The technical processors by the Fantastic Realism of the Iraqi theater director

المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية للمخرج المسرحي العراقي

م. د. ثابت رسول جواد الليثي
كلية التربية الأساسية- جامعة المثنى
دكتوراه فلسفة في الفنون المسرحية/ الإخراج المسرحي
البريد الألكتروني: thabbitallaithy@gmail.com

ملخص البحث

يخوض البحث الحالي في دراسة حضور المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية عند المخرج المسرحي العراقي، في تجسيده لرؤية الإخراج، وخصائص تلك المعالجات اقترابا أو ابتعادا عن الإطار الجمالي للواقعية الخيالية، وبما يمكن إجماله بالتساؤل التالي: (ما المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية في أسلوب المخرج العراقي؟)، فيتحدد البحث بهدف محوري، هو (تعرّف كيفيات المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية للمخرج العراقي). ويأتي البحث في حدوده المبينة في إطاره المنهجي، لتحليل الظاهرة موضع الدراسة، بقصد التعرف عليها، وضبطها، وتوظيفها. وقد تناول الباحث بحثه في أربعة فصول:

1. الفصل الأول، وهو الإطار المنهجي، الذي حدد فيه الباحث مشكلة البحث، وأهميته، وهدفه، وحدوده، وكذلك حدد مصطلحاته تحديدا إجرائيا.
2. الفصل الثاني، وهو الإطار النظري، وضم مبحثين، هما: المبحث الأول بعنوان، مفهوم الواقعية والواقعية الخيالية، والمبحث الثاني بعنوان، المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية، لينتهي بجملة مؤشرات بخصوص المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية.
3. الفصل الثالث، وضم إجراءات الباحث بإسقاط المؤشرات، التي خلص بها من إطاره النظري، على عينة بحثه التي حددها، بمسرحية رائحة حرب.
4. الفصل الرابع، وضم نتائج التحليل، واستنتاجات البحث التي طلع بها الباحث، ومن أهمها:

- تنوع المعالجات الفنية، للمخرج المسرحي العراقي، تنوعا أسلوبيا، يكسر إطار الوحدة الجمالية في تجسيد المشهد المسرحي، ومراوحته مابين الواقعية، والتعبيرية، والرمزية، والواقعية الخيالية.
- يعالج المخرج المسرحي العراقي فنيا، جدية الثيمات النصية في المشهد، بواسطة آليات الواقعية الخيالية، بالمسرحة، والكاريكاتيرية، والغروتسك.
- تتمثل آليات المعالجة بالواقعية الخيالية للشكل المسرحي، بطرح الموقف الانتقادي الساخر، وتسطيح البعد الأيديولوجي للمشهد، والمفارقة البارودية، وبالمبالغة والتضخيم.

كلمات مفتاحية: الواقعية الخيالية، المعالجات الفنية، المخرج المسرحي، المخرج العراقي

Summary

The current study survey the fantastic realism in the technical processors by the Iraqi theater director, to shape the directing vision, claire the properties of this processors, and the extent of their proximity or distancing from the aesthetic framework of the fantastic realism, which can be summarized by the following question: (what the technical processors by fantastic realism in the style of iraqi director?).The study determined by main goal that (recognize the properties of fantastic realism in technical processors of the Iraqi theater director).This study include four chapters. First chapter: methodological Framework, determines the study problem, its importance, its goal, its limits, and its terminology. Secound chapter:Theoretical framework, include tow sections: first section named the concept of realism and fantastic realism, secound section named the technical processors in the fantastic realism. Third chapter include search procedures that apply the procedural approach on the study sample; "the smell of war". Fourth chapter: result and conclusions of the research. The main conclusion are as follow:

- The variety of technical processings ,in style, by the Iraqi theater director leads to break the unit of aesthetic frame in personification scene, that makes it fluctuation between realism, expressionism, symbolism, and fantastic realism.
- The Iraqi theater director processes technically, the seriousness of the textual themes in the

scene by the mechanisms of fantastic realism : dramatization, caricature and grotesque.
- fantastic realism mechanisms to processing the scene that : the cynical critical attitude, minimizing the ideological dimension of the scene,Parody,exaggeration and amplification.
Keyword: Fantastic Realism, technical processors, theater, Iraqi director

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

الواقعية هي من الاتجاهات الأولى في التجارب المسرحية الرائدة للمسرح العراقي، والتي ظهرت بإلحاح الواقع والاجتماعي والبيئي، وضرورة الرصد فيه والتناول والمعالجة بالتحليل والتفسير والتعليل لتفاصيل ذلك الواقع الملح الذي كان يؤرق الرؤيا الإبداعية للأجيال المسرحية الأولى بتناقضاته الحادة وتماساته الساخنة مع الفرد والجماعة بما يخلق الموضوعة المؤثرة التي ما تنفك تبحث في ذهن الفنان عن صياغة والشكل والمعالجة، بقصد إنتاجها إنتاجاً فنياً يساهم في عملية الخلخلة الطبقية والحراك الاجتماعي بقصد التغيير والتحول في المجتمع، وإسقاط حالة الجمود، ونوع التراتب الطبقي الذي أفرزته عقود مطلع القرن العشرين. ومع تقدم التجارب المسرحية العراقية ، بدأت مسألة الرصانة العلمية والأكاديمية في المسرح العراقي حيث حلت العلمية والتخطيط الدقيق والتحديد الأكاديمي محل الاجتهاد الكيفي، لتبرز الواقعية، اتجاهاً تنوعت مصادرهُ ما بين الولايات المتحدة الأمريكية،وما بين دول أوربا الشرقية والكتلة الاشتراكية، حيث شكل الرواد الموفدون للدراسة في تلك البلدان حلقة تواصل، انتقلت عبرها (واقعيات) عدة إلى المسرح العراقي. ومنها الواقعية الخيالية، والتي ظهرت متفاوتة بخصائصها، الفنية والجمالية، في المسرح العراقي، فيأتي البحث الحالي محاولة الحصر لتلك السمات الفنية والخصائص الجمالية، وبما يمكن أن تلخيص مشكلة البحث في التساؤل التالي :

- ما المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية في أسلوب المخرج العراقي؟

أهمية البحث والحاجة إليه : أهمية البحث متأتية من تسليطه الضوء على حضور الواقعية الخيالية في المعالجات الفنية للمخرج العراقي، وهي تفيد ذوي الاختصاص في معالجاتهم الإخراجية، كما ويمكن أن تشكل حافزاً للباحثين لتناول هذا الموضوع من زوايا عدة وخاصة المعنيين بالتجربة المسرحية العراقية بشكل مباشر .

هدف البحث : تعرّف كيفيات المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية للمخرج العراقي.

حدود البحث : يتحدد البحث الحالي بحدود عينته الأنموذج، بالحدود التالية :

- الحدود الزمانية : للفترة الزمنية 2016 - 2017
- الحدود المكانية : الفرقة القومية للتمثيل – بغداد
- الحدود الموضوعية : حضور المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية للمخرج المسرحي العراقي.

تحديد المصطلحات :

الواقعية الخيالية اصطلاحاً : يعرفها فاختانكوف بأنها "إيجاد الانسجام بين الشكل والمضمون ووسائل التعبير ...وإذا ما وجدت هذه الوسائل بشكل صحيح فإنها ستمنح العرض حياة أخرى على الخشبة ... ينبغي خلق الشكل المسرحي ولابد من تخيله ولهذا أسمي هذا الأمر بالواقعية الخيالية وهي التي يجب أن توجد في كل فن"[1].

الواقعية الخيالية إجرائيا: الواقعية الخيالية هي معالجة الحياة على المسرح بشكل حاد مسرحي دون المطابقة الواقعية، حيث تأخذ من الحياة ما تحتاجه فقط لتجسيد الحدث الدرامي على خشبة المسرح في انسجام ما بين الشكل والمضمون ووسائل التعبير الممسرحة ، وخلق الشكل المسرحي فيها عبر تخيله ، حيث تندمج تلك العناصر الواقعية المأخوذة من الحياة مع العناصر الخيالية.

المعالجات الفنية إجرائيا: يحددها الباحث بالكيفيات في معاملة وسائط التعبير المسرحي من أداء ممثل، ومنظر، وإضاءة وأزياء، وماكياج، وموسيقى ومؤثرات، لتجسيد الرؤية الإخراجية.

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الواقعية والواقعية الخيالية

نشأة وتطور الواقعية

إن الفن نشاط إنساني، مهما بلغت فيه درجات التجريد والنحو المثالي، فهو لا يمكن أن يكون بعيداً عن واقعه النشاط الإنساني، والتي تستند بالأساس إلى إدراك الإنسان لذلك المحيط الواقع، إذ لا يمكن أن يتعامل الفن إلا مع الواقع الذي يدركه الفنان، وإن فعالية الإدراك تلك تجعل من الفن ركناً من أركان نظرية المعرفة، وفرضها الفلسفي بالانعكاس الموضوعي للشيء وحركته في عقل الإنسان[2]، فكل ما يؤثر في الإنسان من إحساسات وتصورات، هو ليس غير عالمه، والفن تكريس ذلك الانعكاس في الذهن، وتصوره، بما يجعل من الفن مظهراً من مظاهر(المعرفة) لا يقف عند حد من التطور، وإنما يتطور بتطور المعرفة ذاتها، فهو يتطور جدليا بتطور وعي الانسان بعالمه، ويطور هو وعي الانسان لعالمه بذات الوقت. ويعد ذلك الأساس المعرفي الذي تأسس عليه الإطار الجمالي للواقعية. إن النزعة الواقعية في الفن، امتداد عبر تاريخ الفن ذاته، وحتى بزوغ عصر الواقعية ، تظهر في عصر بدأ فيه الإنسان يعي قيمته الخاصة، وسيادته بوصفه إنساناً، ومركزا في العالم، يحمل في ذاته بذرة النشاط الإبداعي، بعد إن تحرر من نزعة التنسك القروسطية، وانعتاق وجدانه، وواقع تعطشه للمتع الدنيوية، وغليان نزواته السياسية والعاطفية،[3] متمثلة بالصدق الخاص بالتفاصيل، بتصوير الظرف المعاشي، تصوير العالم الداخلي للإنسان بتصوير تصرفاته، وعدم مجاوزة ماهو طبيعي.

إن ولادة مصطلح الواقعية كانت في الفلسفة كمقابل للفلسفة المثالية، التي ترد كل شيء في الوجود إلى الذات[4]، غير إن انتقاله إلى الأدب والفن كان في أعقاب المرحلة الرومانسية ومتداخلاً معها، إذ ساعدت معطيات العلوم الاجتماعية، في حضوره كمفهوم انعكاس للواقع المادي الخارجي، أكثر منه كمحاكاة للطبيعة الفجة، هو انعكاس يتحرك ويتطور مع الفعالية الاجتماعية للواقع الخارجي، فكانت الواقعية أداة رصد وتحليل للواقع الاجتماعي، بما يكامل آليات الطرح الاجتماعي، إجرائيا، بالربط مابين الوقائع الاجتماعية والاحداث بروابط الحتمية السببية وصولا إلى التفسير العلمي للظاهرة، بانعكاسها في الفن الواقعي.[5] ورغم انتشار تداول مصطلح الواقعية، إلا أنه بقي مرادفاً للمادية حيث العيانية وحضور التفصيلات الدقيقة للمطابقة الخارجية في الملابس والعادات وكذلك تحقيق المطابقة التاريخية الى حد وصفها باللون الشعبي في الوصف، وتحديد قيمتها بالمطابقة للأصل الطبيعي.[6] ويعد بلزاك هو صاحب الأثر الحاسم في إعلان ظهور الواقعية كمذهب أدبي، عندما طرح المصطلح الى حيز التداول في خطابات النقد، والاجتماع، في مقدمة مجموعته القصصية (الكوميديا البشرية) ليكون إعلانا عن المذهب الواقعي.[7] إذ امتازت معالجاته للظاهرة الواقعية بالشمولية التي تظهر في وحدتها فعالية التطور الاجتماعي المقترن بالموضوع ذاته.

إن مصطلح الواقعية، نتيجة الخصوصية البيئية للمجتمعات، التي حتمت خصوصية المادة الواقعية المعروضة، تصميما وصياغة تبعا للبيئة المحلية، فداكتسب مفهوماً لواقعيات عدة، حيث ينتقل مصطلح الواقعية عبر أقطار العالم كوافدٍ من الآخر، كما إن النزوع التجزيئي في المعالجة الواقعية بحد ذاتها، وتقنية الصياغة، توافقاً مع ضرورات العصر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، قد ساهم، هو الآخر، في تعددية المفهوم للمصطلح، وغياب الحصر والتحديد فيه، بظهور الواقعيات، واستنسال بعضها من بعض، بما خلق إشكالية حضور المعالجات غير الواقعية في الاتجاهات الواقعية، مثل حضور المعالجات الرمزية في الواقعية ، أو الفنتازيا، أو المعالجات الطبيعية، وكذلك تعدد صياغات المعالجات في الواقعية.

