يحتل مكان رأسي في حدود المترين، وبعرض نصف متر تقريبًا، أما الفراشة فحيزها المتخيل في ارتفاع حوالي المترين ويمكن أن ترتفع أو تنخفض في حدود النصف متر، وهي كذلك تشغل حيزًا صغيرًا جداً من الفراغ مقارنة بحيز الممثل. ترتسم السعادة على وجه بفيل خلال الرقصة التي يجب أن تبنى على منطق حركي سليم يحافظ على الزوايا والاتجاهات وحركة العينين، مع مرور الوقت، تصبح حركة بفيل أكثر رشاقة، فيقفز في الهواء محاولًا تقليد الفراشة في حركاتها الخفيفة السريعة، وينتقل من مكان لآخر وهو يحافظ على بنية العلاقة من حيث الموقع والحجم.

تختفي الفراشة، ويأخذ في البحث عنها في كل أرجاء المكان، وهنا يجب أن يتبع منهج البحث عنها نفس المنهج السابق، يحدد الممثل نقاط مكانية يمسحها بعينيه، ولكن الاختلاف هنا يكمن في أن حركة البحث عن الفراشة هي حركة بطيئة، يمكن أن يصاحبها بعض التردد، أي أن بفيل يمكن أن يتوجه لنقطة مكانية محددة، ثم يغادرها، ويمكن أن يعود إليها في الحال لاعتقاده بأن الفراشة موجودة في هذه النقطة وهو لم يرها، إن التحرك البطيء المتردد سيكون هو السمة المميزة لرحلة البحث عن الفراشة، وسوف يتوقف بفيل في محطات متعددة وهو شارد الذهن يفكر في مصير الفراشة، لكنها وقفات قصيرة سريعة لا تخل بإيقاع المشهد المسرحي، إنه الآن يبحث عن الفراشة ولا يجدها في خياله، ولكن في المستوى الثاني من خياله يمكن أن يشاهد الفراشة وهي تعاني محاولة الخروج من حظيرة الخنازير ولا تستطيع لسبب بعيد عن السبب الذي سيتحقق على أرض الواقع بعد قليل وهو أن الخنزير سوف يلتهمها، يمكن أن يشاهد الفراشة وهي تغرق في وعاء للمياه، أو أنها اندست في روث الخنازير، لابد أن يراها تعاني حتى ترتسم صور حقيقية في مخيلته.

وفي خضم بحث بفيل عن الفراشة، وتوقعه لمعاناتها، يراها وهي تقف على أنف أحد الخنازير فيجن جنونه، هنا لابد أن يجتهد الممثل كي يرى الفراشة واقفة بالفعل على أنف الخنزير، إن الفراشة والخنزير غير متجسدتين في الواقع لذا فإن صناعة وجودهما المتخيل ليس بالأمر السهل، إن التخيل هنا مركب ويتطلب تكوين صورٍ ذهنية مركبة لخنزير يتأهب لالتهام الفراشة التي تقف مسالمة على أنفه، إن التمهيد لعملية الالتهام تكاد تكون أهم من لحظة الالتهام ذاتها. سوف يقسم الممثل هذه العملية لعدد من المراحل المتتالية، فهو في البداية سوف يقطع رحلة بحثه عن الفراشة بأن يجدها واقفة على أنف الخنزير، فيصاب بالصدمة التي تفقده القدرة على التفكير، سوف يرى كادرًا واحًدا ثابتًا، برواز واحد فيه وجه الخنزير وعلى أنفه تقف الفراشة، هو الآن يريد أن يجعلها تتحرك، ولكن حركته تجاه الخنزير يمكن أن يعجل بالتهامها، الأمر يشبه حقل الألغام، فالفراشة لغم يقف على فم الخنزير، وحركة بفيل يمكن أن تفجر هذا اللغم، لذا فإن الخطوة التالية تتضمن أن يمضي بفيل بحرص شديد، وترقب حذر، ثم يتعثر في شئ ما، فيحدث جلبة وهو ما يدفع الفراشة للتحرك فيباغتها الخنزير ويلتهمها.

