التطور الفني والفكري في المنطوق النظري لصلاح القصب في بياناته الثلاث

م.د.ناجي جبار كاشي الزبيدي
كلية تربية المثنى/جامعة القادسية

الخلاصة:

أن ظهور المدارس والاتجاهات الفنية بعامة المسرحية بشكل خاص جاء من خلال الدراسات النقدية التي قامت بالتنظير وتحديد المصطلحات الدالة على هذه الاتجاهات ٠ وقد تكون هذه الاتجاهات سابقة لتجارب الملية اوانهاتاتي بعد هذه التجارب، ويمكن اعتبار كتاب أر سطو (فن الشعر) من اوائل التجارب النقدية التنظيرية في مجال دراسة الاتجاهات المسرحية حيث قام بتحديد المصطلح وفقا لما درسه من تجارب عملية مسرحية سائدة في عصره ، ألان تطور التجارب وظهور أعداد من المبدعين المسرحيين جعل الاهتمام بالجانب التنظيري في المرتبة المتقدمة ، حيث اصبح تقديم العروض المسرحية مخططا له وقائما على نظرية عقلية مسبقة فظهرت اتجاهات عملية مهمة وبالوقت نفسه قائمة على فلسفة نظرية مثل تجربة (ستان نسلافسكي) و(كروتوفسكي) (برتولدبرشت) و(انطونين ارتو) و (بيتر بروك) ،وغيرها كثيرة ويعد الدكتور صلاح قصب المخرج العراقي واحد من المنظرين المهمين في الساحة المسرحية العربية ذلك لأهمية واختلاف العروض التي قدمها أولا ولقدرته على التعبير عن العروض بالتنظير المسرحي المرافق حيث تمكن من أن يصدر ثلاثة بيانات فكرية لخصت التجربة وحددت المصطلحات ومن خلال ذلك تمكن منان يخلق أسلوبا في المسرح وما البحث الذي نحن بصدده المحاولة لإيجاد التطور الفني والفكري الذي حصل لتجربة (القصب) من خلال التنظير المسرحي المقدم من فعله ومحاولة ايجاد الأسس والستراتيجات التي انطلق منها وصولا الى التعرف على التجربة بشكلها العميق وهي دراسة نعتقد أنها جديدة على الدراسات المسرحية العراقية ٠

المقدمة :

ارتبط العمل الحقيقي للمخرج المعاصر بفكرة التجريب المسرحي الذي اتفقت معظم الدراسات على أن بدايته الحقيقية كانت بظهور المدرسة الواقعية في الإخراج التي تزعمها المخرج (اندريه انطوأن) وشعور الجيل ألاحق له بثبات القواعد التي نادى بها ، فظهرت مجموعات كثيرة حاولت الخروج عن مسرح المدرسة الواقعية هذا ألا أن هذه المجموعات لم تفكر في مسرح الشعر سوى مسرح (بول فورت) الذي كان ينتمي إلى جماعة الكتاب والرسامين الرمزين ، المنادين ((بالكشف عن حقيقة عميقة سيكولوجية بالإيماء والكشف عنة معجزة الحياة المتكررة كل يوم)) وكذلك فعل الرمزيين في محاولاتهم أن يبرهنوا أن الطبيعة كانت متناقضة جدا مع المسرح معللين ذلك بان المناظر الطبيعية تدمر الإيهام ذلك إنها تكبح الصور التي يمكن أن تكون مرئية من قبل عين الذاكرة ، وبهذا خطى المسرح خطوات جريئة في معادات الواقعية للانطلاق نحو عوالم الشعر الرحبة ، ظهر (ادولف ابيا) و (كوردن كريك) و (جان لوي بارو) وغيرهم من الذين اهتموا بالجانب البصري من العرض المسرحي من أمثال (رديتهاردت) في المانيا و(فسيفولد مايرهولد) في روسيا و (جاك كوبو) في فرنسا ،و (اورين بكاتور) في المانيا ومن ثم (برتو برشت) ، ولكن أهم التجارب التي أبتدأ المسرح الأوربي عصره الذهبي تجارب تعتمد على تجربة مهمة هي تجربة المنظر والمخرج الفرنسي (انطونين ارتو) هذه التجربة التي تتميز بأنها شمولية ومتطرفة في توجهها إلى خلق عالم المسرح محلق في فضاءات رحبة فتجارب (بيتر بروك) مثلا تعتمد بشكل أو بأخر على تجربة (ارتو) المسرحية

وكذلك شملت تأثيرات المخرج البولوني (جيرزي كروتوفسكي) الذي وجد أن المسرح لايمكن أن يسترد عافيته دون التخلص من كل ما يمكن أن يعيق عمل الممثل فلا شيء سوى الممثل والجمهور واستنادا إلى هذا نادى بـ (المسرح الفقير) ٠

ان ظهور هذه الأساليب التجريبية في المسرح العالمي فتح المجال واسعا أمام الإبداعات في الرؤيا المسرحية في جميع بقاع العالم حيث اثر هذا انفتاح الوعي المسرحي باتجاه عوالم جديدة لم يسبق العمل بها فاحدث هذا الوعي سياقات عمل جديدة في المجال الفكري والتقني على حد سواء ٠

تأثرت حركة التجري في المسرح العراقي بالتجارب العلمية واستطاعت أن تواكب تطوراتها فعمدت إلى تطبيق الأساليب المعروفة عالميا رغم محاولات الاجتهاد الواضحة ، الاان جدل البحث لازال قائما حتى يومنا هذا ويمكن الإشارة إلى محاولة (جعفر السعدي) و(إبراهيم جلال) ٠ و(سامي عبد الحميد) و (قاسم محمد) وغيرها كثير ، الاان الذي آثار الجدل ولم يسكته ما قام به (صلاح القصب) في المسرح العراقي من خلال عروضه المسرحية المختلفة عن السائد من العروض ومن خلال تنظيراته ومنطلقاته الفكرية والتقنية التي عزز بها أعماله المسرحية ، ومن خلال نصوص بياناته الثلاث التالية :

- مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق (البيان الأول) (١)
- ما وراء الصورة (الإشارة الأولى للصورة) (البيان الثاني) (٢)
- كيمياء العرض (البيان الثالث) (٣)

نحاول نفتح نافذة لدراسة التطور الفكري والفني في المنطوق النظري للقصب الذي لم يكن قد درس سابقا ٠ إضافة إلى انه سيسلط الضوء على تجربة جديدة على المسرح العراقي ونقصد بذلك تجربة (التنظير) المسرحي الذي يضع المنطلقات الفكرية والفنية للتجربة ويحدد مسارها وفق منهج جمالي متقدم وهذه محاولة يفتقد إليها المسرح العراقي منذ التأسيس وحتى وقتنا الحاضر فرغم أهمية الأعمال المسرحية التي قدمها ، فان البيانات المسرحية هي الأخرى تشكل أهمية للدارس والمختص وما محاولتنا هذه الاجتهاد في تفسير وعرض ومناقشة هذه البيانات الثلاث وإيجاد التطور الفني والفكري فيها محاولة الاحتكام للعروض المسرحية لتحديد مدى الدقة النظرية وامتثالها للعرض ٠

