الفصل الثامن

أيمكن تعليم حرفة الاخراج ؟

لم يعد هذا التساؤل غريبا حتى عن أولئك الذين يعلمون ويدرسون مادة « الاخراج » · انه تساؤل يلمس الجوهر ذاته لمهنة الاخراج · يمكن تعليم شخص الحساب والجمع ، وتشريح جسد الانسان بل والسير فوق الحبل ، بدرجة التمكن المتميز من هذه القدرات ، فهى قدرات قابلة للاختبار ، وما هى الا محصلة للمرحلة التعليمية · ولكن يبقى السؤال مطروحا : أيمكننا تعليم شخص الغناء أو الرسم ؟! الاجابة عن هذا السؤال تصبح أصعب ، لأن هذا يعتمد بدرجة أكبر على مهارة الطالب أكثر من نظام التعليم ذاته ، أو قدرات محاضر المادة ، وفى نهاية الأمر أن اختبار المهارات ليس بهذا القدر من السهولة · يمكن لنا القول بأن المغنيتين « Meneghini Callas » (١) و « Janis Joplin (٢)» كانتا ماهرتين فى الغناء ، ولكن هذا لا يدل على شىء كثير ، لأن مهارتيهما كانتا مختلفتين · وينطبق الشىء نفسه على فنون الرسم والتصوير ·

أيمكن اذن تعليم شخص طريقة التفكير الحر الذاتى ، ومهارة الملاحظة والاستنتاج ؟ ان كل مدرسة بداية من الحضانة ووصولا الى الجامعة تسعى لتحقيق هذا الطموح · بل غالبا ما نمتدح بعض التأثيرات الناجمة عن هذه الطريقة فى التعليم ، بالرغم من تجنبنا الحذر · فمن الصعوبة التحديد بدقة ماهية درجة التطوير الذهنى للطالب التى تتسم بها مرحلة نضجه نفسها ، وماهية القدر التعليمى التى أعطته المدرسة له فى هذه المرحلة ، والقدر الآخر الذى أعطته اياه التجارب التى يمر بها خارج المدرسة فى حياته اليومية ، ثم ما هو الدور الذى تلعبه مهاراته وسماته الشخصية فى تكوينه الذهنى ؟!

يتراءى لى أن هذه التساؤلات يمكن بسهولة العثور على اجابات لها بالمقارنة بالسؤال الأساسى الذى يطرحه هذا الفصل · يلزم لهذا السؤال الرئيسى تحديد « **ماهية** » عملية الاخراج بدقة ، « **ونوعية** » تلك المهارات التى ينبغى أن يمتلك ناصيتها كل مخرج · وفى تصورى أنه يصعب

الحصول على اجابة ، بل حتى بافتراض العثور على هذه الاجابة ، فلن تتوقف الشكوك والملاحظات · ثمة قضية لا يمكن لنا المرور عليها مرورا عابرا ـ هى ما يخص السمات الشخصية والذاتية التى ينبغى أن تتواجد فى المخرج ·

من السهولة أن نوافق على أن المخرج، يلزم له أن يكون على قدر ما من المعرفة الاساسية فى مجال تاريخ المسرح والادب والفن وعادات الشعوب وتقاليدها ، ويتميز المخرج بأفضليته ، اذا كان انسانا له رؤيته الثقافية والأدبية العريضة ، ولن تكون معرفته « بالنوتة الموسيقية » ولا معرفته « برسومات التقنية/التكنيكية » عائقا فى عمله الابداعى ، فلصالحه أن يكون ملما بمصادر المعلومات التى تخص تقنية خشبة المسرح وأدواتها : كالاضاءة ، والمعدات الميكانيكية / الآلية ، وتكنولوجية تحريك خشبة المسرح · كما أنه يمكن تلافى المشكلات العديدة ، عندما يكون عارفا معرفة جيدة للهيكل التنظيمى للعمل داخل المسرح · ففى المسارح المحترفة يصبح من الضرورى معرفة اللوائح والبنود القانونية ، وحقوق المؤلف المشروعة · كما أن عليه معرفة بيان جوهرى أساسى يمكن اطالته بشكل لا نهاية له · فعلى سبيل المثال لا الحصر : ألا يمكن أن يكون شيئا نافعا له معرفته الواسعة للعلوم السيكلوجية (النفسية) وعلم الاجتماع والفلسفة وباللغات الأجنبية ، الا يمكن أن يكون مفيدا له ممارسة فى التأليف ؛ ليستطيع أن يقوم بتعديلات فى النص الأدبى أو اعادة كتابة ترجمة مسرحية اذا دعت الحاجة الى ذلك ؟! « [···] وما نزال نحن فى هذه الأدغال الكثيفة ، على الرغم من أننا لم نقترب بعد من قلبها ! فمازال الطريق بعيدا للوصول اليها !! » · لم نذكر ـ حتى الآن ـ ذلك الذى يعد الأهم : وهو معرفة العالم الذى يحيا فيه المخرج ويبدع ، بذلك الوعى بالمتغيرات الاجتماعية والسياسية والأخلاقية التى تؤثر على بنية هذا العالم وتركيبه ·

يقوم كل معهد علمى بانجاز نوع من التصنيف للمواد التى يرى انها ضرورية فى مرحلة تعليم مخرجى المستقبل · وعادة ما نطلق عليها « المواد النظرية » ، أما ما يخص الجوهر ، فثمة وجهة نظر عامة تسيطر على مفهوم التعليم الذى ينضوى تحت شعار بأن المخرج المتعلم تعليما شاملا فى مجال المعارف الانسانية ، أفضل من غير المتمكن منها · ولذلك فالسخرية من المخرجين « المكتبيين » لم تأت من فراغ ، فقد أطلق عليهم الممثلون من الجيل الأسبق هذه التسمية منذ فترة قريبة ، لتصبح مجرد دعابة مستهلكة · وترتفع هذه الأصوات علوا حينما تكون الرؤية النظرية آنئذ هى المقياس الوحيد الذى يقيم قدرات هذا الطراز من المخرجين ، غير

