# الرؤية الاخراجية للنص المسرحي في مفهوم مسرح الصورة

**م. د. فرحان عمران موسى**
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

**الملخص :**

أثّرَ تنوع الرؤى الاخراجية للاتجاهات والحركات المسرحية المعاصرة في أتساع الاشتراطات الجمالية لبنية الخطاب المسرحي ، الامر الذي ادى الى انزياح مكونات العرض وعناصره ، ومنها المنظومة السردية للنص التي شكلت في بدايات المسرح جغرافية العرض المسرحي والمرتكز النظري والفكري الذي يمد العرض المسرحي أغلب تدفقه الجمالي وعنصر أستعلائي لعناصر العرض الاخرى ، وضمن التطورات اللاحقة أنسحب المخرج المسرحي من سطوة البنية النصية الى مدايات أكثر عمقا وأكثر كثافة جمالية ، بذلك تشكل مفهوم جديد يدعى " المعالجة النصية " وبتعدد الاتجاهات أصبح كل أتجاه يسعى الى معالجة خاصة للمكون النصي ، وهذه الدراسة تتخذ الرؤية الاخراجية لمسرح الصورة و ومعالجته للمدوّن النصي لا سيما ان مسرح الصورة يحاول تبني قيم جمالية خاصة بالتشكيل الصوري لخطاب العرض المسرحي بما يتجانس مع لغة المسرح المعاصرة ، وقد تضمنت الدراسة الحالية الاطار المنهجي الذي احتوى على : (مشكلة البحث ، وهدف البحث ، وحدوده ) ، كما تضمن البحث أطارا نظريا شمل مبحثين ، المبحث الاول :(معالجة النص في الاتجاهات المسرحية المعاصرة )والمبحث الثاني : (الأنشاء الصوري في مسرح الصورة) ، فضلا عن المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري ،وتضمن البحث اجراءات البحث مبينا فيه مبررات اختيار عينة البحث ، ومن ثم قيام الباحث بتحليل(عينة البحث ) من العروض التي قدمها مسرح الصورة للمخرج (صلاح القصب) مسرحية (مكبث ) ، وصولا لنتائج البحث التي شملت الابعاد الجمالية للرؤية الاخراجية لمسرح الصورة في معالجته للنص الدرامي ، ومن ثم يختم البحث بقائمة المصادر ، وملخص باللغة الانكليزية .

## مشكلة البحث والحاجة اليه:-

يعد النص الدرامي واحدا من اهم العناصر التي تؤسس العرض المسرحي، فقد ظل المسرح لفترة طويلة لا يعرف الا كنص، و صنفه ارسطو وفق ادبيات الشعر والنثر، وكذلك هيغل عندما جعل الدراما تابعة للشعر الملحمي والشعر الغنائي، فالنص يحدد مناخ واسلوب العملية الانتاجية للعرض ، بوصفه مرتكزا نظرياً للمقاربة الاخراجية التطبيقية، حيث ارتقى عند البعض ليجعله جسد الخطاب المسرحي ، وما العرض الا احياءً لروحه في تحقيق العلامات البصرية والقيم الجمالية والابعاد الفكرية، حتى برزت شخصية المخرج الذي اعتبر مؤلف ثانٍ للعرض، اذا ما اعتبرنا المؤلف الادبي الاول والمؤلف البصري الثاني، حتى تبعه مصطلح (الرؤية الاخراجية) التي تتجاوز الرسم التصوري للنص ، فلم يعد المخرج منتج للنص، وانما هو منتج للعرض ، او ما يسمى بالمخرج المبدع الذي لا يكتفي بحرفية النص، بل يحاول اعادة بناءه من جديد، فقد تتقاطع الافكار بين المؤلف والمخرج ، بذلك تراجعت مكانة المؤلف وسلطته النصية.

وفي ظل التطورات الهائلة والبحث عن اشكال جديدة ظهرت حركات واتجاهات مسرحية عديدة واكبت التحديث المستمر لبنيان الصرح الابداعي المرتبط بالانسان ، للحفاظ على مساحتها عند المتلقي،فلم تعد تلك الاتجاهات تسعى في معالجتها الاخراجية لانتاج العنصر المهم من مكونات العرض المسرحي ، وأخذت تزيح مساحة النص، و احيانا قد تتعارض الرؤية الاخراجية مع الوظيفة الدرامية للنص المسرحي وتشكل نصا جديدا وفقا لمفهوم جديد يدعى "المعالجة النصية" ، الذي يستند على مناطق دلالية وجمالية في النص وقد تصل هذه المعالجة لجعل النص مجرد علامة من العلامات المتعددة داخل المنظومة التشكيلية للخطاب المسرحي.

ضمن هذا السياق قاطعت هذه التجارب والحركات كل تقليدي وسائد على مستوى النص ، والبحث عن معالجة تسعى لتجسيد مفاهيم عصرية تجيب على اسئلة الحاضر، فقد اعاد بعض المخرجين معالجة الكثير من النصوص الكلاسيكية والاقتباس من الاساطير والمثيولوجيات لتحميلها الاسئلة الجديدة وتغذيتها برؤية وافكار تستند في اطروحتها الى كشوفات العصر والفلسفة الحديثة.

اصبح كل اتجاه يسعى الى معالجة خاصة لتلك النصـــوص، بـــل وشـــملت تلـــك المعالجات قيما درامية وفلسفية وفكرية تتباين بين الحركـــات والاتجاهـــات المســـرحية المعاصرة، ومن بين تلك الحركات الجديدة الذي يسعى البحث للوقوف عنـــدها (مســـرح الصورة) الذي حاول افراز قيم جمالية وفلسفية خاصة في معالجته للنص وتجانسا مع لغة المسرح الحديث وسعيا لتأكيد الهوية الخاصة بمسرح الصورة.

ويرى الباحث ان الرؤية الاخراجية لمعالجة النص في مسرح الصورة تشكل واقعا لتحديد مشكلة بحثه الا وهي كيفية معالجة مسرح الصورة للنص الدرامي وفقـــا للرؤيـــة الاخراجية ، بوصفه اتجاها يرتكز على النص ويحيله الى منظومة صورية.

## هدف البحث:-

يهدف البحث الى:-

التعرف على القراءة الاخراجية للنص المسرحي وفق منطلقات مسرح الصورة .

## حدود البحث:-

يتحدد البحث باختيار عينة واحدة وبشكل قصدي لعرض مسرحية مكبث التي قـــدمت وفق مسرح الصورة وفي محافظة بغداد العام 2000.

