تفاعلية الخيال والمادة في مسرح الموت وتطبيقاتها في عروض المسرح العراقي

المدرس الدكتور / مصعب إبراهيم محمد **المدرس الدكتور / بشار عبد الغني**

جامعة الموصل – في كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

من منطلق ان العملية التفاعلية بين خيال المخرج المسرحي ومادته الاولية أسست لمبدأ الخلق والابداع الفني، واسهمت في صيغها المتعددة بمنح الموضوع المعروض بعد جمالي ومضموني متجدد، وغدا لها مكانة مهمة في تنظيرات المسرح الغربي الحديث، وتأثر بها مسرحنا العربي والعراقي من خلال تعامل المخرجين مع مجمل عناصر العرض المسرحي بوصفها مواد خاضعة لخيال المخرج الذي يركب بالاعتماد الكلي عليها صورة العرض.وفي ضوء ذلك قسم الباحثان موضوع البحث على اربعة فصول،ضم الفصل الاول (الاطار المنهجي) مبتدأً بمشكلة البحث، ومن ثم اهمية البحث والحاجة اليه، وهدف البحث، كما تضمن حدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية، ثم تحديد المصطلحات. وتضمن الفصل الثاني(الاطار النظري) وقُسم الى مبحثين: المبحث الاول: الخيال والمادة (مدخل مفاهيمي)، اما المبحث الثاني: تفاعلية الخيال والمادة في مسرح الموت، ثم جاءت المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري لتكون الاداة التي يتم بموجبها تحليل عينة البحث. اما الفصل الثالث فقد انطوى على اجراءات البحث، وعبر اداة البحث، ومنهج البحث، ومن اخلال اختيار العينة القصدي تم تحليل العينة المتمثلة بعرض مسرحية (كاروك)، اما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث، كما احتوى على الاستنتاجات، ومجموعة من التوصيات والمقترحات، وختم البحث بثبت المصادر والمراجع.

Abstract:

Based on the fact that the interaction between the imagination of the director and all the components of the dramatic process established the principle of artistic creation; and participated in its multiple forms in giving the subject matter an aesthetic dimension and renewed content, reaching to an important aspect in the theorization of the modern western theater, the matter which affected our Arab and Iraqi theatre through the dealing of the directors with the elements of the dramatic show as they are things subjected to the imagination of the director assembled by depending on the image of the show.

In the shed of what is mentioned above; the two researchers divided the current study into four chapters. The first is the approach of the study starting

with the problem of the study, then the importance of the study and the need for it and the aim of the study. It also included the spatiotemporal limits of the study and the objective limits of the study, then specifying the terms used in the study. The second chapter (the theoretical approach) which was divided into two sections; the first talked about the interaction between the imagination and the abstract stuffs of the theatre (as an introduction), the second section talked about the interaction between the imagination and the abstract stuffs in the (Death Theatre). Then the factors of the theoretical approach used as the tool by which the analysis is done. As for the third chapter; it included the procedures of the study, the tool of the study and the approach of the study by which the intentional sample was analyzed represented by the show of (Karook Play – Lit: The Cradle). The fourth chapter included the findings of the study and the conclusions in addition to the recommendations and the suggestions, then the study ended with the bibliography list.

الفصل الاول

لاطار المنهجي

مشكلة البحث

يعتمد كل منجز فني او ادبي على اسس مادية ومعنوية تسهم في تشكيل صورته النهائية وتذهب به عادةً في اتجاهين، الاول: مادي بحت تمثله المواد والادوات والمفردات، والثاني مهاري ادائي ابتكاري يحدد سبل تفعيل المواد وديناميكية حركتها، وصهرها مع خيال الفنان المبدع لإعطاء مبررات تشكلها.

وقد دخل فن المسرح ولاسيما الاخراج المسرحي في صراع دائم مع المادة، وتباينت نظريات المخرجين حول التعامل معها ابتداءً بالاستخدام التقليدي بواقعيته المتعارف عليها، وصولاً الى التجريب والتجديد وابداع الخيال الابتكاري الذي اخرجها عن معانيها المطروقة المتداولة، واسبغ عليها وظائف ومضامين مغايرة، ومتجاوزة لحدود الواقع الحياتي البسيط، وبهذا الصدد ظهر مخرجون مجربون انمازت عروضهم المسرحية بتوظيفات المادة الخاضعة لخيالهم، لتنتج ضمن صورة العرض مدلولات ومعاني جديدة ومتجددة في آن، وبعيدة عن مضمونها التقليدي، ومن هؤلاء المخرجين المخرج المسرحي البولندي تادوش كانتور وتجاربه في مسرح الموت، ومن هنا يمكن ان تحدد مشكلة البحث بالتساؤل حول :

(تفاعلية الخيال والمادة عند كانتور وآليات تطبيقاتها في عروض المسرح العراقي؟)

اهمية البحث والحاجة اليه

تنبع اهمية البحث من خلال تناوله لمفهوم ابداعي هو الخيال وربطه بالجانب المهاري والادائي للفنان في تعامله مع المادة التي تصمم وتركب البعد الجمالي، وتشارك في بث البعد المضموني للعرض المسرحي، ولأجل ذلك تتجلى اهمية البحث في القاء الضوء على تفاعلية الخيال والمادة في مسرح الموت وتطبيقاتها في عروض المسرح العراقي.

اما الحاجة الى البحث فتكمن في ان البحث يعد دراسة اكاديمية تفيد المتخصصين في مجال المسرح عموماً، والاخراج المسرحي بشكل خاص، كما يفيد البحث طلبة اقسام المسرح في كليات ومعاهد الفنون الجميلة،من خلال تحفيز الخيال في تعامله مع المادة.

هدف البحث

يهدف البحث الى: (تعرف تفاعلية الخيال والمادة وتطبيقاتها في عروض المسرح العراقي.)

حدود البحث: يتحدد البحث بالحدود الاتية :

١. الحد الزماني: يتحدد البحث الحالي بالعام (٢٠٠٠)

٢. الحد المكاني: العروض المسرحية المقدمة من قبل كلية الفنون الجميلة– جامعة البصرة.

٣. موضوعياً: دراسة تفاعلية الخيال والمادة في مسرح الموت وتطبيقاتها في عروض المسرح العراقي– مسرحية كاروك.

تحديد المصطلحات

التفاعلية لغةً: جاء تعريف مصطلح التفاعل في المعجم الوسيط من " فَعَل الشي ـ فعلاً ـ وفعالاً عَمِلهُ ... تفاعلاً اثر كل منهما في الاخر" [٢٠ : ٧١٣] كما يشير مصطفى الى أن" التفاعل: ان تؤثر المادة في مادة اخرى فتغير تركيبها الكيميائي." [٢٠ : ٨١٨]

التفاعلية اصطلاحاً: يرى صليبا ان "الفاعلية هي النشاط، او الممارسة، او استخدام الطاقة،تقول: فاعلية الفكر، اي نشاطه ...[ونطلق] على كل عملية عقلية او بيولوجيا متوقفة على استخدام طاقة الكائن الحي، او على عملية عقلية او حركية تمتاز بالتلقائية اكثر من الاستجابة." [١٨: ١٣٦]

التفاعلية اجرائياً: هي عملية الممازجة والانصهار الابتكاري الخلاق لخيال المخرج المسرحي مع كل مادة مساهمة في تشكيل صورة العرض، سواء كانت المادة ثابتة ام متحركة، حية ام جامدة، بهدف تركيب تشكيلات وكتل جمالية وابعاد مضمونية متنوعة .

