

آليات تشكيل الفضاء في مسرح الصورة عند المخرج في المسرح العربي Mechanisms of Forming space in Picture Theatre as Applied by Arab Directors

د. يحيى سليم سليمان عيسى البشتاوي¹ د. محمد بكر محمد العباس² د. " محمد خير " يوسف علي الرفاعي³
الجامعة الاردنية الجامعة الاردنية جامعة اليرموك

الباحث معتمد عزمي الكرابلية⁴
الجامعة الاردنية

الأردن

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.

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 شبيل 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 الدوقية للمتلقى منطلقاً من مبدأ الغرائبية والحلمية واللاشعور الذي يكشف عن حقيقة العلاقات الإنسانية في الوجود، وقد توصل الباحثون 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 طقسسية حلمية تعتمد التحول والتوليد الدلالي، وبذلك فقد أسس خطاب التحولات لغة فضاء شاملة وظفت فيه العناصر التشكيلية حتى امتلكت الخشبة بوصفها مساحة للتشكيل.

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

مشكلة الدراسة:

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 بموضوع معين، أو الإشارة إلى كل ما يظهر على نحو خفي، وبخاصة إذا كان غريباً أو غير متوقع كالأشباح مثلاً، كذلك تشتمل التعريفات على استخدامات خاصة للمصطلح في الفيزياء والرياضيات وعلوم الكمبيوتر وغيرها، كما أن هناك معاني عامة أخرى للمصطلح تجسد الخصائص المرتبطة بالصور المرئية، وكذلك الجوانب العقلية، والتي تشتمل على الوصف الحي، الاستعارة الأدبية والرمز الأدبي، الرأي أو التصور، والطابع الذي يتركه شخص أو مؤسسة كما تفسرها أو تقدمها وسائل الإعلام الجماهيرية (عبد الحميد، 2005).

ولم يكن المسرح العربي بمعزل عن تجارب مسرح الصورة، حيث بدأ اهتمام المخرج في المسرح العربي بتشكيل الفضاء من خلال الصور البصرية والكوغرافية التي تبوأ مكانة الصدارة على حساب اللغة والحوارات الأدبية، فظهر مسرح الصورة ضمن " شبكة من التكوينات، والأنسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية، أو عفوية، وفق إيقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة لا يهدف إلى إيصال معنى محدد، كما في المسرح التقليدي، أو تثبت 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 " (القصب، 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، 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 القصب 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 الإخراجية انطلاقاً من عشقه لعالم الهندسة والأشكال البصرية التكعيبية. والمخرج العراقي صلاح القصب وتجربته مع مسرح الصورة.
- . منهج الدراسة: اتبع الباحثون المنهج الوصفي التحليلي في بحثهم.

تحديد المصطلحات:

. الفضاء:

ذهب (جبران) إلى أن الفضاء لغة من : " فضا يفصو : فضاء وفصوا. (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 " (جبران، 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، د ت: 381).

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

وهناك من يعرفه تقنياً ويضع له الحدود التصميمية الصارمة التي تجرده من أبعاده الفلسفية، وحسب ذلك يصبح الفضاء " الهيئة، 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 محتوي واضح للعناصر التصميمية والأسس وكذلك ليس عنصراً ولا أساساً بل متداخل يحتوي ما يمكن أن يوجد في التصميم " (البزاز، 2001: 45).

. الفضاء المسرحي:

الفضاء المسرحي هو: " المكان الخاص بنشاط كائنات بشرية يربط بعضها ببعض الآخر علاقات " (فتحي، 1998: 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 لمجتمع من الممثلين والمتفرجين الذين يجدون أنفسهم كل في مواجهة الآخر لزمان محدد هو زمن تظاهرة يشتركون فيها كل بطريقة مختلفة . إنه مكان تبادل.. " (بابلي، 1993: 311).