# المبحث الأول

# معالجة النص في الاتجاهات المسرحية المعاصرة

احتل النص الدرامي مكانة العنصر الاهم بين عناصر العرض منذ ولادة المسرح ،بل احيانا يتخذ النص محتوى العرض باكمله او كما يسميه البعض (عرضا مكتوبا) وكـــان المؤلف يتخذ مكانه عليا في انتاج العرض منذ اسخليوس وصولا الى شكسبير، وفي دوقية (ساكس-ماينجن) ولد قائد جديد للعرض يحول النص الادبي الى موضـــوعات متخيلـــة، اطلق عليه (المخرج ) الذي تقع على كاهله فرضية صياغة المفردات الداخلة في نســـيج البناء الفني لمنظومة خطاب العرض باتجاه بث الحياة في جسد النص من خلال احالتـــه الى علامات بصرية لان هدف العرض المسرحي وموضوعه هو تحقيق القيمة الجماليـــة التي تعد العلامة الدالة على نضج المقاربة التطبيقية ، ومن بين اسباب رقـــي الخطـــاب المسرحي، ظهور وتميز شخصية (المخرج) في العملية المسرحية، وهكـــذا بـــدأ الـــنص

يتطور وفق رؤى المخرجين الذين كانت مهنتهم اعادة خلق النص مصحوبا بالمتعة بانواعها لان (متعة اعادة النص تتحول الى تدريب تقني خالص يواكب تطور العصر)[1] ، الا ان سلطة الكلمة الروائية تهيمن على خشبة المسرح لذا نجد المخرجين كثيرا ما يؤكدون على العبارة ومعناها وشاعريتها وطريقة القاءها على خشبة المسرح ، فالبعد الروائي في النص غالبا ما كان يسود مسرح ما قبل الاتجاهات المعاصرة الا انه مصحوب بتطور مستمر حتى من كتاب الدراما وهكذا الحال بالنسبة للتمثيل ، (فالتمثيل المسرحي والصيغة تتطوران مع النص وتنتج تحويلا شعوريا وجسديا بدرجة اكبر، لكن هناك دائما رواية).[(2)]

هذا التطور لم يأتي من فراغ لان المخرج محكوم بادوات عصرية قد تغاير النص بافكار متغيرة، لذا استطاع المخرج ان يحول الاهتمام عن النص الدرامي بواسطة الرؤى الاخراجية التي تجاوز فيها طريقة تجسيد النص من مجرد ترجمة او زخرفة او نقل حرفي الى بنية عرض قائمة بذاتها ومتحررة بعناصرها في فضاء فعلي يتجسد فيه المعنى وفق صيغة دالة، أذ ان المنطق السردي المسرحي يتوزع على عدد من الشخصيات في خطاب حواري ، وحوارية مركبة (سماع – نظر) ، ومنفتحة باستمرار خلافا للنص الروائي ، حيث ان النص المسرحي المكتوب معد اساسا للانجاز العرضي وبناءً على هذا فهو يخضع للتشغيل من خلال الحذف والتعديل والاضافة ، أي عمليات الهدم والبناء المستمرة، من اجل تجاوز حالة الانغلاق الذي يفرضه نص المؤلف، ولما كان النص المكتوب يعتمد نظاما واحدا خلال اللغة ، فان ذات المؤلف تنتهي تداوليتها على هذا المستوى لتحقيق تداولية بصرية في خطاب العرض.

في مطلع القرن العشرين حصل تغيير جذري على مستوى العلوم و الفن وفي القيم والتصورات والاهداف الانسانية ، وحتى في الفلسفة والفكر، جعلت المقولات التقليدية والتصورات تتزعزع وتهتز، حيث بدأ الانسان يراجع ذهنه وخياله وصورة حياته ، وعلى مستوى الفن المسرحي فقد ظهرت التيارات والاتجاهات الحديثة المعاصرة التي بدأت تطلق دعوات باقصاء مسرح الكلمة ، وبدأ الشك يسري في اهمية المؤلف، حيث يرى (فوكو) ان (المؤلف ما هو الا فضاء ثقافي) ، حتى اخذ يعرف المسرح الجديد بانه (مسرح بدون نص) ، و(رولان بارت ) قلص المؤلف في حدود (ضمير لغوي ورقي)

بينما (جاك دريدا) جعله عائما عندما اتخذ منه (علامة مرتحلة)[3]،بل ودعى اخرون الى موت المؤلف معتبرين العرض المسرحي حركة وسنغرافية لا تستوجب مؤلف ادبي.

لذا يجد الباحث سعة في الاتجاهات المعاصرة وكيفية تعاملها مع النص المسرحي، فسيتتبع بقراءة انتقائية لأهم المؤثرين بالحركة المسرحية العالمية، ومختصرا المراحل التي اكتسبت النضوج في المعالجة النصية. ومنذ منتصف القرن الماضي شهد الفن المسرحي موجة من التيارات والاتجاهات المعاصرة التي أمتلكت ثورة على المسرح الارسطي، صحب ذلك تبدلات جذرية في معالجة النص الدرامي، وشكلت جل اهتماماتهم على تغيير وجه المخاطبة عند المتلقي ، والحركة ، ودور الجسد ، والطقسية والبدائية وغيرها، ومن اكثر المنعطفات في الاتجاهات المسرحية المعاصرة جذريا هو مسرح (بريشت) الملحمي الذي اعتبره البعض مسرحا عكسيا، كونه يخاطب عقل المتلقي قبل عاطفته ليتخذ موقفا من القضايا السياسية، فبرشت تأثر بـ (أرفين بسكاتور) الذي كان يكسر وحدة النص ويفكك الكتابة الى مشاهد مفككة او متناظرة ويستعين بالحوارات التي توجه مباشرة الى الجمهور، اما (بريشت) فقد اهتم بالمتن الحكائي،وكانت مهمته لتقديم أي عمل ادبي ما على المسرح تمكن في ايضاح الدافع الفكري الاساسي لهذا العمل، حيث يقول في (الاركانون الصغير) ، : ان الحكاية هي اصل كل شيء وهي قلب العمل المسرحي، فعن طريق ما يجري بين الناس يأتينا كل ما هو قابل للنقاش وللتغيير والنقد،[4] وبطريقة تقطيع المشاهد النصية بوسائل المسرح الملحمي ، واحيانا يسعى الى اضعاف الجانب التقني للنص من خلال خلق المفارقة عبر وسائل (التغريب) ، فقد تعامل مع النص بملحمية تتساوى مع قراءته الاخراجية ، رغم انه من اكثر المخرجين المعاصرين الذين تبنوا السرد كطابع ملحمي يميز مسرحه الذي يهدف فيه استخلاص نتائج عملية، كما يسعى الى وضع منطلقات تأسيسية للنص من خلال نقل الديكالكيتك والفلسفة الهيكلية والفكر الماركسي الى المسرح.

أما(كوردون كريك) تأثر بالقيم الرمزية والتشكيلية والحركية، اذ اعتبر الحركة رمزا للحياة ، فهو يرى ان المتلقي يهفو الى الرؤية اكثر من الاستماع ، ويلم بأحاسيس العامة للعرض المسرحي ، لا من خلال معاني الكلمات، بل من خلال القيم الرمزية التي تعتمد الحركة والاشارة والعناصر المادية الاخرى فهو لا يعتمد على النص المسرحي الا في حدود قدرته على الايحاء بمعنى عام،[5] وكذلك (ادولف آبيا ) طلب اعادة القدسية الى

المسرح من خلال نسق المحاكاة وحذف النص، فقد تخلص من اهمية النص، متهما النص بعدم تجسيده للسينوغرافيا ،بل ركز جهده على بناء الحوار اللغوي وتشكيله، لذلك يبقى عرض الكلمة سينغرافيا اهم من كلمة النص،فهو لا يدعو لالقاء النص وانما يوليه اهمية كبرى ويفسير النص من خلال تحقيق شعرية جديدة للعرض المسرحي، وايجاد علاقة هارمونية بين الصورة الصوتية (بلاغة المتلفظ) وبين الصورة الحركية(بلاغة المرئي) ، وحاول رسم اجواء النص التي تخضع للتطبيقات عنصر الاضاءة.[6]

