

آليات تشكيل الفضاء في مسرح الصورة عند المخرج في المسرح العربي

.د. يحيى سليم سليمان عيسى البشتاوي

أستاذ مشارك، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون والتصميم. الجامعة الاردنية.

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى رصد آليات تشكيل الفضاء في مسرح الصورة عند المخرج في المسرح العربي، فقد كان لتجارب مسرح الصورة أثرها في المشهد الثقافي المسرحي العربي، وسيتم تناول تشكيل الفضاء في تجربة اثنين من المخرجين المسرحيين العرب هما: الفنان التشكيلي التونسي الحبيب شبييل وتجربة المسرح المثلث التي أسسها عام 1978م، الذي بنى رؤيته الإخراجية انطلاقاً من عشقه لعالم الهندسة والأشكال البصرية التكعيبية. والمخرج العراقي صلاح القصب وتجربته مع مسرح الصورة، حيث بنى فرضيته الإخراجية من خلال خلق لغة عرض مسرحية خالصة تعتمد توسيع التجربة الذوقية للمتلقي منطلقاً من مبدأ الغرائبية والحلمية واللاشعور الذي يكشف عن حقيقة العلاقات الإنسانية في الوجود، وقد توصل الباحث إلى عدد من النتائج منها: أن مسرح الصورة ينقل المتلقي إلى حالة من التسامي في الفن، لأن جمالية التشكيل في الفضاء تحقق الدهشة وتستحوذ على مدركات المتلقي، كذلك فإن تشكيل الفضاء في عروض مسرح الصورة يعتمد فلسفة قائمة على تأويلات طقسية حلمية تعتمد التحول والتوليد الدلالي، وبذلك فقد أسس خطاب التحولات لغة فضاء شاملة وظفت فيه العناصر التشكيلية حتى امتلكت الحشبة بوصفها مساحة للتشكيل.

الكلمات المفتاحية: التشكيل، الفضاء، فن المخرج، المسرح العربي، مسرح الصورة.

Mechanisms of Forming space

in Picture Theatre as Applied by Arab Directors

Abstract:

The aim of this research is to monitor the mechanisms of forming space in picture theatre as applied by Arab directors, this is as the experiences of picture theatre had an impact on the Arab theater scene. We tackle the formation of space as investigated in the experiences of two Arab directors, the first is the Tunisian Al-Habib Shbiel who established the triangular theatre in 1978. The second is the Iraqi Salah Al-Qasab who has an experience in space theatre who created a language of performance based on expanding the appreciation

experience of the receiver. The author reached a number of results, including: that the picture theatre transfers the receiver to a high state in the art, because the aesthetic formation in space is surprising and captures the perceptions of the recipient. Further, the formation of space there is based on a philosophy of a dream-based liturgical interpretations that rely on semantic transformation and generation. Thus, it established a comprehensive space language in which visual elements were employed until the stage became a space for visual formation.

Key words : visual formation, space, art of directing, Arab theatre, picture theatre.

. مشكلة الدراسة وأسئلتها:

أخذت الصورة اليوم دورها في التأثير ضمن الفنون الدرامية والبصرية والإعلامية كافة، حتى شكلت لغة عالمية أسهمت في نقل العالم الموضوعي بشكل كلي اختصاراً وإيجازاً ، وتكثيفه في عدد قليل من الوحدات البصرية.

ونظراً لأهمية الصورة، فقد أعطت بعض القواميس نحو عشرة تعريفات لكلمة صورة، منها : إعادة الإنتاج أو النسخ للشكل الخاص بإنسان أو موضوع معين، أو الإشارة إلى كل ما يظهر على نحو خفي، وبخاصة إذا كان غريباً أو غير متوقع كالأشباح مثلاً، كذلك تشمل التعريفات على استخدامات خاصة للمصطلح في الفيزياء والرياضيات وعلوم الكمبيوتر وغيرها، كما أن هناك معاني عامة أخرى للمصطلح تجسد الخصائص المرتبطة بالصورة المرئية، وكذلك الجوانب العقلية، والتي تشمل على الوصف الحي، الاستعارة الأدبية والرمز الأدبي، الرأي أو التصور، والطابع الذي يتركه شخص أو مؤسسة كما تفسرها أو تقدمها وسائل الإعلام الجماهيرية (شاكر، 2005).

وحيثما شكلت الصورة مرتكزاً أساسياً ضمن رؤية الحدائث المسرحية، اتخذت مرجعياتها من الشعر والفلسفة والتشكيل، ليقدّم من خلالها رواد مسرح الصورة في العالم مسرحاً سيميائياً طقسياً يعتمد على توليد مجموعة من المفردات البصرية، والتي تتحول بدورها إلى رموز وإشارات وأيقونات دالة تسهم في خلق المعنى حسب مقاماتها السياقية، ومستلزماتها التداولية.

ولم يكن المسرح العربي بمعزل عن تجارب مسرح الصورة، حيث بدأ اهتمام المخرج في المسرح العربي بتشكيل الفضاء من خلال الصور البصرية والكورغرافية التي تبوّأت مكانة الصدارة على حساب اللغة والحوارات الأدبية ، فظهر مسرح الصورة ضمن " شبكة من التكوينات، والأنسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية، أو عفوية، وفق إيقاع بصوري لعلاقات شكلية متغيرة لا يهدف إلى إيصال معنى محدد، كما في المسرح التقليدي، أو تثبيت ما يسمى بالتمركز المنطقي، كما يقول الناقد البنيوي جاك دريدا، وإنما يقوم بإرسال مجموعة كبيرة من الإشارات ، والعلاقات، والدالات إلى المتلقي، لتولد في ذهنه مجموعة مدلولات. ويستبعد العرض في مسرح الصورة أي عنصر من العناصر البنائية التي

تستخدم عادة في العرض المسرحي التقليدي، كما أنه يلغي قدر المستطاع أي شكل من أشكال الحوار، ويستعيز عنه بلغة الحركة، والتكوين، والإيماءة " (القصبة، 2003م).

إن تجارب المخرج العربي في تشكيل الفضاء في مسرح الصورة قد اتخذت من الصورة محطة تأسيسية متجددة ذات أبعاد جمالية لا تركز في حقيقتها إلى المؤسسة المسرحية التقليدية، إذ تعلن تجاوزها والتبريد عليها فكرياً وجمالياً في محاولة لعرض مأساوية العالم ودمويته ضمن خطاب إبداعي شامل يقدم رسالته الحضارية على مستويي الشكل والمضمون، وذلك لعرض القضايا الإنسانية وتداعياتها في حركة الوجود، وهذه التجارب تتخذ آليات لتشكيل الفضاء من خلال الخروج على قيود مسرح العلبه الايطالي بناءً على أسس اجتماعية وجمالية فرضها التجريب المسرحي بهدف تحقيق وظيفة جديدة للمشاهدة لدى المتفرج، وبالتالي البحث عن فضاءات عرض جديدة قصد من خلالها خلق عملية التفوق والتجديد الفني، وبما يتوافق مع قضايا العصر، ومع التطورات الجارية في شكل العرض المسرحي، وفي ضوء ذلك تتلخص مشكلة الدراسة بالسؤال التالي:

. ما هي آليات تشكيل الفضاء في مسرح الصورة عند المخرج في المسرح العربي ؟.

. أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية الدراسة في كونها تسلط الضوء على آليات تشكيل الفضاء في مسرح الصورة عند المخرج في المسرح العربي، حيث سيتم التركيز على إجراء دراسة تطبيقية على تجربة اثنين من المخرجين هما: الفنان التشكيلي التونسي الحبيب شبيل، والمخرج العراقي صلاح القصبة وتجربته مع مسرح الصورة، ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجالات الفنون المسرحية، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية مثل كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

. أهداف الدراسة: تهدف الدراسة إلى التعرف على:

. المنطلقات الفكرية والجمالية لتشكيل الفضاء في المسرح.

. آليات تشكيل الفضاء في مسرح الصورة عند المخرج في المسرح العربي.

. حدود الدراسة:

1- الحدود الزمانية: وتمتد بين عامي (1975. 2000م).

2- الحدود المكانية: الوطن العربي (تونس والعراق).

3- الحد الموضوعي: تم تناول موضوع آليات تشكيل الفضاء في مسرح الصورة عند المخرج في المسرح العربي ، حيث سيتم التركيز على إجراء دراسة تطبيقية على تجربة اثنين من المخرجين هما: الفنان التشكيلي التونسي الحبيب شبيل وتجربة المسرح المثلث، الذي بنى رؤيته الاخراجية انطلاقاً من عشقه لعالم الهندسة والأشكال البصرية التكعيبية. والمخرج العراقي صلاح القصبة وتجربته مع مسرح الصورة.

. منهج الدراسة: اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في بحثه.

- تحديد المصطلحات:

. الفضاء:

ذهب (جيران) إلى أن الفضاء لغة من : " فضا يفضو : فضاء وفضوا. (ف ض و) المكان : اتسع. الفضاء : جمع أفضية : ما اتسع من الأرض، الخالي من الأرض، الساحة أمام البيت، المدى الواسع المحيط بالأرض، (مكان فضاء) واسع " (جيران، 1981).

ويؤكد (الزبيدي) أيضاً أن كلمة (الفضاء) تأتي بمعنى الإتساع والخلاء كما يرد في النص التالي " والمفضي : المتسع، وأفضى بهم بلغ بهم مكاناً واسعاً، وترك الأمر فضا أي غير محكم، ويقولون لا يفضي الله فاك... أي أنه يجعله فضاء واسعاً خالياً " (الزبيدي، ب ت، ص 381).

وقد ورد المعنى ذاته في كتاب العين (للغزالي 100هـ - 175هـ) " الفضاء: المكان الواسع " (الغزالي، 1981، ص 63).

وهناك من يعرفه تقنياً ويضع له الحدود التصميمية الصارمة التي تجرده من أبعاده الفلسفية، وحسب ذلك يصبح الفضاء " الحياة، المجال الذي تحيط به العناصر على اختلافها فهو ليس الفراغ الذي سماه الكثيرون بل أن من الخطأ أن يسمى الفضاء فراغاً لأن الفراغ يعني (العدم، الخواء، الخلاء) والفضاء في هذا ليس فراغاً بل هو محتوى واضح للعناصر التصميمية والأسس وكذلك ليس عنصراً ولا أساساً بل متداخل يحتوي ما يمكن أن يوجد في التصميم " (البراز، 2001، ص 45).

. الفضاء المسرحي:

الفضاء المسرحي هو: " المكان الخاص بنشاط كائنات بشرية يربط بعضها ببعض الأخر علاقات " (فتحي، 1998، ص 58).

أما (بابلي) فيعرفه بأنه : " مكان الفعل ، يعرضه أناس لآخرين سواء كان هذا الفعل صامتاً أو لفظياً أو راقصاً. إنه مكان عرض ولكنه أيضاً مكان تجمع : تجمع ممثلين وتجمع جمهور ، خلق مجتمع من الممثلين والمتفرجين الذي يجدون أنفسهم كل في مواجهة الآخر لزمن محدد هو زمن تظاهرة يشتركون فيها كل بطريقة مختلفة . إنه مكان تبادل.." (بابلي، 1993، ص 311).

التعريف الاجرائي : هو المجال المسرحي الذي يحتوي على العناصر السمعية والبصرية المختلفة، ليشكل بذلك مكاناً لتجمع الممثلين والجمهور الذي يجدون أنفسهم في مواجهة بعضهم ضمن علاقات تقوم على الوعي الفني والفهم المشترك للحياة.