تتسمر قدما بفيل في الأرض للحظة، ولكن سرعان ما ينطلق كالروح، يأتي بالسكين، وبمنتهى القسوة يقذفها في صدر الخنزير الذي يخر صريعًا. ويدخل إليه ويسحب السكين من جسده ويسدد إليه طعنات أخرى يفرغ من خلالها طاقة الغضب التي انتابته، وتتلطخ ملابسه بالدم الذي نراه عندما يخرج من مكان الخنازير.

الخطوة الثالثة: نقل تجسيد الأفعال صوتيًا وحركيًا لذهن المتلقي من خلال توجيهه لنقل الصور المتحركة في ذهنه

إن قيام الممثل بالأفعال السابقة بدقة، من شأنه أن ينقلها مباشرة لذهن المتلقي، هذا النقل يحتاج بعض الشروط كي يتم بنجاح:

أن يحافظ الممثل على منطقية الأبعاد الجغرافية من خلال حركة الجسد، فلا يمكن أن ينظر الممثل للفراشة على بعد رأسي معين وفجأة يتحول نظره إلى منطقة الجمهور مثلاً، أو إلى الكواليس، ينبغي أن يحرك جسده في الاتجاهات التي يمكن أن يصدق الجمهور أن الفراشة قد ذهبت إليها بالفعل ... المحافظة على زوايا الحركة وهو ما يعني أن الزوايا تكون منطقية حتى لو كانت غير متوقعة،

منطقية الزوايا مع منطقية الأبعاد الجغرافية يحقق الوحدة العضوية ويؤدي إلى أن يقوم المتلقي بتنشيط خياله وتتبع الفراشة مع الممثل. وهو ما يتأكد من خلال التواصل بالعين بين الممثل وبين العناصر المتحركة في الخيال. إن النجاح في إيصال الصور الذهنية التي كونها الممثل في مخيلته، إلى ذهن المتلقي هو الفعل الذي يبرهن على نجاح المسرح في إعمال خيال المتلقي، وهو نوع مهم جداً من متعة المشاهدة الحية للمسرح، وهو الذي يميز المسرح عن السينما والفيديو الذين يمكن أن يخلقا هذه الصور الخيالية بصور موازية بمنتهى السهولة واليسر.

عرض "مس جوليا" للمخرج السويدي "تومي بيرجيرن"

في هذا العرض كانت الأمور تمضي على وتيرة واحدة؛ لعب طفولى بلا دوافع جنسية حقيقية من جوليا ومحاولات فاشلة من جان لإدخالها فى جو الإستدراج الجنسى وفجأة يأتى الخدم وتستجيب جوليا مباشرة لطلب جان منها الدخول إلى الحجرة بما يعنى أن هذا الفعل كان يمكن أن يحدث فى أى لحظة من لحظات المشهد لأنه إفتقد التصاعد المنطقى المتدرج الذى بناه سترندبرج على نمط الإستدراج المتبادل بينهما هى بدون خطة ولا وعى ولكنها برغبتها فى أن تمارس نوعاً من الإندماج مع طبقة أمها التى ترغب فى الهبوط إلى مستنقعها عن طريق معايشة أهلها وممارسة سلوكهم وهو عن طريق خطة محكمة فى سبيل الإنفلات من أسر هذه الطبقة الدنيا التى سأم الانتماء إليها و يرى أنه قد آن الآوان ليرحل بعيداً عنها متشبساً بطبقة أعلى هى حلمة الآتى. على أن بيرجرين صور لحظة السقوط على أنها حدث عرضى يمكن أن يحدث فى أى لحظة وأكد على رؤيته هذه بأن جعل جوليا تقوم بنزع سروال جان بنفسها أمام الجمهور وهى مبتسمة مطمئنة إلى أنها تمارس مجرد لعبة طفولية ولا يخشى عليها من أى خطر لأن هناك جداراً من الإطمئنان يفصلها عن جان وهو إختلاف طبقتيهما، وتغالى فى الإطمئنان وتغالى أيضاً فى الإستغراق فى لعبها الطفولى فتضع يدها تحت لباسه الداخلى وتعبث بمناطق حساسة من جسده وتهرع إلى الداخل مع جان وفجأة تسمع صوت آهاتها المتلاحقة ليس بمنطق اللعب الطفولى هنا لكن بمنطق الأنثى التى تمارس جنساً بشكل إندماجى و بالتالى خرج الأمر عن نطاق سيطرتها وغلف المشهد بالخدم الذين بدت خيالاتهم تلوح خلف الستار وهم سكارى يتصايحون وكأنهم ينوحون على شرف سيدتهم الذى انتهكه زميلهم الخادم بنعله ومع تحقيق حالة الإظلام التدريجى تتصاعد آهات جوليا أكثر وأكثر وتتزايد