الخيال لغةً: يعرف بانه " احدى قوى العقل التي يتخيل بها. (ج) اخيلة، وخيلان."[٢٠ :٢٤٤]

الخيال اصطلاحاً: هو " الصورة الباقية في النفس بعد غيبة المحسوس عنها ... ويطلق الخيال على الصورة الشخصية التي تمثل المعنى المجرد تمثيلاً واضحاً. وهذا المعنى مألوف في الادب والشعر والفن." [١٨ : ٥٤٦ – ٥٤٧]

الخيال اجرائياً: هو منظومة القيادة التي تخطط لكل ما ينتج على منصة الاحداث من افعال وحركات وصور في ذهن المخرج المسرحي قبل الشروع بتنفيذ اجراءاته على مادته الخام.

المادة لغةً:يقول صليبا " المادة في اللغة كل شيء يكون مدداً لغيره، ومادة الشيء اصوله وعناصره التي يتركب منها حسية كانت او معنوية كمادة البناء، ومادة البحث." [١٨ : ٣٠٦]

المادة اصطلاحاً: يعرفها لالاند بأنها" الاغراض الطبيعية التي يستعملها العمل البشري، او يحولها في سبيل غاية." [١٩ : ٧٧٢] كما يعرفها ايضاً بأنها " كل معطى طبيعي او ذهني محدود مسبقاً يتلقاه نشاط ما ويصنعه لاحقاً." [١٩ : ٧٧٢]

المادة اجرائياً: هي الخامة الاولية الخاضعة لخيال وابداع المخرج المسرحي والتي تشكل كل شكل وتشكيل وكتلة وهيئة ضمن فضاء العرض المسرحي، وتشغل جزءً من فراغ المنصة.

الفصل الثاني

الاطار النظري

الخيال والمادة (مدخل مفاهيمي)

ان العملية التفاعلية بين الخيال والمادة ترتبط بعلاقة جدلية مع الادراك البصري الذي يؤسس لإنتاج شفرات مرسلة الى الذهن تفعل الخيال وتذهب به الى الاشتباك مع الموجودات من المواد في الطبيعة، وهنا يكون ذلك الادراك ضرورة ابداعية للخلق والابتكار، فالإدراك البصري للمرئيات والموجودات ما هو الا ترجمة للمواشجة والمعانقة بين الماديات والتصورات التي تحوم في المخيلة والذهن، حيث أن الخيال "اعتبار ذهني يحملنا الى ظروف استثنائية ليس لها وجود حقيقي في حياتنا اليومية ولكنها تعيش حقيقية في تصوراتنا الذهنية نستحضرها عبر التخيل لصور موجودة وتخلق فيها تصوراً جديداً."[١٧ : ٢٩٣] . اي ان التفاعلية عملية ابداعية متسلسلة ومتتالية تبدأ بالإدراك البصري للموجودات او المواد وتفعيل الخيال عليها مما يؤدي بها الى الخضوع التام للنشاط التخيلي الذي يعمد الى تشظية اشكال ومدلولات تلك المواد التي هي بالأساس ركن رئيس من اركان صور الخيال، ولذلك فقد أستبعد الفيلسوف الفرنسي (باشلار) " أن ترتبط صور الخيال بغياب الموجودات، واخذ بطرف واحد يتمثل في أن صور الخيال تتفتح على موجودية الاشياء لا على غيبتها وعدمها، فأدخل بموقفه خللاً على البنية الجدلية الخاصة بالخيال." [١٦ : ٧٧].

تلك الجدلية التي تتناول طبيعة العلاقة بين الخيال والادراك حتى وأن كان الادراك هو تمثيل لموجودات وصور حاضرة بشكل فعلي فأن الخيال هو استحضار لتلك الصور والموجودات ولكن بشكل جديد، اي ان كل من الخيال والادراك يقتربان من بعضهما في نقطة تكون هي ذاتها بداية الافتراق لان " الادراك والخيال يستبعد كل منهما الاخر، ويتمثل الفرق النهائي بينهما في أن الأشياء في الادراك حاضرة كفاحاً، أما في سياق التخيل فأنها تتكشف في وضع غياب، وواضح أن هذا المعيار ضروري من أجل التمييز بينهما وبدونه يصبح الخيال والادراك فعلاً واحداً. أننا عندما نتخيل نفرغ السلب على الأشياء بوصفها غائبة عن أدراكنا وأن تكن حاضرة في الخيال حضوراً من نوع اخر، وهكذا يتجلى الموضوع الخيالي بوصفه غياب

يؤذن بحضور، وعدما ً يتخلل الوجود." [١٦ : ٧٧-٧٨] . ويمكن ان يسبر الخيال مجالات متعددة ومتنوعة سعياً لاقتناص الموضوعات الماثلة في هيئتها وحقيقتها، تلك التي تشكل مثيرات استفزازية للذهن وتحفز الخيال ليتفاعل معها بهدف توليد حقائق وتركيب صور جديدة، وتأكيداً على ذلك فإن الخيال من وجهة نظر هايز جوردن يعتمد على الحقائق الآتية :

١- " الحقيقة نفسها . مثيرات حقيقية.

٢- حقيقة مشوهة . حيلة الوهم.

٣- الحقيقة المتذكرة . الخبرة المستدعاة في عين العقل.

٤- الحقيقة المؤلفة ، مزج للأجزاء المختزنة.

٥- أشباح الحقائق – حقائق متذكرة استدعت الى الحاضر ذاكرة واقعية نشطة ، وتعني هلوسة." [٦:٨٧] فالخيال لا يقدم نتاجات جاهزة كان قد استمدها من الادراك الصوري للحقائق الماثلة بل ينفتح على تلك المثيرات سالفة الذكر ويجري عليها عمليات تفاعلية كيميائية في معمله المعقد لكي يحدد صورة معينة، ومهما يكن ما تصوره الصورة من امور اجتماعية او سياسية او ادبية او نفسية فأن الخيال هو من يولد هذه الصورة بوصفه المسؤول عن " ايجاد صورة جديدة أو قديمة وابتكار أشياء جديدة أو مواقف يكون لها قيمتها التفسيرية الاصيلة." [١٠ : ١٣٧]

كما يكشف لنا التعانق الجدلي بين الصورة والمادة وارتباطها الازلي بالخيال بوصفه منتج الخلق والابداع اهمية التفاعل والانصهار بينهم لتتفتق عن هذه الممازجة منتجات ابداعية متجددة، حيث ان لكل مادة هيئة وصورة وكل صورة مكونة من مادة شكلت ابعاد هيئتها فالخيال مصدر الصورة وسر الجمال، وأنهُ " يتطور لأول مرة بصورة حقيقية، وذلك في الصورة فقط، خالقاً بذلك تناقضية الاختلاق المشهورة والمعروفة منذ القدم." [١٣ : ١٧٤] . وعلى الرغم من اعتبار الخيال مصدر الابداع والخلق غير انه معتمد بشكل كامل على المادة، ولولا وجودها لما نال تلك الاهمية الكبيرة، فإن نقطة الابداع الجوهرية تكمن في الترابط في صورته الاولى مع المادة بعد شروع الفنان في خطواته الابداعية وصهرها مع خياله، فبحسب الفيلسوف محي الدين بن عربي " أن الخيال يستمد مادته من عالم المحسوسات، ثم يعيد تركيبها في صورة جديدة، وبصورة مالها عين في الوجود، ولكن أجزاء هذه الصورة كلها أجزاء وجودية محسوسة." [١١ : ٩٠٨] وهنا يقودنا راي بن عربي الى ترجيح كفة المادة على الخيال من حيث الاهمية، لأنه قابع تحت سلطة خواص هذه المواد ومميزاتها، إذ ان " المادة هي التي توجه الخيال وتقود الابداع وتشكل التنفيذ الفني." [٢ : ١٨٥] غير ان هذا يقلل من شأن الخيال رغم سمته الابداعية ولذلك يرى الباحثان ان العلاقة تفاعلية تقابلية جدلية والخيال والمادة يكمل احدهما الآخر، فلا يمكن تقديم فن بدون تجسيد وتنظيم الخيال في مادة ملموسة وصورة جديدة بوصف الصورة أساس كل عمل فني مثلما الخيال أساس لكل صورة.