. المنطلقات الفكرية والجمالية لتشكيل الفضاء في المسرح:

يعد مفهوم الفضاء المسرحي أحد المفاهيم التي دخلت الحياة المسرحية حديثاً، حيث اكتنفه الغموض في التعريف والوظيفة والدلالة، ومن المرجح أن مفهوم الفضاء بمعناه الواسع ليس حديثاً، وإنما هو قديم قدم الحضارة الإنسانية، وقد أخذ وضعه في زاوية واختصاص المسرح منذ الدراسات الأوروبية الحديثة.

ولا يمكن هنا فصل المسرح عن الفضاء، إذ أن علاقة المسرح بالفضاء تعبر عن عودة للكونية والتسامي الذي بدأت به الدراما، وهي في أحضان المعابد والطقوس الدينية، وبذلك فإن " الفضاء ليس بالقوقعة التي تسمح لبعض الموجودات ان تستقر في داخله بقدر ما هو عنصر ديناميكي وفعال في جميع تصورات فن المسرحية⁰ ويكف عن ان يكون مشكلة محجوبة عندما يصبح المكان المرئي لصناعة وكشف المعنى " (بافيس، 1990، ص58)، لاسيما حينما تقوم الموجودات المادية على المسرح بدورها مفضية إلى أفكار وتأويلات تصبح نسيجاً ونسقاً قابلاً للتأويل المجتمعي⁰

وعملية تشكيل الفضاء في المسرح هي التي تفضي بحد ذاتها إلى التجمع المسرحي الذي يجمع بين فريق العمل والجمهور، حيث يتحاورون حواراً ثقافياً يعبر عن طبيعة الشرائح الاجتماعية المختلفة في ثقافتها وتوجهاتها النفسية والعقائدية والطبقية، وهكذا يصبح " المسرح هو أي مكان يجري فيه جمع المتفرجين لأقامة علاقة مسرحية بينهم. ان إقامة خشبة مسرح يخلق دلالة خاصة فالعين تقرأ الخشبة كما لو كانت كتاباً، وهي تسأل : ما معنى الأشياء والموجودات الماثلة في ذلك الفضاء؟، وهي قد تدفع المشاعر وكذلك الذكاء الى التساؤل والفاعلية⁰ كما يستحث الترقب والتوقع، فالفضاء الذي تتدلى فيه اشياء ثقيلة مصبوغة بالأحمر والأسود قد تصرح بأن ما سيقدم سيكون مأساة، اما القلعة القوطية المدهونة بألوان خيالية تلتصق فيها ذرات الذهب والفضة فقد تقترح حكايات جنيات او رومانس او مسرحية ايمائية.. " (كيلول، 1992، ص95).

إن بناء الفضاء المسرحي يستدعي وجود حزمة من الأفكار والموضوعات التي من شأنها أن تحقق تكاملاً بين كل أركان العملية المسرحية، ويتشكل الحوار في المساحة الشعورية والمدركة للفضاء للوصول الى الحقائق الداخلية للأفراد والمجتمع، ولا يمكن خلق فضاء مسرحي حيوي للتعرف على صفحات اجتماعية حقيقية وصادقة معبرة عن مرحلة تاريخية واضحة الأبعاد الإنسانية في ظل غياب القيم الاجتماعية المشتركة، " وما من شك كذلك في ان هذا العمل الجمعي المنسق يضمن على العرض المسرحي طابعاً مفتوحاً، لانه يعطي نصوصاً متعددة تبقى قابلة للتأويل وتساهم في جعل الفضاء مفتوحاً على العالم الحركي والخيالي والواقعي، الشيء الذي يمارس تأثيراً خاصاً على حكاية المسرحية واحداثها كما يؤسس اشكالاً بلاغية تترجم التماسك الداخلي في فضاء العرض المسرحي الذي يساعد المتفرج على التأمل " (بنبراهيم، 1996، ص66) لجوانب العرض الفكرية أو الجمالية، ورصد الأشارات والعلامات التي ينتجها العمل المسرحي، والتي تخضع لقوانين الصورة المسرحية النابعة من التكوين وجمالياته البصرية.

وذهب (رياض) إلى أن (الفضاء) ينشأ دائماً من الطريقة التي تنتظم بها وضع الجسومات، والتنويع بالكتلة الجسمة يخلق تداخلاً مع الفضاء وقد يكون على قدر من الترابط والتعقيد حيث يصعب الفصل بينهما كعناصر مستقلة. إلا أن أحدهما يحدد الآخر أصلاً، أي أن الكتلة تحدد الفضاء، والفضاء يحدد الكتلة، وهناك ثلاثة فضاءات :

1- فضاء كوني .

2- فضاء مخلق داخل العمل الفني .

3- فضاء ضمني خارج العمل الفني (رياض، 1973).

إن (الفضاء) هو ليس المكان ذاته بل هو صفة الاتساع أو الخلو أو الانتهاء للمكان، فهو صفة تطلق عليه من عدد من الصفات التي يمكن أن يتسم بها المكان، لذلك فمن غير الصحيح استخدام كلمة (فضاء) بمعنى مكان لأنها لا تخرج عن كونها صفة قد تكون ملازمة للمكان وقد لا تكون، فالمكان يتأسس بجغرافيته وبيئته نتيجة للفراغات والمسافات الفاصلة بين الكتل والأشياء بنظام علاقاتها مجتمعة وما يصاحب ذلك دلاليًا، أما الفضاء فهو يتأسس مع الكتلة والكتلة تتأسس معه ، فهو وليد عمق محدد ، ولا يمكن للامتدادات والأعماق أن تظهر بدون إدراكنا الحسي للفضاء الذي هو أوسع من المكان ، لأن المكان مكون له ويشكل جزئياته ، فالمنزل والمقهى والسوق والشوارع والأزقة تشكل في حقيقتها أماكن محددة بوصفها مواقع ، وهي بمحيطها البيئي تشكل فضاء المدينة ، فالفضاء واسع ومنفتح وهو قابل للملاء بالكتل والأجسام ليشكل بذلك محيطًا للامتدادات الواسعة للحدود المكانية.

وفي ضوء ذلك يمكن وصف المكان المسرحي بأنه : " الحيز المسرحي العام متضمنًا كل التكوينات البصرية والعلاقات المكانية الناتجة عن كل من المعمار المسرحي والديكور المسرحي الواقعيين ضمن تأثير جمالي موحد ، ويضم المكان المسرحي العناصر الآتية : الحيز، أي المساحة والارتفاع ، الكتلة بما في ذلك الممثل ككتلة بشرية متحركة، الضوء واللون كعنصرين يسهمان في صياغة التكوين، الفراغ كعنصر أساسي في جماليات التشكيل العام وتوزيع الكتل، والحركة بما في ذلك حركة الممثل والكتل والضوء. وكل تلك العناصر تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام " (رشيد، 2015، ص45)، وبذلك فإن المكان يعبر عن منظومة دلالية تعبر عن حقائق موضوعية ترتبط بالحياة الاجتماعية ، أو تداعيات ذهنية افتراضية تنتمي إلى المخيلة لتبدو الصور من خلالها غير محددة وغير واضحة المعالم.

وعند الحديث عن وظيفة الفضاء في المسرح، لابد من دراسة تلك الفضاءات المتعددة التي لها دورها الواضح في العرض المسرحي، وهذه الفضاءات تفرضها مجموعة من العناصر كالنص والمخرج والممثل والمتفرج ومكان العرض ، ويمكن من خلالها استقراء الجوانب الوظيفية لها، وهي:

1- الفضاء الدرامي: وهو فضاء لغة النص، فضاء مجرد، على القارئ أو المتفرج أن يبينه بالمخيلة.

2- الفضاء المسرحي: وهو الفضاء الحقيقي للمسرح الذي يتحرك فيه الممثلون محددين بمحصر المعنى في فضاء اللعب المسرحي وما يحدث وسط الجمهور.

3- فضاء المناظر المسرحية (التمثيلي): وهو الفضاء الداخلي الذي يجمع الجمهور بالممثلين أثناء العرض، ليؤسس بذلك علاقة مسرحية بينهم في المكان المسرحي.

4- الفضاء اللعي: ويتعلق باللعب أو الحركة أو الإشارة، وهو فضاء يخلقه الممثل بحضوره فوق المسرح.

5- الفضاء النصي: وهو الفضاء الذي يشتمل على إرشادات المؤلف للمخرج والممثلين.

6- الفضاء الداخلي: وهو الذي يشتمل على الأحاسيس والمشاعر الخاصة بالمؤلف والمخرج والممثل والمتفرج، وهو يؤثر في تكوين الفضاء الذاتي للنفس الإنسانية عند الجميع (بافيس، 1990).

ولا يمكن هنا تجاوز وظيفة الفضاء التمثيلي كونه يشكل محصلة كل الفضاءات في إطارها الصوري والتشكيلي، وهذا الفضاء يتأسس فعلياً من خلال الأداء الجسدي للممثل، الذي يقوم بوظيفة هامة في ترجمة وتجسيد الفضاءات الأخرى للعرض المسرحي إنطلاقاً من التأسيس المكاني الذي يتم التعبير عنه من خلال الصورة الحية المباشرة التي يبثها الممثل خلال العرض المسرحي الذي يتصف بالحيوية.

ولعل حالة التداخل في الفنون بشكل عام، قد ألغت خصوصية كثير من الاختصاصات، وهذا يبدو من تناولنا للفضاء المسرحي الذي لا بد وأنه يشترك مع فضاء اللوحة التشكيلية بوحداته الهندسية، وهو يحقق وظيفته فعلياً حينما يقوم الممثلون والمتفرجون بوظائفهم المسرحية التي يؤسسون من خلالها العلاقة الفضائية فيما بينهم، " فيمكن أن يختلط الممثلون والمتفرجون في المجال الفضائي الواحد، ومع ذلك فهذا لا ينفي أنهم يشكلون فضائين (...). غير قابلين للإمتزاج. فعلى النقيض مما يحدث في الحفلات، حيث الناظر والمنظور يمكن أن يتبادلا الوظيفة، حيث كل ناظر هو منظور أو يمكن أن يكون كذلك، في المسرح الفصل قائم بشكل حاسم؛ فلا يمكن تبادل الوظيفة بين من يشغل هذا الجزء من الفضاء ومن يشغل الجزء الآخر " (أوبرسفيدل، 1994، ص 81)، وإزاء ارتباط الفضاء بالممثل وبالشغل المسرحي الذي يقوم به، يمكن أن يحقق الفضاء عدداً من الوظائف بالنسبة للممثل الذي يستثمره، " فإذا كان هناك أداء حركي فوق المنصة، فإن هذه الحركات لا تخلو من المعنى أو الهدف. إنها تمثل وتحكي. فهي على علاقة مباشرة بالوهم. الحدث الذي تؤديه ليس هو الرقص المحض، إنه سرد، إنه نوع من الطرح لنشاط إنساني معين (...). والأنشطة الأساسية للأجسام داخل الفضاء هي الحركة والأداء الخالص (الرقص)، وتمثيل العلاقات بين الشخصوس، ومحاكاة الأنشطة غير المسرحية " (أوبرسفيدل، ص 82).