المستحوذين على قدرات ابداعية فنية أخرى · ان هذه القدرات الابداعية والامكانات الخلاقة ما هى بالفعل الا الحساب النهائى الذى يقدر مرتبة المخرج ويحدد مكانته · يمكن لنا أن نسميها باختصار « الموهبة » ، بالرغم من تلك العقبات الكئود التى تقف حجر عثرة أمام هذا المصطلح الذى أصبح اليوم شائعا ومستهلكا ، لكثرة سوء فهم ما نعنيه بدقة « بالموهبة » · فالرومانسية ـ مثلا ـ تغلف الموهبة بالطابع الأسطورى ، باعتبارها « هبة » ومنزلة ممنوحة من « الرب » أو مهداة من « الطبيعة » ، ومما يزيد الأمر تعقيدا تلك القيم غير المفهومة ، وغير النافعة فى أى دراسة تعليمية منظمة ومطلوبة، تحاول أن تحدد دقة ما نعنيه بالموهبة،وعلى النقيض من ذلك فان ذلك المديح الطاووسى لهذا المصطلح « الموهبة » ، لا يسهل من مهمة أولئك الذين يريدون أن يناقشوا بجدية امكانات التعليم فى مختلف ميادين الابداع الفنى · ومادمنا نصغى باهتمام الى تلك العبارات المتناثرة هنا وهناك من « أن شخصا قد أضاع موهبته عبثا !! » أو « أن الموهبة عند شخص آخر قد نمت وترعرت ، ولم تتطور عند الأول !! » فهذا يعنى أن « الموهبة » ليست قيمة ثابتة بل متغيرة · واذا كان الأمر كذلك ، فيمكن القيام بمحاولات جدية ، ليتأتى لنا معرفة شخص موهوب يقوم بالحفاظ على هذه الموهبة أو صقلها وتنميتها ·

ما الذى تتكون منه موهبة الاخراج ؟ ما الذى ينبغى أن يكون عليه المخرج المثالى ؟! هذا اذا افترضنا أن تساؤلا كهذا له معنى !! « [···] ان الأمر يعتمد على شموليته ، فينبغى أن لا يقود طريقة الأداء فقط من الناحية التاكتيكية مع فريقه ، ولكن عليه أن يستخرج من ذلك أيضا التأثير الجوهرى على الجو العام ، أو الطقس المتميز ، أو المناخ العام ـ كما نسميه ـ داخل الفريق · ينبغى عليه أن يحافظ على رغبتهم فى الصراع والنضال داخل العمل ، أن يؤثر تأثيرا ايجابيا فيهم عند فترات الفشل التى تحدث ، أو عند الاحباطات النفسية الفردية أو الجماعية فى أثناء العمل الفنى ، ولكى تكتمل الصورة « لابد أن تكون لديه سمات شخصية القائد ومقوماته ، القادر ـ بمقوماته الفردية وشخصيته الذاتية ـ أن ينسق مهمات فريقه ويرتبها ، عليه أن يعمل للفريق ولا يطالبه أن يعمل من أجله » · ان هذه المقولة السابقة لا تتعلق بالمخرج المسرحى ولا تتحدث عنه · سمحت لنفسى بتدوينها مستعيرا اياها من حديث مدرب كرة القدم ، فهى تلمس « لاعب كرة » بعينه ، انه « مخرج اللعب » · وتتناسب هذه المقولة تماما ، مع مخرج العرض المسرحى ، كما لو كانت قد كتبت له ، خاصة اذا كان المخرج يقوم بالتمثيل كذلك ·

ولذلك فان موهبة المخرج تتكون من مجموعة مقومات وسمات شخصية متباينة · فلنبدأ اذن من تلك الملامح والسمات المتميزة التى

ليس لهـا تاثير فى تكوين مبدعين آخرين · فالفنـان الرسـام والكاتب الموسيقى يبدع كل بمفرده ، بينما يقوم عمل المخرج بدرجة أكبر حتى أكثر من المايسترو على التفاهم مع الآخرين،فتوجيه الفرق البشرية ، وتنفيذ اهدافها الذاتية ومراميه من خلال عمل الآخرين· ثمة سمات جسدية يمكن أن تكون مطلوبة بل وضرورية · ومع أن المخرج لا يتحتم عليه أن يكون ممثلا ، ولكن ينبغى أن يمتلك جهاز نطق سليما . فسيكون بحاجة اليه فى أثناء عمله عند التفاهم والحديث مع الممثلين ، كما أن ضعفا حادا فى بصره أو سمعه ، سيؤدى بالضرورة الى شعور المتعاملين معه بالضيق والقلق ، هذا عدا أن عمل المخرج هو عمل مرهق ويستلزم قدرات جسدية خاصة . ولو لم أكن على معرفة ببعض المخرجين الذين لا يملكون قدرة كافية من الشجاعة ـ ومع ذلك فقد استطاعوا التوفيق توفيقا معقولا فى أعمالهم ـ لخاطرت بالقول بأن الثقة بالنفس ، هى أهم صفة من الصفات الجوهرية فى تكوين شخصية المخرج · ولكن المبالغة فى الشعور بهذه الثقة لا تشجع الناس ، فى الوقت الذى يعد فيه انعدام الثقة على الاطلاق أكثر ضررا ، خاصة عند أولئك المخرجين الذين يخفون خوفهم ، ويغطونه بغطاء عدوانى ظاهر · فالأمر الذى نسعى اليه ، هو أن على المخرج أن يهب الآخرين امكانية الثقة به ، فالممثل يمنح نفسه له ، وهو على يقين بأن هذا المخرج يعى تماما ما يريده ، وقادر على تحقيق مراميه وأهدافه ، ان هذا له معناه الخاص للمخرجين الشبان ، الذين ليس عليهم التفاخر بمنجزات قاموا بها ، بل عليهم بدرجة أكبر أن يحسبوا حساب امكانات قدراتهم . فى اثارة التعاطف معهم واحترامهم ، ومحاولة توطيد العلاقات الشخصية مع من يتعاملون معهم ، وكذلك فرض ارادتهم دون أن يهربوا فى تحقيق ذلك بالاستعانة بالوسائل العدوانية · فالاخراج يتطلب اتخاذ القرارات المستمرة· يرى ذلك دائما مخرجو الأفلام من أمثال «هيتشكوك» و «تروفو» . حيث يمكن مقارنتهم بسائقى العربة ساعة الازدحام · عليهم فى أثناء تصوير لقطات أفلامهم ، اصدار عدد من القرارات ، تشبه القرارات التى يتخذها السائق فى وقت قصير ، للوصول الى نتائج لا رجعة فيها · ان القيام « باتخاذ القرار » (Decision-making) ما هو الا ملكة جوهرية لكل مديرى المواقع ·

يطالب من المخرج بامتلاك قدرات قيادية ورئاسية وعسكرية · ان هذه المصطلحات العسكرية لا تخيفنا · فالقائد الجيد هو ذلك الذى يتمتع بحب مرؤوسيه وثقتهم ، الجنرالات لا يكسبون المعـارك ، بل يكسبها الجنود · لكن التاريخ يعطينا كثيرا من الأدلة التى تؤكد على أن ضعف القائد ، يمكن أن يدمر قوة جيش بأكمله ، والضعفاء يمكن أن يكسبوا ،