التعريف الاجرائي : هو المجال المسرحي الذي يحتوي على العناصر السمعية والبصرية المختلفة، ليشكل بذلك مكانا لتجمع الممثلين والجمهور الذين 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 بالوقعة التي تسمح لبعض الموجودات أن تستقر في داخله بقدر ما هو عنصر ديناميكي وفعال في جميع تصورات فن المسرحية " (بافيس، 1990: 58)، لاسيما حينما تقوم الموجودات المادية على المسرح بدورها مفضية إلى أفكار وتأويلات تصبح نسبياً ونسقاً قابلاً للتأويل المجتمعي⁰

وعملية تشكيل الفضاء في المسرح هي التي تفضي بحد ذاتها إلى التجمع المسرحي الذي يجمع بين فريق العمل والجمهور، وبناء الفضاء المسرحي يستدعي وجود حزمة من الأفكار والموضوعات التي من شأنها أن تحقق تكاملاً بين كل أركان العملية المسرحية، ويتشكل الحوار في المساحة الشعورية والمدرسة للفضاء للوصول إلى 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 أن هذا العمل الجمعي المنسق يضيف على العرض المسرحي طابعاً مفتوحاً، لأنه 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: 66) 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 المجسمات، والتنويع بالكتلة المجسمة 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 مخلوق 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، وفي ضوء ذلك يمكن وصف المكان المسرحي بأنه: " الحيز المسرحي العام متضمناً 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 يساهمان 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 يساهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام " (رشيد، 2015: 45)، 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، 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 بحصر 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 اللعبي: 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 لابد 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 " (أوبرسفيد، 1994: 81)،

وإزاء ارتباط الفضاء بالممثل وبالشغل المسرحي الذي يقوم به، يمكن أن يحقق الفضاء عدداً من الوظائف بالنسبة للممثل الذي يستثمره، 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 يبنيه المشاهد بنفسه بشكل مجرد من أجل الوصول الى عالم الخيال (الفضاء الدرامي) " (بافيس، 1990: 57)، ولا تنفصل الانشائية العامة للفضاء عن المرجعيات الثقافية والاجتماعية بكل ماتحملة من مضامين فكرية وجمالية، حيث تشكل الأساس الذي يحرك ويجذب المتلقي للعرض ويجعله يتواصل معه، وإذا كانت المرجعيات مبهمة ومرتبطة بفترة تاريخية مظلمة، فإنها ستحيل المتلقي إلى عوالم وخيالات جديدة مفتوحة على التأويل.

وقد تجاوز المخرجون المحدثون إلى فضاءات عرض جديدة قصدوا من خلالها التفوق والتجديد الفني، وأن تتوافق هذه الفضاءات مع متطلبات وأفكار العصر، واقترح 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 والقسوة (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 أداة أو وسيلة، يصمم المعمار المسرحي ويبني من جانب الإنسان حتى يسمح له بالقيام بفعل ما " (آليو، 1993: 277)، فكان الخروج إلى تعديلات جزئية في بنية مسرح العلبة 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 دوارة تقدم مجموعة من الفضاءات في العرض الواحد.

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 .

وقد 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، " 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 لمكانات جميع الفنون، بالرغم من أن لغة المسرح في الفضاء تبقى هي اللغة البصرية الإبداعية الخاصة المتميزة بدنياميكيتها الحركية والصورية " (السوداني، 2007م)، فمسرح الصورة يعتمد صيغاً فنية جديدة في محاولة لإعادة اكتشاف الواقع من خلال وضع عناصر وأشكال مختلفة بصورة متعاقبة، ودمج دلالاتها لإنتاج معنى جديد.

وأثرت تجارب مسرح الصورة العالمي على المخرج في المسرح العربي، وتعد تجارب كل من صلاح القصب والحبیب شبیل وفاضل الجعابی ومحمد ادريس والمنصف السويسي وعز الدين قنون وحاتم دربال وانتصار عبد الفتاح وغيرهم... من التجارب التي لها علاقة مباشرة بمسرح الصورة، وسيتوقف الباحثون 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 الحبیب شبیل:

تشكل تجربة الفنان التونسي الحبیب شبیل (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 الاعلامية.