لقد شكل الفضاء المسرحي أساس العملية الأخراجية، وبما أن الفضاء تشكيلي يخضع لمنطق الصورة وللقوانين العامة الخاصة بالرسم والنحت والمعمار، فإن ذلك قد تطلب من المتلقي أن تكون لديه القدرة على فك رموزه ودلالاته، ومن هنا علينا أن ندرك أنه قد " يتذبذب الفضاء باستمرار ما بين الفضاء ذي المغزى المادي والممكن ادراكه حسياً أو عقلياً، ومدلول الفضاء الخارجي الذي يتوجب ان يبينه المشاهد بنفسه بشكل مجرد من اجل الوصول الى عالم الخيال (الفضاء الدرامي) " (بافيس، 1990، ص 57)، ولا تنفصل الانشائية العامة للفضاء عن المرجعيات الثقافية والاجتماعية بكل ماتحمله من مضامين فكرية وجمالية، حيث تشكل الأساس الذي يحرك ويجذب المتلقي للعرض ويجعله يتواصل معه، وإذا كانت المرجعيات مبهمه ومرتبطة بفترة تاريخية مظلمة، فإنها ستحيل المتلقي إلى عوالم وخيالات جديدة مفتوحة على التأويل.

ولا بد أن يحفل تشكيل الفضاء بالرموز التي ينبغي ألا تنفصل عن فكرة المسرحية، وهنا يلعب خيال المتلقي دوراً كبيراً في عملية تفكيك الرموز التي تنتشر ضمن المنظومة السمعية والبصرية للعرض، وما يعزز من استقبال الرمز هو توافقه مع مرجعيات المتلقي، " إن الفضاء المسرحي يصبح فضاء الرموز، الفضاء السيموطيقي بمعنى الكلمة، ففي الفضاء الفارغ كل رمز له قيمة في ذاته وكل رمز يتكلم وبدلاً من ان يقول عالماً مرجعياً واحداً يجبر المتفرج على ان يضفي عليه معنى اخر، ان يعطيه مدلولاً جديداً " (أوبرسفيدل، ص 115)، وبذلك تشكل الرموز والأشكال المنتشرة

في الفضاء البني الفكرية للعرض، وهي الأداة المعرفية والمادية التي تحرك مخيلة المتلقي وتدفعه لمحاولة الوصول الى المعاني الظاهرة والمستترة في منظومة العرض.

إن الإحساس بجماليات المدرك الشكلي للفضاء هو صفة تتعلق بالإنسان وتختلف من شخص لآخر ، وتندرج وتباين ، نتيجة للاختلاف في الثقافة والتربية والبيئة المحيطة وظروف العصر، وهكذا فقد يتحول المتلقي الى منتج معرفة جديدة، لاسيما حينما يتكون لديه بعض المعاني التي قد تكون بعيدة كل البعد عما يقصده المخرج او فريق العمل، ويمكن أن تتوزع عملية تشعب الفضاء ضمن أماكن مختلفة تتمثل بـ :

" اولاً: في النص المسرحي الذي تشكل مواصفاته او تسمح بتشكيل انواع من الفضاء: نص/ خارج نص، ثم انواع تتصل بالنص نفسه الذي يبدع فئاته الخاصة به⁰

ثانياً: في المكان المسرحي نفسه مع المناطق المتنوعة لعمارة⁰

ثالثاً: من خلال توزيعات الفضاء الوهمي او الخيالي، الفضاء (الاجتماعي) فضاء المرجعية⁰ وهذه الأصول الثلاثة لتوزيع الفضاء هي على علاقة بعضها ببعض الآخر، فالتشعب النصي يمكن أن تحاكيه طبيعة نصية، وكلاهما يمكن أن يبدد صورة لتقسيم اجتماعي، لفضاءات اجتماعية مختلفة " (أوبرسفيد، ص103)

وقد تجاوز المخرجون المحدثون إلى فضاءات عرض جديدة قصدوا من خلالها التفوق والتجديد الفني، وأن تتوافق هذه الفضاءات مع متطلبات وأفكار العصر ، ومع التطورات الجارية في شكل الفن المسرحي، إذ أن التنوع الكبير في الفضاءات المسرحية المعاصرة مرتبط بتنوع الأنشطة والوظائف البشرية التي تشكل مصدراً مهماً في ثقافة المخرج، ولم يكن ذلك الأمر بمعزل عن اختيار الأمكنة وتأثيرها في العرض المسرحي ، فإذا كان المسرح الطبيعي قد منح للمكان وظيفة تصويرية ، محاولاً من خلالها طرح علاقات هـ في تقليد الطبيعة.

فقد اقترح أحد المخرجين الرمزيين وهو (إدوارد جودن كريج) في معرض حديثه عن تصوّر سينوغرافي لإخراج مسرحية (مكبث)، أن يتم وضع صخرة شاهقة عالية تستحوذ على الفضاء تمثل رجال الحرب القساة، وغيمة رطبة تغطي هذه الصخرة وترمز إلى الموتى الذين يتصاعدون إليها لتدل بذلك على أن الموت مصير العنف والقساة (كريج، 1956)، وبذلك فإن وظيفة المكان ترتبط فعلياً بأسلوب المخرج وبمعطيات النص، حيث جاء التغيير والتحوير في المعمار كونه يشكل التأسيس الحقيقي للعرض المسرحي بكافة أحداثه ومجرياته.

إن المعمار المسرحي يشكل العلاقات المكانية بين فضاء الجمهور وفضاء اللعب، وهو " تنظيم للفضاء لخدمة وظيفة ما، وتاماً مثل أي اداة أو وسيلة، يصمم المعمار المسرحي ويبنى من جانب الإنسان حتى يسمح له بالقيام بفعل ما " (ألبو، 1993م، ص277)، فكان الخروج إلى تعديلات جزئية في بنية مسرح العلبه الإيطالي ، أو اختيار أماكن وفضاءات عرض جديدة كصالات السيرك، أو إقامة إتصال مباشر بين الممثل والمتفرج عن طريق ربط مكان العرض بمكان جلوس المتفرجين وإشراكهم في التمثيل، أو خلق مسارح دوّارة تقدم مجموعة من الفضاءات في العرض الواحد.

وبذلك شكلت العوامل الرئيسة التي استوجبت إعادة النظر في الفضاء المسرحي التأسيس الحقيقي للإشكالية الوظيفية للفضاء في القرن العشرين، حيث تم تشغيل الفضاء المعاصر وظيفياً من خلال حالة التحول في أنماط التلقي عند المشاهد، والتجديد في شكل توصيل الكهرباء للمسرح واستخدام الإضاءة لخلق احتمالات فكرية أو تشكيلية جمالية مذهلة، أو التجديد في التقنيات السمعية واستخدام الأصوات البانورامية التي تسهم في تفجير إطار الحدث الدرامي الذي يقوم به الممثل كما في عرض (تيتوس أندرونيكوس) الذي أخرجه (بيتر بورك) عام 1955م،

حيث قام بتضخيم الصوت بوضعه عدة (ميكروفونات) داخل (بيانو) لإعطاء صوت منفر وغير محتمل يأخذ تأثيره في الفضاء، ليوصل المتلقي إلى حالة من الشعور بالاضطراب والقلق نتيجة للقسوة والوحشية التي عاشها الإنسان في العصر الروماني.

2. آليات تشكيل الفضاء في مسرح الصورة عند المخرج في المسرح العربي:

مع ظهور فن المخرج وامتلاك الإخراج المسرحي أهميته كفن مستقل، أخذ المخرج صورة المبدع لقوانين العرض المسرحي، حيث فرض وجوده على كل العناصر الفنية الأخرى التي تدخل ضمن العملية الإبداعية للعرض، ومنذ مطلع القرن العشرين تبدلت نظم بناء الخطاب المسرحي وتطورت آليات تشكيله، حيث أسهمت الثورات الاجتماعية وتدايعات الحروب وظهور الحركات الطليعية في تعديل منظومة القيم الفنية والأنماط الجمالية التي كانت سائدة في الأعمال المسرحية، لاسيما بعد تحول المخرج إلى دراماتورج وقيامه بكتابة نصه في فضاء العرض باستخدام الوسائل الإخراجية البصرية .

وكان للعقل الإبداعي لجوردن كريج تأثيره في اعتبار المسرح وحدة متماسكة ومتداخلة لجميع الفنون المستخدمة في الإنتاج المسرحي، ليمتلك بذلك لغته التعبيرية الخاصة التي تهدف إلى إعادة ترتيب الواقع من جديد ومن وجهة نظر مسرحية وفنية تحتم الابتعاد عن نقله فوتوغرافيا، ومن ثم إعادة خلق الفضاء المسرحي حتى يصبح مكتظا بالرموز والإشارات التشكيلية، وتؤكد الكثير من الدراسات والعروض والتجارب المسرحية الأوروبية على تحقيق هذا الجانب البصري كلغة جديدة في الإخراج المسرحي، بدءا من تجارب كريج وراينهاردت ومايرهولد وآيبا ومخرجي مسرح الطليعة الفرنسيين، وانتهاء بتجارب بيتر بروك وجوزيف شايينا وروبرت ولسن وليباج وكاتنور وبيننا باوش ويوجين باربا واريان منوشكين والياباني تاداشي سوزوكي وكل ما يرتبط بتجارب مسرح الصورة الأوروبي (السوداني، 2007م).

لقد بلور رواد مسرح الصورة في أوروبا لغة مسرحية جديدة تقوم على الطاقة التعبيرية للجسد والصورة في الفضاء الإبداعي ، بالرغم من اختلاف اتجاهاتهم والتسميات التي يطلقونها على تجاربهم المسرحية، وقد ظهر التوجه بالتعامل مع الجسد، وتحول المفردات ضمن سياقات بصرية ديناميكية لخلق الصورة المعبرة في فضاء الطقس، لتشكل " أسلوب عمل في معاصر ، حيث سعت الكثير من التجارب المسرحية لتحقيق الجانب البصري في أداء الممثل أو الرؤيا الإخراجية أو سينوغرافيا الفضاء المسرحي. ومن هنا جاءت أهمية التجريب في الرؤى الإخراجية واكتشاف لغة ووسائل المخرج الخاصة التي لا تعتمد على الأدب فقط وإنما على الجانب البصري من خلال الاستغلال الإبداعي لإمكانات جميع الفنون، بالرغم من أن لغة المسرح في الفضاء تبقى هي اللغة البصرية الإبداعية الخاصة المتميزة بديناميكيته الحركية والصورية " (السوداني، 2007م)، فمسرح الصورة يعتمد صيغا فنية جديدة في محاولة لإعادة اكتشاف الواقع من خلال وضع عناصر وأشكال مختلفة بصورة متعاقبة، ودمج دلالاتها لإنتاج معنى جديد.

وقد أثرت تجارب مسرح الصورة العالمي على المخرج في المسرح العربي، حيث بنى رؤيته الجمالية ضمن منظومة استوحيت من الفنون البصرية معطيات فنية حققت ابداعا وتميزا، وجاء هذا التميز من خلال توظيف عناصر التشكيل المعبرة عن الصورة ووحداتها التكوينية القائمة على عناصر التشكيل، وتعد تجارب كل من صلاح القصب والحبيب شبيل وفاضل الجعايي ومحمد ادريس والمنصف السويسي وعز الدين قنون وحاتم

دريال وانتصار عبد الفتاح وغيرهم.. من التجارب التي لها علاقة مباشرة بمسرح الصورة، وسيتوقف الباحث عند تجربة اثنين من المخرجين للوقوف على آليات تشكيل الفضاء في مسرح الصورة عند المخرج في المسرح العربي:

أولاً: آليات تشكيل الفضاء في مسرح الصورة عند المخرج التونسي الحبيب شبيل:

تشكل تجربة الفنان التونسي الحبيب شبيل⁽¹⁾ إحدى التجارب الهامة في المسرح التونسي، وبالنظر ما قدمه هذا المبدع نكتشف مستوى التقدم في تجربته الفنية التي لم تأخذ الاهتمام الذي يليق بها وتعرضت للإهمال النقدي والدراسي، وهذا ما لا ندرك أسبابه الموضوعية في الوقت الذي ندرك فيه الأسباب الشخصية التي تمثلت بزهد الرجل في الظهور في الدوائر الإعلامية.