اتخذ الخيال في المجال الفني مكانة مهمة في التنظيرات الفلسفية، فاتسم الخيال بالمثالية والروحية والسمو، في حين عدت المادة عنصر تابع للخيال ومكمل له، فالفن من وجهة نظر الفيلسوف الفرنسي برغسون " تعبير عن الشعور بواسطة الحدس والخيال، وتنحصر فكرة الحدس والخيال عند (برغسون) بحسب رأي (جان فال) بوجود زيادة أو نقصان في التوتر، فيكون التزايد اشتداد في الروحية والنقصان ايغالا في المادية." [٨ : ٤٧] والمتذوق للعمل الفني لا يتذوق الصورة الا أذا تأملها الى حد تحريك دواخله ومشاعره وأثارة خياله وتلذذ بقيمتها الجمالية وتفاعل مع عناصرها ومكوناتها وكل مايدخل في تركيب مادتها بتنوعاتها المختلفة التي لاحصر لها، إذ " أن كلمة (المادة) كما تستخدم عادةً تعبر، لا عن الاجسام المادية وحدها بل كذلك كل ما يستعمل في صنع شيء وفي كل ما يدخل في تركيب شيء ما."[٢ : ١٧٩] . وقد تنوعت المادة في الفن وشملت مجالات متعددة ابتداءً من المواد الجامدة في الطبيعة الى الحية كالجسد الانساني كما في الفنون الادائية او اللغة التي تعد مادة اساسية لمجمل الفنون الادبية، وبهذا الصدد يشير ديوي الى ان " كل لغة كائنة ما كانت أداتها أو واسطتها تتضمن مادة وصورة، أعني أنها تنطوي على عنصرين: ما يقال ، وكيف يقال." [٧ : ١٨٠] وهذا في صميم العمل الفني عامة والمسرحي على وجه الخصوص، أي ان فاعلية الخيال – خيال المخرج– تركز بعد اختيار المادة (ما يقال) على الاليات الادائية والمهارية بطريقة الالقاء (كيف يقال). وكما اوقفنا السؤال الفلسفي في النظريات الفلسفية (من الذي يسبق؟) الصورة ام المادة، او (الخيال ام صورة المادة؟) فإن الفن من وجهة النظر الفلسفية يواجه ذات التشاكل، إذ "هل يمكن القول بأن المادة تأتي اولاً وكأنما هي حقيقة جاهزة معدة من ذي قبل ، ثم يأتي بعدها البحث عن الصورة أو اكتشاف الصورة التي يمكن أن تتجسمها تلك المادة ؟ أوهل ينبغي لنا أن نقول أن كل الجهد الابداعي الذي يقوم به الفنان هو محاولة من أجل تشكيل المادة، بحيث يصبح فعلا بمثابة الجوهر الحقيقي للعمل الفني." [٧:١٨٠] . ان الفنان الحقيقي هو من يجد المادة ومن ثم يُفعل خيالهُ عليها، والخيال بدوره يولد الصورة التي هي الاساس الذي يعرف المادة ويعرضها – تلك المادة التي لولا وجودها لما وجدت الصورة، فإنهما متلازمان لاينفصلان، غير ان فاعلية الخيال هي التي تفرقهما وتقربهما بهيئة جديدة " فالصورة والمادة متصلتان في العمل الفني، الا أن هذا لا يعني أنهما شيء واحد. وإنما تشير هذه الحقيقة الى أن الصورة والمادة لا تتمثلان في العمل الفني كشيئين متمايزين، بل أن العمل هو عبارة عن مادة مُشكلة، ولكن الصورة والمادة تصبحان متمايزتين بحق حينما يتدخل التفكير والتأمل العقلي." [٧ : ١٩٢] فاذا كان التفكير هو من يساعد المرء بالوصول لمعرفة شيء معين فأن التأمل هو من يُعرف المرء كيف تم الوصول الى ذلك الشيء، فالفن بمبدعيه وفنانيه وتأملاتهم وأفكارهم وخيالاتهم، هم من شكلوا وجذروا للفكرة الفنية ولفكرة المادة والصورة. وبذلك فأن" التمييز بين الصورة والمادة جزء من علم الجمال." [٢ : ١٧٢] . ان ذلك التشاكل والتعالق المتداخل المتطابق والمتناقض في آن هو ما يستفز خيال الفنان لسبر تلك الجدليات واستخلاص المدلولات والمعاني وفهمهما، إذ يقول فوسيون:" مازالت تلازمنا المتناقضات القديمة بين الروح والمادة، وما بين المادة والصورة التي يلازمنا فيها التضارب بين الصورة والمعنى...أن كل من يريد فهم شيء من الصورة لابد وأن يتخلص اولا

من التناقض." [٢ : ١٧٣] . وهنا تكمن اهمية الخيال ودوره الجوهري في تصفية التناقض ووضع حد للاختلاف – بعد الافادة منه بوصفه عنصر مستفز ومحفز– واستبداله عبر العملية التفاعلية بالانسجام والتناسق الجمالي الذي يسعى اليه الفن، حيث ان" الصورة الكبيرة تمتص تماماً هذا التناقض فلا تبقي له أثراً. وأن الشرطية coditionality والخيال يكرران ويحاكيان انعكاس العناصر بعضها في بعض ويضيفان عليها طابعا موضوعياً." [١٣ : ١٧٥] أن المتذوق للعمل الفني يتذوق العمل بأكمله بكل عناصره المادية والحسية بعد تفاعلها مع مخيلة الفنان، مع الأخذ بعين الاعتبار أن التناقض والاختلاف والجدل بين مكونات وعناصر العمل الفني يمنح العمل سمة جمالية. " فمن الاختلاف يأتي أجمل الائتلاف." [١٥:٩٨] يسعى خيال الفنان غالبا الى تقديم فكرة فنية اصيلة، عبر مادة تقدم ضمن شكل جمالي يتسم بالجدة في الطرح، من خلال اخراج تلك المواد والادوات المستخدمة عن مألوفيتها التقليدية المتعارف عليها وهنا" تصبح المخيلة جزء مكونا لا غنى عنه بالنسبة للفكرة الفنية ...هذه الفكرة تبرز في الفن المنفَذ الحقيقي للوظيفة الجمالية، والباني للصورة، وان الصورة تستطيع أن تنمو وتصبح متعددة المعاني، وذلك فقط بمساعدة الخيال." [١٣ : ١٧٦] . ان البحث والتقصي الذي يجريه الفنان على المادة يؤدي الى الاستيعاب والتأمل التخيلي، الا انه يبقى مقيداً بصورته الذهنية لحين تدخل الفنان بمهاراته الادائية واعادة انتاج مادة جديدة مبنية على التصور الخيالي، فالصورة وسط بين المادة والشعور، بين الشيء والتصور، إذ " ان الصورة التي تنفذ في مجال الشعور في حالة التصور الخيالي تبقى في مستوى الحلم، دون أن تتعدى ذلك الى مستوى الفعل، إن الطبيعة لا يمكن أن يكون لها في حالة التصور الخيالي كما هو الأمر في حالة الادراك الحسي قاعدة صارمة لتحديد تصوراتنا." [١٦ : ٢٩] على اعتبار ان التصور الخيالي يستحضر ويعيد بناء أشياء غائبة عن المجال البصري، وعليه فالصورة المتخيلة هي صورة الصورة وكما يتضح ادناه في مراحل الصورة

تمثيل الصورة ------ محاكاة--------- خيال----------أعادة انتاج

(إعطاء صورة ذهنية لما يتم ادراكه حسيا)

ويمكن تقسيم الصورة المتخيلة الى ثلاثة اقسام وفقاً لآليات العمل على المادة:

١-الخيال الابتكاري: حيث يعمد الفنان الى تشكيل صورة جديدة من مادة موجودة ومألوفة.