يشكل هذا البحث خطوة مهمة في اقتفاء الأثر الفكري والثقافي للمبدع العراقي ودراسته وتأشير نقاط القوة فيه من خلال الأسئلة التالية :

- هل استطاع القصب من خالا تنظيراته المسرحية أن يحقق أسلوبا مسرحيا عراقيا جديداً ؟
- هل استطاع التنظير المسرحي المتمثل بالبيانات الثلاث موضوع البحث من أن يجسد التجربة العملية وهل ان العكس صحيح ؟
- هل حدث تطور نوعي بين بيان أخر وما مدى هذا التطور ؟

الفصل الأول . المبحث الأول : الصورة في المسرح

ان المفهوم التقليدي العام للصورة هو رؤية المتفرجين لخشبة المسرح في لحظة معينة كصورة يعيش داخلها اللمثلون في علاقات فنية مع بعضهم ومع النظر المسرحي بكل عناصره المختلفة (٢،١٩٢)وهو مفهوم عام ينتظر للصورة في شكلها التقليدي وارتباطها السفلي في الأذهان ألا أننا نرى تسمية الصورة جاءت من خلال انحياز العرض المسرحي على حساب العناصر الأخرى والصور المتحركة أبدا ، هلامية وغير ثابتة ولايمكن التقاطها الافي لحظة الثبات ، جاء المفهوم التقليدي للصورة من خلال مبدا المحاكاة التقليدية التي نادى بها (أفلاطون) في الفترة الأولى من توجهه الفكري (٣،٣٧) هو مفهوم يعطي لصورة وظيفة المرآة التي توضع أمام الطبيعة ، هذا المفهوم اصبح غير ذا جدوى في وقتنا الحاضر ، فالشيء وصورته لايمكن ان يتشابهان ولايمكن ان نستبدل الشيء بالصورة ، وعليه فان معظم المحاولات التنظيرية في المسرح العالمي جاءت لاقتراح مفردات للتفكير البصري يهتم بسير

عملية الانتقال من الشيء إلى صورته مشيرا إلى القيمة الجوهرية للتحول (٤،٣٨) وان معظم الحركات التجريبية المسرحية قائمة على هذه الثنائية ايظا ٠

لقد أثيرت الكثير من التساؤلات حول ماهية الملية المسرحية بشكل عام ، هل بإمكان المسرح خلق أنواع من الصور المادية تساوي صور الكلمات ؟

هذا السؤال ناقشه الكثير من المنظرين والمبدعين فهذا (جورج براك) يرى ان الهدف من الفن ليس في إعادة تكوين حقيقة حكائية وانما بتكوين حقيقة تصويرية (٥،٣٨) والصور في النتاج الفني هي نتاج ذاكرة الفنان الذي هو المخرج والممثل وان افضل الصور هي تلك التي تتكون في الذاكرة كما يقول (ديلاكروا) (٦،٣٨) وهذا الري يقود الباحث إلى الحديث عن صورة الذاكرة عند الفنان ، وصورة الذاكرة هي العامل الحاسم في تحول الشيء المستوعب إلى صورة فنية لان مسخ الشكل وصياغته وتغير الصور واتحادها غير المتوقع ان يتحقق عن طريق ذاكرة (الصورة) ان الحديث عن الصورة في المسرح هو حديث عن الاتجاهات الفنية وعليه يمكننا تمييز نوعين من الصور في العمل الفني :

- **الصورة (الثابتة)** التي هي مجرد صورة استنساخية ٠
- **الصورة ذات الحركة والتحول وهذا ما نسميه بالصورة الفنية** ، والتي هي صياغة بصرية لقالب الحركة والصورة الفنية نتاج التصور وهي اكثر مرونة على نحو متطور قادر على تقديم حركات وتحولات تتميزة بقيمها المستقبلية ، ولكي تكون الصورة فنية لابد من تغير في الصور أو اتحاد غير متوقع فيها كما يقول بلاشار ، (٧،٣٨) ٠

لقد سبق لـ (ارتو وكروفسكي وبروك) أن عملو على نفس المفهوم الذي تحدثنا عنه منقصد به صناعة الصور الفنية ، وهم في هذا ثائرين على المسرح التقليدي المعتمد على الأدب متطلعين إلى عوالم شعرية ٠ فهذا (ارتو) يطمح إلى تقديم المسرحي المعتمد على الشعر والطقس والأحلام السريالية وزمنها وابتعد عن النص المسرحي محاولا تقديم الصورة المؤثرة العميقة ، فهو يعمل في النص وفق ما يريد من التشذيب وحذف وإضافة انه عن الغز (الروح) الهائمة في الفضاء والتي يهدف منها إلى تحرير النوازع الموجودة في اللاوعي المشاهد عاملا على تجريد النصوص من محليتها وقذفها في (المطلق) و(الكوني) وتجريدها من صفاتها الواقعية أحالتها إلى رموز واشارات من خلال استخدام الشعر والأسطورة والسحر ولهذا فانه يرى ان العرض لايتمكن من التعبير عنه بلغة الكلمات وانما بلغة أخرى ، هي لغة العرض المسرحي (٨،٢٧) ، أما (بروك) الذي استند إلى أفكار (ارتو) فقد طمح إلى اكتشاف أو إيجاد أسلوب قائم على رفض التقاليد السائدة معتمد الارتجال أثناء التدريب وعلى الاستجابات التلقائية للمثلين وردود أفعالهم معتمدا على مبدا مبتكر وهو مبدا (الهدم والبناء) القائم في مساحة خالية وبواسطة الممثل والمشاهد ٠

يرى (كروتو فسكي) ان دور النص المسرحي في العرض يتركز في قابليته على خلق المجابهة لتحريك الوعي الذاتي لدى الممثلين فهو خالق مسرح والمهم بالنسبة له ليس الكلمات ، وانما ما يمكن ان تنجزه هذه الكلمات وهذا لايتم كما نرى الأمن خلال المجابهة متعددة المنافذ ،المجابهة مع الأفكار ومع عقل اللاوعي ٠

لقد اختلفت اتجاهات المنظرين والمخرجين العالميين في فهم الصورة في المسرح الان معظم المنظرين الذين ذكرناهم عملوا على خلق (الصورة الفنية) التي يعمل(صلاح القصب) في منطقتها وضمن نفس السياق ٠

نستنتج مما تقدم في دراستنا هذه النقاط التالية :

