الفصل السابع:

سيميائية الصــورة المسرحيــة

obeikandl.com

تتطلب المقاربة السيميوطيقية، في التعامل مع العرض المسرحي والدرامي، في أثناء عمليتي التفكيك والتركيب البنيويين، الانطلاق من مجموعة من النصوص المتداخلة والمتراكبة داخل العرض الميزانسيني، والتي يمكن حصرها في نص المؤلف، ونص الممثل، ونص المخرج، ونص السينوغراف، ونص الراصد. ومن ثم، يصعب الإحاطة سيميائيا بكل تلك النصوص الشائكة والمعقدة. كما يعد المسرح، في تركيبته البنائية والجمالية، فنا شاملا وأب الفنون . ومن ثم، يتطلب هذا من السيميوطيقي الإلمام بمجموعة من العلوم والمعارف والفنون والصور، للاستهداء بها أثناء عملية التشريح والتحليل، كمعرفة تقنيات السينما والموسيقا والأدب والتشكيل والرقص والنحت، والإلمام أيضا بتقنيات الإضاءة والسينوغرافيا ودراسة المنظور...

ولكن نحن ، في عملنا هذا، سوف نركز فقط على مقاربة الصورة المسرحية أو ما يسمى أيضا بالصورة الدرامية ، بالتركيز على العرض الميزانسيني المرئي أو الفرجة الركحية البصرية الحية النابضة بالحركة.

ومن المعروف أيضا أن المسرح على مستوى الخطاب يجمع بين خاصيتين: الخاصية اللفظية التي تحيلنا على لسانيات المنطوق، والخاصية غير اللفظية التي تحيلنا على السيميائيات البصرية. كما تحضر في المسرح جميع العلامات الإجرائية المعروفة لدى اللسانيين والسيميائيين من إشارة، ورمز، وأيقون، وإيماءة، ومخطط، ومجسم ، واستعارة ، وعلامة، ومجاورة، ومجاز...

إذاً، ما أهم الدراسات السيميائية التي تعرضت للمسرح بصفة عامة، والصورة المسرحية بصفة خاصة؟ وما المكونات السيميائية للصورة المسرحية على مستوى البنية والدلالة والوظيفة؟ هذا ماسوف نتعرف إليه في هذه المباحث:

المبحث الأول: مفهـــوم الصـــورة المسرحيـــة

الصورة، في مفهومها العام، تمثيل للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسا ورؤية[٨٧]. ويتسم هذا التمثيل من جهة بالتكثيف والاختزال والاختصار والتصغير والتخييل والتحويل ، ويتميز من جهة أخرى بالتضخيم والتهويل والتكبير والمبالغة. ومن ثم، تكون علاقة الصورة بالواقع التمثيلي علاقة محاكاة مباشرة، أو علاقة انعكاس جدلي، أو علاقة تماثل، أو علاقة مفارقة صارخة. وتكون الصورة تارة صورة لغوية، وتارة أخرى صورة مرئية بصرية. وبتعبير آخر، تكون الصورة لفظية ولغوية وحوارية، كما تكون صورة بصرية غير لفظية. وللصورة أهمية كبيرة في نقل العالم الموضوعي بشكل كلي اختصارا وإيجازا، وتكثيفه في عدد قليل من الوحدات البصرية. وقد صدق الحكيم الصيني كونفشيوس الذي قال:"**الصورة خير من ألف كلمة**".[٨٨]

هذا، وتتألف الصورة عند فرديناند دوسوسير(F.De Saussure)من الدال والمدلول والمرجع، لكن دوسوسير يستبعد المرجع، ويكتفي بالصورة السمعية(الدال) والصورة المفهومية(المدلول). وبتداخلهما بشكل اعتباطي واتفاقي يتشكل ما يسمى بالصورة أو العلامة بالمفهوم اللساني أو السيميائي.

أما المقصود بالصورة المسرحية ، فهي تلك الصورة المشهدية المرئية التي يتخيلها المشاهد والراصد ذهنا وحسا وشعورا وحركة. وغالبا، ما تكون هذه الصورة ركحية وميزانسينية، و تتكون من مجموعة من الصور البصرية التخييلية المجسمة وغير المجسمة فوق خشبة الركح. وتتكون هذه الصورة الميزانسينية من: الصورة اللغوية ، وصورة الممثل، والصورة الكوريغرافية، والصورة الأيقونية، والصورة الحركية، والصورة الضوئية، والصورة السينوغرافية، والصورة التشكيلية والصورة اللونية، والصورة الفضائية، والصورة الموسيقية أو الإيقاعية، والصورة الرصدية.

---

[٨٧] - قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، ص:٢٤-٢٥.

[٨٨] - قدور عبد الله ثاني: نفسه، ص:١١٩.

ومن هنا، فإن " الصورة المسرحية ليست هي الشكل البصري فقط، بل هي العلاقات البصرية والحوارية البصرية؛ العلاقات البصرية فيما بين مكونات العمل أو العرض الفني المسرحي ذاته، والحوارية البصرية بين هذه المكونات والممثلين والمتفرجين."[٨٩]

علاوة على ذلك، فالصورة المسرحية هي تقليص لصورة الواقع على مستوى الحجم والمساحة واللون والزاوية. ويعني هذا أن المسرح صورة مصغرة للواقع أوالحياة، وتتداخل في هذه الصورة المكونات الصوتية/ السمعية والمكونات البصرية غير اللفظية.

ومن المعلوم أن **تاديوز كاوزان(T.KOWZAN)** قد أثبت أن هناك ثلاثة عشر أنواع من الأنساق تعمل في العرض المسرحي: [كلام- نغم- تعبير- وجه- إيماءة- حركة- ماكياج- تسريحة شعر- لوازم- ملابس- ديكور- إضاءة- موسيقى- مؤثرات صوتية]، إلا أنه وجد أن العلامات البصرية تشكل نسبة كبيرة مقارنة بالعلامات اللسانية واللغوية واللفظية. وللتوضيح أكثر، فالعلامات البصرية تحتل تسعة أنساق من أصل ثلاثة عشر، وتحتل العلامات السمعية ثلاثة أنساق، فيما عدا الكلام يشكل نسبة ١٣/١، وهو كل ما يقال في العرض من حوار ومونولوج وتعليق... وهي نسبة قليلة بين أنساق العرض...

المبحث الثاني: دراسات سيميائيـــة حول المسرح

يعتمد المنهج السيميائي على دراسة شكل الخطاب تفكيكا وبناء ، بتحيين العمل الأدبي وصفيا ، وتحييثه بنيويا باعتباره نسقا من العلاقات الداخلية ، ودراسته سانكرونيا قصد تحديد بناه الداخلية. ومن هنا، يتعامل هذا المنهج مع الخطاب الدرامي أو العرض السينوغرافي بنيويا، من خلال المستويات الفونولوجية والمورفولوجية والدلالية والتركيبية والتداولية والبصرية، قصد الوصول إلى البنية العميقة التي تتحكم في إنتاج النص الدرامي أو توليد العرض المسرحي، أو البحث عن كيفية انبثاق المعنى

---

[٨٩] - شاكر عبد الحميد: **عصر الصورة**، سلسلة عالم المعرفة، العدد:٣١١، يناير ٢٠٠٥، ص:٣٠٦.

والدلالة ، ورصد علاقة الدال بالمدلول، ودراسة أنظمة التواصل داخل العمل الدرامي، وتبيان القواعد البنيوية المجردة التي تتحكم في الفرجة المسرحية .

كما يتسلح هذا المنهج بمجموعة من الآليات السوسيرية والمفاهيم البيرسية والمصطلحات التي وضعها رولان بارت، وكريماس، وجوزيف كورتيس، وأمبرطو إيكو ، وآخرون، كالعلامة ، والنسق ، والشفرة، والدال، والمدلول، والإشارة، والرمز، والأيقون، والاستعارة، والمخطط، والبنية العاملية، والتعيين، والتضمين، والمحور الاستبدالي، والمحور التركيبي، والتشاكل، والسمات، ...

هذا، ويمكن الحديث عن دراسات سيميائية عامة حول المسرح والدراما، ودراسات سيميائية خاصة حول الصورة المسرحية. بيد أن الدراسات السيميائية في مجال المسرح والدراما لم تظهر إلا مع مدرسة براغ الشكلانية في بداية سنوات الثلاثين ، وكذا عبر امتداد سنوات الأربعين من القرن العشرين. وقبل ذلك، لم تكن هناك سوى دراسات نقدية أدبية معيارية أو دراسات بويطيقية وصفية تنطلق من مبادئ أرسطو المعروضة في كتابه(**فن الشعر**). ومن أهم الكتب التي حاولت مقاربة المسرح سيميائيا، نذكر منها كتاب(**علم جمال الفن والدراما**) لأوتاكار زيش(Otakar Zich)، وكتاب(**محاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل**) ليان موكاروفسكي(Jan Mukarovsky)[٩٠].

وبعد ذلك، لم نجد من الدراسات القيمة في مجال سيميائيات المسرح إلا القليل، ومنها دراسة إتيان سوريو(Etienne Souriau) في سنة ١٩٥٠م، تحت عنوان(**مائتا ألف موقف درامي**)[٩١]، وما كتبه رولان بارت(R.Barthes) في سنوات الستين من دراسات سيميائية ككتاب(**مبادئ في علم الأدلة**)[٩٢]، ودراسته القيمة(**مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد**)، ودراسته حول (**الأدب والدلالة**) ، حيث يورد فيها

---

[٩٠] - انظر كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢م، ص:١١.

[91] - Souriau, Etienne **: les deux cents milles situations dramatiques**.Paris ; Flammarion, 1950.

[٩٢] - رولان بارت: **مبادئ في علم الأدلة**، ترجمة: محمد البكري، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.

إشارات سيميائية تتعلق بالمسرح، وقد عده فنا مركبا موسوما بتعدد الأصوات السيميائية إعلاما وفعلا وتواصلا، وكذلك متميزا بكثافة العلامات. وهذه العلامات المسرحية قد تكون أيقونات تماثلية أو رموز اعتباطية أو إشارات معللة. كما أن دلالة رسالة المسرح قد تكون مبنية على التضمين أو التعيين. بيد أن رولان بارت عجز عن متابعة ما أثاره في مجال المسرح والدراما .

هذا، وتتواصل الدراسات السيميائيات من سنوات الستين والسبعين إلى يومنا هذا . وهكذا، نجد تاديوز كاوزان(T.KOWZAN)، في سنة ١٩٦٨م، ينشر كتابه السيميائي القيم (**العلامة في المسرح**)، ويان كوت(Jan Kott) في كتابه(**الأيقون ومسرح العبث**)[٩٣] سنة ١٩٦٩م، وأندري هيلبو (André Helbo) في كتابه(**مداخل إلى السيميولوجيا المسرحية**)(**١٩٧٤م**) ، وكتاب(**الشفرة المسرحية**)(١٩٧٥م) ، **و**إيلام كير في كتابه(**سيميوطيقا المسرح والدراما**) [٩٤](١٩٨٠م) ، و آن أوبرسفيلد في كتابها (**قراءة المسرح**) [٩٥](١٩٧٧م) ، وباتريس بافيس في كتابه(**لغات خشبة المسرح**)[٩٦]، وكتاب (**مشاكل سيميائية المسرح**)(**١٩٧٦م**)،**و** أمبرطو إيكو في دراسته التي أنجزها سنة ١٩٧٧م تحت عنوان(**سيميطويقا الإنجاز المسرحي**)[٩٧]، وفرانكو روفيني(

---

93 - Kott, Jan : (The Icon and The Absurd), **The drama Review**, 14, 1969,17-24 .

94 - Elam, Keir: **the semiotics of theatre and Drama**, New Accents, Methuen, London, and New York, 1980.

وقد ترجمه رئيف كرم إلى العربية ضمن منشورات المركز الثقافي العربي ببيروت، سنة ١٩٩٣م.

٩٥ - آن أوبرسفيلد: **قراءة المسرح**، ترجمة: مي التلمساني، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة السادسة، ١٩٩٤م.

٩٦ - باتريس بافيز: **لغات خشبة المسرح**، ترجمة سباعي السيد، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، طبعة ١٩٩٣م.

97 - Eco, Umberto: **Semiotics of theatrical performance**, The Drama Review, 21, 1977, p: 17-107.

Franco Ruffini) الذي حاول تطبيق نظرية الإعلام على المسرح في كتابه(**سيميوطيقا المسرح**)[98] الذي ألفه سنة ١٩٧٤م .
ومن جهة أخرى، فقد خصصت مجلات مختلفة أعدادا كثيرة أو أجزاء منها لسيميائية المسرح كمجلة (**الجوهر / substance**)(١٩٧٧م)، ومجلة (**درجات / Degrés**) (١٩٧٨م)، ومجلة (**المكتبة المسرحية/ biblioteca teatrale**)(١٩٧٨م)، ومجلة (**الشعري/ Versus**) (١٩٧٨-١٩٧٩)، ومجلة (**الشعرية الراهنة/poetics Today**) (١٩٨٠م)...
أما الدارسون العرب، فلم يهتموا بالسيميوطيقا المسرحية إلا بعد صدور كتاب (**أنظمة العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا**) عام١٩٨٦م، بإشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، وأيضا بعد ترجمة مجموعة من الكتب ذات التوجه السيميائي في مجال المسرح والدراما (أوبرسفيلد، وباتريس بافيس، و كير إيلام، وإلين أستون، وجورج سافونا...)
ومن الدرسات السيميائية العربية التطبيقية في المجال المسرحي والدرامي نذكر دراسة حازم شحاتة تحت عنوان(**الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان**) [99]، وقد طبق فيها صاحبها المنهج السيميوطيقي بدراسة المنظر المسرحي والحوار والنص المرافق والبناء المسرحي خطابا وقالبا، في ضوء تعاليم فرديناند دي سوسير وبيرس ونظريات الوظيفيين البنيويين والشكلانيين الروس، وكتاب رضا غالب (**المثلث البنائي لفن التمثيل: الشخصية الدرامية/ الممثل/ الدور**)[100] الذي يعد نموذجا سيميائيا لتطبيق أنواع العلامات كالأيقون، والرمز، والإشارة، والاستعارة، وغيرها...
أما الدراسات السيميائية المخصصة لدراسة الصورة المسرحية ، وتصنيف أنواعها، وتبيان علاماتها، ودراسة بناها ودلالاتها ومقاصدها، فهي - في اعتقادنا - دراسات نادرة وقليلة جدا، ولا نجد منها سوى

---

[98] - Ruffini, Franco :(semiotica del teatro: ricognizione degli studi), **Bibloteca teatrale**, 9,34-81.

[99] - حازم شحاتة: **الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م.

[100] - رضا غالب: **المثلث البنائي لفن التمثيل: الشخصية الدرامية/ الممثل/ الدور**، سان بيتر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م.

الشذرات، سواء أكان ذلك في الثقافة الغربية أم في الثقافة العربية. ومن أهم الدراسات العربية التي تناولت الصورة المسرحية نستحضر كتاب نوال بنبراهيم (**جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي)**[١٠١]، وكتاب(**مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق)** لصلاح القصب[١٠٢]...

المبحث الثالث: أنواع الصور المسرحية في العرض الدرامي

ثمة مجموعة من الصور الدرامية التي تتفرع عن الصورة المسرحية العامة أو الكبرى، ويمكن حصرها في الصور التالية:

المطلب الأول: الصورة اللغويـــة

تعتمد الصورة اللغوية ـ إذا استعرنا آراء أندري مارتيني A.Martinet - على التمفصل المزدوج القائم على ثنائية المونيم (الكلمات) والفونيم (الأصوات) ، وبهذين المقومين اللسانيين يتحقق ما يسمى بالإبلاغ والتواصل. كما تستند الصورة اللغوية- السمعية إلى السرد تارة، وإلى الحوار المباشر تارة أخرى. ويعتبر الحوار أس الصورة اللغوية المسرحية بمقاطعه القصيرة أو المتوسطة أو الطويلة ، حيث يرد الحوار في شكل أسئلة وأجوبة استلزامية أو في شكل تعقيبات متسلسلة أو متوالية، سواء أكان ذلك الحوار صريحا أم صامتا، كما يعتمد هذا الحوار على المنولوج أو المناجاة أو الاستبطان الداخلي.
هذا، وتكون الصورة اللغوية المسرحية إما صورة حرفية تقريرية مباشرة، وإما صورة بلاغية قائمة على الإيحاء والاستعارة والترميز. وبتعبير آخر، تخضع الصورة اللغوية المسرحية لثنائية: التعيين(Dénotation) والتضمين(Connotation).وتخضع الصورة

---

[١٠١] - نوال بنبراهيم: **جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي**، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م،صص:١٥٥-٢٠٤.

[١٠٢] - صلاح القصب: **مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، إدارة الثقافة والفنون، الدوحة، قطر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م.

اللغوية كذلك لنظرية أفعال الكلام ومنطقها التداولي في شكل: تقريريات، ووعديات، وموجهات، وتصريحات، و بوحيات.
بيد أن الصورة اللغوية المنطوقة - حسب باتريس بافيس(Patrice Pavice)- تحمل في طياتها تجليات الصورة البصرية؛ لأن لغة الممثل استعارة وأيقون تحيل على شيء ما،" إن لغة الممثل تعمل كأيقونة حالما يتلفظ بها الممثل. أي: إن ما يتلفظ به الممثل يصبح تمثيلا لشيء ما مساوق له فرضا،"[١٠٣] ؛ لوجود التشابه بين الدال والمدلول.
هذا، وقد تتحول الصورة اللغوية إلى صورة أيقونية طبوغرافية ، كما يبدو ذلك جليا في هذا المقطع الدرامي البصري من المسرح الإليزابتي:

له حديقة يحيط بها سياج من اللبن
تمتد في جانبها الغربي كرمة
بوابتها من ألواح متراصة
يلجها هذا المفتاح الكبير
أما هذا فهو مفتاح باب صغير
يصل ما بين الكرمة والحديقة..."

تقوم هذه الصورة الطبوغرافية على أساس تشابه استعاري محض بين التمثيل اللفظي والمشهد الموصوف.
وترصد الصورة اللغوية السمعية العوالم المرجعية والعوالم الممكنة المبنية على الافتراض والاحتمال والتخييل، ولا يمكن تحديدها إلا عبر التشخيص اللغوي المنولوجي (أحادية الصوت) أو البوليفوني (تعدد الأصوات). كما تتجاوز الصورة اللغوية نطاقها الحسي والحرفي وطابعها التقريري المباشر إلى نطاق إيحائي وبلاغي قائم على صورة المشابهة(التشبيه والاستعارة)، وصورة المجاورة (المجاز المرسل والكناية)، والصورة الرؤيا(الرمز والأسطورة).
وغالبا، ما تتكون الصورة اللغوية السمعية من محطات درامية في شكل لقطات ومشاهد حوارية، عبر ثلاث مراحل: مرحلة البرولوج

---

[103] - Patrice, Pavis : **Problèmes de sémiologie théâtrale**, Québec, les Presses de l'université du Québec ; 1976, p : 13.

opelikandi.com

Prologue(الاستهلال أو الوضعية الافتتاحية) ، ومرحلة الديالوغ Dialogue(مرحلة العرض والعقدة والصراع الدرامي)، ومرحلة الإيبليوغ Epilogue(مرحلة الاختتام والانفراج والحل النهائي).

المطلب الثاني: صـــورة الممثـــل

ترتكز سيميائية صورة الممثل على تحديد أدواره ووظائفه انطلاقا من البنية العاملية التي بدورها تتألف من مرسل ومرسل إليه، وذات وموضوع ، ومساعد ومعاكس، عبر المحاور الثلاثة: محور التواصل، ومحور الرغبة، ومحور الصراع:

محور التواصل: المرسل←المرسل إليه
محور الرغبة: الذات← الموضوع
محور الصراع: المساعد← المعاكس

(خطاطة رقم ١ : محاور البنية العاملية)

كما ينبغي، على المستوى التركيبي، رصد مختلف الحالات والأفعال والتحولات التي يقوم بها عامل الحالة أو عامل الفاعل تجاه موضوع الرغبة اتصالا وانفصالا. ثم، تبيان مختلف الأدوار التي يقوم بها الممثل الفاعل كالدور العاملي، والدورالتيماتيكي (المعجمي)، والدور التصويري ضمن ما يسمى بسيميائية الفعل أو العمل لدى كريماس Greimas، والدور الاستهوائي والأخلاقي كما في سيميائية الأهواء لدى كريماس وجاك فونتاني(Greimas et Jacques Fontanille) [١٠٤]، والدور

[104]-Greimas et Jacques Fontanille **: Sémiotique des passions**.SEUIL .PARIS.france.1991.