ارتبط شبیل 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 شبیل يتبنى سرا ما اختبره تادوش كانتور في أواخر الخمسينات وبداية الستينات في التياتر انفورمال، وبدت الجماليات تلعب دورها تضمينياً 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 الشكسيرية وآخر تغطي عليه تقنيات الإيماء وثالث تغطي عليه مسحات من الكوميديا ديلاوتي، أما الرابع فيذهب بعيداً في تحديد ملامحه الواقعية بضربات غير واقعية (باشا، 1999: 123). بدأ شبیل 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 شبیل 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 شبیل مع فرقة المغرب العربي التي كان الممثل لمين النهدي رأس حربتها، فكتب لها مسرحيات: أولاد باب الله، القافزون، والكريطة، كما تعامل مع الفرقة البلدية حين كتب مسرحية (السيرك) التي أخرجها البشير الدريسي، أما مرحلة تجربة المسرح المثلث فقد كان فيها شبیل المؤلف والمخرج وقدم من خلالها مسرحيات: الدرس، دولا، موال، كرنفال، وسنغونية الحجارة (المسعودي، 2011).

لقد أسس شبیل 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 لاحقاً 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 شبیل العلاقة بين الفن المسرحي والفن التشكيلي.

1. الحبیب شبیل (1936 - 2004م): فنان تشكيلي تونسي ورجل مسرح. درس في مدرسة الفنون الجميلة في مدينة نيس الفرنسية. وأثناء ذلك كانت له زيارات لمدرسة الفنان الفرنسي هنري ماتيس، كما درس شبیل 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، 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/ العربية، السيرك، وسنغونية الحجارة، موال، كرنفال، الدرس، قصر اللوح، والدولا.

ولم 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 الإبداع الفنّي، منذ بداية سنوات الستينات من القرن العشرين. فقد كان شبيل مناهضاً للتيارات التزويقية والفلكلورية في الممارسة الفنّية بقدر مناهضته للزّعات الذهنيّة المستوردة والمغرقة في التجريد المفاهيمي، وأكد ضرورة الفصل بين مجالي التعبير الفني والفنون الحرفيّة والتطبيقية، على اعتبار أنّ مصدر الفعل الفنّي هو ذلك الانفعال الخالص والإحساس الصادق الذي يتعيّن على الفكر أن يراعاه ويستثمره ثقافياً دون غايات نفعية أو إشهارية " (أنظر. مجموعة من المؤلفين، 2012).

وانطلاقاً من بلاغة الصورة وبذخها البصري، فقد بنى شبيل تجربته مع المسرح المثلث، وكان مما عزز من إمكاناته هو اهتمامه الواضح بالاشتغال التطبيقي والحرفي على كافة عناصر العرض المسرحي، بوصفه مؤلفاً ومخرجاً وسينوغرافياً لأعماله، ويمكن أن نصف تجربته مع المسرح المثلث " بالمرحلة الجمالية القائمة على التأليف الدراماتوري والإخراج المشهدي القائم على صياغة غنائية حاملة تعتمد على النص المفتوح والمشرع على كل احتمالات الشعرية الدرامية وفق الحبكة الفيزيائية للشخص الدرامية، وعلى الهندسة البصرية القائمة على تصريف مفردات الإضاءة المسرحية بالشكل التوظيفي الدقيق والمحمول تارة على الإيقاع الغنائي (الليريكي) الذي نلمسه في المشهد الأوبرالي، وتارة على الابتزاز العنيف للمشاهد حين تكون الإضاءة جزءاً من حركية العمل وصخبه " (أنظر. المسعودي، 2011)، ولعل شبيل في هذه المرحلة قد أدرك أهمية الصورة وتأثيرها في المتلقي، حيث مارسها إبداعاً وتدرّساً، ووظفها لغايات جمالية وفكرية؛ مستلهما في رؤيته المدركات الجمالية للفن التشكيلي ومحاولة توظيفها في الفن المسرحي بطرق غرائبية بعيداً عن الفج والمبتذل.