وقد شكل المسرح آفاقا أكثر رحابةً واحتفاءاً بالمصطلح، وكذلك بإشكالية تعدد المفهوم فيه، بواقعية **غوغول**، والصياغة الفنتازية المميزة للموضوع، والمعالجة الواقعية بالنزعة النقدية العالية، **واسترفسكي** الذي امتازت مسرحياته بالموضوعة الاجتماعية ودقة التفصيلات بمحاكاة الواقع في معالجات موضوعية، وواقعية **أبسن** بمعالجاته الواقعية الغنية بالتوظيفات الرمزية، والذي امتازت بموضوعات بالعنف الاجتماعي الناقد مما أثار ذعر المجتمع الذي لم يهيء نفسه بعد لتلقي تلك الصدمات الواقعية، حيث صورت أعماله علاقة الصراع ما بين الفرد والمجتمع، وشخصت المستور والمسكوت عنه من أمراض المجتمع في معالجات صادمة وعنيفة، كان لها الأثر البالغ الذي نجده عند **جورج برنارد شو**.[8]

وقد لعبت الواقعية الدور الأساس، في إبراز، وتطوير فن الإخراج المسرحي، وتكامل أسسه وعناصر الأولية وتحديد وظائف الإخراج ودوره في عملية الإنتاج الفني، فقد اقترن تأكيد الواقعية مبدأ الإيهام، بظهور مسرح المخرج، أواسط القرن التاسع عشر.[9] كحتمية لهذا الاشتراط الجمالي، إذ من الوظائف الأساسية للمخرج هي تحقيق وحدة الإيهام في الايهامات المتعددة للإعدادات المسرحية، من منظر، وإضاءة، وأزياء وموسيقى ومؤثرات، بالإضافة إلى أداء الممثل. فالنزعة الواقعية عند **الدوق ساكس ماننجن**، وفرقته نحو تحقيق المطابقة الخارجية وتحقيق وحدة الإيهام أبرزت ضرورة وظيفة المخرج الذي يعيد تصميم وتكوين الإعدادات المسرحية المختلفة في صورة تشكيلية قائمة على وحدة الإيهام في المشهد المسرحي، ليتعامل مع الممثل، تعاملاً مدروساً ومنظماً، يؤكد على التدريبات الطويلة المنتظمة الأداء المستند إلى قواعد علمية، ودراسة الواقع التاريخي للديكور والأزياء والإكسسوار سعياً إلى خلق صورة واقعية على المسرح.[10] وهو ما انعكس في تجربة المخرج **أندريه أنطوان**، وأسلوبه في خلق الشخصيات التي تتجسد طبيعياً، حيث جعل استخدام الديكور لنقل البيئة الطبيعية للشخصية نقلاً متناهياً في التفاصيل لتفسير الشخصية وإبراز معن الحدث بصيغة واقعية، مشبعة بالنسق الاجتماعي البيئي، والبحث بشكل علمي عن القوانين الاجتماعية للبيئة، خلف الشخصيات وبسلوك الممثل، وفي النص، لخلق المشهد طبيعيا، لأن الواقع يكمن خلف تلك الأسطر، حيث يعمد إلى عزل شريحة الواقع (المشهد) بالجدار الرابع وذلك لتحقيق غايته في التناول التجريبي العلمي للواقع عبر شريحة الواقع تلك (المشهد) والذي يوجب أن يتحقق فيه درجة المطابقة التامة بكل تفصيلاته، فالمكان الواقعي، بيئة الحدث، هو الذي سيرسم حركة الشخصيات ومسار الأحداث، وليس العكس.[11] فدقة التفصيلات الواقعية في المشهد، هي التفسير له. مع **ستانسلافسكي**، اتخذت الواقعية في المسرح، عتبة تطور جمالي، واستكملت اطارها التنظيري والاجرائي، فالعرض المسرحي عند ستانسلافسكي، وحدة فنية لا يمكن أن تتجزأ.[12] أي إن الوحدة الإيهامية الواقعية على خشبة المسرح لابد أن تكون صورة عن الواقع، وهي بذلك لا تشكل إلا وفق رؤيا قصدية وتخضع لمعالجة موضوعية ينفذ إلها المخرج وفق رؤياه الإبداعية، فيؤكد على المنطقية في تسلسل الأحداث، وتأكيد الهدف، باعتباره إن ذلك هو ما يكشف عن الواقع النفسي الداخلي، مثلما يكشف الواقع الخارجي لحياة الشخصيات، بأن يعكس مظاهر استمرار الحياة الواقعية على الأحداث المسرحية، وأن يفهم الأحداث وأسرارها فهماً دقيقاً مستفيضاً، وهو ما جعله يتبع خطوط الأحداث مهما كانت صغيرة ، ثم يبني فيها انعكاساً في تفصيلات الديكور الواقعي بتمامه، فنجاح الديكور في مسرحية ما، يتوقف على وضوح وعمق الفهم للمواقف الدرامية، وكذلك تؤدي وظيفة الإضاءة والزي الموسيقى والمؤثرات الصوتية حيث تكون حوار ما لا تستطيع أن تصرح به الشخصيات، ، وهو ما يكامل الوحدة الإيهامية للواقع على خشبة المسرح.

جدل ستانسلافسكي فاختانكوف

إن واقعية ستانسلافسكي قد تطورت بالتجربة من الواقعية الخارجية الطبيعية، إلى واقعية فنية أصيلة تتجاوز سطحية المطابقة النقلية الخارجية، مركزها روح الفنان، ومخيلته الحية، وإيمانه الصادق، الذي يشع على الاعدادات المسرحية، ويكسبها الحياة الواقعية، فالعالم على المسرح لا يكون واقعيا، إلا عندما يستطيع الممثل تبريره من الداخل.[13] وهي الحالة الذهنية الخلاقة، أي تحويل الجهاز النفسي والعصبي للمثل نحو إنتاج الشخصية الفنية للدور والسيطرة عليها وتطويرها فنياً ، دون مجاوزة مبادئ الفن الأساسية باعتباره محاكاة، وإعادة خلق، و القدرة على استيعاب الازدواج ما بين شخصية الممثل والشخصية الفنية للدور، حيث توجب أن يحمل الممثل كليهما في حالة معايشة إيجابية، يستثمر الممثل روحه ووجدانه ومشاعر بما يقدم الكسوة الروحية للدور ويهبه الحياة. لذا كان إعداد وتدريب الممثل مهمة جوهرية من مهام الإخراج، بتصميمه لنظام إعداد وتدريب سيكوفيزيولوجي قائم

على استحضار حالة الذهنية الخلاقة، التي تمكن الممثل من أداء دوره إبداعياً، من خلال توظيف الشعور في تحقيق حالة مغايرة في اللاشعور، تهدف لبناء الحياة الداخلية للدور، تهدف إلى تعزيز ذلك الأداء وذلك في جملة التمارين والتدريبات يتم العمل فيها على مستويين هما :[14]

- عمل الممثل على شخصيته وهو بجانبين: جانب سيكولوجي، يعمل على إنماء الفعل الداخلي من خلال تمارين التخيل، الانتباه والتركيز، والذاكرة الانفعالية، والتكيف، والإيمان والتصديق. وجانب فزيولوجي، يتعلق باللياقة البدنية والصوتية، وإنماء قدرات التعبير البدني، بممارسة تمارين استرخاء العضلات، وتمارين الصوت والإلقاء.
- عمل الممثل على الدور، ويكون بتنظيم علاقة الفعل الداخلي، والخارجي للممثل مع الدور، لأغراض تحديد موضوعه، وهدفه الأعلى، وفكرته، وطبيعة صراعه، وقصة حياة الشخصية. أي العمل على البنية الأساسية من علاقات، وأهداف، وصراعات، وحبكة، وأفكار يتداولها العمل، والتي يكون الدور بنية سطحية فيها.

إن واقعية الإخراج عند ستانسلافسكي، لم يكن منهجا مغلقا، بنظام التدريب، والإعداد الفني، فقد كان مسرح الفن بموسكو معهداً فنياً، ديناميكياً، امتلك أجنحته التجريبية من الاستوديوهات التي أدارها العديد من تلامذة ستانسلافسكي، بدءاً **بمايرهولد**' **وفاختانكوف**، بل هو بحد ذاته نشأ ضمن الاتجاه التجريبي، الذي خاض فيه ستانسلافسكي **دانشنكو**، للتوصل إلى الواقعية النفسية، فبينما انشق **مايرهولد** عن الأستاذ نحو الرمزية التركيبية القائمة على الأسلبة، ليكون الطرف المقابل لاتجاه الأستاذ، نجد حضور تجربة **فاختانكوف**، نظاماً مسرحياً جديداً، هو تركيب جدلي، يعتبر مركباً يجمع بين كل من واقعية ستانسلافسكي النفسية، وتركيبية مايرهولد الرمزية.[15] حيث تستند، تلك التجربة، إلى تقابل مفهوم النيتورالية(الطبيعية)، والتياترالية (المسرحية). إذ ينطلق ستانسلافسكي، من مبدأ أن المتفرج في المسرح، هو ضيف يحل بحضوره على المشهد، وليس مراقبا،[16] أي المحاكاة الواقعية العيانية بالتمام، والتي تنشأ مشهداً طبيعياً، يغيب فيه المتفرج عن واقعه، واقع الصالة وكونه في عرض مسرحي، وأمام خشبة مسرح، وأداء ممثلين، ليكون جزءاً متماهياً في تلك الوحدة الإيهامية الطبيعية (المشهد). وهو ما عارضه فاختانكوف، بمجاوزة المعالجة الواقعية، نحو المسرحة والمعالجة المسرحية الحادة، والتي تغني الوسائل التعبيرية للمسرح، واستحضار متع من التسلية، والبهجة، فالمسرح عند فاختانكوف ألعاب تخييلية، قائمة على المهارات الفنية، لمجموعة المؤدين، عند مجموعة الممثلين بقصد لإبراز موقفهم الإنساني والفكري من معطيات الأحداث الدرامية التي يطرحها النص.[17] وبذلك يؤكد فاختانكوف على حتمية المسرحة في المسرح، بوصفها منهج الإبداع الأصيل، منتقدا معالجات مسرح الفن بموسكو، بوصفها ليست غير الملاحظة الدقيقة والتفصيلية للواقع. فيشخص الطرفين المتقابلين، الذي يجد نفسه وسطاً بينهما، ستانسلافسكي، الذي في غمره حماسه للصدق الواقعي جلب الصدق الطبيعي لخشبة المسرح، وبحثه عن الصدق المسرحي في صدق الحياة، ومايرهولد، الذي تملكته الحقيقة المسرحية، ليزيح برمزيته التركيبية، صدق المشاعر[18]، ليصمم فاختانكوف تجربته بمركب جدلي، جمع فيه مابين واقعية ستانسلافسكي، وطرازية (أسلبة) مايرهولد الذي كان متأثراً بمبدأ التايلرية، بالوفرة عبر اختزال الجهد والوقت. حيث كان هم مايرهولد هو اكتشاف تلك الحركات التي يمكن بواسطتها استغلال الوقت بأقصى حد ممكن بمراقبته العامل وهو يعمل داخل المعمل، فحدد بذلك مايرهولد ملاحظاته التي شكلت محور تقنيته البايوميكانيك والتي أخذ عنها فاختانكوف ومبادئها هي:[19]

1. الاختزال والحذف للحركات الفائضة.
2. التنوع في وحدة التكرار، وتغيير سرعة الإيقاع.
3. التموضع الصحيح، وتعبيرية الحضور الجسدي.
4. مبدأ الاستقرار والثبات في الحركة.

لذا تركز نظرية فاختانكوف على العلاقة ما بين الاستجابة العاطفية والحركة الجسمانية، فهو يؤكد على تدعيم الدوافع الداخلية الواقعية بالنشاط العضلي المناسب، وإبعاد المسرح عن الضغط الفكري والإيديولوجيا المباشرة، انطلاقاً من مفهوم مجاوزة الفن للطرح السياسي، الذي يحمله الواقع كجزء من ممارسته المعاشية، نحو تجربة حسية جمالية، عبر المسرح الغني بوسائل التعبير، ومتع ومسرات المسرحة، وبذلك يصعّد المتلقي في ذلك المسرح، إلى مستوى فوق ترهل الحياة، بالبحث في المسرح، عن أساليب معالجة فنية مسرحية، و مغايرة لمعالجات مسرح موسكو الفني، الذي، يعالج الحياة بشكل حياتي، اعتيادي، على خشبة المسرح، ويعالجها بحقيقة الحياة، فهدف فاختانكوف معالجة الحياة على المسرح بشكلٍ حاد مسرحي، يكون في النهاية عملاً فنياً.[20]

أسمى فاختانكوف معالجاته تلك، بالواقعية الخيالية، حيث قصد بها تشكيل الواقع لكي يعكس الحياة الداخلية للشخصية، بمعنى إظهار الوجه والقناع أي الحقيقة الظاهرية والحقيقة النفسية، الخلفية الأخلاقية والاجتماعي وراء المظهر الخارجي فهو، بما يوليه من اهتمام بالغ بردود الأفعال، وربطها بعامل الزمان والمكان للحدث، وانغماس الممثل، بلحظة ما من الحدث، بالمشاعر الناجمة عن الفعل النفسي للدور المشبّع بروح النص، وتقديمها بصياغة مسرحية واعية، تعرض استجابة الممثل الخلّاقة وقدرته على الابتكار،[21] أي إن ردود الافعال لا تأتي انعكاساً آلياً، بل عملية نتيجة لوعي، تستحثه التجربة الشعورية الحسية، التي يستغرق فيها الممثل، خلال فعالية الأداء على الخشبة، فتأتي ضمن حضورية قصدية أساسها الوعي، الذي اقترن بالتجربة الشعورية الحسية وأصبح وجهاً آخر لها، ويكون هذا المركب بالتتابع فعلاً أساسياً كامناً، ومهيمناً يحيل أفعال الأداء، وأهدافها، ومحمولاتها، ومساراتها، في بقية العرض، يحيلها إلى رد فعل واعي وموقف إدراكي من فعل الأداء ذاته، ليتخذ الأداء طابع التشخيص والصياغة. وتلك المجاوزة لأسلوب الأداء الطبيعي وفعالية الواقعية النفسية التفصيلية التي تؤسس لوحدة الإيهام الطبيعي على الخشبة هي الفارق الجمالي، المميز للواقعية الخيالية، ببحثها عن مهارات خلق الشكل الفني للتعبير بواسطة ملكة التخيّل الخلّاقة.[22]، وبذلك تتحول ذات الممثل، بآلياتها النفسية، من ذات ميكانيكية جامدة، إلى ذات خلاقة مبدعة، تعيد تشكيل الواقع، ليس بحس البداهية ورتابة الفوتوغرافية، ولكن من خلال حضور مزودج المتعة/الوعي، ويوجه فاختانكوف ممثليه في مسرحية (الأميرة توراندوت) أنه "لا يجب على الأداء، أن يمثل سيرة الأميرة،المسماة توراندوت، المهم، هو ما يجب تقديمه للمتفرج من موقفهم الحالي منها، والسخرية من المحتوى التراجيدي لهذه الحكاية الخرافية"[23] والذي يصبح معه، كل موقف، موضع رؤية،

وإعادة تشكيل، بواسطة منطق المخيلة، الذي يحيل الواقع التجريبي إلى مجاوزة غنية بالاكتشاف، وإعادة تعرف الواقع الفني، الذي يكتسب قيمته، وسموه، من تلك المجاوزة، والارتقاء نحو حالة حضورية، يكون فيها ذلك الواقع، معروضاً، ومكشوفاً، بسطحة، وعمقه، وبوسائل تعبيرية فنية، فيظهر نموذجا للعرض الاحتفالي، والذي يخرج عن العرض الطقسي،فالفن المسرحي عند فاختانكوف بحث دائم، وليس شكلاً نهائياً، فإذا استطاع الممثل، عنده، أن يصل إلى شيء جديد في أداءه، فإنه يستطيع أن يصل إلى شيء أفضل، حتى بعد افتتاح العرض.