اذا قادهم قائد على حنكة ودراية بالاستراتيجية العسكرية ، وموهوب فى الوقت نفسه ·

من الضرورى اذن أن يكون المخرج كذلك قادرا على الاصغاء ، لا ينبغى حتما استغلال جميع النصائح التى لا يبخل بها الممثلون ومساعدوه ، لكن هذا الطريق لن يعينه فى اتمام عمله الفنى واكتماله · عليه أحيانا أن يستغل هذه النصائح ، أو على الأقل يتظاهر بأنه يستغلها ، لكى لايقتل استمرار الهامات الفرقة ووحيها . فالمناخ الصحى الملائم فى عمل الفريق يستند ، بل ويعتمد على الرضاء الذاتى الذى يعثر عليه جميع من يشترك من الفريق · وربما تأتى لحظة تبدو فيها النصيحة والمعونة شيئين مطلوبين طلبا ملحا ·

لو كان بمقدورنا أن نحدد السمات والخصائص التى يتضمنها فن الاخراج بادىء ذى بدء ، لأصبحت مهمة المحاضرين «لفن الاخراج» سهلة مريحة · ولن تخسر آنذاك زمنا طويلا فى تعليم شباب من المؤكد أنهم اذكياء ، وربما يكونون على طريقتهم موهوبين ، ومع ذلك فانهم غير معدين لمهنة الاخراج · أقيمت فى وارسو عام ١٩٨٠ الندوة العالمية حول تعليم المخرجين · وقد حصل المشتركون فى الندوة على بطاقة اختبار تحتوى أسئلة نموذجية للاجابة عليها ، ومن ضمنها : « ما السمات التى يجب أن يتصف بها مخرج المستقبل ؟ » كان على أصحاب البطاقات والمسئولين عن صيغة أسئلتها ، أن يختاروا سمتين من عشر سمات يتسم بها عمل المخرج · مالت أكثر الأصوات نحو سمة « القدرة الابداعية — Creativity" · أما السمة الأخرى فكانت « التخيل وقدرة القيادة » معا — Leadership » · كان الاختيار فى المحصلة النهائية شهادة اثبات تؤكد عدم قدرة الحاضرين . بل وحيرتهم التى وجدوا أنفسهم واقعين تحت تأثيرها . عندما حاولوا أن يجيبوا عن أسئلة هذا الاختبار · أكد معظمهم أن جميع السمات المذكورة كالشخصية والذكاء والقدرة على التواصل ، وتوصيل الفكرة للآخرين ، والرؤية المهنية ، هى جميعها أيضا سمات هامة يصعب القيام باختيار احداها منفصلة عن الأخرى · مع أن أولئك الذين عرضت عليهم بطاقات الاختبار . كان معظمهم محاضرين لمادة الاخراج وممارسين لفنه ·

يدعونا هذا الى اثارة قضية تستلزم منا التأمل والتفكير . فمع أن المخرج مطالب أن يتصف بصفات ويتميز بسمات وخصائص فنية معينة ، وقدرات ثقافية وفكرية ملائمة لعمله ، الا أن جميع نقاط البحث التى تدور حول هذه الخصائص والقدرات غير مجدية · وهذا لا يعنى أنه قد ينجح فى هذه المهنة ، أولئك الذين يؤمنون بفكر انسانى نموذجى فقط ·

يميل بهم نحو معاملة الاخراج معاملة نقدية أدبية تحليلية ، حيث تتعمق هذه الميول أكثر ، وتزداد قوة فى أثناء دراساتهم لفنون الاخراج وتقنياته ، مما يسهل لهم أحيانا التعامل مع الفنانين التشكيليين والعثور على لغة مشتركة ، بل قد ينجح كذلك خريجو العلوم البحتة ، فهم – على وعى – أن الاخراج – بصرف النظر عن كونه مادة غير ملموسة – هو دائما صنع شىء ، انه يبنى واقعا ما – والبناء يلزمه طريقة تفكير علمية بحتة تتسم بالخلاصة · فالعروض المسرحية – فى رأيهم – انما هى شىء مصنوع ، انه « منتج » مخلوق من مادة يمنحها المخرج شكلا مسرحيا · انه فكرة تشكلت فى مادة ، وانه مفهوم أو فكرة مخرج تدخل فى نسيج فنى مركب ، فالمسرح لا يعرف فنا « متقولبا » يمكن فيه للفكرة نفسها أو عن طريق توصيفها أن تحل محل العمل ككل · ولذلك فالمسرح يطالب اذن ، ليس فقط « بالأفكار » ، بل يستلزم القدرة على تشكيله فى « طمى » يكون فيه المسرح « مشكلا » منه · ومع أن هذا شىء متعارف عليه ، الا أنه – فى بعض الأحيان – يصعب تحقيقه ، بل يصعب – فى أحيان أخرى – فهمه لشخص اعتاد على ملاحظة العمل الأدبى باعتباره محصلة نهائية لعمله ·

وماذا عن الممثلين – من منهم ذلك الذى يرغب فى تطوير نفسه ليصبح مخرجا ؟ هذا شىء متباين – ان أستاذا معلما شهيرا وهو أحد أقطاب المسرح البولندى (٣) « Alexander Zelwerowicz » كان يتحدث عن أصحاب الموهبة الخابية ، وفى مقابل ذلك كانوا يشتعلون ذكاء · كان الحوار مع طلبته بمعهد التمثيل فى وارسو : « [···] ممثلا لن تكون يابنى – ربما ستكون مخرجا ! » ، لم يكن على حق ! فالممثل الضعيف الذى يقرر أن يدرس فن الاخراج ، لكى يبعد عن نفسه فشله كممثل ، سيكون يقينا – وربما على أحسن الأحوال – مخرجا عاديا · ففى الاخراج سيبحث عن وسائل وطرق لطموحاته ، التى لم يحققها فى التمثيل· فالسهولة الشديدة التى تظهر على سطح التعامل الفنى لهذا المخرج الذى يقبع بداخله ممثل فاشل ، يمكن أن يبدو تساهلا سطحيا مخربا للعمل الفنى برمته · ومع ذلك فان كثيرا من الممثلين يفضلون العمل مع مخرجين لديهم خبرة فى مجال التمثيل · فكيرك دوجلاس Kirk Douglas – على سبيل المثال – يتحدث عن المخرجين السينمائيين قائلا :

« [···] ان المخرج الذى لم يكن ممثلا من قبل ، ليس بمقدوره أن يتفهم الممثل – باستثناء بعض المخرجين النادرين بلا شك ، فلديهم مجرد تصور أقرب ما يكون الى الحظ السعيد ، ومع ذلك فان هذا « التصور » ما يزال حقيقة واقعة فى حاجة مستمرة للاختبار » ·