ارتبط شبيل منذ بداية مسيرته الفنية بالفنون التشكيلية والمسرحية، وقد عرف عنه عشقه لعالم الهندسة والأشكال البصرية التكعيبية، وقد حاول أن يخفف شيئاً من سلطة الكلمة لحساب الحركة والصورة، مع تشغيل الفضاء السيميائي القائم على الصورة البصرية أو المرئية، وذلك بتحويل المسرح إلى فضاء ثري بالعلامات والرموز والإشارات والأيقونات السيميائية، كما انتقل من الفضاءات المغلقة إلى فضاءات مفتوحة كما في مسرحية موال (حمداوي، 2012م).

وحيثما تبلورت رؤيته المسرحية التشكيلية ظهرت فكرته حول المسرح المثلث حيث أسس عام 1978م جمعية مسرحية بهذا الاسم. وقد كان شبيل يتبنى سرا ما اختبره تادوش كانتور في أواخر الخمسينات وبداية الستينات في التياتر انفورمال، وبدأت الجماليات تلعب دورها تضيفاً لتؤدي إلى نتائج تطبيقية بالغة الأهمية، وبفهم تعدد حضور الأصناف في مسرحية (موال) من هذه الزاوية تحديداً. ففي هذه المسرحية مشاهد متواترة منفصلة ومتداخلة، مشهد تغطي عليه الأجواء الشكسبيرية وآخر تغطي عليه تقنيات الإيماء وثالث تغطي عليه مساحات من الكوميديا ديلازتي، أما الرابع فيذهب بعيداً في تحديد ملامحه الواقعية بضربات غير واقعية (باشا، 1999م، ص123).

بدأ شبيل مسيرته الفنية على الصعيدين التشكيلي والمسرحي منذ عام 1960م، وهو العام الذي أسس فيه فرقة مسرحية في قريته منزل بورقيبة، ثم التحق بمدرسة الفنون الجميلة في تونس التي أنهى دراسته فيها سنة 1964، وبذلك فقد عزز من قدراته الفنية من خلال دراسته الأكاديمية.

ويمكن تقسيم مسيرته المسرحية إلى مرحلتين: مرحلة الكتابة والتعامل مع الفرق التونسية الهاوية والمحترفة، ومرحلة تأسيس فرقة المسرح المثلث. وقد تعامل شبيل مع المسرح بوصفه مؤلفاً مسرحياً أولاً ثم سينوغرافياً ومصمماً للديكورات والملابس لحساب بعض الفرق المسرحية أو بعض المخرجين. ففي مرحلة ما قبل تأسيس المسرح المثلث، تعامل شبيل مع فرقة المغرب العربي التي كان الممثل أمين النهدي رأس حربه، فكتب لها مسرحيات: أولاد باب الله، القافزون، والكريطة، كما تعامل مع الفرقة البلدية حين كتب مسرحية (السيرك) التي أخرجها البشير الدريسي، أما

1- الحبيب شبيل (1936 - 2004م): فنان تشكيلي تونسي ورجل مسرح. درس في مدرسة الفنون الجميلة في مدينة نيس الفرنسية. وأثناء ذلك كانت له زيارات لمرسم الفنان الفرنسي هنري ماتيس، أحد رموز الحداثة التشكيلية في القرن العشرين ومن رواد المدرسة الوحشية التي تتميز بحركة اللمسات وتقابل الألوان في شكلها الخام، كما درس شبيل في مدرسة الفنون الجميلة في تونس التي أنهى دراسته فيها سنة 1964، قبل أن يشغل فيها أستاذاً في الرسم ونظرية الألوان لمدة تفوق الثلاثين سنة، وقد شارك الفنان في عدة معارض جماعية في تونس وفي الخارج منذ الستينات، كان له "إنجازاته المتميزة والرائدة في مجال الرسم والتشكيل والسينوغرافيا والتأليف والإخراج المسرحي والموسيقى والسينما، وقد كتب وأخرج عدداً من المسرحيات، مثل: أولاد باب الله، القافزون، الكريطة/العربة، السيرك، وسنوفونية الحجارة، موال، كرنفال، الدرس، قصر اللوح، والدولاب.

مرحلة تجربة المسرح المثلث فقد كان فيها شبيل المؤلف والمخرج وقدم من خلالها مسرحيات : الدرس، دولاب، موال، كرنفال، وسنغونية الحجارة (المسعودي، 2011).

إن تجربة شبيل المسرحية قد تحولت بين هاتين المرحلتين من الاشتغال على المسرح الشعبي إلى التأسيس لمسرح الصورة والتي تبلورت من خلال تجربة المسرح المثلث، إذ أن " هاتين المرحلتين تشكلان تجربتين مختلفتين في المقاربة المسرحية، حيث أن تجربته مع فرقة المغرب العربي قد سعى فيها شبيل إلى بلورة مسرح شعبي من خلال التأليف لكن المحاولة لم تصل لمفهوم المسرح الشعبي والذي انزلق مع فرقة المغرب العربي نظرا لفقدان المعرفة المرجعية لدى أصحابها إلى مسرح تعبوي تم وصفه بالمسرح الشعبوي التّهريج. وهذه التجربة لم تكن بالسلبية لاسيما وأن المدونة النصية لشبيل في تناول اللغة الشعبية سيرهن على الإمكانيات العريضة لتناول اللغة اليومية وإن كانت في قلبها الثنائي القائم على المتضادات الثقافية والطبقية في المجتمع الواحد. أما تجربته في المسرح المثلث فهي المرحلة الذاتية التي فرضته كفنّان مسرحي يمتلك رؤية المؤلف وهندسة المخرج " (المسعودي، 2011م).

لقد أسس شبيل مرجعيته من خلال عودته إلى التراث وما يحفل به من حكايات وأساطير، فعبّر عن نزعة فرجوية في بدايات اشتغاله المسرحي، لكنه تحول نحو مسرح الصورة لاحقا وعبر عن رؤيته من خلال رسالته الجامعية التي أنجزها أثناء تدريسه في المعهد العالي للفنون الجميلة في تونس، والتي جاءت بعنوان (الفضاء المسرحي والفضاء التشكيلي) وفيها تناول شبيل العلاقة بين الفن المسرحي والفن التشكيلي.

لم يقتصر الفعل التشكيلي لدى شبيل على اللوحة الفنية، بل اقتحم مجالي السينوغرافيا والتشكيل المشهدي، وقد تجلّى ذلك في تصميمه للديكور المسرحي والتلفزيوني، لكن علاقته بالفنون الدرامية تعدت إلى مجالي التأليف والإخراج ، " وأصبح من أصحاب المواقف الجمالية والتحديثية التي أغنت الساحة الثقافية في تونس بما أثاره من جدل فكريّ حول ماهية الفنّ في التشكيل أو في المسرح، وحول مقتضيات المرحلة وما تتطلبه من مفاهيم جديدة تخصّ طبيعة الابداع الفنيّ، منذ بداية سنوات الستينات من القرن العشرين. فقد كان شبيل مناهضا للتيارات التزويقية والفلكلورية في الممارسة الفنيّة بقدر مناهضته للتّرعات الذهنيّة المستوردة والمغرقة في التجريد المفاهيمي، وأكد ضرورة الفصل بين مجالي التعبير الفني والفنون الحرفيّة والتطبيقيّة، على اعتبار أنّ مصدر الفعل الفنيّ هو ذلك الانفعال الخالص والإحساس الصادق الذي يتعيّن على الفكر أن يراعاه ويستثمره ثقافيّا دون غايات نفعيّة أو إشهاريّة " (أنظر. مجموعة من المؤلفين، 2012م).

وانطلاقا من بلاغة الصورة وبذخها البصري، فقد بنى شبيل تجربته مع المسرح المثلث، وكان مما عزز من امكاناته هو اهتمامه الواضح بالاشتغال التطبيقي والحرفي على كافة عناصر العرض المسرحي، بوصفه مؤلفا ومخرجا وسينوغرافيا لأعماله، ويمكن أن نصف تجربته مع المسرح المثلث " بالمرحلة الجمالية القائمة على التوليف الدراماتورجي والإخراج المشهدي القائم على صياغة غنائية حاملة تعتمد على النص المفتوح والمشرع على كل احتمالات الشعرية الدرامية وفق الحبكة الفيضانية للشخوص الدرامية، وعلى الهندسة البصرية القائمة على تصريف مفردات الإضاءة المسرحية بالشكل التوظيفي الدقيق والمحمول تارة على الإيقاع الغنائي (الليبريكي) الذي نلمسه في المشهد الأوبرالي، وتارة على الابتزاز العنيف للمشاهد حين تكون الإضاءة جزءا من حركية العمل وصخبه " (انظر. المسعودي، 2011م)، ولعل شبيل في هذه المرحلة قد أدرك أهمية

الصورة وتأثيرها في المتلقي، حيث مارسها إبداعا وتديسا، ووظفها لغايات جمالية وفكرية؛ مستلهما في رؤيته المدركات الجمالية للفن التشكيلي ومحاولة توظيفها في الفن المسرحي بطرق غرائبية بعيدا عن الفج والمبتذل.

ولأن جسد الممثل يشكل هنا معيارا حقيقيا لبلورة ملامح الإخراج ضمن سياق البصري، فقد اهتم شبيل بالممثل المسرحي الذي عده صورة سيميائية تتحول إلى أنساق حركية وإيمائية دالة فوق المسرح لها طاقة تعبيرية تعمل على انتاج علامات مشهدية توصل إلى حالة التألق الصوفي، وبذلك فقد " اختار شبيل المسرح بوصفه الفن الذي تلتقي فيه الصورة والكلمة، لتصبح الوسيلتان متكاملتين، وتملكان قدرة سحرية في التأثير على النفس البشرية في محليتها أولا، ولتعانق العالمية ثانيا. وبذلك حقق شبيل القطيعة الثالثة في المسرح من خلال منهجه الذي اعتمد على الصورة، ولكن دون أن يهمل الكلمة، وكان قد عرف الثقافتين العربية والغربية، وتمكن من ناصية الوسيلتين: الصورة عند الغرب والكلمة عند العرب، ونادرا أن نجد مخرجا في المسرح التونسي أو العربي قد اشتغل بالرسم، ودخل المسرح، وهو مسلح بثقافتين وفنيين في الوقت نفسه. ومن هنا، جاء تركيزنا على تجربته المسرحية المميزة، لأن المخرجين في المسرح التونسي بشكل عام لا يتمتعون بهذه الإمكانيات الفنية التي توفرت للحبيب شبيل" (عبازة، 2009م، ص250).

وقد اعتنى شبيل بتشكيل الفضاء في مسرح الصورة أو المسرح المرئي، من خلال تركيب جميع عناصر العرض المسرحي ضمن صورة سيميائية دالة ومتكاملة، ومسرح نصوصه الدرامية بنفسه، واعتمد العمل الجماعي في تدريب الممثلين في مسرحه، " ولذلك، يمكن أن نستنتج أنه أعطاهم هامشا من الحرية في الحركة والتجسيد والتصور، ولكنه كان دائما الأستاذ الموجه، والمخرج الحريص على إمضاء عرضه، بدون الإحساس بالسطو على مجهود أي كان، وهو يلح في أي لقاء صحفي أو غيره على أن المسرح عمل جماعي، وجهد جماعي، وتصور جماعي بين ثلاثة أضلاع، هي: المؤلف المخرج، والممثل، والجمهور" (عبازة، ص253).