لعل اول من هشم النص واخل في قدسيته هو (مايرهولد) ، عندما قدم مسرحية (المفتش العام) لـ (غوغول) مما اثار حينها ضجة كبيرة، لأن النص له خصوصية كبيرة عند الشعب الروسي ، كونه من كلاسيكيات الادب الروسي، وكذلك لانهم لم يعتادوا رؤية النصوص الكلاسيكية خالية من قدسيتها،[7]حيث اعتمد على الحركة والمؤثرات الضوئية لخلق احاسيس النص بدلا من الحوار، وادخل شخصيات جديدة على نص (غوغول) واعتبر مسرح (مايرهولد) عدو الكلمة ، ويجب ان لا تؤثر على المتلقي او تشده من خلال الكلمة ، فالنص عند مايرهولد يؤدي بصورة حيادية لا لون له ، هذا بالاضافة الى ادخال العبارات والشخصيات على النص.[8]

في حين ان (بيتربروك) جعل من النص المنطلق للعملية كلها وموحي للطقس ، الا انه لا يحدد المسار في الخطاب المسرحي ، فهو يسعى الى ما يسمى بـ (مسرحة النص) على حد قول (ادريان بيج) ،اذ اعتبر (ان كل شيء في المسرح لا يرد في النص ولا يلتزم بحدوده ما هو الا مجرد جزء من عملية (مسرحة النص) كما انها في مرتبة ادنى من النص)[9]، لكن (بيتر بروك) سعى الى تغيير في شكلية الطرح والحقبة التاريخية، ففي تقديمه لمسرحية (تيتوس اندرنيكوس) لشكسبير ،اعتبره النقاد افضل من نص شكسبير نفسه، لكن بروك لفت نظر النقاد لاهمية النص قائلا: (هل تستطيع ان تعطني نصا مسرحيا بوليسيا مثيرا، وتقول لي، اعمله مثل ما عملت (تيتوس اندرنيكوس) ،سأقول لك حالا ، لا استطيع ، لان نصا كهذا لا يخبئ اسرارا كتلك،[10] قاصدا ان للنص محتوى يتضمن عدة مضامين وخفايا تسمح بتعدد الرؤى الاخراجية ، ويرتكز مسرح بروك على اظهار هذه القيم، فهو يعطي الاهمية للممثل كونه الباحث عن اشياء مبتكرة تكمن خلف النص او تحته، معتبرا المسرح (ممثل–متفرج) ،فهو يسعى الى الحفاظ عن محتوى النص، شأنه بذلك شأن المخرج (ميخائيل بوغدانوف) عندما قدم (ترويض النمرة)

لشكسبير، فانه لم يحذف من النص ولم يضف على حساب النص الشكسبيري الا انه قدم عرضا خالف اجواء شكسبير الادبية باستخدامه الناس العاديين والملابس العصرية ، واستخدام الدراجات النارية على المسرح ، واكتفى بنقل الحبكة المسرحية الى عصره.[11] فهو بذلك يجعل من النص المنطلق الاساسي للعرض.

من التيارات المهمة التي اثرت بالتجارب المسرحية في العالم والعراق (مسرح القسوة) الذي نادى به (انطونين ارتو) والذي بحث عن مسرح يخاطب الحواس اولا بدلا من ان يخاطب الفكر ، واستبدل اللغة البلاغية بلغة تمزج الاشارة والايماءة والحركة والموسيقى والصراخ والهيروغليفية ووسائل التعبير الاخرى ،[12] لغة مسرح القسوة يدين بها الى البدائية في طقسيته وحركاته ،والشعرية التي ترسم الفضاء ،وصراعات الفلسفة التي تمثل جانب المثير في توحيدات البدائية ، فهو بذلك يسعى الى هز كيان المتلقي ويتعامل معه بقسوة بصرية تخلخل كيانه ،فان مثل هذه المنطلقات تتجاوز النص ، بل يجد ان المسرح الذي يرتكز على النص (مسرح يكتبه انسان ابله)[13] ،ان العالم المفترض ليس عالم مستند على فكر مؤلف او نص بل يستند على عالم ميتافزيقي ، فهو في تقسيمه يغادر طرف الكتابة او التأليف، ودعى ارتو الى مسرح يتخلص من الكلمة وسيطرة النص ويتحول الى ممارسة طقسية، من خلال سعيه الى فكرة عضوية ، وليس الى فكرة لفظية ومركزية موضوعية تشكل في طقس يغمر المشاهد بلغة خاصة ترتكز على فكرة النص ، وما دور النص في تشكيل الخطاب المسرحي الا مذابا داخل عناصر التشكيل الاخرى، التي تغادر السرد والوصف كون المسرح البدائي الاول كان حركة قبل كل شيء.

قدم (كرتوفسكي) عرضا يرتكز على عنصر الممثل، فهو بذلك سحب القدسية من عنصر النص وباقي العناصر واعطاها للممثل كونه يشكل الاهمية القصوى والعنصر الوحيد الذي لا يمكن ان يتم تقديم عمل مسرحي بدونه ، قاذفا به الى طقسية سحرية شبيه بنمط الطقوس الدينية التي تتبنى الاساطير ، وليست انماط اسطورية اصيلة بل تلك التي تنتمي للتراث، (فأن اختياره للنصوص كان دائما في اطار التراث المعروف)[14] الذي يمتلك مساحة في ذاكرة الوعي الجمعي للشعوب والذي يستدعي اشراك المتلقي، وحاول تغيير المسرح من فعل درامي الى بيئة عاطفية تشرك الكل في العملية ،جاعلا من القاعة خلية ابداعية حيث يشترك الكل فيها، فهو لذلك طالب بمصطلح المشاركة.

ان النص عند كروتوفسي موحي للرمز والاسطورة والطقس ،فهو يعالج النص ليس باعتماد وحدانية الموضوع بل مجموعة من الرموز والاساطير ترمي الى هدف نهائي مقصود ، لكن لا يتردد في ان يناقض النص، فعند اخراجه نص (دكتور فاوست) استبعد ثلثي النص ، كما تم تبديل حوارات الشخصيات في ما بينهم ، هذا فضلا عن تطعيم النص بفقرات من القداس البولندي[15]،لكن بقيت روح النص والحوارات الاساسية التي تكون مرتكز الاسطورة ،فهو يبحث عن الحوارات الموحية لانشاء علاقة بين الممثل والمتفرج، فهو يقول عن اهمية النص : (نعتقد في قيمة المسرح الذي اسماه بعضهم المسرح المستقل، ان النص بالنسبة الينا هو مجرد عنصر من عناصر العرض، ومع ذلك فهو ليس اقل هذه العناصر اهمية)[16] ، كونه مرتكزا فكريا، والارضية المتاحة لاسقاط فرضية العرض ، منطلقا من الاسطورة التي تشغل مساحة الوعي الجمعي لدى المتلقي.