هناك نوعين من الصور ا- الصور الثابتة ٢- الصور الفنية ذات التحول وان معظم التجارب المعاصرة في المسرح العالمي عملت على انتاج الصور الفنية وخاصة تلك التي تأثر بها (صلاح القصب) وعمل على انتاجها ٠

أن معظم التجارب المعاصرة لاتهتم بالنص المسرحي على انه أساس مقدس لايمكن الخروج عليه ، وانما اعتبرته منطلقا للتجاوز ولخلق الصور والتحليق في عوالم العرض المسرحي ٠

تستفيد معظم الاتجاهات التجريبية المعاصرة بشكل أو بأخر من الفلسفة والفنون التشكيلية والسريالية والمستقبلية ٠

أن حركة المسرح العالمي اعتمدت على مبدا التاثروالتاثير والتلاقح والتواصل بين التيارات والأساليب والمناهج المسرحية فالمعرفة ضرورية من اجل التقدم والاستمرار باتجاه الإبداع الجمالي القائم على أسس منطقية٠

المبحث الثاني .البيان الأول : مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق

يعتبر (صلاح القصب) مخرج من نوع خاص في المسرح العراقي والعربي ، مخرج مسحور بللا وعي والحلم المتدفق والصورة المبهرة المكثفة ، الفلسفية التي تأتي من اللاوعي ، فهو يبحث عن أشكال للتجربة مثلما يبحث عن المضامين ويبحث عن الصور للحركة الذهنية (٩،٢) وأشكال التجربة التي يبحث عنها هي أشكال شمولية تلخص المشاعر وتضعها في مركز التعبير التي هي (الصورة) التي لمتكن لديها شكلية جمالية مترفة وانما هي صورة فكرية ، معبرة عميقة تعتمد الخيال لخلق جماليتها وفكرها فالصورة ليست الفن الأكثر تكثيفا فحسب بل هي الفن الأكثر فلسفة ، والصورة التي نادى بها القصب في بيانه الأول هذا تعتمد شعر الفضاء الذي يرى انه قادر على خلق أنواع من الصور المادية تساوي صور الكلمات / ومن هنا يتأتى موقفه من النص المسرحي الذي نعود إلى دراسته فيما بعد ٠

أن صلاح القصب يبدو أمينا جدا في الإشارة إلى المصادر والثقافات التي درسها واستثمرها في تجربته الفنية والتنظيرية ، فقد أشار صراحة إلى كل الذين اغنوا تجربته الإبداعية (ارتو ، بيتر ، بروك ، مايرهولد ،ساندا مانو ، هازمت وسامي عبد الحميد) كل في مجال من مجالات العملية الإبداعية ،ومن هنا يمكن تلمس القاعدة الصلبة التي يقف عليها (القصب) فتجربته المسرحية جاءت مستندة إلى خزين ثقافي وفني أنساني كبير ٠

يقرر(القصب) أن لصورة التي يطمح إلى خلقها لا (تلغي المؤلف بل تقراه بشكل يمنحه الوجود المستمر المرتبط بزمن متحرك كما تمنحه فلسفة العصر وهي لينة) (١٠،٢) وفي مكان أخر يقول أن (الصورة تعتمد الشعر الصعب المركب ، لهذا نرى أن الصورة تستبدل شعر الحوار بشعر في الفضاء يجد بالذات حلا في مجال ما لاتملكه الكلمات فقط) (١١،٣) وهو هنا ثائر شانه شان ارتو بروك وكروتوفسكي على المسرح التقليدي المعتمد على الأدب متطلعا إلى عوالم شعرية ويذهب ابعد من هذا ليحدد موقفه الكامل من النص حيث يقول (أنا لا أريد تقديم تفسير أدبي المعالجة أدبية ، حقل عملي هو الإبداع المسرحي ، أن خالق مسرح فالمهم بالنسبة لي ليس الكلمات وانما ما يمكن اتنجه الكلمات وما يعطي حياة الكلمات النص الجامدة وما يحولها إلى كلمة ناطقة) (فاللغة) كما هو شائع وسيلة للتوصيل ونقل المشاعر والأفكار تستخدم في البرهان والحديث والتفاهم لكن اللغة في مسرح الصورة ليس في المقام الأول مفهوما شفهيا وخطيا كما يراد التعبير عنه أنها ليست مجرد وضع للظواهر البيئية قيد التداول ، أنها الأدوات التي تتيح للكائن أن يفهم وجوده (١٢،١٥٩) وهو يعتبر النص المسرحي دافع للمخرج لكي يستخلص ذاتيا فكرة يستند أليها في تفكيره ، هذه الفكرة المستخلصة هي التي تحدد المضمون الذي يرى انه يمتلك (حركة) وهذا ما يقوده إلى أسلوب الإنشاء الشعري الذي نراه لدى (ارتو وبروك وغرتوفسكي) وهو بهذا لا ينادي بإلغاء النص المسرحي المكتوب صحيح انه يعمد إلى

الحذف واعادة الترتيب والإضافة ألان النص يبقى ليه هو الأساس المتين للانطلاق وهنا يقول (أنا لا اهدم النص لبدا بقدر ما امنحه حرية التحرك والمعاصرة فأنا أضيف زمنا جديدا لعصر الكاتب أقربه إلى جمهوري أن النص يمنحني الطاقة المتجددة فكيف الغي هذه الطاقة التي تقذف بي نحو أفاق رحبة وتفجر في كل مكنوناتي وقراءتي ، لقد كنت صديقا للمؤلف في كل تجاربي (١٣،٦) لكل هذا نراه يقرا النص المسرحي قراءة غير تقليدية لا تطمح إلى التصوير العياني المادي للنص وانما قراءة تاملية مرتبطة بزمان ومكان آخرين وصولا (إلى تفجيره وقذفه إلى أعماق الكون) (٥،١٦١) لذا فان العملية تتطلب استحضار اللاوعي والحلم ٠

وعناصر الشعر التي بها يستطيع تفجير العمق الفكري للكلمة المحذوفة أو غير المحذوفة والكلمة هنا تدخل في نسيج الصورة لديه لا على اعتبارها مفردة دلالية مجردة وانما كقيمة عالمية تستمد وجودها من خلال فهم المخرج والممثل لها وعليه فان (القصب)لا يستعيض عن النص الكامل وانما حذف ما يره غير واضح لتكوين الصورة ، ذلك لان المخرج لديه هو المبدع الأول فيجب انخدع كل العناصر الأخرى لرؤيته الجمالية بمافيه النص المسرحي الذي يراه (القصب) (نتاج فكري لزمن ميت علين أن نستحضره إلى زماننا) (١٤،١٦٢) أي انه يعد النص خامة ميتة متحجرة ولكي تعيدها للحياة فعليها أن تنصاع وتخضع خضوعا تاما لإنجازات المخرج الذي سيعيد الحياة لها (١٥،١٠) وهذا لايتم ألا بالصورة التي هي حلم متدفق يمنحنا طقسية تثير فينا كل ذلك الكم الذي يعيش في عمقنا انه إحساس بالدهشة والانبهار تجاه تلك العوالم التي يثيرها النص بنا ، أننا نترجم تلك العوالم التي نحس بها الصورة مفردة ، أنها تدخل إلى حلم المؤلف ، حلم الشخصيات وتراكماتها ، عذاباتها ، فرحها ، تأملها ، غربتها ، سريتها ، علانيتها ، تترجم كل ذلك التاريخ الزمني إلى هالة من الشعر الملون تنشره في ساحة العرض المسرحي) (١٦،٣٩) وهذا يترافق مع قدرة المشاهد غير التقليدية على التلقي ٠

