مسـرح الصورة بين الدراما الطقسية والدراما الرمزية

Picture theater between Symbolic and ritual drama

أ.م.د. حميد صابـــــر علـــــــــي (جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة)
أ.م.د. سامي علي حسين الامارة (جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة)

المقدمة

رغم ان مسرح الصورة يبدو لوناً معاصرا من الوان المسرح الحديث ، الا ان له جذورا ضاربة في اقدم انواع الدراما الدينية ، تلك التي كان مسرحها الاول وادى الرافدين ايام كانت الدراما عفوية وغير مقصودة وتشكل جزءاً لايتجزأ من الطقس الديني .. واذا كان لنا ان نرد مسرح الصورة الى الدراما الطقسية الرافدينية فاننا لانذكر تأثره الكبير بالدراما الرمزية التي نشأت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين واكدت على الديني والحلمي للمسرح ولذلك ستكون مفردات هذا البحث مكرسة لتحليل مسرح الصورة بين منطقتين قديمة : يمثلها المسرح الديني الشرقي بهامة والرافديني بخاصة وحديثة : يمثلها المسرح الرمزي مع التأكيد على جذور هذا المسرح الروحية والحلمية .

يشكل مسرح الصورة أحد أهم العناصر التي أسهمت في خلخله السائد في اتجاهات المسرح العراقي، اذ ولد صدمة وخلق سؤالا فلسفياً وجماليا في بث عدد من الشفرات التي لا بد من اعادة فكها، اذ تقترن بتركيب البنية المؤسلبة، موحية بالوجد والصوفية في انعزالها الموجود على رصيف القلق الانساني ، معانقة خيالات الهذيان الباحث في افق يجسد اشكالات النهوض المتولد لزمن اسطوري في فضاء متخيل اللامرئي في تركيبه مشهداً ليس من السهولة حصره في قوالب وأساليب جامدة ، ذلك لأنه امتحان لوجودية المتخيل ، ذلك لأنه امتحان لوجودية المتخيل المسرحي ، كبيرة من الاشارات والعلاقات والدالات الى المتلقي عبر سياق وشفرة ، لتولد في ذمه مجموعة مدلولات يعارض فيها المسرح الصوري اي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي تستخدم عادة في العرض المسرحي التقليدي . ومن منطلق فلسفي وجمالي ، انعطف المسرح العراقي الى آفاق اخرى تحررت من الأطر السائدة على المستويين الدرامي والمشهدي ، ذلك الى توسيع التجربة الذوقية للمتلقي في ذاتها بعيداً عن النظريات والمذاهب الجاهزة ، فهي لا تنتهي للفن الراكد الذي لا يمنع حركة للفكر والتصور من ان تنطلق في تأمل وصلاة للروح .

ان مسرح الصورة عبر بياناته وعروضه يسعى الى تحريك فضاءات المخيلة واثارة الخلجات الداخلية جميعها بواسطة واقع حي مدرك ثم بنائه على اسس اسطورية تجريدية ، فهو يدعونا الى سؤال دائم عن ماهية الفن وأهدافه، وهل يكمن في (تلطيف الهمجية)، على حد تعبير الفيلسوف هيغل ، حيث ان مسرح الصورة يحيطنا بأسمى مقاصد الفن، الا وهو ذلك المشترك بينه وبين الفلسفة ، الا ان الفن يختلف عن الفلسفة في كونه يمتلك المقدرة على اعطاء تلك الافكار تمثيلاً حياً يتيح لنا منطق الصورة النفاذ الى اعماق ما فوق الحي ويعارض به كما لو انه عالم مغيب ، ويسعى الى تلبية الحاجة المعرفية الجمالية بعيداً عن البث الاتصالي المعلوماتي، بارتفاعه فوق العوالم الدنيا للوقائع ليمثل روحاً متناهية في طقسيتها ، اذ يقوم المسرح الى الصوري على شبكة من التكوينات والانسجة المركبة الغامضة يقصد بها اضفاء الجو الطقسي على العرض .

ان مسرح الصورة يتقاطع مع الانجاز المباشر ، ذلك لأنه يعد روح الفلسفة غير منفصلة عن روح الفن والدين – على حد سواء. صحيح اننا نواجه قطيعة مع العالم الخارجي كما نراه في وجهة نظر سائدة متراكمة، او بالقياس على ما تخزنه الذاكرة. انه يتوجه الى ما يمكن في عالمنا الباطن وفي وعينا ، وما يشكل جوهر الطبيعة والروح. انه يتألف

من المفهوم الذي يرى في الفن وسطاً تتم فيه المصالحة بين الروح القائمة في ذاته وبين الطبيعة ، سواء في تظاهراتها الخارجية ام في تظاهراتها الداخلية، وبعد التوفيق بين هذين المستويين يحقق الفن اتجاههما.

فهو قدرة تخيلية، صورة ميتافيزيقية تقترب من وقع الشعر ، وعمل المخيلة في هذه الحالة عمل مزيد من نزعة هي ليست مخيلة ترددية للواقع، وانما ابداعية، فهي، اي الصورة المسرحية ، ليست الفن الاكثر تكثيفاً فحسب ، بل هي ايضا الفن الاكثر فلسفة ، فالصورة المسرحية كالشعر ، تنشأ لكن بسبل اخرى ، عن فوضى تنظيم بعد صراعات فلسفية تمثل الجوانب المثيرة لهذه التوحيدات البدائية ، ومن خلال التمعن في فقرات البيانات نلاحظ تكرار موضوع النطاق الفلسفي والابعاد الفلسفية والصراعات ، وهذا يعني ان الفلسفة تتأمل بعمق في الوجود بشتى وجوهه وابعاده ، وشكلت ركيزة مهمة انطلق منها مسرح الصورة حيث التوحد بين الوعي واللاوعي والعالم بين الفكر والجسد ، وهذا بدوره يفترض توحداً مماثلا بين اللغة والفكر بتركيب العالم الذي يتخذ شكلاً وبعداً يختلف عن تصور الآخرين ، فالصورة توغل في مناطق السر ويأخذ مداها الفلسفي بأن يكشف نتائجه للأخرين بقراءات متعددة فهي مواطن العظمة وتشكيل الاثير .

تحاول الصورة في بنائها الانشائي ايجاد اشكال مختلفة لتلبية متطلبات معقدة ، والتحليل الذي يقدر مشكلته على انها مشكلة ايجاد الشكل الملائم البسيط المركب لها جسماً مبدعاً . انه الفضاء الفلسفي .

مشكلة البحث

تنحصر مشكلة البحث في البحث عن جذور اصيلة قديمة ذات طابع قدسي وطقسي يمكن ان تضيئ جوانب المسرح الصوري الطقسية والغامضة ، هذا من ناحية اما من الناحية الاخرى فان هذه الجذور يمكن ان تنعكس ايجابيا في اغناء هذا المسرح (بعد الكشف عنها) وتمويله بالرموز والشحنات والانماط الاولى والوسائل الطقسية فيصبح اكثر غنى وعمقا . اما النقطة الثانية فتنحصر في التناص الموضوعي التاريخي مع التيار الرمزي الحديث الذي كان التقدمة الاولى الواعية في نشوء تيارات عديدة من المسرح الحديث منها الطليعي والمعقول والعبث والقسوة ومسرح الصورة الذي ينفرد عن هذه التيارات الحديثة في كونه نمطا عاما لها وليس جزءا او تيارا من تياراتها .

اهمية البحث

يمكننا ان نقدر اهمية هذا البحث من خلال ثلاث نقاط اساسية :

١ .مسرح الصورة وارجاع جذوره الى الطقس الديني القدسي القديم مما يلغي الفكرة السطحية عن مسرح الصورة باعتباره مسرحا شكليا فقط وانه معلق في الهواء لا جذور له ولااعماق .

٢.العمق المحلي الرافدين لهذا المسرح مما يعطينا احساسا بعدم التأثر فقط بالمسرح العالمي بل باستنتاجات جذور محلية ضاربة في القدم لهذا المسرح .