ومما تقدم، واقعية فاختانكوف الخيالية، تعمل على خلق عالم خالص الخيال، لا تختبر فيه منطقية الواقع التجريبي، بل ينكشف فيه جوهر الواقع نفسه، عبر معالجة فنية تتبع من نشاط تخيلي يحتمل الذاتية إلى الحد الذي تتحول فيه الرؤيا إلى رؤيا بالغة الذاتية، ليدخل بذلك، فاختانكوف، تخوم منطقة التعبيرية، فهو يعيد صياغة الواقع الفني، عندما يعمل على رؤيته، كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ، لذا تتبع الواقعية الخيالية، داخل رؤية معقولة علمية للعالم، وتعود إلى جهد شخص فرد الذي يوظف خياله بحثاً عن أفضل الوسائل الواعية للتعبير عن نفسه، وكشف الواقع الذي تتلقاه حواسه، وفي الحصيلة ينتج منطق المخيلة، مركباً من المعرفة العلمانية، والتوتر الميتافيزيقي، والذي ينتمي إلى الأصول، والقواعد الجوهرية للممارسة المسرحية.

المبحث الثاني: المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية

اهتم فاختانكوف بأسلوب مايرهولد التركيبي، ومبدأ البايوميكانيك لديه، والذي كان يرى في تجاربه، أن كل عرض منها، هو تمسرح جديد، ويشكل بداية نظرية لاتجاه في المسرح.[24] غير ان اعجابه لم يأخذه صوب تبني الشكلانية العالية، عند مايرهولد، التي وجد فيها مجرد الرغبة في تحطيم القديم، الامر الذي ادى ان يفرض على المسرحية شكلا غريباً عن مضمونها. لذلك بدأ فاختانكوف تجاربه في الاطار الجمالي للواقعية الخيالية، بالبحث بجماليات العرض، والشكل المسرحي، والتركيب الإخراجي، فكانت تجاربه في بنائية الشكل المسرحي، قد نحت اتجاها شعرياً في جوهره، دون الاستغراق في الذاتية الرومانسية، بل بدلاً عنها دعى الى فاعلية الخيال،في بناء الشكل، فيكون لديه المسرح نتاجاً للخيال حتى وان كان ينبثق عن الواقع، حيث ان الصورة المسرحية لديه، مجاوزة لفوتوغرافيا الواقع، نحو واقع مؤسس خيالياً عبر منطق الوعي/المتعة، لفعالية الخيال ذاتها، وبذلك هو يؤسس معالجته الإخراجية بنزعة تعبيرية يحضر فيها الوعي الذاتي للواقع، والتعبير عن ذلك الواقع، عبر مجاوزة سيمترية تفصيلاته، نحو الخلق الخيالي بما فيه من فنتازيا وحلمية، اي مغادرة الواقع، والابتعاد عن المسلمات المنطقية، والفروض الواقعية، الى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت، وخلط الواقع دائما بالحلم والرمز. وبذلك نجد التداخل الكبير بين التعبيرية بتمام منطلقاتها، وبين الواقعية الخيالية، التي تنتصر لمبدأ تشويه الواقع كوسيلة من وسائل الابداع والخلق.[25] فهو، من هذا المنطلق، يؤسس معالجاته الفنية، بمقاربة كاريكاتيرية، يبالغ ويبسط ويفتت سطح الواقع نحو رؤيا تكشف اعماق ذلك السطح وتحقق حضور جدلية الوجه والقناع، الواقع بارتباطاته العميقة، وغير الظاهرة، وسطح الواقع بمظهريته المكشوفة، المستوية والبسيطة، وبذلك يتحول المسرح في الواقعية الخيالية الى مفهوم المسرح الذهني، حيث تنتفي فيه ان تكون فيه خشبة المسرح تجسيداً مادياً للعالم، فتصبح، عوضا عن ذلك، خشبة المسرح، وسيلة لاسقاط وطرح الاسطورة والذات الداخلية للمؤلف.[26] عبر اللعب المسرحي والمسرحة. وكل ذلك ينشا من خيال الفنان المبدع، مخرجا، ممثلا، مصمما، ويدعوا الجمهور نحو المشاركة في عملية الخيال تلك، وبالتالي، الاشتراك في اللعب واستحصال المتعة. حيث "أن هدف الفنان المسرحي النهائي، ليس تركيب نسخة مصغرة للعالم الخارجي على خشبة المسرح، ولكن أن يجد الحافز الذي يدفع بالجمهور لخلق سلسلة من الصور الخيالية، المرتبطة مع تصوراته وخلقه الخيالي على المنصة، وأن يترابط تأويل الجمهور بتأويله، نحو فهم يتجاوز المفردات المسرحية ذاتها، نحو فهم الواقع شكله ومضمونه"[27]، وكما في معالجات فاختانكوف لمسرحية **ستريندبرج** (اريك الرابع عشر)، فقد فسَّر فاختانكوف المسرحية من منظور عقل الملك المختل، بتقديمه قاعة العرش بزيناتها الذهبية التي يعلوها الصدأ، والاعمدة المائلة، والمتاهات من السلالم والممرات، واستخدام منظور غير طبيعي، مركب من منظورات عدة، يشابه التكعيبي، ليوحي بالتحولات المفاجئة في عقل الملك المجنون، ورجال الحاشية الذين ألبسهم مثل الدمى اوالاشباح، كما لو كانوا الارواح الميتة للطبقة الارستقراطية الفاسدة، في حين تناول الاشخاص العاديين تناولا واقعياً،[28] اذ يدل المنظور من خلال عقل الملك المختل على تقنية معالجة تعبيرية تجسد العالم المعلول بعيون الملك ذاته. إي تفصيل الواقع من خلال تلك الرؤيا المعلولة، وكشف جوهره وارتباطاته الداخلية عوضاً عن استعراض تفصيلاته السطحية. كما يتحول لديه المكان، بتمامه، الى تفصيل لجغرافيا ذلك العقل، الذي يتجسد عبره الواقع، فلا تكون المتاهات، والسلالم، والممرات، إلا تعبيراً لحالة التوتر والفزع، المستحصلة من الواقع في ذات الملك، وفقدان اليقينية، والتيه والضياع، الذي يشكله الواقع لديه. فقد شكل المنظور المكسور الذي احتوى الصورة المسرحية معالجة تعبيرية هي الاخرى، بينما نجد نوعين من المعالجة من خلال الوصف اعلاه، معالجة تعبيرية قائمة على الخيالية، والفانتازيا، حينما يتناول قصر الملك ورجال حاشيته، بينما نجد المعالجة الواقعية، حينما يتناول الاشخاص الاخرين خارج عالم الملك ذاك. فتكون الرؤيا الاخراجية عند فاختانكوف، وبالواقعية الخيالية، قائمة على تحقيق المركب الجدلي الواقع/الخيال، والذي ينتج عبر مخيلة يحكمها منطق قائم على ثنائية الوعي/المتعة، حيث يتحقق الكشف المبهر للواقع بتعدد مستوياته، وفرز قواه الفاعلة، والانشطة المحققة التي يكتسب فيها تجريبيته. اي تحقيق الادراك والفهم مقترناً بالمتعة عبر المسرحة ومجاوزة الطبيعية عبر الاسلبة.

وفي معالجات فاختانكوف، الواقعية الخيالية، لمسرحية ديبوك، نجد تحقيق مبدأ الصدق الداخلي، الذي يؤكد عليه ستانسلافسكي، جراء تحقق الصدق الفني المسرحي، والذي تدعو إليه الواقعية الخيالية، عبر تنشيط المخيلة الابداعية للممثلين بأداء مؤسلب، ومعالجات فنية للمنظر، بتنفيذ مفردات ديكور، ومصطبات جلوس مائلة باتجاه الجمهور، وجدران مائلة، وسلالم معوجة، وكشافات اضاءة مخفية في اركان المسرح ليخلق منه عملا فنياً، يتداعى فيه الصدق الذي يجيء به المتعبدون للطقوس، وذلك بغمر المتفرجين بأسلبة بالغة، استدعت تلك الطقسية في فضاء العرض.[29] حيث نجد الابداع الفني في استخدامه لفن الإيماءات والإشارات والديكورات الفنية وتركيزه على السيكولوجيا الجمعية، التي تاسس للطقسية، وارتقائه بالغروتسك، عن الواقعية، ليكشف

عن اعماق مجتمع (الغيتو)* وطقوس السحر والخرافة. فكان يعمل فاختانكوف على تحقيق الايقاع الخاص لكل شخصية، والذي يتم اكتشافه عبر الجهد الابداعي للمثل ذاته، ولقد طالب ممثليه بذلك الصدق الحقيقي، بأن ينسوا، نزعة التقليد الزائف للحياة، فالمسرح له حقيقته الخاصة، وصدقه الخاص، هذا الصدق صدق فني أصيل، هو صدق الخبرة، والانفعال، والتعبير عنه على الخشبة بإبداع الخيال، والوسائط المسرحية الاخرى.[30]

وقد تميزت المعالجات بالواقعية الخيالية، في عروض فاختانكوف، برفض الطبيعية، واستخدام للرموز والطقوس، وموسيقية الحركة، بالتصميم الايقاعي الدقيق، بما يحقق عمق التعبير، والاقتصاد في الحركة، مع الابتكار المستمر، والارتجال، في إطار من الترويح الفكاهي، وعرض بارورديا الحدث الدرامي، بالغروتسك المتأنق المرتبط بالتصميم الإيقاعي الدقيق، كما في معالجاته لمسرحية تشيخوف (الزفاف) وهي من مسرحيات الفودفيل، فقد عالجها بالغروتسك، الذي يسخر من المزاج المادي للواقع آنذاك، ويحاول إبعاد الحياة عن واقع الثورة المعاصر.[31] ، ويمكن تفصيل المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية، لأغراض الدرس العلمي، تفصيلا متنوعا على مستويات العناصر العارضة، والتي تركب بنية العرض المسرحي، بدءا من النص، الأداء، المنظر، الإضاءة، والأزياء والماكياج، والموسيقى والمؤثرات الصوتية، فرغم أنها لا تخرج عن الإطار الجمالي للواقعية الخيالية، إلا أنها تتغاير بطبيعتها الوظيفية، حسب طبيعة المعالجة الفنية التي تتعرض لها، في سبيل تجسيد الرؤية الإخراجية :

- **الممثل والأداء:**

إن تأكيد المسرحة، كمبدأ جمالي، في الواقعية الخيالية، قد نحى بفن الأداء باتجاه تحرير الممثل من التعبير عن الواقع الصارم. فقد كان مسرحه مسرحاً يتمركز فيه المخرج في مزج تجارب أدائية مع بعضها البعض، لخلق تجربة متفردة، تقوم على عناصر متعددة، وقد تكون متناقضة، فصمم فاختانكوف نظريته في الأداء، بتطوير معطيات البايوميكانيك، بواسطة عنصرين اخريين هما: تقنيات كوميدية دي لارتيه الايطالية،[32] واهتماماته بتقنيات الحركة المستقبلية، والتي استعار منها ، تحفيز المتفرج والمواجهة المباشرة معه، والتزامن وتعدد البؤر،[33] فاستخدام الوسائط المتعددة، والكولاج، والأصوات اليومية للحياة، وضجيج العمل، وقلل من اللغة، واكثر من الرموز، والايماءات، بهدف اثارة المتلقي، وتحفيزه نحو المشاركة، عبر تنشيط فعالية الخيال، ليشترك بمسرة اللعب المسرحي، فمعالجاته الأساس بالأداء، كانت ابعاد فن المسرح عن الاجواء النفسية الخفية، فكل شيء ظاهر في المسرح، فضلا عن المواجهة المباشرة مع الجمهور، والبحث عن التسليات الشعبية، ومسرة المشاركة في الاحتفال، وبذلك يقصي السيكولوجيا الداخلية بعيدا عن الأداء، مقابل وضع مفهوم جديد لها هو المشاعر المسرحية، أي سيكولوجيا خاصة بالدور، تم تخيلها بشكل مبتكر، ترتبط بمنطق الدور، والموقف المسرحي، ولا ترتبط بمرجعية الدور الواقعي الحياتي.[34] فالمشاعر المسرحية هي مجاوزة للواقع ومنطق الواقع، فهي تتركب على اساس منطق مغاير قائم على ابداع منطق الوعي/المتعة للمخيلة،فيتخذ الأداء منطق المبالغة، والغرابة، وهو مبعث الفكاهة، التي تسمح بتبيان الموقف التفسيري من المعطى النصي، وإدراكه بالتفاعل من قبل المتفرج.

إن أداء الممثل، يتسم بقصدية، أساسها حضور وعيه الذي اقترن بتجربته الشعورية الحسية، ليصبح وعيه هذا، وجها آخر لتلك التجربة الشعورية الحسية، فالأداء في الواقعية الخيالية، مركب من تتابع التجربة الشعورية الحسية، والوعي بها، ليعرض ثنائية الوجه والقناع، بما يجعل أفعال الأداء رد فعل واعي، وموقف إدراكي من مضمون الأداء ذاته، فيغادر الأداء مبدأ التمثيل ، إلى مبدأ التشخيص، ليظهر الممثل، وأثناء تمثيله الدور، أنه يمثل، كما في مواهب الممثلين دوزيه، تشاليانبين، وسالفيني.[35] فشخصية الممثل حاضرة في الدور، ومن خلال وعيه بالدور، ولا تحتجب خلفه.