أن اختيار النص المسرحي عند (صلاح القصب) لا يخضع إلى عمليات البحث التقليدية عن البناء الدرامي وغيرها وانما يستند إلى البحث عن الفكرة المرتبطة بالشخصية هذه الفكرة التي يسميها (القصب) بـ (الحركة) والتي يرى في كل نص عدة حركات (أفكار) وهذه الحركات تكبر وتصغر حتى تصل إلى سؤال فلسفي كوني (١٧،٤٥) وهو يرى من اليسير استخلاص(الحركات) من النص الذي اختاره لتقديم فهي حركات خارجية ، أما الحركات الداخلية فأنها تأتي من خلال ما اسماه بـ(عزلة المحور) حيث أن لكل شخصية من الشخصيات محور خاص بها يمثل عالمها الخاص الذي تحيامنه عملية الربط بين المحاور المختلفة يحدد الحركة الداخلية للنص ، أما الشخصية المسرحية لديه فأنها جزيئات منشطرة تتجمع لتكون الفكرة التي تؤثر عل الشخصيات الأخرى ويقصد بالجزيئات ، الحالات التي تمر بها الشخصية ، لذا يمكن القول أن القصب ينظر للشخصية على إنها حركة أو فكرة وهذا يوصلنا أي بناء الشخصية ٠ ومن خلال هذه المنطلقات يتوصل القصب إلى اختيار النص المسرحي الذي يعامله بإحدى الفضيات الإخراجية المعروفة :-

١- فرضية = النص +المخرج + الممثل

٢- فرضية = المخرج + النص + الممثل

٣- فرضية = الممثل + المخرج + النص

والنص كما يرى يمتلك حركة (فكرة) ينطلق منها المخرج في اكتشاف مسارات النص وعوالم الشخصية وهي التي تحدد التكوينات الدرامية التي تكون بتفاعلها وحدة العمل الدرامي "وحدة العرض " و(القصب) في كل هذا يعتمد على مراحل ثلاث يختبر بها النص المسرحي ويكتشف عوالمه وهذه المراحل هي :

ا-الاكتشاف : أي اكتشاف لحركات البناء الدرامي والفلسفي للنص٠

ب – مرحلة المعالجة والتكوين

جـ – محلة العرض (الاحتفال) ٠

أن الفكرة المستخلصة من قبل المخرج ذاتيا هي التي تحدد المضمون وعليه فما عمليات الحذف والإضافة والتشذيب واعادة الترتيب التي يجربها على النص ألا لتحقيق المضمون الجديد الذي توصل أليه وهو هنا يقترب إلى منهج (كريك) و (بروك) يمكن أن نجد هذا في معظم التجارب التي أجراها على نصوص أقدمها حتى (البيان الثاني) حيث ظهرت بعض الاختلافات في مسيرته الإخراجية وهذا ما اشره في بياناته اللاحقة ٠

يقرر القصب في بيانه الأول هذا على ضرورة أن نسحب حركات النص المؤلفة من قبل المخرج التي هي (فرضية) المخرج كما يقرر أن عزله المحاور يجب أن ترضخ لفرضية المخرج هذه بالإضافة إلى أن تفسير والتنفيذ يجب أن يقع ضمن الفكرة المفروضة ومن هذا المنطلق يمكن تأويل الحذف والإضافة وتغير الشخصيات وأسلوب التكوين وليس لمنطلق أخر ٠

يشير البيان الأول (مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق) إلى بوادر الانفلات لاحساس (القصب) بتجربته ولنفوره من الثبات والتقليدية ٠

تشكل (الكتلة) لدى صلاح القصب عنصرا متداخلا ومركبا فهو يرى أنها تتكون من مجموعة العناصر المترابط ، الممثل ، الديكور ، اللون ، ولما كانت (الكتلة) تقترن مع الحركة فانه يستنتج انه الكتلة تتساوى مع الحركة وبالتالي فاها تشكل التكوين ومن هذا لترابط الحاصل بين عناصر الكتلة الداخلة في بناء الصورة الشعرية مجتمعة نحصل على الشكل النهائي (الصورة) التي هي المضمون الفلسفي والفكري في عين الوقت ، والديكور الذي هو أحد عناصر الكتلة يتحرك ضمن بواعث التشكيل الجمالي وعليه فهو باعث مفسر ضمن نطاق الشخصية وحركتها المتفاعلة مع فكرة المسرحية منطلقا من إمكانية (مستقرة وغير مستقرة) أي انه مفسر للفعل الباعث أما اللون فانه يشمل الإضاءة والتشكيل اللوني للملابس والمكياج والديكور ، وبعد كل هذا ٠

يخلص (القصب) إلى تعريف الديكور على انه (التنظيم المساحي) للعرض المسرحي لان حركة الكتلة هي التي تحدد معالم المكان ودلالاته المتعددة بتعدد الصور وتعاقبها ٠

يرتبط التمثيل لدى القصب بالمعادلة التالية حركة + طقس + تجريب = الشيء المتفاعل الموجود +التناقض الذي تفرضه الحياة باستقبالاتها الطبيعية ٠ والتمثيل يرتبط بالزمن ، أي أن حركة الممثل الداخلية تفسر ظاهرة الوجود الإنساني التي تدخل ضمن إطار الحركة التاريخية للمجتمع وعليه فان القصب يرى أن حركة الممثل تقترب من مبدا التناقض والتغيير وتعتمد وتعتمد على فعل زمني رياضي وفعل آخر اسماه بـ (الفعل الزمني الفلسفي) وان حاصل التفاعل الوثيق بين الفعلين وأحداث التزاوج بين مفهومي الزمن الفلسفي ، يتيح لنا الشكل أو الحالة المكتشفة من قبل الممثل ٠ أن الزمن الفلسفي الذي تبناه القصب وطالب الممثل بتطبيقه في عمله الإبداعي يبدو غريبا نوعا ما على الممثل العراقي أولا وعلى المشاهد ثانيا وان أول من استخدم مصطلح الزمن الفلسفي وعمل عليه هو (انطو تين ارتو) ومن ثم تبعه (كروتوفسكي) و (بروك) الذي سماه (الزمن الأسطوري) ٠