التلفظي كما في سيميائية محمد الداهي[١٠٥]، والدور الإدراكي و التفكيري كما في سيميائية الذهن لدى جميل حمداوي[١٠٦].
هذا، وبعد استخلاص هذه الأدوار، تحدد الحقول الدلالية والمعجمية والصور الموضوعاتية، وتربط بالبنية العميقة التي تتمثل في المربع السيميائي، بعلاقاته القائمة على التضاد والتناقض والتضمن:

أدوار الفاعل					
الدور العاملي	**الدور التيماتيكي**	**الدور التصويري**	**الدور الاستهوائي**	**الدور التلفظي**	**الدور الإدراكي**
سيميائية العمل	سيميائية العمل	سيميائية العمل	سيميائية الأهواء	سيميائية الكلام الروائي	سيميائية الذهنية
كريماس	كريماس	كريماس	كريماس وجاك فونتاني	محمد الداهي	جميل حمداوي

(خطاطة رقم ٢: أدوار الفاعل)

وهكذا، ينجز الممثل المسرحي عملا أو مشروعا سيميائيا أو ينفذ برنامجا سيميائيا كما يقول كريماس ، وقد يكون هذا الممثل عامل الذات أو بطلا معاكسا ، فيتصارعان حول موضوع القيمة رغبة وصراعا ، وذلك كله من أجل تنفيذ المهمة التي تقترن بالمرسل أو المرسل إليه. ويخضع الممثل سيميائيا لاختبارات التحفيز والترشيح والإنجاز والتقويم أو التمجيد، بعد أن يمتلك الممثل أهلية المعرفة والفعل والإرادة والواجب. ومن هنا، يقوم

---

[١٠٥] - محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م.

[١٠٦] - جميل حمداوي:(العامل والفاعل والممثل وسيميائية الأدوار)، **موقع دروب**، موقع رقمي إلكتروني،
http://www.doroob.com/?p=46993

الممثل بإنجاز مجموعة من أفعال الحالة أو أفعال الإنجاز اتصالا وانفصالا، حسب مجموعة من الوضعيات كوضعية الاستهلال (الاستفتاح)، ووضعية الإنجاز، ووضعية الاختتام، وهذه الوضعيات تشكل ضمن التصور الدرامي ما يسمى بالتراتب الهرمي.
هذا، وقد يحمل الممثل الحامل للعلامة دلالات تعيينية أو دلالات تقريرية مباشرة حرفية أو دلالات تضمينية موحية ورمزية. ومن هنا، يحمل زي الممثل ومكياجه – مثلا- دلالات وعلامات مباشرة وغير مباشرة، فالسيف أو الدرع قد يدل على الشجاعة أو الرجولة . وإذا كان معلقا على الجدار ، فقد يدل على الثروة والغنى والأصالة. وتدل علامة التاج أيضا على السلطة والأبهة. ويعني هذا أن علامة التضمين متعددة الدلالات والعلامات، بينما علامة التعيين لها دلالة أحادية صرفة.
وينتج الممثل مجموعة من الصور كالصورة الإيمائية عبر علامات الوجه والجسد والساقين، وصورة التواصل عبر عمليات التحفيز والتأهيل والاختيار والاختبار والترشيح، وصورة الرغبة اتصالا وانفصالا، وصورة الصراع هزيمة وظفرا. كما يمكن الحديث عن صورة التحرك فوق خشبة المسرح أفقيا وعموديا وتقاطعا وانحرافا ، وصورة التموقع فوق الخشبة، سواء أكان تموقعا أساسيا (التجذير في المنطقة الأمامية والمركزية أمام المتلقي)، أم تموقعا ثانويا (التجذير في المنطقة الخلفية العلوية أو التواجد على حوافي اليمين أو اليسار) ، وصورة الحركة (السكون- الديناميكية- التحول).
وقد يكون الممثل – هنا- عاملا سيميائيا كشخص أو دمية أو آلة أو فكرة أو شيء . وقد يكون دور الممثل بمثابة علامة تابعة لعلامة الديكور أو غيرها من العناصر السينوغرافيية الأخرى:" ويمكننا في النهاية أن نعفي العامل البشري كليا من القيام بالمبادرة السيميائية، ونعهد بها إلى الديكور واللوازم لتؤخذ آنذاك على أنها مواضيع تلقائية فاعلة مساوقة لصورة الممثل. وتجدر الإشارة هنا إلى أن العديد من التجارب المسماة بالطليعية في مسرح القرن العشرين قام على أساس ترقية الديكور إلى مستوى فاعل على المستوى السيميائي، وتنازل الممثل في المقابل عن" قوة الفعل": كان إدوارد كوردون كريغ E.G.Craig يرى المثال في العرض الذي تكون فيه الغلبة لجهاز دال بشكل تضمني عال ، ويكون فيه للممثل دور محدد

تماما في الماريونيت. وتقوم مسرحيتا صمويل بيكيت الميميتان " **مشهد بدون كلام: الأولى والثانية / Act without words**" على تبادل بين الممثل واللوازم(حاملات العلامة) السينوغرافية التي تحيط بالممثل ، والتي تحدد صورته الإنسانية. فيما أسند الدور الأول الوحيد في دراميته:(**نفس BREATH**) التي لا تتجاوز الثلاثين ثانية إلى الديكور."[١٠٧]

ويعني هذا أن الصورة المسرحية قد ترتبط بالممثل تارة، وقد ترتبط بالديكور أو بأي عنصر آخر تارة أخرى. وبتعبير آخر، إن البطولة ليست دائما من احتكار البطل الشخوصي كما في المسرح الكلاسيكي، بل قد تكون من نصيب الأيقونات أو الديكور أو الأثاث أو غير ذلك من المستلزمات الدرامية والسينوغرافية كما في المسرح المعاصر.

المطلب الثالث: الصـورة الكوريغرافيــة

من المعلوم أن الممثل يعرف بصوته وجسده وفعله. لذا، يقوم الممثل بثلاثة أدوار كبرى متداخلة: الدور الصوتي / التلفظي، والدور الحركي/ الكوريغرافي، والدور الدلالي/ المعجمي والتصويري. ويعني هذا أن ثمة ثلاث صور مرتبطة بالممثل: الصورة الصوتية/ السمعية، والصورة الكوريغرافية، والصورة التصويرية المعجمية. بيد أن ما يهمنا - هنا- الصورة الكوريغرافية التي تنبني على مقومات الممثل الجسدية من حركات وإشارات وإيماءات وتحركات تموقعية. ومن هنا، يمكن الحديث عن مجموعة من الأنساق والأنظمة والشفرات والكودات التي تساهم في توليد الدلالة، وتفعيل آثار السيميوزيس على مستوى التمثيل والتشخيص. ومن بين هذه الأنظمة النسقية الكبرى نستحضر نسق الوجه، ونسق اليدين، ونسق الجسم، ونسق الرجلين. ولكل نسق معجم خاص من الحركات والإشارات والإيماءات. ففي نسق الوجه، يمكن الحديث عن شفرة حركية وإيمائية تتكون من إيماءات الرأس، وإيماءات الشعر،

---

[١٠٧] - كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ص:٢٧-٢٨.

وإيماءات الجبهة، وإيماءات الحاجبين، وإيماءات العين، وإيماءات الأنف، وإيماءات الفم، وإيماءات الذقن، وإيماءات الوجنتين...
وعلى مستوى اليدين، يمكن الحديث عن إيماءات الكتف، وإيماءات الساعد، وإيماءات الذراع، وإيماءات اليد، وإيماءات الكف، وإيماءات الأصابع...
هذا، وقد حدد أمبرطو إيكو(U.Eco) قواعد الكينيسية(Kinésiques) كمجموعة دالة على الإشارات والحركات والإيماءات المتفق عليها اجتماعيا. وتتكون الكينيسية من الكينيم(Kinéme) (الإيماءة) كوحدة دنيا دالة، ذلك أن الإشارة الإيمائية ذات أهمية كبرى في حياتنا اليومية.[١٠٨]
ولا ننسى أيضا نحو الإيماءة(Grammaire du mime) مع دكرو(E.Decroux). بيد أن أهم معجم إيمائي في مجال المسرح هو الذي قام به ديل سارت(Del Sarte)، حيث ألف معجما إشاريا يتعلق بحركات كوميدي على الخشبة[١٠٩].
وهناك كتابات سابقة حول الحركات كدراسة لدار جرين(**تعبير الانفعالات عند الإنسان والحيوان**) (١٨٧٣م)، وكتاب راي بيرد فيستيل(Ray Bird Whistell) ، وهو عبارة عن دراسة منظمة للحركات الجسدية.
وهكذا، فقوام الصورة الكوريغرافية هو جسد الممثل؛ لأن الممثل يوظف مجموعة من العلامات اللفظية ، والعلامات الإيمائية، والعلامات التمثيلية. ويقوم الممثل بأفعال إرادية وغير إرادية. فالممثل حامل العلامة السيميائية، وقد تكون العلامة أساسية أو ثانوية، أو تكون علامة وظيفية أو غير وظيفية، أو علامة إرادية أو غير إرادية.
ويمكن الحديث ضمن الصورة الحركية أو الكوريغرافية عن أنواع عدة من الصور الجسدية المسرحية:
❶**الصورة الجسدية العادية**: غالبا، ما نجد هذه الصورة في مجموعة من العروض المسرحية الكلاسيكية الباهتة أو العروض التجارية العادية، حيث يلاحظ غياب الجسد بشكل مطلق وكلي. ومن ثم، تنعدم الدلالات

---

[١٠٨] - برنار توسان: **ماهي السيميولوجيا**، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الثانية سنة ٢٠٠٠م، ص:٢٧.
[١٠٩] - برنار توسان: **ماهي السيميولوجيا**، ص:٢٧.

السيميائية، وتفتقد المقصدية الحقيقية من المسرح، والتي تتمثل في المتعة والفائدة.

❷**الصورة الجسدية العارية**: تهيمن صورة الجسد العاري بالخصوص في المسرح الطبيعي الذي يقدم لنا الكتل في حالتها الطبيعية، سواء أكانت في حالة عاطفية أم جنسية أم غريزية ، بدون استخدام الرتوش الجمالية الواهمة أو الزائفة، أو التصنع فيها فنا أو مبالغة.

❸**الصورة الجسدية المحجبة:** نلفي هذه الصورة الجسدية في المسرح الإسلامي الملتزم، حيث يصبح الجسد – هنا- محجبا بلباس فضفاض ، ومقيدا برسالة الإسلام النيرة والهادفة ، بدون التسبب في الفتنة والغواية.

❹ **الصورة الجسدية الموشومة:** يكتسي هذا الجسد فوق خشبة المسرح أشكالا متنوعة من الوشم تعبيرا عن طقوس ثقافية وحضارية، كما نجد ذلك جليا في المسرح المعاصر.

❺ **الصورة الجسدية الاحتفالية:** يعتمد المسرح الاحتفالي على جسد طقوسي شعائري شعبي فلكلوري من خلال أداء رقصات وحركات مرجعية ، تحمل في طياتها عبق الأصالة والمعاصرة.

❻ **الصورة الجسدية السيميائية**: هنا، يتحول الجسد إلى علامات ورموز وإشارات وأيقونات ومفردات بصرية، كما يبدو ذلك واضحا في المسرح الميمي ومسرح الصورة عند صلاح القصب.

❼ **الصورة الجسدية المقنعة**: يكتسي الجسد – هنا- قناعا أو دمية أو خيال الظل أو كركوزا ، كما يتضح ذلك جليا في مسرح الماريونيت عند كوردون كريك أو ماييرخولد أو مسرح الكروتيسك أو مسرح الخبز والدمى عند بيتر شومان...

❽**الصورة الجسدية الآلية:** يتحول الجسد هنا إلى آلة حية نابضة بالحياة والحركة، حيث يقوم الجسد بحركات بلاستيكية تشبه الآلة أو الروبوت كما في مسرح البيوميكانيك لدى الروسي ماييرخولد أو مسرح كروتوفسكي...

❾**الصورة الجسدية الرياضية:** يقوم الجسد - هنا- بألعاب رياضية وحركات بهلوانية وسيركية، كما يبدو ذلك بينا في المسرح الجسدي عند جاك ليكوك...

⑩**الصورة الجسدية المكثفة نفسانيا**: تحضر هذه الصورة في العروض المسرحية الرومانسية الحارة التي تتأجج فيها العواطف، وتتقد شوقا ولهفة وصبابة.
أما من حيث التمثيل وتقمص الأدوار، فيمكن الحديث عن ثلاث صور تشخيصية:
أولا : صورة الاندماج كما عند قسطنطين ستانسلافسكي الذي كان ينصح الممثل بمعايشة الدور المسرحي نفسيا وواقعيا.
ثانيا: صورة اللاندماج أو التشخيص الخارجي كما عند الفرنسي كوكلان الذي كان ينصح الممثل بأداء الدور خارجيا، دون الاندماج في الدور إلى درجة الإيهام والمعايشة الصادقة.
٣- صورة التغريب والإبعاد كما لدى الألماني برتولد بريخت الذي كان يدعو الممثل إلى تقمص الدور نوعا ما، مع الابتعاد عنه في الوقت نفسه .

المطلب الرابع: الصـــورة التواصليـــة

من الصعب الحديث عن التواصل بشكل دقيق في المسرح، حيث يصبح المرسل متلقيا، والمتلقي يتحول إلى مرسل. فالممثل في المسرح يتواصل مع ذاته ومع ممثل آخر حاضر أو غائب أو مع المشاهدين الحاضرين. ومن ثم، يمكن الحديث عن أنواع عدة من الصور التواصلية: التواصل الفردي، والتواصل الجماعي، والتواصل اللفظي وغير اللفظي، والتواصل المباشر و غير المباشر، والتواصل الحواري، والتواصل البصري، والتواصل الرسمي و غير الرسمي. وهناك، التواصل الذاتي (منولوج ذاتي) والتواصل الغيري(الحوار) . وينقسم التواصل الغيري بدوره إلى تواصل حضوري (الحوار مع شخصية حاضرة فوق خشبة المسرح) ، وتواصل غيابي(الحوار مع شخصية غائبة فوق خشبة المسرح)، وتواصل التفاتي (يستحضر الجمهور، ويستدعيه عن طريق التعريض والتلميح).
ويرى جورج مونان(George Monin) أن رسائل التواصل على العموم أحادية الاتجاه قائمة على نموذج الحافز والاستجابة:

المرسل(المؤدي)← العرض (المثير / السنن) ← المتلقي / المشاهد (الاستجابة).

بيد أن هذا النموذج التواصلي الأحادي لا يمكن الأخذ به في المسرح الشعبي أو الاحتفالي، لأننا نرى أن الراصدين يشاركون الممثلين في بناء العرض المسرحي ، والمساهمة في صنع فرجته الدرامية بطريقة احتفالية تشاركية جماعية . ويعني هذا أن الراصد قد يتحول إلى مرسل والممثل إلى متلق.

هذا، وقد كان الجمهور في المسرح الايطالي أو مسرح العلبة منذ عصر النهضة لا يشارك في العرض، بيد أنه مع بريخت وظهور المسرح الاحتفالي والمسرح الشعبي، بدأ الراصدون يشاركون الممثلين في بناء الفرجة الدرامية الركحية. وأصبح اتجاه التواصل متعددا ومتنوعا. ومن هنا، يمكن الحديث عن صورة تواصلية أخرى في مجال المسرح:

المصدر(المؤلف/ المخرج/ السينوغراف/ التلفزيون...) ← الناقل أو المرسل (جسد، ممثل، صوت، لوازم، ديكور، أضواء...) ←الإشارة (حركات، وإشارات، وإيماءات، وروائح ، وأصوات، ونبضات...) ← قناة (موجات صوتية، موجات ضوئية، قنوات لمس...) ← تشويش←متلق(عيون، آذان، أنف، لمس...) ←رسالة (تصفيق، صفير، احتجاج ، همدرة...) ← مقصدية ←السنن أو الكود.[١١٠]

ويمكن الحديث كذلك عن نظام تواصلي آخر في المسرح كما لدى رومان جاكبسون(Roman Jackobson)، فنقول: المرسل ووظيفته الانفعالية، والرسالة ووظيفتها الجمالية، والمرسل إليه ووظيفته التأثيرية، والقناة ووظيفتها تواصلية، والمرجع ووظيفته المرجعية، والسنن ووظيفته الوصفية. ويمكن أن نضيف إلى هذه العناصر الستة الأيقون ووظيفته الأيقونية.

ويمكن أن نشير إلى نظام تواصلي آخر ساهم فيه كل من إتيان سوريو وكريماس(Greimas)، ويسمى بنظام العوامل(Structure Actantielle)، حيث أرسى إتيان سوريو (E.Souriau) نظريته في العوامل المسرحية من خلال منطق سيميائي فلكي في كتابه(**مائتا ألف**

---

[١١٠] - كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ص:٦٠.

موقف درامي). وتتمثل العوامل الدرامية عند سوريو في هذه المفاهيم الفلكية:

١- **الأسد:** لتمثيل القوة الموضوعية الموجهة.
٢- **الشمس**: لتمثيل الخير المرغوب فيه والقيمة الموجهة.
٣- **الأرض**: لتمثيل ما يحصل على الخير الذي يعمل من أجله الأسد.
٤- **المريخ**: لتمثيل المعارض أو العائق.
٥- **الميزان**: لتمثيل الحكم الذي يهب الخير.
٦- **القمر:** لتمثيل المساعد الذي يعزز إحدى القوى السابقة.[١١١]

ويمكن ترجمة هذه المصطلحات الفلكية المتعلقة بالأفلاك والأبراج السماوية بالعناصر العاملية الستة على الشكل التالي:

البطل ← الموضوع
المرسل← المرسل إليه
المساعد← البطل المضاد.

بيد أن البنية العاملية لم تكتسب بعدها المنهجي والإجرائي إلا مع كريماس(Greimas) الذي عمق مفاهيمها في العديد من كتبه السيميائية النظرية والتطبيقية، من خلال تطبيقها على مجموعة من الأنشطة البشرية، سواء أكانت حكايات أم قصصا أم روايات أم مشاريع سيميائية مختلفة عامة وخاصة.

هذا، وتتحدد البنية العاملية عند كريماس في ثلاثة محاور ، وستة عوامل. وهذه المحاور هي: محور التواصل، ومحور الرغبة، ومحور الصراع. أما العوامل الستة، فهي: المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعاكس.

ويعني هذا كله أن العرض المسرحي يتألف على المستوى التواصلي من عناصر متنوعة (المصدر- الناقل- الإشارة- القناة- التشويش- المقصدية- السنن) ، ووظائف مختلفة: (الانفعالية- التأثيرية- الحفاظية- المرجعية- اللغوية- الأيقونية ...)، ويشتمل على رسائل مباشرة وغير مباشرة تفهم

---

[١١١]- صلاح فضل: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥م، ص:١٦٢.

حسب السياق والمقام التواصليين تداولا وإنجازا وتخاطبا. بيد أن هذه العناصر يمكن تجميعها في هذا الثالوث التواصلي الدرامي المختصر:
المرسل←العرض المسرحي←المشاهد أو المتلقي الراصد.
ويمكن الحديث عن تواصل آخر على المستوى المكاني، ويسمى هذا التواصل بالتقريبية (Proxémique)، وقد نظر له هول(E.T.Hall)، في كتابه(**الكلام الصامت/** The Silent Language) ، حيث يقدم الكاتب فيه المسافات الدلالية الثمانية بين متحدثين أمريكيين[١١٢]:

١- **قريب جدا** (من٥ إلى ٢٠ سنتم)	همس خفيف	سري جدا
٢- **قريب** (من ٢٠ إلى ٣٠ سنتم)	همس مسموع	حميمي
٣- **مجاور** (من٣٠ إلى ٥٠ سنتم)	صوت منخفض في الداخل/ صوت مرتفع في الخارج	حميمي
٤- **حيادي** (من ٥٠ إلى ٩٠ سنتم)	صوت منخفض، حجم ضعيف	موضوع شخصي
٥- **حيادي** (من١.٣٠ إلى ١.٥٠م)	صوت مرتفع	موضوع غير شخصي
٦- **مسافة عمومية** (من١.٦٠ إلى ٢.٤٠م)	صوت مرتفع مفخم قليلا	أخبار عمومية موجهة لتكون مسموعة من أشخاص
٧- **عبر الغرفة** (من٢.٤٠ إلى ٦م)	صوت عال	متكلما إلى مجموعة
٨- **دون حدود** (من٦ إلى ٣٠م)	صوت عال	تحيات من بعيد، رحيل، الخ

[١١٢] - انظر: بيير جيرو: **علم الإشارة /السيميولوجيا**، ترجمة: د. منذر عياشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، طبعة سنة ١٩٩٢م، ص:١٤٦-١٤٧.