ولأن جسد الممثل يشكل هنا معياراً حقيقياً لبلورة ملامح الإخراج ضمن سياقه 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 الصوتي، وبذلك فقد " اختار شبيل المسرح بوصفه الفن الذي تلتقي فيه الصورة والكلمة، لتصبح الوسيطان متكاملتين، وتملكان قدرة سحرية في التأثير على النفس البشرية في محليتها أولاً، ولتعانق العالمية ثانياً. 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 الوسيطتين: الصورة عند الغرب والكلمة عند العرب، ونادراً أن نجد مخرجاً في المسرح التونسي أو العربي قد اشتغل بالرسم، ودخل المسرح، وهو مسلح بثقافتين وفنّين 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، 2009: 250).

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 هامشاً من الحرية في الحركة والتجسيد والتصوير، ولكنه كان دائماً 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، وتصوير جماعي بين ثلاثة أضلاع، هي: المؤلف المخرج، والممثل، والجمهور " (عبازة: 253).

إن تشكيل الفضاء في مسرح شبيل يخضع لاعتبارات حركية تبلورها عناصر العرض المسرحي، وهنا يحتفي الممثل بجسده ويحوّله إلى جسد راقص في مسرح راقص، وتبرز آلية الاشتغال على الإيماءات والحركات والأكروباتيك والأقنعة والماكياج والملابس ضمن سياق يقوم على كسر الإيهام المسرحي بوسائل متعددة، وكل تلك الاجراءات تأتي لخلق صورة بصرية مذهشة، كما في مسرحية (موال)، حيث "أجمع جل الذين شاهدوا العرض على أنه كان عرضاً استثنائياً، 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 يفترسون فضاء المسرح افتراساً عنيفاً.. سخر الحبيب شبيل الممثل بلباسه، والديكور ببساطته، والإضاءة بقدراتها التعبيرية الهائلة، والموسيقى بإحداها المختلفة، سواء أكانت موسيقى صوفية أم أفريقية أم كلاسيكية أم حديثة، سخرها ليرسم لوحات راقصة ذات أبعاد تشكيلية واضحة المعالم، والشئ مما أنه لا يستغرب؛ لأن المخرج يعرف الموسيقى جيداً نظرية وممارسة، عزفاً وكتابة، ويعرف الرسم مهنة وتصوراً وإنجازاً؛ لأنه أمضى حياته أستاذاً للرسم في مدرسة الفنون الجميلة في تونس" (عبازة: 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 الإيمائية والرقص، والتعامل مع الدمى والأقنعة، وإقامة علاقات مع شخصيات لأشياء الدمى كالأنصبة، وذلك من خلال مستويات مختلفة من الموسيقى، من الموسيقى والكلمات المفهومة، وغير المفهومة. فالمسرحية تنويع 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 واللاانتظام والإيقاع معاً، وتحتل المشاهد الحوارية مساحة ضئيلة على طول العرض. كانت المسرحية بحق كرنفالاً يعكس مضمونه المعاناة السياسية القائمة على رقعة الوطن العربي" (أوهان، 1999: 215-216)، وبذلك جاء أسلوبه الإخراجي قريباً من أسلوب المخرج البولندي جوزيف شاينا، حيث قدم صيغة تشكيلية للفضاء شكلت لغة فنية ذات خلفية تعبيرية مكثفة.