- **المنظر ومفردات الديكور المسرحي:**

يتأسس المنظر في الواقعية الخيالية من إعادة إنتاج المفردات الواقعية، معرفيا، عبر خيال خلّاق، يمتلك القدرة بالابتكار، على نزعها من مرجعياتها الطبيعية، وإعادة تشكيلها، فنيا، وماديا، بتوظيفها، توظيفا يجاوز البعد الطبيعي فيها، وتراثها الثقافي، باقتراح بديل، وتعديل، ليجعل منها، العنصر البنائي، في تركيب الشكل الواقعي الخيالي، الذي يمثل انعكاسا خارجيا معبرا عن جوهر الواقع، والذي تطرحه رؤية الإخراج في الواقعية الخيالية، فالشكل المسرحي، الذي يطلقه الفنان في الفضاء المسرحي، يفترض أبعادا طبيعية له، مكانية، وزمانية، تلك الأبعاد التي يتم خلقها ومعالجتها بقدرات الفنان التخيلية المبدعة، تمثل عتبة الإنشاء والتكوين، لإغناء الحياة على الخشبة، والتي تستدعي معها التفصيلات المرافقة، لتخلق إطار الحياة للأحداث على الخشبة، حيث يختزل ذلك التركيب بالاستحضار والتداعي الخيالي، عند فاختانكوف، بتلك المفردات، المتحولة خياليا، وتكون مصدر إلهام الفنان، للتعبير عن رؤيته الذاتية، بالإضافة إلى ارتباطاتها المادية الطبيعية.[36] فتتداخل بذلك المفهوم، الواقعية الخيالية والتعبيرية، تداخلا جماليا، باعتماد الشكل معادلا حسيا، للموقف الذاتي، فيأتي منظورا مكسورا، أو مشوها، غير كامل، أو تركيبيا، متعدد المنظورات، يقارب النزعة التكعيبية، وضرب التوازن، والتناظر المادي، في الانشاء والتكوين، وتوظيف التوازن الجمالي، والتوتر، في خلق علاقات مساحية حادة، بتعدد المستويات، أو العزل في الكتل المنظرية، بما يجعل من الشكل المركب على الخشبة، مادة خام لإعادة التشكيل والبناء للمكان عبر نشاط المخيلة، ومنطق الوعي/المتعة. كما في تركيب مناظر مسرحية (الاميرة توراندوت)، حيث يدخل فنيو المسرح، بثياب العمال الزرقاء، وعلى خلفية موسيقية مرحة، يهيئون الخشبة ومستلزمات المنظر، من سحب الحبال، وإنزال الروافع فتهبط المناظر من جوانب المسرح، وتبدو ثقلها للجمهور، بهيئة اكياس رمل ملونة بألوان مبهجة، ثم ترتفع هذه الأثقال، لتنزلق مفردات المنظر من النوافذ والابواب والدعامات بهدوء، وتبدأ المسرحية.[37] ، وهو ما يوضح الخصائص البنائية للمنظر، عند فاختانكوف، ومعالجاته بالواقعية الخيالية، فهو يشترك مع مايرهولد بنزعته التركيبية، في بناء المنظر، بالخروج عن مبدأ الإيهام بالمنظر، وكشف حيل وآليات المسرح، من روافع، وأسلاك، وأثقال الموازنة، وقطع الديكور المعلقة، وخاماتها، لكنه يفترق عن مايرهولد، بمبدأ التخييل للمنظر، بمعنى خلق الشكل المسرحي، بتداخل نشاط المخيلة مع المفردة المادية، وبالتالي إعادة خلقها بالانطلاق من العناصر المادية المتاحة على الخشبة، بربطها بالعناصر الخيالية، ومعطيات التراث المحكي، والطقوس الشعبية، وفنتازيا السحر والخرافة، وهو الربط الذي يغير الطبيعة المادية والوظيفية للمفردة، نحو الرؤية التصميمية للمخرج، وإنشاء المنظر، وتشكل فضاء العرض الواقعي الخيالي. وهذا الخلق الآني للمنظر، هو فارق جمالي في

تركيبية المنظر بالواقعية الخيالية، عن تركيبية المنظر بالشكلانية لمايرهولد، القائم على الرؤية التصميمية المحكمة والقبلية للتركيب. وبذلك يأتي بناء المنظر، في الواقعية الخيالية، تركيب آني بألعاب التخييل والمسرحة.خارج جماليات التجريد، وخارج نزعة التمثيل والمحاكاة للشكل، عبر تداعي المنظر، بفعالية المخيلة في تخييل المكان والزمان، وينبني، بجهد ابداعي قصدي، يرتبط بنشاط التخييل الآني، أكثر منه تجميع مادي للمفردة، أو نتاج دالاتها الطبيعية بقصدية تصميمية قبلية، كما في مناظر مسرحية (الأميرة توراندوت)، وكذلك مناظر مسرحية (أريك الرابع عشر) التي نفذها الفنان التكعيبي نيفينيسكي، فالتكوينات اقترن فيها البعد الوظائفي، بالجرأة التعبيرية.[38] فكان حصيلة ذلك، أشكالا تعبيرية متعددة المنظور، متداخلة مع وظيفتها المكانية والزمانية، تداعت مع اللعب المسرحي والتخييل، وفي بناء متوتر بعلاقات مساحية حادة، من تعدد المستويات، والعزل.

ومما تقدم فإن المنظر في الواقعية الخيالية، يتم تركيبه على مستويين، و بمرحلتين، الأولى هي التصميم للمفردات المادية، وعبر خواصها الفيزيائية، كاللون والملمس والخط واللمعان، والكتلة والوزن، وهو تصميم قبلي، فهي عناصر تشكيلية مستقلة، بدون علاقات. ثم المرحلة التالية، هي اللعب والتخييل، وعبرها يتم تركيب المنظر، وشحنه بالطاقة التعبيرية، وهي مرحلة الانتاج بفعل المخيلة واللعب المسرحي، وهي المرحلة التي تكون اجزاء من المشهد على المسرح.

- **الإضاءة :**

تلعب الإضاءة، في الواقعية الخيالية، دوراً موسيقياً في تشكيل العناصر المشهدية في الوحدة البصرية، بما توفره من ايقاعية تنظيمية، تعمل على تعزيز فعالية التخييل، وقدراتها في ربط المعطيات الحسية مع الانطباعات الذاتية، بحالة التراسل الحسي، كما ان تجسيدها الحسي، يؤثر في تدعيم خلق الاحساس بالواقع، وادراك مجمل العناصر المسرحية بشكل متراسل حسيا.[39] اذ ان خشبة المسرح هي مكان فارغ، مضاء بدرجات متفاوتة وله ابعاد ثابتة، والفضاء المسرحي هو الجزء الوحيد من خشبة المسرح القابل لاعادة التنظيم والترتيب، ومن ثم يجب ان يكون معدّاً للتغير المستمر، وان معدل التغيرات تلك تخلق الانطباع الإيقاعي للوحدة البصرية المعالجة فضائياً عبر الاضاءة. وهو الدور الموسيقي للاضاءة، كما يرى آبيا، فالمسرح عالم خيالي، يتشكل من انصاف ظلال وخيالات، تخلق منها الاضاءة رموزاً، تتراسل مع الإيقاعية الموسيقية، وظائفيا، وتعبيريا جماليا.[40] غير أن معالجات فاختانكوف، بالإضاءة في الواقعية الخيالية، تنحو باتجاه معارضة شعرية الإضاءة الخيالية عند آبيا، لما تؤدي إليه من أثر سيكولوجي عميق، يكرس المناخ النفسي، والمزاج في المشهد، وهو بالضد من ستراتيج التخييل وألعاب المسرحة والتخييل بمنطق الوعي/المتعة، فتؤكد معالجات فاختانكوف بالإضاءة، أن يظل المتفرج واعيا أنه في حفل المسرح، يشارك ألعاب الممثل الماهرة على الخشبة، بشعوره بالبهجة.[41] فالمزاج النفسي، يقيد فعالية المخيلة بالتخييل، ويحدد قدراتها الابتكارية، بمؤثرات المنطق النفسي الذي يفرضه، وقد يتشكل المزاج النفسي في المسرح في لحظة من التركيب الإخراجي، فيتقبله فاختانكوف، دون اعتماده في ستراتيج التركيب الإخراجي، فلا يكون عاملا تصميميا متحكما في التركيب الإخراجي. لذا نحت معالجات فاختانكوف الفنية بالإضاءة في الواقعية الخيالية، باتجاه الإضاءة الكاشفة عن حضورالممثل، وإبراز أداءه، وحركاته، ورسم العلاقات بين الشخصيات، وقوة حضورها وتأكيدها على المسرح، بوصفها عنصر معالجة تقني، معالجتها بالشدة، والكثافة، والتوزيع، واللون، وزاوية الإسقاط. لتكون إضاءة كسر للإيهام المتحقق، مثلما هي إضاء إيهام، عندما يتطلب الموقف جماليا ذلك. فالاضاءة عند فاختانكوف، بمقدار التداخل مابين الواقعية الخيالي والتعبيرية، تتبع الاحداث، لا لتكون جزءا بنائيا منها، ولكن لتفسيرها في مراحل تطور الأحداث المختلفة.[42] إذ تعكس الطبيعة السسيولوجية الجماعية، بدل الحالة الفردية التي تقدمها الواقعية النفسية. كما ان وظيفتها المسرحية تجعل منها اداة معالجة تساعد على خلق الجو الخيالي بتداخل الواقعي والخيالي، الذي تشكله عبر اللعب والمسرحة بمنطق الوعي/المتعة، فعالية المخيلة. فالاضاءة بمعالجاتها للفضاء الحاوي للتكوينات العمودية والافقية ، تشكل عالم ثلاثي الابعاد، بينما توجد طبيعتها الزمنية البعد الرابع(الزمن) في العالم المسرحي، حيث بالاضاءة يتحرك الزمن على الخشبة ويكتسب الفضاء قدرة التحول والكينونة، وبغيابها يتوقف الزمن، ويكف الفضاء عن التشكل.

- **الأزياء :**

ينبني الزي، في الواقعية الخيالية، عند فاختانكوف، باللعب وفعل الارتجال للممثل على المسرح. حيث ينتج الزي المسرحي للشخصيات، بفاعلية المخيلة بالتخييل، فيتم تحويل زي الممثل، الى زي الشخصية، عبر ما يضاف عليه من تفصيلات، من خلال اللعب وفعل الارتجال، مثل شرائط حريرية ملونة، مناديل حريرية يصنعون منها كوفيات، وعباءات شرقية، وقد تتحول فيما بعد الى لحية او عمامة او اي شيء ينتجه الارتجال، ففي مسرحية (الاميرة توراندوت)، يظهر الممثلون بملابسهم رسمية، امام الستار، وعلى انغام الفالس، يخبرون الجمهور، عما سيرونه، بعدها، وبحركات موسيقية، يتقاذفون المناديل الحريرية، ومعهم والشرائط الملونة، التي التقطوها من على المسرح، ليعملوا منها عباءات، وعمائم، واحزمة، وشعور مستعارة، قبل أن يخرجو بنفس الحركات الموسيقية.[43]، فعملية انتاج الزي، بالواقعية الخيالية، كما باقي الاعدادات المسرحية، تتم بنشاط المخيلة بالتخييل، والمحكوم بمنطق الوعي/المتعة، حيث ينكسر الايهام، وتبقى المتعة المسرحية المتأتية عبر ألعاب المسرحة والارتجال، والتي تخلق العرض بكامل تفصيلاته، مع حضور مستوى من الوعي، يدور فعالية الخلق والابتكار، دون هيمنة الايهام الكامل، أوسيادة المنطق النفسي، إطارها الجمالي، هي الدعوة للتظاهر والتخييل، ومتع المسرحة ومباهج الاحتفال. فيشترط الإبداع الخلاق في التصميم، فلا متعة بمشاهدة الشخصيات كما هي في الحياة، ولكن المتعة بمشاهدتها كما هي على المسرح، فلا بد من أزياء قادرة على التحول في طرازها، ومرجعيتها، مثل المعاطف الطويلة، وبإضافة بعض الأشرطة، تستحيل إلى أزياء القصة كما يتم تخيلها، أو في منديل يتحول إلى لحية، ومضرب تنس، يتحول إلى صولجان الملك.[44] وذلك من خلال البساطة، ومرونة المادة في التحول، عبر فعل التخييل، إلى الشكل المطلوب. وهو ما شمل حتى الاكسسوارات المسرحية، فقد تم الاستعاضة عنها، بنشاط المخيلة الخلاق في التخييل وبناء تفصيلات المشهد.