فالتطبيق يعلمنا بأن المرء يحتاج – على الأقل – الى عام من الزمن ،

كى يعطى حكما مسئولا عن امكانات شاب وقدراته ، لم يوجد حتى الآن من قام باعداد فحوصات اختبارية مناسبة ، للوصول الى معرفة تلك القدرات · منذ اللقاء الأول يمكن بسهولة التخلص من أولئك الذين ينقصهم الالهام الفنى المتواجد فى المخرج ، بل وتتعارض قدراتهم مع تواجد هذا الوحى والالهام · ومع ذلك فغالبا ما ينتاب اللجنة المقررة لقبول طلاب قسم الاخراج بالمعاهد الفنية العليا ؛ والكليات العملية المتخصصة ـ الأمل فى أن هذا الطالب المتقدم ليس غبيا ، بل ويتميز بحساسية خاصة ، وقد يثير تعاطفا واضحا ، بل يمكن له من تطوير نفسه أثناء الدراسة ، ومن قدراته الفنية التى تعده لمهنة الاخراج ، ولكن بعد فترة زمنية معينة يتيقنون من أن هذا كان مجرد وهم كاذب · ومع ذلك فان هذا الشاب ما يزال يستثير الاعتراف به ، بفضل امكاناته الذهنية ومثابرته ؛ مع أنه يصبح تائها أمام الممثل الذى يتعامل معه ، وليس بمقدوره أن يستخلص منه شيئا ، فى الوقت الذى يرغب هذا الممثل نفسه كثيرا ، فى مساعدة مخرجه الشاب ، لأنه متعاطف معه ولا يرغب ـ على الاطلاق ـ بأن يصاب بالاخفاق أو الاحباط ولكن فلننتبه ! ان هذه « المعونة » التى يعرضها هذا الممثل ليست بلا نهاية ، فسينتهى هذا عندما سيشعر الممثل من أن نواقص المخرج بدأت تضيق عليه الخناق به وتقيده ، وأن مصالح هذا الممثل نفسه مهددة · فى هذه اللحظة سيتوقف الممثل عن أن يتعاطف مع المخرج ·

وهنا ندخل فى صميم أهم خصيصة من خصائص المخرج : انها امكانية تحديد طريقة التفكير والرؤية على مستوى المسرح كبناء ومساحة ، وعلى مستوى العرض المسرحى فوق خشبة المسرح ؛ لجمهور جالس فى صالة المتفرجين فهل يمكن تعليم هذا ؟ يطرح ارفين اكسر (٤) "Erwin Axer" رأيا متطرفا ربما يكون أفضل رأى عن هذه القضية : « [···] من الأفضل تعليم هذا الشاب الذى يعرف ! » ·

ان نظام ستانسلافسكى يهبنا مفتاحا نفتح به مغاليق أسرار اسلوب المخرج وطريقة تفكيره · فنظام الأسئلة الذى يتشكل وفق طريقة بعينها وبنظام محدد ـ يمثل هيكل اسلوب التحليل المفيد للمخرج والممثل فى آن واحد · وهذا يمكن تعلمه ! ولذلك فاننى أعتقد أن التعرف العميق على اسلوب ستانسلافسكى (وأؤكد التعرف العميق وليس المسطح الذى يمكن أن يؤتى بنتائج عكسية مضرة) مطلوب ومفيد لكل دارس لفن الاخراج · فهو يعلم النظام المتبع للفهم وطريقة التفكير المرتب والمتسلسل ، ويساعد على العثور على لغة مشتركة مع الممثل · وفى رأيى أنه لم يتبق شىء جديد وحتى هذه الآونة ؛ يزيد كثيرا عن منهج ستانسلافسكى ونظامه·

عندما يقوم المخرج بعمله ، فاخراجه لمسرحية ما قائم على طرح الاجابات وليس التساؤلات . وتستند هذه الاجابات ليس فقط على معرفة الاسلوب، بل على ذكاء المخرج ، غريزته ودوافعه ، وتخيلاته وارهاصاته ، وهبة الملاحظة ، وقبل كل شيء على أصالة تفكيره ، ولكن ما الذى يمكن أن يعنيه تواجد التساؤلات المطروحة ، ما دامت الاجابات مسطحة أو متخلفة متسمة بالغباء : خاصة عندما نشاهد عرضا مسرحيا ـ فيما بعد ـ تكون فيه هذه الاجابات قد ارتدت ثوب العرض المسرحى ، وهنا يسيطر الأسف على الانسان لما يشاهده !

وعلى هامش ما ذكر ، يمكن لى أن أؤكد هنا بأن استخدام « منهج ستانسلافسكى » عندما تطرح تساؤلات مسطحة ، لا تدخل فى صميم الموضوع ، عندها نتلقى اجابات تتسم بالزيف عن تساؤلات جوهرية وأساسية مثل : « لماذا ؟! » و « لأى شيء ؟! » .

هذا ما يخص طريقة التفكير ، وتبقى قضية الرؤية . ما الذى يمكن فهمه من خلال مصطلح كهذا « الرؤية » ؟ من المعتاد أثناء عملية تحليل العمل الفنى أو الشخصية المسرحية ، أننا نعثر على عدة حلول ، كل منها له حق التواجد الشرعى ، ولكن ليست جميعها تتساوى قيمتها بالقدر ذاته مع وجهة النظر المسرحية !! فقد يمهد حل من هذه الحلول لامكانات أكثر من امكانات حل آخر ، وتعطى فى المحصلة النهائية فوائد جمة . من بينها ـ على سبيل المثال ـ أن الاختيار الصحيح ، يمكن أن يعثر عليه ذلك الذى بمقدوره التخيل ، متلمسا الآثار المترتبة عن ذلك مسرحيا لاختياره ! . ليس هناك « وصفة » جاهزة ، حيث يقوم هذا الاختيار استنادا على ذاتية الممثل ، ومع هذا « فان الذى يخدم شخصا ، قد يحفر قبر الآخر ! » . كثيرة هى تلك الاعتبارات والظروف غير المتكررة التى ترغم المخرج المرة تلو المرة على اختيار قرارات جديدة ، تبعا للظروف الفورية والمواقف الجديدة . وهذا لا يمكن تعليمه ، ففى «فن الاخراج» علينا أن نكرر تلك الحقيقة السابقة دائما ونحن لا نجد مثيلا لها فى أى ميدان آخر من الميادين الفنية، حيث يحسب حساب ذلك الذى يعد طازجا أصيلا وجديدا مثل الاختراع ، يمكن تعلم ذلك الذى توحى به الخبرات وتمليه التجارب ، وما يطلق عليه « بروتين المهنة » . ولكن هذا يؤدى فى النهاية الى نسخ فنية عادية ، ويقتل الرؤية الذاتية .