أما عملية تأليف النص في مسرحه فلا تتوقف عند حد معين، فالنص متغير طوال فترة التدريبات، وعملية الهدم والبناء قائمة وصولاً إلى الحالة المثلى، وهكذا فإن وعي الجماعة يؤسس لصيغة متقدمة لطرح كل ما يخطر ببال أفرادها مما يضيفي على العمل روحاً ديمقراطية، وجماعية الروح الصادقة تشد الإبداع هدفاً لها لأن عقل كل فرد وما يحتزنه من خبرات ووعي يعد إضافة نوعية للنص المكتوب، لأنه يبعث الحياة فيه من جديد و يصبح أكثر حيائية، لاسيما بعد أن يصبح المنجز المسرحي مفتوحا على التجريب والبحث عن موضوعات وأشكال فنية من خلال التجارب الحياتية للفنانين والمشاركين في العمل.

إن تشكيل الفضاء في مسرح شبيل يخضع لاعتبارات حركية تبلورها عناصر العرض المسرحي، وهنا يحتفي الممثل بجسده ويجوله إلى جسد راقص في مسرح راقص، وتبرز آلية الاشتغال على الإيماءات والحركات والأكروباتيك والأقنعة والمكياج والملابس ضمن سياق يقوم على كسر الإبهام المسرحي بوسائل متعددة، وكل تلك الاجراءات تأتي لخلق صورة بصرية مذهشة، كما في مسرحية (موال)، حيث " أجمع جل الذين شاهدوا العرض على أنه كان عرضا استثنائيا، وأن الممثلين كانوا غير عاديين بحركاتهم وتعبيراتهم وتقنياتهم: " لقد شدنا المخرج الحبيب شبيل من أعناقنا بعنف، وجرنا إلى خشبته لنرى زهيرة بن عمار، وكمال التواتي، وخالد الكسوري، وفتحي الهداوي، وهم يفتسون فضاء المسرح افتراسا عنيفا...". سخر الحبيب شبيل الممثل بلباسه، والديكور ببساطته، والإضاءة بقدراتها التعبيرية الهائلة، والموسيقى بإيجائها المختلفة، سواء أكانت

موسيقى صوفية أم أفريقية أم كلاسيكية أم حديثة، سخرها ليرسم لوحات راقصة ذات أبعاد تشكيلية واضحة المعالم، والشيء مما أتاه لا يستغرب؛ لأن المخرج يعرف الموسيقى جيدا نظرية وممارسة، عزفا وكتابة، ويعرف الرسم مهنة وتصورا وإنجازا؛ لأنه أمضى حياته أستاذا للرسم في مدرسة الفنون الجميلة في تونس" (عبازة، ص 364 365).

ومن الملاحظ أن فرقة المسرح المثلث قد اعتمدت ضمن تجاربها المسرحية على آلية خاصة بالاشتغال تعتمد بنائية خاصة لتشكيل الفضاء في الصورة المسرحية، ففي مسرحية (كرنفال) قدمت فرقة المسرح المثلث العرض ضمن "تشكيلات جمالية لغتها اللون والحركة والصوت والحركات الاليمائية والرقص، والتعامل مع الدمى والأقنعة، وإقامة علاقات مع شخصيات لأشبه الدمى كالأنصبة، وذلك من خلال مستويات مختلفة من الموسيقى، من الموسيقى والكلمات المفهومة، وغير المفهومة. فالمسرحية تنوع جمالي يختص بفهم جمالية الصورة، وإيصال الرسالة عن طريق مدلولاتها، من خلال جمالية سهلة الاستيعاب، غير تهويمية أو ضبابية وإنما بتشكيلات صورية، كونت بمجملها لغة صورية مسرحية، اشتملت على الهمس والضوضاء واللاتظام والإيقاع معا، وتحمل المشاهد الحوارية مساحة ضئيلة على طول العرض. كانت المسرحية بحق كرنفالا يعكس مضمونه المعاناة السياسية القائمة على رقعة الوطن العربي" (أوهان، 1999م، ص 215 216).

ويقترّب الأسلوب الاخراجي عند شبيل من أسلوب المخرج البولندي جوزيف شائنا، فقد جاءت تجارب المخرج المعاصر ضمن منظومة جمالية استوحت من الفنون البصرية معطيات فنية حققت ابداعا وتميزا، وهذا التميز يندرج تحت عملية توظيف عناصر التشكيل المعبرة عن الأسلوب، حيث يتم توظيفها بصورة معبرة عن الوحدات التكوينية لعناصر التشكيل بما يتوافق مع رؤية المخرج وأسلوبه، وهكذا فقد كانت نقطة الالتقاء بين شبيل وشائنا " في نوع التخصص، فكلاهما من الفنانين التشكيليين (رسام)، وقيمان معارضهما حتى أثناء العروض المسرحية التي يقدمانها، لكن الشبيل لا يدعي ترك النمط الشرقي، وإنما يعدله، ولكن خطأه هو في استخدام خشبة المسرح الأوروبي أولا، وفي نظرتة إلى النمط الشرقي من المنظار الأوروبي ثانيا، ولهذا تجيء العروض التي قدمها وكأنها استنساخ لأمثلة أوروبية، رغم ما في مسرحياته من ابداعات وخلق وابتكارات" (أوهان، ص 216)، ويمكن القول أن الصيغة التشكيلية للفضاء في أعمال شبيل المسرحية، كانت تمثل لغة فنية ذات خلفية تعبيرية مكثفة، ونتيجة لامتلاك مسرحه ناصية فنون التشكيل، فقد كان لها تأثيرها على المشهد المسرحي وتشكيل حدائثه من خلال دورها في تغيير مفردات اللغة المسرحية التي أكدت استقلالية المسرح عن حتمية خضوعه للأدب المسرحي، وتحليصه من التصوير الإيضاحي الفوتوغرافي، وبالتالي التعبير عن المضمون عبر الفنون البلاستيكية التشكيلية، وبكثافة فنية خاصة مختلفة كلياً عن الآخر، وعلى الرغم من اختلافه في الرسالة الفكرية والطرح والصياغة، إلا أن التيار الذي كان يمثلته يعد نموذجا ومحصلة للمتغيرات التي حدثت في التجريب المسرحي في أعماله.

ثانيا: آليات تشكيل الفضاء في مسرح الصورة عند المخرج العراقي صلاح القصب:

تعد تجربة المخرج العراقي صلاح القصب إحدى التجارب الهامة لمسرح الصورة في الوطن العربي، وقد بنى فرضيته الإخراجية من خلال خلق لغة عرض مسرحية خالصة تعتمد توسيع التجربة الذوقية للمتلقي منطلقا من مبدأ الغرائبية والحلمية واللاشعور الذي يكشف عن حقيقة العلاقات الإنسانية في الوجود، ويبحث عن مساوية الشخصية من خلال مغادرة البديهي والانحياز إلى المدهش والطيبي عبر تقديم قوانين المسرح التقليدية.

وخلال ما يقرب من ثلاثين عاما استطاع القصب تقديم عدد من الأعمال المسرحية التي تندرج ضمن عروض مسرح الصورة⁽²⁾، وحول دخوله عالم الفن وارتياحه لعوالم مسرح الصورة يؤكد القصب أنه دخل الفن، وبالتحديد المسرح، من خلال الصدفة، فلم تكن لديه أية رغبة في اقتحام عالم الفن، وكان حلمه هو أن يصبح بحارا. " كان يحب الشعر، وقارئا جيدا للأدب، ومفتونا بعالم الرواية والقصة. وقد دخل عالم الفن عندما سجنه هذا العالم، حيث شعر بلذة كبيرة، وقد تأثر بأرتو الذي أراد أن يحرر المسرح من الحوارات الأدبية الطويلة التي تعيي الرؤية وتنتهك الزمن، وتأثر أيضا بطروحات شوبنهاور وساندا مانور وحميد محمد جواد وجاسم العبودي وسامي عبد الحميد وإبراهيم جلال، وكانت آثارهم مازالت مرسومة على جسده، كتلك الرسوم والإشارات على وجوه القبائل البدائية، وتأثر أيضا بالفن التشكيلي البدائي الأفريقي، وبملحمة كلكامش، وعالم الأساطير الذي يشده كثيرا، ويرى القصب أن مسرح الصورة هو أسلوب ورؤية لم يسبقه إليها أحد من المخرجين أو المنظرين سوى المخرج العراقي الكبير حميد محمد جواد، ويرى القصب أن الصورة انطلقت من أرتو وحميد جواد، وبعدها جاءت بياناته المسرحية، لتؤكد فلسفة هذا الأسلوب الجديد في المسرح الذي جاء من عمق العراق وثقافته العريقة " (القصب، 2003م، 102، 112).

وتحمل الصورة منطلقات فكرية وجمالية لمضامين فلسفية ضمن إشكالية الوعي، قائمة على البحث عن الروح المطلقة وأسرارها الوجودية، حيث يشغل القصب دلالي لغة الجسد والضوء والخطوط والمساحات الفارغة والألوان والكتل السحرية، لتشييد عالم من الاحتفالات الطقسية عبر إثارة المكبوت، وخلق فوضى المرئي التي لا تنتهي إلا بالقلق والموت.

إن الصورة تبني خطابا فنيا ما وراثيا مشكلة (رؤية الرؤى) التي تتوغل في عالم اللاجذوى، لتكسر قوانين الظواهر الحياتية، وتبني لها قانونا فلسفيا جديدا يفجر معنى التساؤل للبحث عن تساؤل كوني آخر مداره منطلق الأسرار ومتلقيه متعدد القراءات. والصورة لا تبحث عن قيم وأفكار ضمن حدود التسلسل المنطقي أو المعقولة، بقدر ما تكشف عن ثنائية الموت والحياة اللذين يقف بينهما الكائن البشري بإزاء سحرية الصورة وبدائيتها ليستحضر باندھاش أسرار الكون الماورائية. فمسرح الصورة بحث جمالي في فلسفة الروح المطلقة، وتشبيد للإرادة البصرية المعبرة عن غموض العلاقات، وذاكرة مرئية تخاطب اللاوعي، وأحلام مستوطنة في الذاكرة الجمعية تفجر الصورة مكوناتها، ويتحرك هذا العالم السحري كله ليضفي الأجواء القدسية على العرض، ومن هنا تتشكل بنية النص وتحولاتها في تشكيل العرض المسرحي (القصب، ص 35).

شكل مسرح الصورة عند القصب ثورة على قوالب المسرح الكلاسيكي، فهو مسرح يركن إلى التجريب من خلال اعتماده على تداخل الأزمنة، وتكسير منطق الأحداث، وتنويع الفضاءات والأمكنة، ويركن مسرح الصورة إلى لغة الأحلام والأساطير والطقوس الشعائرية، وذلك بعيدا عن اللغة المنطوقة التي تخضع لسلطة العقل والمنطق، فلم تعد اللغة تشتغل بوظيفتها المألوفة على خشبة المسرح، حيث تحولت إلى علامات ودوال تفتقد إلى مدلولات محددة، لتظهر بذلك عنصرا ثانويا في البنية المسرحية، لذلك فهو يخلخل أفق التوقع عند المتلقي، ويربك مسافات الجمالية والافتراضية، ويوسع التجربة الذوقية ومساحة التأويل بالنسبة له مما يمنحه فرصة إنتاج قراءات متعددة، ولأن مسرح الصورة متعدد الدلالات فإنه يستلزم مقبلا متنورا واعيا قادرا على تفكيك العرض المسرحي وتحليل دلالاته، لأن " متلقي هذا التشكيل الصوري الغرائبي السحري هو منتج

2 - أخرج الدكتور صلاح القصب ضمن مشروعه الإبداعي عددا من العروض المسرحية منها: عزلة في الكريستال، وحفلة الماس، وهما قصيدتان شعريتان طويلتان للشاعر العراقي خزعل الماجدي، ومسرحيات: الحلم الضوئي، الخليقة النابلية، و أحزان مهرج السيرك التي هي عبارة عن سيناريو قصير للكاتب والشاعر الروماني ميهي زانفير، كما أخرج مسرحيات: هاملت، الملك لير، العاصفة، ومكبث لشكسبير، ومسرحيات: بستان الكرز، الشقيقات الثلاث، الخال فانيا، وطائر البحر لأنطوان تشيخوف، وقد كتب القصب مجموعة من السيناريوهات والبيانات التي تندرج ضمن مشروعه الإبداعي والجمالي المرتبط بمسرح الصورة.