- **الموسيقى والمؤثرات :**

وتشكل الموسيقى في الواقعية الخيالية، عنصر المعالجة الرئيس، وروح المشهد، فهي تنظم حركية الجسد وتخلق عبر وحداتها الزمنية مقابلات مساحية تكون عنصراً حاضراً في إنشاء فضاء العرض، اي ان الموسيقى عند فاختانكوف تثبت حضورها ماديا في الفضاء بتشكيلها حركة الجسد من جانب، ثم اعادة تصميم ابعاد الفضاء من خلال تلك الحركة التي، التي تجرد الجسد من طبيعيته الفيزيائية، وتشكله بقوانين الإيقاعية، والتنوع، والاختزال، والتمركز، فتسمو بالجسد فوق فيزيائيته، بتحول الحركة وفق تلك القوانين الإيقاعية، الى اشارة تعبيرية مكثفة، ترتقي إلى مستوى الرقص، كما لاحظها مايرهولد، في عرض فاختانكوف (الديبوك) فالاشارات، باندراجها في قوانين الايقاعية الموسيقية، تصبح شعرا حركيا، مذهلا وتفعل فعل الرقص، عندما تجري بمصاحبة الموسيقى.[45]

إن معالجات فاختانكوف الموسيقية في الواقعية الخيالية، اعتمدت الموسيقى، بقوانينها الايكوستيكية، والإيقاعية، عاملا منظما لوحدة الارتجال في المشهد، وكذلك فضاءا تعبيريا، لفعالية اللعب والمسرحة، وعامل تحفيز، لنشاط المخيلة، في تخييل العالم المسرحي، بمنطق المسرحة، والقائم على الوعي/المتعة، نحو اعادة تشكيل الفضاء اللعبي،* وبناء الصورة المسرحية، المعبرة عن جوهر الواقع، وبنيته العميقة، وشبكة ارتباطاته الداخلية. اذ ان عامل المؤثرات الموسيقية، من اكثر انواع المؤثرات الصوتية، فعلا تأثيرياً على خشبة المسرح، بما تخلقه من فضاءات تعبيرية، وبما تستجلبه من مسرات، ومتع مسرحية بتجربة جمالية عميقة الأثر، تتفاعل معها المخيلة، في تحقيق رؤية المخرج، بما تحيل، الموسيقى، مخيلة المتلقي، نحو انتاج صور سياقية، او نسقية، مترابطة مع الموقف على الخشبة، فتكامل فعالية التخييل للعالم المسرحي.[46]

ومما تقدم، تعمل الموسيقى ،كمعالجة فنية لرؤية الإخراج، في الواقعية الخيالية، على مستويين، مستوى التقنية الصرفة، فتعمل على تصعيد فعالية الحدث الدرامي، وحفظ الزخم فيه، عند تحولاته ومحطات تطوره، مثلما تعمل على ربط الوحدات الدرامية المتعاقبة، والتي تتراصف أفقيا في العرض، في حالة تجاور المشهد الواقعي مع المشهد الخيالي. وعندما تكون الموسيقى دالة على تصاعد الحدث الدرامي في بناء ذروي عمودي، باندماج المشهد الخيالي مع المشهد الواقعي، والتصاعد نحو الذروة. والمستوى الثاني، هو المتعلق بالطاقة التعبيرية في الشكل المسرحي، والمتداعي على خشبة المسرح، فالمعالجة الموسقية، هنا، تتعلق بالطاقة التعبيرية، والزخم الدلالي، الذي ينتجه الجسد في حالة مصاحبته للموسيقى، عبر موضعته، وتمركزه، واختزال حركته، وكثافة اشارته، حيث ، يخضع الجسد اللاعب، لقوانين الموسيقى الإيكوستيكية، والإيقاعية، ويتقبل التعديلات، والتغييرات، والاستجابة التي تستحثها الموسيقى في الجسد الأدائي، ليتحول الى اداة تعبير فائقة في المشهد، يجاوز فواعل السيكولوجيا من رغبة، وغريزة، وعاطفة، وشعور طبيعي، نحو المشاعر المسرحية المتولدة من عملية اللعب والمسرحة، فيعبّر، الجسد، وهو تحت سيطرة الموسيقى، عن الخواص الجوهرية، للواقع اكثر مما يبدو من سطح الواقع.

مؤشرات الإطار النظري

1. **المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية للأداء ، تتميز بالتالي:**

- اعتماد معطيات البايوميكانيك، بموسيقية الحركة، والاختزال، والكثافة التعبيرية للجسد، بما يقارب روح الرقص.
- الاستعاضة عن الأداء السيكولوجي الواقعي، بسيكولوجيا خاصة بالدور، تم تخيلها بشكل مبتكر، ترتبط بمنطق الدور، والموقف المسرحي، ولا ترتبط بمرجعية الدور الواقعي الحياتي.
- يمتاز الأداء بالأسلبة والارتجال، وقائم على المسرحة، وألعاب التخييل، وكسر الإيهام، ومواجهة الجمهور، وغني بالوسائط المتعددة، في خلق جو احتفالي تشاركي.
- الأداء يستبدل منطق الواقع، بمنطق الوعي/المتعة للمخيلة، فيتخذ الأداء طابع المبالغة، والغرابة، وهو مبعث الفكاهة الكاريكاتيرية، التي تسمح بتبيان الموقف التفسيري من المعطى النصي، وإدراكه بالتفاعل من قبل المتفرج.
- الأداء مركب من تتابع التجربة الشعورية الحسية، والوعي بها، ليعرض ثنائية الوجه والقناع، بما يجعل أفعال الأداء رد فعل واعي، وموقف إدراكي من مضمون الأداء ذاته، فيغادر الأداء مبدأ التمثيل، إلى مبدأ التشخيص

2. **المعالجة الفنية بالواقعية الخيالية للمنظر، تتميز بالتالي:**

- يتأسس المنظر من إعادة إنتاج المفردات الواقعية، معرفيا، عبر خيال خلّاق، يمتلك القدرة بالابتكار، على نزعها من مرجعياتها الطبيعية، وإعادة تشكيلها، فنيا، وماديا، بتوظيفها، توظيفا يجاوز البعد الطبيعي فيها، وتراثها الثقافي، باقتراح بديل، وتعديل، ليجعل منها، العنصر البنائي، في تركيب الشكل الواقعي الخيالي.
- الشكل معادل حسي، للموقف الذاتي، فيأتي منظورا مكسورا، أو مشوها، غير كامل، أو تركيبيا، متعدد المنظورات، يقارب النزعة التكعيبية، وضرب التوازن، والتناظر المادي، في الانشاء والتكوين، وتوظيف التوازن الجمالي، والتوتر، في خلق علاقات مساحية حادة، بتعدد المستويات، أو العزل في الكتل المنظرية، بما يجعل من الشكل المركب على الخشبة، مادة خام لإعادة التشكيل والبناء للمكان عبر نشاط المخيلة، ومنطق الوعي/المتعة.
- الخروج عن مبدأ الإيهام بالمنظر، وكشف حيل وآليات المسرح، وقطع الديكور المعلقة، وخاماتها. بناء المنظر، يتم بتداخل نشاط المخيلة مع المفردة المادية، وإعادة خلقها. انطلاقا من العناصر المادية المتاحة على الخشبة، بربطها بالعناصر الخيالية، بما يغير الطبيعة المادية والوظيفية للمفردة، نحو الرؤية التصميمية للمخرج، وإنشاء المنظر، وتشكل فضاء العرض الواقعي الخيالي.
- بناء المنظر، تركيب آني بألعاب التخييل والمسرحة. وعبر تداعي المنظر، بفعالية المخيلة في تخييل المكان والزمان، وينبني، بجهد ابداعي قصدي، يرتبط بنشاط التخييل الآني. فيكون بناؤه جزءا من المشهد على المسرح.

3. المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية للإضاءة ، تمتاز بالتالي:

- تلعب الإضاءة، في الواقعية الخيالية، دوراً موسيقياً في تشكيل العناصر المشهدية في الوحدة البصرية، بما توفره من ايقاعية تنظيمية، تعمل على تعزيز فعالية التخييل، وقدراتها في ربط المعطيات الحسية مع الانطباعات الذاتي.
- المعالجات الفنية بالإضاءة، تأكيد وعي المتفرج بأنه في حفل المسرح، يشارك ألعاب الممثل الماهرة على الخشبة، بشعوره بالبهجة.
- الإضاءة كاشفة عن حضورالممثل، وإبراز أداءه، ورسم العلاقات بين الشخصيات، وقوة حضورها وتأكيدها على المسرح، بوصفها عنصر معالجة تقني، ومعالجتها بالشدة، والكثافة، والتوزيع، واللون، وزاوية الإسقاط. لتكون إضاءة كسر للإيهام المتحقق، مثلما هي إضاء إيهام، عندما يتطلب الموقف ذلك.
- فالاضاءة تتبع الاحداث، لا لتكون جزءا بنائيا منها، ولكن لتفسيرها في مراحل تطور الأحداث المختلفة.

4. المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية للزي، تمتاز بالتالي:

- ينبني الزي، في الواقعية الخيالية، عند فاختانكوف، باللعب وفعل الارتجال للممثل على المسرح. ينتج الزي المسرحي للشخصيات، بفاعلية المخيلة بالتخييل، فيتم تحويل زي الممثل، الى زي الشخصية، عبر ما يضاف عليه من تفصيلات، من خلال اللعب وفعل الارتجال.
- الاستعاضة عن الاكسسوارات المسرحية، بنشاط المخيلة الخلاق في التخييل، وبناء تفصيلات المشهد.

5. المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية للموسيقى والمؤثرات ، تمتاز بالتالي:

- الموسيقى في الواقعية الخيالية، عنصر المعالجة الرئيس، وروح المشهد، فهي تنظم حركية الجسد وتخلق عبر وحداتها الزمنية مقابلات مساحية تكون عنصراً حاضراً في إنشاء فضاء العرض.
- اعتمدت الموسيقى، بقوانينها الايكوستيكية، والإيقاعية، عاملا منظما لوحدة الارتجال في المشهد، وكذلك فضاءا تعبيريا، لفعالية اللعب والمسرحة، وعامل تحفيز، لنشاط المخيلة، في تخييل العالم المسرحي.
- تعمل الموسيقى على تحقيق رؤية المخرج، بما توجه، الموسيقى، مخيلة المتلقي، نحو انتاج صور سياقية، او نسقية، مترابطة مع الموقف على الخشبة، فتكامل فعالية التخييل للعالم المسرحي.
- تعمل الموسيقى تصعيد فعالية الحدث الدرامي، وحفظ الزخم فيه، عند تحولاته ومحطات تطوره، مثلما تعمل على ربط الوحدات الدرامية المتعاقبة.
- تعمل الموسيقى على تفعيل، وضخ الطاقة التعبيرية في الشكل المسرحي، والمتداعي على خشبة المسرح
- المعالجة الموسقية تنظم الطاقة التعبيرية، والزخم الدلالي، الذي ينتجه الجسد في حالة مصاحبته للموسيقى، عبر موضعته، وتمركزه، واختزال حركته، وكثافة اشارته، ليتحول الى اداة تعبير فائقة في المشهد، يجاوز فواعل السيكولوجيا الواقعية، نحو المشاعر المسرحية المتولدة من عملية اللعب والمسرحة، فيعبّر، الجسد، وهو تحت سيطرة الموسيقى، عن الخواص الجوهرية، للواقع اكثر مما يبدو من سطح الواقع.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

- **مجتمع البحث:** تحدد مجتمع البحث وفقا للحدود الزمانية والمكانية والموضوعية بثمانية عروض مسرحية مثلت انتاج الفرقة القومية للتمثيل للأعوام 2016-2017، وهي كما ثبتها الجدول التالي:

ت	المسرحية	المخرج	السنة
1	مكاشفات	غانم حميد	2016
2	ضياع	حسين علي صالح	2016
3	ستربتيز	علاء قحطان	2016
4	خريف	صميم حسب الله يحيى	2016
5	حلم الغفيلة	ليلى محمد	2016
6	رائحة حرب	عماد محمد	2017
7	وقت ضائع	تحرير الأسدي	2017
8	سينما	كاظم النصار	2017

- **عينة البحث:** استخرج الباحث من مجتمع بحثه عينة قصدية ، هي مسرحية (رائحة حرب)، لتطبيق إجراءات بحثه .
- **أداة التحليل:** اعتمد الباحث من مؤشرات الإطار النظري، أداة للتحليل.
- **منهج التحليل:** التحليل الوصفي.
- **تحليل العينة:**

رائحة حرب

تأليف : مثال غازي ويوسف البحري
إخراج: عماد محمد

تنبني مسرحية رائحة حرب، داخل فضاء بنية سردية فنتازية، لرواية (التبس الأمر على اللقلق) للروائي الفلسطيني، أكرم مسلم، تمت معالجتها دراميا، في بنية تأليف مسرحي، للمؤلف مثال غازي، ويوسف البحري، ويعرض المتن النصي، للنص المسرحي، رائحة حرب، لمشهدية صراع الأجيال، في واقع العنف المتأصل في الشخصية العراقية، بتقديم شخصية الجد، وهو رجل الحرب، كما يحب أن يعرّف عن نفسه، والجدة، ذاكرة الحزن ومعاناة الفقدان للأحبة والأبناء، الذين يذهبون إلى الحرب، وموضع تلقي الخسارات، والقمع، وجيل آخر، هو الحفيد اليتيم، والذي يحلم بالحياة، مازال متلفعا ببراءات الطفولة، ولم تلوثه خطابات الجد، وهستريا كوابيسه الحربية، ولم تذوب قلبه ذاكرة معاناة الجدة، وهو محكوم عليه بالعيش في بيت هو مقبرة، ويجاور المقبرة. بيت جدرانه شواخص للعنف، ومتحف للموت والدمار، علقت عليها تذكارات الجد الحربية، من صور الضحايا. بينما تراب المقبرة، يلف المكان، ويغطي الجميع، تراب هو رسائل الموتى لهم، وتذكير بجريمة الحرب، وهذا ما يجعل الجد، رجل الحرب، يصرخ بهستريا، لاعنا التراب الذي يغطي كل شيء، لأنه يذكره بدوره في امتداد تلك المقبرة حتى جاورت البيت، فهو من ساهم بتوسعتها، وامتدادها، لتطرق نوافذه، وتعلو أبوابه، وتلف رئتيه وروحه، في عملية خنق، تتركه يسعل، ويسعل، ليطلق لعناته على ذلك التراب. وبينما يحاول الحفيد الاستيضاح والفهم، حول ذلك التراب، والكوابيس التي تزحف إلى الجد ليل نهار، والمقبرة التي تطرق نوافذ البيت، وتحاصر أبوابه، تنتهز الجدة، ذاكرة الألم والمعاناة، الفرصة، لمناكدة، الجد، رجل الحرب، والسخرية منه، في محاولة للانتقام من كبرياءه الواهم، وقسوة روحه، التي عمّرت مدينة الموت، بصور الضحايا من الأبناء، حتى طوقت أنفسهم، وقيدت رئاتهم، فلا يتنفس الجميع، غير رائحة الحرب، وتراب الموت، تراب المقبرة. ويتصاعد جدل التساؤل والاستفسار للحفيد، وإعلانات الموت للجد، ومعارضة الجدة المكابدة، حتى الوصول إلى قرار الهجرة، هجرة الحفيد، الافتراضية، ومناقشته لواقع الموت الآخر، موت معنوي، بالغياب والذوبان في بلدان العالم، وموت مادي بالغرق في بحار العالم، ويبقى السؤال المهيمن، إن كان هنالك ثمة فرصة للحياة، في ظل رجل الحرب، ومعاناة الجدة التي تحرث القلب بإحزان الفقدان، ولوعة التضحية بالأبناء، بدعاوى المقدس، والبطولة، والشهادة، والجنة، والتكبير لله، والذي يستحيل غولا، هائجا، ومعادلا للموت يحاصر المكان، بينما الجميع يتساقطون، الجد يتساقط إنسانيا، وهو يفقد روحه بالتلاشي، أمام سيل أكاذيبه، وخزعبلاته التي تفيد أن الناس، خلقهم الله، ليقتلوا، ويُقتلوا، بينما كوابيسه، تزداد، وتتلاحق في محاصرته، والتراب يطبق عليه، وبينما تتطلخ عيونه بلون الدم، يداه بلون الدم، الجدة، تمارس ما اعتادته، تخزين حزنها، والاستغراق بمعاناتها، ووحده الحفيد، سيكون استمرارا، وامتدادا، للضحايا، ليكون مشروع تضحية جديد، للجد، وفقدان ومعاناة للجدة. ويمثل ذلك ملخص المتن الحكائي، والذي يطلق ثيماته، في فضاء العرض، في بناء دائري، حيث يرتبط المشهد الأخير، مشهد الاستهلال، لعرض فكرة النص، والتي استند إليها التأليف المسرحي، عن فضاء تلك السردية الروائية، أن لا فكاك لواقع الموت، والحرب، وأن الجيل تلو الجيل، ليسوا غير رجال حرب، وضحايا حرب، والوحيد الباقي، شاهدا عليهم هو تراب المقبرة. ومعاناة الجدة. ورائحة الحرب متحفا تذكاريا للحرب.