٢- الخيال التأليفي: وهو عملية استدعاء صوراً تشبيهية مبنية على الاستعارة.

٣- الخيال التفسيري: كتفسير جمال الزهرة وأنسنة صفاتها. [ينظر: ٢٢ : ٢٤٧]

وتأسيساً على ذلك يمكننا القول ان الفنان ينتقل من التصوير التقليدي – صورة حاضرة - بالاعتماد على الخيال الى التصوير الفني – صورة متخيلة- مرتكزاً على التفكير والتأمل العقلي في انتاج معاني وصور جديدة تخاطب ذهن المتفرج وتوسع خياله وتمكنه من قبول الفهم الجديد لمادة مبتكرة وقارة.

المبحث الثاني : تفاعلية الخيال والمادة في مسرح الموت

بعد ان أفقدت الحروب ثقة الأنسان في كل ما حوله، ظهرت أشكال مسرحية تعلن الاحتجاج والغضب على كل الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية، كما وظهر عدد من الفنانين ممن سعوا أن يعكسوا كل ما بهذا المجتمع في أسلوب غاضب يوضح احتجاجهم على ما حولهم، ومن هذه الحركات (مسرح الموت) الذي أبتكره الفنان البولندي الشامل (تادوش كانتور) والذي عمل رسام وكاتب ومخرج، فقد اقترح اشكال بصرية تنقل قتامة وسوداوية العالم، إذ ان " المتأمل لأعمال (كانتور) يدرك حقيقة هامة تتمثل في أن معظم أعماله تنتمي الى عالم واحد لا يتغير تسيطر على هذا العالم فكرة الموت والدمار والمصير المفزع الذي ينتظر الإنسانية."[١ :١٠٣] وكأنما نهاية كل أنسان مرتبطة بموت حتمي، والعالم كلهُ ينتظرهُ فناء بشري. تجاوز (كانتور) الاطار التقليدي المسرحي وسعى لتقديم عروض ترتكز على البناء الروحي والفكري معتمداً على تقابلات، كالواقع والوهم والهدم والبناء متحرراً عن قيود الدراما التقليدية وتسلسلها الزمني والحدثي المنطقي، لأنه يرى ان المسرح " في وضعية الواقعية يواجه وهم كامل وخيال كامل، فالمتفرج يعي أن ما يشاهد حدوثه في إطار (مسرح العلبة) الايطالي ما هو الا وهم، ولذلك يكون المتفرج ملاحظا عاديا للأحداث الواقعية." [١٢ : ٧٢] في حين وسع اطار الفضاء السينوغرافي – من خلال تجديدات كانتور الاخراجية – حيز المشاهدة ليشمل واقع المتفرج بعد ان عبرت المادة المعروضة عن الواقع المأساوي المعاش بالواقع نفسه وليس بمحاكاته، فإن كانتور " توصل عبر استثمار جديد للمادة السينوغرافية وعبر انتقائه للأدوات الهامشية الى أن ينقل الواقع الى الخشبة، يمسي الواقع كتلة متميزة تشكل عملاً فنياً مستقلاً لا يحاكي أي شيء آخر ولا يستند الى المحاكاة أصلاً." [١٤ : ٦٤] . ان الميول التشكيلية لمُنظر مسرح الموت بوصفه فناناً تشكيلياً، وسينوغراف حدت به الى الاهتمام بحيثيات الصورة المشهدية، واوغل في تصوير جماليات قبح الحدث المأساوي، وغدت المادة المؤثثة للفضاء السينوغرافي بكل امكانياتها –قطع ديكورية، ادوات، اكسسوارات، اجساد ثابتة ومتحركة– ركناً اساس من اركان مسرح الموت، إذ ان " طبيعة العلاقة التي يؤسسها (كانتور) بين المادة السينوغرافية ونظام العرض هي أساس تجربته في المسرح اللاشكلي (Theatre in Formel) الذي لايركن الى شكل معين، ويتخذ من الهدم والصدفة والعنف قوانين." [١٤ : ٦٤] . إن اعتماد المواد والادوات في مسرح الموت لا يُعنى بالتأثيث الزخرفي والتزييني لمكان الحدث، وانما اخضعت تلك المواد لتساهم في تجسيد صور الموت، إذ ان خيال كانتور وتفاعله مع المادة التي هي ضمن حيز واقعها ومن ثم نقلها الى واقع جديد يسعى الى تحويل كل ما هو موجود من مواد بدلالاتها الطبيعية الى دلالات احادية التوجه وهي التعبير عن الكابوسية والسوداوية للحياة بهدف إعطاء معنى روحي يخاطب الوجدان والطاقات الروحية للمتفرج، ولذلك يقول (كانتور) " عندما يستحيل كل شيء فوق الخشبة الى لون رمادي، عندما تتغير خلفية المكان الموحية بأفق طبيعي الى صبغة الوان، عندما تتساقط الأزياء والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) فتغدو رثة مستخدمة، بعدما كانت منذ قليل مضاءة ومشعة زاخرة باللمعان، عندما تموت المشاعر والايماءات – حيث

كانت حية وزاخرة بالعواطف – يصفق لها الجمهور." [٥ : ١٩١] . اي ان المادة عنصر مركزي في مسرح الموت، لأن توظيفاتها جاءت متجددة ومغايرة عبر انفلاتها من بعدها المفهومي المألوف، واكسائها بدلالاتها الجديدة بعد فعالية الخيال في تعديلها بما يلائم مسرح الموت، حيث ان " العنصر الجوهري للواقع الحقيقي تمثله المادة التي ينبغي كذلك استئصالها من تبعيتها الحياتية، وتركها بلا تعليق كيلا تخدم أي فكرة مفترضة، فيمكن للمادة أن تشكل ذاتها ممثلة بذاتها." [١٢ : ٧٥] فهو يلجأ الى الهدم والبناء المكرر للفعل لكي لا تنمو الافعال بشكل طبيعي مثل الواقع، وانه يتلاعب بالمفاجأة ويعتمد الصدفة ويعبر عن الصدمة للخروج من الرتابة التي يوشك المتفرج أن يُقيم فيها أذا لم يتيقظ، ففي عرض مسرحي تحت عنوان " صانعة الاحذية الساحرة، لخص المخرج المسرحي الشامل (كانتور) ديكوراته، وأحالها شيئاً أخر لتغدو مجرد قطع إكسسوار على شكل عدة موائد، وكراسي وسلالم وكانت تكفيه ليتمكن من الناحية الشكلية من تحديد الفضاء المسرحي، ومن ناحية الرؤية الإخراجية، كان يكفيه وضعية الممثلين فوق الخشبة وخلق المناخ الفني اللازم والملائم." [١٢ : ٣٣] . وبهذا يعد كانتور مجدداً في هذا المجال ومجرباً في تعامله مع المادة بأشكالها المتنوعة القابعة تحت سلطة خياله الخصب لتتعدد توظيفاتها ودلالاتها من جهة، وتخضع لأفكاره المراد طرحها من خلال العمل المسرحي من جهة اخرى، فأستخدم كل الامكانيات التعبيرية في وحدة كلية لملء الفضاء المسرحي الفارغ " فالمفهوم الثابت المسرحي – الذي يتعامل مع المادة وفقاً لمحدوديتها– يلفظه (كانتور) من البداية باعتباره مفهوماً تقليدي الوظيفة على مستوى الديكور والمهمات المسرحية (الاكسسوارات)، فالمواد الجاهزة والتي عثر عليها تصبح بديلاً عن تلك التي تصنع في العروض المسرحية وتزيفها، أنها تخدم بشكل غير حقيقي العناصر التشكيلية داخل كيان المسرح التقليدي." [١٢ : ٦٥] . مما سبق يتضح أن توظيف كانتور لمخيلته في تفعيل المواد والادوات المُستقاة من الحياة اليومية مثل عجلات العربات المتهالكة، وأسلاك حديدية صدئة، ودكك منخورة يهدف الى " أن يحول المادة الحياتية من عنصر ساكن لهُ طبيعة نفعية الى عنصر خالق للمعنى." [١ : ٩٩] . وهنا يكمن التداخل بين عمل الفنان – السينوغراف والمخرج– مؤدياً وظيفة درامية متكاملة فلم تعد السينوغرافيا ترجمة للواقع الحياتي وشرح تفصيلي للأثاث والديكور بل أنها رؤى وابتكارات جديدة تخاطب المصير الانساني، وتوظف موادها لتقدم العري الانساني فوق الخشبة " وكالعادة في كل عروض (كانتور) السابقة، يحدد هذا الشيء – أو التكوين الجمادى المهيمن – المشكلة المحورية في العرض هكذا كان الحال مع (المهد) في مسرحية الطبقة الفانية، ومع (فراش القس) في فيلوبولي، وغني عن القول أن (النعش) هنا يرمز الى الموت دون مواربة." [٣ : ٣٠٩] خاصة وأن معظم عروض (كانتور) يقف الأنسان فيها أمام الرعب والموت وكأنهُ يستثمر القسوة الكونية لخلق عالم مليء بمآسي الحياة وسوداويتها، مُستخدماً مواد وأدوات تضفي على العرض نكهة جديدة " أن هذه الادوات لا تحافظ على وظائفها ودلالتها المعتادة، ولكنها تكتسب إيحاءات جديدة باندماجها في طقوس جديدة هي عبثية بالمقارنة مع الحياة العادية وهي طقوس ضرورية لاستقطاب الأشياء والأدوات الى دائرة الفن وإخراجها من دورتها العادية." [١٤ : ٦٣ – ٦٤] .