هنا، نلاحظ أن المسافة المكانية تتحدد انطلاقا من خاصية السمع. ومن ثم، فالمسافة اصطلاحية واعتباطية، لأنها تتغير من شعب إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى. " فالأنكلوسكسونيون يحافظون على مسافة معينة بين المتحدثين. وعلى العكس من ذلك، يميل اللاتينيون إلى التقليل منها. وينتج عن هذا أن الأنكلوسكسون يشعرون بضيق وانزعاج من اللاتينيين، بينما يراهم هؤلاء باردين ومتحفظين. وهذا ماذكره هال:"إن المسافة في أمريكا اللاتينية أصغر منها في الولايات المتحدة. وإن الناس، في الواقع، لا يستطيعون الكلام براحة إلا عبر مسافة قريبة جدا، الشيء الذي يثير في أمريكا الشمالية مشاعر جنسية أو عدائية. والنتيجة أنهم كلما اقتربوا ابتعدنا. وبناء على هذا فإنهم يظنون أننا متعجرفون، وباردون، ومحافظون، وغير وديين. بينما نتهمهم نحن دائما بأنهم ينفخون في وجوهنا، ويحاصروننا، ويرشون من لعابهم على وجوهنا أثناء حديثهم.
إن الأمريكيين الذين عاشوا بعضا من الوقت في أمريكا اللاتينية دون أن يدركوا معنى هذه المسافات يستخدمون حيلا أخرى. إنهم يتحصنون خلف مكاتبهم، ويستعملون الكراسي والطاولات لكي يبقوا الأمريكي اللاتيني واقفا على مسافة يعتبرونها مريحة.
والنتيجة، فإن الأمريكي اللاتيني يستطيع أن يذهب إلى حد يصعد فيه الحاجز ليصل إلى مسافة حيث يتحدث براحة".[١١٣]

المطلب الخامس: الصـــورة الميزانسينيـــة

نعني بالصورة الميزانسينية أو الركحية تلك الصورة الإدراكية الكلية الشاملة التي تؤطر الفرجة الدرامية من جميع جوانبها وحوافيها ، ويسهر على تشكيلها المخرج بمعية المؤلف والسينوغراف والممثل. وتتسم هذه الصورة بالتأطير والحركية والشمولية والتصدير والإبانة ، وتنبني كذلك على تداخل مجموعة من الفنون والصور التي تساهم كلها في خلق صورة مشهدية مرئية وبصرية ذهنيا ووجدانيا وحركيا. ومن هنا، فالصورة الميزانسينية هي التي تقوم على اللغة والشعر والموسيقا والغناء والتشكيل

[١١٣] - انظر: بيير جيرو: **علم الإشارة /السيميولوجيا**، ص:١٤٧-١٤٨.

والسينما. ويعني هذا أن الصورة الميزانسينية صورة مركبة وشاملة ، وتنبني على تقطيع المشاهد بطريقة جزئية في شكل لقطات ومتواليات سمعية وبصرية ، وتركيبها في شكل مونتاج كلاسيكي أو حداثي أو تجريبي. وبتعبير آخر، يتم تقديم هذه المشاهد المسرحية إيقاعيا إما بشكل تصاعدي وإما بشكل هابط وإما بشكل تقاطعي، أو عرض الأحداث المسرحية بمونتاج سريع أو بمونتاج بطيء.

المطلب السادس: الصـورة السينوغرافيــة

ترتكز الصورة السينوغرافية على تأثيث الفضاء سيميائيا وأيقونيا، وتحويله إلى تحفة تشكيلية بصرية لونية وجسدية وضوئية وإيقاعية. ومن هنا، فالصورة السينوغرافية هي صورة مشهدية كبرى، تشتمل على مجموعة من الصور المسرحية الفرعية كالصورة اللونية(الأزياء، والماكياج، والتشكيل...)، والصورة الضوئية (الإضاءة...)، والصورة الايقاعية الزمنية(الموسيقى...)، والصورة الجسدية(الرقص والكوريغرافيا، وحركات الجسد...)، والصورة الفضائية(تقسيم الخشبة وتوزيعها ...).
وهكذا، فالصورة السينوغرافية تعتمد على تحقيق" رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت(أو المؤثرات الموسيقية والغنائية) والديكور والملابس بالقدر نفسه ، لتكامل وتداخل جهود مصمميها مع المخرج والمؤلف(ومع الممثلين أحيانا)، لخلق فضاء خاص للعرض ينقله من مجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية."[١١٤]
هذا،وتستند الصورة السينوغرافية إلى وسائل فضائية ومعمارية وتصويرية ، وتخضع هذه الصورة لعمليات التحول الوظيفي الديناميكي، والانتقال من حالة إلى أخرى. ويصبح الديكور علامات توابع لعلامات أساسية كالممثل - مثلا-.

---

[١١٤] - شاكر عبد الحميد: **عصر الصورة**، ص:٣١٢.

فالديكور الدرامي - مثلا- لا يمثل في أكثر الأحيان بواسطة صورة مباشرة، بل عبر تشارك العلة والمعلول أو عبر المجاورة، فمشهد العاصفة نعبر عنه بالإيحاء والإيهام أو بواسطة آلات الريح أو المطر المسرحية، أو بواسطة أدوات تقنية أخرى، أو بواسطة حركات الممثلين التي تصور عواقب العاصفة المباشرة.
وإليكم -إذاً- مجموعة من الصور السيميائية الفرعية التي تندرج ضمن الصورة السينوغرافية الكلية المركبة:

المطلب السابع: الصـورة الفضـائيـة أو الركحيـــة

ترتبط الصورة الفضائية أو الركحية بخشبة المسرح وهندستها وجغرافيتها رقعة وتموقعا وتوزيعا واتجاها، وتقترن بها أيضا كمكان لخلق اللعبة الدرامية، وتأزيمها حدثيا ودراميا.
من المعلوم أن العرض المسرحي يتحدد ويدرك ضمن رقعة فضائية معينة ومؤطرة. فالمسرح هو فضاء فارغ في المقام الأول كما قال بيتر بروك(P.Brook)، ويتمايز عما يحيط به بواسطة مؤشرات منظورة (منصة عالية، وستارة، ومسافة اتفاقية تحدد الفواصل بين مساحة التمثيل والصالة). وهو معد لأن يمتلئ بقوة الإدراك والمعنى بصريا وصوتيا. كما يتأثث الفضاء بالديكور، والأثاث، والعمارة، والستائر، والأيقونات والإكسسوارات، وأدوات الإضاءة والموسيقا، فضلا عن الكتل البشرية والجامدة.
ومن المعلوم أن توزيع الصورة الفضائية للخشبة المسرحية يتم بتقسيمها إلى تسع مناطق درامية لتموقع الممثلين، وهي : المنطقة العلوية اليمينية، والمنطقة العلوية المركزية، والمنطقة العلوية اليسارية، والمنطقة المركزية اليمينية، والمنطقة المركزية اليسارية، والمنطقة المركزية الوسطى، والمنطقة السفلية اليمينية، والمنطقة السفلية اليسارية، والمنطقة السفلية المركزية . ويمكن تقسيمها أيضا إلى: جهة الحديقة (يسار المنصة، ويمين الممثل)، وجهة الملعب(يمين المنصة ويسار الممثل)،

والجهة العلوية، والجهة السفلية[١١٥]. بل يمكن تقسيمها كذلك تقسيما زمنيا وتشكيليا: رقعة المستقبل الأمامية أو السفلية (رقعة المستقبل، والممكن، واللون الأصفر)، ورقعة الحاضر المركزية (رقعة الصراع ، واللون الأحمر، والتشكل الكينوني، والمثلث الدرامي أو التراجيدي Triangle Tragique)، ورقعة الماضي العلوية(رقعة الموت، والكائن، واللون الأزرق)[١١٦]. وقد تنقسم خشبة المسرح تقسيما سيميائيا آخر: القسم الأول يقع مباشرة أمام المتلقي، وفيه تتحرك شخصيات العرض الرئيسة، ويتميز هذا القسم بالتشفير (التكويد) السيميائي الجوهري ، والقسم الثاني هو القسم الخلفي للخشبة أو القسم البعيد عن المتلقي، ويتميز بالتشفير السيميائي الثانوي أو الفرعي حسب مصطلحات ومفاهيم أمبرطو إيكو(Umberto Eco).

هذا، وينتقل الفضاء المسرحي الجغرافي من لحظة الفراغ (ما قبل البداية والاستهلال)، إلى لحظة الامتلاء (مع بداية إنجاز الفعل المسرحي)، وينتهي بعدها بلحظة الإشباع والارتواء والتلذذ (بعد الانتهاء مباشرة من رصد المسرحية).

و يمكن الحديث أيضا عن ثمانية أنواع من صور الفضاء الدرامي:

❶**صورة الفضاء الفارغ** : أو ما يسمى كذلك بالمساحة الفارغة أو البيضاء عند بيتر بروك، وتؤشر هذه الصورة على مرحلة ماقبل الشروع في العمل المسرحي.

❷**صورة الفضاء الصامت**: ويتعلق بصمت الخشبة لغويا وحواريا، وتعبيرها حركيا وأيقونيا وسيميائيا، مع تشغيل بلاغة الرؤية البصرية، واستخدام تقنيات الحذف والإضمار والصمت، كما نجد ذلك في مسرح البيوميكانيك لماييرخولد، أو مسرح الميم أو البانتوميم، أو المسرح العابث، أو مسرح اللامعقول ...

---

[١١٥] - إبراهيم الوزاني الشاهدي: **أحدوثة إلى هواة المسرح**، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٢م، ص:١٤٠.

[١١٦] - أحمد ضريف: **فلسفة التجاذب في الفن المسرحي**، مطبعة الجودة ، ومطبعة الراحة، الرباط، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٧م، ص:٧٧-٩١.

❸ **صورة الفضاء المتحرك**: يتحرك المسرح - هنا- بواسطة الكتل البشرية(الممثلون)، والكتل الجامدة(الديكور، والعمارة، والأثاث، والضوء، والمنحوتات...) ، كما هو الحال في كل المسارح بصفة عامة.
❹**صورة الفضاء التجريدي**: يتحول الفضاء - هنا - إلى لوحات تجريدية ورمزية وتكعيبية ، كما في المسرح الرمزي، والمسرح السريالي...
❺ **صورة الفضاء السيميائي:** يبدو المسرح بمثابة فضاء من الرموز والعلامات والإشارات والأيقونات البصرية، كما في مسرح القسوة للمخرج الفرنسي أنطونان أرطو(Antonin Artaud) أو مسرح المخرج العراقي صلاح القصب- مثلا-.
❻**صورة الفضاء المرجعي**: يقترن هذا المسرح بعلامات مرجعية تاريخية وأسطورية وأدبية وفنية وواقعية وطبيعية، كما هو حال المسرح التاريخي والتوثيقي والواقعي والطبيعي...
❼**صورة الفضاء الباروكي:** يتعلق هذا الفضاء بمسرح عصر النهضة كما في إيطاليا ، حيث كان الاهتمام كبيرا بتزيين الفضاء ، والتأنق فيه جمالا وافتتانا.
❽**صورة الفضاء الاحتفالي**: يتخذ هذا المسرح طابعا احتفاليا شعبيا طقوسيا وشعائريا كما في المسرح الاحتفالي عند جان فيلار(Jean Vilar) أو المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد ، والطيب الصديقي، وعبد القادر علولة، وعزالدين المدني، وروجيه عساف...

المطلب الثامن: الصـــورة الإيـقاعيــة

نقصد بها الصورة الموسيقية والغنائية والتنغيمية التي ترتبط بالبداية (الموسيقي الاستهلالية أو موسيقى الجنيريك) ، أو العرض (الموسيقا التصويرية أو التعبيرية أو المشهدية)، أو النهاية (موسيقا الاختتام والانفراج)، كما تتلون الموسيقا بتلون المشاهد المسرحية رعبا وأمنا، فرحا وحزنا، سعادة وشقاء، مرحا ومأساة...
وثمة مجموعة من الصور الإيقاعية والموسيقية والغنائية كالصورة النغمية السمفونية، والصورة النغمية التعبيرية، والصورة النغمية

التصويرية، والصورة النغمية الفلكلورية، والصورة النغمية المعاصرة، والصورة النغمية الراقصة.
وتتميز الصور الموسيقية التنغيمية في العروض المسرحية بتكرار المقاطع ، والملاءمة مع سياقات المسرحية وأحوالها النفسية ومشاهدها التصويرية والتعبيرية، وتوظيف الأنغام الموسيقية بشكل جزئي أو كلي، والتأرجح بين المتعة والفائدة.

المطلب التاسع: الصـــورة الضوئـــية

تعد الصورة الضوئية من أهم العناصر السيميائية الفاعلة في تقديم الفرجة الركحية؛ لما لهذه الصورة من أهمية كبرى في عملية التدليل والتأشير والترميز والأيقنة، وشد انتباه المشاهد أو الراصد، وتأزيم الحدث الدرامي وتعقيده، وتلوينه بدلالات سياقية خاصة.
ويلاحظ أن الصورة الضوئية من حيث المنبع والمصدر نوعان:
❶ صورة **ضوئية طبيعية**، مصدرها الشمس والنجوم والقمر، وكانت هذه الصورة حاضرة في المسرح اليوناني والروماني...
❷**صورة ضوئية اصطناعية**، مصدرها الشمعة، والمصباح، والمولدات الكهربائية، وهي حاضرة بشكل لافت للانتباه في مسرحنا الحديث والمعاصر. وتختلف الصورتان من حيث القيمة والحدة والتضاد والشعاع.
وتختلف صبغية النور في القوة والضعف باختلاف قوة اللون، فاللون الداكن كالرمادي - مثلا - إذا اشتدت دكانته أو غمقه، تضعف معه صبغية الضوء، وإذا كان اللون فاتحا واضحا أو مشعا ازدادت قوته. ويلاحظ كذلك أن الصورة الضوئية قد تظهر فوق خشبة المسرح أثناء انعكاسها متجمعة أو متراكمة في حزمها، أو مشتتة. وبهذا، يختلف معنى الصورة الضوئية. وللصورة الضوئية علاقة وطيدة بالظل المحمل(الجهة التي لم تسلط عليها الأشعة الضوئية من الجسم)، أو الظل الملقى(إلقاء الظل على مساحة أخرى بعد تسليط الضوء عليه).
ومن المعروف أن هناك أنواعا عدة من الإضاءة المسرحية، إذ يمكن الحديث عن الإضاءة الأمامية، والإضاءة الخلفية، والإضاءة العلوية، والإضاءة الأرضية، وإضاءة الصالة، والإضاءة العامة، والإضاءة

الخاصة، والإضاءة المركزة أو المبئرة، والإضاءة التموجية، والإضاءة الثابتة، والإضاءة المتحركة، والإضاءة الطبيعية، والإضاءة الاصطناعية...

هذا، وتقوم الصورة الضوئية بتأطير الأحداث الدرامية، وتفسيرها سيميائيا تفكيكا وتركيبا، وتحديد سياقاتها الخاصة والعامة. ومن ثم ، فالضوء" يكون الصور ويلغيها، ويغطي أزمنة ويخترقها، وهذا الضوء المادي شأنه شأن الضوء الداخلي، أي الضوء المتعلق بالمناطق المهمة التي يود العرض أن يظهرها ويؤكدها أو يقدمها من خلاله. والضوء في المسرح شأنه شأن الضوء في فن التصوير، فالضوء أحد المكونات الأساسية في بناء اللوحة، ولولاه ما رأينا لونا ولا تكوينا ولا أي شيء على الإطلاق. وقد يصل الأمر في المسرح أن يكون الضوء هو موضوع العرض، وأهم عنصر مؤثر في المسرحية".[١١٧]

هذا، ويعد المخرج السويسري آبيا من أكثر المخرجين العالميين استخداما للصورة الضوئية في عروضه المسرحية الرمزية بطريقة سيميائية شاعرية دالة ، حيث كان يجعل من الصورة الضوئية الفاعل البطل في مسرحياته. علاوة على ذلك، فقد استعمل أدولف آبيا بشكل جيد ما يسمى بالإضاءة التموجية لتصوير الممثلين حركيا وانفعاليا ووجدانيا، وتجسيد المواقف الدرامية فوق خشبة الركح، وتبئير الشخصيات تشخيصا وتخصيصا، والتركيز أيضا على أجسادهم وأعضائهم ، ورصد ملامح وجوههم، وتحديد تموقعهم فوق خشبة الركح.

ومن المخرجين الآخرين الذين اهتموا بالصورة الضوئية نذكر: كوردون كريك، وروبرت ويلسون الذي ذهب بعيدا حينما استعمل الضوء المتحرك والمتقاطع والمتراكب، " لدرجة دفعت جمهور أوبرا المتروبوليتان للصراخ عندما شاهدوا تصميمه للمنظر المرئي في أوبرا " لوهنجرن" لفاجنر، حيث استخدم ويلسون الضوء بشكل يشبه الآريات أو المقطوعات الموسيقية الغنائية الأوبرالية".[١١٨]

---

[١١٧] - نبيل الحلوجي: **مسرح الصورة: تطبيقا على بعض عروض مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي**، بحث تمهيدي لرسالة الدكتوراه، إشراف فوزي فهمي(غير منشور).

[١١٨] - شاكر عبد الحميد: **عصر الصورة**، ص:٣٠٦.

ونستحضر أيضا يانيس كوكوس الذي يرى أن الصورة الضوئية أهم عنصر في مجال السينوغرافيا والفرجة الميزانسينية ؛ " لأن الإضاءة هي أهم ما يؤثر في الصورة المسرحية، وليست المساحة المرسومة، وإن أي مسرح مثله مثل الرسم ينبغي أن يلفت النظر عن طريق الإضاءة . وتعتمد الأزياء بصورة أساسية على الإضاءة أيضا ، وتعتمد الصورة على تباين القيم الضوئية أو عكسها وهو التركيب اللوني."[١١٩]

ومن وظائف الصورة الضوئية أنها تستخدم أثناء عملية التحويل والتغيير في تعيين موضوع الخطاب، وتحديده بطريقة إشارية . كما تعمل على إثارة المشاهد إمتاعا وإفادة وإقناعا، وخاصة في إطار ما يسمى بالإضاءة المركزة، واستفزازه ذهنيا ووجدانيا وحركيا، ولاسيما أثناء تشغيل الإضاءة التموجية. كما أن الإضاءة تشد انتباه المشاهد / الراصد، وتربطه بالمركز البؤري فوق خشبة الركح.

وهكذا، لا تكون الإضاءة في المسرح " أمرا مقصودا من أجل جعل المشاهد مرئية فقط، بل إن الإضاءة هي طريقة مهمة لتركيز الانتباه. فالشيء أو الشخص الأكثر وضوحا أو الذي تتسلط عليه أضواء خاصة وتتعقبه قد يكون هو الذي يجذب الانتباه أكثر من غيره من الأشياء والأشخاص. وقد تستخدم الإضاءة كعامل مساعد أو بديل للمشاهد أو المناظر، كما أنها تستخدم لتأكيد تعبيرات الوجه الإنساني من خلال الإضاءة الأمامية ، وقد تستخدم لاستبعاد هذه التعبيرات من خلال إظهار الصورة الظلية أو السلويت، وكذلك الشكل الخارجي من خلال الإضاءة الخلفية، كما يمكن إحداث ما يشبه الشعور بالصدمة أو المفاجأة من خلال العكس أو الحركة المفاجئة للضوء والظلمة، ويمكن خلق الإحساس بالإثارة والاضطراب والاهتياج من خلال تحريك الضوء واللون من خلال أجهزة الستروبسكوب والمرايا الدائرية وغيرها، مثلما يمكن أن تحدث أضواء نيون تومض خارج غرفة نوم في فندق مثلا شعورا معينا بالإثارة أو الخوف واللون هو من الوسائل المهمة أيضا للتحكم في المزاج

---

[١١٩] - انظر: يانيس كوكوس: **السينوجرافيا والرفقة الجميلة**، ترجمة: سهير حمودة ونورا أمين، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، وحدة الإصدارات رقم:١٩، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٤م.

اللحظي أثناء العرض، سواء استخدم هذا اللون في الإضاءة أو المناظر أو الأزياء."[١٢٠]
وهكذا، فالصورة الضوئية من أهم الصور السيميائية التي تساهم في إثراء العرض المسرحي ، وإغنائه فنا وجمالا وإرسالا وتلقيا.

المطلب العاشر: الصـــورة الفوتوغرافيـــة

يستعين المسرح ، على مستوى التشكيل السينوغرافي، بالصورة الفوتوغرافية ، كما هو في الشأن في المسرح التوثيقي التسجيلي لدى بريخت أو غيره من المسارح. و تعد هذه الصورة المسرحية صورة مختصرة للواقع الحقيقي مساحة وحجما وزاوية ومنظورا وتكثيفا وخيالا وتخييلا. وإذا استثنينا العدد الأول من مجلة(**التواصل communication)** ، فلا وجود الآن للصورة ، إذ إنها لم تحظ باهتمام المحللين السيميولوجيين بالغرب. بالرغم من ذلك، ففي تقديمه للصور الفوتوغرافية للأمريكي(Avedon) ، رولان بارت يعزو ذلك إلى التضحية بها لصالح الدراسة السينمائية والقصص المصورة، وهو صحيح جدا."[١٢١] وقد اهتم بعض الدارسين السيميائيين بالصورة الفوتوغرافية، ومن هؤلاء على سبيل الخصوص : رولان بارت(R.Barthes).
هذا، وتتميز الصور الفوتوغرافية، داخل العروض المسرحية، بطابعها المهني / التقني، وطابعها الفني والجمالي، وطابعها الرمزي والدلالي، وطابعها الإيديولوجي والمقصدي. كما تتشكل الصورة الفوتوغرافية من الدال والمدلول والعلاقات التي تجمع بينهما. ويعني هذا أن الصورة الفوتوغرافية باعتبارها صورة واصفة للواقع يمكن إخضاعها لثنائية التعيين والتضمين، وثنائية الاستبدال والتأليف، وثنائية الدال والمدلول، وثنائية التزامن والتعاقب. ولا ننسى أيضا بعض المكونات المناصية الأخرى كحجم الصورة الفوتوغرافية (حجم صغير، متوسط، كبير)،

---

[١٢٠] - انظر: جلين ويلسون: **سيكولوجية فنون الأداء**، ترجمة : د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، عدد:٢٥٨، يونيو ٢٠٠٠م، ص:٢٢٩.
[١٢١] - محمد نظيف: **ماهي السيميولوجيا**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٤م، ص:٧٩.