إن تلك الجدية الصارمة، في بناء المتن الحكائي فكريا، ومأساوية الثيمات المصدرة منه، وهي ثيمات الموت، والفناء، والمعاناة، والفقدان، أسست في فضاء العرض، بعدا أيديولوجيا، عمل المخرج (عماد محمد)، على محاولة تفكيكه، في مفاصل العرض، والانتقالات مابين المشاهد، بالابتعاد عن الرؤية السيكولوجية، والمزاج السيكولوجي، والذي من مستتبعاته، تسيد كابوسية الفكرة على المشهد، وما يجر إليه من ألم المعاناة، بتعاطف الجمهور، مع المشهد. لذا عمد المخرج إلى المسرحة، والمعالجة الكاريكاتيرية، في بناء واقع عزلتهم، ومعاناتهم، ووحشية قدرهم، بالبيت جوار المقبرة، وتلقيهم اليومي لرسائل الأموات، وجدران الذاكرة ومتحف المعاناة للجدة، فقد ضخم المعطى النصي، بالجد رجل الحرب، حتى جعله، مثار سخرية الجدة، وهي تصفه بصفات البطل الكارتوني الخارق الفضائي (كرندايزر)، والذي يرتبط بعالم الطفولة، وعدم النضج،، وهو ما يتناقض مع رجولته، وعملقته الكاريكاتيرية،وبما يجسد واقعه المهزوم، والخائف من كوابيسه التي تلاحقه وأشباح الضحايا لحروبه الخاسرة. فمعالجات المخرج، بالتضخيم والمبالغة بتجسيد الشخصية للجد، قد قابلها من جانب آخر، تسطيح المشهد، بالتبسيط في عرض علاقة الجدة بالجد، خارج تعقيد السيكولوجيا والمنطقية الواقعية. وبالتالي حاول المخرج في المشهد، عرض الواقع للمعاناة، والموقف منها، بمركب المشهد الفنتازي للواقعية الخيالية، فأتى المشهد برؤية عميقة للواقع، نتجت عن تشكيله من فنتازيا وجودهم في بيت يهاجمه التراب، وواقع طبيعي أن رجل الحرب قد وسّع المقبرة بحروبه التي تزايد ضحاياها، حتى باتت المقبرة تجاور البيت، فالفكرة الأخيرة، واقعية جدا، لكنها اندمجت بفنتازيا وجود البيت بجوار مقبرة، ومحاصرة البيت بسحب التراب من المقبرة. فكشف المشهد بذلك واقع المأساة، والموقف منها، بالمعالجة الانتقادية الساخرة فيه، والتي غادرت الاطار الأيديولوجي الصارم، نحو انتقادية ساخرة، وقوية، ولكن خارج الصرامة الأيديولوجية التقليدية، لمغايرة وسائط إرسالها، وتجسيدها، فقد طرح المخرج رؤيته الإخراجية ضمن إطار فنتازي، تعبيري، باستخدام الباروديا ، بحضور رمزية رجل الحرب، وهو الجد، بما يستدعي من إحالات واقعية، في نمط وإطار من الغروتسك، حولت المعطى الواقعي، لفكاهة، تفكك صرامة الموقف الأيديولوجي.

إن رؤية الإخراج، التي عمل المخرج على تحقيقها على الخشبة، مشبعة بالموقف الإنساني، من الحرب، وهو موقف عالمي، إلا أن عمل المخرج، بوسائطه المسرحية، في التجسيد، قد نحى باتجاه انتقائية عالية في جماليات التجسيد، ومسرحة المعطى النصي، بخلق فضاءات جمالية، تعدد فيها الأسلوب، وتنوع على المستوى الجمالي، مابين التعبيرية، والرمزية، والواقعية، والملحمية، وعلى المستوى الفني، والذي نعمل على رصده هنا، في مقاربتنا ، للمعالجات الفنية في العرض، مع خصائص المعالجات الفنية للواقعية الخيالية. ونفصلها كالتالي:

المعالجات الفنية للأداء ، اتخذ أداء الممثل، تنوعا أسلوبيا، طغى عليه الغروتسك، بعرض الشخصيات عرضا تشخيصيا، كاشفا عن ثنائية الوجه والقناع، فالممثل(عزيز خيون) يجسد شخصية الجد، في بناء تعبيري، بعيد عن الواقعية السيكولوجية، بتضخيم صفات الشخصية، ورجل الحرب، ووضعه بصورة كاريكاتورية، خارج البعد الواقعي، وما يتطلبه من بناء نفسي، فهو شكل بنية الأداء من معطيات التعبيرية، في تسطيح الشخصية، ورفعها إلى مستوى الرمز، والصياغة التعبيرية، المحددة بما يسقط واقعيته الإنسانية، ويصعده إلى مرتبة الموضوع، والذي يطرح للمناقشة، والتقويم، وهو ما يحيل أداءه، بالتالي، إلى الملحمية، بجدلية الإيهام وكسر

الإيهام، في تشخيص الدور، بتقديمه، والموقف الذاتي منه، وهي مراوحة، مابين الذاتي والموضوعي، في الأداء. فغالبا ما يخرج عن الدور، بكسر الإيهام به، ليجعل من الدور مثار التندر، والسخرية، وبذلك كسر، واقعيته الموضوعية، المتأتية عن طريق الإيهام به، وإحالته إلى موضوع للنقاش والتأمل، مثل، موقفه في محاولة التأكد من حياته، أو موته، وإعلانه (الفاتحة على روحي) وذلك موقف ذاتي للممثل، من الدور والذي هو موضوعي، بينما تقابله بنفس النسقية، الجدة الممثلة(عواطف نعيم)، في عرض شخصية الجدة، بنمط مجرد من البعد السيكولوجي، لتجعل منها رمزا مفهوميا، يصعد لمستوى التداول النقدي، رمزا للمعاناة والشجن، وذاكرة مستمرة للألم، فتكون البعد الوظائفي لذاكرة الحرب المازوشية، التي تجد حياتها بتفجر معاناتها، رغم مواقف التضاد التي تجمعها في البنية الحوارية مع الجد، وتهديداتها المستترة، والمعلنة، للجد رجل الحرب، من مثل حوارات : (مازال عندي القوة لتحطيم رأس) و عندما تصفه(رجل حرب سابق) و(رجل سابق) أي بلا رجولة!!، فتلك التقابلات الحوارية، رغم مقاربتها للمنطق الواقعي، في الصراع مابين القوي المستبد، والمستضعف المستباح، إلا أنها ركبت من خلال طبيعة الأداء التشخيصي، فكرة عميقة، عن تلك العلاقة مابين رجل الحرب، الجد، ومتحف الألم والمعاناة، وهو الجدة، بالتكامل الوظائفي، الذي تخلقه غرابة العلاقة فيما بينهما، فكل كارثة، تحتاج في عملية تحققها أركان: الفاعل المستبد، والذاكرة الحضورية، والتي تمثل استمرار الكارثة في حيز الوعي بها، وامتداد أثرها، فالكارثة لا تمتد، إلا باستمرار المعاناة، ذلك الاستمرار، ما تؤمنه الذاكرة الحضورية للمعاناة، وتلك الثيمة ما كان لها أن تتحقق، بالمعالجات الواقعية في الأداء، والتي ستسلم الموقف إلى ثيمة رومانسية الظلم، والوعد بالخلاص الثوري، ونجد الفرق مابين الثيمتين هنا، دالا على الفارق الشاسع في معالجة الأداء بالواقعية الخيالية، عبر الابتكار الخيالي، في تشخيص الدور، ومعالجة الواقعية، في البناء النفسي، والمنطق الواقعي، في الحالة الثانية. وبذلك يعرض الأداء التشخيصي للممثلين (عزيز خيون وعواطف نعيم) بدور الجد والجدة، رؤية عميقة ، لواقع الاستبداد، بتكامل وظائفي، مابين المستبد والضحية، من خلال المركب الابتكاري للأداء التشخيصي، في تقديم الموقف بواقعية خيالية، احتملت بعض افعال الارتجال البسيط، والتي كسرت نسق الايهام في الموقف، وفتحت فسحة في الاداء باتجاه اللعب، المحسوب بدقة، لأجل الترويح ، وابعاد المزاج النفسي عن الموقف الدرامي، كما في تساؤل الحفيد (يحيى ابراهيم) لجده (هل ستحدث الحرب؟) ثم يتوجه الى الجدة، ليسأل (هل هو بالفعل رجل...رجل، لو...) فيتحول الموقف إلى عنصر الترويح الفكاهي، بإصرار الجدة الخجول (إنه رجل!!...رجل....سابق..) وتبدأ الحوارات بكسر النمطية الجدية في الموقف، نحو الترويح، وارتجال العنصر الفكاهي. وهو ما يتفاعل معه المتفرج، ويتحول المشهد إلى قالب المسرحة والاحتفال، والتشاركية، من خلال رد فعل الجمهور، بالضحك، وهو رد فعل مقيد، لم يتوصل إلى التشاركية الاحتفالية الكاملة بسبب ثقافة الفرجة في المسرح العراقي، والتي، تقنن تفاعل التشاركية الاحتفالية في المسرح، إلى حد الاستجابة العاطفية، أو بعض ردود الافعال البسيطة، مثل التأوه، أو إطلاق عبارات الاعجاب. ويتبدى عنصر الغروتسك في الاداء بتقابل الحفيد، مع الجد، وتساؤلاته، حول تاريخ الرجل الحربي، وقصص القتل التي يسردها على مسامع الحفيد، وهي تقابل قصص الطفولة التي يرويها الاجداد لأحفادهم قبل النوم، فتلك المفارقة المفجعة، انعكست على طبيعة شخصية الحفيد، فيجسدها الممثل (يحيى ابراهيم) بتشخيص الدور بلا عمق نفسي واقعي، وتسطيحه، فيقدم شخصية الطفل الكبير، أو ما يسمى (البغ بايبي Big Baby) فهو طفل منزوع الطفولة، بما تعرض له من حث العنف والدمار، وقصص الجد المتوحشة، والتي يستمع ويستفسر عن تفصيلاتها الحفيد، من الجد، كما لو كانت تتحدث عن البطة الغريبة، أو الأرنب والسلحفاة، من حكايا أدب الطفل، حيث تأتي تلك الطبيعة المسخية للحفيد، بما يعرض له الممثل، من عملقة وحشية غريبة للحفيد، تقابل منطقه الطفولي، بالاستفسار والتساؤل. فيقدم هنا الأداء التشخيصي، بالغروتسك، تركيبا واقعيا خياليا، يعبر عن جوهر الموقف الواقعي، وهو واقع المسخ الذي أحدثه تاريخ رجل الحرب، في الحياة، والمسخ، الذي طال حتى الاطفال، فتلك الرؤية المسخية الفنتازية للطفولة، تقابل ممارسات الحرب، بإعداد وتجنيد الأطفال، مشاريع مقاتلين، يقتلون ويُقتلون، تحت شعارات المقدس الديني، والوطني، وشعارات المتخيل التاريخي، والتي تسرد على الأطفال، عن شجاعة الفرسان، وحروب الفتوحات، والمواجهات الاسطورية، وبطولات الجنود، وتضحيات الشهداء. فيقدم (يحيى ابراهيم) الدور هنا، بتشخيصه، وعرضه بمسافة نقدية، كافية ليطل من وراء الدور الموقف الذاتي للممثل، وهو يعبر عن اشمئزازه من الجد، عندما يصرخ الحفيد (أنت ميئوس منك يا جدي!!)، فالأداء بالابتكار، استبدل منطق الواقع في العرض، بمنطق الوعي/المتعة، فأخذ تشخيص الدور، طابع الغرابة، والمبالغة في الصياغة، والتشويه الكاريكاتيري، والخيالية، بما يجعل أفعال الأداء رد فعل واعي، وموقف إدراكي من مضمون الأداء ذاته، مثلما هي موقف ذاتي من المعطى النصي.