ثانياً: 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 منطلقاً من مبدأ الغرائبية والحلمية واللاشعور الذي يكشف عن حقيقة العلاقات الإنسانية في الوجود، ويبحث عن مأساوية الشخصية من خلال مغادرة البديهي والانحياز إلى المدهش والطيبي عبر تهديم قوانين المسرح التقليدية. وخلال ما يقرب من ثلاثين عاماً استطاع القصب تقديم عدد من الأعمال المسرحية التي تدرج 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 افتتاح عالم الفن، وكان حلمه هو أن يصبح بحاراً. "كان يحب الشعر، وقارئاً جيداً للأدب، ومفتوناً بعالم الرواية والقصة. وقد دخل عالم الفن عندما سجنه هذا العالم، حيث شعر بلذة كبيرة، وقد تأثر بآرتو الذي أراد أن يحرر المسرح من الحوارات الأدبية الطويلة التي تعي الرؤية وتنتهك الزمن، وتأثر أيضاً بطروحات شوبنهاور وساندا مانور وحמיד محمد جواد وجاسم العبودي وسامي عبد الحميد وإبراهيم جلال" (القصب، 2003: 102، 112).

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

وتحمل الصورة عند القصب 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 عند القصب تبني خطاباً فنياً ما وراثياً مشكلة (رؤية الرؤى) التي تتوغل في عالم اللاجذوى، لتكسر قوانين الظواهر الحياتية، وتبني لها قانوناً فلسفياً جديداً يفجر معنى التساؤل للبحث عن تساؤل كوني آخر مداره منطلق الأسرار ومتلقيه متعدد القراءات (القصب: 35)، وهي تؤسس لثورة على قوالب المسرح الكلاسيكي، فهو مسرح يركن إلى التجريب من خلال اعتماده على تداخل الأزمنة، وتفسير منطق الأحداث، وتنويع الفضاءات والأمكنة، ويركن مسرح الصورة إلى لغة الأحلام والأساطير والطقوس الشعائرية، وذلك بعيداً عن اللغة المنطوقة التي تخضع لسلطة العقل والمنطق، ومن خلال تحليل عروض مسرح الصورة عند القصب نجد أنه قد تأثر بآراء عدد من المخرجين والفلاسفة في التأسيس لرؤيته الجمالية.

إن المخرج في مسرح الصورة يشكل الفضاء من خلال العمل على تقطيع العرض المسرحي منطلقاً من مفهومي الهدم والبناء، وهو يستند في جانب كبير من رؤيته الخارجية على كثافة العلامات التي يطرحها العرض. وتنتمي الصورة إلى الجليل الفني الذي يشكل أحد مستويات التذوق 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 صداماً في تلقي شفرة العرض الدلالية، التي تميل إلى هدم السائد من مدركات التلقي وبناء صرح تخيلي لهذه المدركات (القصب، 2000)، 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 إشكالي وأداة تمرّد 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 إشكالي يتعلق بحالي الوضع والإيهام التي تتكون لدى المتلقي.

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، وتعدد وظائفها، 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 "الكلم 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 كتلك الوحدة التي يؤكدها كروتوفسكي، وبروك، وري هارت، وساندامانو ما بين الممارسة الطقسية للقبيلة وأبنائها" (القصب: 11.10)، فمسرح الصورة يشيد خطابه الإبداعي 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 مسرح الصورة عند القصب 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 انتقاءات وانتقالات تفسيرية غير مألوقة تعتمد على فعل ذهني يركب المادة الصورية المشكلة في المساحات المطلقة، إنه فضاء "لم يعد ينتمي إلى عالم المعطيات البديهية، بل أصبح اقتراحاً 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: 92).

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 انعكاساً لنص مكتوب بل هو استخلاص لنتائج موضوعية في " الحركة والكلمة والصوت والضوء والموسيقى وتركيباتها، ففلسفة التحول بلورت الشكل، واختزلت المتناقضات كافة، وجعلت من الفضاء تشكيلاً رمزياً، إنها فلسفة قائمة على تأويلات طقسية حلمية تعتمد التحول والتوليد الدلالي: رؤوس وأرجل، وأيد تعزف سمفونية القدر (أحزان مهرج السيرك)، ممثل يفترش الأرض، وآخر يتكور ليعلم بجسده عن لحظة الخلق الأولى (قصة الخليقة البابلية)، توابيت تتحرك على عجلات تحمل شخوصاً ميتة حاملة تنطق بحقيقة التناقض بين الموت والحياة، السلطة والتشرد، والضياح (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 " (القصبة: 43-41)، 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.