حدة نبرها الصوتى بما ينقل صورة فى خيال المتلقى بشكل العنف الذى ينتهكها به جان و هنا يسدل الستار على الجزء الأول من العرض."[٣٠]

لقد اعتمدت الرؤية الإخراجية لتومي بيرجيرن هنا على صناعة مجموعة من الصور الثابتة والمتحركة في ذهن المتلقي للدلالة على ما يجري الآن من أمور جنسية بين جان وجوليا، إن الأمر لم يقتصر على تخيل رجل يمارس الجنس مع إمرأ، لكنه استهدف إيصال الحالة الشعورية لكلا الطرفين، ف"جان" في حالة هيستيرية يستهدف القضاء على عذرية "جوليا" و"جوليا" التي كانت منذقليل تتعامل مع جان الرجل بمنطق اللعب الطفولي ... هي الآن تصدر لأنات إمرأة في أوج انخراطها في مسألة جنسية معقدة، وحتى وإن كانت هي لا تريد أن يحدث ما يحدث الآن؛ إلا أنها فقدت السيطرة على هذا الأمر تمامًا تحت سطوة جان المصر على نجاح مباغتته هذه المرة.

١٣- نتائج البحث

-الخيال هو الأداة الأكثر أهمية لجميع الموارد البشرية التي تساهم في جميع اشكال المنتجات المسرحية وعلى رأسها العروض المسرحية، ويأتي الخيال على رأس الأدوات التي يتحتم امتلاكها عند المؤلف والمخرج والممثل والدراماتورج ومصممو العناصر المرئية والمسموعة وغيرهم من الموارد البشرية التي تساهم في تقديم العروض المسرحية.

-تتباين درجة استخدام الخيال بين الأنواع الثلاثة الرئيسية للمخرجين، فالمخرج المترجم لا يحتاج الخيال بقدر احتياج المخرج المفسر، في حيت يكون اتقاد الخيال حتمي مع المخرج المفكك الذي يعيد تصوير حياة النص المسرحي من أجل تقديم رؤية تفكيكية للعرض قد تتعارض مع الأفكار التي يطرحها النص الأصلي.

-تختلف طريقة استخدام الخيال من مدرسة مسرحية لأخرى، فالمدرسة الطبيعية التي تهتم بالنقل الحرفي للواقع لا تحتاج للخيال مثل المدرسة التعبيرية التي تستهدف استخدام عناصر العرض المسرحي من أجل تقدم معادجلات موضوعيوة للأفكار التي تدور في ذهن الشخصية المسرحية أو للحالات

[٣٠] جمال ياقوت، المخرج المسرحي وتعدد الرؤى الإخراجية لدراما مس جوليا،سبق ذكره، ص ١٥٠

الشعورية المتباينةى التي تعيشها الشخصية، ويبلغ الاحتياج للخيال مدتاه في المدارس التي تفرط في الانفلات عن الواقع مثل المدرسة السريالية ومدرسة مسرح العبث.

-لا يختلف الاحتياج للخيال باختلاف حجم التمويل، فعدم وجود المال يعد محفزًا كبيرًا لإعمال الخيال من أجل ابتكار حلول لتقديم مشاهد مسرحية مبنكرة بأفكار خلاقة لا تتطلب تمويلات ضخمة، وفي الغالب يكون ذلك بالاعتماد على خامات رخيصة، أو إعادة استخدام موجودات في بيئة العرض، أو عن طريق تدوير العناصر المادية الموجودة بالفرقة المسرحية، على الجانب الآخر فإن المصممين المبدعين في شركات الإنتاج العملاقة التي تقدم على إنتاج عروض موسيقية تستخدم تقنيات حديثة تحتاج أيضًا للخيال من أجل تسخير التكنولوجيا لإنتاج صور مسرحية مبهرة تحقق الجذب الجماهيري لتعويض المبالغ الطائلة التي أنفقت في الإنتاج.