المعالجات الفنية للمنظر، يتأسس المنظر في رائحة حرب، بنزعة تجريدية عالية، ليخلق فضاءا معدا للإمتلاء، بتواتر المشاهد، وتقدم مسار الأحداث، ففي مشهد الاستهلال، يطالعنا بناءا تشكيليا من ثلاث إطارات معلقة، تحيل إلى شبابيك البيت، بجوار المقبرة، ومنافذ عاصفة التراب، إلى داخل البيت، ومع الصرخة الهستيرية للجد، يتحول البناء المنظري للمشهد، إلى ثلاث قطاعات، تشطر الفضاء، محددة، عوالم الشخصيات الثلاث، ما تلبث أن تندمج من جديد باتساع المشهد، ليضم الجد، والجدة، والحفيد، ويبقى ذلك التشطير، حاضرا بتكرار دوري في انشاء الفضاء المسرحي، رغم معالجات المخرج للميزانسين، وخلق توازنات مغايرة، بواسطة (تقنيات الداتاشو) وشاشات العرض، والتي تفتح المنظر على بانورامية، توفرها تلك التقنيات، من ناحية اتساع المنظر، عموديا، وأفقيا، عموديا زمنيا، بخلق العمق الزمني، لتداعيات الجد، وكوابيسه الهستيرية، وأفقيا، بالانتقال بالمشهد، مكانيا، عبر ذاكرة الجدة، ذاكرة الحرب، ومتحف المعاناة، عندما تحقق العرض بالشاشات السكرين، سجن العم سالم، واعدام الأبن الآخر،فيما مضى من تاريخ الحرب الماضي، بينما تستخدم الجدة بمعادل حسي، إحدى قطع الشاشات العارضة، جدارا تذكاريا للضحايا، وتحركه بالمكان، لتخلق معادلا حسيا لكوابيس الجد رجل الحرب، والتي تطبيق عليه، في محاولة لمد زخم التقابل الجدلي، مابين الحرب ومتحفها، مابين الجد وبين الجدة، وبالتالي امتداد كارثة الحرب، في فضاء المكان، ولكأنه احتفال سادي/مازوشي بالكارثة، وتلذذ برائحة الحرب. بينما وفرت تقنيات العرض والإسقاط (بالداتاشو) قدرات مبهرة على استحضار الثيمات النصية، مباشرة ووضعها في فضاء التداول على الخشبة، دون الحاجة إلى معالجتها، وخلق الشكل المسرحي، تخيليا، فإمكانات التقنية، قد حجمت من فضاءات التخييل، وحددت نشاط المخيلة الخلاقة، بابتكار الشكل، وإعادة توظيفه، ماديا ودلاليا، بسبب قدرات التحقق المباشرة

للشكل على الخشبة. بينما عملت الإضافات على الوحدات المنظرية من المفردات المادية، دالات مباشرة، وصادمة، بطبيعتها الخشنة، كما هي المسبحة المتدلية، بضخامتها التجسيمية الغريبة، وتحولها إلى أرجوحة، خلال إرشادات الجد للحفيد، وكيف يكون رجل سياسة، إذا ما رفض، أو أخفق بأن يكون رجل حرب. فكانت إعادة إنتاج المفردة الواقعية، معرفيا، بنزعها من مرجعياتها الطبيعية، وإعادة تشكيلها، فنيا، وماديا، بتوظيفها، توظيفا يجاوز البعد الطبيعي فيها، وتراثها الثقافي، باقتراح بديل، وتعديل، ليجعل منها، العنصر البنائي، في تركيب الشكل الواقعي الخيالي. فرغم رمزيتها ، إلا أنها قد شكلت معادلا حسيا للموقف الذاتي مما تصدره الإحالة المرجعية من ثيمات، فالتوظيف لتلك الإضافة على تجميعية المفردات المنظرية البسيطة، رغم دلالتها المباشرة، إلا أنها اندرجت بنسقية المعالجة الواقعية الخيالية، من الطبيعة الفنتازية التي مثلتها، وارتباط المظهر، وهو ايقونة مركزية للخطاب الديني، بالموقف الذاتي لذلك الخطاب، من خلال تحولها إلى أرجوحة، للسياسي، وبذلك تم تقديم الخطاب الديني متمثلا بالمسبحة المتدلية، إنتقاديا، ومن المنظور الذاتي لشخصية الجد، بوصف الخطاب الديني ليس غير أرجوحة للعب السياسي، وفاقدة لقداستها، بفقدانها مقومها الروحي والأخلاقي. وبقت الانشاءات السينوغرافية لفضاءات العرض، محكومة بقدرة التقنية على التحقق الآني، واستحضار الشكل عيانيا، عبر الداتاشو، وشاشات العرض، والتي شكلت تعدد متنوعا ومتراكما في مستويات العرض، مابين مستوى الفضاء الركحي اللعبي على الخشبة، ومستوى التحقق والاستحضار الآني، وفي جدل من الثيمات المتنوعة التي يصدرها كل مستوى، إلى فضاء العرض التداولي.

المعالجات الفنية للإضاءة، إن استخدام تقنية الداتا شو، كمنظومة بصرية في بناء المنظر، وقدرتها الفائقة، بالتحقق الآني، قد انعكس على طبيعة المعالجة الفنية للإضاءة في المنظر المسرحي، بإنشاء فضاءات تعبيرية، تعزز القدرات التأثيرية للشاشات العارضة، ووتأكيد مستوى العرض بالداتاشو، وإبراز ثيماته، بتأطيره، باللون المناسب، والشدة المناسبة، والاسقاط الذي يبرز ذلك المستوى، على مستوى فضاء اللعب الركحي على الخشبة، وهو ما يوفر تقنيا الانتقال مابين مستويات العرض، الركحية على الخشبة، ومستوى عرض شاشات السكرين، دون حدوث كسر في الواقع الإيهامي للمشهد، والحفاظ على المزاج النفسي للموقف، بحفظ الطاقة الإنفعالية فيه، بدءا من مشهد الإستهلال، وهو يعرض لتحطم النوافذ، أمام غزو التراب، وشخصية الجد في بقعة عزل صفراء حادة، قبل صرخته الهستيرية، وتحطم النوافذ، ثم التحول في الإضاءة إلى واقعية للفجر، بالعمق المزرق، والاضاءة الشاحبة لداخل البيت، مع صوت الأذان، وطرق الجد الأبواب على أفراد العائلة للإستيقاظ، وأداء الصلاة، فتلك التحولات بالاسقاط، والشدة، واللون، مثلت معالجات تعبيرية، نموذجية، بالانتقال من بقعة العزل الحادة للجد، وصرخته الهستيرية، إلى الواقعي لمشهدية البيت، وطقوس الأذان لصلاة الفجر، والإنارة الخافتة للبيت، وهو ما زال بإثر سكونية الليل. فكانت الإضاءة مرتبطة بالعمق النفسي للموقف، مثلما هي مرتبطة بتأكيد وإبراز عروض شاشة السكرين، فتلعب الإضاءة، دوراً موسيقياً، في تشكيل العناصر المشهدية في الوحدة البصرية، بما توفره من ايقاعية تنظيمية، تعمل على تعزيز، بدلا من فعالية التخييل، فعالية التحقق الآني، للشكل بفعل الداتاشو، بقدرات الإضاءة، في ربط المعطيات الحسية مع الانطباعات الذاتي. بينما تحدث المغايرة في طبيعة المعالجة للموقف بالإضاءة، في مواقف المسرحة بالارتجال واللعب ، فتتحول إلى كسر الإيهام المتحقق في المشهد، بما يبرز فعالية اللعب، والحضورية للوجه، والممثل، بشخصيته الحقيقية اللاعبة في موقف احتفالي تشاركي مع الجمهور، كما في موقف الترويح الفكاهي، مابين الحفيد والجدة والتعرض لشخصية الجد، فيما لو كان رجل معها أو لا، فتجيبه بأنه (رجل!!!...رجل...سابق) فالإضاءة محايدة بيضاء، لا إيهامية، لإبراز موقف الترويح، والمسرحة، وكسر المزاج النفسي للمشهد بالفكاهة. فكانت المعالجات الفنية بالإضاءة، هنا، لتأكيد وعي المتفرج بأنه في حفل المسرح، يشارك ألعاب الممثل الماهرة على الخشبة، بشعوره بالبهجة. ورغم أن الإضاءة قد جاءت في مواضع أخرى جزءا من بنائية الموقف، وبصيغتها التعبيرية، إلا أنها قد جمعت بمعالجاتها تأثيرية التعبيرية، وتجسيدية الواقعية، في المشهد الواقعي، والحضورية اللاعبة في موقف المسرحة، والترويح الفكاهي، بكسرها للإيهام، مثلما عملت بمعالجات تقنية صرفة، فتكشف عن حضورالممثل، وتبرز أداءه، وتوضح العلاقات بين الشخصيات، وقوة حضورها في الموقف، وتأكيدها على المسرح، بمعالجتها بالشدة، والكثافة، والتوزيع، واللون، وزاوية الإسقاط.

المعالجات الفنية للزي، إن ستراتيج التقديم لأيقونة رجل الحرب على المسرح، ركناً أساسيا في جمالية البناء المشهدي للعرض، قد حددت قدرات التحول في الزي، سواء دلاليا أو ابتكاريا، بفعل الإرتجال، وذلك للرؤية التصميمية، المرتبطة بالموقف الجمالي لرؤية الإخراج. فزي شخصية الجد، كان جاهزا، بتفاصيلة الدقيقة، وضمن البناء الكاريكاتوري للشخصية، بعملقتها فنتازيا، من جانب، ووضعها في مدار التناقض الباروديا الساخر، من جانب آخر، بتقزيم البعد الطبيعي للهيئة الخارجية للشخصية، برداء تلصيقي من الأشرطة العسكرية، والنياشين الحربية، والرتب العسكرية، على قميص يصل إلى أسفل الركبة، يشابه قميص النوم للأطفال، وبتلك الهيئة، الساخرة، تم تقديم الشخصية بمفارقة بارودية ساخرة، سمحت بعرض الشخصية، والانطباع الذاتي لها، من خلال تلك الصورة المسخية، غير أنه استقر على تلك الرؤية التصميمية، ولم يتحول إلى الانتاج باللعب والارتجال، فكان الزي، بمعالجته، يرتبط بتقديم الانطباع التعبيري، ولم يتحقق فيه التحول الإبداعي بالتخييل، وكذلك كان زي الجدة، لم يعاني تحولا في انتاجه، فهو زي برؤية تصميمية قبلية، مرتبط بالبناء التصميمي لرؤية الإخراج، وبيقي زيا أيقونيا، مستقر الدلالة، مرتبط بالبعد التعبيري، والواقعي التجسيدي للشخصية. فهو زي مشابه لزي الجدة الواقعي في الحياة، وارتبط بواقعية الشخصية، أكثر من ارتباطه، بالتعبير الذاتي عن الشخصية، رغم الرقع التي احتواها الزي، والتي ربما تقرأ على وجه واقعي، بحالة العوز، والفقر، وهي من مستتبعات كارثة الحرب الواقعية، ومرتبطة بالبعد الواقعي للشخصية، وليس التخييلي، ولا التعبيري. بينما جاء الزي، للحفيد بمعالجاته، أكثر توفيقا بالتعبير عن الموقف الواقعي الخيالي للشخصية المسخية، للحفيد، الذي شخص مسخية الطفل الكبير، أو الطفل المسخ (البيغ بابيي) كجزء من البنية التعبيرية للعرض، في تقديم موضوعية الموقف، والرؤية الذاتية له، بشكل واقعي خيالي، وهو الآخر لم يحقق تحولا بالارتجال، لا على مستوى الوظيفة، ولا على مستوى الدلالة، والتي بقيت محددة بالرؤية التصميمية المرتبطة برؤية الإخراج. كما أن قدرات التقنية بالداتا شو وعرض شاشة السكرين، في التحقق والاستحضار الآني، قد

استوفت وظائفية الأكسسوار، سواء المادية، أو التخييلية، في استحضار وتحقق فضاء المشهد، عدا حقيبة الحفيد، في مشهد الهجرة، وعبور البحر، فقد بقيت الحقيبة، مرتبطة بالشخصية، تكريس طبيعتها المسخية، أكثر من ارتباطها بالموقف، أو الحدث.