٣. ربط مسرح الصورة باختيار الرمزي الذي غمر الآداب والفنون الاوربية في نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي باعتبار هذا المسرح منتميا الى صورة حديثة واعية في مجال الفنون والآداب .

٤. ربط مسرح الصورة بالاتجاه السينمائي باعتباره نطاقا مفتوح الافق والتأويل واعاقة الانتاج فيه .

حدود البحث: ويمكن ان نرسم حدين اساسين لهذا البحث الاول هو الجذور القديمة والتراث القدسي والديني القديم هو المحطة الحديثة التي تمثلها البؤرة الرمزية المعاصرة ... ويمكننا ان نشير الى ثلاث مرجعيات اساسية مرافقة لهذين

الحدين هي الشر والسحر والاسطورة فقد رافقت هذه المرجعيات الاولى نشأت الصورة وجعلها جزءا من الطقس الديني ولذلك سيتم التأكيد عليها قدر تعلقها بإغناء الصورة وحفرها .

١. الدراما الطقسية: تشكل الدراما في تاريخ تطورها ما يشبه (العود الابدي) الذي نظر فيه فلاسفة الاغريق وطور مفهومه نيتشه ، ولذلك فالدراما وهي تتطور صعودا تعود دائما الى جذورها القدسية الذي نشأت منه واعني بذلك الجذر الشعائري الذي كان جماعيا روحيا تحركه اساطير الخليقه وهيمنه العناصر الاولى والهيولي البدائية الغامضة وقد حاول المخرج (صلاح القصب) في (الخليقة البابلية) وكانت عناصر الخليقة البابلية بمثابة قوى صورية تتشكل ثم تنحل في اطار الدراما القدسية للخلق والنشوء والصراع .

لقد كانت عناصر الخليقة تحدث مكانتها في بؤرة مركزية من هذا الكون ولذلك يحاول المسرح ان يعيد هذه البؤرة المركزية . وان يتحول هو بدوره الى مركز قدسي لخلق الكون بأكمله . وبذلك يستعيد المسرح عن طريق الصورة الخليقة الاولى (بؤرة المقدس) الذي نزح من (الدين) الى (الفن) ويتم هنا ((عن طريق الظهور المقدس . تقاطع المستويات . وتنفتح في الوقت نفسه كوة من العالم المساوي او من الاسفل - الاقاليم الدينية ، عالم الاصوات ، تصبح المستويات الكونية الثلاثة (الارض ، السماء، الاقاليم الدينية) متصلة بعضها ببعض)) [١] ان

(١) الياد ، مرسيا : رمزية الطقس والاسطورة . العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ١٩٨٧ ، ص ٣٧

هذا الاجراء الخلقي يلقي ظله على المتلقي وتتصل طبقات الخليقه به ويرى نفسه داخل مسرح الكون الذي لا ينتهي وتكون وظيفة الصورة عنها اساسية فهي لا تتضمن التفاصيل لهذه الطبقات بل الشكل الذي يقترحه المخرج لها في حركة الممثل او تمثل الفضاء او اللون او الاضاءة او التركيب والسينوغرافيا .

وكان هذا النبض يتجسد على شكل ومضات تذكر بالدراما القدسية في معظم المسرحيات الاخرى التي اخرجتها . ويمكن ان ترى ملتصقه واضحة في ثنايا مسرحية (عزلة في الكريستال) فالروح الجليل والقدسانية والجو المهيب والعرض الشعائري المنفذ في فضاء مفتوح والذي ظهرت به هذه المسرحية يذكر بالاستعمال الخاص وغير المباشر للدراما القدسية . لقد كانت بطل العمل تبدو كما لو انها (تيامت) وكان رمزها القط الذي يصرح من صدرها ، وكانت تبدو كما لو انها محاطة بأجيال الآلهة الجديدة التي تحاول النيل منها ، وقد كانت هي ترقد في العالم الاسفل المخصص لها . وكان الإلهة يصعدون الى البناية عبر طابقيها وعلى سقوفها كما لو انهم يتسلقون العالمين الارضي والسماوي .

ان ادخال عناصر السيناريو السينمائي على العناصر الشعائرية للدراما القدسية يعطي العمل المسرحي صفة من الكلية والشمول تذكرنا حقا بالدراما العفوية المقدسة التي كانت تظهر بوجه خاص في وادي الرافدين في اعياد راس السنة السومرية والبابلية والتي كانت تسمى بالبابلية ال (اكيتو) . ويذكرنا هنا مرسيا الياد ((بان الاكيتو يمثل الترجمة الميزوبوتامية لسيناريو طوري شعائري منتشر جدا . وبصورة خاصة عيد العام الجديد المعتبر كتكرار للكونية)) [١] .

ان الطقوس المقدسة لا تعدم المضامين والعقائد القدسية كماهي . بل تمثلها وتظهر عناصرها الفكرية والروحية لتقدم شحنة فنية مؤثرة . وكذلك مسرح الصورة في نبضه القدسي . فهو لايعود بنا الى منظومة العقائد والافكار الدينية بل الى اعماقها التي ترسب في لا وعيها الرمز المقدس والطقس المقدس على شكل هيولي ذاتية ترتفع بين ان واخر نحو مجال صوري شكلي تكاد نلمسه في حياتنا اليومية كما في الاعمال الفنية التشكيلية والمسرحية والموسيقية التي تتصل

(١) الياد ، مرسيا : تاريخ المعتقدات والافكار الدينية ، دمشق ، ١٩٨٦ ، ص ٩٩ .

بهذه القيعان المقدسة . ومن هذا الباب ايضا يمكن الدخول الى علاقة الصورة ومسرح الصورة بالأسطورة والميثولوجيا بشكل عام وقد يحتاج ذلك الى وقفة اطول باعتباره تلمسا خاصا لواحد من عناصر المقدس وهو (الاسطورة).

(٢) الدراما الرمزية: بالقدر التي تضمنت فيه الدراما الرمزية الحديثة انتقالا من المستوى الرومانسي الى المستوى الجمالي ، الا انها في حقيقة الامر اتصلت ب المستوى العميق المحشد بالرموز والذي يكمن داخل الانسان باعتبارها ارثا لا شعورياً جمعها يرشد الفرد دون ان يدرى من تاريخ الجماعة البشرية كلها او بعضها . وان اهمية الايحاء الجمالي والاشارة الجمالية التي هي جعلت من الرمزية نقطة انطلاق باتجاهين : الاول الاعلى والثاني : بالاتجاه المضاد النازل نحو الاعماق الميولية المحشدة للرموز وفي الحالين تتصل رموز الاعلام مع رموز الاسفل في صورة مشتبكة ودالة .

ان المسرح، ومسرح الصورة بالخصوص هو فعل سيمانتيكي مركز الى اقصى حدود التركيز ، هكذا يقول مارت ، والمسرح الذي عمل عليه يؤسس نسقاً على هامشها محكماً ، وان لاحظ ان مسرح الصورة يحاول ان يمسك وجهي العملة العليا والسفلى) في شكلهما الرمزي ، ويحاول ان يجرد الاشياء في رموز ايقونية او اشارية او رموز خالصة ويطرح بها امام المتلقي .

يقول مالارميه ان الرمز هو ثمرة ثلاث جوانب من صنع الاستعارة التي تظهر على شكل اقامة علاقة دقيقة بين الصور ويظهر من تلك العلاقة يعد تالث براق وسهل الاستيعاب والتكهن ويتكون الرمز من موضوع والفكرة من الحضور والغياب [١] . وكذلك مسرح الصورة فانه استعارة فنية بمثابة الاستعارة الادبية في الادب والشعر ، انه يعطي الجوانب الثلاثة من الشيئ والفكرة والرمز وتجمع هذه العناصر الثلاثة الصورة في تشكيل خاص ومؤثر .