ومقاسها، وطبيعتها(الصورة الشمسية، والصورة الرقمية، والصورة الاصطناعية، والصورة المفبركة، والصورة المركبة من التشكيلي والفوتوغرافي...)، وحجمها، ومرسلها، ومتلقيها، وزاوية التقاطها...

هذا، ويستلزم تحليل الصورة الفوتوغرافية دراسة شكلها، وتحديد إطارها الذي يرد في شكل مستطيل أو في شكل أفقي أو عمودي . ويعني هذا دراسة الصورة الفوتوغرافية على مستويين: المستوى العمودي(تقسيم الصورة إلى القسم الأيمن والقسم الأيسر، والبحث عن دلالاتهما السيميائية) ، والمستوى الأفقي(يفرق هذا المستوى بين السماء والأرض، كما يفرق بين المنطقة المادية والمنطقة المعنوية، أو بين الروح والجسد)[١٢٢] . كما يدرس تنظيمها الجمالي إلى جانب تنظيمها الداخلي (دراسة الشكل و المحاور) ، ورصد سيميولوجية الضوء واللون ، وتبيان درجة العمق (عمق المجال). وبعد ذلك، ينتقل الباحث إلى دراسة المعنى الحقيقي(المعنى الحرفي الواقعي المباشر)، والمعنى الإيحائي والرمزي(البحث عن قيم شاعرية وسيكولوجية وعاطفية).

وتتكون الصورة الفوتوغرافية من العلامات الأيقونية أو البعد الأيقوني(وجوه- أجساد- طبيعة- حيوانات...) ، والعلامات التشكيلية أو البعد التشكيلي (أشكال – خطوط - ألوان- التركيب...)، ومن السند والمتغير ، مثل: رأس فوقه طربوش، فالطربوش هو سند، أما المادة فهي المتغير؛ لأنه قد يكون من صوف أو من قطن أو من جلد أو من قصب... فالمتغير هو الذي يحدد المعنى، ويساعد السيميائي على رصد آثار المعنى. ومن ثم، يتم الانتقال من التحليل السيميائي إلى عملية التأويل، والبحث عن العلامات المرجعية والرسائل المشفرة ومجمل المقاصد المباشرة وغير المباشرة، وتحديد رؤية الفوتوغرافي إلى العالم[١٢٣].

وهكذا، فالصورة الفوتوغرافية حاضرة في المسرح العالمي، عبر التشخيص السينوغرافي، وتأثيث الخشبة ، وتزيين ستار الفوندو.

---

[١٢٢] - قدور عبد الله ثاني: نفسه، ص: ٣٦.

[١٢٣] - قدور عبد الله ثاني: نفسه، ص:٣٤-٣٦.

المطلب الحادي عشر: الصـــورة الديكوريـــة

للصورة الديكورية أهمية كبرى في بناء الفرجة الدرامية تشكيلا وتأثيثا ، وتأزيم العرض المسرحي دلالة ومقصدية. ومن هنا، يمكن الحديث عن أنواع عدة من صور الديكور المسرحي، كالديكور الطبيعي كما في المسرح المرتبط بالمدرسة الطبيعية؛ والديكور الباروكي كما في المسرح الكلاسيكي في عصر النهضة بإيطاليا؛ والديكور التجريدي كما في المسرح الرمزي والتجريدي والمسرح العابث؛ والديكور الفقير كما في مسرح كروتوفسكي؛ والديكور الشاعري كما في المسرح الرومانسي والمسرح الرمزي؛ والديكور الأسطوري كما في المسرح الثالث أو مسرح القسوة؛ والديكور السيميائي كما في مسرح صلاح القصب؛ والديكور الاحتفالي كما في التجربة الاحتفالية المغربية؛ والديكور الواقعي كما في المسرح التاريخي والمسرح الواقعي ...

المطلب الثاني عشر: الصـــورة الإشهاريـــة

نعني بالصورة الإشهارية تلك الصورة الإعلامية والإخبارية التي تستعمل لإثارة المتلقي ذهنيا ووجدانيا، والتأثير فيه حسيا وحركيا ، ودغدغة عواطفه لدفعه لاقتناء بضاعة أو منتج تجاري ما. وقد ارتبطت الصورة الإشهارية بالرأسمالية الغربية ارتباطا وثيقا ، واقترنت كذلك بمقتضيات الصحافة من جرائد ومجلات ومطويات إخبارية ، فضلا عن ارتباطها بالإعلام الاستهلاكي بما فيها الوسائل السمعية والبصرية من راديو، وتلفزة، وسينما، ومسرح، وحاسوب، وقنوات فضائية، بالإضافة إلى وسائل أخرى كالبريد، واللافتات الإعلانية ، و الملصقات، و اللوحات الرقمية والالكترونية ...

هذا، وقد وظهرت الصورة الإشهارية أيضا استجابة لمستلزمات اقتصاد السوق الذي يعتمد على الفلاحة والصناعة ، وترويج المنتج التجاري . كما ارتبطت بالمطبعة منذ اختراعها في الغرب سنة ١٤٣٦م، حيث برزت الصورة الإشهارية في شكل إعلانات و نصائح وإرشادات. واليوم، أصبح للإعلان أو الإشهار مؤسسات وشركات ومقاولات خاصة تعتمد على

سياسية الاحتكار، والتفنن في أساليب الإعلان، ودراسة السوق الاستهلاكية، والترويج للمنتجات والبضائع. كما أصبح الإشهار مادة دراسية في المعاهد العامة والخاصة، ومقررا دراسيا في المؤسسات الجامعية ، وخاصة كليات التجارة والاقتصاد...
وإذا كانت المجتمعات الاشتراكية والشيوعية قد قامت على الشعارات السياسية الثورية أو ما يسمى بالصورة الإشهارية السياسية (الدعاية السياسية)، فإن المجتمعات الرأسمالية أعطت اهتماما كبيرا للصورة الإشهارية الاقتصادية والتسويقية(الدعاية التجارية).
هذا، وقد أخضع الإشهار لدراسات علمية وفنية نظرية وتطبيقية متنوعة، كالنظرية السيكولوجية، والنظرية الاقتصادية، والنظرية الاجتماعية، والنظرية الإعلامية، والنظرية التداولية، والنظرية السلوكية، والنظرية القانونية، والنظرية الجمالية، والنظرية السيميائية...

المطلب الثالث عشر: الصـــورة التشكيليـة

تستعين الصورة المسرحية المشهدية بمجموعة من الصور التشكيلية القائمة على الخطوط والأشكال والألوان والعلاقات . وإذا كانت اللغة قائمة حسب أندري مارتيني(A.Martinet) على التمفصل المزدوج (المونيمات والفونيمات) لتأدية وظيفة التواصل، فإن اللوحة التشكيلية مبنية بدورها على التمفصل المزدوج البصري: الشكلم أو الوحدة الشكلية (Formème) ، واللونم (colorème) أو الوحدة اللونية [١٢٤].
هذا، وتعتمد الصورة التشكيلية على رمزية الخطوط والأشكال والألوان والحروف، فالخطوط العمودية – مثلا- تشير إلى تسامي الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط. في حين، تشير الخطوط الأفقية إلى الثبات والتساوي والاستقرار والصمت والأمن والهدوء والتوازن والسلم. أما الخطوط المائلة ، فتدل على الحركة والنشاط ، وترمز كذلك إلى السقوط والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر الداهم. فإذا اجتمعت الخطوط العمودية بالأفقية دلت على النشاط والعمل، وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية

[١٢٤] - قدور عبد الله ثاني: نفسه، ص:٢٦.

بالمائلة دلت على الحياة والحركة والتنوع. أما الخطوط المنحنية ، فترمز إلى الحركة وعدم الاستقرار، كما تدل على الاضطراب والهيجان والعنف.[١٢٥]

أما على مستوى الأشكال، فثمة مجموعة من الأنواع لها دلالات سيميولوجية سياقية ومشتركة، فالأشكال التجريدية تهدف بالدرجة الأولى إلى الكشف عن الحقيقة الداخلية والعميقة في نفسية الإنسان. أما الأشكال المصوبة إلى الأعلى، فتشير إلى الروحانية الملائكية. أما إذا اتجهت إلى الشمال، فدلت على المادية الطينية . أما الأشكال حادة الرؤوس، فترتاح بلا محالة إلى الألوان الحارة، بينما الأشكال المستديرة والمنحنية، فترتاح إلى الهدوء في الألوان الباردة[١٢٦].

ويخضع الشكل – حسب روسكين (Ruskin)- في تكوينه لمجموعة من القوانين مثل: قانون الأهمية (رسم شكل بارز تتجمع حوله الأشكال الفرعية)، وقانون التكرار(خلق انسجام اللوحة عن طريق تكرار المكونات التشكيلية)، وقانون الاستمرار (الاستمرار في تطبيق قانون التتابع المنظم لعدد من الأشياء المثيرة للمتلقي)، وقانون الانحناء والتقويس(الأشكال المقوسة والمنحنية أحسن بكثير من الأشكال والخطوط المباشرة)، وقانون التضاد والتقابل(التقابل بين الألوان والخطوط)، وقانون التغير المتبادل(تغيير في المكونات يؤدي إلى تغيير في الدلالة)، وقانون الاتساق(إذا كان هناك اختلاف وتباين على مستوى العناصر الكبرى، فلابد من التناغم على مستوى العناصر الفرعية)، وقانون الإشعاع(تناسق وتناغم الخطوط ضمن علاقاتها البسيطة والمعقدة)[١٢٧].

وهناك أنواع عدة من التكوينات التشكيلية - حسب (رودروف Rudrouf)- التكوينات الانتشاري(توزع الوحدات بطريقة متجانسة ومنتظمة دون محور أو مركز إشعاعي كالتصاوير الفارسية والمنمنمات)، والتكوينات الإيقاعية المرتبطة بالإيقاع الفراغي أو إيقاع في التوزيع النسبي للمساحات، ويقسم هذا النوع بدوره إلى التكوينات المحورية(انتظام المكونات حول محور مركزي أو عدة محاور) ، والتكوينات

---

[١٢٥]- قدور عبد الله ثاني: نفسه، ص:١٠٧.

[١٢٦] - قدور عبد الله ثاني: نفسه، ص:١٠٧-١٠٨.

[١٢٧] - قدور عبد الله ثاني: نفسه، ص:١٠٩-١١٠.

المركزية(تتعلق المكونات بنقطة مركزية تجاذبية)، والتكوينات القطبية(وجود مجموعتين متقابلتين).
ويلاحظ كذلك أن الرسم في جهة من جهات الورقة أو اللوحة له دلالات في علم النفس الاجتماعي، ويعكس أيضا دلالات سيميائية دالة[١٢٨] . فالرسم في وسط الورقة أو اللوحة يدل على توازن نفسية الرسام، وتوازن رؤيته للأشياء، وكذا انتباهه الدقيق، والتركيز على الحقيقة البصرية، والملاحظة المتزنة، وتناسق الأفكار العلمية والمنطقية. كما يدل أيضا على الاهتمام بالذات، والإرادة القوية، والعيش في وسط المجتمع، وعدم الحياد عن ذلك مهما كانت الظروف. أما الرسم على الجانب الأيمن، فيدل على محاولة الرسام للاندماج داخل المجتمع، وانفتاحه على عالمه وبيئته، وطموحاته وآماله في التقدم ، وإثبات الذات، وتحقيق الأحسن والأفضل، والاستقلالية في أخذ القرارات، والاعتماد على النفس في ذلك.
بينما الرسم على الجانب الأيسر ، فيدل على لجوءه إلى العزلة، وهروبه من الغير، وانغلاقه على نفسه، وانسحابه من المجتمع، والانطواء دون الميول إلى الحياة الجماعية، كما يدل ذلك الرسم على ميل الرسام إلى الأشكال، والبحث عن الأمن لشعوره بالوحدة والدفء[١٢٩] .
وهناك مجموعة من الدارسين الذين تناولوا الفن التشكيلي بالدراسة السميائية كبيير فروكوستيل(Pierre Fraucustel)، ولويس مارتان(Martin)، وأوبير داميش(Eubert Damisch)، وجان لوي شيفر(jean Louis Schefer...).

المطلب الرابع عشر: الصـــــورة اللونيـــــة

لا يمكن للصورة المسرحية المشهدية أن تتراقص فوق خشبة الركح حركيا وفنيا وجماليا ، ولا يمكن أيضا إدراكها في شموليتها، وعبر إيقاعها الزمني والمكاني المتناميين دراميا، إلا بفعل الإضاءة والتلوين. وفي هذا الصدد،يمكن الحديث عن الصورة اللونية داخل الفعل المسرحي الميزانسيني ، بربط الألوان بالانفعالات النفسية والمشاعر الوجدانية

---

[١٢٨] - قدور عبد الله ثاني: نفسه، ص:١١٠.
[١٢٩] - قدور عبد الله ثاني: نفسه، ص:١١٠.

الشعورية واللاشعورية، ورصد إحالاتها السيميائية دلالة وسياقا ومقصدية. ومن هنا، " فاللون هو من أكبر الوسائل للتحكم في المزاج اللحظي سواء استخدم هذا اللون في الإضاءة، أو المناظر أو الأزياء.
وضمان أن تكون الألوان منسقة على نحو مناسب وناقلة للشعور الصحيح هو جانب مهم من جوانب المهمة التي توكل إلى المصمم، والأثر الانفعالي للألوان المختلفة أمر اتفق عليه بشكل متسع، ويتم تدعيمه من خلال الدراسات الكثيرة التي أجريت حول الاستجابات الفسيولوجية للبيئات ذات الألوان المختلفة".[١٣٠]
ويمكن الإشارة إلى أن الألوان قد تكون بسيطة أو مركبة، وقد تكون دلالاتها حرفية تقريرية مباشرة أو إيحائية وتضمينية ومجازية ، حسب سياقاتها السيميائية والميزانسينية.
ومن المعلوم أن الألوان أنواع: فهناك الألوان الأصلية الأساسية، وهي ثلاثة: الأزرق، والأحمر، والأصفر. وهناك الألوان الثانوية، مثل: الأخضر، والبنفسجي، والبرتقالي. وهناك الألوان الإضافية كالأبيض والأسود، وهناك أيضا الألوان المتممة التي يسهل تزاوجها كأن نزاوج اللون الثانوي باللون الأصلي. فالبرتقالي المكون من الأحمر والأصفر متمم للأزرق. واللون الأخضر متمم للأحمر، واللون البنفسجي متمم للأصفر.
كما توجد الألوان المتقاربة التي تنقسم بدورها إلى الألوان الباردة كالبنفسجي والأزرق وما بينهما والبرتقالي والأصفر وما بينهما؛ والألوان الحارة، وهي: الأحمر والبرتقالي وما بينهما والبرتقالي والأصفر وما بينهما؛ والألوان الدافئة، وهي: ماحصر بين المجموعتين: البنفسجي والأخضر من جهة والأحمر والأصفر من جهة أخرى.[١٣١]
وقد تكون الدرجة اللونية قوية أو ضعيفة بقوة انعكاس الأشعة الضوئية الحاملة للون. كما أن للصورة الضوئية نغمتين: نغمة صافية(أصالة اللون بدون إضافة)، ونغمة متواترة(زيادة إضافية على اللون الأصلي). كما أن للصورة الضوئية تضادا (الأبيض والأسود) ، وقوة في الحدة (الفتوحة والدكانة).

---

[١٣٠] - انظر: جلين ويلسون: **سيكولوجية فنون الأداء**، ص:٢٢٩-٢٣٠.
[١٣١] - قدور عبد الله ثاني: نفسه، ص:١١٦.

وهكذا، فاللون الأزرق يدل على الشوق والبعد والسعة...أما اللون الأصفر فيحيل على السرور والابتهاج والذبول والنور والإشعاع، بينما يدل اللون الأحمر على الحرب والدمار والنيران والدماء والحركة. أما اللون الأبيض، فيدل على الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار. ويدل اللون الأخضر على الهدوء والحياة والطبيعة والاستقرار والازدهار والتطور والنماء. أما اللون البرتقالي، فيحيل على الدفء والانجذاب والذوق والشوق. في حين، يدل اللون الأسود على الظلام والكآبة والحزن والجهل، ويدل الرمادي على التداخل والنفاق والضبابية .[١٣٢]

وإليكم سيميائية الألوان وصورها الدلالية حسب جلين ويلسون [١٣٣]:

سيميائية الألوان	الصور الدلالية
الأحمر	الحرارة- الخطر- الدم- الغضب- الإثارة- النشاط- لون أعياد الميلاد- الملاهي الليلية- الدعارة.
الأصفر	الشمس- الصيف- الابتهاج- المرح الصاخب- الصحة- النهار.
الأزرق	بارد- مبتل- كئيب- جدارة الاحترام- الخوف- ضوء القمر- الشتاء.
الأخضر	محايد- خلوي(مرتبط بالهواء الطلق والخروج للتريض)- منعش- الأمن والطمأنينة- هادئ- شاحب كالموتى(في الطعام والوجوه)- له علاقته بالنماء والربيع.
الأرجواني	مرتبط بالانفعال المتأجج أو الشغف أو الهوى- متعلق بالأبهة- ملكي- مرتبط بالخطيئة- عميق- يوحي

[١٣٢] - قدور عبد الله ثاني: نفسه، ص:١٣٠.

[١٣٣] - انظر: جلين ويلسون: نفسه، ص: ٢٣٠.

	بالمأساة.
الأبيـــض	ثلجي- نظيف- نقي- صريح- فاضل- عذري.
الأســود	دال على الحزن- مرتبط بالموت والليل والظلمة- يدل على الشؤم والسوء والشر.

المطلب الخامس عشر: الصـــورة الأيقونيـــة

يرتبط الأيقون(Icon) بالسيميائي الأمريكي شارل سندرس بيرس(CH.S.Peirce)، ويدل على كل أنظمة التمثيل القياسي المتميز عن الأنظمة اللسانية. وتعبر الأيقونة عن الصورة القائمة على التماثل بين الدال والمدلول. و تشتمل الأيقونة الرسومات التشكيلية والمخططات والصور الفوتوغرافية والعلامات البصرية.

ومن ثم، فهناك مجموعة من العلامات: علامات طبيعية(علامات معللة مثل: المرض والدخان)، وعلامات مصطنعة(يخترعها الإنسان). يقول كاوزان" يحول العرض العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة (ومضة ضوء)، ويستطيع في ذلك أن يصطنع العلامات. قد تكون هذه العلامات مجرد أفعال لا إرادية في الحياة. وبالرغم من ذلك، فإن المسرح يحولها إلى علامات إرادية. وقد لا تكون لها أية وظيفة اتصالية في الحياة، وبالرغم من ذلك فإنها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة في المسرح" [١٣٤].

وعليه، فالصورة الأيقونية تشمل الرسم التصويري، والتصوير الفوتوغرافي، ونميز كما ميز بيرس(Peirce) بين ثلاثة أنواع من الأيقونة: الصورة(image)، والتخطيط(diagramme)(تتخذ الطاولة عند السورياليين أو الميميين شكل مخطط إيحائي)، والاستعارة

[134]- Kowzan, Tadeusz :(the sign in the theatre), **Diogenes, 61, 1968, p: 60**.

(métaphore) (قد تصبح خشبة الركح استعارة لساحة قتال أو قعر أو سجن)..
هذا، ويزخر العرض المسرحي بالعلامات الأيقونية البصرية ، ولاسيما فيما يتعلق بجسد الممثل، وأزيائه المختلفة، وتسريحات شعره ، وماكياجه، وإكسسواراته.
ويلاحظ أن العلامات الأيقونية في تاريخ المسرح كانت تهيمن بكثرة في المسرح الحي في الستينيات(The living theatre) من القرن الماضي، لكثرة الإيماءات كما عند جوليان بيك(J.beck) وجوديث مالينا (J.Malina).
وقد تتحول الإشارات المسرحية أو النص المرافق إلى علامات أيقونية وظيفية تحدد الصور الفضائية أو الشخوصية.
وتستند الصورة الأيقونية بلاغيا إلى المجاز والاستعارة والمجاورة والمجاز المرسل. فالواقعية معروفة بالمجاورة، أما الرمزية فهي تستند إلى الخاصية الاستعارية. فالبيت الأبيض – مثلا- عبارة عن صورة مجاورة تحيل على رئيس أمريكا، واستعمال خيمة واحدة بمثابة مجاز مرسل علاقته الجزئية للإشارة إلى ساحة القتال.