لدلالة العرض، وبملا فجوات الخطاب الإبداعي، ويمارس فك شفرات الصورة الغامضة، ويبعث فيها روحا فلسفية متجددة متعلقة بوعيه الفني في التلقي. إنه متلق غير مستلب الإرادة والفكر، بل تلعب مواجهته للتشكيل الصوري في لحظة العرض دورا فاعلا في اكتمال الرسالة الاتصالية للعرض" (القصب، ص 17)، فمسرحة الصورة عند القصب مسرحا حدثيا يقوم على الابتكار والتثوير والتجديد، وتجاوز الكائن والسائد والزائف نحو الممكن الإيجابي مؤسسا من خلال ذلك رؤية مستقبلية تتجاوز معطيات الحاضر.

ومن خلال تحليل عروض مسرح الصورة عند القصب نجد أنه قد تأثر بآراء عدد من المخرجين والفلاسفة في التأسيس لرؤيته الجمالية، فمسرح الصورة يستند إلى " ركام من الأفكار والمضامين تبثها ذاكرة الصورة لتعلن عن جذور عميقة من الشعور والشاعرية تبثها في محطات الذاكرة الإبداعية، تنساب في الصورة معان فلسفية كبيرة عن حدس برجسون، وجليل شوبنهاور، وعن أفكار السرياليين في بيانات أندريه برتون. صور وأشكال، ومساحات لونية من رسومات الفنان سلفادور دالي، طروحات عن الطاعون، والثقافة والميتافيزيقية، واللغة المسرحية الخالصة في كتابات أنطونان أرتو. تجتمع هذه المعاني في بنية واحدة لتعلن عن منظومات تفكير جمالية تمثل خطاب الصورة بكونيته وعالميته" (القصب، ص 35).

إن المخرج في مسرح الصورة يشكل الفضاء من خلال العمل على تقطيع العرض المسرحي منطلقا من مفهومي الهدم والبناء، وهو يستند في جانب كبير من رؤيته الإخراجية على كثافة العلامات التي يطرحها العرض، والمخرج هنا صانع مبدع للمفردة وقوتها، وكاتب خيالات مفعمة بالسحر تكشف عن قلق الإنسان، ورعبه الوجودي والاجتماعي، ويخلخل أحداث العرض بطريقة فوضوية قلقة ومحيرة مبنية على التداخل والالتباس بغية تحقيق التجلي الصوفي، دون مراعاة لترايط الأحداث ولوحدتها العضوية والموضوعية، ليقدم لنا من خلال ذلك الدراما السحرية والسيميائية بكل مقوماتها الغرائبية والمثيرة.

وتنتمي الصورة إلى الجليل الفني الذي يشكل أحد مستويات التدوق والحكم الجمالي، حيث يوضع المتلقي إزاء الصورة أمام إشكالية وظيفية جمالية ناتجة عن غموض العلاقات الصورية، وارتقائها في الخطاب عن الشكل الواقعي في التكوين والتشكيل لينتج بذلك صداما في تلقي شفرة العرض الدلالية، التي تميل إلى هدم السائد من مدركات التلقي وبناء صرح تخيلي لهذه المدركات (القصب. 2000م)، وبذلك فإن الصورة في عروض (القصب) تنقل المتلقي إلى تأسيس مفهوم جديد لوظيفة العناصر البصرية، تفرضه سيطرة الأجواء الحلمية المبهمة على الصورة التي تشكل جوهر إشكاليا وأداة تمر ميتافيزيقي كونها تحملنا من غموض إلى آخر ومن سوء فهم إلى آخر، وهي حينما تصبح عصية على الفهم فإن الهدف من ذلك هو تأسيس عالم مستقبلي له مرجعيته في اللاوعي والخيال وبذلك تحقق الصورة جوهر إشكاليا يتعلق بحالتي الوضوح والإبهام التي تتكون لدى المتلقي.

وبالرغم من أن مسرح الصورة ينحدر من عائلة الدراما، إلا أن أصوله العميقة تكمن في ثلاثة جذور غير درامية بالمعنى المسرحي، أسهم كل منها بدور معين في تكوين مسرح الصورة، وإذا تأملنا روافد مسرح الصورة عند القصب، فإنه يمكن إعادة ترتيبها وفق الجدول الهيكلي، فالمثلث الجدلي الأول المكون من الشعر والرسم والدراما، أنتج دراما الصورة بمحالتها الديناميكية، أما المثلث الجدلي الثاني، فيتألف من دراما الصورة مع السينما لينتج مسرح الصورة. وهكذا، يتشكل مسرح الصورة جدليا بتضافر خلاق بين أربعة فنون إنسانية عريقة، هي: الشعر والرسم والدراما ثم السينما. إن مسرح الصورة يشبه شجرة وارفة تمتد في هذه الفنون، وتأخذ منها (أنظر. القصب، ص 59).

ولأن مسرح الصورة يتأسس على الصورة وجمالياتها، فإن الصورة هنا هي من أهم مقومات العمل الفني، وهي تعتمد في تنوعها وخصوصيتها على الخيال، وفي المسرح تعتمد الصورة على الشعر المركب، " لهذا نرى أن الصورة تستبدل شعر الحوار بشعر الفضاء، الذي يجد بالذات حلا في مجال ما لا تملكه الكلمات فقط. إن شعر الفضاء قادر على خلق أنواع من الصور المادية تساوي صور الكلمات، فهو - أي شعر الفضاء - يوجد نتيجة لتكبيبات من الخطوط والأشكال والألوان والأشياء الخام، تلك التي توجد في الفنون كلها إلى جانب لغة الإشارات والحركة والوقفه كذلك التي توجد في الباتوميم" (القصص، ص 10).

وتتعدد وظائف مفردات عروض مسرح الصورة، حيث يمكن تشغيل كل مفردة بصيغ ووظائف متنوعة لتتخذ من فلسفة التحول والتوليد الدلالي آلية للاشتغال في العرض المسرحي، مما ينعكس على مستوى التلقي الذي يفتح الباب أمام الراي على مصراعيه نحو التأويل، وهذا " الكم اللوني والتشكيلي كله الذي يميل إلى بدائية الفنون هو الذي يفجر وحدة العرض الذي يملأ مكانية العرض، لذا فإن وحدة المشاركة ما بين وحدة العرض والجمهور هي كذلك الوحدة التي يؤكدتها كروتوفسكي، وبروك، وري هارت، وساندا مانو ما بين الممارسة الطقسية للقبيلة وأبنائها" (القصص، ص 10 . 11)، فمسرح الصورة يشيد خطابه الابداعي عبر تشكيل فضاءات جمالية تعتمد السحر والطقوس والأسطورة، حيث يولد مجموعة من المفردات البصرية، والتي تتحول بدورها إلى رموز وإشارات وأيقونات دالة تساهم في خلق المعنى حسب مقاماتها السياقية، ومستلزماتها التداولية، وذلك عن طريق خلخلة السائد وتجاوز توقعاته الجمالية.

إن الأشياء (المفردات) هنا تتداخل في غير وظائفها وعلاماتها وأحجامها بشكل غريب وعجيب، مكونة علاقات سرالية بين المتلقي والمفردات، علاقات تبرا مما هو كائن، وتسعى إلى ماهو ممكن أو محال. إن بنية المفردة في عروض مسرح الصورة بنية غير ثابتة، ديناميكية، تحرك الفضاء بروح التناقض والانفصال والتشتت واللانظام، وصولا إلى حالة التجمع، بمعنى اشتغال المفردة في الواقع، وتتم عملية إحلال دلالي لنظم المفردات الجديدة تلائم سياق العرض العام، من هنا فإن للمفردات تغيرات ظاهرية وباطنية على مستوى الوضع السياقي والدلالي والتشكيلي تعطي لتشكيلها قدرة فائقة على التبدل لاكتساب صفات علامائية متعددة أفرزتها أجواء العرض الطقسية (أنظر. القصص ص 45).

إن مسرح الصورة عند القصص يقوم على وحدات تفجيرية تعطي للفضاء لغته المرئية الخالصة التي تعتمد سلسلة من التكوينات التشكيلية المركبة المعتمدة في تصميمها على عالم مزدوج يمتلك وظيفة تتشكل في إنتاجها من مستويي الإرسال والاستقبال، ويحتاج فضاء الصورة إلى انتقادات وانتقالات تفسيرية غير مألوفة تعتمد على فعل ذهني يركب المادة الصورية المشكلة في المساحات المطلقة، إنه فضاء " لم يعد ينتمي إلى عالم المعطيات البديهية، بل أصبح اقتراحا يقدم للمتفرج. ويتعلق هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالي للمكان ونقد فكرة العرض في حد ذاتها. فالمكان المعاصر جعل لكي يتخلى المتفرج عن نظرتة إلى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها ولقنت له " (أسعد، 1985، ص 92).

ولأن مسرح الصورة يتأسس على الصورة وجمالياتها، فإن الصورة هنا هي من أهم مقومات العمل الفني، وهي تعتمد في تنوعها وخصوصيتها على الخيال، ويحضر توظيف الشعر المركب في بنائية الصورة التي تستبدل شعر الحوار بشعر الفضاء، أما مفردات عروض مسرح الصورة فتعتمد آلية مبنية على المغايرة الدلالية بين بنية النص وأدلته، وبنية العرض وأدلته، فالتحول هو الاستخدام السحري، لا بوصفه انعكاسا لنص مكتوب بل هو استخلاص لنتائج موضوعية في " الحركة والكلمة والصوت والضوء والموسيقى وتركيباتها، وفلسفة التحول بلورت الشكل، واختزلت

المتناقضات كافة، وجعلت من الفضاء تشكيلا رمزيا، إنها فلسفة قائمة على تأويلات طقسية حلمية تعتمد التحول والتوليد الدلالي : رؤوس وأرجل، وأيد تعزف سمفونية القدر (أحزان مهراج السيرك)، ممثل يفترش الأرض، وآخر يتكور ليعلم بجسده عن لحظة الخلق الأولى (قصة الخليقة البابلية)، توابيت تتحرك على عجلات تحمل شخصا ميتة حاملة تنطق بحقيقة التناقض بين الموت والحياة، السلطة والتشرد، والضياع (الملك لير)، أكوام من الأشرطة المبعثرة تعلن عن ذكريات مهشمة للشخصيات (العاصفة)، فضاء رملي غرست فيه شواهد القبور (الشقيقات الثلاث)، إنها صيغ من التحولات الأثرية التي تبحث عن روح النص السرمدية الضائعة لتظهرها في فضاء تشكيلي تدمر فيه الكلمات وتنفي، فيؤسس خطاب التحولات لغة فضاء شاملة وظفت فيه العناصر التشكيلية حتى امتلكت الخشبة بوصفها مساحة للتشكيل، حيث أصبحت قاعدة ينبثق منها معنى ودلالات العرض التكوينية " (القصب، ص 41. 43)، وهكذا فإن مسرح الصورة يشيد خطابه الإبداعي عبر فضاءات جمالية تعتمد السحر والطقوس والأسطورة، حيث يولد مجموعة من المفردات البصرية، والتي تتحول بدورها إلى رموز وإشارات وأيقونات دالة تساهم في خلق المعنى حسب مقاماتها السياقية، ومستلزماتها التداولية، وتعمق فعلها العلاماتي داخل العرض لتأخذ المفردة معاني عديدة ضمن سياق العرض غير معناها التقليدي، مخلخلة السائد ومتجاوزة توقعاته الجمالية، لذلك نجد أن القصب يؤسس من خلال مفرداته المبتكرة صرح التشكيل الحركي، حيث نشاهد في عروضه استخدامه للسيارات والدراجات النارية والمقصلة والمظلة والقماشية الكبيرة المتحركة والآلات الموسيقية وأشرطة السينما والتوابيت والنار الموقدة، إلخ..