يحدد ذلك المخرج المسرحى والسينمائى البولندى «أنجى فايدا» بشكل واضح فى احدى بروفاته : « [...] ان بعض الناس يستخدمون الولاعة (أراد فى هذه اللحظة أن يشعل « السيجار ») يشاهد الانسان ذلك الحدث عددا من المرات فى أثناء اليوم الواحد . فالفنان هو من يستطيع

أن ينظر الى ذلك الحدث بطريقة أخرى ، يرى ذلك الذى لا يلاحظ ، ولا يرى كل يوم خلال استخدام الانسان للمادة « المثال هنا هذه الولاعة » . أى ينبغى العثور على نقطة أخرى للرؤية . ليس هناك شيء أفضل من مشاهدة مقاطع من صور فوتوغرافية ، ليحرز شاهدها كنه هذا الشيء وجوهره ويقوم بتوصيفه . اننا نشعر بالدهشة وربما نصدم عندما لا نستطيع ادراك صور تلك الأشياء التى هى بالنسبة لنا معروفة . نحن ننظر اليها ولكننا لا نراها . والفنان هو من يكون بمقدوره تخمين ذلك الذى يحيط به فى الحياة ، ويثير انتباه الآخرين ، ويكون باستطاعته عرض ذلك فى عمله بالطريقة التى يستطيع بها الآخرون رؤيته كذلك ! » .

ويعود من جديد هذا التساؤل الملح : **ما الذى يمكن تعليمه فى مهنة الاخراج ؟!** ربما يكون ذلك الذى يجعل الانسان ينظر ، ويبحث فى ذات الوقت عن الحقيقة ؛ فى أن يكون غير قانع بالجانب السطحى فى عالمنا . بهذا المفهوم تصبح دراسة الاخراج كعلم ؛ هى قبل كل شيء تطوير لتلك الخصائص والسمات الذاتية والشخصية التى يملكها الطالب بالفعل ، والتى ستصبح بالنسبة له فى مستقبله الفنى ، معينا لا ينضب لعمله كمخرج . ويعنى هذا أيضا تعليم شخص هو بالفعل عارف لأصول المهنة . والعون الوحيد له يمكن أن تكون الرؤية التاريخية ، على شريطة أن لا تعامل هذه الرؤية ، باعتبارها مخزنا من المعارف الأولية والنماذج أو « الموديلات » الضرورية . فمن جانب تحمى هذه الرؤية طالب « الاخراج » أمام « اكتشاف أمريكا من جديد » أى أمام تلك المعلومات الأساسية المتعارف عليها ولا يحتاج اكتشافها ثانية ، ومن جانب آخر فهى تعلمه تلك الرؤى الكلاسيكية الفنية؛التى تعد فيها المعرفة مسألة ضرورية لعمله الذاتى؛لكى يبدع بمعرفته ورؤيته فوق أرضية تاريخية صحيحة ، وليصبح مفهوما ـ فى الوقت نفسه ـ ما الذى « أخذ » من التراث ، أما الرؤية فتنبع من تعبير الفنان عن ذاته ، فى مواجهة هذا التراث ، وما هو بالنسبة له تمرد أو عصيان أمام تلك الأطر والرؤى السالفة .

أريد فى هذا المقام أن أشير الى مقولة « يان كولتشينسكى Jan Kulczynski » (٥) أستاذ التمثيل والاخراج . بأكاديمية الفنون المسرحية بوارسو فى الندوة المذكورة آنفا : « [...] ما الذى علينا أن لا نعلمه للمخرج الطالب : هل عليهم أن يغزو العالم ؟! هذا يعرفه كذلك حتى أولئك الذين لم يحصلوا على قدر من التعليم كبير ! » لقد تميزت مقولته من بين مقولات الآخرين لخلاصتها واصابتها الهدف فى « الصميم » . ويستطرد كولتشينسكى : « [...] اننى مع الرأى غير المتفائل بأن ثمة أشياء ثلاثة ، لا يمكن لنا أن نعلمها لطلبة قسم الاخراج :

وهى مقومات الشخصية والموهبة وحسن التذوق • بينما يمكن لنا أن نرغمهم على تعلم أشياء ثلاثة : القراءة الدقيقة المتفحصة لعدد معين من الكتب ، والاصغاء لبعض المؤلفات الموسيقية ، ومشاهدة عدد معين من اللوحات التشكيلية • يمكن لنا أن نساعدهم بأن يكونوا على وعى بحقائق ثلاثة : وهى أن عملهم يعتمد على ابداع بناء ينبغى أن تتلاحم عناصره وجزئياته المكونة له فى وحدة هارمونية ، وأنهم بدون الوعى بالعالم المحيط بهم ، لن يكون بمقدورهم الوصول الى ما يهدفون اليه من مهنة الاخراج ، وأن عليهم أن يزرعوا فى أنفسهم عادة غريزية ، وهى ردود الفعل الفورية نحو العلم بواسطة الوسائط والوسائل التى تنبثق منها أدوات فنهم • وبعد ذلك تسير معا ثلاثة محاور متوازية بمقدورنا تعليمهم اياها : مفهوم المسرح القديم – وهو كيف يتمكنون من ايصال أفكارهم لشركائهم الممثلين بطريقة دقيقة ودبلوماسية ، بطريقة تعينهم على الوصول الى تحقيق أهدافهم ، المتواجدة داخل أذهانهم • وفى نهاية الأمر – كيف يمكن ايقاظ الوحى الابداعى لدى الممثلين ، ليصبح دورهم المشارك فى العملية الفنية ، مفيدا ؛ وجزءا لا ينفصل عن العمل الفنى ككل ! » •

وبالرغم من وجود هذه الشكوك فيما يخص المعنى ، والهدف من أساليب المناهج التعليمية ، فان عدد المعاهد ومدارس تعليم « فنون الاخراج المسرحى » ، يتزايد أكثر فأكثر ، فى البداية كان ضئيلا ، فقد تعلم المخرجون المهنة عندما تتلمذوا على أيدى الأساتذة الكبار ، حينما كانوا يلاحظون بدقة أعمال هؤلاء المخرجين كمساعدين لهم ، وفقا للمبادىء القديمة مثل التى يعلمها المعلم لتلميذه « وصبيه » كما نقول بلغة الصناعة • لم يكن تعليم مهنة الاخراج بحاجة آنذاك الى مؤسسة تعليمية ، مثلما نرى عند « ماكس رينهاردت (٦) "Max Reinhardt" » ، وقسطنطين ستانيسلافسكى (٧) « "Konstantin Stanislawski" اننا نرى انه حتى اليوم يدخل الكثير من المخرجين فى مهنة الاخراج عبر الطريق نفسه • أما أول قسم للاخراج فقد افتتح مؤخرا نسبيا حوالى عام ١٩٣٠ بموسكو وهو معهد (٨) "GITIE" ، وفى الوقت نفسه تقريبا ، وبعد ثلاث سنوات مؤخرا ، افتتح قسم الاخراج المسرحى داخل « المعهد العالى للفنون المسرحية » بوارسو على يدى ليون شيللر Leon Schiller صاحبه وأول من فكر فى انشائه ، لقد تحققت فكرته بعد سنوات عديدة من الاصرار والمثابرة على افتتاحه • ففى عام ١٩١٩ فى محاضرة بعنوان « تعليم المخرج » طالب شيللر (٩) بانشاء نوع من الدراسات لتعليم فن الاخراج كعلم قائم بذاته • وحتى لحظة انشائه ، اقترح تنظيم دراسات قصيرة سنوية تستكمل نواقص المخرجين فى أثناء شهور الصيف • كان شيللر – بما لا يدع مجالا للشك – الرائد الأول لكل الدراسات المتعلقة بالاخراج