ويشكل الممثل عند القصب صورة جسمية بلاستيكية، ولوحة تشكيلية إيماية تملأ الفضاء، وتشغله سيميائياً ودالياً، وهو يعد طاقة تعبيرية، وفكرة تشكيلية مهمتها إشغال المكان، فالتمثيل هنا يعني خلق أشكال بلاستيكية في الفضاء، وخطاب الممثل في مسرح الصورة خطاب حركي إيماي يفجر طاقات الجسد التعبيرية للوصول إلى التألق الصوفي، يبني رموزاً 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 تحويلاً تاماً، لأن هناك دائماً جزءاً يظل غير مكتسب المعنى، من هنا تصبح العملية المسرحية عملية تحويل الكائن البشري إلى نسق سيميائي (القصبة: ص44).

إن مسرح الصورة يتحرك بين ثلاث فضاءات لتثبيت وظيفتيه الجمالية والدلالية وهي: (الفضاء النصي، فضاء التشكيل الصوري، وفضاء التلقي)، وانطلاقاً من آلية الاشتغال على الصورة، فقد اعتمد القصب في تشكيل الفضاء على الخطاب الحركي الإيماي الذي لا يركن إلى اللغة المنطوقة إلا نادراً، ونراه يتخذ من الطقوس والأحلام وتداعياتها أرضية خصبة للانطلاق، حيث يقدم دلالات "تحتوي على حركة شخوص تبحث عن حقيقة وجودها الضائعة، عبثية مرة، الشخصية تحمل الممثل والممثل يحمل الشخصية، تندمج الملامح لتنتج كياناتاً نحتية متحركة يبتث العلامات بأنماطها الرمزية والإشارية والماورائية. الممثل يعرض الشخصية بفكرتها المجردة لا بكيانها المادي النفسي" (القصبة، 2000: 70)، وهو يخضع إمكانياته طبقاً للضرورات 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، وتحيل 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 وجوداً دلالياً معبراً 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، 1999: 131)، فجسد الممثل في عرض (مكبث) عبر عن فعل مركب، ليرسم بلغة تشكيلية إنشائية تنظيما خاصا يتعلق برؤية وتفسير حركة الإنسان في الوجود.

لقد أسس القصبة رؤيته الإخراجية من خلال نقله النص الشكسبيري 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 الظاهراتي في عرض مكبث هو الوجه الآخر للشعر، حيث شكل من التأمل والخيال منطلقاً له مما اسهم في تحقيق لحظات الاستجابة العالية والدهشة من خلال الصورة التي تشكل لوناً 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 الظاهراتي العميق، ليتحول المخرج الى فيلسوف فني ظاهراتي، أو إلى عالم جمال ظاهراتي أكثر من كونه مهندساً حركياً.. إن التشكيل الصوري هو فضاء الشاعر وفضاء الصورة لأنها المونادا الأولى للعمل الابداعي لتحريك وتصعيد هذه المونادا ليرقى بها إلى فضاء الصورة " (القصبة، 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 فضاءاً بصرياً طقوسياً شعائرياً حلمياً 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 اقتراحاً 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، 2003 : 45، 46)، ويعد اختيار القصبة لهذا الفضاء إعلاناً حقيقياً 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 خلقت دوراً فاعلاً في رسم حدود لغة العرض الصورية 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 أبشع أنواع القتل والدمار، وإزاء هذه المنطلقات الكونية في تفسير وظيفة الإنسان كان لزاماً أن يكون هناك تنوعاً في الأداء التمثيلي، فالشخصيات تتحرك بين الواقعية والفانتازيا في بناء الأحداث والمواقف المسرحية، ضمن مساحة واسعة اقتضت أن يقدم الممثل جهداً تمثيلاً مضافاً فرضته طبيعة الحركات الواسعة لاسيما تلك التي يقوم بها الممثل الذي يمثل شخصية مكبث، والحركات الخاصة بمجموعة الاطفاليين، فالقصبة يؤسس رؤيته الإخراجية انطلاقاً من المكان، الذي يحظى في مسرحه بوظيفة جوهرية، حيث يؤكد أنه " في مسرح الصورة يستيقظ المكان أولاً، لأنه الجوهر المقدس لها، إنه النداء الأول الذي ترسله الصورة عبر عوالمها الأثرية" (القصبة، 1999: 132).