المعالجات الفنية للموسيقى، والمؤثرات الصوتية، إن الموسيقى بقوانينها الإيقاعية، والإيكوستيكية، عملت في إنشاء بنية تعبيرية محايثة، للحدث على الخشبة، بما تخلق من معادلات حسية، للإنفعال النفسي، ومترادفة مع التشكيل البصري، للثيمات في المشهد، فكانت التوظيفات الموسيقية، خارج مبادئ اللحن والمقامية الطربية، معتمدة على القدرة التعبيرية في حفظ الانفعال النفسي، وهو ما حضر في كامل التوظيفات للموسيقى، في العرض، بما يحيلها إلى المؤثر الصوتي، أكثر منه التوظيف الموسيقي، والذي يشترط الدلالة الفكرية. كما في توظيف للكورالات، والإيقاعات القداسية البعيدة كخلفية، لارتفاع الانفعال النفسي في المشهد إلى ذروته، في مواقف مثل، الاستهلال، ومشهد التراب الذي كسر النوافذ، فتأتي الموسيقى، مؤثرا صوتيا في حفظ الزخم الانفعالي لصرخة الجد الهستيرية، وهي تنقلنا إلى المشهد التالي، مشهد الصلاة. وتصاعد الذروة في مشهد الحرب الغادرة، التي اغتالت آلاف الشباب، ونشوة الجد رجل الحرب، الذي يجمع ويستعرض الخرائط الحربية، والتي تنعكس معروضة على شاشة السكرين، فنجد ترابطا وظائفيا، مابين المادة المعروضة على شاشات السكرين، والمؤثرات الصوتية، في تجسيد روح المشهد، انفعاليا، وحفظ الزخم فيه، خلال الانتقالات بالمشاهد، والتحولات في الأحداث، وتلك من التقنيات التعبيرية الصرفة، وخارج البعد الدلالي الذي تتطلبه الواقعية، التي تبحث عن بنى تفسيرية حسية، لثيمات المشهد،فالمعالجات هنا ارتبطت بالبناء الحسي الانفعالي للمشهد، وفي فضاء الاستحضارات والتحققات لتقنية الداتا شو. فهي ارتبطت بالجهد التصميمي، للعناصر العارضة، في تحقيق رؤية المخرج، بما توجه، الموسيقى، مخيلة المتلقي، نحو انتاج صور سياقية، او نسقية، مترابطة مع الموقف على الخشبة، فتكامل فعالية التداعي والاستحضار للعالم المسرحي، رغم تحققاته البصرية، فتعمل الموسيقى على تفعيل، وضخ الطاقة التعبيرية في الشكل المسرحي، والمتداعي على خشبة المسرح. كما في مؤثرات هجرة الحفيد، وعبوره البحر، ومؤثرات اندلاع الحرب في المشهد الأخير، في تكوين بصري، لمنصة القيادة الحربية، استند إلى كفاءة الموسيقى في تنظم الطاقة التعبيرية، والزخم الدلالي، الذي ينتجه الجسد في حالة مصاحبته للموسيقى، عبر موضعته، وتمركزه، واختزال حركته، وكثافة اشارته، وانفتاح دلالاتها، ليتحول الى اداة تعبير فائقة في المشهد، يجاوز فواعل السيكولوجيا الواقعية، نحو العمق السيكولوجي للموقف، فيعبّر، الجسد، وهو تحت سيطرة الموسيقى، عن الخواص الجوهرية، للموقف اكثر مما يفرزه النص البصري، والمدعم بالنص اللغوي الحواري .

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

نتائج التحليل

1. المعالجات الفنية لرؤية الإخراج، في رائحة حرب، تنوعت أسلوبيا، وجماليا، بتداخل المعالجات الواقعية، والرمزية، والتعبيرية، والواقعية الخيالية.
2. المعالجات الفنية بالواقعية الخيالية، في رائحة حرب، اتخذت طابع المسرحة، والارتجال المقيد.
3. برزت المعالجات الفنية للأداء، بالواقعية الخيالية، عند المخرج، بتقنيات التشخيص، وتقديم الموضوع برؤية ذاتية، بما يعرض ثنائية الوجه والقناع.
4. اعتمدت رؤية الإخراج في تجسداتها على الوسائط المتعددة، لقدراتها الفائقة في التحقق والاستحضار الآني للشكل المسرحي. بما أضعف فعالية المخيلة في تخييل وانتاج الشكل المسرحي. وبالتالي مفارقة الاطار الجمالي للواقعية الخيالية، عند استخدام تلك الوسائط.
5. معالجات الإضاءة، نحت باتجاه الوظيفة التعبيرية، وتجسيد الواقع النفسي، للموقف، أكثر مما ساعدت على خلق فضاء لعبي للارتجال والتخييل.
6. المعالجات الفنية، في إنشاء المنظر المسرحي تقنيا، بحشد التحققات الحسية للوسائط المتعددة، وتركيبها بشكل محايث مع الثيمات النصية، أنتج فضاءا عيانيا، محاكيا، وليس تخييليا.
7. هيمنة القصدية التصميمية على الشكل المسرحي، خلقت بناءا أيديولوجيا طبع العرض المسرحي، بالموقف النقدي العنيف، تراوح مابين الانفعال التعبيري، والغروتسك والترويح الفكاهي.
8. القصدية التصميمية، في رؤية الإخراج، عالجت الزي أيقونيا، بوضعه رمزا مركزيا، بما أسقط عنه إمكانية التحول، وانفتاح الدلالة، أو إعادة الانتاج باللعب المسرحي، والارتجال.
9. المعالجات الفنية للموسيقى، تمثلت بالتوظيف التعبيري، والتأثير النفسي، والتوظيف التقني، بالربط بين المشاهد، وتتابع الأحداث، وتجسيد العمق الانفعالي للموقف.

استنتاجات البحث

1. تنوع المعالجات الفنية، للمخرج المسرحي العراقي، تنوعا أسلوبيا، يكسر إطار الوحدة الجمالية في تجسيد المشهد المسرحي، ومراوحته مابين الواقعية، والتعبيرية، والرمزية، والواقعية الخيالية.
2. يعالج المخرج المسرحي العراقي فنيا، جدية الثيمات النصية في المشهد، بواسطة آليات الواقعية الخيالية، بالمسرحة، والكاريكاتيرية، والغروتسك.
3. تتمثل آليات المعالجة بالواقعية الخيالية للشكل المسرحي، بطرح الموقف الانتقادي الساخر، وتسطيح البعد الأيديولوجي للمشهد، والمفارقة البارودية، وبالمبالغة والتضخيم.

4. تتمثل معالجات المخرج المسرحي للأداء، بآليات الواقعية الخيالية، بمغادرة الأداء الواقعي السيكولوجي نحو المسرحة والتشخيص، والابتكار الخيالي، والصياغات الكاريكاتيرية بالمبالغة، بما يجعل الأداء رد فعل واعي، وموقف إدراكي من مضمون الأداء والمعطى النصي، وبما يعرض ثنائية الوجه والقناع، ويترك الأداء مراوحة مابين الذاتي والموضوعي.
5. لا يعتمد المخرج المسرحي في معالجاته الفنية للأداء، بآليات الواقعية الخيالية، لعب التخييل التشاركي، والارتجال المفتوح، بسبب ثقافة الفرجة السائدة التي تتحفظ بردود أفعالها التشاركية، لذا اتسمت معالجاته الفنية بالمسرحة والارتجال المقيد.
6. استخدام الوسائط المتعدد في معالجة تجسيد الرؤية الإخراجية، أضعف فاعلية التخييل في الإنشاء والتركيب، وبالتالي اعتماد المعالجات بالإطار الجمالي التعبيري والرمزي، أكثر منها بإطار الواقعية الخيالية، حين استخدام تلك الوسائط.
7. يتجه المخرج المسرحي بمعالجة الإضاءة المسرحية نحو تأكيد الإغراءات الحسية لتقنية الإضاءة الملونة وإمكانات الداتا شو في انشاء الفضاء السينوغرافي، فيؤكد الوظائف التعبيرية، والرمزية السيكولوجية للإضاءة، أكثر من دورها في خلق فضاء اللعب التخييلي، المرتبط بالواقعية الخيالية.
8. إن التحقق المباشر للوسائط الحسية، يحشد الشكل المسرحي بالثيمات النصية، وبالتالي التعبير الأيديولوجي للشكل المسرحي، فكانت المعالجة الفنية للمنظر بالواقعية الخيالية، بإعادة تركيب المفردة وظيفيا، بوضعها في إطار فنتازي يرتبط بالموقف الذي، يتراوح مابين الانفعال التعبيري، والغروتسك والترويح الفكاهي.
9. يعالج المخرج منظومة الزي، برؤية تصميمية قصدية، وفق معالجاته للأداء، بالمسخية والغروتسك، والنسق الكاريكاتيري، لذا يغلب عليه الطابع التعبيري، وخاضع للنظام الرمزي الذي يستحضر الشكل المسرحي، أكثر منه ارتباطا بالاطار الجمالي للواقعية الخيالية.
10. يعتمد المخرج المسرحي آليات الواقعية الخيالية في معالجته الفنية للموسيقى والمؤثرات، بتأكيد الوظيفة التعبيرية والتأثير النفسي، ببناء المساق لتتابع الأحداث والكشف عن الجوهر الإنفعالي للموقف الدرامي.

المصادر

1. فاختانكوف، يفجيني : الواقعية الخيالية ، ترجمة: قاسم محمد ، مجلة المسرح والسينما ، عدد (3) السنة الأولى (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، 1971) ص ص 22 – 23 .
2. ينظر: طابور، مهند: الواقعية في المسرح (بغداد : مطبعة الأمة ، 1990) ، ص61.
3. ينظر: التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990)، ص ص 219 – 220.
4 .ينظر: فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ط3 (بيروت : دار الآفاق الجديدة ، 1986) ، ص11 .
5 .ينظر: رشدي، رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 1982) ص138 .
6 .ينظر : ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية ، تر : محمد عصفور (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، 1990) ، ص155 .
7 .ينظر: فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، مصدر سابق ، ص15 .
8 .ينظر : نيكول، ألاردس: المسرحية العالمية ، ترجمة : عبد الله عبد الحافظ متولي ، ج3 (بغداد : المطبعة العصرية ، 1986)، ص ص 226 – 227.
9 .ينظر: طابور، مهند: الواقعية في المسرح ، مصدر سابق ، ص154 .
10 .ينظر: فريد، بدري حسون وسامي عبد الحميد : مبادئ الإخراج المسرحي ،(بغداد : جامعة بغداد ، 1980)، ص14 .
11 .العذاري، طارق: آفاق مسرحية (الأردن : دار الكندي ، 2001)، ص25 . .
12. ينظر: عيد، كمال : مدرس الإخراج عند ستانسلافسكي ، مجلة المسرح المصرية ، عدد 6 ، عام 1964 ، ص97 .
13. ينظر: بنتلي، أريك: نظرية المسرح الحديثة ، تر : يوسف عبد المسيح ثروت، ط2 (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص223 .
14 . ينظر: طابور، مهند: الواقعية في المسرح ، مصدر سابق ، ص175 .
15 .ينظر: برخت، برتولد : نظرية المسرح الملحمي ، ت : جميل نصيف (بيروت : عالم المعرفة ، 1980) ص169 .
16 .ينظر: فاختانكوف، يفجيني : الواقعية الخيالية ، مصدر سابق ، ص17 .
17. ينظر: أردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص246 .
18 . ديور، أدوين: فن التمثيل الآفاق والأعماق ، مصدر سابق ، ج2 ص 483 .
19 .ينظر : مايرهولد، فسفولد: في الفن المسرحي ، ت: شريف شاكر ج2 (بيروت : دار الفارابي ، 1979) ص 29 – 30
20 .نظر: فاختانكوف، يفجيني : الواقعية الخيالية ، مصدر سابق ، ص20.
21 .ينظر: طابور، مهند: الواقعية في المسرح ، مصدر سابق ، ص194 .
22 .ينظر: فاختانكوف، يفجيني : الواقعية الخيالية ، مصدر سابق ، ص23 .
23 .Gorchakov, Nicolai: The Theatre in Soviet Russia, Columbia University Press, New York, U.S.A. , 1957,P.235
24. ينظر: ايفانس، جيمس روس : المسرح التجريبي من ستانلافسكي الى اليوم، : فاروق عبد القادر (القاهرة دار الفكر المعاصر 1979)، ص 37.
25. ينظر: صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة (الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام ،2001) ، ص 63.

26 .ينظر: انينز، كروستوفر: المسرح الطليعي من 1892 – 1992 ترجمة : سامح فكري (القاهرة ، مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون 1996)، ص 76.

27 .Kuhlke, William : Vakhtangov and the American Theatre of the 1960's, Educational Theatre Journal, The Johns Hopkins University Press, Vol. 19, No.2 (May, 1967), p.183.

28 .ينظر: ايفانس، جيميس روس: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، مصدر سابق ، ص38.

29 .ينظر: ديور،اديون: فن التمثيل الافاق والاعماق ،ج2 ، مصدر سابق ، ص482.

* الغيتو : تجمع سكاني يهودي صغير ينشأ معزولا عن المدينة في الضواحي ومغلقا على اليهودي حسب .

30 .ايفانس، جيمس روس: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، مصدر سابق ص38.

31 .See: Simonov, Ruben: Stanislavsky's Protégé Eugene Vakhtangov, DBS Puplications Ltd. , New York, U.S.A., 1969, p. 26

32 .ينظر : اصلان، اوديت: فن المسرح، ت : سامية احمد اسعد (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية 1970) ص 732 .

33 .ينظر: صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص33

34.ينظر: زاخوفا، بوريس: فن الممثل والمخرج ، ت:عبد الهادي الراوي(عمان:منشورات وزارة الثقافة،1996)، ص28-29.

35 .See: Phaneuf, Cynthia Lynn Melby : Ensemble: A process of Actor Training, A thesis, Graduate Faculty, Texas Tech University, U.S.A., May, 1981,pp.19.

36 .See: Sheridan, Roseann: The Use of Music and Art as Directorial Tools in a Production of Kevin O'Morrison's Lady House Blues, Submitted to the Faculty of The School of The Arts, Virginia Commonwealth University, U.S.A. 1984, p.60.

37 .ينظر: أيفانس، جيمس روس: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، مصدر سابق ، ص 40.

38.See: Kuhlke, William : Vakhtangov and the American Theatre of the 1960's, p.182

39 .ينظر: الربيعي، علي محمد هادي: مفهوم الخيال في المسرح المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة(جامعة بابل: كلية الفنون الجميلة،2004)ص120

40 .ينظر: اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص111.

41 .See: Hauger, Kerry Lea: The Spirit of Carlo Gozzi in The Russian Revolutionary Theatre, A thesis in Theatre Art, Texas Tech University, U.S.A., 1977, p.38

42. ينظر: العذاري، طارق: المسرح التعبيري (بيروت : دار المشرق ، 1994) ص318.

43. ينظر: ديور، ادوين: فن التمثيل والافاق والاعماق ، ج2 ، مصدر سابق ، ص482.

44 .See: Sun, Mei : A Meeting Point or a Turning Point: On Vakhtangov's Theatrical Activities and Thought, Chang Gung Journal of Humanities and Social Science, National Central University,(April, 2008), pp.193.

45 .ينظر: مايرهولد، فسفولد: في الفن المسرحي ، مصدر سابق،ص36.

* الفضاء اللعبي هو فضاء الحركة والاشارة للمثل الذي تتشكل فيه العلاقات الفضائية ما بين عناصر الوحدة المشهدية البصرية .

46 .ينظر: الربيعي، علي محمد هادي: مفهوم الخيال في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص 131.