المطلب السادس عشر: الصورة الرقميـــة

يستفيد المسرح بصفة عامة، والصورة المسرحية بصفة خاصة، من التطور الإعلامي الرقمي على مستوى بناء الفرجة الدرامية تشكيلا وتأثيثا وتصويرا. ومن ثم، يمكن الحديث عن الصورة الرقمية أثناء الإخراج ووضع التصور السينوغرافي، إذ نلتجئ إلى الحاسوب لوضع مخططات وتصاميم رقمية لهندسة الإخراج ، وتحديد ملامح السينوغرافيا المشهدية، فنرسم الخشبة الركحية، ونملأها بالمكونات والعناصر والأيقونات. وهكذا، فقد" دخل الحاسوب اليوم بقوة في التصميم المسرحي. وقد انتشرت أدوات التصميم انتشارا واسعا بواسطته، والمهارات أصبحت بسرعة فائقة معيارية أكثر مما هي استثنائية. فقد ظل مصممو المسرح لسنوات طويلة يرسلون تصاميمهم إلى الأستديوهات المسرحية يستخدمون فيها تطبيقات تكنولوجية وجدت أساسا للمهندسين المعماريين.أما اليوم فجميع التصاميم

والرسوم التفصيلية للملابس وغيرها تصمم باستخدام الرسام وبرنامج معالجة الصور(الفوتوشوب). كما نشاهد كثيرا من المصممين يستخدمون برامج لخلق نماذج مسرحية صنعت بشكل مسبق من الورق المقوى والبكزا. استخدمت هذه البرامج والسيديات لإعادة إسكيتشات المسرحية الصورية الواقعية بدقة وتفاصيل لا تصدق."[١٣٥]

ومن هنا، يتضح لنا أن الصورة المسرحية اليوم لا يمكن لها أن تستغني عن الصورة الرقمية ، وخاصة على مستوى الإخراج، ووضع السينوغرافيا المشهدية .

المطلب السابع عشر: الصـــورة السينمائيـــة

يستعين المسرح – اليوم- بالسينما في بناء فرجته الدرامية على مستوى التصوير والتأطير والتمثيل. وبذلك، فقد ارتبط المسرح أيما ارتباط بالفن السابع، من حيث تحويل الفرجة الدرامية إلى مشاهد ولقطات وإطارات ، فقد بدأنا - اليوم - نتحدث عن سينما مسرح. ويعني هذا أن المسرح بدأ يوظف صورا سينمائية متحركة وبصرية، كما نجد ذلك في المسرح الوثائقي عند بسيكاتور، وبيتر فايس، وبرتولد بريخت ، فقد كان بيسكاتور - مثلا - يكسر وحدة النص ، ويفكك الكتابة إلى مشاهد مفككة أو متناظرة، ويستعين بالحكي والوصف والحوار، والتوجه مباشرة إلى الجمهور لكي لا يندمج عاطفيا مع عرضه المسرحي. ومن أهم التقنيات التي استعملها بسكاتور في عروضه المسرحية الاستعانة بالفن السينمائي باعتباره أداة للتعبير الفني. فقد كان بسكاتور يستعمل الأشرطة الوثائقية والسينمائية لتنعكس على الستارة الخلفية أو ما يسمى بستارة "الفوندو"، وكانت هذه الأشرطة بمثابة خلفية تاريخية للمشاهد التي يقدمها مسرحه السياسي.

وقد استخدم بريخت كذلك، في مسرحه الملحمي، مجموعة من التقنيات الإخراجية كاللافتات والشعارات المكتوبة عليها، ويعلقها على الستائر. كما نراه يستخدم السينما بتحويل ستارة الفوندو إلى شاشة سينما يعرض عليها أثناء تمثيل المسرحية بعض المشاهد التي توهم بأنها واقعية صورت

---

[١٣٥] - محمد إبراهيم: (المسرح والصورة ودكتاتورية المخرج)، **جريدة الفنون**، الكويت، العدد:٨٥، السنة الثامنة ٢٠٠٨م، ص:١٨.

على الطبيعة، كتسجيل قسوة وهمجية الحكم النازي كما في مسرحيته الملحمية(**عظمة الرايخ الثالث وبؤسه).**
ونلفي هذا الاهتمام السينمائي في مسرح الصورة لدى صلاح القصب الذي يجعل من السينما مصدرا من مصادر مسرح الصورة إلى جانب الشعر والتشكيل . ومن ثم، ينحدر مسرح الصورة" من عائلة الدراما، إلا أن أصوله العميقة تكمن في ثلاثة جذور غير درامية بالمعنى المسرحي، أسهم كل منها بدور معين في تكوين مسرح الصورة – فالشعر كان الجذر الشامل الأول لمسرح الصورة، ومازال هذا الجذر محتشدا في جانبيه الصوري واللغوي بالكثير من الأغوار والخامات التي يمكن أن تطور مسرح الصورة. أما الرسم والفن التشكيلي عموما فهو الجذر الثاني لمسرح الصورة، وقد بلغ ذروة عطائه لمسح الصورة في الفن الفوتوغرافي. أما السينما فهي الجذر الذي يعطي للصورة حيويتها وصيرورتها، وإذا تأملنا في هذا المثلث أمكننا الاستعانة بهيغل لإعادة ترتيبه وفق الجدل الهيغلي، فالمثلث الجدلي الأول المكون من الشعر والرسم والدراما، أنتج دراما الصورة بحالتها الديناميكية، أما المثلث الجدلي الثاني، فيتألف من دراما الصورة (وهي الصيرورة) 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 تمد في هذه الفنون، وتأخذ منها."[١٣٦]
وهكذا، يتبين لنا أن المسرح يمكن له أن يستعين فنيا وجماليا بالصورة السينمائية التي تصبح عنصرا مهما في باب التوثيق والأرشفة الموضوعية.

المطلب الثامن عشر: الصـــورة الرصديـــة

تعتمد الصورة الرصدية على تلقي الصور المسرحية ذهنيا ووجدانيا وحركيا، ويخضع هذا التلقي السيميائي الافتراضي لمجموعة من العناصر السيميائية كابتياع التذكرة من شباك التذاكر، وحجز المقعد المناسب،

[١٣٦] - صلاح القصب: نفسه، ص:٥٩.

والدخول في عملية تعاقدية مع منتج العرض، بحيث ينبغي أن يراعي أفق انتظاره فنيا وجماليا. وعلى الرغم من ذلك، فقد توجد من العروض التي تخيب هذا الأفق أو تؤسسه من جديد.
وبعد مرحلة الاستعداد لتلقي العرض، تبدأ مرحلة الرصد والتقبل عن طريق التفرج والتتبع والمشاهدة، والعمل على تخزين الصور المفيدة والممتعة، والقيام بتفكيكها وتركيبها عن طريق ممارسة التحليل والتأويل والنقد. وهنا، فعلا نتحدث عن المتقبل الافتراضي الواعي والمتنور، ولا نتحدث عن الراصد العادي والساذج.
هذا، وتصدر مجموعة من ردود أفعال من قبل الجمهور كالتصفيق، والتصفير، والاعتراض، والتشجيع، والضحك، والاندماج في الدور. وهذه المرحلة التقويمية مهمة للعرض المسرحي لتصحيح الأخطاء الفنية والجمالية والتقنية باستعمال آلية الفيدباك.
وعلى العموم، يتلقى المشاهد، في أثناء رصده لمشاهد الفرجة الدرامية، مجموعة من الصور الأيقونية. وفي هذا، يقول بيرس:" ليست الكلمة أو الماركة المادية الدجالة علامة وحسب، بل كذلك الصورة التي يمكن أن تثيرها في ذهن من يتلقاها- علامة بواسطة الشبه، أو كما نقول، أيقونة- يمكن أن تكون علامة للصورة المشابهة لها في ذهن من أرسلها"[١٣٧]
هذا، وتتحكم في علاقة المؤدي بالراصد مجموعة من القواعد التداولية وقواعد السياق. أي: هناك قواعد تتحكم في اتفاقات الاتصال بين الطرفين داخل السياق الدرامي. وتقوم هذه العلاقة على مبدإ التعاون، وفهم الإرساليات وتفسيرها وتشفيرها وتفكيكها ، بالاعتماد على قواعد نحوية ودلالية وصوتية، مع ضرورة فهم قواعد البلاغة وقواعد النطق والإلقاء، ومعرفة المقاصد البلاغية والخصائص الفنية والجمالية والأسلوبية، وتملك الكفاءة النصية لتأويل النصوص والعروض المسرحية اتساقا وانسجاما وتداولا ورهانا.

---

137 - Peirce, Charles S: **Collected papers**. Cambridge, Mass, Harvard U.P, (1931-1958), p : 433.

المبحث الرابع: آليـــات مقاربة الصورة المسرحية

يتطلب التعامل السيميائي مع الصورة المسرحية أن ينطلق الباحث أو الدارس من مجموعة من المصادر والمرجعيات التي تتمثل في تمثل مبادئ اللسانيات والسيميائيات ، واستيعاب مفاهيم الشكلانية الروسية والبيرسية (الرمز، والإشارة، والأيقون، والمخطط، والرسم)، والانفتاح على الخطاب الفلسفي والمنطقي، والاطلاع على البحث الاجتماعي الحديث، واستثمار التحليل النفسي ونظريات الاقتصاد والتواصل والإعلام.

هذا، وتقسم الفرجة المسرحية إلى مجموعة من النصوص: نص المؤلف، ونص الممثل، ونص المخرج، ونص السينوغراف، ونص الراصد. فيقسم كل نص إلى مجموعة من الصور المشهدية المرئية. وتتحدد كل صورة حسب مجموعة من المعايير: المعيار المكاني، والمعيار الزمني، والمعيار الأسلوبي، والمعيار الحدثي أو الدلالي، والمعيار الشخوصي....وبعد ذلك، تدرس الصورة كعلامات رئيسية وتابعة بنية ودلالة ووظيفة. ويعتمد في التحليل مجموعة من الآليات السيميائية كالعلامة، والرمز، والإشارة، والأيقون، والمخطط، والصورة، والاستعارة، والمجاز المرسل، والمشابهة، والمجاورة، والإبانة، والتصدير، والتأطير، والتوسيم السيميائي...

وبعد ذلك، تدرج الصور المسرحية ضمن أنساق وشفرات صرفية ونحوية ودلالية وتداولية ، فالنسق هو رصيد من العلامات أو الإشارات والشفرات النحوية الداخلية التي تحكم اختيارها وتراكبها ، مثل: النسق الحركي، والنسق اللساني، والنسق السينوغرافي، والنسق الموسيقي، والنسق التشكيلي... ومن ثم، يتفرع النسق إلى مجموعة من الشفرات والكودات الأساسية والثانوية والفرعية. فهناك كودات متعددة ومتنوعة، مثل : الكودات الجسدية، والكودات المكانية، وكودات اللباس، وكودات التجميل، وكودات الرسم، وكودات الموسيقا، وكودات العمارة...

وعليه، فلابد للمقاربة السيميائية للصور أن ترتكن إلى عمليتي التفكيك والتركيب، ورصد الاختلافات والتماثلات، والانتقال من مرحلة التحليل إلى مرحلة التأويل. كما يمكن الاعتماد على مجموعة من المستويات

المنهجية في دراسة الصورة كالمستوى اللساني، والمستوى البصري، والمستوى الأيقوني، والمستوى الدلالي، والمستوى التداولي.

المبحث الخامس: الصـورة الدراميـة في التنظير المسرحي الغربي والعربي

تحضر الصورة الدرامية في مجموعة من التجارب المسرحية الغربية والعربية ، سواء أكان ذلك عن وعي أم عن غير وعي، تنظيرا وتطبيقا. وقد أضحى الاهتمام بمسرح الصورة كثيرا مع أنطونان أرطو ، ومايرخولد ، وكروتوفسكي، وجاك ليكوك، ورواد مسرح الميم... وكان هذا الاهتمام حاضرا كذلك في المسرح العربي مع صلاح القصب ومجموعة من العروض التي قدمت ضمن مهرجانات المسرح التجريبي.
وإليكم الآن بعض التجارب التي اهتمت بمسرح الصورة أو سيميائية الصورة الدرامية تشكيلا وبناء ووظيفة ودلالة ومقصدية:

المطلب الأول: مسرح الميم أو المسر ح الصامت

يعد المسرح الصامت من أهم الأشكال التعبيرية التي يمكن الاستعانة بها في مجال الدراما من أجل تقديم فرجات درامية مثيرة، تجذب المشاهدين بطريقة إبداعية ساحرة ، وتخلب ذهنهم فنيا وجماليا. ومن هنا، إذا كان المسرح العادي يعتمد كثيرا على الحوار التواصلي، وتبادل الكلام، فإن المسرح الصامت أو ما يسمى بالميم أو البانتوميم يشغل كثيرا خطاب الصمت الذي يعبر سيميائيا ورمزيا عن مجموعة من القضايا الذاتية والموضوعية أكثر مما يعبر عنها الحوار المباشر. ويعني هذا أن المسرح حينما يوظف الإشارات والإيماءات والصمت يؤدي وظائف إيجابية أكثر من المسرح الحواري الذي يرتكن إلى الرتابة والتكرار والاستطراد والملل؛ بسبب تطويل الكلام ، وامتداد التواصل المباشر. ويكون للميم كذلك تأثير جيد في الجمهور الراصد؛ بسبب إيحاءاته الشاعرية ، وتلميحاته المضمرة والمكثفة أفضل بكثير من تأثير الاسترسال المبني

على المنولوجات السلبية ، والحوارات الطويلة المقرفة. ومن هنا، لا يمكن تقديم عرض ميمي إلا بممارسة التشخيص الحركي، وتشغيل قسمات الوجه المعبر، وترويض الجسد اللعبي لينسجم مع لغة الميم. وغالبا، ما يكون للمسرح الصامت آثار مفيدة في تحقيق الإبلاغ والتواصل السيميائي الحقيقي.

الفرع الأول: ما المسرح الصامت؟

البانتوميم (Pantomime) من الكلمة اليونانية (Pantomimus). أما كلمة الميم، فهي مشتقة من الكلمة (Mimus) ، وتعني الكلمتان معا المحاكاة والتقليد . وقد كان الميم في اليونان بمثابة حدث هزلي أو سكيتش ساخر ينتقد أوضاع المجتمع عبر استعراض عيوب الآخرين، وذكر مثالبهم من أجل إثارة الجمهور تسلية وإمتاعا.
ومن هنا، فالبانتوميم هو تقديم الفرجة المسرحية عن طريق الإيماءات والإشارات والحركات، وترويض الجسد لعبيا وسيميولوجيا ودراميا. أي: هو ذلك الفن الدرامي الذي يحقق التواصل غير اللفظي ، عبر مجموعة من العلامات السيميولوجية المعبرة برموزها ودلالاتها وإيحاءاتها غير المباشرة. كما يقصد به أيضا كل ما يتعلق بتعابير الوجه والنظر التي تترجم الانفعالات ، مثل: الحزن، والخوف، والفرح...
وعليه، فالميم نوع من الكوميديا السردية التي نجد فيها الممثل يعرض مجموعة من الأحداث والانفعالات والمشاعر الوجدانية، عن طريق الحركات بدون الاستناد إلى الكلام اللفظي. وبتعبير آخر الميم هو نوع من المسرح الكوميكي والواقعي المصحوب غالبا بالموسيقا، حيث يهيمن فيه الجانب الحركي والإشاري والإيمائي. أي: إن الميم يركز أساسا على الهيئة الجسدية والحركات بعيدا عن كل تعبير لفظي. والميم كذلك تعبير عن الفكرة بواسطة الحركة. ومن ثم، يعد ممثل البانتوميم ممثلا متخصصا في تقليد الآخرين تقليدا كوميديا ساخرا، عبر محاكاة إشاراتهم وحركاتهم وطباعهم .
بيد أن المفهوم الحقيقي للميم أو البانتوميم هو تقديم حياة الإنسان الذاتية أو الموضوعية في شكل نص سردي ، باستثمار الحركات والإيماءات

والإشارات ووضعيات الجسم، بدون استعمال الخطاب اللفظي أو باستعماله، ولكن بشكل مقل . كما يمكن في هذا الميم تشغيل كل عناصر التواصل غير اللفظي المرتبطة باستخدام الوجه (الرأس، الجبهة، العينان، الأنف، الفم، الذقن، الخد...)، واليدين، والجسد، والقدمين، لإنتاج فرجة احتفالية شاملة موحية ومعبرة بطريقة رمزية غير حرفية.

الفرع الثاني: مقومات المسرح الصامت وأنواعه

ينبني المسرح الصامت على مجموعة من المقومات الرئيسية كتحبيك القصة الهزلية المتضمنة لمجموعة من الأفكار والمشاعر والانفعالات، وتشغيل الحركات والإشارات والإيماءات وتمثلات الجسد، وتشغيل الألعاب البهلوانية والسيركية الصامتة، وتوظيف المفارقة والباروديا والسخرية والضحك الكروتيسكي، واستخدام الكوميديا، ومحاكاة الآخرين وتقليدهم، واستثمار الكاريكاتور الانتقادي. كما يستعين الميم أيضا بمجموعة من العناصر التكميلية كالموسيقا، والرقص، والباليه، والسينوغرافيا، والأزياء، والماكياج، والأقنعة...
هذا، والمسرح الصامت في عمومه أنواع ثلاثة: ميم صوتي، وميم حركي، وميم مزدوج يجمع بين الصائت والصامت. أما بصفة خاصة، فيمكن الحديث عن مواقف صامتة في مسرح صائت، أو مواقف صائتة في مسرح صامت، أو مسرح صامت جزئي أو كلي . ويمكن الحديث أيضا عن البانتوميم الجماعي والبانتوميم الفردي. وهناك كذلك بانتوميم مسرحي، وبانتوميم استعراضي، وبانتوميم سيركي وبهلواني، وبانتوميم إيمائي، وبانتوميم فروسي، وبانتوميم كرنفالي، وبانتوميم قناعي، وبانتوميم احتفالي شعبي...

الفرع الثالث: تاريخ المسرح الصامت

من المعروف أن التعبير الصامت أو الميم شكل مسرحي قديم عرف لدى الشعوب القديمة كالمصريين واليابانيين والصينيين. بيد أنه نشأ في المسرح اليوناني للدلالة على التقليد والمحاكاة، كما عرفه المسرح

الروماني" تقليدا للطبيعة الإنسانية ، وكانت عروضه في البدايات تتضمن النقد الاجتماعي والسياسي، ولعله كان الوسيلة الفعالة للهروب من مخاوف الكلمة المنطوقة."[١٣٨]

ولقد بلغ الميم أوجه مع كوميديا دي لارتي أو الكوميديا المرتجلة إبان القرن السادس عشر الميلادي، حيث كان الممثلون الشعبيون يستعملون الأقنعة الساخرة، ويقدمون عروضهم بواسطة السرد المفارق، مستعينين في ذلك بالإشارات والحركات والإيماءات وألعاب الجسد من أجل خلق فرجة احتفالية كوميكية هزلية ضاحكة.

وارتبط الميم في إنجلترا بالحفلات الدينية ، ولاسيما حفلة عيد مولد المسيح، فكان الممثلون يقدمون فرجات هزلية مسلية وممتعة، يستثمر فيها الممثلون السرد ، والغناء، والرقص، والكوريغرافيا، والحركات الصامتة.

وعلى الرغم مما تعرض له الفن الميمي من قبل الكنيسة في أوربا من اضطهاد وتحريم، إلا أنه انتشر - بعد ذلك- في كل من فرنسا وإيطاليا وبريطانيا، وتم توظيفه بشكل جيد في القرن العشرين في حلبات السيرك، وعروض الألعاب البهلوانية، وأفلام السينما غير الناطقة مع شالي شابلن وكايتون. وبعد ذلك، انتقل إلى المجال المسرحي تشخيصا وتأليفا وإخراجا وتأثيثا.

هذا، وقد اهتم الإخراج المسرحي المعاصر كثيرا بالمسرح الصامت، ولاسيما الميم أو البانتوميم لأدواره الإيجابية في تحبيك الفرجة الدرامية. وقلما نجد مخرجا عالميا أو عربيا لم يهتم بهذا النوع من المسرح؛ لما له أيضا من فوائد في تكوين شخصية الممثل، وتأطيرها فنيا ودراماتورجيا.

ومن أهم هؤلاء المخرجين الذين أعطوا أهمية كبرى للمسرح الصامت نذكر: المخرج الروسي ماييرخولد الذي اعتبر أن الفنان المثالي الحقيقي هو الذي يجيد الرقص والتعبير الصامت (الميم) والبهلوانية وغيرها من القدرات والمهارات . وأكد ماييرخولد على التدريب الفيزيقي لجسم الممثل

---

[١٣٨]- سعد أردش: **المخرج في المسرح المعاصر**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ص:٣٣، الهامش.