ان الدراما تغوص عميقاً في الشعر وتأخذ منه الصورة والحوار على شكل رموز متتالية تؤخذ في المتلقي حساً متعالياً يأخذ مصداقيته من تطابق او تداخل او افتراق رموز واشكال الحياة مع رموز واشكال اللغة ، ثم الشعر ، باعتبارها تعبيرا عن الحياة وبذلك تكون الدراما مجرى هائلاً لتدفق رموز الحياة ورموز الشعر حيث تظهر في هذا المجرى عدة تطابقات او توترات او تناقضات بين هذه الرموز ولكنها بالتالي توضع في هذا الحزن المتدفقة من خلال الدراما ، وبلغة اخرى انم الدراما هي عبارة مجموعة من الحزم الرمزية للحياة والشعر معاً . واذا كانت اشكال المسرح المعاصر مثقلة بأهدافها ونواياها المضمونة الهائلة ، فأن مسرح الصورة يستطيع بما تكون عليه من اطر شكلية ان يستوعب هذه الحزم الرمزية ويعبر عنها بالكثير من الصفاء والتدفق واذا كان الرمزيون قد ركزو على الحلم واعتبروه المسرح الحقيقي للرموز الباطنية العميقة للإنسان فان مسرح الصورة مؤهل لاستقبال الرموز الباطنية اللاوعية للإنسان ، وكما ان لعقل الانسان وفكره تاريخه الخاص فأن ((النفس البشرية تحتفظ بالكثير من البقايا المختلفة من مراحل تطورها تأثيراً تشكيلياً ، ان بإمكاننا ان نتجاهلها شعورياً ، لكننا لا شعورياً نستجيب لها ولأشكال الرمزية ومنتن ضمنها الاحلام - التي تعبر عن نفسها من خلالهـا)) [٢] .

ان الرموز التي محتويات العقل الباطن تمارس او تظهر لنا كصور ويمكن عند ذلك تمثلها بالصور او القيام باستفزازها صورياً او تشكيلياً وقد يكون مسرح الصورة واحد من اكثر صيغ الرمزية اشارة للعقل الباطن وعلى هذا

---

(١) براد بري ، مالكم ومكفارلن ، جيمي : الحداثة ، ترجمة مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون - بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٢١٤ .

(٢) واليونغ ، كارل : الانسان ورموزه (سيكولوجية العقل الباطن) ترجمة عبد الكريم ناصيف - دار منارات للنشر - عمان ، ١٩٨٧ ، ص ٨٥ .

الاساس يمكنا القول بان مسرح الصورة ليس مسرحاً شكلياً فارغاً من المضمون، ولكنه مسرح شكلي، ممارس شكليتهِ حتى على مضمونه او انه صعد شكلانيته فوق مضامينه او انه شفر مضامينه، وبذلك يصح ان نقول ان الرموز هي مضمون هذا النوع من المسرح.

ان الرموز اساسا محملة او مشبعة بالمضمون ، وهي دالات وقوى حولت طاقتها الواعية الى طاقة اشارية ، ولذلك يكون انسب تحديد لمضمون دراما الصورة هو المضمون الرمزي او لنقل بشكل اعمق ان مضمون مسرح الصورة : الرموز.

(٣) دراما الصيرورة: الصيرورة هي جدل الانتقال من العدم الى الوجود ، وهي حالة تشكل دائمة وحالة خلق دائمة واحتمالات لا نهاية لها . وتتضمن دراما الصيرورة حركة ذات قطبين ، القطب الاول ذاهب في الماضي والثاني متجه صوب المستقبل . تبدو لنا الصيرورة وكأنها تحصيل حاصل اي عملية متجه الى الامام ، اي حدث او اية قضية ، في سياق زمني (كرونولوجي) ولكن الصيرورة لم تكن قضية بحث او هدف عمل فني في يوم من الايام ، الا اننا يمكن ان نجعلها كذلك .. اللحظة الوحيدة المسيطرة على الاحداث ، حيث الاحداث لا تكتمل ولا تعطي شكلها النهائي الا من خلال صيرورتها المتصلة .

ان دراما الصيرورة ليست دراما ذهنية او عقلية بل مستمدة من الحياة وقوانينها الداخلية العميقة ويكننا ان نصف مسرح الصورة بانه مسرح صيرورة ، رغم ان ظاهر هذا المنطوق يبدو لنا متناقضاً . لكننا اذا توغلنا الى اعماق هذا المنطوق فان الصيرورة لا بد وان تكون صورة .. قابلة لحالتي الهدم والبناء وبشكل متصل . وان الدراما الطقسية والدراما الرمزية ودراما الصيرورة تجتمع كلها في بؤرة واحدة محشدة هي مسرح الصورة الذي يمكنه ان يهضمها ويقدمها بطريقة جديدة متعالية تبتعد عن ثقل المحاميين المباشرة والتقليدية ؟

لقد حاولت ان اقدم في مسرحية (حفلة الماس) خليطاً دراما صورياً حاول - التشكل برموزية معاصرة وكانت عمليات التدفق الصيروري متواصلة ولكنها تخفي نبض قدسياً قديماً ، لقد ظهر المسرح وكأنه بؤرة تقاطعات ماضوية ومستقبلية ومنه تتدفق انتقالات وتلميحات كثيرة[١].

لقد تحشد التركيب السيميائي للعمل بكثير من الدوال التي تنفجر منها اكثر من علامة ، ولعل من ابرز هذه التركيبات السيميائية وعلاماتها المؤثرة كأن الضوء ، فقد حققت الاضاءة (ومعها الالوان الاساسية لعناصر العمل) قدراً هائلاً من الانسجام والايقاع ، وكان هناك مايشبه التوتر الخفي للعمل بسبب الضوء والظل واللون وذلك لان ((الضوء هو اهم عنصر تشكيلي على المسرح بغير قوته الموحدة تستطيع عيوننا ان تستوعب الاشياء لا ما يعبر عنها .. فما الذي يستطيع يرشدنا بهذه الوحدة السيامية القادرة على الارتفاع بنا ؟ انه الضوء وحده ، بغض النظر من اهميته الثانوية في انارة مسرح مظلم ، يملك اعظم قوة تشكيلية ذلك انه اقل الاشياء عرضا للمواصفات المسرحية ومن هنا جاءت قوته ليجلو ببهاء ، بشكل تعبيري فريد ، التموجات الخالدة لظواهر العالم)) [٢] .

ان الصورة ومسرحها يمكن ان يقودا ترصين وتأسيس اشكالية جمالية متعددة الوجوه تمكنها من البوح والافشاء بكل مما تريده ويتم ذلك عن طريق وحدات تظهر ببناء تظهر التباينات والاختلافات وتلاقيات الفنون المختلفة التي تحقق

(١) القصب ، وصلاح ، مسرح الصوره بين النظرية والتطبيق ، ص ٧٩ .

(٢) بينتلي ، اريك : نظرية المسرح الحديث ، يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ٢٧ .

الاضافة الى عناصرها كما لو انها كانت عناصر متفائلة بطريقة خلاقة .. ولذلك فأننا ازاء سبل من الاختلاطات التي قد تجمع متضادات في وحدة تكوينية واحدة .

ان الصورة الحية في المسرح كانت دافعاً كبيراً لاعتمادها كمؤشر اساس على المتلقي وجعله يتفاعل مع القيمة التي تريد المسرحية ايصالها .. ان الصورة التي يرسمها المخرج على المسرح تكون ملتقى لنوعين اساسيين الاول هو الحياة والثاني هو العقل المتوقد المبدع الذي يعيد تركيب هذه الحياة ويستنطق رموزها .

ان ديناميكية الصورة (وليس استاتيكيتها) يمكن ان يساعدها تدفق الرموز وحركتها على هذه الحركة ويمكن ان نخلق على هذا الاساس نوعا من الدراما المتحركة الصورية الرمزية وهذا في نظرنا مما يحتاجه افق تجربة مسرح الصورة اضافة الى مزيد من الاحساس التي تتضح به التجربة الروحية القديمة والجديدة .