تعامل كانتور مع نوعي المادة الحية والجامدة ليسقط عليها كل ما ينتجه خياله الخصب، لتظهر وتتفاعل بعملية كيميائية يؤسس لها الممثل وكل ما يحيطه على المنصة من المفردات التي يمكن القول أنها جاءت قبل المعادلة الكيميائية التي تؤسس مبدأ التفاعلية لتلك الثنائيات، فالممثل ليس حضور بشري وحسب، بل قوى محركة للعرض المسرحي ومرتبطة بكل تكويناته ومتوحدة مع مواده بناءً على " مشاركة ممثلوه في صنع المادة المسرحية التي تتسم بطبيعتها السريالية والدادئية، فكانوا – مع ذلك – جزءا لا يتجزأ من مادتها الأصلية...[ان] ممثليه في ذلك مثل أي مفردة من مفردات العرض – يصبحون خاضعين لأمر يطلق عليه بالمسميات المسرحية الدولاب الزاخر لقطع الإكسسوار." [٩ : ٨١] . ان انفتاح الدلالة وتنوع تفسيراتها وتعدد معانيها موه الى حد ما حقيقتها، وادخلها الى عالم الغموض الملغز الذي اعتمده السرياليون وآرتو من بعدهم، غير انها موجهة بمساندة المادة نحو تحقيق صور الرعب والخوف من المجهول الذي لانعلم عنه الا انه مأساوي بكل صوره واشكاله، وهكذا فإن الخيال والمخيلة الفنية الخصبة والتي بتفاعلها مع المادة تخلق علامات بصرية تعبيرية أثْرَتْ الخطاب البصري وسارت به نحو رؤى كانتور، فإنه" يتعامل مع المادة كما يفعل السرياليون عندما يتعاملون مع اللامعنى (objec –Troure) والذي يهبهُ الفنان معنى محدداً." [٢٣ : ٩٠] وبما ان الممثل عند كانتور مادة كحال بقية المواد التي يزخر بها فضاءه المسرحي، فقد وظف طريقة اداء خدمة لذات الغرض فنبشوا " كوامن لأفعال لا تقترن بقيم بيولوجية أو سيكولوجيه مع المقومات او المرجعيات السابقة للأداء أو الابعاد المنطقية والموضوعية للشخصيات، بل هي استحضار للأفعال المتشكلة في البيئة المفترضة وفق نمط لا تقليدي يقترن بما يرغب كانتور بتسميته بمسرح الموت، وابراز الرؤية الآنية دون المستقبلية في عين الحدث ليؤكد عتمة القادم وعقم العاطفة في محيط الفضاء." [٢٣ – ٩٠] . ان اهمية المادة في مسرح الموت جعلها في موضع يوازي اهمية الممثل، خلافاً لمجمل منظري المسرح ممن سبقوا كانتور، ليكون الجسد الحي – بوصفه مادة– جزء من مجموع المواد التي تشكل صور العرض النهائية، ولذلك فانه كان يهتم بوضعية الممثلين على الخشبة وكيفية تعاملهم مع المواد والادوات لتخدم أدائهم من جهة، ويكونوا كمادة مساندة من جهة اخرى، لصورة العرض بعد أن يتم تشكيلها من ممازجة تلك المفردات، لتأثيث الفضاء المسرحي تشكيلياً مما يخلق جو فني ملائم للممثل خاصة، وللعرض عامة، بعد أن تصبح كل من الادوات والمادة والممثل في نفس درجة المساوة " فقد تحولت خشبة المسرح في نوع من التبادل بين الاجساد الحية والاشياء الى منظر طبيعي من الموت حيث هناك انتقال بين الكائنات البشرية (التي تمثل في أغلب الاحيان مثل الدمى) والدمى الميتة (التي تبدو كأن الاطفال يحركونها)." [٢١: ٣]. ومهما أمتلك الممثلون من حرية الحركة والفعل ومن أدوات تعبيرية الا أنهم يبقون منفذين ومتوائمين مع المواد والاشياء الى درجة يصبحون جزء لا يتجزأ من بنية الخشبة المسرحية وخاضعين للآلات والأدوات، إذ " يظهر الممثلون الأدميون تحت سيطرة الأشياء، فالهيراركية الضرورية للدراما تتلاشى هيراركية يدور فيها كل شيء (وكل شيء) حول الحدث البشري، بينما الأشياء ليست سوى أدوات أو إكسسوار." [٢١ : ٣٥] انهُ يريد من الادوات أن تحمل فكرة