المبحث الثالث . ما وراء الصورة (الإشارة الأولى لصورة الذاكرة)

البيان الثاني :

يؤكد (صلاح القصب) على أن ه حاول أن يتفلت من قيد (الصورة) لا هروبا منها وانما للإضافة أليها وتطويرها وذلك بالانتقال إلى مرحلة أخرى من مراحل عمله الإبداعي وهي مرحلة ماسماه بـ (مسرح فرضيات الذاكرة) الذي يعتبره تطور على مسرح الصورة والذي صاغه في البيان الثاني الذي نحن بصدد دراسته ألان والذي يشكل (إضافة ومدخل جديد للصورة) (١٨،٦٤) أن أول ما يستوقفنا في البيان الثاني إعلان القصب ضرورة إلغاء سلطة المخرج لانه يرى روح الجماعة بتفكيرها المتعدد وأحلامها المختلفة هي التي تحدد فرضية العمل من خلال (استحضار الذاكرة والدخول في مدن الذاكرة الملونة) ويقوم القصب بتبرير ذلك في إحساسه بان الصورة قد (شاخت وهرمت أصبحت

ذكرى دونها النقاد وتحدث عنها المسرحيون ولا امتلك منها ألان زمن متوقف محبط داخل ما نسميه (الصورة) والأرشيف ومجموعة صحف وبيان وصور فوتوغرافية باهتة (١٩،٦٤) و(القصب) يرى أن هذه المرحلة (فرضيات الذاكرة)

ابتدأت بـ (أحزان مهرج السيرك) وقد أوصلها في (الحلم الضوئي) التي اشترك مه في إخراجها (شفيق مهدي) وبدا تطبقها واضحا في عمله (العاصفة) التي حدد سماتها وأسلوب عمل المجموعة فيها قائلا (في مسرح الصورة كانت المشاهد والحالات المركبة أي أني كنت انقل الشكل إلى المشاهد مركبا ، في مسح فرضيات الذاكرة فان الصورة مفككة والإيقاع هو الذي يعيد بناء ذلك التفكك كما يساهم المونتاج في خلق الألفة والترابط بين هذه الصور والمشاهد كما أنني أميل إلى استفزاز المتلقي والممثل واحفزه على يفترض حالات ومواقف مضافة إلى العمل وتتعرض فرضياته إلى الخوف أحيانا (٢٠،٤) والقصب في بيانه الثاني يضع المسؤولية كاملة على عاتق المشاهد بعد أن يقدم له افتراضات متعددة وغير كاملة البناء ومفككة وعل المشاهد أن يتحمل عملية ربطها وتصورها مستعينا بالذاكرة النشطة ٠ انه يقوم بإرسال مجموعة كبيرة من الإشارات والعلاقات والدلالات إلى الملتقى عبر السياق وشفرة التولد في ذهنه مجموعة مدلولات ٠

أن التطور الحاصل في مسرح فرضيات الذاكرة والتي أشار اليها (القصب) في بيانه الثاني ينحصر في محاولته إضفاء الجو الطقسي على العرض والتأكيد على اللاوعي في حياة الشخصية أشار إلى الرموزوالاشارات المتعددة لمفردات الصورة عن طريق تعدد وظائفها الجمالية والفكرية ، الإمعان في عدم الترابط الإحداث وتقاطع حلقاتها باستخدام أسلوب الهدم والبناء المتكرر للحدث الواحد وعدم نمو الأحداث نمو طبيعيا ، وهذا يساعد على تحفيز طاقة المخرج على التخيل واعادة بناء المشاهد المتهدمة (٦٤،٢١) ٠

أن النتيجة التي نحصل عليها من العرض المسرحي نتيجة تبدو غير واضحة المعالم ولاتقدم لنا أي حلول ففي الإشارة الرابعة من البيان يذكر (القصب) أن الصورة التي نشاهدها ماهي ألا حلم لا تستطيع أن تتذكره وما يمكن أن يكون واضحا منها فهو الأصوات أحرف نحاول تركيبها ألا أنها من ذاكرتنا بعناد فلامعنى ، بل تحويل دائمي للمعاني الحقيقية إلى معاني مجازية ، ولابد من الإشارة هنا إلى تأثير الفن التشكيلي في منح الصور ة وذاكرتها وتصورا عظيما في فهم سرية هذا الفضاء الشاسع اللامتناهي الذي هو مصدر مهم للفلسفة) (٢٢،٦٥) والصورة في هذا البيان خلية كونية، ذلك انه تحتوي على التاريخ والأسطورة والسحر والفيزياء والكيمياء والبايلوجيا والعلوم القديمة وغيرها ولكي تكون الصورة حاملة كل السيل من الثقافات فان النص المسرحي ما هو الإنتاج فكري لزمن ميت علينا أن نستحضره إلى زماننا ولما كانت عملية

الاستحضار هذه معقدة فان الإمساك بالروح سيكون صعبا لهلاميتها ألانها لايمكن أن تستحضر الاعلىهيئة حركة وضوء ولون في حركة وتغير سريعين ٠

تشكل الصدفة أساس التشكيل الصوري وهي المؤثر في استفزاز الذاكرة وحركتها في تهديم كيانا لتؤسس كيانا أخر ٠

نستخلص مما تقدم أن البيان الثاني ينحو منحا متطرفا في تقديم الصورة ويتميز بالاستغراق في اعتبار العرض المسرحي احتفال للمشاهد واستفزاز لذاكرته فهو يعيد عناصر الصورة بطريقة يتفرد بها من غيره من المشاهدين وهو بذلك يسعى إلى ازدهار التجربة الذوقية للمتلقي في ذاتها بعيدا عن النظريات والمذاهب التقليدية ٠

المبحث الرابع ـ كيمياء العرض

البيان الثالث

أن البيان الثالث الذي نشره المخرج (صلاح القصب) في مجلة أسفار يعد تتويجا لعروضه الأربع (العاصفة) (والعزلة في الكرستال) و(حفلة الماس) والخال (الخال فانيا) وتنظيرا لها ، وإمعانا في اللاممعنى لإيجاد معنى لما بعد ، انه منطق خرج من جدران المنطق الثقيلة والمتألقة إلى عوالم المخيلة التي تسبح في فضاءات لاحدود لها كما يذكر (القصب) ذلك في مستهل بيانه الثالث (كيمياء العرض) وهو هنا يبدا في الحديث عن النص المسرحي وهو تكرار لما سبق انه تحدث به البانيين السابقين من أن النص المسرحي (إحساس بالدهشة وانبهار تجاه تلك العوالم التي تتحسسها أرواحنا فقط) ٠