فضاء مسرح الصورة: ان الفضاء الفلسفي يختلف عن الفضاء الدرامي ، لان الاخير يعد مرئيا في عملية الاخراج المسرح في حين ان الاول فضاء حلمي ماورائي تصوري تخيلي خارق وخارج من حلم وهلوسة عن طريق الرموز والاشارات المتعددة لمفردات الصورة الجمالية والفلسفية من خلال عدم الترابط السببي .

ان مسرح الصورة يعمل على تشكيل الصورة في ذهن المتلقي بطريقة استفزازية ، وبوسائل غير منطقية ، تتقاطع مع منطلق الواقع السائد ، وهي عملية اثارة اللاوعي عن الانسان ليحلم بعالم يسبق منطلق الحدث المتداول ، اي خلق الصورة المستقبلية وما تحمله من توقعات بشقيها السلبي والايجابي بطريقة متشعبة ، وبهذا يمكن ان يشعر الفرد بحالة انفرادية يصعب الامساك بها لربط تلك الاحداث مع بعضها بعضاً ، فهو يشكل معرفة حدسية مستمدة من الخيال ، فردية ذاتية منتجة للصورة الخيالية ، وهذا ما يذكرنا بمسرح اللامعقول الذي يحدده لنا (مارتن اسلن) في قوله اننا في مسرح اللامعقول ينبغي نبذ كل امارة من امارات التركيب المنطقي والترابط العقلي بين الفكرة والفكرة في سياق منطقي معقول [١].

ان مسرح الصورة يغادر فرضية المكان المؤسس في النص من خلال بنيته ، اذ يبتعد عنه كلياً ويحيله الى مكان شعوري يتم خلقه عن طريق تلك الادوات التي يتشكل منها العرض المسرحي ، مثل الالات الموسيقية والتوابيت التي تحمل دلالاتها المكانية ، وبذلك فأن المساحة فيما يتعلق بمسرح الصورة هي مطلقة وغير محدودة لا تعلم بحدودها وهويتها الا من خلال الاستخدام المقصود لتلك الاداوات وعلى الرغم من ذلك فأن المكان هو كيان غير مستقر ينمو ويتطور مع تقدم العرض المسرحي وهو يعتمد مبدأ (الهدم والبناء) فضلاً عن كونه مكاناً غير متجانس في دلالاته عن طريق الاختزال ، كما في مسرحية (الحلم الضوئي) مسرحية (العاصفة) او مسرحية (عزلة في الكرستال) ونظراً الى كون المساحة في مسرح الصورة ينظر اليها بنظرة شمولية وتعد منقطة بؤرية واحدة على الرغم من عدم تجانس محتوياتها ، الا ان هناك تحديداً بؤريا يحدث احيانا في حالات محدودة ، عندما يقتضي الفعل المكاني تأثيره الفلسفي بقوة مثل (البحيرة) في (طائر البحر) ، و (البيانو) في (أحزان مهرج السيرك) ، واحياناً يزول هذا التحديد البؤري متحولاً الى حركية متعددة الاشكال تضع المتفرج امام حيرة وتساؤل ، احياناً ينقسم المكان بحيث يفقد مركزه واستقراره وحدوده وعلاماته المطمئنة ، واذا فقد المكان مركزه واستقراره وحدوده وعلاماته المطمئنة ، واذا فقد

(١) اريك بنتلي : الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا .. بيروت القاهرة ، المكتبة المصرية ص ٧٥ .

المكان مركزه أمكن تصوير مشاهد مختلفة في اماكن مختلفة في وقت واحد ، الامر الذي يدعو المتفرج الى بذل شيئ من الجهد لدمد العناصر المبعثرة مع بعضها بعضاً .

والمكان في مسرح الصورة فضاءات دلالية تقود المتفرج الى الاحساس بالمكان اكثر من كونه معتمداً على خلق بيئة ما ، او انشاء معمار محدد ، وبذلك نجد تصرفاً لا محدوداً في البعد الفيزياوي للمكان وتحويله الى اشكال متعددة ومختلفة غير متجانسة وغريبة غير مألوفة ، عن طريق اعادة تشكيله فضائياً بواسطة ادوات بسيطة ، مثل اجساد الممثلين تحت قطعة القماش – مسرحية (الخليفة البابلية) و (الملك لير) – عبر التشكيلات الجسمانية للممثلين المثيرة في شكلها والغريبه في حركتها .

دراما الصورة الحلمية: تنطلق رؤية المخرج صلاح القصب من النظر الى العرض بوصفه (كونا صورياً) ، وعلى هذا الاعتبار تتحول نظرته في خلق الاشياء الى نظرة ذات طابع كلي فيصبح العرض هو المعرفة الباطنية المنظمة لمبادئ الكون الصورية . والصورة عند صلاح القصب لا تثير صوراً لها صلة بالإحساسات الممكنة كلها التي يتكون منها نسيج الادراك الانساني ذاته ، وهذا ليس بغريب فالصورة في عروض صلاح القصب نتيجة لتعاون الحواس كلها ، والملكات كلها ، وترجع قيمتها الى انها تجعلنا نرى الاشياء في ضوء جديد ، وخلال علاقات جديدة ، ان الصورة المسرحية عند المخرج الدكتور صلاح القصب ، تستبدل شعر الحوار بشعر الفضاء وجمالياته ، وانها تعتمد على طقسية العرض المسرحي ، لهذا فأن التشكيل الذي تعتمده هو سحر الطقوس والاساطير والرموز ولما كانت الاحلام مستودعاً واسعا للرموز ، وصور الحم ، فقد اعتمد اقصب صورة لعروضه المسرحية وجعل اللاوعي والتشكيل السريالي (اللامنطقي) مصدراً لتفجير الصور ، متجاوزاً النظم المنطقية ، ليتحرك على مختلف المستويات الحلم ، والذاكرة والخيال والغرائبية .

ذاكرة النص / ذاكرة المخرج / ذاكرة المتلقي ، والصورة المسرحية هنا ، ارتبطت بسيكولوجية الاحلام وادراكها . ان التفكير فيه الحلم يتم بواسطة الصور المرئية .

ومن الملاحظ كذلك ان تحول الافكار الى صور ، والناتج عن طبيعة النشاط النفسي للحلم يتم بتتابع صوري مفكك ، وفي الحلم ننأى عن التفكير المجرد ، او اننا لا نفكر ، بل نعيش ذلك اننا في الحلم نفكر تفكيراً من طراز خاص يصيب الاشياء والعلاقات بالتحوير والتحريف ، حتى لتبدو في حالة تناقض ، واحياناً عدم انسجام ، اذ يبدو الحلم بما فيه من صور ورموز ، نشاطاً حراً تلقائياً ، يفتقر الى التحليل المنطقي ، ومن هنا تبدو الصور في الحلم مجافية للمنطق ، اي تنعدم فيها سمة النشاط النقدي الذي يتحكم في تفكيرنا اثناء اليقظة . وقد لاحظ الكثير من الدارسين في مجال الاحلام ، ان هذا التنافر ، او التضاد في عناصر الصور الحلمية مرده الى تحرر الحلم من هيمنة الزمان والمكان الأمر الذي يجعل صور الحلم ومكوناته الاساسية مفككة وغير مفهومة ، فالتحرر من المكان والزمان يعني تحرر المخيلة من ارتباطاتها الموضوعية ، ويرى فرويد) أن الخاصية الجوهرية الوحيدة للصورة الحلمية هي فقدان التناسق بينها، اي بين الصور . كما ان الصورة في عروض المخرج الدكتور صلاح القصب تخلق شعوراً مدهشاً لحياة لا مجد فيها منطقاً لافعالها ، وايماءاتها المتشابكة ، انه عالم صور ، عالم الاسئلة المفتوحة فالمسرح : (الخليفة البابلية ، وهاملت ، وعزلة في الكرستال ، والملك لير ، والعاصفة ، والحلم في الصورة الحلمية ، لانها بقية من الانسان على حد تعبير نيتشه ، ويقول المخرج الدكتور صلاح القصب موضحاً ان الصورة المسرحية هي الوجه الآخر للشعر ، حيث انها تنطلق من الماهية الصورية لعروضه والصورة هنا تبدع شعراً مسرحياً منبثقاً من اللاوعي المخزون [١]