اما (جوزيف شاينا) فقد عد اهمية النص لا تزيد عن اهمية العناصر الاخرى، باستثناء الصورة والحركة التي تحمل الترجيح الاعلى حتى من عنصر النص، فالنص يعالج وفق احتياج الصورة ، والنص يفقد أهميته امام الصورة كونه ينتمي الى الادب ويقول بهذا الصدد (في المسرح اريد ان احول الكلمات الى صورة)[17] ، والمسرح الحقيقي هو الحركة الخالقه للصورة،والجانب الصوتي يأتي بمستوى ادنى في مسرح شاينا، لان الاستماع يحمل تأثير اقل من الصورة المرئية ، والصورة تحمل ديناميكية اقوى من الكلمة ، لان ( الكلمة لم تستطع ان تقف على النقيض من وجود الحقائق البالغة القسوة، وطبقا لما يقترحه زمننا فان الحدث المرئي اقوى واكثر بقاءً من الحدث المسموع )[18]، وبذلك اهمل جانب المعنى من الكلمات واهتم بما ترسمه من صور توحي للمتلقي بتأثيراتها البالغة.

## المبحث الثاني

## الانشاء الصوري في مسرح الصورة

في بداية الستينات ونهاية السبعينات من القرن الفائت ،انتشرت في اوربا مجموعة من العروض تعتمد على انشاء المكان والاهتمام بالسينوغرافيا ،وتصوير قابليات الممثل التشكيلية وتتخذ من الفلسفات الانسانية وسياقات الفنون المتداخلة مفهوما صوريا جديدا بدأ يظهر من خلال تجارب تكشف عن امكانيات جديدة في اللغة المسرحية ، للوصول الى

اساليب عمل غير مكررة وتعتمد وضع عدة عناصر واشكال مختلفة اساسا لصورة متعاقبة ودمج دلالاتها او تناقضاتها ، لانتاج معنى جديد يعمل على اختزال العالم في مفردات بالغة التأثير على المتلقي،قد تعجز العبارات في اختزاله ليكون بامكان الصورة ان تعيد تشكيل رؤية العالم بمفهوم جمالي وفلسفي جديد.[19]

ساهم هذا المفهوم في التأثير على تجارب العديد من المخرجين في العالم ، من بينهم المخرج العراقي (صلاح القصب) الذي صار يعرف ب(مسرح الصورة) ، وذلك عبر اطروحاته الفكرية واصدار البيانات النظرية التي تتضمن التفسير والتحليل لسمات وخصائص مسرحه ،حتى استطاع ان (ينجز بصمات دالة ومتراكمة لرؤى احيانا تكون مصطنعة وفي احيان اخرى تكون عالية القدرة والكفاءة،مفتوحة الافق)كما تقول المخرجة (ساندا مانو).[20]

تعود تأثيرات ومكونات مسرح الصورة عند القصب الى عدة تجارب عالمية، فمن مسرح ارتو انتاج الثنائيات الفلسفية وطقسية التشكيل فان (مسرح الصورة ينتمي الى الاتجاه الذي يحدده ارتو)[21] ، ومنهج الهدم والبناء من خلال تداخلات المعالجة في التمويه المسرحي عند (ساندو مانو) ، والحياة والموت عند كل من (جوزيف شاينا وكانتور) ، واستعمار الذات من خلال الاسئلة والاجابات الوجودية الفلسفية عند (كاتليا بوزنابو) ، ومن فلسفات حديثة تلك التي نادى بها (باشلر وهوسرل ) وغيرهم، بلورت من هذه الذرات مسرحهَ (مسرح الصورة).

ويمكن ان نستمد القيم الجمالية والفلسفية من خلال ما اسس وترجم منهجه بياناته الخمس التي اصدرها خلال تجربته المسرحية الطويلة المستقلة بين رومانيا وبغداد والكويت والقاهرة وقطر ، فجاء البيان الصوري الاول الذي تحدث عن التكوين الفلسفي لمسرح الصورة،ثم جاء البيان الثاني الذي يذهب الى ما وراء الصورة وصولا الى البيان الثالث (كيمياء العرض) الذي جاء بعد تجارب مسرحية مثل (كلكامش،حفلة الماس، الحلم الضوئي، والعاصفة ) وغيرها ، ثم جاء البيان الرابع بعد عام 1998 بعنوان (كيمياء الصورة) ، ليتوقف عند بيانه الخامس (ما ورائية الصورة) ، هذا بالاضافة الى بحثه الموسوم (مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق) ، وهذه البيانات هي محطة تأسيسية متجردة يقظة ومتمردة على المؤسسة المسرحية التقليدية التي تأسست بجمالية فلسفية ،وان كان البعض يعتبرها اطروحات مفرطة بالتجريبية.[22]

ونجد الصورة مأخوذة من فضاء القصيدة ، وتمتعها بخلق التضاد في الصورة مثل (بكاء السماء، صراخ البحر، انين الارض، مطر الحروف، ملائكة غائمة) كلها تهدف الى تأملات فلسفية ميتافزيقية ترتبط بالحلم ،فالصورة البصرية تستند الى الصورة الشعرية التي يغيب فيها الكلام عبر هذيانات تهدم ثم تبنى وتتسائل ثم تخرج من جديد لتثير الاستغراب والدهشة تحت تأثير الفهم الجدلي لبنية النص (وتعتمد الصورة في تركيبها على الغموض في العلاقات البصرية) [23] ، وتستند الرؤية الاخراجية على فلسفة تؤسس من الاسطورة (وان كلا من الاسطورة والفلسفة والحلم يستجيب على طريقته لمطلب النظام أي لمطلب الانسان ان يتغلب على حالة الفوضى الخارجية التي تبتدئ بالوعي، فالفلسفة تنتج نظاما مترابطا من المفاهيم)[24] والصورة تستمد قدرتها البصرية من جوهر الحلم ، وتؤسس فضاءات شعرية جمالية طقسية تقترب من الميتافيزيقية الشبيه في كتابات (ارتو) ، والتشكيل البصري يتخذ الشعر لغة له ، والصورة (بوصفها مفردة تتشكل من خلال ابراز الملامح الاخرى للشعر، ليس الشعر المقروء او المسموع ،بل شعر الحواس،ذلك الذي ينطلق من تأمل خيالي ينطوي على درجة كبيرة من الحلم)[25] فالصورة تقف فوق الزمن لتؤسس الشعرية الاسطورية التي تمر عبر الارتباط بالزمن وبأبعاده المعروفة، أنها تستقر في المتخيل لدى المتلقي الذي يفوق مبدأ الازمنة التاريخية (باعتباره تجلي يفوق الازمنة فهي تقرأ فعاليات الفكر الانساني الماورائي في الازمان الميثولوجية الاولى).[26]

لذا نجدها في حالة هدم وبناء متواصل تصعد الى اللامألوف ،بذلك يمكن اعتبار الصورة تعتمد العمل الجماعي ، وتعدد الافكار، واختلاف الاحلام ، واستحضار الذاكرة الجمعية ، وهي بذلك تلغي دكتاتورية المخرج، فالصورة تحقق صراعا ثنائيا في زمن العرض الفلسفي بين القيمة الجمالية (التشكيل البصري) ، والقيمة الدلالية (المفهوم الذهني) ، فهي تنطلق من فرضية فلسفية تتيح لتشكيل العناصر ضمن علاقات زمنية خارجة من صيغ التعاقب،ان الصورة هنا تتشكل مرورا بالصورة الاولى للاشياء في توالي الاعادة والتخليق والتشكيل والاضافة والحذف ، حتى نجدها في اخر الطبقات صورة قد لاتمت بصلة الى اصلها المادي او صورتها الاولى[27]، فالاشياء هي مادية قبل التشكيل تتخذ صورتها الفلسفية بعد التشكيل، لتصبح صورة تؤسس فرضية فلسفية تعتمد الحلم لتشكل عرضا مسرحيا يمتلك عوالم طقسية ناتجة عن افعال واشكال السلوك في

اللاوعي بلغة خارجة عن لغة التواصل التقليدية ، فهي (تبحث عن لغز الروح الهائمة في الفضاء ، والتي يهدف منها الى تحرير النوازع الموجودة في اللاوعي الجمعي محاولا تجريد النصوص من مخيلتها وقذفها في المطلق الكوني وتجريدها من صفاتها الواقعية واحالتها الى رموز واشارات من خلال استخدام سحر الشعر) [28] ، ولهذا فالعرض لا يتمكن من التعبير عنه بلغة الكلمات ، وانما بلغة اخرى هي لغة العرض المسرحي ، التي تتشكل بتتابع تشضي الصور، وتكتسب صفة في وعي الصورة ولا تترجم المتن الحكائي للنص، بل يتحول الى مسببات تطرح السؤال حول عناصر الصورة وماهيتها .