المسرحي ـ ليس فقط على المستوى البولندى المحلى · واليوم وبعد مرور أكثر من نصف قرن من الزمان من لحظة انشاء أول معهد أكاديمى لتعليم فنون الاخراج ـ وكانت هذه الفكرة في اطار الدراسات المنتظمة ـ ما تزال حتى الآن تجابه بالمناهضين لها · ان بعض الدول المتميزة بثراء ثقافتها المسرحية ، لم تقم بها حتى الآن أقسام لدراسة الاخراج المسرحى ، بينما يعترف فى الدول نفسها بضرورة تعليم الاخراج السينمائى على سبيل المثال ·

ان التعليم المنتظم المستمر فى مجال الاخراج السينمائى ، قد سبق انشاء أقسام الاخراج المسرحى بالمعاهد الفنية المتخصصة · فقد كان «سيرجيوش أيزنشتاين» منذ عام ١٩٢٥ يحاضر بالمدرسة الحكومية التكنيكية للسينما فوتوغرافية بروسيا ، (وهى تعادل المدرسة الثانوية) وقد تغيرت فيما بعد لتصبح معهدا عاليا للسينما · كان « أيزنشتاين » نفسه رئيسا لقسم « الاخراج السينمائى » بها · وخلال فترتين متعاقبتين عام ١٩٣٣ وعام ١٩٣٦ قام باعداد برنامج لتعليم نظريات الاخراج وتطبيقاتها وأكد أيزنشتاين (١٠) فى هذا البرنامج على أهمية تعليم المواد التخصصية ومن بينها الاخراج ، ووصلها بالمواد التعليمية الأخرى ـ النظرية منها والتطبيقية، وكذلك أوصى بالغاء المواد غير المتصلة بالتخصص العام، كما نرى بشكل دائم فى برامج المعاهد الفنية الأخرى · وفى السنوات الأخيرة فقط قبل موت « ايزنشتاين » بدأت هذه الدراسات المسرحية تظهر فى الأفق الأكاديمى ، ويتحقق وجودها بعد صراعات ونزاعات حادة ، خاصة بعد أن طالب أيزنشتاين بتوحيد المنهج النظرى بالتطبيق العملى فى برنامج تعليمى متوحد عضويا ·

ان المحصلة النهائية للنتائج المنبثقة عن المدارس والمعاهد التعليمية للاخراج المسرحى التى تتعدى عشرات السنين من تواجدها ، يسمح لنا ـ على الرغم من كل شىء ـ بأن ننظر الى قيمتها بتفاؤل معتدل · فقد منحت هذه المدارس والمعاهد، المسرحى العالمى ، عديدا من الخريجين الموهوبين، كان طريق المسرح بالنسبة لهم مغلقا ، فبفضل وجود هذه المراكز العلمية تفتحت المنافذ والأبواب لعالمهم · ومن الواضح أن هناك عددا من المخرجين العاديين ، وبعضهم من المخرجين السيئين ، كان همهم الأكبر هو الحصول على شهادات فى الاخراج المسرحى ، ولم يكن بمقدور هذه المعاهد العلمية حمايتهم أمام ارتكابهم أخطاء جوهرية فى مهنتهم ·

كثير أولئك الذين لم تقبلهم هذه المعاهد للدراسة · لأن مواهبهم لم يلاحظها ممتحنوهم ، وينبغى أن تترك هذه الملاحظة دون تعليق ! ومع ذلك فأرى أنه لا يتحتم علينا الوصول الى نتائج نهائية سلبية غير

متفائلة · يمكن لنا الوصول الى نتيجة محددة (الوحيدة) فى رأيى : وهى أن دراسات الاخراج المسرحية ، ليست بمقدورها ولا يجب أن تكون ، الوسيلة النهائية للعمل كمخرج مسرحى · فمن الضرورى للمعاهد التعليمية أن تعمل تحت منهج التنقيب ، والبحث عن المواهب الحقيقية الأصيلة ، والتخلص من أولئك الذين لا يملكون أى قدرات فنية · ان شبكة الاختيارات أو عمليات الانتقاء الدقيقة ما تزال ثقوبها متسعة رحبة ينفذ من خلالها نفر غير ضئيل من غير الموهوبين · ومن هنا ينبغى البدء من جديد ! فان ارتفاع معدل مستوى الطلبة ، وقدراتهم ، يرغم بالطبع ـ بشكل آلى ـ الى رفع مستوى التعليم ، والوصول به الى أساليب تعليمية وتربوية أفضل وأكثر فعالية ·

انها لحقيقة محزنة ، أنه فى كل مدرسة ثانوية يهبط المستوى التعليمى العام الى المرتبة الأدنى ، ولا تصل الى المرتبة المرجوة ، وهذا يعنى أن البرنامج المطروح يتواءم وامكانات طلبة المدارس ويتلاءم مع قدراتهم ، حيث تنقصهم المهارات الأساسية ، ولا يتيح برنامج كهذا المكانة اللائقة لطلبة متميزين تعليما · ولست بقادر ـ فى هذا المقام ـ من التأكيد ، ويشاركنى فى هذا المسئولون المتواجدون فى قسم الاخراج ، على أن نصف برامج التعليم ، وأنظمته عبر اختلافها البين ، تعد برامج مثالية ، وليس هناك ما يؤكد من أن هذه البرامج ، وتلك الأنظمة قد اختبرت لتحقيق المرامى والأهداف المراد بها تحقيقها ، بل انها تسير فى طريق ليست واضحة معالمه ، وذلك لأسباب جوهرية : وهى أنه يصعب توقع فى أى الاتجاهات سيسير عليه تطور المسرح ذاته ، ومسار العروض المسرحية كذلك · نحن اذن نعلم للغد ، بينما الحاضر هو فقط المعروف لدينا · ومع ذلك فتتوالى مصادر الخبرة المقبولة ـ ايجابية كانت أم سلبية ـ وهى تسمح على الأقل بتحديد مسارات الأنشطة ، ومعالم الطريق الذى ينبغى العثور عليه ·

وينطبق الأمر نفسه على ما يطلق عليه بالمحاضرات العلمية · فمن المعروف أنه لا يمكن تعليم السباحة ، فوق سجادة منقوش عليها بحر وهمى · ولذلك لا يمكن تعليم الاخراج نظريا ، فالطريق الوحيد هو العمل المشترك المتبادل مع الممثلين ، أى مع بشر أحياء ، وفق مفهوم بنيوى صحيح لرؤيتنا لمخرج المستقبل الدارس للمادة المسرحية · وبهذا المنطلق على مدرسى فنون الاخراج أن يتفهموا مهنتهم ، ويسيطروا عليها ، ولا يجعلوها تتسرب من بين أصابعهم · ان تجارب المعاهد العلمية فى قارة أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية ـ وبالتحديد المعاهد الدراسية المسرحية الأمريكية ـ تتزعم اتجاها هى مرغمة عليه ، ألا وهو تطبيق المهنة عمليا : حينئذ يشترك