ففي مسرحية (الحلم الضوئي) نلاحظ ان شبكة التكوينات الصورية التي توحي بها من تصورات ذهنية ، فهي في اطارها العام شبكة تهيمن عليها السريالية ، والسريالية تعتمد اساساً في ابداعها على لا وعي الفنان ، أي انه يستمد عمليه من لا وعيه ، وهذا يتطلب ازاحة كل تحكم للوعي ، عن طريق ما يختزنه الفنان من صور ورؤى ، وفي كل ما يملك من غموض ، وألغاز ، واسرار ولا منطق ، اذ تتراكب وتتداخل وتتلاطم الصور كأنها سيل جارف ، يجد المتلقي صعوبة في متابعتها والتركيز عليها . انها تمضي في زمان لا نهائي ، اذ لا تخضع فيها الصورة او العلاقة بين عناصرها ، لاي ضابط يحكم شفرة اللاوعي ، وآلية الحلم ويقول الدكتور صلاح القصب في هذا الشأن : ألاخراج عندي عملية افتراضية لحلم [٢]. نسيته ، اذ تقوم بنية الصورة هنا على منظومة الصور المركبة المصممة بقصدية او عفوية وفق احتفالية صورية حلمية ، اذ تبدأ الصورة من حالة فوضوية قلقة ، وهي تنزع الى الالتباس والتداخل في بنيتها ، وصولاً الى التجلي المطلق ، وهي صورة رمزية ، بل انها تضع رموزها المفجرة لمكامن الخلق الذي ينشد التواصل في خلخلة عقل المتلقي التقليدي ليضعه في دائرة الاسئلة الفلسفية واستنطاق الذاكرة بعدها مركزاً للمثال مع اهمية تأكيد هدم المرجعية المعلوماتية السائدة ،

---

(١) صلاح القصب ، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق . ص ١٦٢ .

(٢) صلاح القصب ، مصدر سابق ، ص ١٧٨ .

فالصورة المسرحية عند القصب لا يمكن تحديدها في ضوء المرجع ، فهناك صور لا يجد المتلقي لها مرجعاً في العالم الخارجي ، فالتراكيب الصورية هي التي تحكم تكوين معاني الصور في نسق العرض المسرحي ذاته ، وتلعب المخيلة في مسرح الصورة دوراً اساسياً يكاد يكون قريناً لها ، ففي هذا المسرح يكون الخيال رؤية شعرية للعالم ، فهو يحطم سور مدركاتنا المعرفية ، حيث تجعلنا الصورة الخيالية الغرائبية نشعر كما لو كان كل شيئ يبدأ من جديد ، وأن هناك من يقول ان الصورة التي احدثها أرسطو في نظرية الفن الجميل لا يمكن الا ان تحدث تغيرات مهمة في مفهوم مشكلة التخيل نفسها والمخيلة او القوة الثالثة كم جاء ترتبها من قبل الفيلسوف ابن سينا .. الاولى هي الحس المشترك ، وهو بمثابه قوة تقبل بذاتها الصور المنطبعة جميعها في حواس الحس الظاهرية المتأدية اليها ، اي ان الحس المشترك وقوتنا الثالثة هي (المخيلة) وتتولى هذه القوة استعادة صور المحسوسات المختزنة في الصورة ، الا ان وظيفتها لا تقتصر على الاستعادة فحسب ، وانما تتعدى ذلك الى وظيفة ابتكارية متميزة ، بمعنى ان هذه القوة تأخذ الصور ، المختزنة في الخيال ، وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة ، انها تركيب بعض ما في الخيال مع البعض الآخرة واعادة الاوضاع والاشكال الحلمية بحسب الارداة .

ان القوة المتخيلة في مسرح الصورة تتميز بالقدرة على الجمع والتركيب والتأليف بين متناقضات واشكال بدائية وطقوسية ، كأنها مستلة من اعمال اللاشعور ، وعلى ذلك يصبح الباحث على الحركة ، والفعل الجسدي . ومركز الارادة ، ومصدر الاوامر لمعظم فعالية الاخراج هو الخيال ، وسريته ولجلياته . اذ كانت ارادة القوة هي المصدر الفلسفي المركزي عند نيششه [١]، واردة المعرفة عن ميشيل فوكو فنحن هنا نشير الى ارادة الصورة عند الدكتور صلاح القصب ويقول القصب : ومن هنا فأن الصورة ليست مجرد زخرف ، ولا يعد الخيال فيها ملكة منفصلة عن الفكر ولكنه الفكر نفسه في عملية لا شعورية ، فالصورة المسرحية ليست الفن

---

(٣) آن كوكو لان ، نظريات الفن ، ترجمة د. محمد محمود المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ، ص ٥٦ .

الاكثر تكثيفاً فحسب بل أيضاً الفن الاكثر فلسفة ، وصورة (مسرح الصورة) تثير لدى المتلقي الحزن ، والصوفية ،

والقلق الوجودي أبعد مما تقدمه أفكار النص المباشرة ، فالصورة عاطفية ، فيها الاحساس المأساوي بكارثية الكون وعبث الوجود . ((ان العاطفة من دون الصورة عمياء ، والصورة من دون العاطفة جوفاء)) . عبارة استعارها كروتشه من فلسفة (كانت) [1]، حن أشار كروتشه الى استحالة الفصل بين الصورة والمادة ، على اعتبار ان المهم في العمل الفني انما هو تلك الصور التي يبدعها خيال الفنان . ولنحاول ان نتبع تلك العروض المسرحية التي اخرجها الدكتور صلاح القصب ، والتي شكلت جوهر الصورة وماهيتها لديه ، وسنلاحظ انها تتسم بمفهوم وماهيه مشتركة منطلقة من حدود التعريف والمفهوم الفلسفيين ، حيث وجود السمات المشتركة المعبرة عن روح وجوهر مجموع الصفات المشتركة للنوع ، او الاتجاه ، او الاسلوب الواحد، او لمجموع الصفات التي تكونه . ويمتاز القصب بكونه لا يجسد النص على خشبة المسرح. انه ليس ذلك المخرج الصانع الحرفي . انه الرائي الذي يدخل المجهول ، محاولاً اختراقه وسبر أغواره فهو يبحث في النص عن اشارات فلسفية ومناطق تأويلية ويعيد صياغة النص محدثاً فيه فجوات البحث في عمق النص وتفجيره بصرياً ، فيقوم بعملية الحذف والاختزال سواء في بنية الحدث ، او في صيغ الحوار ، والشخصيات المسرحية ايضا يقوم بتشريحها ، او يعمل على انشطارها ، ووضعها في عالم غير عالمها وينتزعها من مكمنها ، وبيئتها ، ويجعلها تتحرك على مساحة زمنية ، وهكذا يستحدث الدكتور صلاح القصب لمعالجة صورته المسرحية بما يتلاءم ومنطلقاتها الحلمية .

يستحدث لغة مكانية ذات دلالات منفصلة عن الدلالات المباشرة للمكان النصي ، وكما يخلص المعطيات الفكرية للمسرحية من طوق الدلالات القصدية للنص محيلاً اياها الى حقل صوري يبث عدداً غير محدد من الدلالات ، ومن هنا نجد انفسنا قد وصلنا الى نقطة محورية اذ يمكن بالتبادل تفسير الاحلام بالفكر والفكر بالاحلام ، والواقع أننا هنا أمام وحدة الصورة والذاكرة في ذلك

---

(١) آن كوكو لان ، المصدر السابق ، ص ٨٢ .