ومضمون المسرحية وتجلى ذلك في نشاطه الفني بين السنواغرافيا والاخراج وتحديداً في تصميمه لسينوغرافيا (دقة بدقة لشكسبير)، لقد منح أسلوبه ديكورات مسرحية (دقة بدقة) طابعاً آخر مثالاً للاقتحام الواعي بالتشكيل داخل مفهوم الاخراج المسرحي الشامل، وتحليل مفردات النص المسرحي، وتفجير مستويات تأويله وتعددها بفضل الوسائل التشكيلية التي تحل مكان الحدث، فالديكورات بتركيباتها المتشكلة من اصغر الأجزاء المكونة للمعمار وتكويناتها المكونة من التفاصيل الصغيرة الممثلة لعناصر معمارية، هدفها التعبير عن الفضاء الخارجي الذي يمثل مكوناً فنياً جديداً متكون من أكسسوارات (المهمات المسرحية) ثابتة ومتحركة تدعم الممثل في حركته على الخشبة، والمقصود بالمكون هنا هو كم هائل من المواد المجردة التي يسعى المخرج عبر خياله الى تفعيلها ومنحها صيغ حياتية صاخبة بديناميكيتها، لان كل من الممثل ومواده واكسسوارته وان كانوا من جماليات العرض المسرحي غير ان وجودهم له هدف ومعنى فكري وروحي، يسعى للكشف عن المسكوت عنه واللامفكر فيه والمطمور داخل الأنسان ومصيره المأساوي من خلال الجمع بين الحي والجامد والمجرد والملموس لصنع بنية متماسكة في عالم متخيل. [ينظر: ٥ : ١٦٩] . وهنا يمكننا القول ان كانتور يؤكد على موت الثقافة المُشبعة بالواقع معتبراً أن خيبة الامل في اكتشاف الواقع هو موت حتمي، فالدمية تمثل خلاصة لمجموعة من الدلالات التي تطرحها اهداف مسرح الموت والتي تعبر عن جمود الحياة وموت حيوية الانسان ومشاعره، فضلاً عن مادية التشخيص وآليته ففي اهم عروض كانتور المسرحية (مات الفصل الدراسي) والتي تعد " خلاصة تجربته المسرحية وتتمحور حول حياة الأنسان من الولادة الى الموت أستخدم فيها نفس الشخصيات ولكل شخصية دمية تتحرك معها، كونه قريناً لصاحبه، وهي تقترب من فكر آرتو من القرين السيكولوجي وتعني كذلك فكرة ازدواجية الذات وتناقض الاضداد، مقترباً من فكرة العبثية الغروتوفسكية." [٤ : ١٠٧] . وهكذا غدا المانيكان عنصر جوهري رئيس ومميز من عناصر العرض في مسرح الموت، وهو يمثل الابداع الخيالي الذي يواشج بين التناقض والتآلف، بين الواقع والوهم، بين المفارقة والمعانقة، والذي يؤكد الاشتباك بين المادة والخيال والصورة" فمن بين مكونات العرض المسرحي يشغل (المانيكان) مكانة أقرب الى الحدود الفاصلة ما بين المادة والممثل فالمانيكان في هذه الحالة هو مادة، لكنه يبدو ممثلاً قريباً منه ومن هيئته، ويستثير في المتفرج انطباعاً أخر أكثر من الاداة والآلة، وسبب تكوين هذا المانيكان فإنه ينتمي كذلك الى مجالين أساسيين من المفاهيم الواقع والوهم،باعتباره مادة فأنه ينتمي للواقع، وباعتباره ممثل ونائب عن الشخصية فهو ينتمي الى عالم الوهم (الايهام)." [١٢ : ١٣٢-١٣٣] . خلاصة القول ان ولادة المانيكان على منصة الحدث خلق تواصل وتبادل للأدوار بين الممثل (مادة حية) و المانيكان (مادة جامدة)، بين البشر والأشياء، وكأنما هو تواصل مع أحياء من عالم أخر هو مملكة الموت، فالمانيكان يبدون كالبشر ولكن بشر فقدوا الحياة، والممثل يحمل المانيكان كما يحمل ذاكرته وكما يحمل رسالته عن خواء العالم ومأساوية الموت ولاجدوى الحياة، هذه القدرة التي يمتلكها كانتور في تفعيل الخيال لتعديل المادة ساعدتهُ للنهوض بمسرح الموت ليعلن من وجهة نظره موت المسرح التقليدي المكمم للحق وللإرادة الانسانية.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. يستمد خيال المخرج مادته الخام من عالم الموجودات، ويجري عليها عمليات تفاعلية بهدف ابتكار صور وهيئات متنوعة عن طريق عمليات الهدم والبناء والتفكيك والتركيب المتتالية.

٢. يسعى خيال المخرج بتفاعله مع المادة الى توليد فكرة مبتكرة واصيلة عبر اخراج المواد المستخدمة عن مألوفيتها واستئصالها من تبعيتها الحياتية.

٣. يعمد خيال المخرج في مسرح الموت الى خلق عملية تطابق وتنافر على شكل المادة ومضمونها من خلال استحضار صور الموجودات من الواقع لتتطابق معه اولاً، ثم تنافره بتحولاتها المتواصلة ثانياً.

٤. تعتبر المادة المسرحية عنصر مركزي ومحوري في مسرح الموت عبر تفعيل خيال المخرج عليها، ذاك الذي منحها سمة التجديد والتغيير والتحرر وجعلها تنفلت من بعدها المفهومي، واسبغ عليها دلالات جديدة.

٥. لا تقتصر تفاعلية خيال المخرج في مسرح الموت على المادة الجامدة فحسب، انما يهيمن على مساحة واسعة تطال كل ما يستعمل في صنع شيء، او يركب شيء، (ديكورات، اكسسوارات، لغة، حركة، جسد...الخ).

٦. اهتم خيال المخرج في مسرح الموت بتصوير جماليات قبح الحدث المأساوي عبر المادة المؤثثة للفضاء السينوغرافي القاتم الباث لصور الدمار والخراب واهوال الحرب.

٧. يعامل خيال المخرج في مسرح الموت الجسد الحي –الممثل– على انه مادة كحال بقية المواد ومفردة ضمن كم هائل من المفردات المركبة للصورة المشهدية.

٨. اتسمت اعمال كانتور المسرحية من – خلال تفعيل الخيال على المواد والانفلاتات الدلالية لتلك المواد– بالطابع السريالي الذي يقدم فضاءات مفعمة بغرائبيتها وغموضها.

٩. عمقت تفاعلية الخيال والمادة مبدأ مسرح الموت عبر ابتكار زج الدمية (المنيكان) الذي يعبر عن جمود الحياة ويشكل الحدود الفاصلة بين التناقض والتآلف وبين الواقع والوهم.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية التي ارتكزت على تفاعلية الخيال والمادة، والتي قدمت في كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة للعام (٢٠٠٠).

ثانياً: عينة البحث: قام الباحثان باختيار مسرحية (كاروك) اخراج (حميد صابر) بوصفها عينة مختارة.

ثالثاً: أداة البحث: اقتدى الباحثان بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، بوصفها معايير تحليلية، فضلاً عن قرص مدمج للعرض.

رابعاً: منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة لملائمته لهدف البحث.

تحليل العينة: (مسرحية كاروك/ تأليف: عبد الكريم العماري/ إخراج: حميد صابر)

فكرة العرض: تعالج موضوعة العرض فكرة الحياة والموت التي تنتجها آلة الحرب التي حولت كل ما هو جميل وحي الى خراب وظلام، وحدت بالإنسان الى الاغتراب والخوف والرعب الذي تصوره سوداوية الحياة وكابوسيتها. وقد اعتمد المخرج على آلة مركزية تمثل محور العرض وفكرته عبر تحولاتها المتواصلة ودلالاتها المتعددة.

الافتتاح: ينطلق المشهد الافتتاحي من الحركة المنتظمة لعدة مواد مختلفة ممثلين وكواليس وقطع ديكورية لتؤسس فضاء العرض، وفي اثناء تلك الحركة يشير احد الممثلين بوصفه مصدر الحركة وقائدها الى المواد المتحركة لتشكل (تابوت)، وهنا يسعى المخرج ومن الوهلة الاولى الى ترسيخ امرين: الاول: تأسيس فضاء سينوغرافي مفعم بالحركة المنتظمة مع الاضواء والالوان المعبرة عن سوداوية الحدث المأساوي ضمن شكل جمالي. اما الثاني: فإنه يهدف الى خلق عملية هدم وبناء متتالية في تركيبات المادة.

اللوحة الاولى: بعد ثبات التشكيل الموحي بتابوت الموت تتهاوى الكواليس وتتداخل بحركتها المتشابكة لتشكل اطلال مدينة منكوبة، تتركب صورة المنظر من القطع الديكورية والممثلين، أي ان المخرج عمد الى اعتبار الممثل جزء من المادة التي تشكل اللوحة المشهدية. وهنا تدخل المرأة التي تنبش انقاض الموت والدمار بحثاً عن الحياة والولادة المتمثلة بمفردة المهد (الكاروك) أي ان المخرج متمسك ومن خلال العرض بالارتكاز على ثنائية الحياة والموت عبر المفردة المركزية (التابوت– الكاروك).

اللوحة الثانية: يتفكك التركيب ليتحول المكان بتحول ذات المادة الى جبهة حرب فتكون المفردة ذاتها ساتر، كما شكل المخرج فضاء اللوحة عبر تداخل زمني بين ثنائية الحاضر والماضي عن طريق تقسيم الفضاء على جزئين، جزء يشكل الحاضر تجسده المرأة واطلال المدنية المنكوبة وجزء يمثل الماضي زمن الحرب.