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 حقلاً خصباً تثمر فيه الصورة المسرحية، وتنتج تكويناتها ورموزها، وقد اعتمد القصب في إنشاءاته المكانية على عفوية تشكيل المكان في الأحلام وتداعيتها 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 " (رشيد، 2015: 287)، وبذلك نجد تصرفاً لا محدود في البعد الفيزيائي للمكان وتحويله إلى أشكال متعددة ومختلفة، غير متجانسة وغريبة، عن طريق إعادة تشكيله في الفضاء، وهذا المكان المطلق الذي تم اختياره في عرض مكبث، أحتوى على شيء من التناقضات المرئية التي وضعت المشاهد أمام حيرة من التساؤلات، حيث أصبح جزءاً 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 مخيلته، مفسحة المجال من خلال عمليات التحول الدلالي إلى تكوين قراءات متعددة من قبل المتلقي للعرض.

نتائج الدراسة :

أسفر البحث عن مجموعة من النتائج أهمها:

1. يؤسس مسرح الصورة عند (شبيل 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 الإخراجية في مسرح الصورة تقوم على إثارة 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 إخراجية 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 اللاوعي.
3. يتجه المخرج في عروض مسرح الصورة الى اختيار نصوص ذات بنية هندسية تمتلك روح ازمة 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 يجنح المخرج في عروض مسرح الصورة الى جعل المكان متحركاً وفقاً للصورة المسرحية الكلية، وقد سلك كل من (شبيل) و(القصب) هذا المسلك في عروضهما المسرحية.
4. تعبر فضاءات مسرح الصورة عند (شبيل والقصب) عن رؤية حلمية شاعرية تعمل فيها عناصر التكوين البصري خارج السياق التقليدي والمنطقي وصولاً الى سحر الصورة وطقوسيتها، وتكون تلك الفضاءات جامعة شاملة تحوي كل التركيبات والعناصر البصرية في العرض.
5. ينقل مسرح الصورة المتلقي إلى حالة من التسامي في الفن، لكونها 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 اللامتناهية 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) لشبيل.

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 الخليفة البابلية نشاهد ممثلاً يفتش الأرض، وآخر يتكور ليعلن بجسده عن لحظة الخلق الأولى، وفي الملك لير نشاهد توابيت تتحرك على عجالات تحمل شخوصاً ميتة حاملة تنطق بحقيقة التناقض بين الموت والحياة، السلطة، والتشرد، والضياح، وفي الشقيقات الثلاث نشاهد ذلك الفضاء الرملي الذي غرست فيه شواهد القبور، وفي مكبث نشاهد قنابل 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 الرئيس، 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 الأقاليم، 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 والآداب، 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 10/05/2012م.
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 أنموذجاً، دراسة منشورة على الانترنت، 2010م.

18. فتحي، حسن المهندس، جماليات المكان، ط2، الدار البيضاء: عيون، 1988 0
19. الفراهيدي، أبو عبد الرحمن بن أحمد، كتاب العين، ج7، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم 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، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، قطر، الدوحة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط1، 2003م.
23. كريج، إدوارد جورن، في الفن المسرحي، ترجمة. دريني خشبة، القاهرة: مكتبة الآداب بالجماميز، 1956م.
24. مجموعة من المؤلفين، الموسوعة التونسية، ج1، تونس: بيت الحكمة . المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، 2012م.
25. المسعودي، عبد الحلیم، الحبيب شبيل الفنان المسرحي والتشكيلي : المسرح كتمرين جمالي على الحكمة والسخرية، تونس: صحيفة الشروق، بتاريخ 2011/1/3م.