التأليف الوظيفي بين الخيال والذاكرة ، ويفهم من هذا ان كلاً من الخيال والذاكرة يسهمان في أتاج أو أعادة انتاج الصورة . ويعتقد الدكتور صلاح القصب أن الهدم والبناء المستمرين وسيلة الممثل في رسم الصورة لا صورة واحدة بل صور متعددة خاضعة لتفسيرات متعددة خاضعة لتفسيرات متعددة ، واحتمالات متعددة ومن خلال عروض متعددة للمخرج الدكتور صلاح القصب نلاحظ هيمنة المفردات الصورية التي تشتمل الجهد الخيالي ، أو فلسفة القمة الصورية ، أذ أن هناك مفردات تشكل القاسم المشترك لعدد عروضه تتكرر ، تختلف استخداماتها ، وتلك المفردات تعني وسائط ، وسائل نقل الصورة ، او الوساطة التي تتم بوجودها عملية الفعل الصوري بل هي المادة والهيولي في الوقت ذاته ، اي ان المفردة ليست تشكيلة مادية بل الصورة نفسها لقد سعى الدكتور صلاح القصب في ((هاملت)) عام (١٩٨١) ، فهي المسرحية التي يستطيع المخرج ان يجد فيها رؤياه ، ويفجرها ، ويؤكد المخرج أن الاحداث يجري فيها فرض الزمن من خلال نزلاء في احدى المصحات أرادوا أن يخرجوا هاملت ، ومن هنا فأن المخرج يستبدل الحدث وزمانه وأسبابه ، بفرضية مختلفة من خلال منطق نزلاء المصحة الذين أصيبوا بالانفصام .

نستنتج مما تقدم أن المخرج يعيد تشكيل النص ليرسم صورة طقسية ، بعد أن تم حذف الحوارات الطويلة ، والاحداث المتكررة ، وانشطرت الشخصيتان (أوفيليا) و (هاملت) ، وتم توزيع حوار هاملت على عدد من

الشخصيات ، وكان لمفردة المرايا فعها الصوري المميز في صورة العرض المسرحي الكلية ، فضلاً عن الرموز البدائية الكهفية ، اذ رسم على جدران القاعة وسقفها ممتداً للخشبة اشكالاً رمزية ، ووضع عظاماً ، وأواني فخارية ، وأقنعة وجلود حيوانات غطت المقاعد الخاصة بالمشاهدين ، مع عناصر صورية شمية / البخور ، وما يثيره من أجواء حية موحية بطقسية تتكامل مع نور الشموع . أن جواً كهذا أنما يفعل فعله في بعث الروح في المفردات الصورية . أن لهذه المفردات اهمية ، فهي ليست مجرد اشكال تضع المتلقي في دائرة الاحساس بالجلال ، والصورة . الجليلة المنعكسة من تأليف تلك المفردات ، وتداخلها ، ويأتي الجليل المكاني من جراء وجود الرموز الثابتة في دلالاتها ، والمتحركة في تأملها للجليل بعد مواجهة عنيفة ، لان هذا النموذج الصوري يخلق لديها حالة من الاستثارة ، وصلاح القصب يدعو الى لحظة المواجهة والصدام لاستفزاز مخيلة المتلقي ، فتأمل الصورة الجليلة يولد الدهشة والصدمة ، عكس تأمل الجميل المجرد ، لان الذات في تأملها للجميل لا تجد صعوبة من جانب الموضوع ، لذلك فالقصب يتخلى عن النظم المألوفة في تشكيل المكان والتنظيم المساحي لحركة الممثلين ، اذ يعتمد الى اختراق سكونية هذه العناصر ، فالصورة المكانية لديه غير مترابطه الوحدات (كما في الحلم الضوئي) ، والصورة تبدو ي بدايتها قلقة – هائمة ثم تأخذ في الاستقرار لكنها سرعان ماتعود الى الاضطراب في تسارع ايقاعي بارز ، وذلك جزء من الفعل الصوري (الهدم والبناء) الذي يعتمده المخرج سواء في التمارين او العرض ، والتمارين عند صلاح القصب ليست مجرد محاولة لضبط قنوات . وأدوات ، واساليب الاداء المسرحي بالمعنى السائد بل هي تشكيل اولاً الماهية الصورية ، بمعنى محاولة الجهد الصوري عن طريق تحريك واستفزاز مخيلة ، وفكر ، وذاكرة الممثل يومياً ، وازاحة ما يتوصل اليه فريق الممثلين ، وهذه مرحلة يمكن ان نسميها مرحلة الماهية قبل الانجاز الصوري ، أي تأخذ الصورة المسرحية تشكيلها النهائي ، ولكنها تظل في حركة ، مادام الاكتشاف الخيالي يشكل جوهر العملية الابداعية لدى الدكتور صلاح القصب . أذن يقوم التفكير في بنية الصورة على نمطين من التخطيط :

ألاول : ما أسميه الخطوط الطويلة المتصلة كموجات متصاعدة من جراء حركة السرية والاكتشاف المتجاوز لقراءة المائدة / فوق الخشبة ، اذ يقوم الممثل من خلال التمرين – الاكتشاف بالجهد التصوري – باستنطاق ذاكرته ، وتحدي وقتل الاستجابة التقليدية لآلية الجسد وايماءاته واشاراته .

الثاني : التفكير الجزئي في محاولة قيام المفردة الصورية على متتابعات بنيوية تعتمد على بعضها البعض ، ويعني الدكتور صلاح القصب عناية شديدة بجزيئاتها ، وهو يسعى الى بناء الصورة الكلية ، يؤلف كله النظام الشعري العام للصورة ، اذ تشكل الصورة فيه بنية خاصة ، لان البنية حسب (ليفي شتراوس) تشكل بعداً ثالثاً يقع بين المادة والصورة[1] ، الا ان العمل الفني هنا يترجم بين صورتين خلال (فترة الجهد والانجاز) ، وربما تكون الصورة الاولى الكامنة والصورة النهائية ، ولكنها تمر خلال ذلك بمراحل التصوير ، والتوجيه ، وربما تأخذ منحي يختلف عنه مع بدء التمارين ،

---

(١) ينظر ، د. أميره حلمي ، مقدمة في علم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ص١١٢ .

أي أن الجهد التصوري يؤخذ من خلال قيادة المخرج الى مساحات أخرى يواجه فيها الممثل صعوبة جمة وهو يحاول أن يكسر سكونية الاشياء ، والعلاقات ،وتنشيط مخيلته ، وحواسه الاخرى . وفي ((الحلم الضوئي))نرى المفردات الآلات الموسيقية الصامتة في ((الملك لير)) ، والاشرطة والتوابيت ، واطارات تتحرك على عجلات ويلاحظ أن هذه المفردات الصورية كأنها الصورة (الرقشية) العربية الموحية بالثبات المطلق . وتشكل قطعة القماش الموجود