ان ادراك وعي المتلقي في مسرح الصورة يتحول الى المنظومة العلائقية التي تتشضى الى مجموعة اسئلة ، وهي واحدة من وسائل تحفيز المتلقي وفك شفرات الصورة في التشكيل الصوري ، كونها تكتسب الحداثة في تكويناتها او اشكالها الجديدة التي كثيرا ما تقترب للحركة الذهنية عند الوعي الذاتي التي تقوم بعملية تفاعل معه وتستفز لاوعيه المكبوت في العقل الباطن ، وتوحيده مع طقسية العرض،لان الصورة تسعى في تكويناتها على طقسية العرض المسرحي ،فالتشكيل يخضع لطقوس من الميثولوجيا ، والرموز، وذلك الكم اللوني الذي يفجر وحدة العرض يتجلى بالحلم ، حيث يمنحه طقسية تثير في اللاوعي حالة من الدهشة والابهار[29] فالصورة معطى جمالي فلسفي مثالي تساعد على خلق معالم طقسية روحية تنفذ الى اللاوعي.

من المحاور المهمة التي تنشأها الصورة هو المعطى الفلسفي ، وتستمده عبر ذاكرتها من الفنون المجاورة وفق مفهوم الفضاء الفلسفي، فمسرح الصورة يؤسس فرضية فلسفية تبرز اشكال السلوك والافعال التي يقررها اللاوعي، بل واحيانا تتخذ اتجاها استفزازيا لاثارة السؤال الفلسفي في الخطاب الصوري.[30]

من القيم الجمالية الاخرى في مسرح الصورة توظيف المكان الذي لا يخضع الى حدود صالة العرض ، بل يتحرك ضمن فضاءات التشكيل وفرضيات الفلسفة ، فانه يبقى فرضية أنشائية متحررا من الاشياء المحسوسة حيث يرتبط بالموت والسحر، والحلم والعدم والظلام والنور ، وكل الثنائيات الكونية والاشياء المطلقة ، فهو يتحرر من الشكلانية والتاريخية المقننة[31] ، كما انه لا يتصل بمكان النص الادبي، وان كان الباحث يرى ان المكان الفلسفي مستل من النص الادبي ، وحتى المكان النفسي ، الاحساس الداخلي للشخصيات ، (لان كل الصور التي تثري العمل مأخوذة من النص، وحينما

نحاول ان نفرض صورا من الخارج فأننا في الحال نضطر الى التخلي عن هذه الصور ونستخدم بدلا منها الصور التي ينتجها النص)[32] ، فهي عملية استحضار الامكنة ،ولكن ليس بجغرافيتها او تاريخها ، وهذا ما يؤكده مسرح الصورة الذي يعد (النص المسرحي ما هو الا انتاج فكري لزمن علينا ان نستحضره الى زماننا ، ولا أهمية للجغرافية المعلنة للخشبة ، المهم جغرافية البنية التي تعد الصورة كلوحة تشكيلية تمتلك مقررات خاصة)[33]،فبنية المكان تتصل بمفردات النص وليس مكان النص ، وكثيرا ما كان المكان في مسرح الصورة لا يمتلك خصوصية جغرافية او تاريخية بل يسعى الى تعويم المكان لكل مفردات الكون فقد يكون احيانا الحدث في السماء والارض وداخل النفس البشرية في آن واحد.

## ما اسفر عنه الاطار النظري

1. رجحت أغلب الاتجاهات المسرحية المعاصرة ، العناصر الاخرى على عنصر النص ،لان الاخير محدود الاتصال ، والعناصر الاخرى تمتلك وسائل متعددة في الاتصال مع المتلقي وتحمل ديناميكية ذات تأثيرا اقوى .
2. اعتبرت بعض الاتجاهات الاخراجية النص الدرامي موحيا للفعل الدرامي وللرمز او الاسطورة او الصورة او التساؤل .
3. مهدت الاتجاهات المسرحية المعاصرة الى نزع النص من زمنه التاريخي ووضعه في زمن العمل الابداعي، كما سعت الى الخروج من مكان النص وانشاء معمارية مكانية مغايرة كقيمة اخراجية جمالية.
4. أعتمدت الرؤى الاخراجية المعاصرة ، مبدأ اختزال النص والوقوف على تقنيات الصورة وخلق عنصر المفاجأة والادهاش في الخطاب المسرحي.
5. يفترض مسرح الصورة عوالم الخطاب الرئيسة وفق فرضية فلسفية يعتمدها لحظة الانطلاق لتؤسس توالي التشكيل الصوري .
6. يؤسس مسرح الصورة مفهوم الصورة الشعرية من عناصر السينوغرافيا والطقس باعتماد الغموض كعلاقة تركيبية.
7. تتبنى انشائية الصورة طقسا يعيد تشكيل الصورة في وعي المتلقي بشكل ذاتي ينفرد به عن الاخرين.

## اجراءات البحث

لجأ الباحث في اختيار عينة البحث عرض (مسرحية مكبث) للمخرج (صلاح القصب) والى الطريقة القصدية ،وللاسباب الاتية:-

1. جاءت العينة متطابقة مع موضوعية وزمانية البحث.
2. يشكل عرض مسرحية (مكبث) مرحلة النضوج المتكامل لاتجاه مسرح الصورة.
3. كثرة الدراسات النقدية التي تناولت النص.
4. مشاهدة الباحث للعرض.

## عرض مسرحية مكبث*

مسرحية (مكبث) ترجع اصولها الى قصيدة طويلة في كتاب (تواريخ اسكتلنده) لمؤلفه (هولن شيدHolan Shed)* * ، الا ان (شكسبير) اقتبس تلك الاصول ليكتب مسرحيته (مكبث) ، ويتكون محور المسرحية باغتيال (مكبث) الملك (دانكن) بتحريض من (الليدي مكبث ) ، ثم يتبع ذلك سلسلة من الجرائم الدموية حتى تحل به اللعنة الابدية، والتي تلازم عالمه الداخلي، ويرى الباحث ان المسرحية تعتبر اعمق رؤية للشر عند شكسبير.