أن المنحى الجمالي يتلبس البيان الثالث هذا فيشغل في حقل الفلسفة اكثر من اشتغاله في الحقل الفني التكنيكي كما اعتدنا في البانين السابقين ، فهناك اشكالات فلسفية تحدث فيها (القصب)في موضوع (أثيرية الصورة / استحضارها) انه شعور بالحيرة الكونية والبحث عن إجابات ومصدر مفتوح (للشك)في مواجهة (المخرج) يدمر كل ما هو ارضي معرفي مبرمج فيبحث عن حلول الروح التي تسكن الجسد الأخر : ألا انه لايتمكن من الإمساك سوى بشفرات ورموز ومصادر هذه الأرواح السابحة في أكوان مجهولة ، أن العرض المسرحي في (كيمياء الصورة) استرجاع للحضات زمن مقبل لايمكن البحث فيه عن مضامين أو معاني أو حوار ، الكل واقع تحت قدرية واحدة ، والشخصية تتحول لدينا هنا إلى حطام المخلوقات ٠

الفصل الثاني . المبحث الأول :النتائج ومناقشاتها

مما تقدم نستنتج أن (صلاح القصب) في بياناته الثلاث استطاع منذ البيان الأول من أن يشيد عالما صلبا وقاعدة للانطلاق متينة لايمكن الانفلات منها ألا لأجل التطور والتبدل والإغناء المستند إلى المنطلقات الأساسية والقائم على فهم واع لما يحيط به من واقع متغير ومتبدل ، عالم يحيط به الغموض ويكتنفه التأثير الأثيري لعوالم يعجز العقل البشري عن استشرافها والوقوف عندها ٠ وهو بهذا ينحو منحا فلسفيا فهو لم يكن مخرجا فحسب بل كان دارسا متأملا وسيلته المسرح، انه يبحث عن التساؤلات التي طالما شغلت البشرية ، عن الأرواح التي فارقت أجسادها بحثا عن الحرية في الأثير ، القدسي الحائر الذي يألوا جهدا في الإبحار في سحب الحلم بحثا عن بصيص أمل في الجحيم أو النعيم ، اللاحق خلف روح عنفوانها والغير القادرة على الإمساك بها وتمثلها ، إنها هلامية الروح المتجلية ، التي لاحقها (صلاح القصب) منذ البيان الأول وبتدرج ومقدرة عالية على التنسيق في التعامل مع العناصر ففي مجال النص المسرحي وجدان اللغة ليست مفهوما شفاها فحسب بل انهاالادوات التي تتيح للكائن أن يفهم وجوده ٠ أن مقارنة ما تقدم في بدايات البحث ومن خلال دراستنا للبيانات الثلاث نجد أن هناك تشابه بين التنظيرات النظرين العالميين وبين (صلاح القصب) وعلى وجه الخصوص (انطوانين ارتو) من خلال تنظيراته ووصاياه التي جاءت في كتابه (المسرح وقرينه) فهو يطمح كما تقدم إلى تقديم العرض المسرحي المعتمد الشعر والطقس والأحلام السريالية وزمنها وهذا ما اشاره (القصب) في اكثر من مجال في معرض حديثه عن الجذور الفكرية الفنية التي أثرت في مسيرته الفنية ف، (ارتو) يعد المنظر الرئيسي الذي ظهر تأثيره واضحا على المخرجين اللاحقين له لما قدمه من وصايا وطموحات استطاعت أن تخترق الركود في المسرح التقليدي محلقة في عالم الشعر والطقوس والأحلام وارتو اثر في (القصب) كما اثر من قل في (بيتر بروك) الذي استطاع من خلال هذا التأثير من أن يؤسس مسرحا قائما على الابتعاد ايظا عن النص محاولا تقديم عوالم حلمية تعتمد شعر الفضاء القائم على تقديم الصورة المؤثرة العميقة وكما يفعل (صلاح القصب)في النص المسرحي فان ارتو من قبله يعمل في النص وفق ما يريد من التشذيب وحذف وإضافة وهذه قاعدة صريحة استفاد منها (صلاح القصب) في عمله على النص المسرحي ٠

أن (القصب) ومن خلال عمله مع الممثل والديكور وغيرها من العناصر يحاول تقديم الروح في هيامها في الفضاء وتقديمها للمشاهد ، وهومتاثر هنا بما جاء به ارتو أيضا الذي يرى أن بحث المخرج ينصب على البحث عن الغز (الروح) الهائمة في الفضاء بهدف تحرير النوازع الموجودة في لا وعي المشاهد يعمل (القصب) من خلال عروضه المسرحية المعتمدة منها على نصوص مسرحية عالمية أو محلية على تجريدها من محليتها وقذفها في المطلق الكوني وتجريها كذلك من صفاتها الواقعية أحالتها إلى رموز واشارات وهو هنا يختلط أسلوب (ارتو) الذي اتجه أيضا نحو المطلق الكامن ، الكوني اكثر من اليومي لهذا فان استخدام الشعر والأسطورة والسحر ولهذا فانه يرى أن العرض لايتمكن من التعبير عنه بلغة الكلمات وانما بلغة أخرى هي (لغة العرض المسرحي) ٠

يستند (بروك) في تنظيراته إلى أفكار (ارتو) التي أثرت على حركة المسرح في العالم اجمع ، وبروك يطمح إلى اكتشاف أو إيجاد أسلوب قائم على رفض كل التقاليد السائدة معتمدا الارتجال أثناء التدريب وعلى الاستجابات التلقائية للمثلين وردود أفعالهم وهو كذلك يبحث خارج نطاق النص المسرحي وخارج لغة الكلمات كليا ويبدو أن القصب كان قد استعاد هذا المبدأ من (بيتربروك) فهو قد انتهج مبدا (الهدم والبناء) في التمارين وهو بمثابة الارتجال الذي نادى به (بروك) ذلك أن الفترة التمارين هي عبارة بحث مستمر يقوم الممثل للتواصل إلى الشكل المطلوب الان عملية الهدم المستمرة تعيق ثبات عملية الهدم المسرحي كما أن القصب يطمح إلى الممثل بعيد عن الأداء النفسي والكليشات الجاهزة وهذا يلتقي بمنهج (بروك) الذي يهدف أيضا إلى انتزع ممثليه من نهج الأداء النفسي وذلك بالبحث عن الكلمة ، الصرخة ، الصدمة والأصوات المجردة مع الابتعاد عن كلمة اللغة التي يشترك في رفضها مع (ارتو) كما ذكرنا من قبل ، كما أن بروك يبحث من خلال عروضه المسرحية عن لغة عالمية ، لاتقف اللغة بمعناها التقليدي في طريق تأثيرها ، كذلك يطمح صلاح القصب إلى إيجاد للغة جديدة لغة عالمية تعتمد الإشارة والإيماء اكثر من اعتمادها إلى اللغة وكلمة النص ٠