الصوري التي شكلت (الصورة المهيمنة) في الخليقة البابلية ، ومسرحية ليـر ، وفي الخليقة البابلية اذ يغطي بها (الممثلون) أجسادهم حيث التكورات الجسدية الغريبة الحلمية التلقائية ، وكذا امر في الملك ليـر ، اذ يتخذ فيها الممثلون وسيلة لانتاج صور متعددة ، وفي مسرحية العاصفة يغطي بها مجموعة كبيرة مبعثرة من الكراسي والآلات الموسيقية ، وكأن هذه ((الصور المهيمنة)) هي واجبة الوجود ، والحقيقة الوحيدة التي يكتب بها القصب قصيدته السريالية ، ويستحيل رسم الصورة دونها . وللصورة المرئية صورتها الصوتية ففي الملك ليـر حيث التوابيت الحديدية وتصادمها تنتج اصواتاً تكمل الصورة المرئية ، ولكي تتحقق الصورة الكلية وتتكامل ابعادها الحلمية . الغرائبية ، فالممثل يغادر الحركة التقليدية حيث المفردات الصورية تكتسب في العرض حركتها الخاصة ، فالممثل في الملك ليـر يتحرك غالباً على عجلات ، وفي الحلم الضوئي يرقص ، ويهرول ، ويعود الى الوراء ، ويزحف ، ويتجمد في صور حركية انبثقت من قاع الاحلام ، والذاكرة ، والخيال الابتكاري . أن مسرح الصورة يشكك بالتابة ويحتج على تبوئها مكانه سامية لعله يذكرنا بموقف المخرج (آرتو) ورفضه قدسية الكلمة على حساب صور العرض اللالفظية ، فالعودة من الكتابة الى التجسيد الصوري انما كانت تعني بصورة ما عودة الى احد النماذج الاصلية البدائية للمجتمع الانساني ، لذا فهو يكرر عدداً من مفرداته الصورية وكأن هناك علاقة نفسية لا شعورية تربط المخرج بتلك المفردات التي يعيد احياءها في عروضه ، فاستخدامه الجهاز الضوئي المحمول في حركة مشابهة لحركة الكاميرا وهي تتابع ممثلاً في عرض ((العاصفة)) وفي مسرحية ((احزان مهرج السيرك)) ، والمظلات مفردة صورية اساسية مهيمنة في المسرحية نفسها ، اذ استخدم المخرج حوالي ثلاثين مظلة لأغراض تعبيرية متعددة . أن مفردات الصورة تبدو متجاوزة لكنها متنافرة .

آلة كمان في ((الحلم الضوئي)) وقطعة قماش بيضاء تنكفئ عليها مكواة محمية وتتوزع على جانبي الكراسي أكوام من الاشرطة السينمائية ، أطار حديدي علقت عليه ملابس ، دمية كبيرة مغطاة تضع على عينيها نظارات ، وتعتمر قبعة ، منضدة وضعت على سطحها منفضه سجائر وقدح ، وهناك خمس حقائب / أنها لوحة سريالية تخلط فيها الاشياء والمرئيات المحسوسة من دون تجانس ، اشياء تنتمي الى انساق اجتماعية وفنية مختلفة انتزعت من سكونيتها وضعت في فضاء تخيلي مغاير ، أي ليس كما في الواقع ، بل كما يمكن أن تكون في الحلم ، أو في العرض المسرحي الذي يحاكي بصورة مابنية الحلم ، ويشير اللون البنفسجي لأشعة المصباح ، تناقضاً في دلالته مع الجو القاسي للحلم ولكنه ينسجم مع المنطلقات الجوهرية للصورة السريالية ، ونعني هنا بالانسجام المتناقض بين قوى متناقضة ، لخلق واقع هو الواقع السريالي ، وتتميز الصورة والتحول ، والصورة المهيمنة على العرض هي الصورة اللاشعورية ، وتشكل المفردات الصورية حضوراً في العرض ، لأن شعرية مسرح الصورة تقوم اساساً على مفردات صورية ، وحركية ، وايمائية ، ومنها ((آلة البيانو)) في مسرحية ((احزان مهرج السيرك)) .

وتبدو هذه الالة ضمن بنية الصورة (صورة مهيمنة) اذ تتنوع استخداماتها لتصبح مرة عالم المهرج الداخلي ، وتأخذ حيناً آخر سريراً وحاجزاً تصبح وراه الكتل البشرية ، وهي تمارس دفاعاً ذاتياً أمام المجهول ، وهكذا تختلف الاستخدامات لهذه المفردة ، فيتولد من كل استخدام دال جديد يدخل الصورة ويعطيها بعداً يبلور صورة القلق الوجودي ، وتتكامل الصورة بوجود الممثل بوصفه جسداً مرئياً – غير مرئي عبر التشكيل الحركي – متعدد ألافعال ، وتزداد عملية انتاج مدلولات نابعة من خاصية الوجود المتحرك لجسد الممثل بوصفه دالاً ، فجسد الممثل في العرض لا ينقل الافعال ، بل يبتدعها ليشكلها ويتشكل معها في آن واحد ، فالمعنى الذي كان قبلياً ومن الماضي في النص ، يقوم الجسد بانتاجه وفق سيرورة (مستقبلية) في زمن العرض المتقدم باطراد نحو نقطة زمنية متعالية على مجموع وقائعها اليومية . أن ألاجساد

حسي ميرلو بونتي تدخل الحيز اللامرئي في وجوديتها الكائنة تنطلق في حيز الذاكرة من ناحية ، وفي حيز المستحيل والمتأمل من ناحية اخرى .

أن الاجساد وهي ترقص، وتركض، لا تقدم حركة مألوفة كما تبدو . أنها تشكل احساسا بعالم المشهد اللامرئي، ورغم انها تمتلك ما هو مرئي ، وما هو ملموس ، الا انها مرتبطة برؤية جسدية لحماً – أي تلك الكتله الداخلية المحضة ، ليس له اي اسم ايه فلسفة ، وبوصفه وسطاً مكوناً للموضوع والذات . انه ليس ذرة لوجود ، والذي يكون في فضاء فريد محدد ، ويمكننا القول ان جسدي لي هو ، وان كان هو المتحرك في المكان المتصور ، أن الدكتور صلاح القصب ومتطوره للجسد ، فهو ليس معالجة ستانسلافسكية بل أنه تعامل مع الجسد لا بوصفه منظومة فيزيقية مع أهميتها في التجسيد لكنه وضعه مع الاشياء المادية الغريبة والتعامل معها وكانها بين بنية الجسد الصورية نفسها ، ان الاجساد في مسرح الصورة تستحيل الى بنيات جسدية اخرى بعد ان تمر بمرحلة النشوة الصوتية ومحاربة هوية الجسد لخلق الهوية الجسدية تستغرق كيانه كامل وجوده من خلال العرض وعروض أخرى مثل عرض عزلة الكرستال يقول لنا عالم مصغر حقيقي لأسئلة الانسان الابدية ، وهكذا فأن الدكتور صلاح القصب يسعى في مسرحه لثقافة انسانية ، وربما لنا مثالنا فيما فعله المخرج (بروك) في مؤتمر الطيور ، فالطائر رمز من تلك الرموز التي ترتبط بثقافة بعينها ، وبالفعل فأن كل ثقافة ربما للسبب نفسه تحمل اسطورة طائر كافيه فيها ، لكن الطائر نفسه جزء من ثقافة انسانية ورمز للانسانية ، أقول يسعى القصب وكذلك قاسم محمد ، وعقيل مهدي في الغوريللا ، وفاضل خليل في اللعبة ، وعادل في الكلاسيات الاغريقية محاولة للدخول الى عالم الثقافة الانسانية لكن بروحية الهوية المحلية ، لذا فأن القصب في هاملت وطقوسه الافريقية يسعى الى تلك العلاقة الحميمة مع مشاهديه لمعنى ما فأن هذه الرؤية الاخراجية المسرحية تعني البحث عن التداخل الثقافي الذي يهدف الى التفاهم بين الثقافات الذي لا يقنع بوجود ثقافة مهيمنة وابعاد ثقافات ما ، والا فما الذي دفع بروك الى اشغال مساحته (بنص بهارتا الشعري *) ؟ وعبر مدخل شعبي لهذه الصورة الطقسية وسحرها الشرقي . أن هذا التجميع يؤكد رغبته في أن يكون سهلاً بشكل كوني على الرغم من الفروق الثقافة ، والمخرج المسرحي العراقي في سعيه المتواصل مع الحداثة وحواره الحضاري مع الآخر يؤكد رغبته في جعل الاخراج المسرحي لغة مسرحية خالصة . لذا فأن تشكيل الصورة وماهيتها الموزعة بين حلم الفرد واحلام الجماعة ادى الى تركيز ايصال الرسالة عن طريق استخدام تلك المفردات التي شكلت المبادئ الصورية لمسرح الصورة فالقماشة ، آلة البيانو ، المظلات لعبت وبدلالات مركبة مع تشكيل جسد الممثل دوراً فعالاً على مستوى توليد الدلالات ، فالحركة في هذه العلاقات الصورية لا يمكن لنا أن نجد ابعادها في ضوء هذه المفردات والتداعيات ،