ويشكل الممثل عند القصب صورة جسدية بلاستيكية، ولوحة تشكيلية إيمائية تملأ الفضاء، وتشغله سيميائيا وداليا، وهو يعد طاقة تعبيرية، وفكرة تشكيلية مهمتها إشغال المكان، فالتمثيل هنا يعني خلق أشكال بلاستيكية في الفضاء، وخطاب الممثل في مسرح الصورة خطاب حركي إيمائي يفجر طاقات الجسد التعبيرية للوصول إلى التألق الصوفي، يبي رموزا وإشارات تتجاوز الحدود البيولوجية الساكنة، إنه منتج لعلامات مشهدية، فهو في بنية العرض كائن بشري يتلخص دوره داخل عمله في صنع العلامات، وتحويل ذاته إلى علامات، لكن هذا التحويل لا يمكن أن يكون تحويلا تاما، لأن هناك دائما جزءا يظل غير مكتسب المعنى، من هنا تصبح العملية المسرحية عملية تحويل الكائن البشري إلى نسق سيميائي (القصب، ص 44).

إن مسرح الصورة يتحرك بين ثلاث فضاءات لتثبيت وظيفته الجمالية والدلالية وهي: (الفضاء النصي، فضاء التشكيل الصوري، وفضاء التلقي)، وانطلاقا من آلية الاشتغال على الصورة، فقد اعتمد القصب في تشكيل الفضاء على الخطاب الحركي الإيمائي الذي لا يركن إلى اللغة المنطوقة إلا نادرا، ونراه يتخذ من الطقوس والأحلام وتداعياتها أرضية خصبة للانطلاق، حيث يقدم دلالات " تحتوي على حركة شخص تبحر عن حقيقة وجودها الضائعة، عبثية مرة، الشخصية تحمل الممثل والممثل يحمل الشخصية، تندمج الملامح لتنتج كيانا نحتيا متحركا يث العلامات بأتماطها الرمزية والإشارية والماورائية. الممثل يعرض الشخصية بفكرتها المجردة لا بكيانها المادي النفسي " (القصب، ب، 2000، ص 70)، وهو يخضع إمكاناته طبقا لضرورات التشكيل في الفضاء التي تتخلق من خلال آلية اشتغال الممثل مع الموجودات التي تؤسس المكان.

وتبحث طروحات فضاء الصورة في عروض القصب عن بدائل دلالية منفصلة عن شروحات الفضاء المقترح من قبل المؤلف، وتحويل الافتراضات الجديدة إلى حقل إنشائي صوري بعيد عن التجسيد المطابق للنص، ومن هذا المنطلق تبدأ عملية الاشتغال الإبداعي لخلق فضاء التشكيل الصوري، وهو فضاء يجمع بين عناصر متباينة ومتناقضة ومتباعدة يعتمد إنتاجها على رؤى العالم السريالي الذي يستند عليه المخرج في

اختيار مساحات مطلقة لكي تتحرك عليها الكائنات الوجودية (الشخصيات) وهي تؤدي طقوسها المعذبة، ولا يميل هذا الفضاء التشكيلي إلى تحديد جغرافية مقننة للعرض بل يعتمد على مفردات عرض يخرجها بحركة الممثل لخلق علاقات مكانية لها أبعاد بلاستيكية، فحركة الممثل التشكيلية هي التي تعطي للحيز الفارغ وجودا دلاليا معبرا وهي التي ترسم حدود الصورة (عودة، 2010).

ومن خلال الاشتغال على بنائية الصورة البصرية التي تدخل كافة العناصر السينوغرافية في بنائها، " تحضر كتابتان متداخلتان ومتكاملتان: كتابة الجسد / كتابة الأجساد، وكتابة الشيء / الأشياء. إن الممثل يمتلك جسده... يمتلك فيه جزئياته وتفصيله الصغيرة والدقيقة، وبذلك يتمكن من أن يفكر فيه ومن خلاله، (...) هذا التفكير الجسدي ليس فعلا داخليا، وإنما هو شيء يمكن أن نراه ونتلمسه عن قرب" (القصبة، 1999م، ص 131)، فجسد الممثل في عرض (مكبث) عبر عن فعل مركب، ليرسم بلغة تشكيلية إنشائية تنظيما خاصا يتعلق برؤية وتفسير حركة الإنسان في الوجود، ف (صاحب نعمة) الذي يجسد شخصية (مكبث) يقطع بحركاته الواسعة المكان ليعبر لنا عن الواقع الاجتماعي والنفسي لمكبث بعد أن تحولت عملية القتل عنده إلى ممارسة يومية.

إن الممثل في مسرح الصورة طاقة تعبيرية ترتبط ارتباطا وثيقا بوظيفة التشكيل البصري للفضاء، حيث يحقق من خلال ذلك عددا من القيم العاطفية والفكرية والجمالية، ويؤكد (القصبة) أن وظيفة الممثل في مسرحه تكمن في تحقيق فكرة تشكيلية مهمتها إشغال المكان دون الاهتمام بالمشاعر العامة والمواقف الخارجية المرتبطة بها، وفي ضوء ذلك فإن ما قدمه الممثل (صاحب نعمة) أثناء أداءه الحركي لشخصية مكبث كان متوافقا مع الطبيعة السلوكية التي كانت تقوم عليها الشخصية، لذلك يمكن القول أنه قد وظف جسده بصريا وفقا لما عاشته الشخصية من وقائع اتخذت من الهستيريا الدموية شكلا هاما للتعبير، وهذا الواقع الذي فرضته طبيعة الأداء التمثيلي، لا يختلف عن تلك الوظائف التي حققها أداء (عواطف نعيم) لشخصية (الليدي مكبث)، التي يعد سلوكها امتدادا لحالة الجنون وهستيريا الجريمة التي يعيشها مكبث.

لقد أسس القصبة رؤيته الإخراجية من خلال نقله النص الشكسبيرري من زمنه الإليزابيثي إلى الزمن المعاصر، إذ عبر عن أحداث معاصرة ليكشف من خلالها عن أزمة الإنسان الذي ضاق فعليا بسلطة العالم المادي الرأسمالي، ومن الملاحظ أن القصبة قد عكس بناء الفكرية حول الموت والدمار في عرض مكبث ليتشكل من خلال ذلك حالة انعكاس لصورة الذات في الموضوع، وظهر واضحا أن التشكيل الظاهري في عرض مكبث هو الوجه الآخر للشعر، حيث شكل من التأمل والخيال منطلقاً له مما أسهم في تحقيق لحظات الاستجابة العالية والدهشة من خلال الصورة التي تشكل لونا من ألوان التواصل بما تخلقه من عناصر الإثارة التي تحرك " الوعي الفني الجديد باتجاه ترسيخ فضائية الصورة الشعرية لا في شكلها الأرسطي بل في شكلها الظاهري العميق، ليتحول المخرج إلى فيلسوف في ظاهري، أو إلى عالم جمال ظاهري أكثر من كونه مهندساً حركياً.. إن التشكيل الصوري هو فضاء الشاعر وفضاء الصورة لأنها المونادا الأولى للعمل الإبداعي لتحريك وتصعيد هذه المونادا ليرقى بها إلى فضاء الصورة " (القصبة، أ، 2000م).

في عرض مكبث وظف القصبة فضاء قسم الفنون المسرحية، الذي جاء فضاءً واحداً ومفتوحاً وذو مستويات متعددة، تسمح بتحقيق حالة التداخل الوظيفي فيما بين الأحداث التي تقوم بها الشخصيات بين شتات الأشياء المبعثرة، وشكل المكان ليبدو فضاء بصريا طقوسيا شعائريا حلما غير محدد في دلالاته، فهو جزء من " فضاء مطلق لا تحده حدود، أو تقف في بعث جغرافيته أي سمات للتقليدية الهندسية، فعملية إفراغ المكان من علاقاته ومكوناته التقليدية، وتوظيف مساحات بلغة رمزية حلمية طقسية هو ما يهدف مسرح الصورة للوصول إليه في توظيفه

للمكان. إن المكان المسرحي المعاصر لم يعد ينتمي إلى عالم المعطيات البديهية، بل أصبح اقتراحا يقدم للمتفرج، ويتعلق هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالي للمكان، ونقد فكرة العرض في حد ذاتها، فالمكان المعاصر جعل لكي يتخلى المتفرج عن نظرتة إلى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها، ولقنت له " (القصبة، 2003م، ص45.46)، ويعد اختيار القصب لهذا الفضاء إعلانا حقيقيا عن كونية الجريمة التي لا يمكن بيان ضخامتها ضمن حدود مكانية مغلقة، وهذا الفضاء المفتوح الواسع أجبر المتلقي على اعتماد الامتدادات البصرية للكشف عن تلك الصور التي تحفل بالقسوة والدموية، والتي تأخذ امتداداتها في الفضاء ومستوياته المكانية المتعددة.

إن الفرضيات الجمالية في تشكيل الفضاء في مسرح الصورة قد استدعت من القصب مغادرة المكان التقليدي المتمثل بمسرح العلبة الايطالي نحو فضاءات وأمكنة جديدة، مما أثر في خلق دور فاعل في رسم حدود لغة العرض التصويرية وإعطاء الفضاء معناه الجامع الشامل، ففي عرض مكبث اختار الفضاء الواسع المفتوح للتعبير عن الحرية التي تستطيع أن تتجول فيها الروح، التي ضاقت فعليا بسلطة العالم المادي الرأسمالي، الذي استحوذ على قيم الإنسان ومقدراته من خلال قنابل الليزر الذكية التي تحقق أشنع أنواع القتل والدمار، وإزاء هذه المنطلقات الكونية في تفسير وظيفة الإنسان كان لزاما أن يكون هناك تنوعا في الأداء التمثيلي، فالشخصيات تتحرك بين الواقعية والفانتازيا في بناء الأحداث والمواقف المسرحية، ليتنوع التمثيل بذلك بين التقمص والتشخيص. وقد اقتضت المساحة الواسعة التي اختارها القصب كمكان للتمثيل، أن يقدم الممثل جهدا تمثيلا مضافا فرضته طبيعة الحركات الواسعة لا سيما تلك التي يقوم بها الممثل الذي يمثل شخصية مكبث، والحركات الخاصة بمجموعة الاطفائيين. فالقصب يؤسس رؤيته الإخراجية انطلاقا من المكان، الذي يحظى في مسرحه بوظيفة جوهرية، حيث يؤكد أنه " في مسرح الصورة يستيقظ المكان أولا، لأنه الجوهر المقدس لها، إنه النداء الأول الذي ترسله الصورة عبر عواملها الأثرية" (القصبة، 1999م، ص132).