وجد (القصب) في النص الشكسبيري (مكبث) مساحة فلسفية متحركة ، وتمتلك ذاكرة صورية يمكن ان تؤسس الفرضية الفلسفية وبناء الحدث الرئيسي لها، والمتمثل بـ (القتل) او (الجريمة) التي تشكل البؤرة الجوهرية للنص ، وتتشظى هذه البؤرة في فضاء العرض الى عدة افكار تدور وفق الفكرة المركزية للنص، فالحدث النصي هو المدون الذي لا يمتلك فعالية ديناميكية، الا من خلال اطلاقه في فضاء فلسفي حر، فالحدث المركزي لدى القصب ظاهرة تنطلق داخل وعي المتلقي وتحمل مساحة من الاشارات المرئية واللامرئية ، والنص يمتلك قراءة تأويلية حلمية، لذا تعامل المخرج (صلاح القصب) مع النص بمنطلق الحلم والرؤية الشاعرية الموحي لا شكال وافعال وسلوك قد تكون فوضوية تنتظم وتتشكل من جديد في مساحة الفضاء المسرحي، فيقرأ النص قراءة حلم بوصفه قاعدة تنظيم للرؤية الاخراجية وتفسير للعالم وفق المضمون الذي يتماشى وفلسفته الاخراجية، فهو يرى في النص افكار ومحطات شاعرية مسجونة في حدود الدال اللساني يكتسب خلقه الفني الشاعري باعادة صياغته الجديدة عن طريق هدم البنى التقليدية ورسم سيناريو غير لفظي يضم احداث ولوحات تتشكل في آن واحد وتكون نص

العرض ، الذي يكون مستنداً على نص (مكبث)، وهذه القراءة تفرض في العرض تلائم فكري فلسفي مع واقع الزمن الخاطئ، زمن المتلقي نفسه ، لذا بدأ بحوار (مكبث) والذي كان شكسبيري بحت ، لكن الصورة جاءت بمعنى بعيدة عن مكبث (شكسبير) ، فقد أنزاح التشكيل الصوري بعملية قاتمة تحمل تشفيرات ومضامين عصرية جديدة ،فالصورة المرئية بدخول مكبث حاملا قتيلهُ على كتفه جاعلا من همه الازلي الثقيل وقلقه الدموي الذي لا يزول وبيده فأسا وكأنه ينتقل بين العصور محاولا دفن جريمته التي لا زالت عند القصب نظرة طرية تلوث المعنى الانساني، فصورة مكبث تستعير شبكة من العلاقات الصورية على بمستوياتها العديدة تدعم المضمون المتغير في فلسفة هدم الانسان وصراعاته السياسية والاقتصادية،وغربته في عالم الجريمة والدم، فالقصب يعتمد في انشائية الصورة على ثلاث مستويات،( العام – وسط – عمق)، كلها تسبح بطقسية الحلم الذي يشكل النسيج العام، من خلال بؤر تتداخل وتتشابك لتؤسس الخطاب المرئي الصوري، فالمستوى الاول المتمثل بمقدمة مكان العرض امام المشاهدين ، تنساب فيها حركية صورية متتالية لمكبث والليدي مكبث ، التي قَدِمت بسيارة سواء عصرية مرتدية ثوبا فضفاضا تغزوه بقع حمراء من ضوء (ليزر احمر) ياتي من خارج العرض وهي تردد (زولي ايتها البقعة) ، والمستوى الثاني: وسط مكان العرض المتمثل بالتشكيل المتنوع للشخصيات ،والمومياء والمحرقة ،والمستوى الثالث: جاء في عمق المكان والمتمثل ببرج المراقبة (سقالة بالبناء) والتشكيل الجماعي للاشباح (المجموعة) وكل المستويات الثلاثة تساند فرضية العرض وبشكل متجدد في آن واحد، بحيث تشكل الصورة المسرحية خلية حركية تبث دلالات فوضوية الشكل مكملة للسؤال الفلسفي المتمثل بـ (الجريمة) والمستلة من النص الدرامي والتي يمكن اعتبارها الثيمة الجامدة في النص، والتي أمتلكت في العرض ازلية غير منتهية من خلال التشكيلات في مستوياتها الثلاثة ، وهذه المستويات الصورية تتشكل بقصدية لخلق المدرك عند المتلقي لبناء وعي جمالي متسق ضمن ماهية كلية، فمساحة التأويل الجمالي اتسعت عما هي في النص، فعند تقديم النص الشكسبيري أتسع معنى المفهوم أكثر مما عند شكسبير من خلال دعم المضمون بعدة مستويات من الذاكرة الصورية وشمل اكثر من مضمون لمفهوم الجريمة، الجريمة في الحرب (قطع البساطيل) في قاطعة الورق، والجريمة في الاقتصاد (براميل النفط) ، الجريمة في الحكم (حاوية النفايات).

ان تشريح النص وتفتيت التقنية اللغوية وتغييب المتن الحكـــائي، تـــأتي بقصـــدية لتأسيس فرضية عصرية فلسفية تغاير مرجعية الوعي الجمعي للمتلقي في النص والبنيـــة الشكسبرية، لكن تبقى الصلة موجودة من النص من خلال البؤر المركزيـــة ومقتضـــب حوارات مكثفة تلك التي تدعم الفرضية المطروحة ،الا ان سيناريو التشـــكيل لا يعتمـــد النص كمرجعية بل يعتمد الحلم والفوضى مبدأ ومنطلقا شعريا لتأسيس طقـــس يتنـــامى ضمن هدم وبناء الصور ، واللوحات تغاير التسلسل المنطقي (مشهد دخول مكبث) (مشهد القتل ) ، (مشهد الليدي مكبث، زولي ايتها...) ، (مشهد الساحرات) ، فمرجعيات الخطاب موحية للنص ولا تلتزم البناء النصي، بل تلتزم المركب الصوري العلائقي للطقس العام، بمعنى اخر انه لا ينسلخ من كلمات شكسبير او يؤسس منطوق جديد،بل يسعى الى ترجمة صورية تكشف عن قيم جمالية جديدة تجيب عن اسئلة العصر، تعتمد المـــدون النصـــي اساسا في تكوين الصورة، رغم ان الخطاب يتجاوز النظم المنطقية الشكسبيرية وافتراض مستويات جديدة لانشاء عوالم مكبث وقلقه الدموي، من خلال الخيال ،الـــذاكرة، الحلـــم، الغرائبية،اسطورة الدم، كل هذه المستويات تشحن في مضمون النص والتي تستدعي خلق وتكوين عالم مليء بالصور والتشكيل المكون للفضاء المسرحي ، فمسرح الصورة يسعى الى تحويل لغة النص الحوارية واللغة السردية الى لغة حلمية صورية تعتمـــد الشـــعر، وتحمل شفراتها قوانين الجدل الفلسفي التي تفجر التساؤلات الكونية، تلك الاسئلة المتصلة بعالم الانسان وآلامه.

غدا، وغدا، وغدا..

وكل غدٍ يزحف بهذه الخطى الحقيرة يوما اثر يوم.