اللوحة الثالثة: تهدم تشكيلات المادة المسرحية على منصة الحدث، ليخترق التشكيل ممثل تسلط عليه حزم ضوئية متفرقة، ليتداخل الظل مع الضوء المساهم في تشويه ملامح تلك الشخصية النمطية، المعبرة عن لسان حال كل بني البشر المنكوبين والمحصورين بين بكاء وعويل الولادة والموت. وخلال هذه اللوحة يعمد المخرج وبشكل متواصل الى الهدم والبناء، وتحولات التراكيب الصورية للحالات والازمات التي تمر بها الشخصية، اذ يبدأ التركيب بتشكيل جدار عازل بين الشخصية والحبيبة، ذلك الجدار المتأسس عن فكرة رفضه من قبل اهل الفتاة، وهنا يلجأ المخرج الى اجراء تحولات متواصلة على المادة التي غادرت بشكل نهائي بعدها المفهومي، واخرجت عن مألوفيتها عبر تشكيلاتها المتواصلة لتشكل مرة تراكمات تعتلي ظهر الشخصية المثقلة بالهموم والمآسي، ثم تتحول هذه الكواليس بمساندة المحركين الى الآت حرب بتشكيلات متنوعة (عربات ، اسلحة ، سواتر ، ومواضع) تدعمها المؤثرات الصوتية والوان الضوء التي تعبر عن الرعب والموت، ليعود المخرج مرة اخرى الى ختام التشكيل بالمادة المحورية (التابوت)، حيث تتحول تلك المفردات مرة اخرى الى توابيت تنتهي الى عملية تشييع جنائزية جماعية يدعمها الغناء الحزين ضمن اجواء مأساوية شعائرية.

ان مجمل تلك التغييرات والتحولات الصورية التي قدمتها المادة – ثابتة ومتحركة – تمت بمساندة خيال المخرج الذي ولد عبرها افكار مبتكرة متجددة اخرجت المادة – القطع الخشبية – عن مألوفيتها المتعارف عليها في الحياة وقدم من خلالها صور جديدة.

اللوحة الرابعة: يلجأ المخرج في هذه اللوحة الى تعليق الزمن الرئيس للفعل في الحرب وما آلت اليه، لينتقل الى مشهد (الصف والمعلم)، حيث ان المخرج عمد الى الانتقالات المفاجئة عبر التحولات التركيبية للمادة لتصوير المحطات التي مرت بها الشخصية، تلك التي شكلت التراكم النفسي لازمات الشخصية المنكوبة، وهنا تتحول المادة (الكواليس) التي كانت نعوش الى (سبورات) تساند تلك التركيبات – المادة المتحركة – (مجاميع الممثلين) الذين يقومون بفعل الكتابة الوهمية على السبورات بحركة اقرب ما تكون الى الراقصة، تتداخل ضمن اللوحة الازمنة وينشأ حدث اخر يمثل صراع الشخصية مع (الاب) الذي يطلب من الابن ان يتناسى ما مر به وان يتماشى مع الواقع، وهنا تتداخل الأفعال والاصوات والازمنة، ويوظف الايقاع الناجم عن عملية الطرق على الاخشاب من خلال المجاميع ويتحول الى حركة طقسية راقصة مع تداخل الاصوات والاضواء.

اللوحة الخامسة: تقدم اللوحة كم هائل من الصور المتداخلة والمتباعدة زمنياً من حياة الشخصية، اذ تقدم التشكيلات الحركية مع المفردات تراكيب ديكورية متنوعة عبر عملية هدم وبناء متواصل لتجسيد ومضات عن ما مرت به الشخصية من ازمات، اذ يتم تحريك المجموعة لتشكل منزل قائم وبعد لحظات يتفكك التركيب ليجسد دولاب هواء (ناعور) واحتفال وصخب لينتهي التشكيل الى مفردة المهد (الكاروك) ليتفكك ويعيد تشكيل هيئة المنازل التي انهارت على اهلها وتحول الجميع الى اشلاء، وهنا تركب اللوحة عبر هذا الانهيار شكل التابوت مرة اخرى ليربط المخرج فكرة الحياة بالموت، إذ انه يركز وعلى مدار العرض على تعميق هذه الثنائية بوصفها الفكرة المركزية في العرض وبالارتكاز على مفردتي (الكاروك) و(التابوت) وما يتخللها من تراكيب متجددة ومتغيرة ومنفتحة في تأويلاتها ودلالاتها.

يختتم المخرج اللوحة بصورة اخرى من صور الحرب ضمن المشهد الذي تلتقي فيه الشخصية الرئيسة بالصديق وقد قطع ساقيه في منظر بشع ومخيف، إذ ان المخرج يعود في نهاية كل لوحة الى تجسيد صور الحرب بوصفها آلة الدمار والخراب المتسببة بتعاسة البشر، وقد تم توظيف مفردة جديدة هي السيقان الاصطناعية، ومع ان المخرج استخدم في هذه اللوحة مفردة مرتبطة بواقعها وبدلالتها، غير انه لجأ مرة اخرى الى توظيفها بدلالة جديدة ومغايرة لتعبر عن سيقان المرأة عند الممارسة الحميمة في مشهد يربط الخراب والدمار باللذة، وهو اشارة الى نزعة الانسان وشهوته للقتل التي توازي البعد الغريزي لديه.

اللوحة السادسة: تتركب اللوحة عبر مفردة جديدة تدخل فضاء العرض وهي الاقمشة التي تشكل مجاميع الموت تحيط بشخصية (المجنون) الذي شهد انهيار منزله على ذويه، ويتجسد المشهد عبر تحويل الاغطية التي شكلت المجاميع الى سقف المنزل المترامي بحركة فنية على رأس شخصية المجنون، ويتم ذلك بمراسيم طقسية تختلط خلالها الوان الإضاءة بالأقمشة والحركة الجنائزية التي تنبى بالخوف والموت، وهنا يعود المخرج مرة اخرى الى صورة الحرب التي تختم اللوحة وتتحول خلالها المادة المسرحية –

الاقمشة – الى اداة لنقل الجرحى في الحرب، إذ ان تفعيل الخيال على المادة منحها معاني وتوظيفات دلالية متعددة.

لوحة الختام: تشهد اللوحة اجواء سريالية مفعمة بالتداخل والتمازج في المواد والاشكال والازمنة، اذ يعمد المخرج الى مزج اربعة ازمنة في ذات الوقت، وقد تراكمت المفردات والمواد على شكل هرم من الركام وسط المسرح لتمنح دلالة الحرب في جبهات القتال، كما استحضرت اللوحة في جزء منها شخصية المجنون، وفي جزء آخر المعلم، وكذلك صاحب الاقدام المبتورة، وارتبط الجميع بثنائية الموت والحرب، لتدور الشخصية المنكوبة حول ذلك الركام من المواد والمفردات والمجاميع المحركة لها ومن حوله الشخصيات المنكوبة وقد تحولت الى اشباه شخوص، يتفكك التشكيل ليؤسس لتراكيب سريعة ومتلاحقة تبدأ بالقبور ثم منازل، وهياكل منازل، وتوابيت، ويتحول احد التوابيت الى كاروك محاولة لوضع ومضة امل بعد كل ذلك الدمار والموت الذي واجهته ولازالت تواجهه البشرية.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

١- استمد المخرج مادته الاساسية من عالم الواقع مستخدماً مادة (الخشب) على هيئة كواليس وأعمدة (عصي)، وقد شكل منها تراكيب متنوعة عبر عمليات الهدم والبناء المتواصلة (منازل – قاعة مهدمة، سواتر – سديات – عربات – أسلحة .... الخ)

٢- قدم مخرج العرض فكرة مبتكرة بمساندة الخيال وتفاعله مع المادة، عبر توكيد ثنائية الحياة والموت من خلال اخراج المواد عن مالوفيتها وتبعياتها الحياتية كالـ (كاروك) الذي يمثل خلاصة فكرة الحياة و (التابوت) الذي جسد شتى صور الموت.