وصوته وحركته. وتتركز حصيلة شغل ماييرخولد في اهتمامه بالتكنيك كأساس في العملية المسرحية.[١٣٩]
ونجد هذا الاهتمام أيضا لدى ألكسندر تايروف(Tairov). فالمسرح عند هذا المخرج الروسي " يتحدد بمعارضته لتقليد الحياة. ولا ينبغي كما يقول أن يكون عين الكاميرا، وهو فن قائم بذاته، وله نظامه وتكنيكه الخاص. وفي رأي تايروف أن فن البانتوميم يعتبر من أنقى الأشكال المسرحية، وهو في هذه النقطة يلتقي مع ماييرخولد.
والممثل عند تايروف يرتكز عمله على الجسم والإشارة، وتشكل حركاته أهمية أكبر من التركيز على الإلقاء الذي كان يخضع في تصوره للأصول الموسيقية والإيقاعية"[١٤٠].

هذا، ويعد جاك كوپوه(Jacques Copeau) من أهم المخرجين الفرنسيين الذين نهجوا منهج الاعتدال والتعقل في مجابهة الواقعية التفصيلية. وقد دخل عالم المسرح من باب الصحافة وعتبة النقد الأدبي، وكان إخراجه يعتمد على ترويض الصوت من أجل الحصول على النطق السليم الواضح، والاهتمام أي اهتمام بالتمثيل الصامت المعبر ، والاشتغال على الفضاء الفارغ على مستوى الديكور والسينوغرافيا.

هذا، وقد وظف بيتر بروك(Brook) في كثير من عروضه المسرحية الميم بطريقة جزئية. أي: في مشاهد درامية معينة داخل عروضه المسرحية التي استعمل فيها منهجا تلفيقيا، يعتمد على توظيف مجموعة من التقنيات الإخراجية التي استلهمها بدورها من مخرجين آخرين تناصا وتضمينا وتجريبا. ومن هنا، فقد " أفاض بروك في إخراجه عرض مارا صاد Marat- Sade عن رؤية متعددة التفاصيل، فالشخصيات تستخدم الماكياج بمعيار مبالغ فيه إلى جانب المبالغة في التشويهات الخلقية والجسدية مع تقديم مشاهد تعبيرية صامتة(ميم) وإضافات صوتية وحركات تعبيرية وضوئية. وكل ذلك يختبره بروك لتحقيق أهدافه الفنية

---

[١٣٩]- أحمد زكي: **الإخراج المسرحي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م، ص:٢٣٧.
[١٤٠]- أحمد زكي: نفسه، ص:١١٠.

التي تمثلت في امتزاج التناغم البريختي مع قسوة أرتود الأمر الذي أثار كيان النقاد في العالم، فهو قد استفزهم وخدرهم وسحرهم".[١٤١]

وينطلق كوردون گريگ في كتابه(**فن المسرح**) من أن جذور المسرح تعود إلى الرقص والحركات الصامتة، وقد رفض فلسفة الواقعية كثيرا . وفي المقابل، كان يدعو إلى المسرح الشامل، وخاصة المسرح الذي ينبني على المسرحية الصامتة، و شعر العرض المسرحي الجامع بين طقوس الكلمة والحركة... ومن هنا، يتحدد المسرح الشامل لدى گريگ في الحدث والكلمات والخط واللون والإيقاع.

ومن المخرجين الذين اهتموا بالميم نجد كلا من: هنري توماشفسكي الذي أوجد مدرسة للتمثيل الصامت ببولندا سنة ١٩٥٦م، وجاك ليكوك(**Jacques Lecoq**) الذي أسس مدرسة للميم بباريس سنة ١٩٥٦م، ومارسيل مارسو(Marcel Marceau) شيد بدوره مدرسة للميم بفرنسا سنة ١٩٧٨م.

ومن جهة أخرى، هناك من العلماء والباحثين من درس الميم دراسة تصنيفية دقيقة، مثل: العالم لاوتون(Lawton) في كتابه(نظرية الميم وتطبيق الحركية التعبيرية)[١٤٢] ، حيث قدم تصنيفا توضيحيا للمكونات الميمية، حيث ميز بين ثلاثة أنواع:

❶التعبير الطبيعي للانفعالات.

❷ الحركات الاشتغالية التي تصف مختلف النشاطات (اللعب والعمل).

❸الحركات الاصطلاحية التي تشمل بدورها ثلاثة أنواع فرعية:

❶ **الحركات السردية** المستعملة في مجال التبادلات اللفظية.

❷**الحركات الوصفية** التي تسمح للفنان بالتعبير عما يرى، ويسمع ويحس ويلمس. وتمكن هذه الحركات أيضا من وصف الأحداث أو الظروف الواقعة خارج المشهد.

❸**الحركات الانفعالية** المشتقة من الانفعالات الطبيعية على سبيل المثال.[١٤٣]

---

[١٤١]- أحمد زكي: نفسه، ، ص:١٣٣.

[142] Lawton.J: **Mime: the theory and practice of expressive gesture**. Dance Horison Republication,1957;

[١٤٣]- جميل حمداوي: **دروس في لسانيات التواصل**، مطبعة المقدم، الناظور، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م، ص:٧٣-٧٤.

ومن أهم الممثلين المشهورين في مجال الميم والمسرح الصامت نستحضر الأعلام البارزة التالية: جان لوي بارو(Jean-Louis Barrault)، وشارلي شابلن(Charlie Chaplin)، وفامي دوبيرو(Famille Deburau)، وإيتيان دوكرو(Étienne Decroux)، وماكسيميلسان دوكرو(Maximilien Decroux)، وبوستر كايتون(Buster Keaton)، وجاك ليكوك(Jacques Lecoq) ، ومارسيل مارسو(Marcel Marceau)، وكارلوس مارتينيز(Carlos Martínez)، وهاربو ماركس(Harpo Marx)، وروبرت شيلدز(Robert Sheilds)، وبابتيست دوبيرو(Deburau Baptiste)، وهنري توماشفسكي (Henryk Tomaszewski ...)

ويتضح لنا ، مما سبق ذكره، أن سيميائية الصورة المسرحية تتشكل من الخطاب الإيمائي والإشاري والحركي. ومن هنا، فمسرح الميم هو مسرح سيميائي بامتياز ، مادام هذا المسرح الصامت يستعين بمختلف الشفرات البصرية. علاوة على ذلك، يهمش كل ما يمت بصلة إلى اللغة والكلمات والحوارات المنطوقة، فيعوضها بالصور المادية الملموسة القائمة على سيميائية الإيماءة الحركية.

المطلب الثاني: مسرح البيوميكانيك

تعتبر البيوميكانيك من أهم التصورات المسرحية في الغرب ، ومن أهم التقنيات الدراماتورجية في الإخراج المسرحي المعاصر. وقد استفادت البيوميكانيك من تصورات الشكلانية الروسية، ونهلت أيضا من البنيوية التي قتلت الإنسان وجردته من قيمه الروحية ، ونزعت عنه كينونته الوجودية وهويته الإنسية، كما تأثرت أيضا بالفلسفة الآلية المعاصرة التي آمنت بالعلم والتطور التكنولوجي والتقدم الصناعي. ومن هنا، فلقد أصبح الممثل أو الإنسان، في ضوء الفلسفة الآلية، مجرد دمية أو ماريونيت أو آلة عضوية بلاستيكية صماء، تقوم بمجموعة من الحركات الربوتية للتعبير عن تطور العلوم التقنية من جهة، وللإشارة إلى ضآلة الإنسان وقزميته في هذا العالم التقني المتطور من جهة أخرى.

وبعدما أن وجدنا مجموعة من النظريات الإخراجية تمجد الممثل الإنسان كالنظرية الكلاسيكية والنظرية الرومانسية والنظرية الواقعية والنظرية الطبيعية والنظرية الوجودية، إلا أن ثمة بعض النظريات الإخراجية، في مجال المسرح ، تحط من قيمة الممثل النجم، وتحد من غلوائه وطغيانه الجامح. ومن ثم، تعتبره مجرد آلة مع فيسفولد ماييرخولد (Vzevolod Mierhold)، أو تعده مجرد دمية أو ماريونيت مع إدوارد كوردون كريك(Edward Gordon Craig).
وما يهمنا نحن في هذه الورقة هو: كيف يمكن لنا أن نستعين بمسرح البيوميكانيك لخدمة مسرح الأطفال تشخيصا وتأليفا وإخراجا وتأثيثا؟

الفرع الأول: مفهوم البيوميكانيك

من المعروف أن **البيوميكانيكا (BIO-MECHANICS)**تتكون من كلمتين أساسيتين هما: بيو بمعنى الحياة، والميكانيكا بمعنى علم الآلة. ومن هنا، فالبيوميكانيك بمثابة الهندسة الحيوية التي تدرس الإنسان الحي في ضوء الفيزياء الميكانيكية ، بدراسة جسم الإنسان عضويا وفيزيولوجيا وحركيا ، من أجل رصد طاقته الحركية ضمن قوانين الحركة الديناميكية وقوانين الفراغ. ويعني هذا أن البيوميكانيك تدرس بعمق حركات جسد الممثل في الفراغ.
ومن ثم، فالبيوميكانيك - بصفة عامة- هي دراسة الآليات الحية. أما في المجال الدرامي والمسرحي، فهي وصفة إجرائية وطريقة تطبيقية يعتمد عليها المخرج لتدريب ممثليه بطريقة بلاستيكية على إنجاز مجموعة من الأداءات التشخيصية في ضوء شعرية الجسد ، وممارسة تداريب صارمة لتطويع البدن لكي يقوم بمجموعة من العلامات الحركية التي تشبه الآلة الربوتية. ومن هنا، يتخلص المسرح في هذا السياق من هيمنة الكلمة وسلطة الحوار، ليتم تعويض ذلك كله بالإيماءات والإشارات والحركات الميكانيكية الآلية.
وتسمى البيوميكانيك عند البعض **بالمجال البلاستيكي** كما عند الباحث المغربي سالم كويندي الذي يرى أن هذا المجال يعني " عدم نطق الكلمات وحدها، بل مصحوبة بالحركات، بحيث إن الحركة قد تغني عن الكلام

مثلما هو في الموسيقى. ويأتي مايرخولد بمفهوم البلاستيكا من فاجنر الموسيقار المعروف، لأن البلاستيكا شيء ضروري حتى في المسرح القديم، وبهذا يرى أن حركات الأيدي، وأوضاع الجسم، والنظرات، والصمت، هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة، لأن الكلمات لا تقول كل شيء، مما يعني الحاجة إلى رسم الحركات على الخشبة، مادامت الكلمات للسمع . أما البلاستيكا، فمن أجل العين، لأن أفضل ما يعبر عن المشاعر هو الطابع التشكيلي الذي يتم فيه الكلام ، وهنا يلعب جسم الممثل دورا أساسيا."[١٤٤]

وعلى العموم، فالبيوميكانيك أو البلاستيكا فن جدير بالاهتمام؛ لأنه يقوم على ترويض الجسد ، وإنماء فن الحركة أثناء تداريب التمثيل والبروفات الميزانسينية. ويعني هذا أن البيوميكانيك علم يهتم بالممثل من الناحية الجسدية والحركية. وفي هذا ، يقول مايرخولد:" لو قمنا بإزالة الكلمة، والأزياء، ومقدمة الخشبة والكواليس، والصالة، ولغاية أن يبقى الممثل وحركاته لوحدها، فإن المسرح سيبقى مسرحا".[١٤٥]

ويعني هذا الكلام أن المسرح ليس خطابا لفظيا أو حواريا ، وليس أيضا ديكورا ، وليس متعلقا بحضور الجمهور، بل المسرح الحقيقي هو الذي يهتم بتكوين جسد الممثل، وإغناء حركاته العضوية والبلاستيكية.

الفرع الثاني: مقومات مسرح البيوميكانيك

يقوم مسرح البيوميكانيك على مقومين أساسين هما: العضوية والحركية. فالعضوية هي الحيوية والجاهزية في ردود الأفعال الشرطية والانعكاسية. أما الحركية الفيزيائية والميكانيكية في هذا الصدد، فتنصب على حركات الجسد الديناميكية من رأس، وعين ، ويد، وجذع، وقدم... اعتمادا على الموسيقا الحركية ، وقاعدة الفصل والوصل، وقاعدة السكون والحركة،

---

[١٤٤]- سالم كويندي: **المسرح المدرسي**، مطبعة نجم الجديدة، الجديدة، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م، ص:٧١.

[١٤٥]- انظر: قاسم بياتلي: (موقع البيوميكانيكا في رؤية ميرهولد المسرحية) ، **مجلة المسرح**، القاهرة، مصر، الأعداد من ٢١٢إلى ٢٢٤، من أغسطس ٢٠٠٦ إلى أغسطس ٢٠٠٧م، ص:١٤٦.

وقاعدة الاتساق والانسجام، وقاعدة الهرمونيا، وقاعدة التحرك المتنوع، وقاعدة الاستجابة البلاستيكية، وقاعدة التحفيز الشرطي، وقاعدة الاعتدال والتوازن، وقاعدة الحيوية، وقاعدة ديناميكية الجسم....

كما أن الحركات أنواع: قد تكون بسيطة أو مركبة، وقد تكون قصيرة أو طويلة، أو سريعة أو بطيئة. وقد تكون أيضا جامدة أو نامية، وقد تكون مختلة أو متوازنة... ويمكن الحديث أيضا عن بداية الحركة، ووسط الحركة، ونهاية الحركة. ومن ثم، تتشكل الفرجة المسرحية من مجموعة من الحركات المترابطة فصلا ووصلا، مثل : لقطات الفيلم السينمائي الخاضعة للتقطيع والمونطاج. لذا، لابد من إخضاع كل الحركات حسب ماييرخولد للتخطيط الحركي.

والغرض من هذا التصنيف الحركي هو تعويد الممثل على اكتساب تقنيات وملكات حركية للتحكم في جسده حسب سياقات الفرجة الدرامية، مع اجتناب مبادئ التشخيص والمعايشة الصادقة والاندماج في الدور، كما نجد ذلك لدى أستاذه قسطنطين ستانسلافسكي.

وثمة معجم حركي يشغله ماييرخولد كثيرا في كتاباته النظرية والتطبيقية مثل:اتجاه الحركة، وشكل الحركة، وبلاستيكية الحركة، والحركة في الفضاء(المثلث، والمربع، والدائرة...)، والسرعة، والوقفة، والإيقاع، والتوازن، وتضاد الحركة، والانشداد الحركي....

ومن هنا، فالبيوميكانيكا تهتم تحديدا بتدريب الممثل على أساس بلاغة الجسد الخاضعة لشعرية الموسيقا، وتمثل قواعد شعرية الترويض البدني عبر تشغيل الميم ،والرياضة البدنية ، والجيمناستيك، والرقص، واستثمار سيميولوجيا الحركات والإشارات والإيماءات. ومن هنا، فنظرية البيوميكانيك عند ماييرخولد مفادها" أن حقيقة العلاقات الإنسانية والسلوك الإنساني وكذا جوهر الإنسان لايجب التعبير عنه بالكلمات، ولكن بالحركة والإشارة والإيماءة والخطوة والموقف. ففي عرض" العظيم ذو القرنين" ازدحم المسرح بتركيب أشبه بالطاحونة، وبعدد من المصاطب والدرج والعجلات، وعلى مثل هذه المنصة يبدو الديكور الهيكلي والممثلون في أرديتهم الزرقاء يجرون ويقفزون ويتحركون كما الأكروبات".[١٤٦]

---

[١٤٦]- أحمد زكي: نفسه، ص:٢٣٤.

ومن المعلوم أن البيوميكانيك ليست منهجا نظريا، بل هي عبارة عن تمارين بلاستيكية لتدريب الممثل جسديا وحركيا للحد من طغيان الكلمة والحوار والمنولوغ، وتعويض ذلك بالحركات الصامتة المعبرة عن آلية العصر وآلية الإنسان المستلب. و هكذا، يقول ماييرخولد موضحا منهجه التدريبي:"إن البيوميكانيكا هي عبارة عن تمارين لا يمكن نقلها مباشرة في داخل المشهد.إنها تدريبات خاصة قمت بصياغتها على أساس تجربتي الطويلة وشغلي مع الممثلين. فقد كنت أقول لنفسي: من الضروري أن يكون هذا الشيء أو ذلك ، هذه المسألة أو تلك بهذه الطريقة أو تلك، ومن كل ماجاء في ذلك يمكن أن تستخلص اثنتا أو ثلاثة عشرة نقطة ضرورية في شغل الممثل، والتي يمكن أن يقوم من خلالها استغلال الوسائل التي يمتلكها، وذلك من أجل إيصال وبث الأفكار التي توجد في أساس العرض المسرحي.".[١٤٧]

وعلى أي حال ، فالبيوميكانيكا طريقة في تدريب الممثل لجعله كفئا قادرا على التأقلم ، والتكيف بذكاء مع مجموعة من الوضعيات الدرامية والميزانسينية، اعتمادا على مجموعة من المكونات العضوية الحيوية التي يمتلكها كالحركة، والإيماءة، والنظرات، والصمت، والإيقاع، والوضعيات الجسدية...

الفرع الثالث: تاريخ البيوميكانيك

من المؤكد أن البيوميكانيك لم تظهر إلا مع التطور التقني والصناعي الذي بلغ مداه في القرنين: التاسع عشر والعشرين. وفي هذه الفترة بالذات، اخترع الإنسان المعاصر مجموعة من الآليات التقنية، كما توصل إلى إيجاد أنواع عدة من الروبوتات المبرمجة ذاتيا.

أما على المستوى المسرحي، فلم يظهر المصطلح إلى حيز الوجود إلا بعد تقديم مسرحية(Cuco magnifique) التي أخرجها ماييرخولد عام ١٩٢٢م. وقد اعتبرت" علامة بارزة في المسرح الروسي في القرن العشرين، والتي تركت أثرها البليغ على طريقة التمثيل في تلك الفترة.

---

[١٤٧]- انظر: قاسم بياتلي: (موقع البيوميكانيكا في رؤية ميرهولد المسرحية) ، **مجلة المسرح**، ص:١٤٦.

وبالرغم من توظيف البيوميكانيكا في هذا العرض، وبشكل مباشر، إلا أن ماييرخولد قد أكد ، وفي أكثر من موقع في كتاباته وأحاديثه، على أنها ليست عبارة عن منهج في طريقة التمثيل"[١٤٨]، بل تداريب تطبيقية لتكوين الممثل جسديا وحركيا.
وبعد ذلك، انتشرت البيوميكانيكا في تداريب التمثيل ، وكذلك في العروض المسرحية عند مجموعة من المخرجين في العالم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أو بتوظيف كلي أو بشكل جزئي، ويعترف الكل بماييرخولد في هذا المجال الذي أصبح رائدا فيه بلا منازع.

الفرع الرابع: البيوميكانيك في الإخراج المسرحي المعاصر

يعد فسفولد ماييرخولد من أهم المخرجين الذين نادوا إلى مسرح البيوميكانيك رد فعل على المسرحين الواقعي والطبيعي اللذين اعتمدا على الشعارات الماركسية والاشتراكية، فأصبح الممثل الإنسان مقيدا بهذه التعاليم الإيديولوجية الطوباوية. لذا، راح ماييرخولد يفكر في التطور العلمي والتقني الذي شهد ثورة كبيرة في منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. لذلك، نجده يدعو إلى الممثل الآلة الذي يتحكم في جسده فوق خشبة الركح. ومن ثم، أعلن ماييرخولد قائلا:" إن مبادئ المسرح الذي يقوم بالدعاية في مطابقة تامة مع مبادئ الماركسية؛ لأنها تنشد تأكيد أهمية العناصر التي تبرز ماهو مشترك بين كل الناس، اللافرد. وطلب ممن يعمل معه من الممثلين، التخلص بقوة من كل شعور إنساني مهذب، وخلق نظام يقوم على قوانين آلية. وابتدع ما أطلق عليه اسم ميكانيكا الأحياء BIO-MECHANICS أو الميكانيكا الحيوية: هندسة الحركة القائمة على الدراسة المتعمقة لجسم الإنسان وقوانين الحركة والفراغ." [١٤٩]
ويعني هذا أن المخرج الروسي ماييرخولد أقام مسرحه على تدريب الممثل تدريبا شكلانيا آليا روبوتيا وبنيويا ، معتمدا في ذلك على

---

[١٤٨]- انظر: قاسم بياتلي: نفسه، ص:١٤٦.
[١٤٩]- أحمد زكي: نفسه، ص:٧٤-٧٥.