حتى المقطع الاخير في الزمن المكتوب

وكل آماسينا قد انارت للحمقى المساكين

الطريق الى الموت والتراب

ما الحياة الا ظل يمشي..[34]

هذه الاسئلة المواتية من (حوار مكبث المنفرد) وضعها المخرج عبـــر مفـــردات الصورة المتحركة بمستوياتها الثلاثة، فالصور تستبدل شـــعر الحـــوار بشـــعر الفضـــاء المسرحي المتحرك، الذي يجد حلا في مجال ما لا تملكه الكلمات فقط ، ان شعر الفضاء قادر على خلق انواع من الصور المادية تساوي صور الكلمات ، فشعر الفضـــاء الـــذي

يتشكل نتيجة التركيبات من الخطوط والاشكال والالوان والاشياء الخام، المستلة من كل الفنون المجاورة الى لغة الاشارات والحركة والوقفة[35] التي تسعى الى اختزال لغة النص وتخليصه من الناحية (المنطوقة) وتكثيف المفهوم (وحشية الانسان) بالجانب البصري القائم على هدم السائد والتقليدي من لغة النص الادبية وانشاء مصطلح سرمدي يسبح في فضاء العرض.

اما في ضوء معالجته للشخصيات الدرامية التي اتصفت بالنص الشكسبيري بمرجعيتها البنائية الثابتة واتسامها بالموزانة فيما بينها، لجأ مسرح الصورة لأذابة الشخصيات في التكوين الصوري جاعلها منها روحا هائمة في العرض، دون ان تمتلك بعدا خاصا بها، فهو يسعى الى تشظي الشخصية الى حالات تملئ وتحتوي المكان ، لذا نجد الشخصية الرئيسية (مكبث) في الصورة المشهدية تنتشر في مساحات العرض وتسبح في فضاء المكان المسرحي، من خلال بث جو الرعب والجريمة وتعطشها للدم منذ نزولها من العربة (السيارة) في المشهد الاستهلالي متجسدة في الشخصية الرئيسية ، والعائمة بشيخوخة (مكبث) الثانية، والشخصية الثالثة التي تعكس هاجس (مكبث) الدموي من خلال قطع الاشجار وتأبين جثة دانكن (المومياء) ،والرابعة متخذة انشطار مكبث وضميرا له، حيث حاول المخرج جعل شخصية (مكبث) خلاصة لكل ديكتاتوريات القرن العشرين، فمكبث في العرض لا يخالف (مكبث) في النص وانما هو (مكبث) شكسبير منظورا بمنظار فرضية مسرح الصورة، هذا بالاضافة الى انتزاع انسانية (مكبث) الموجودة في النص ، واهتم بالجانب الذي يعني بالشر، أذ لجأ الى كسر تعاطف المتلقي مع (مكبث) بوصفه شخصية درامية ، ليعمد الى وضعه في دائرة الرفض والرجم والادانة برغم مكابدته الارادات الخارجية الضاغطة وانصياعه لها مكرها، حيث نزع عنه كل دفاعاته، وبدد الصفة الدرامية والانسانية في البطل التراجيدي الشكسبيري، ليقدمه لنا عاريا فظا يلفظه العصر والتاريخ، فتتداخل تأهاوته وصرخات استغاثاته مع استغاثات وانين ضحاياه من اعدائه واصدقائه المحيطين به.[36]

بينما جسدت (الليدي مكبث) السوق الدموي لمكبث حينما جعلها (المخرج) تبث قدرية (مكبث) من خلال ادائها (حوارات الساحرات)

متى نلتقي ثانيةً ...

في وعودٍ وبروقٍ وامطارٍ كاللهاث...

عمد مسرح الصورة الى حذف الشخصيات النصية مكتفيا بـــ (مكبـــث او الليـــدي مكبث) و (بانكو) و (دانكن) ،فشخصية (بانكو) كانت متضائلة، و(دانكن) ظهر لضرورة اكمال جريمة (الدهس) ، و (الليدي مكبث) كانت صدى تعكس العالم الداخلي لمكبث،امـــا باقي الشخصيات فكانت معظمها افتراضية مبتكرة لا تنتمي للنص الشكسبيري ،فشخصية (راكب الدراجة) تعني القدر الدائر في الفضاء وكذلك طارد الاشباح عن (مكبـــث) فـــي المشهد الاخير وشخصية اخرى تأخذ دور هيمنة القدر بلباس الاشباح.

## نتائج البحث:

1. ان مسرح الصورة في ضوء معالجته الدرامية لا يسعى الى الغاء المنتج النصي بـــل الى قراءته من جديد وفق مرجعيات الصورة التي تحوله الى الوجود المتحـــرك فـــي فلسفة العصر.
2. يسعى مسرح الصورة في معالجته للنص الى تغييب المتن الحكائي بوصفه منظومـــة ادبية وتأسيس سيناريو صوري يتوسع على مستويات مساحة العرض ويعتمـــد مبـــدأ الحلم وفضاء الشعر في التشكيل الصوري له.
3. تعامل مسرح الصورة مع النص الدرامي بوصفه المنطلق الفكري والمرتكـــز الـــذي يوحي بالاجابات الفلسفية العصرية وموحي لفوضى الاشكال التي تنمو وتتشكل مـــن جديد في مساحة التأويل الجمالي للفضاء الصوري.
4. تهميش الحوار في مسرح الصورة في ضوء معالجته للنص ولا يعطي اهتمام بالكلمة المنظومة بل يجري اختزالها وتكثيف عوالمها في فضاء التشكيل الصوري الطقســـي ،والذي يمثل الموحي منه لفضاء الشعر في التشكيل الصوري وانشاء الطقس، بوصفه معادلا موضوعيا للحوار لذا تتحول اللغة المنطوقة الى لغة الفضاء المسرحي.
5. في ضوء معالجته للشخصيات الدرامية في مسرح الصورة ،تترجم الشخصيات الـــى حالة حلمية متحولة تذوب في طقس الصورة ولا تتقيد بابعاد ثابتة.
6. يفترض مسرح الصورة تقنيات درامية من خارج النص لدعم فرضيته الفلســـفية،فقد وجد في (المجموعة) متسعا من تأسيس عوالم الشخصيات ومساحة جمالية للتشـــكيل الصوري ،بوصفها –المجاميع– مكملة للنص الدرامي.

## الهوامش :

[1]) بيرينجر ، انخل: النظرية والنقد في المسرح، ترجمة: سمير متولي،مركز اللغات والدراسات، 1996، ص307.

[2] وليامز، ديفيد، المصدر السابق، ص171.

[3] ينظر: الرويلي، د. ميجان، دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي ، بيروت، 2000، ص155.

[4] ينظر: بريشت: برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة، جميل نصيف ، دار المعرفة، ص51078.

[5] ينظر: اردش، سعد، المخرج المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت، 1979،ص100.

[6] ينظر: الياس، ماري، وحنان قصاب، مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، مكتبة لبنان 1997، ص446.

[7] ينظر: مجلة المنبر الثقافي، مجلة الكترونية، 31، كانون الاول، 2007.

[8] ينظر: اردش، سعد، نفس المصدر، ص240.

[9] بيج، ادريان، موت المؤلف المسرحي، مطابع هيئة الاثار المصرية ،القاهرة، 1993، ص63.

[10] ينظر: بروك،بيرت، الاعمال الكاملة، ترجمة، فاروق عبد القادري، دار الهلال، 2004، ص163.

[11] ينظر: بروك، بيتر، نفس المصدر، ص207.

[12] ينظر: ارتو ، انطونين، المسرح وقرينخ، ترجمة، د. سامية اسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973، ص31.

[13] ارتو، انطونين، نفس المصدر، ص33.

[14] اينز، كريستوفر، المسرح الطليعي، ترجمة: سامح فكري، مكابع المجلس الاعلى للاثار، 1994، ص285.