٣- خلقت المادة في عرض كاروك عملية تطابق وتنافر في ذهن المتفرج، اذ يحدث التطابق عند رؤية المواد في وضعيتها الاولى المتطابقة مع الواقع وضمن موجوداته، ثم يضرب ذلك التطابق شيئاً فشيئاً وصولاً الى التنافر المتناهي بسبب التحولات المتواصلة للمادة ومضمونها.

٤- اعتمد مخرج مسرحية كاروك على مادتين أساسيتين لتشكلان محور الحدث ومركزه (الكاروك، والتابوت) وما انفلت عنهما من تجديدات ودلالات متنوعة، وهنا اختلف مع مفهوم مسرح الموت الذي عادة ما يستخدم عنصر مركزي محوري واحد تدور حوله الاحداث وتترشح عنه الدلالات.

٥- خضعت جميع المفردات على خشبة المسرح في مسرحية كاروك لخيال المخرج –الجامدة والمتحركة– وكل ما يمكنه المساهمة في تشكيل تركيباته الهندسية على المنصة، أو في ذهن الممثل وتلاعب باللغة، والامكنة، والازمنة، والقطع الديكورية، والاقمشة، والاكسسوارات، ومجاميع الاجسام.

٦- عمق مخرج المسرحية فكرة سوداوية الحياة وقبحها من خلال المادة المستخدمة، اذ ركب خياله الخصب عن تلك المواد أبشع صور الخراب والدمار والخوف والرعب بتشكيلات حركية وجمالية تصور جمال الشكل وقبح الموقف.

٧- عمد المخرج الى اسناد الممثلين الى المادة والتصاقهم بها لدرجة انهم أصبحوا جزءاً منها، وأصبحت جزءاً منهم، أي ان جموع الاجساد بمشاركة المفردات هي من يمنح صيغة التشكيل النهائية، ما عدا الشخصية المحورية المنكوبة، اذ انه منحها شيء من الحرية والحيوية.

٨- على الرغم من التوكيد على البعد الطقسي وتحولات الدال والمدلول وتجاوز حدود الواقع وغرائبيته، غير ان العمل لم يتسم بالطابع السريالي بشكل كامل من جراء الفهم التام ووضوح الدلالات، عدا بعض الشذرات البسيطة في النصف الاول من لوحة الختام.

٩- خلا عرض مسرحية كاروك من عملية المزاوجة بين الممثلين (الاحياء) والدمى (المانيكانات) التي يعد توظيفها من أساسيات مسرح الموت، وقد عبر مخرج العرض عن جمود الحياة بجانب من الممثلين بوصفهم مواد جامدة مشاركة في التشكيل لرسم الحدود الفاصلة بين الواقع والوهم.

الاستنتاجات

١. افادت بعض التجارب المسرحية العربية والعراقية الحديثة من تجارب الغرب في تفعيل دور الخيال على المادة المسرحية واستثمار امكانياتها في التعبير.

٢. عمد اغلب المخرجين الذين عملوا على التقنيات المهارية لجسد الممثل وبخاصة عروض التعبير الجسدي والكيروكراف الى اعتبار جسد الممثل مادة ضمن مجموعة المواد المشكلة لفضاء العرض.

٣. وظف المخرجون المسرحيون العالميون التقنيات الحديثة في تشكيل المادة كالتقنيات الرقمية والإضاءة الليزرية، غير انها جاءت محدودة وضعيفة في العالم العربي.

٤. تبث العروض المسرحية التي تعتمد على تفاعلية الخيال مع المادة مضامين بدلالات منفتحة ومتوالدة التفاسير والتأويلات لكل تركيب وتشكيل مقدم ضمن الصور المشهدية المتتالية.

٥. اسهم تفاعل الخيال والمادة في تعميق جماليات اللوحة التشكيلية من خلال صياغة صورة العرض، وعبر التكوينات والخطوط والكتل والالوان المتشكلة عن المادة المسرحية.

التـوصيــات

يوصي الباحثان بما يأتي ...

- اقامة ورشة عمل حول التعامل مع المادة والكشف عن امكانياتها في التشكيل والتركيب وانتاج المضامين المتعددة ضمن اطار فني وجمالي.

- ضرورة اضافة مادة منهجية حول الخيال والابتكار في مرحلة البكالوريوس في قسم الفنون المسرحية / فرع الاخراج .

كما يقترح الباحثان دراسة:

- خصائص الاداء التمثيلي في مسرح الموت وتطبيقاته في عروض المسرح العراقي .

- سيميائية الضوء واللون بين تادوش كانتور وجوزيف شاينا .

المصادر والمراجع

***الكتب//**

١. أبو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، ج١، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩).

٢. برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، تر: انور عبد العزيز، (القاهرة: دار النهضة، ١٩٧٠).

٣. بروك، بيتر، وآخرون، التفسير والتفكيك والايديولوجية ودراسات أخرى، تقديم: نهاد صليحة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠).

٤. التكمه جي، حسين، نظريات الاخراج دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج، (بغداد: دار المصادر، ٢٠١١).

٥. جرورجيتسكي، أوجست، حركة التجديد في المسرح العالمي المخرجون البولنديون نموذجا، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠).

٦. جوردن، هايز، التمثيل والاداء المسرحي، ترجمة: محمد سعيد، (القاهرة: اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات- مسرح ٢٦، ١٩٩٢).

٧. ديوي، جون، الفن خبرة، تر: زكريا ابراهيم، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٣).

٨. الربيعي، علي محمد هادي، الخيال في الفلسفة والادب والمسرح، (بابل: مؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٢).

٩. شيونياك، باربرا لاسونيكا، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩).

١٠. عبد الحميد، شاكر، العملية الابداعية في فن التصوير، (الكويت: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والادب، ١٩٨٧).

١١. قاسم، محمود، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، (القاهرة: معهد البحوث والدراسات، ١٩٦٩).

١٢. كووسوفيتش، يان ، مسرح الموت عند كانتور تيار ما بعد التجريب، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،١٩٩٤).

١٣. كوجينوف، ف.ف، الصورة الفنية والواقع، في كتاب (مجموعة كتاب، اضاءة تاريخية على قضايا اساسية) القسم الاول، ترجمة: جميل نصيف، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩٢).

١٤. الناجي، سعيد، التجريب في المسرح بنية المسرح الغربي والمسرح العربي، (الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام، ٢٠٠٩).
١٥. النجار، علي سامي، هيرقليطس: فيلسوف التغير واثره بالفكر الفلسفي، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩).
١٦. نصر، عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤).
١٧. هيغل، فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، ج٢، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨١).

المعاجم//

١. صليبيا، جميل، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج٢ (قم: منشورات ذوي القربة، بلا. ت) .
٢. لالاند، اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية معجم مصطلحات الفلسفة والنقدية والتقنية، المجلد الثالث، تعريب: خليل احمد خليل، (بيروت : عويدات للنشر والطباعة، ٢٠٠٨).
٣. مصطفى، ابراهيم، واخرون، المعجم الوسيط، ج٢، (القاهرة: المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٢).

***الدوريات//**

١. تيزليمان، هاتز، بانورما المسرح مابعد الدرامي ماوراء الحدث الدرامي، تر: علاء الدين محمود، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، العدد(٧٣) –ربيع– صيف .٢٠٠٨.
٢. العشماوي، محمد زكي، نظرية الخيال عند كولدرنج، مجلة عالم الفكر، وزارة الاعلام، الكويت ١٩٧١.

***الاطاريح//**

١. اسماعيل، حازم عبد المجيد، المقاربات الجمالية للاتجاهات الاخراجية في تشكيل العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٧.