طلبة معاهد الاخراج . مع طلبة معاهد التمثيل معا ، فى تنفيذ التجربة العملية . ولهذا المنهج بعض الخصائص المتميزة ؛ وعدد من النواقص الواضحة . فالممثل غير المتعلم يلتقى بمخرج غير متعلم : ولا يثمر هذا التعاون المشترك الا عن نتاج مبتور . ويمكن لنا احصاء تلك المعاهد الفنية على أصابع اليد الواحدة . تلك التى استطاعت أن تتخلص من هذا المشكل . فقامت بتأمين العمل المشترك الدائم للمخرجين الشبان مع ممثلين محترفين ؛ يملكون قدرا واضحا من الخبرة والممالسة الفنية . حتى ولو افترضنا أننا سنعثر من بين هؤلاء على ممثلين « روتينيين » ذوى قوالب ثابتة أدائية ، سيكون هذا أفضل من التبادل التام للجهل المشترك بين مخرج غير متعلم ، وممثل غير موهوب . ومع ذلك فالمخرج الشاب يأتى فى نهاية الأمر الى المسرح ليقوم بعمله ، وفيه لن يعثر داخل الفريق على ممثلين رائعين بحجم « أوليفييه » ومن على نمطه . ولذلك عليه أن يتعلم كيف يتصدر ويتفوق أمام عناد المادة البشرية ـ أى أمام ممثله . لقد عرف « ليون شيللر » ذلك ـ عن قرب ـ محاولا منذ بدايات تواجد « المعهد العالى للفنون المسرحية » بوارسو أن ينشىء شيئا من قبيل « الورش المسرحية » ، ليتمكن الشباب المتقدمون لامتحانات قسم الاخراج ، أن يقوموا بالعمل مع ممثلين محترفين منذ بداية تكوينهم الفنى . وأثبتت التجربة أن المشكلات المالية التى كان يتعرض لها «شيللر» هى ذات المشكلات التى تعد السمة الرئيسية للمعاهد المسرحية الحالية .

ان خلو التجربة التعليمية من الممارسة والخبرات ، تخفى فى نفسها المخاطر الجسيمة الناشئة عن برنامج التعليم المتقولب المتجمد . ففى المعاهد التعليمية من طراز المعاهد الفنية ، يتوقف المستوى العلمى لها على ذوات المحاضرين أنفسهم وشخصياتهم . حتى فى المدارس الثانوية يؤثر « كادر » الأساتذة تأثيرا عظيما فى مسار اهتمامات الطلبة والمستوى التعليمى لهم ، فاذا كان مستوى التعليم مرتفعا ،فينعكس ذلك بشكل واضح على مستوى الطالب نفسه . ففى المعاهد التعليمية من طراز الجامعات ، نجد أن درجة الكفاية الشخصية للأساتذة ، حيث يتجمع حولهم الطلبة الأكفاء ، انما يبدع بؤرة ومركزا مشعا للتفكير العلمى . ما الذى يمكن قوله اذن عن المعاهد الفنية فى هذا الخصوص ، عندما تعتمد برامجها ومناهجها ومستوى التعليم الأساسى والمهنى ، على شخصيات المحاضرين أنفسهم ؟! ان نظام التعليم وبرنامجه المدروس دراسة علمية بعناية فائقة ، يمكن أن يصبح عاملا معطلا ضاغطا ، بل ومقلقا للفنان/الأستاذ الذى يعطى الكثير ، عندما لا تمسك بزمام عنقه قيود البرامج وحرفيتها . ففى اللحظة التى نقوم فيها باستغلال اكتشافات برامج التعليم الحديث ، علينا الحفاظ على هامش جوهرى من هوامش

التعليم : انه الحفاظ على أساليب تعليم الحرفة بالشكل المتعارف عليه . بل والحفاظ على ذلك الذى كان قيما وثمينا ، فى اطار ما كان معروفا منذ زمن طويل داخل العلاقة الحميمة « المعلم/وصبيه » السالفة الذكر .

أحيانا ما نكتشف أن هناك فنانين يعلمون ، لا يملكون هبة التعليم ، ولكنهم – مع ذلك – فنانون كبار ، فهل ينتج عن هذا أن الطلبة الذين يحاضرونهم – عندما يلاحظون منهجهم الابداعى الخالص الملتصق بتجاربهم ومكتشفاتهم الذاتية ، وليس بمنهج تعليمى مستورد – لا يمكن لهم تعلم شىء ؟! فى رأيى أن الأمر يبدو على النقيض من ذلك تماما . فالفنان الذى لم تكن لديه تلك « الخمس دقائق الشهيرة » فى حياته الفنية ، ولم ينجح فى تقديم نفسه فيها ، فانه من النادر له أن يكون مربيا أو معلما جيدا ! سينقصه دائما ذلك « التفتح » على الآخرين ، تلك المرونة ، سيقوم باسقاط فشلاته الذاتية المريرة على طلبته ، بل سيكون حاقدا لنجاحاتهم ، غيورا على عمله ، خائفا من أن يسرق الآخرون اسلوبه ومنهجه ، فالفنان الذى لم يعايش نجاحا حقيقيا ، انما هو فنان غير مكتمل انسانيا وغير ناضج فنيا ، ستنقصه القدرات البشرية ليكون معلما . ولذلك فبرنامج الدراسة ؛ عليه أن يتشكل وفق آراء المبدعين المشهورين وخبراتهم . فاذا نجحنا فى اقناعهم بالتدريس ، أو على الأقل بقيامهم بالاشراف على جيل من الشباب؛ يتدرج فنيا فى حياته العملية ، لكانت هذه فائدة كبرى للشباب الدارس ، وكذلك للمسئولين عن المعهد العلمى ، حيث يعد المربى – وهو فنان له شعبيته – انجازا هاما ، هؤلاء الفنانون/الأساتذة دائما مشغولون ومستغرقون فى أعمالهم المهنية . ويبقى لهم لقيامهم بالتدريس وقت قصير ، وجانب « غير متسع » من قلوب زاخرة بمشكلاتهم الحياتية والفنية . هذا بالاضافة الى أنهم غير راغبين فى الاستسلام لنظام دراسى محدد ، ونادرا ما يمكن التأثير فيهم ؛ لكى يوافقوا على العمل فى مجال التعليم المنظم ، بل والأسوأ من ذلك أن لديهم وجهات نظر مختلفة تتميز بخصوصيتها ، لرؤية كثير من قضايا الدراسة ومشكلاتها ، وقد يتسبب عن هذه الرؤية ، الوقوف بالمرصاد ضد الأنماط والأساليب المتفق عليها والمختبرة . ومع ذلك فأؤكد أنه بدون وجود هؤلاء ، فان المعاهد التعليمية الفنية ستدور فى حلقة مفرغة ، وستفقد معنى وجودها وجوهره .