البيوميكانيك أو الميكانيكا الحيوية ، ودراسة جسم الإنسان ، ورصد قوانين الحركة والفراغ.
وقد طبق ماييرخولد مسرح البيوميكانيك في مسرحيته(**العظيم ذو القرنين**)، وفي مسرحية(**المفتش العام**) لنيكولاي جوجول.
ويقول أحمد زكي في كتابه(الإخراج المسرحي) عن نظرية ماييرخولد البيوميكانيكية:" لكي يدرب ماييرخولد ممثليه على القيام بمثل هذه الأفعال الفذة، طور نظريته عن الآليات الحية، التي تقوم على ما اعتبرها قوانين طبيعية للحركة، والتي علمت الممثل على أن يستخدم فراغ خشبة المسرح استخداما يفيد فيه من الأبعاد الثلاثة. وقد استخدمت تمرينات الرياضة البدنية والمشي على الحبل وألعاب السيرك لمساعدة الممثل على أن يكتسب حسا كاملا بالعلاقة بين بدنه وبين الفراغ والزمن والإيقاع.
كان هدف ماييرخولد أن يجعل الممثل جزءا لدنا من كل، يتميز في الإيقاعات، يتناسق فيه الممثلون وأدوات التمثيل وتجهيزات خشبة المسرح والمناظر."[١٥٠]
ولم يكتف ماييرخولد بما لديه من تجارب تطبيقية تخص تمارين الحركة ومكونات الجسد ، بل انفتح على المسرح الصيني والياباني" في كيفية تعامله مع الإيماءات والحركات والإيقاع، وكذلك كيفية تعامل ذلك المسرح مع المجازات المسرحية. ومن جانب آخر، تجد اهتمامه الخاص بطريقة شغل الممثل في مسرح الكوميديا دي لارتيه في إيطاليا: ليس من خلال اهتمامه بإشكالية الارتجال والتعامل مع السيناريو(كانوفاجو: هيكل تسلسل الأفعال) فقط، بل وكذلك في استقائه من كيفية تعامل الممثل فيه مع الحركة وديناميكية الجسد، وكذلك كيفية استخدام القناع، والتعامل مع الرقص والغناء والعزف في داخل المشهد، سواء في تقديم العرض المسرحي التراجيدي أو الكوميدي."[١٥١]
وإلى جانب مايير خولد، هناك إيرفين بيسكاتور(PISCATOR) المخرج المسرحي الألماني الذي كان يفرض مسرحا لافرديا ، بإلباس ممثليه ملابس وأزياء خشنة ذات زوايا حادة مخالفة لخطوط الجسم البشري وهندسة فسيولوجية الكائن الإنساني. فكان الممثلون في هذه

---

[١٥٠]- أحمد زكي: نفسه، ص:٢٣٥.
[١٥١]- انظر: قاسم بياتلي: نفسه، ص:١٥٠.

الألبسة يظهرون مثل الإنسان الآلي أو الروبوت(ROBOT)، بعيدا عن أن يكونوا بشرا حقيقيين.
أما المخرج الروسي تايروف(TAYROV)، فقد جعل" ممثليه يستخدمون ماكياجا عجيبا مفرطا في الغرابة ليكونوا على يقين من أنهم لن يشبهوا أي أحد من الحياة الواقعية، وبهذا يصبحون أشخاصا متفردين في عيون النظارة"[١٥٢].
وفي العقود الأخيرة، وجدنا المخرج الفرنسي جاك ليكوك يهتم بشعرية الجسد، ويعنى عناية ببلاغة الحركة ، مستفيدا من قواعد الجيمناستيك، ومبادئ التربية البدنية ، لتكوين ممثل قادر على الأداء الدرامي في وضعيات مختلفة ومتنوعة، مهما كانت درجة صعوبتها الكفائية.

المطلب الثالث: أنطونان أرطو وسيميائية الصورة

يعد المخرج الفرنسي أنطونان أرطو(Antonin Artaud) من أهم المخرجين العالميين الذين حاولوا أن ينزاحوا عن الشعرية الأرسطية، والتمرد عن المسرح الغربي ، والبحث عن مسرح مغاير بديل للمسرح الأوربي، عبر النبش في الذاكرة الشرقية والمسرح الأنتروبولوجي. وذلك كله بغية مداواة الإنسان الغربي المعاصر المريض بالشبع المادي، والمستلب عقلانيا وإنتاجيا ورقميا من قبل الرأسمالية المتوحشة والعقلانية الفجة. ولن تكون هذه المداواة الدرامية إلا عبر تطهير روحاني وجداني يحرر الإنسان / الراصد من غرائزه الشريرة وانفعالاته التناتوسية، وتحرير مكبوتاته بواسطة مسرح القسوة والتعرية الصارخة القاسية لاشعوريا.
هذا، وتعتبر مسرحيات أنطونان أرطو وتنظيراته في الإخراج المسرحي تمهيدا لظهور المسرح التجريدي أو المسرح العابث بعد الحرب العالمية الثانية من القرن العشرين.

الفرع الأول: سيميائية الصورة لدى أنطونان أرطو

---

[١٥٢]- أحمد زكي: نفسه، ص:٧٥.

جمع أنطونان أرطو كل تنظيراته المسرحية في كتابه الأول (**مسرح القسوة**) الذي نشر سنة ١٩٣٣م، وألحقه الكاتب بعد ذلك بكتابه (**Le thé âtre et son double / المسرح وقرينه**) الذي ألفه سنة ١٩٣٨م .
وقدم الكاتب في مصنفه (**المسرح وقرينه**) مجموعة من التوجيهات المسرحية التي ترفض أن يتحول المسرح إلى مجرد تمثيل وتقليد، بل لابد أن يعود إلى جذوره الاحتفالية والطقوسية البدائية لكي يحرر غرائز الإنسان السلبية المتأصلة فيه، ويحرره من الانفعالات الموروثة، ومن مشاعره العدوانية الكامنة والمختفية في وعيه الباطني على المستوى اللاشعور الجماعي.
هذا، ويحمل كتاب أرطو في طياته ملاحظات وتوجيهات كان الهدف منها تقويض المسرح الغربي، وهدمه وتدميره. لأنه مسرح عقلاني ومادي وحواري يهمل الأشكال الاحتفالية الفطرية ، ويغض الطرف عن التمظهرات الجسدية والحركية والطقوس الدينية والأسطورية والسحرية، ومرجع أرطو في ذلك هو تأثره بالمسرح الشرقي الباليني في بداية الثلاثينيات من القرن الماضي.
و" لم يخطئ جاك دريدا عندما تحدث عن نصوص " المسرح وقرينه" بقوله:" هي تحريضات أكثر مما هي مجموعة إرشادات، نسق من الانتقادات يرج كامل تاريخ الغرب أكثر مما هي رسالة في الممارسة المسرحية". لقد أدرك، فعلا، عمق هذه النصوص التي لم تخلخل بنية المسرح الغربي وحسب، وإنما زعزعت كيان الميتافيزيقا الغربية بكاملها. وليس غريبا أن تكون فصول عريضة من هذا الكتاب مخصصة للمسرح الشرقي بشكل عام وللمسرح الباليني على وجه الخصوص. إن أرطو كان يرسم من خلالها الوجه الآخر للمسرح الغربي، الوجه الذي يتأسس فيه المسرح على"حالة ما قبل اللغة"، الوجه الذي تمحي فيه ملامح تعهر الفكرة وصفائها، وبالتالي طابعها الفيزيقي."[١٥٣]
ومن هنا، يدعو أرطو إلى مسرح بديل هو مسرح القسوة، وهو ذلك المسرح الذي يحرر الإنسان من غرائزه العدوانية، ويخلصه من انفعالاته

---

[١٥٣] - حسن يوسفي: **المسرح والأنتروبولوجيا**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص:٩٧.

الغريزية اللاشعورية الموروثة، عن طريق التطهير القاسي عبر إثارة الخوف والرعب، واستخدام الصدمات السيكولوجية الوجدانية الهدامة والمؤثرة ، والانفتاح على المسرح الأنتروپولوجي، والاطلاع على التجارب الشرقية القائمة على السينوغرافيا الدينية والطقوسية والكوليغرافيا الجسدية والتعبير الحركي . ومن ثم، يسعى أرطو إلى تخريب المسرح الغربي ، وتدميره كليا، واستبداله بمسرح شامل يجمع بين التمثيل والرقص والكلمة والإضاءة والموسيقا والحركة. وهذا المسرح بهذه المواصفات الأسطورية والطقوسية والسحرية غير موجود سوى في المسرح الشرقي ، كما يتمثل ذلك واضحا في مسرح الكابوكي والنو اليابانيين والكاتاكلالي الهندي وأوپرا بكين.

ويعني هذا أن مسرح القسوة لدى أرطو مسرح يتبنى التصور السريالي الجماعي، ويمتح من تصورات فرويد السيكولوجية، وآراء يونگ صاحب اللاشعور الجمعي مادام هذا المسرح يقوم على " تحرير قوى اللاوعي الخلاقة، وتفجير الطاقات الإبداعية الكامنة في الإنسان كما نقرأ ذلك في قاموس الآداب: " لقد شغف أرطو بالظواهر الغيبية (الميتافيزيقية) وطرائق السحر عند الشعوب البدائية، وبعلم الكيمياء ووسائل التنجيم في الشرق...وحالات الهوس والشعوذة... هذا العالم اللامعقول، انخرط فيه أرطو جسدا وروحا.

ويجب أن نعترف هنا، بأن مثل هذه التدريبات التي كان يمارسها أرطو لم يكن السرياليون الآخرون يطيقونها إلا بشق الأنفس. ومن ناحية أخرى، كان ذلك هو السبب الجوهري للقطيعة التي فرقت بين أرطو وبين بريتون " بابا السريالية"، كما كانوا يلقبونه."[١٥٤]

أضف إلى ذلك، أن مسرح القسوة أو العنف هو مسرح يقلل من سيطرة الكلمة والحوار، ويستبدلهما بسينوغرافيا الحركة والجسد. كما أنه مسرح ميتافيزيقي أنتروپولوجي يبحث في الأشكال ماقبل المسرحية لخلق مسرح عالمي طقوسي روحاني وأسطوري وسحري. ويعني هذا أن مسرح أرطو هو مسرح احتفالي طقوسي وصوفي يستعير الفرجات الشرقية لتطعيم المسرح الغربي، ويقترب هذا التصور من المسرح الثالث للمسرحي الإيطالي أوجينيو باربا.

---

[١٥٤] - حمادة إبراهيم، **بانوراما المسرح الفرنسي**، ص:١٢٤.

ومن الدواعي التي جذبته كي يهتم بالمسرح الشرقي هو ميله الكبير إلى الروحانيات والمجردات الميتافيزيقية والطقوس السحرية الصوفية، والثورة على العقل الغربي الذي دمر الإنسان حضاريا ووجوديا، واستلبه كينونيا وأخلاقيا، وحوله إلى كائن منتج فقط، وأهمل فيه جوانبه الوجدانية والروحانية والذاتية. كما أن المسرح الغربي هو مسرح يرجح كثيرا كفة الكلمة والحوار على حساب كفة الحركة ولغة الجسد، كما أن المسرح الغربي هو مسرح عقلاني يخضع للقوانين الأرسطية، بينما المسرح الشرقي مسرح طقوسي وسحري ميتافيزيقي، وقد تأثر به كل من بريخت وستانسلافسكي وأوجينيو باربا وگروتوفسكي ومايرخولد.

إن ارطو الذي أتيحت له فرصة حضور عرض للرقص الباليني في معرض المستعمرات سنة ١٩٣١م، عرف كيف يجعل من عشقه للشرق أداة لتدمير المسرح الغربي الذي يبدو كمسرح " أبله، مجنون، منقلب"، وتدمير الثقافة الغربية التي غالبا ما كان يصفها بأوصاف عنيفة حيث اعتبرها " قبرا مدهونا بالجير" و" مكانا للكلاب والفكر المتعفن"".[١٥٥]

وعليه، فأرطو من أهم المخرجين العالمين الذين اعترفوا للشرق بالريادة في المسرح الذي يغاير المسرح الغربي قلبا وقالبا ، عبر خلق مجموعة من الفرجات الاحتفالية الطقوسية الحركية التي يختلط فيها المسرح الحركي مع الدين والتصوف والسحر والفلك والتنجيم والميتافيزيقا.

وينبني الإخراج المسرحي عند أنطونان أرطو على توظيف الصور البصرية والحركية والإيمائية والأيقونية. ويعني هذا أن المسرح عند أنطونان أرطو مسرح سيميائي يستعين بالشفرات البصرية كثيرا من أجل إغناء المسرح مسزانسينيا وسينوغرافيا، وإثرائه فنيا وجماليا ومقصديا.

ومن هنا، تتحول السينوغرافيا المسرحية لدى أرطو إلى سينوغرافيا احتفالية طقوسية سحرية وميتافيزيقية على غرار السينوغرافيا المسرحية الشرقية. وفي هذا ، يقول هنري بيهار:" إن منصة التمثيل في تصور أرطو تشبه إلى حد ما لوحة غيبية ميتافيزيقية من لوحات المصور دي شيريكو، صورت فيها الجمادات دون صفة خاصة، ولكن وضعها، وأحيانا وجودها غير المتوقع، يثير اضطرابا عميقا عند المشاهد، الذي

---

[١٥٥] - حسن يوسفي: **المسرح والأنتروبولوجيا**، ص:٩٧-٩٨.

يكون تحت تأثير ذلك الجو الغامض، الذي نتوقع فيه دائما حدوث انفجار معين".[١٥٦]

وكان أرطو يتحكم في الممثلين بتحويلهم إلى كائنات احتفالية متحركة مع مسار التنغيم ، وتوالي الاهتزاز ، وإيقاع الإخراج ، حتى قبل أن يعرف المسرح الشرقي الباليني سنة ١٩٣٠م. ومن ثم، فمسرح أرطو بعيد كل البعد عن كثرة الحوار والكلام كما هو في المسرح الغربي، بل هو مسرح شامل يعتمد على الحركة والكوريغرافيا والتشخيص التعبيري الجسدي. لذا، يقول أنطونان أرطو:" في رأيي إن المنصة مكان مادي ملموس، يحتاج منا أن نملأه ، وأن نجعله يتكلم لغته المادية التي تخاطب الحواس مستقلة عن الكلام.... كما أن الإخراج هو المسرح أكثر من النص المكتوب والمنطوق....بينما قرين المسرح هو الواقع المهمل المهجور، الذي لا يستعمله رجال المسرح اليوم...".[١٥٧]

وعليه، فمسرح أرطو يعطي الأولوية للإخراج الحركي على حساب النص المكتوب والمنطوق، ويقلل من سلطة الكلمة والحوار، ويعوض ذلك بالفن الشامل القائم على الحركة والأساطير والفضاء المادي الملموس، وتشغيل الملاهي، والسيرك، والسينما، والموسيقا، والرقص، واستعمال الأداء الصامت، والضوء ، والديكور، والسينوغرافيا السحرية الطقوسية، كما كان أرطو يدعو إلى شعر الحواس والصورة البصرية. وفي هذا ، يقول أرطو:" إنني أزعم أن للحواس شعرا كما أن للغة شعرا، هذه اللغة الحسية الفيزيقية التي نحسها هي حقا لغة مسرحية بقدر ما تستطيع أن تعبر عن أفكار لا تطولها اللغة المنطوقة، وكل شعور صادق هو في حقيقته غير قابل للترجمة، والتعبير عنه خيانة له...لهذا فكل صورة أو استعارة أو تكوين يسدل القناع على ما يمكن أن يسفر عنه لهو أغنى بالدلالة من وضوح الكلمات وقدرتها على التحليل."[١٥٨]

وهكذا، يقوم مسرح أنطونان أرطو على هدم المسرح الغربي جذريا، وتقويضه بناء وتشكيلا ومقصدية، مع التمرد عن مسرح الكلمة والحوار، وتعويضه بالمسرح الشامل أو مسرح الحركة والصورة، والارتكاز على

---

[١٥٦] - حمادة إبراهيم، نفسه،ص:١٢٦.

[١٥٧] - حمادة إبراهيم، نفسه، ص:١٢٧-١٢٨.

[١٥٨] - صلاح القصب: نفسه، ص:١٧٨-١٧٩.

مسرح القسوة ومسرح الأسطورة، بدلا من الاعتماد على مسرح الحلم كما عند السرياليين، والانفتاح أيضا على المسرح الاحتفالي الشرقي الطقوسي والديني والروحاني المبني على الشعوذة والسحر واللاشعور الجماعي والرقص الحركي. بيد أن تنظيرات أنطونان أرطو بقيت مجردة دون أن تطبق ميدانيا، فمات دون أن يرى تنظيراته الإخراجية تمارس واقعيا.

وعلى الرغم من " أن الجمالية المسرحية الأرطية كانت في مجملها تصورات نظرية أكثر من كونها ممارسة ركحية، فقد استطاعت أن تحدد القاعدة الفكرية التي قامت عليها، واللغة المسرحية التي اقترحت لها بنوع من التناسق والتكامل، الشيء الذي أبرز جانب التنظير فيها بكثير من الوضوح، زاد من إجرائيته، أي هذا الجانب التنظيري. إن أرطو حدد مبادئ ممارسة هذا المشروع المسرحي على مستوى النص والإخراج والتمثيل والتلقي/الجمهور، وما يستدعي ذلك من خصوصية في الموضوعات، ومواصفات فضاء العرض، مرورا باللغة والملابس والديكور والإضاءة والملحقات والأقنعة، وكل عناصر العرض المسرحي التي تتوحد- على الرغم من عدم تجانسها- في كونها أسلوبا جماليا مسرحيا يقوم على تفجير كوامن الذات داخل فضاء مسرحي متحرك ومتجدد.

وإذا كان أرطو قد مات قبل تحقق تنبؤاته المسرحية، وقدم مسرحه تقديما نظريا أكثر منه ممارسة ركحية، فإن قوة جماليته المسرحية جاءت من الأثر والتأثير اللذين تركهما على لاحقيه من كتاب ومخرجين، وهو ما أعطى لهذه الجمالية نوعا من الامتداد".[١٥٩]

وتبقى قيمة أنطونان أرطو أنه من المنظرين المسرحيين الكبار في القرن العشرين لمسرح الصورة والحركة، كما أن له تأثيرا كبيرا في السريالية الفرنسية. ويعد أيضا من المسرحيين القلائل الذين تمثلوا جيدا مسرح ألفرد جاري صاحب المسرح الباتافيزيقي تمثلا جيدا تنظيرا وتطبيقا، كما أثر أرطو أيما تأثير في كتابات مسرحيي اللامعقول وكتاب المسرح العابث والكوميديا السوداء والمسرح التجريدي المطلق بعد الحرب العالمية الثانية، كصمويل بيكيت، وآداموف، ويونيسكو، وفرناندو أرابال . ولا

---

[١٥٩] - عبد المجيد شكير: **الجماليات المسرحية**، دار الطليعة الجديدة، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، دمشق، سوريا، ص:٤٥-٤٦.

ننسى أن المسرح العربي بدوره قد تأثر به أيما تأثر، وخاصة المسرح الاحتفالي لدى عبد الكريم برشيد ومسرح الصورة عند صلاح القصب على سبيل الخصوص.
وهكذا، يتبين لنا ،من خلال هذه النظرة الموجزة المقتضبة، أن أنطونان أرطو مخرج مسرحي عالمي استهدف تدمير بنية المسرح الغربي، بإخراجه من طابعه الحواري التداولي إلى مسرح ركحي حركي ، كما وجهه وجهة ميتافيزيقية أسطورية قائمة على الشعوذة والسحر والتنجيم والفلك والتصوف، وتوظيف الاحتفال الشرقي الروحاني من أجل تأسيس مسرح مغاير.

المطلب الرابع: المسرح الوثائقي وتوظيف الصورة السينمائية

نعني بالمسرح الوثائقي ذلك المسرح الذي ظهر بألمانيا مع بيتر فايس وبيسكاتور وبريخت، وكان يتخذ العرض الركحي وثيقة للشهادة والاستشهاد، وعملا تسجيليا موثقا لتنوير الحاضرين، وتوعيتهم ذهنيا ووجدانيا، وتثويرهم سياسيا وإيديولوجيا بغية تغيير الواقع بشكل إيجابي، بالاعتماد على العمل والممارسة . كما اتخذ هذا المسرح أداة سياسية سجالية لمواجهة الرأسمالية ، والتصدي لقوى الاستغلال والاستلاب والغطرسة والسيطرة
ومن التقنيات التي كان يستخدمها هذا المسرح على مستوى الإخراج نذكر: تعليق اللافتات السياسية على ستار الفوندو، وتثبيت الشعارات الثورية أمام الحاضرين، واستعمال الشاشة السينمائية لتقديم مجموعة من الصور المرئية واللقطات البصرية، لنقل مشاهد سياسية وتاريخية وأحداث طبيعية وحية مستمدة من المجتمع والواقع على حد سواء.
هذا،و يعد بريخت من أهم رواد المسرح التسجيلي أو المسرح الوثائقي إلى جانب پيتر ڤايس وپيسكاتور، فقد استعان هؤلاء كثيرا بالصورة البصرية سواء أكانت لوحة تشكيلية أم صورة فوتوغرافية أم صورة سينمائية أم صورة أيقونية .

المطلب الخامس: صلاح القصــب ومسرح الصورة

يعتبر الفنان العراقي صلاح القصب من المخرجين العرب المتميزين في مجال الدراما والمسرح ، إلى جانب الطيب الصديقي، وفاضل الجعايبي، وحبيب شبيل، والمنصف السويسي، ومنير مراد، ومحمد إدريس، ومحمد كوكة، وروجيه عساف، وتوفيق الجبالي، وحكيم حرب، وشفيق المهدي، وعز الدين قنون، وحمد الرميحي، وجواد الأسدي، وقاسم محمد، وعوني كرومي، وفاضل خليل، وكريم رشيد، وباسم قهار، وناجي عبد الأمير. ويعد أيضا من السباقين إلى بلورة المسرح السيميائي في العالم العربي، والتنظير لما يسمى بسيميائية الصورة المسرحية . وقد أصدر في هذا مجموعة من البيانات المسرحية (خمسة بيانات) [١٦٠] ، وألف عددا من الدراسات النظرية، والتي جمعها في كتابه(**مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق**) الذي صدر بالدوحة في طبعته الأولى سنة ٢٠٠٣م، فضلا عن مجموعة من الأعمال والعروض المسرحية التطبيقية.