-إن منهج الأداء التمثيلي يمكن أن يساهم في خلق صور ثابتة ومتحركة في ذهن المتلقي، ويأتي ذلك بالتدريب المكثف من قبل الممثل على أن يأخذ بعين المتلقي وبإذنيه كي يرى ويسمع أشياء ليست موجودة بالفعل داخل قاعة العرض المسرحي.

١٤– المراجع والمصادر

أولًا: المصادر :

١. أثول فوجارد، مكان مع الخنازير، ترجمة محمود أبو دومة

٢. أنطونيو بوييرو باييخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمي، ترجمة د. صلاح فضل، سلسلة من المسرح العالمي، ع٥٥، وزارة الإعلام، الكويت، أبريل، ١٩٧٤

٣. أوجست سترندبرج، "الآنسة جوليا – الأب"، ترجمة محمد توفيق مصطفي، سلسلة "من المسرح العالمي"، عدد١٢، الكويت، وزارة الارشاد والأنباء،١٩٧٠

٤. بوجين أونيل، القرد كثيف الشعر، ترجمة جلال العشري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤

٥. هينرك إبسن، بيت الدمية، ترجمة كامل يوسف، شركة الحياة الدولية للنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧

ثانيًا: المراجع العربية:

١.أبو الحسن سلاّم، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٣

٢.أحمد ذكي، اتجاهات المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦

٣.أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩

٤.بشير القمري، في انفتاح النص والقراءة، دراسات ومقاربات، قافلة الكتاب، الرباط، المغرب، ٢٠٠٠

٥.جان داوود، فصحى أو عامية، الممثل لغة المسرح،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٦

٦.جمال ياقوت، المخرج المسرحي وتعدد الرؤى الإخراجية لدراما مس جوليا،يسطرون للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٢١

٧.جمال ياقوت، دراسات تطبيقية في الإخراج المسرحي، مؤسسة يسطرون للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٠

٨.جمال ياقوت، موسوعة الإنتاج المسرحي، الكتاب الأول، مقدمة في الإنتاج المسرحي، يسطرون للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،٢٠٢١، الطبعة الثالثة

٩.راجي عبد الله، سلسلة دراسات، ع٣٦، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٦

١٠.عوني كرومي، التمثيل خارج دائرة الاحتراف من البداية إلى الهواية، دائرة الثقافة والإعلام' الشارقة، ٢٠٠٦

١١.محمد مصطفى القباح، من قضايا الإبداع المسرحي، مطبعة النجاح الجديدية، الدار البيضاء، المغرب،٢٠٠٠

١٢.نورة حمد عمران تريم، تأثيرات استخدام التكنولوجيا الحديثة في فضاء المسرح العربي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٩

١٣.ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، سلسلة دراسات، ع٣، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١١

ثالثًا: المراجع الأجنبية المترجمة بواسطة الباحث

1.James Seabright, so you want to be a theater producer, Nick Hern Books, London, 2010

2.Harold Clurman, on directing, Fireside Rock Center Ltd, New York, 1997.

3.Louis E. Catron, The director's vision, Mayfield publishing company, California, USA,1989

4.Shomit Mitter & Maria Shevtsova, Fifty Key Theater Directors, Routledge Ltd, New York, 2007

5.Nina Botting Herbest 7 Michael Norton, the complete fundraising handbook, directory of social change, London

رابعًا: المراجع الأجنبية المترجمة بواسطة آخرين

١.فرانك م. هواتينج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف، الجمهورية العربية المتحدة، وزارة التربية والتعليم، القاهرة،١٩٧٠

٢.ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، ترجمة عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، الأعمال الفكرية

خامسًا: محاضرات

١ – أبو الحسن سلام، محاضرة في المدارس المسرحية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ديسمبر ٢٠٠٢.

سادسًا: رسائل علمية

١ – جمال ياقوت، دور المخرج المسرحي في الأنماط الإنتاجية المختلفة – دراسة فنية، رسالة دكتوراه خاصة بالباحث، ٢٠١١.