يرى (بروك) أن المسرح لا يحتاج ألا إلى مساحة خالية وممثل ومشاهد ويشترك معه (القصب) في أن ما يريه هو مساحة فارغة وهذا يظهر من خلال تأكيده على عدم ثبات الديكور وان قيمة الديكور مرتبط بموقعه وعلاقته بالممثل ٠

يرى (كرتو فسكي) أن دور النص المسرحي في العرض يتركز في قابليته على خلق المجابهة لتحريك الوعي الذاتي لدى الممثلين وهو بهذا يؤكد على أن النص مؤلف بالنسبة للمخرج والممثل كليهما عبارة عن مشرط يساعدنا على (الكشف عن أنفسنا وعلى التجاوز أنفسنا وعلى إيجاد ما خفي في أعماقنا والقيام بمجابهة الآخرين بعبارة أخرى تخطى عزلتنا (٢٣،٥٥) وهو أيضا لا يريد تقديم تفسير أدبي لنص المؤلف لان حقل عمله هو المسرح حيث يقول (أنا خالق مسرح فالمهم بالنسبة لي ليس الكلمات وانما ما يمكن أن تنجزه تلك الكلمات وما يعطي حياة للكلمات النص الجامدة وما يحولها إلى كلمة ناطقة) (٢٤،٥٥) وهذا يبدو قريبا جدا لتطلعات القصب الذي يرى أن (اللغة كما هو شائع هو وسيلة التوصيل ونقل المشاعر والأفكار تستخدم في البرهان والحديث والتفاهم ، لكن اللغة في مسرح الصورة ليس في المقام الأول مفهوما شفهيا وخطيا كما يراد التعبير عنه، انه ليست مجرد وضع الظواهر قيد التداول، أنها الأدوات التي تتيح لكائن إن يفهم وجوده (٢٥،١٥٩) وعليه فان (كرتوفسكي) و(القصب) يشتركان بأنهما يشتركان في اعتبار النص ، المفجر للايحاء الذاتي وهذا ما يسميه (كرتو فسكي) بالمجابهة متعددة المنافذ فهي مجابهة مع الأفكار ومع العقل اللاوعي (٢٦،٥٥) أما (القصب) فانه يرى النص المسرحي ما هو ألا دافع للمخرج لكي يستخلص ذاتيا فكرة يستند أليها من تفسيره النص، هذه الفكرة المستخلصة هي التي تحدد المضمون (٢٧،١٦١) وعليه فانهما يشتركان في مبدا واضح أي أن مضمون النص المسرحي هو أساس الانطلاق ٠

يعتبر الزمن من أهم العناصر التي اشتغل عليها (صلاح القصب) وهنا نشير إلى اجتهاد الرومانية (ساندا مانو) ، التي درس القصب تنظيراتها فهي ترى انه من الضروري أيجاد (التفاعل

الوثيق بين الفعل الداخلي والفعل الخارجي) هذا التفاعل الذي نادت به (ساندا مانو) واتبعته بدعوتها لأحداث التزاوج بين مفهومي الزمن الرياضي والزمن الفلسفي كما (انطونين ارتو) ومن ثم (بروك) (كروتوفسكي) ألا تغير في التسمية حدثت من منظر إلى أخر فـ(بروك) سماه بالزمن الأسطوري ٠

أن مصطلح مسرح الصورة الذي عمل به (صلاح القصب) ليس جديدا على المسرح العالمي ، وخاصة في المسرح الروماني أمثال (كاترينا بوزيانو) (ساندا مانو) و(ليفر جولي) الان (القصب) يرى أن اقرب المناهج العالمية لتجربته هي تجربة (بيتر بروك) بالرغم من تاشيرنا لبعض المصادر الفكرية والفنية عن (صلاح القصب) ومدى التشابه الحاصل بينه وبين المخرجين والمنظرين العالميين أمثال (ارتو) و(بروك) و(كرتوفسكي) ، فان (القصب) يشير مصادر أخرى كان قد استمد منها بعض الأسس ومن هذه المصادر ما استمدة المخرج (إبراهيم جلال) الذي استطاع أن يؤثر في (القصب) من خلال حسه الجمالي ، أما قاسم محمد فانه دأبه وحبه لتجديد اثر في (القصب) أما مبدا (التكوين الإنشائي) فان (القصب) استمده من المخرج (سامي عبد الحميد) وكذلك يشير القصب إلى تأثير (حميد محمد جواد) ٠

المبحث الثاني : الاستنتاج

نستنتج من مما تقدم من خلال (أعمال القصب مايلي :

١- يرتبط عمل (صلاح القصب) بحقول متعددة ، فهو يرتبط بالفنون التشكيلية وبالسريالية والمستقبلية ، من حيث التوجه الجمالي الشكلي ٠
٢- تأثر (صلاح القصب) بالمخرج والمنظر الفرنسي (انطونين ارتو) من خلال دعوته إلى خلق الطقوس ومتابعة الروح من هيامها وهذا أدى إلى محاولة اتباع مبادئ (ارتو) وتطبيقها في عروض مسرحية ٠
٣- يعتبر (بيتر بروك) اقرب المخرجين العالميين لتوجه (صلاح القصب) وكذلك (كرتوفسكي)
٤- استطاع (صلاح القصب) أن يؤسس الأسلوب مسرحي عراقي من خلال تأثره بالمخرجين المذكورين أعلاه ، فهو قد استعار بعض الأسس والمبادئ من هؤلاء ٠ ألا انه استطاع من أن يطبق أسلوبه العراقي الخاص لان المعرفة الإنسانية مشاعة للجميع ، فمن حق المبدع أن يستفيد من المناهج المعروفة ، بعيد عن التطبيق الحرفي للتجربة ،يمكن أن نستنتج أن حركة المسرح العالمي تشير إلى مثل هذا التأثر والتأثير والتلاقح والتواصل بين التيارات والأساليب والمناهج المسرحية المعرفة المسرحي متلاقحة فيما بينها والأسلوب أو القانون المسرحي يمكن أن يطبق من قبل أي مخرج وفي أي مكان شرط أن يتم الإيماء بالتجربة أولا وتبنيها ومن ثم تطبيقها وفق الرؤيا الجمالية والفكرية للمخرج ٠
٥- أن المسرح العراقي لم يكن في يوم من الأيام بعيد عن تأثير التجارب والمدارس والاتجاهات المسرحية العالمية فقد كان منهج (ستانسلافسكي) واضحا في مسرحنا العراقي وكذلك منهج (برشت) و(كرتوفسكي) وغيرهم وان بدا هذا التأثير سلبيا في بعض الأحيان ٠
٦- أن (دراسة القصب) في رومانيا وعلى يد أساتذة هم في الأصل من المخرجين ومنظرين اثر بشكل أو بأخر على عمل هذا المخرج ألان هذا التأثير الذي حدث لم يكن سلبيا رغم انه متأثر بالأسس والمنطلقات النظرية فحسب مثل مبدا (الإنشاء الشعري) الذي اعتمد على الصورة الشعرية ، كلغة عالمية اكثر من اعتمادها على الغة بمعناها القاموسي التقليدي ٠ وهذا ما عمل ونظر فيه (ارتو) و (بيتر بروك) أن تطور مهما في البيانات الثلاثة تمكن الباحث من قراءته واستنتاجه هذا التطور هو التحول الواعي باتجاه السياق الفلسفي في الأسلوب اللغوي التنظيري أولا وفي أسلوب العمل المسرحي أيضا ، فاللغة التي كتب بها (مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق) تختلف عن الغة في