وقد أسهم ذلك في بلورة الشكل المسرحي، واختزال كافة المتناقضات وجميع العناصر ذات العلاقات المتباينة وخلق فضاءات مكثفة شاملة الدلالات، فمسرح الصورة بفضاءاته الدلالية المتعددة، " يهيئ حقلا خصبا تثمر فيه الصورة المسرحية، وتنتج تكويناتها ورموزها، وقد اعتمد القصب في إنشاءاته المكانية على عفوية تشكيل المكان في الأحلام وتداعبها الحر الذي ينبثق عن العقل الباطن، لكن تلك الإنشاءات المكانية تتحول بفعل الأداء التمثيلي إلى حقول دلالية كثيفة تحاول استدراج المتلقي إلى منطقة شغلها وتعميم آلياتها عليه لينتظم معها في عالم واحد هو عالم الأحلام والخيال والأسطورة" (الخرجي، 2015م، ص287)، وبذلك نجد تصرفا لا محدود في البعد الفيزيائي للمكان وتحويله إلى أشكال متعددة ومختلفة، غير متجانسة وغريبة، عن طريق إعادة تشكيله في الفضاء.

إن تشكيل الفضاء في مكبث يقوم على تعدد الأمكنة، ونتيجة لحالة الانقسام المتكررة للمكان في عرض مكبث، يفقد المكان مركزه واستقراره وحدوده وعلاماته المطمئنة، ليسهم بذلك في تصوير مشاهد مختلفة في أماكن مختلفة في وقت واحد، مما يستدعي بحد ذاته جهدا مضاعفا من قبل المتلقي وذلك لإدراك المستوى التركيبي للأحداث، فالمكان في عروض القصب يقوم على " التخلي عن النظم الرياضية التي تسهل عملية إدراك المكان وهجر ما هو مألوف من آليات تشكيل المكان بما في ذلك قيم التوازن والتوزيع المساحي واللوني والتجانس والوحدة، إذ يعتمد إلى خلدلة هذه القيم الفنية أو هجرها بالكامل، فالمكان لديه (...). يبدأ من حالة السكون إلى حالة الفوضى والاضطراب لينتهي إلى حالة مستقرة، ثم يعود إلى التغيير والاضطراب على التوالي، وذلك جزء من فعل (الهدم والبناء) الذي يعتمده المخرج سواء في التمارين أو العروض" (الخرجي، ص280)، وقد سعى القصب من خلال حالة الانقسام المتكررة في المكان إلى تقديم مشاهد مختلفة في أماكن مختلفة في وقت واحد،

ترقى إلى مستوى التعبير عن جسامة الأحداث، وهذا المكان المطلق الذي تم اختياره أحتوى على شيء من التناقضات المرئية التي وضعت المشاهد أمام حيرة من التساؤلات، حيث أصبح جزءا من تلك المكونات المرئية للمساحة، فجاء المكان ورغم وحدته الفنية المعقدة مفعم بعدم التجانس، والتضاد والتشظي، وذلك بسبب فقدانه لمركزه واستقراره وحدوده التي تتجاوز حدود مجال الرؤيا الخاصة بالمتلقي لتأخذ امتداداتها في محيطته، مفسحة المجال من خلال عمليات التحول الدلالي إلى تكوين قراءات متعددة من قبل المتلقي للعرض.

نتائج الدراسة : أسفر البحث عن مجموعة من النتائج اهمها:

1. يؤسس مسرح الصورة عند (شبيب والقصب) للمعنى الماهوي المستتر في العرض، مما يفسح للمتلقي مساحة من التأمل والتأويل، لاسيما في ظل هيمنة اللغة المرئية من همهمات وصرخات وتشكيلات على اللغة المنطوقة، وقد يؤسس المخرج فرضيات وقراءات جديدة مغايرة للنص، فالنظرية الاخراجية في مسرح الصورة تقوم على اثاره اللحظة الحاسمة ما بين المعمار الجليل في تشكيل العرض، وبين الاستجابة الحسية التأملية للمتلقي، حيث تشكل هذه الاستجابة الوعي العميق لموقف الانسان من الوجود.
2. تأثر المخرج العربي في تشكيل الفضاء في مسرح الصورة بتجارب اخراجية عالمية، فأسس لغة مسرحية خالصة تفجر معانيها الحقيقية الباطنية لتكشف الغموض في دائرة العلاقات البصرية، وتسعى تلك اللغة الى التعبير عن فيض من الصور والدلالات المتناقضة والمعبرة عن حقيقة العالم والكون وذلك من خلال الحلم ومنطق اللاواعي.
3. يتجه المخرج في عروض مسرح الصورة الى اختيار نصوص ذات بنية هندسية تمتلك روح ازمنا متقدمة وتتصف بشمولية الافكار كنصوص شكسبير أو تشيخوف، كونها تسمح بنقل صورة المأساة من اطارها الفردي الى الكوني، حيث ينطلق المخرج في تأسيس فرضياته الإخراجية من التشكيل المكاني، فنجدته يميل الى اختيار الفضاءات البديلة الواسعة كالمساحات والكراجات، وذلك كي يتمكن من بناء تشكيلاته الظاهرية، وقد ينجح المخرج في عروض مسرح الصورة الى جعل المكان متحركاً وفقاً للصورة المسرحية الكلية، وقد سلك (القصب) هذا المسلك في عرض (مكبث) حينما قام بتحريك الشكل والأرضية معاً مستنداً بذلك الى اراء كل من هيدجر وباشلار.
4. تعبر فضاءات مسرح الصورة عند (شبيب والقصب) عن رؤية حلميه شاعرية تعمل فيها عناصر التكوين البصري خارج السياق التقليدي والمنطقي وصولا الى سحر الصورة وطقوسيتها، وتكون تلك الفضاءات جامعة شاملة تحوي كل التركيبات والعناصر البصرية في العرض.
5. ينقلنا مسرح الصورة إلى حالة من التسامي في الفن، كونها تدهشنا جمالية التشكيل في الفضاء وتستحوذ على مدركاتنا، ويمكن وصف تشكيل الفضاء بأنه تشكيل حيوي ومتجدد كونه يعتمد على قانون الهدم والبناء وهو تشكيل مركب نتيجة لأطواره العديدة التي تنطوي على العديد من العناصر المعقدة اللامتجانسة التي تسهم في تكوين تشكيلات متعددة في آن واحد، حيث تتخذ مفرداتها من فلسفة التحول والتوليد الدلالي آلية للاشتغال في العرض المسرحي، كما في مسرحية (مكبث) للقصب، ومسرحية (كرنفال) لشبيب.
6. يعتمد تشكيل الفضاء في عروض مسرح الصورة فلسفة قائمة على تأويلات طقسية حلمية كما في عروض القصب، ففي مسرحية أحزان مهرج السيرك نشاهد رؤوساً وأرجلاً، وأيدي تعزف سمفونية القدر، وفي مسرحية قصة الخليقة البابلية نشاهد ممثلاً يفترش الأرض، وآخر يتكور

ليعلن بجسده عن لحظة الخلق الأولى، وفي الملك لير نشاهد توابيت تتحرك على عجلات تحمل شخصاً ميتة حاملة تنطق بحقيقة التناقض بين الموت والحياة، السلطة، والتشرد، والضياء، وفي الشقيقات الثلاث نشاهد ذلك الفضاء الرملي الذي غرست فيه شواهد القبور، وفي مكبث نشاهد قتال الليزر وبراميل البترول والمقصلة التي يتم بها تقطيع أحذية العسكر، وبذلك فقد أسس خطاب التحولات لغة فضاء شاملة وظفت فيه العناصر التشكيلية حتى امتلكت الخشبة بوصفها مساحة للتشكيل.

قائمة المصادر والمراجع:

1. سامية اسعد. مفهوم المكان في العرض المسرحي المعاصر. مجلة عالم الفكر (الكويت) العدد 4 يناير. فبراير. مارس 1985 . ص 92.
2. أوهان، فاروق، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، أبو ظبي: وزارة الاعلام والثقافة، ط1، 1999م.
- 3- أوبرسفيلد، آن ، مدرسة المتفرج . قراءة المسرح، ج2، ترجمة. حمادة ابراهيم، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1994م.
4. باشا، عبيدو، ممالك من خشب . المسرح العربي عند مشارف الألف الثالث، بيروت : دار رياض الريس ، 1999م.
5. بابلي، دنيس، وآخرون، إعادة النظر في الفضاء المسرحي في القرن العشرين، في: أبحاث في الفضاء المسرحي، ترجمة. نور أمين، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1993م.
6. بافيس، باتريك، الفضاء في المسرح، ترجمة. محمد سيف، بغداد: مجلة الأقلام، العدد 2، 1990م.
7. البزاز، عزام، ومحمد، نصيف جاسم، أسس التصميم الفني، بغداد: كلية الفنون الجميلة، 2001م.
8. بنبراهيم، نوال، دينامية التلقي لدى المخرج والممثل، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، مجلة عالم الفكر، مج25 ، العدد الأول، 1996م.
9. جبران ، مسعود ، معجم الرائد ، بيروت : دار العلم للملايين ، ط 4 ، 1981م.
10. حمداوي، جميل، الممثل الصورة في المسرح المثلث للحبيب شبيل، سيدني: صحيفة المثقف، العدد 2116، الخميس بتاريخ 10/2012/05م.
11. رشيد، كريم، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، دبي : دار الصدى للصحافة والنشر، مجلة دبي الثقافية، العدد 135، ط1، 2015م.
12. رياض ، عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية ، القاهرة : دار النهضة المصرية ، 1973م.
13. الزبيدي ، محمد مرتضى ، تاج العروس من جواهر القاموس ، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة ، المجلد 9، ب ت .
14. السوداني ، فاضل، دلالات الصورة في المسرح البصري . رؤيا تطبيقية، الحوار المتمدن، العدد 2017، بتاريخ 24/8/2007م.

15. عبد الحميد، شاكر، عصر الصورة، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2005م.
16. عبازة، محمد، تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، تونس: مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر، الطبعة الأولى سنة 2009م.
17. عودة، عبد الكريم عبود، فرضيات لغة الفضاء المسرحي . مسرح الصورة أمودجا، دراسة منشورة على الانترنت، 2010م.
18. فتحي، حسن المهندس، جماليات المكان، ط2، الدار البيضاء: عيون، 1988 0
19. الفراهيدي ، ابو عبد الرحمن بن احمد ، كتاب العين، ج 7، تحقيق مهدي المخزومي و ابراهيم السامرائي ، بغداد : دار الرشيد للنشر ، 1981م.
20. القصب، صلاح، التشكيل الظاهراتي للصورة في الفضاء الشعري، بغداد: جريدة الثورة، العدد 10147، 2000م.
21. القصب، صلاح، كيمياء الصورة . البيان الصوري الرابع، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الموقف الثقافي، العدد 19، 1999م.
22. القصب. صلاح، ما وراثية مسرح الصورة . بحث نظيري - البيان المسرحي الخامس، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الموقف الثقافي، العدد 30، 2000م.
23. القصب، صلاح، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، قطر، الدوحة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط1، 2003م.
24. كريج، إدوارد جون، في الفن المسرحي، ترجمة. دريني خشبة، القاهرة: مكتبة الآداب بالجماميز، 1956م.
25. كيلول، مالكولم، الفضاء الفارغ قراءة بصرية للعرض المسرحي، ترجمة. باقر جاسم محمد، بغداد: دار الحرية للطباعة، مجلة الأديب المعاصر، العدد 43، 1992م.
26. مجموعة من المؤلفين، الموسوعة التونسية، ج1، تونس: بيت الحكمة . المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون ، 2012م.
27. المسعودي، عبد الحليم، الحبيب شيبيل الفنان المسرحي والتشكيلي : المسرح كتمرين جمالي على الحكمة والسخرية، تونس: صحيفة الشروق، بتاريخ 2011/1/3م.