تتأكد هنا حقيقة مقولة « برنارد شو » المأثورة والتى لا تخلو من نزق وسخرية « ان هذا الذى يستطيع .. يصنع ، أما هذا الذى لا يستطيع .. فهو يعلم » (*) ان الفنان المحترف العادى أى الفنان غير الشهير . لن يستطيع أن يستخرج من طلبته ، فرديتهم أو يكتشف مواهبهم ، بل يسهل

(*) He who can does, he who can not teaches.

ـ حينئذ ـ اخفاء امكاناتهم ، والقضاء على قدراتهم الخلاقة ، بواسطة تعليمهم بطرق فجة ، وحصرها فى أطر ضيقة ، بل وتحطم نظرتهم الذاتية المستقلة للحياة • وعلى أفضل الأحوال يمكن لهذا الفنان العادى أن يزيد من زمن تعليمهم لانضاج وعيهم الفنى لذواتهم • يعد هذا فى مهنة الاخراج شيئا معوقا له ؛ لأنه من الصعوبة تعويض الزمن الذى ضاع • والمخرج لا ينغلق داخل « شرنقته » المختارة أو داخل مقر عمله ، وليس بامكانه أن يقدم فى عام واحد ، ذلك الذى يحتاج التفكير فى اخراجه على مستوى التنفيذ بضع سنوات • فالاخراج فى ايقاع أسرع ـ حتى ولو كان هذا المخرج يملك سنوات طويلة من الخبرة ـ سينتج عنه لا محالة أعمال ناقصة غير مكتملة ، تثمر عن نوع من أعمال الاثارة القائمة على استثارة المتفرجين بمختلف الوسائل والوسائط المتاحة ، ومن المؤكد أن هذه الظاهرة تنتج عن تفوق معين للمهارات الفنية ، الا أنهـــا غير مستندة ومؤيدة بأفكار وخواطر المخرج ، وبالترصد المتأنى فى التفسير • ففى العمل الفنى ، نادرا ما يعتبر التساهل خصيصة من الخصائص الايجابية •

تصبح لمسألة « العمر السنى » تأثيرها الفعال ، هناك رأى يتبناه النقاد والتربويون من أن « الاخراج » يستلزم نضـــج ذات الفنان ، غير متناسين ـ فى هذا المقام ـ بأن على المخرج أن يكسب ثقة الممثلين ، وأن يكون له منزلة لديهم • ولذلك فلا ينبغى على المخرج أن يكون مجرد طائر صغير ، يمكن له الطيران فقط تحت رعاية جناحى والديه • فالمهم هو ما يقترحه المخرج بنفسه وهو ما يزال صغيرا ، ما رؤيته عن العـــالم ، ورؤيته عن عالم المسرح ؟ • من هنا نتبين أن دراسات الاخراج ما هى الا دراسات من الدرجة الثانية مثل ما يحدث فى بولندا ، وهذا يعنى أنه يمكن القيام بدراسة للاخراج فقط ، بعد حصول الدارس على ماجستير أو ما يعادلها كما يحدث فى الاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة الأمريكية حيث تستمر الدراسة سنوات طويلة • ومع ذلك فهذا لا يعنى أن الدارس سيكون مخرجا !

يـــرى « "Tyrone Guthrie" (١١) ـ أنه لأسـباب عمليـة يصعب اعطاء شاب موهوب وحساس ، عملا مسرحيا هامـا ، له قيمته الفنيـة المتميزة ، التى تتطلب جهدا خاصا فى الاخراج ، فهو سيرتكب عددا من الأخطاء ، منها أنه سيكون تابعا تبعية شبه كاملة لعدد من القضـــايا والصعوبات الفنية ، بمقدور مخرجين أكبر عمرا التغلب عليها ، بفضل خبراتهم وممارستهم ومكانتهم الأدبية كذلك • فالمخرج « الشاب » هو مشكلة لأولئك الممثلين الكبار ، حيث يستلزم الأمر قدرا غير ضئيل من الرقة المتناهية فى التعامل المشترك بين الجيلين ـ من جانب المخرج الشاب

وكذلك من جانب الفنان الاكبر عمرا . لكى يكون كل منهما عونا للآخر . فالمخرج الشاب فى حقيقة الأمر ماهو الا ضرورة، بل وحاجة فنية يسعى اليها الممثل ذو الخبرة الطويلة . وصاحب التقنية الفولاذية الصلبة . فضلا عن كون هذا الممثل محبا لنفسه . ولاسلوبه المتقولب المحدود النطاق . حيث يعتقد أنه فوق كل المعايير ولا يقبل التغيير . ومع ذلك فان هذا الممثل الكبير فى حاجة الى شاب فى الخامسة والعشرين يتميز بروح العصر . وبالنقد اللاذع الذى يوجهه اليه :

« ـ كلا يا سيدى فلانا ... لا تقم بتمثيل ذلك الدور بهذه الطريقة . انك تقوم بفعل ذلك بالطريقة نفسها منذ خمسة وعشرين عاما ، لقد كان هذا رائعا . ولكن عبر ربع قرن من الزمان . ولهذا السبب لا ينبغى لك يا سيدى أن تفعل ذلك الآن » .

فاذا لم يبد المخرج الشاب هذه الملاحظة برقة متناهية ، فيمكن أن يتسبب عنها أن « النجم فلانا » أو « النجمة فلانه » سيتركان الدور وسينادى كل منهما سائق عربته « الرولزرويس » لمغادرة المسرح !

فى واقع الأمر هناك بعض المخرجين الشباب الذين قد نجحوا فى التغلب على هذه المصاعب . ولكى لا نبحث طويلا ـ فان « بيتر بروك(١٢) ـ Peter Brook" مارس فن الاخراج ولم يتعد عمره العشرين ، وعندما بلغ الخامسة والعشرين من عمره ، أصبح مخرجا ذائع الصيت ، معترفا به . فهل مطلبنا من المخرج الشاب النضج الفنى ، ذاك مطلب مضلل أو منطو على مغالطة ؟! ألا يكفيه ثمرة التعليم المتوسط ؟ كلا ! لكننا فقط نريد أن نؤكد ثانية ، أن الذى يثير جدلنا وشكوكنا تلك القواعد واللوائح بمختلف أشكالها !! . عندها نتجاوزها، نتجاوز معها تلك القوالب، وتلك اللوائح ، التى يمليها علينا المنطق والممارسة والتجربة . وعندئذ نقترب أكثر من اكتشافنا لأرض الفن المجهولة .

***