(ما وراء الصورة) فالأولى كانت تنحو منحى واضح تعليمي فضفاض أن لغة مخرج يشير بعمله وهذه ليست سبب في بيان الأول وانما هي وعي فني عالي المستوى ، فالقصب عمد إلى إظهار البيان الأول بالشكل الذي ظهر عليه ألانه (الأول) وان التجربة لازالت غير واضحة المعالم وبحاجة إلى شرح إفاضة وتليق واستدراك أما وقد عرف التوجه المسرحي وارتكزت التجربة فان البيان الثاني كان دالا جامعا مكثفا فلسفيا يحمل تساؤلات فلسفية اكثر منها فنية وهو بعد ذلك لا يقدم لنا ألا حلول لطرائق التمثيل أو لوسائل تقديم الطقس وما إلى ذلك وانما يعمد إلى إثارة فلسفية كونية ، وكذلك البيان الثالث الذي جاء مكتوبا بأسلوب الشعر (الشفروي) الملي بالروح الفلسفية الصوفية العميقة ٠وعليه فان (القصب) بعد إضافة واكتشاف مهم في الحياة الثقافية العراقية من خلال ماله من تأثير واضح على تثوير المسرح العراقي ومصادره الركود والسلفية والتقليد الأعمى التي كانت سائدة في ثناياه ، أضف إلى ذلك ما فجره في الوسط المسرحي العراقي من أثاره التأملات الفلسفية التي غيرت من الثقافة السائدة وهو بذلك تمكن من أيجاد الكثير من المريديين والمبدعين والمعجبين والمقلدين ولازالت إشكالية (صلاح القصب) قائمة في المسرح العراقي حتى وقتنا الراهن المحفوف بالفجيعة التي تنبا بها (القصب) في عروضه المسرحية وفي منطوق النظري وعليه فانه كان مقموعا من الكثيرين ولم يتمكن من أن يجعل عروضه المخالفة والمتوجسة من أن تعرض خارج العراق وفي الملتقيات الثقافية والمهرجانات لأنها كانت ولا زالت تمثل الوجه الأخر والفكر الأخر غير المرغوب فيه ٠

المصادر :

(١) شانصوريل (ليون) تاريخ المسرح، ترجمة:خليل شرف الدين ونعمان اباضة، بيروت٠ منشورات عويدات ،١٩٦٠
(٢) حمادة (إبراهيم) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة : دار الشعب ،د٠ت
(٣) جيروم (ستولينير) ، النقد الفني ٠
(٤) فرانكلين (روجرز) ، الشعر والرسم ، ترجمة : مي مظفر ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ٠
(٥) المصدر نفسه .
(٦) المصدر نفسه
(٧) المصدر نفسه
(٨) القصب (صلاح) ، ما وراء الصورة ، مجلة الأقلام (بغداد) ، العدد (٢) شباط ، ١٩٩٠٠ .
(٩) القصب (صلاح) ، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ، بغداد : جامعة بغداد ، د٠ت٠
(١٠)المصدر نفسه
(١١) المصدر نفسه
(١٢) القصب (صلاح) الصورة في المسرح العراقي ن مجلة أسفار (بغداد) ، العدد (٨) ، ١٩٨٥ ٠
(١٣) الأنصاري (حسين) أحزان مهرج السيرك بين صعوبة الشكل ودلالات المضمون ، جريدة الجمهورية (العراق) ، العدد (٦٠٠٦) في ١٦شباط١٩٨٦ ٠
(١٤) القصب (صلاح) الصورة في المسرح العراقي ، المصدر السابق نفسه .
(١٥)المصدر نفسه .
(١٦)القصب (صلاح) ، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ،المصدر نفسه٠
(١٧) المصدر نفسه .
(١٨)القصب (صلاح) ، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ،المصدر نفسه٠
(١٩)المصدر نفسه .
(٢٠) الحسيني (حسين) من سيعصف بالأخر شكسبير أم صلاح القصب جريدة القادسية ٠(بغداد) ، ١٧ أيلول ١٩٨٨ ٠
(٢١)القصب (صلاح) ، ما وراء الصورة ،المصدر السابق نفسه
(٢٢)المصدر السابق نفسه٠
(٢٣)المهدي(شفيق) إيقاعات على خشبة المسرح العراقي، جريدة الجمهورية (بغداد) العدد (٦٩٠٦) في١٤أب ١٩٨٨٠
(٢٤) المصدر السابق نفسه٠

(٢٥)القصب (صلاح) ، ما وراء الصورة ،المصدر نفسه٠
(٢٦)المصدر نفسه٠
(٢٧) المصدر نفسه٠
(٢٨) اردش (سعد) المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت : وزارة الأعلام ، د٠ت ٠

Summary

The schools and direction were came out technique in general and Theatrical in special came from the critical theatrical that makes in the Viewer and Limited terms that (indicative of) this directions ،this studies May be previous for practical experiences or to be come after this Experiences، to be reguard the book Arstoo (art of poet) from the first The critical experiences ،and theorization in domain of study of Theatrical direction،suchthat ،the term was limited according to study from Experiences theatrical practical experiences ، general in this time ، the development Of experiences and appearance the number from theatrical creator ،the interesting in the side of theorization in advanced degree ، such that the presenting the theater Was plan and independent on the theorem of previous brain appearance important Practical directions and the same time directions were separate on ، philosophy Theorem as experience (Stafslfaske)،(Crotofaske)،(Brtoldbrsht) ،(Antonen Arto)، And (Better Brook) and many other than٠

Doctor Slah Al- kasb was Iraqi director and one of () in importantArabic Thearticalspace that for important and difference presenting that Introduction the first and for amount in express from this presenting in Theater ،but the research that we in its concerning ،attempt for creation Development of art and mental that take place for experience of (AL-Kasab) viewer of Theatrical that offered from him and attempt for creation the Basics and strategy that (AL-kasab) was start off and access to the realizing the Experience in deep shape ، the study was new on Iraqi theater ٠