[15] ينظر: اينز، كروستوفر، نفس المصدر، ص301.

[16] كروتوفسكي، جيرزي، نحو مسرح فقير، ترجمة، د. كمال قاسم ناردي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1982، ص22.

[17] بثونياك، بابرا لاسوتسكا، المسرح والتجري بين النظرية والتطبيق، ترجمة: هناء عبد الفتاح، القاهرة، المجلس الاعلى للثقافة/ 1999، ص72.

[18] بثونياك، باربا لاسوتسكا، نفس المصدر،ص79.

[19] ينظر: جاسم فراس جميل، الصورة ودلالاتها في تجارب المخرج صلاح القصب، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الفنون الجميلة –جامعة بغداد، 2000، ص56.

[20] جاسم ،فراس جميل، نفس المصدر،ص9.

[21] القصب، صلاح ،مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق،المجلس الوطني لثقافة والتراث، قطر،2002، ص10.

[22] ينظر: ايما، خالد، الصورة في مسرح الصورة، النخلة والجيران،مجلة الكترونية، 2008/2.

[23] القصب، صلاح ، مصدر سابق، ص11.

[24] سراج، فراس، الاسطورة والمعنى منشورات دار علاء الدين،دمشق، 2001،ص21.

[25] القصب، صلاح، نفس المصدر،ص64.

[26] ينظر: سراج، فراس، نفس المصدر، ص91.

[27] ينظر: القصب، صلاح، نفس المصدر، ص36، ص82.

[28] القصب، صلاح، ما وراء الصورة، مجلة اقلام، بغداد، عدد 2، شباط 1995.

[29] ينظر: القصب، صلاح، مسرح الصور بين النظرية والتطبيق، نفس المصدر، ص10.

[30] ينظر: القصب، صلاح، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق،نفس المصدر، ص36.

[31] ينظر: القصب ، صلاح، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، نفس المصدر، ص19.

(32) وليامز، دافيد،مسرح الشمس، ترجمة،د. امين حسين الرباط، وزارة الثقافة ، القاهرة، 1999،ص151.
(33) القصب، صلاح، ما وراء الصورة ،نفس المصدر،مجلة اقلام.
* قدمت المسرحية في كلية الفنون الجميلة (المساحة الامامية لقسم الفنون المسرحية) بتاريخ 1000/5/13، مساءً.
* * ينظر: شكسبير ،وليم، مكبث،ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1986،ص26.

(34) شكسشبير، وليم مفس المصدر، ص188.
(35) ينظر: القصب، صلاح، نفس المصدر، ص11.
(36) ينظر: هارف، د. علي حسين، مكبث، رؤية سينمائية،مجلة افاق ،بغداد، العدد الخامس، 1999.

## مصادر البحث:


أ. **الكتب**

1. ارتو، انطونين، المسرح وقرينه، ترجمة: د. سامية اسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973.
2. ادرش،سعد،المخرج المعاصر،المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت،1979.
3. الرويلي،د. ميجان، دليل الناقد الادبي،المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.
4. الياس،ماري وحنان القصاب، مفاهيم ،ومصطلحات وفنون العرض،مكتبة لبنان، 1997.
5. اينز،كرستوفر،المسرح الطليعي،ترجمة:سامح فكري، مطابع المجلس الاعلى للاثار، 1994.
6. القصب،صلاح، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق،المجلس الوطني للثقافة والتراث،قطر،2002.
7. بارت،رولان،لذة النص،ترجمة: منذر عياشي،مركز الانماء الحضاري،سوريا،2002.
8. بروك ،بيتر،الاعمال الكاملة ،ترجمة:فاروق عبد القادر،دار الهلال،2004.
9. برشيك ،برتولد،نظرية المسرح الملحمي،ترجمة:جميل نصيف،دار المعرفة،1987.
10. بشونياك،بابرا لاستوسكا،المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق،ترجمة:هناء عبد الفتاح،المجلس الاعلى للثقافة ،القاهرة، 1999.
11. بيج ،ادريان،موت المؤلف المسرحي، مطابع هيئة الاثار المصرية،القاهرة،1993.
12. بيرنجر،اتخل، النظرية والنقد في المسرح،ترجمة: سمير متولي، مركز اللغات والدراسات،القاهرة، 1996.
13. تارانيكو، زبيجنيف، واخرون،ليشيك مونجيكن ومسرحه،ترجمة: هناء عبد الفتاح،مطابع المجلس الاعلى،القاهرة،2002.
14. جاسم ،فراس جميل، الصورة ودلالاتها في تجارب المخرج صلاح القصب،رسالة ماجستير، مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد،2000.
15. سواح،فراح،الاسطورة والمعنى،منشورات دار علاء الدين،دمشق،2001.

16.شكسبير،وليم ،مكبث، ترجمة:جبرا ابراهيم جبرا، دار المامون،بغداد،1986.
17.عبد الحميد،سامي، تجربتي في المسرح، دار الشؤون الثقافية،بغداد،2000.
18.عبد الحميد،سامي، نحو مسرحٍ حي، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، 2006.
19.فريد،بدري حسون،قصتي مع المسرح،دار الشؤون الثقافية ،بغداد، 2007.
20.كروتوفسكي،جيرزي،نحو مسرحٍ فقير،ترجمة:د. كمال قاسم نادر،دار الحرية ،بغداد، 1982.
21.وليامز،دافيد،مسرح الشمس،ترجمة: د. امين حسن الرباط، وزارة الثقافة،القاهرة،1999.

- **الدوريات:-**

22.ابراهيم،حسن ،محفزات الابداع المسرحي، جريدة الوطن القطرية،ع –2002/11/10.
23.القصب،صلاح، ما وراء الصورة،مجلة اقلام،بغداد،ع ، شباط ،1995.

- **مواقع الكترونية:-**

24.ايما، خالد، الصورة في مسرح الصورة، موقع النخلة والجيران، مجلة الكترونية،تشرين الاول، 2008.
25.المنبر الثقافي، قسم المسرح، مجلة الكترونية، 31، كانون الاول، 2007.

**DIRECTION VISION AND TEXT TREATMENT BY THE IMAGE THEATRE**

**DR. FRHAN MOUSA**

## ABSTRACT

The diversity of direction visions of contemporary theatrical movements and trends has resulted in widening the aesthetic demands for the structure of the theatrical discourse.This has placed the components and elements of the show in the second place including the textual narration system which constituted in the early beginnings of the theatre geographic arena and the ideological basis that provided the theatrical show with most of its elegance and made it surpass other show elements .During the successive developments the stage director has been liberated from the domination of the textual structure and begun to deal with subjects with more depths and aesthetics .Hence a new concept has been formulated under the title "textual treatment" with trends diversity each trend has endeavored to treat in a distinctive way. The present study deals with the direction vision of the image theatre tries treatment of the written text especially that the image theatre tries to adopt aestheticl values related to the pictorial formulation of the theatrical discourse show in a manner that goes in harmony with the contemporary stage language .The study consists of the procedural frame which included the problem and the need for the study the objectives and limitations. The paper also included a theoretical which consisted of two sections. Section one deals with treatment of the text in the light of contemporary theatrical trends. Section two deals with the composition in the image theatre. The paper too showed the reasons behind choosing the study sample and the procedures adopted in analyzing the image theatre which were directed by (Salah Al-Qassab) the paper also arrived at some conclusions.