---

*نص شعري اسطوري هندي

لان العرض قائم على عرض لا معقول العلاقات الانسانية في ظل هذا الكون الساحر ، أن التوزع بين حلم الفرد وحلم الجماعة جعل المغزى بدلالة التفسيرات التي اصبحت حقاً شخصياً يتمتع به أي متفرج ، وهذا الحقي ليس حراً في التجارب المعهودة لأنه محكوم بضرورة وهدف واحد يلتقي عنده المتفرجون ، أي أنه يصبح قماشاً في لا شعور الفرد أكثر مما هو في لا شعور العرض ، لذا فأن عروض المخرج الدكتور صلاح القص غالباً ما تلجأ الى فكرة ٠ الرمزية اللاشعورية) تأكيداً لبقائها لبقائها عند مستوى (التنظيم النسقي) الذي يتحقق على غير وعي من قبل الذوات العارفة ، لو امعنا النظر في عروضه لنجد دلالات فلسفية تقف ما وراء الصورة وكأنها الذات في تجريبية الوجود المتحقق ومحور الشك الذي يلف حركة الشخصيات في نزوع تأملي حدسي يكتشفه الام - والشعور بالغربة والحزن النبيل ، ولان

صلاح القصب لا يسلم بمبدأ القياس والانعكاس والتجربة القبلية التراكمية ، أنه مع العيان والحدس في وحدة الالتحام العضوية للصورة حيث التميز الأرسطي بين الصورة والمحتوى ، وان أصالة مسرح الصورة انما تكمن في الطريقة التي تصورت بمقتضاها العلاقة القائمة بين الصورة والمضمون والحقيقة ، أنه لا يرى لتلك المسألة ثنائية فالصورة أساساً هي الوجود الذي لا مجال فيه لوضع تلك الثنائية . وصلاح القصب لا يضع نفسه داخل عالم يسوده المفهوم والتصور ، وأذن فأن التعارض الذي طالما تصوره الفلاسفة والباحثون في نظريات المسرح بين السحر والعلم ، بين المفهوم والتصور انما هو مهم لأننا في عروض مسرح الصور لسنا بأزاء مرحلتين متعا قبتين بل نحن بأزاء نمط واحد من أنماط التداخل الصوري ، أو ما نسميه .. ان صح ذلك – الارادة الصورية التي تتجلى فيها فلسفة الروح العرض المسرحي ، لا بصفته عملية تحويل أو مرور من الادبي الى المسرحي بل هي اللحظة نفسها التي وجد المخرج فيها ذاته مجسدة مرئية ، والواقع ان الحلم في مسرح الصورة ليس مجرد موضوع معرفة فحسب بل هو ايضاً اداة أو وسيلة معرفة ، فهو لا يشك في عقلية العقل لكنه يذهب الى منطقة اخرى من الحلم والوجود ، على تعبير ميشيل فوكو(١)

---

(١) د. محمد خضرة ، فسفة الفن وجماليته ، المؤسسة الجامعية للنشر ، جامعة دمشق ، ص ٨٢ .

ومن هنا ظهرت لدى اللدكتور صلاح القصب الرغبة في تقديم وصف لتاريخية الانسان لا شخصيات المسرح بعده تمثلاً لدراما الحياة ، بل يتجه نحو ما نسميه ومضة التاريخ لا تاريخ العقل البشري كأحداث وثائقية تسطر الفعل التاريخي ، بل هو يستدير الى الزاوية الاخرى من الرغبة والرهبة في مواجهة لا تاريخ التاريخ في سلسلة الصور التي تشعرنا بالبدائية وفلسفتها التي اغتصبتها الفلسفات الوضعية في عالم التجربة مقياساً لتطور العقل .

الاستنتاجات

١- ان اللاشعور الجمعي الانساني بعامة والذي يختزن الرموز الألى يصلح لان يكون مادة اولية لمسرح الصورة باعتبار ان هذا المسرح يتعامل مع الرموز النازحة من اعمال اللاشعور الجمعي للإنسان وانما تشكل اهم العناصر التي يعتمد عليها .

٢- اريك بنتلي : الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا .. بيروت القاهرة ، المكتبة المصرية ص ٧٥ ، سنة ١٩٦٨ .

٣- ان هذه الرموز طابعها قدسي ديني قديم كان واحدي الرافدين اهم مناطق تكوينها وظهوراها ولذلك يمكن ان تكون هذه الرموز الاولى والاصلية مصدر احساس بالقدسي والديني ا استطاع مسرح الصورة هضمها وتمثيلها وتقديمها بشكل مقنع .

٤- ان جذور هذه الرموز تلتقي مع ما تدعو اليه الحركة الرمزية المعاصرة ، والدراما الرمزية يمكن ان تكون طريقاً مفتوحاً امام مسرح الصورة لينهل منها ويتبادل معها التأشير خصوصاً اننا امام رموز معاصرة لم تكن الرموز الدينية القديمة ضمنها او في مسألتها .

٥- ان الدراما الصيرورة تجعل من تدفق هذه الرموز امرا يتفق مع مبدأ الصراع الذي هو جوهر المسرح واساسة فاذا ما فتحنا مسرح الصورة (التي يبدو ستاتيكياً) على دراما الصورة فأننا نكون قد خلقنا شحنة حركية رائعة يمكن ان تتلاقى فيها الرموز القدسية مع الرموز الدنيوية اي الرموز القديمة مع الجديدة . وبذلك نخلق تواصلاً خلاقاً بين الماضي والحاضر والمستقبل عبر الرموز

٦- ارتكاز مسرح الصورة على بناء اللاشكل المجسد صورة متخيلة وما تقصف به من ابعاد فكرية وافق تأويلي مطلق .

٧- الصورة هنا ليست صورة ومضية استعارية وانما هي ايحائية رمزية استعارية تكنز روح الاستمرار في خلق الاسئلة المفتوحة .

٨- تقوم عروض مسرح الصورة على منظومة من التكوينات الجسدية المتداخلة مع العناصر البصرية الاخرى .

٩- دفع المتلقي الى فاعلية الخيال والتأويل .

١٠- مسرح الصورة منظومة ذات اشكال طقسية غرائبية .

المصادر والمراجع

١. آن كوكو لان ، نظريات الفن ، ترجمة د. محمد محمود المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ، ص ٥٦ سنة ٢٠١٣ .

٢. الياد . مرسيا : تاريخ المعتقدات والافكار الدينية ، ترجمة عبد الهادي عباس ج١ ، ط ١ ، دار دمشق للطباعة والنشر مطابع الشام ١٩٨٦ .

٣. الياد ، مرسيا : رمزية الطقس والاسطورة (المقدس الدنيوي) ، ترجمة نهاد خياطة . العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ١٩٨٧ .

٤. برادبري ، مالكم ومكفارلن ، جيمي : الحداثة ، ترجمة مؤيد حسن فوزي دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ .

٥. بنتلي ، اريك : نظرية المسرح الحديث ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ .

٦. د. محمد خضرة ، فسفة الفن وجماليته ، المؤسسة الجامعية للنشر ، جامعة دمشق ، ص ٨٢ ، سنة ١٩٩٢ .

٧. يونغ ، كارل : الانسان ورموزه (مايكولوجية العقل الباطن) ترجمة عبد الكريم ناصيف ، دار منارات للنشر، عمان ١٩٧٨ .

٨. اريك بنتلي : الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا .. بيروت القاهرة ، المكتبة المصرية ص ٧٥ سنة ١٩٦٨ .

٩. القصب ، وصلاح ، مسرح الصوره بين النظرية والتطبيق ، سنة ٢٠٠٢ ص ٧٩ .