ويعني هذا كله أن صلاح القصب من المخرجين الأوائل الذين أسسوا مسرح الصورة ، وأرسوا دعائم المسرح السيميائي في العالم العربي، وذلك لكونه أعطى أهمية كبرى للعلامات والرموز والإشارات والأيقونات، واهتم اهتماما لافتا للانتباه بالصور البصرية والكوريغرافية التي تبوأت مكانة الصدارة على حساب اللغة والحوارات الأدبية التي

---

[١٦٠] - أصدر صلاح القصب أربع بيانات متعاقبة، وقد ترجمت إلى اللغة الفرنسية، أما البيان الخامس فقد شاركه في كتابته الدكتور كريم عبود . وقد جمعت هذه البيانات كلها في كتابه: **مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق**، والصادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بالدوحة (قطر) سنة ٢٠٠٣م.

وعناوين هذه البيانات هي على الشكل التالي:

البيان الصوري الأول: (المنطوق النظري لمسرح الصورة)، صدر سنة (١٩٨٦م)؛

البيان المسرحي الثاني: (ما وراء الصورة، الإشارة الأولى لصورة الذاكرة)، صدر سنة (١٩٩٠م)؛

البيان الثالث: (كيمياء العرض)، صدر سنة (١٩٩٤م)؛

البيان الرابع:(كيمياء الصورة)، صدر سنة (١٩٩٨م)؛

البيان المسرحي الخامس: (ما ورائية مسرح الصورة: بحث تنظيري).

أصبحت لها مكانة ثانوية، فأضحت عنصرا متمما للحركة والصورة ليس إلا.
هذا، ويشارك صلاح قصب في مشروعه النظري ومختبره المسرحي المتعلق بمسرح الصورة كوكبة من المخرجين ، مثل: كريم عبود، وشفيق المهدي، وكريم رشيد، وعواطف نعيم، وسامي عبد الحميد، وباسم قهار، وناجي عبد الأمير، ورضا ذياب، بالإضافة إلى مجموعة من النقاد كمحمد مبارك، وحسب الله يحيى، ونازك الأعرجي، ومعد فياض، وماجد الأميري، وعبد الخالق كيطان.

الفرع الأول: مفهـــوم مسرح الصورة

يعرف مسرح الصورة بأنه حزم من الشعر والفلسفة والتشكيل . ومن ثم، فهو مسرح سيميائي حركي طقوسي شعائري سحري يعتمد على توليد مجموعة من المفردات البصرية التي تتحول بدورها إلى رموز وإشارات وأيقونات دالة تساهم في خلق المعنى حسب مقاماتها السياقية، ومستلزماتها التداولية، بخلخلة أفق انتظار الراصد، وتخييب توقعاته الجمالية. وبمعنى آخر، فمسرح الصورة هو مسرح تجريبي حداثي يستعمل الحركة والإيماءة والأيقون والإشارة والرمز ، ويستعين بالرؤية البصرية عوض استعمال الكلمة واللغة والحوار كما في المسرح الكلاسيكي . والمقصود من هذا أن المسرح الصوري" يقوم على 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 تثبيت ما يسمى بـ" التمركز المنطقي"، كما يقول الناقد البنيوي جاك دريدا، وإنما يقوم بإرسال مجموعة كبيرة من الإشارات، والعلاقات، والدالات إلى المتلقي عبر سياق وشفرة، 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، ويستعيض عنه بلغة الحركة، والتكوين، والإيماءة."[١٦١]

ومن هنا، فمفهوم الصورة عند صلاح القصب هو عبارة عن" فضاءات جمالية، وأسطورية، وسحرية، وطقوسية، وماورائية، يبحث عنها مسرح الصورة ليشيد خطابه الفني."[١٦٢]

وعليه، فبنية الخطاب المسرحي في مسرح الصورة يقوم على حد تعبير الناقد العراقي عواد علي على " شبكة من التكوينات والأشكال والأنسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية أو عفوية على وفق مهرجان صوري لعلاقات شكلية متغيرة ، ويستبعد الخطاب أي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي تستخدم عادة في الحوار، ويستعيض عنه بخطاب الحركة، والتكوين، والإيماءة، والهمهمة، والصرخة، والتأوه."[١٦٣]

وعلى أي، فلم يتم الاهتمام بمسرح الصورة في الغرب إلا مع المخرج الفرنسي أنطونان أرطو صاحب كتابي(**مسرح القسوة**)، و(**المسرح وقرينه**)، ولم يتم هذا الاهتمام عربيا كذلك إلا مع المنظرين العراقيين: حميد محمد جواد وصلاح القصب. وفي هذا النطاق، يعترف صلاح القصب قائلا:" هناك تجارب نظر لها **أنطونان أرطو** أراد فيها أن يحرر المسرح من الحوارات الأدبية الطويلة التي تعيي الرؤية، وتنتهك الزمن. لذلك، فإن طروحاته النظرية تؤكد على عظمة الصورة، وقد أطلقت على ذلك مسرح الصورة، وهو أسلوب ورؤية لم يسبقني إليها أحد من المخرجين، أو المنظرين سوى المخرج العراقي الكبير **حميد محمد جواد** الذي كان يبحث عن الصورة، وعن قاراتها، لتتجول فيها رؤيته وفلسفته، الصورة انطلقت من أرطو ومحمد جواد ، وبعدهما جاءت البيانات المسرحية الأربعة التي ترجمت إلى اللغة الفرنسية، لتؤكد فلسفة هذا الأسلوب الجديد في المسرح الذي جاء في عمق العراق وثقافته العريقة."[١٦٤]

---

[١٦١] - صلاح القصب: **مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م، ص:١٢-١٣.

[١٦٢] - صلاح القصب: **مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق**، ص:٣٥.

[١٦٣] - انظر: صلاح القصب: نفسه، ص:٢٧٠.

[١٦٤] - صلاح القصب: نفسه، ص:١١٢.

وهكذا، نتوصل إلى أن مسرح الصورة هو مسرح سيميائي يركز كثيرا على البعد الحركي والبصري والتشكيلي والسينوغرافي، على حساب سلطة النص، وهيمنة اللغة والحوار الأدبي كما هو الشأن في المسرح التقليدي.

الفرع الثاني: الأعمال المسرحية المجسدة لمسرح الصورة

أخرج صلاح القصب مجموعة من الأعمال والعروض المسرحية التي تندرج ضمن مسرح الصورة كمسرحية(**عزلة في الكريستال**)، ومسرحية(**حفلة الماس**) ، وهما قصيدتان شعريتان طويلتان للشاعر العراقي خزعل الماجدي، ومسرحية(**الحلم الضوئي**)، ومسرحية(**الخليقة البابلية**)، ومسرحية (**الفردوس**)، ومسرحية(**أحزان مهرج السيرك**) ، وهو عبارة عن سيناريو سينمائي قصير للكاتب والشاعر الروماني ميهاي زانفير. كما أخرج بعض المسرحيات لشكسبير كمسرحية(**هاملت**) ، ومسرحية(**الملك لير**)، ومسرحية (**العاصفة**)، ومسرحية(**ماكبث**) ، دون أن ننسي مسرحيات الكاتب الروسي تشيكوف كمسرحية (**بستان الكرز**)، ومسرحية(**الشقيقات الثلاث**)،ومسرحية(**الخال فانيا**)، ومسرحية(**طائر البحر أو النورس**).
وقد كتب صلاح القصب أيضا مجموعة من السيناريوهات الصورية الشاعرية، في شكل مشاهد درامية مكثفة بالرموز البيرسية، والعلامات الأيقونية، والمفردات السيميائية، والطقوس الشعائرية السحرية.

الفرع الثالث: مقــومات مســرح الصــورة

يعتمد مسرح الصورة عند المخرج صلاح القصب على مجموعة من المرتكزات والمقومات الضرورية التي يمكن حصرها في الشعر والتشكيل والسينما والدراما. وعلى الرغم 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 – فالشعر كان الجذر الشامل الأول لمسرح الصورة، ومازال هذا الجذر

محتشدا في جانبيه الصوري واللغوي بالكثير من الأغوار والخامات التي يمكن أن تطور مسرح الصورة، أما الرسم والفن التشكيلي عموما فهو الجذر الثاني لمسرح الصورة، وقد بلغ ذروة عطائه لمسح الصورة في الفن الفوتوغرافي، أما السينما فهي الجذر الذي يعطي للصورة حيويتها وصيرورتها، وإذا تأملنا في هذا المثلث أمكننا الاستعانة بهيغل لإعادة ترتيبه وفق الجدل الهيغلي، فالمثلث الجدلي الأول المكون من الشعر والرسم والدراما، أنتج دراما الصورة بحالتها الديناميكية، أما المثلث الجدلي الثاني، فيتألف من دراما الصورة (وهي الصيرورة) 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 تمد في هذه الفنون، وتأخذ منها."[١٦٥]

فعلى مستوى الشعر، يتجاوز مسرح الصورة الحوار اللغوي المباشر وغير المباشر إلى استخدام الشعر الفضائي الحسي والبصري بكل مكوناته الباشلارية الدالة، وتشغيل جميع مفرداته الموضوعاتية البصرية التي تحمل دلالات شاعرية وأيقونية ورمزية." إن الصورة تعتمد 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 لتركيبات من الخطوط، والأشكال، والألوان، والأشياء الخام، تلك التي توجد في الفنون كلها إلى جانب لغة الإشارات، والحركة، والوقفة كتلك التي توجد في البانتوميم."[١٦٦]

ويعتمد مسرح الصورة إلى جانب الشعر على المرجع التشكيلي الذي يساهم في توليد الصورة البصرية، وتحويلها إلى إشعاعات ذهنية وفنية وجمالية. لذلك، ترى أن الحاجة" لظهور المرجع التشكيلي ازدادت مع ازدياد أهمية هذا الفن في مسرح الحياة الثقافية والفنية للقرن العشرين، وبدأت القرائن تزداد بين تقنيات الرسم والشعر والمسرح..."[١٦٧]

---

[١٦٥] - صلاح القصب: نفسه، ، ص:٥٩.

[١٦٦] - صلاح القصب: نفسه، ، ص:١٠.

[١٦٧] - صلاح القصب: نفسه، ص:٦٢.

كما أن السينما ساهمت في تطوير الصورة المسرحية، وإغنائها فنيا وجماليا؛ بسبب احتوائها للرموز التشكيلية والرموز الدرامية، وإثراء المسرح بالصور الفوتوغرافية توليفا وتقطيعا وتخصيبا وتوليدا.
ويستعين مسرح الصورة كذلك بالسحر والحلم والرموز السيميائية والطقوس والشعائر والميثولوجيا والأنتروبولوجيا. ومن ثم، " تعتمد الصورة على طقسية العرض المسرحي، لهذا فإن التشكيل الذي تعتمده، وتوظفه هو سحر الطقوس، والميثولوجيا، والرموز. ذلك 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 كتلك الوحدة التي يؤكدها كروتوفسكي، وبروك، وري هارت، وساندا مانو ما بين الممارسة الطقسية للقبيلة وأبنائها."[١٦٨]
ومن هنا، فالصورة المسرحية لها عدة مقومات ومكونات ، ومن بين هذه المقومات نستحضر: الشعر، والدراما، والسينما، والتشكيل، والنحت، والسحر، والطقس الشعائري الذي يحيلنا بدوره على العالم البدائي الفطري الذي كان يستعين بالحركة والرقصات المعبرة الدالة.

الفرع الرابع: مفهوم الممثل والمفردة والمكان في مسرح الصورة

ينظر مسرح الصورة إلى الممثل على أنه صورة جسدية بلاستيكية، ولوحة تشكيلية إيمائية تملأ الفضاء ، وتشغله سيميائيا ودلاليا."الممثل طاقة تعبيرية... وهو الحروف التي يكتب بها المخرج ليشكل الجملة البصرية... جمل تحمل دلالات بلاغية، ونحوية، وفنية، يكون الممثل فيها هو العنصر المفسر، فالممثل في مسرح الصورة فكرة تشكيلية مهمتها إشغال المكان، فالتمثيل هنا يعني خلق أشكال بلاستيكية في الفضاء.
إذاً، خطاب الممثل في مسرح الصورة خطاب حركي إيمائي يفجر طاقات الجسد التعبيرية للوصول إلى التألق الصوفي، يبني رموزا وإشارات تتجاوز الحدود البيولوجية الساكنة، إنه منتج لعلامات مشهدية، فهو في بنية العرض كائن بشري يتلخص دوره داخل عمله في صنع العلامات،

[١٦٨] - صلاح القصب: نفسه، ، ص:١٠-١١.

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."[١٦٩]

وإذا كان المسرح التقليدي يعتمد، في تكوين الممثل، على الجوانب السيكولوجية كما لدى ستانسلافسكي ضمن ما يسمى بالواقعية النفسية، فإن تكوين الممثل عند صلاح القصب مرتبط بتأهيله فلسفيا وجماليا وصوريا وسيميائيا(التجربة السيميائية).

أما المفردة في مسرح الصورة عند صلاح القصب، فتشكل أهم عنصر معجمي وبصري، وتتخذ دلالات سيميائية ورمزية حسب سياقاتها المقامية والتداولية. ومن ثم، فمسرح الصورة يبحث عن"مفردات صورية نختزل دلالتها- يقول صلاح القصب- ، ونعمق فعلها العلاماتي داخل العرض لتأخذ المفردة معاني عديدة ضمن سياق العرض غير معناها التقليدي، إنه يؤسس على مفرداته المبتكرة صرح التشكيل الحركي(المظلة، والقماشة الكبيرة المتحركة، والآلات الموسيقية، وأشرطة السينما، والتوابيت، والنار الموقدة،...الخ). ففي مسرح الصورة تتداخل الأشياء(المفردات) في غير وظائفها، وعلاماتها، وأحجامها بشكل غريب وعجيب، مكونة علاقات سريالية بين المتلقي والمفردات، علاقات تبرأ 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 علاماتية متعددة أفرزتها أجواء العرض الطقسية."[١٧٠]

أما المكان في مسرح الصورة ، فهو فضاء بصري طقوسي شعائري حلمي غير محدد في دلالاته. ويعني هذا أن المكان"فضاء مطلق لا تحده حدود، أو تقف في بعث جغرافيته أي سمات للتقليدية الهندسية، فعملية

---

[١٦٩] - صلاح القصب: نفسه، ص:٤٤.

[١٧٠] - صلاح القصب: نفسه، ، ص:٤٥.

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 نظرته إلى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها، ولقنت له." [١٧١]

ويعني هذا أن الفضاء في مسرح الصورة فضاء احتفالي طقوسي شعائري كفضاء مسرح القسوة لدى أنطونان أرطو، بل هو فضاء سيميائي مجرد." وترتبط فضاءات مسرح الصورة للمخرج الدكتور صلاح القصب بتلك المناطق التي سعى السيميائيون لاكتشافها، إذ تستند رؤيته الإخراجية، في جانب كبير وحيوي منها، إلى كثافة العلامات التي يطرحها العرض، إذ تستند رؤيته الإخراجية، في جانب كبير وحيوي منها، إلى كثافة العلامات التي يطرحها العرض، وعلاقاتها المتداخلة فيما بينها... فالفعل العلاماتي يقوم عنده من خلال عدد لانهائي من التراكيب المحتملة باستشارة وتكرار واستبعاد، وتصحيح، ومعارضة، وتشكيل علامات أخرى بشكل متزامن ومتراتب."[١٧٢]

وهكذا، ينطلق صلاح القصب في تنظيره للممثل والمفردة والمكان من رؤية سيميائية تعطي الأولية للبصري على ماهو سمعي ولغوي.

الفرع الخامس: مضامين مسرح الصورة

يتناول مسرح الصورة لدى صلاح القصب مجموعة من العوالم الممكنة المركبة من الواقع والخيال والحلم والطقوس الشعائرية. ومن ثم، ينبني هذا المسرح على مجموعة من التيمات الموضوعاتية كالأحلام، والعذابات، والفرح، والتأمل، والقلق، والظلمة، والغياب، والحضور، والفن، واللاوعي، والوحدة، والغربة، والموت، والحياة، والظاهر المغلق.

---

[١٧١] - صلاح القصب: نفسه، ص:٤٥-٤٦.

[١٧٢] - انظر: صلاح القصب: نفسه، ص:١٨٥.

ويعني هذا أن مسرح الصورة قائم بشكل جلي على سيميائية الأهواء في كل تناقضاتها الصارخة، ومفارقاتها الانفعالية والوجدانية شعوريا ولاشعوريا. ويصدر مسرح الصورة عن فلسفة مركبة غامضة قائمة على ثنائية الموت والحياة." وبذلك، تحمل الصورة منطلقات فكرية وجمالية لمضامين فلسفية ضمن إشكالية الوعي، قائمة على البحث عن الروح المطلقة ، أو سر الأسرار، إنها تتكلم لغة الجسد، والضوء، والخطوط، والمساحات الفارغة، والألوان، والكتل السحرية، لتشيد عالما طقوسيا احتفاليا تبدأ حركية الصورة التشكيلية فيه بإثارة المكبوت، وخلق فوضى المرئي، ولا تنتهي هذه الفوضى إلا بالقلق والموت، لتتحرك ذاكرة المشاهد المستهلكة، وتخلق من فعل اتصالها حركة لاشعورية تبحث عن تساؤل الوجود.

فالصورة تبني خطابا فنيا ماورائيا قانونه الهدم والبناء، وهي (رؤية الرؤى) تتوغل في عالم اللاجدوى، تكسر قوانين الظواهر الحياتية، وتبني لها قانونا فلسفيا جديدا يفجر معنى التساؤل ليبحث عن تساؤل كوني آخر مداره منطلق الأسرار ومتلقيه متعدد القراءات. لا تبحث الصورة عن قيم وأفكار ضمن حدود التسلسل المنطقي أو المعقولية، بقدر ما تكشف عن ثنائية الموت والحياة، واللذين يقف بينهما الكائن البشري بإزاء سحرية الصورة وبدائيتها ليستحضر باندهاش أسرار الكون الماورائية.

مسرح الصورة بحث جمالي في فلسفة الروح المطلقة، تشييد للإرادة البصرية المعبرة عن غموض العلاقات، ذاكرة مرئية تخاطب اللاوعي. أحلام مستوطنة في الذاكرة الجمعية تفجر الصورة مكنوناتها ، ويتحرك هذا العالم السحري كله ليضفي الأجواء القدسية على العرض، ومن هنا تتشكل بنية النص وتحولاتها في تشكيل العرض المسرحي."[١٧٣]

وعليه، فمسرح الصورة عند صلاح القصب على المستوى الدلالي يركز جل اهتماماته الموضوعاتية على ثابتين موضوعيين ، وهما: ثابت الزمن، وثابت الموت، وهذا يذكرنا بشكل جلي بمسرح الموت عند المخرج الغربي تادوز كانتور(T.Kantor).

---

[١٧٣] - صلاح القصب: نفسه، ص:٣٩.

الفرع السادس: مرجعيات مسرح الصورة

تأثر مسرح الصورة عند صلاح القصب كثيرا بآراء ماييرخولد الروسي في مجال البيوميكانيك، كما تأثر بالمسرح الفقير لكروتوفسيكي، ومسرح القسوة لأنطونان أرطو(Antonin Artaud) الذي أعطى أهمية كبيرة لمسرح الحركة على حساب مسرح الكلمة والحوار. ويعني هذا أن أرطو كان يحبذ مسرح الصورة ، ويفضله على مسرح الكلمة الذي ارتبط به المسرح الغربي ارتباطا وثيقا لفترة زمنية طويلة؛ مما جعل أرطو وكوردون كريك(Gordon Graik)، يثوران على المسرح الغربي بصفة عامة، ومسرح اللغة والحوار بصفة خاصة.

ومن التأثيرات الأخرى لمسرح الصورة ، نذكر: المسرح الصامت، والمسرح السريالي، والمسرح الاحتفالي ، والمسرح التسجيلي، والمسرح الأنتروبولوجي، والمسرح العابث، ومسرح اللامعقول، ومسرح الموت لتادوز كانتور، ومسرح جاك ليكوك ، ومسرح الشمس لآريان مينوشكين، ومسرح بيتربروك، والمسرح الثالث لأوجينيو باربا...

هذا، ويرتكز مسرح الصورة في عمومه على الفلسفة والسيميولوجيا والشعر والتشكيل والسينما، ويستند 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 بريتون. صور وأشكال، ومساحات لونية من رسومات الفنان سلفادور دالي، طروحات عن الطاعون، والثقافة والميتافيزيقية، واللغة المسرحية الخالصة في كتابات أنطونان أرطو. تجتمع هذه المعاني في بنية واحدة لتعلن عن منظومات تفكير جمالية تمثل خطاب الصورة بكونيته وعالميته."[١٧٤]

ويقول الدكتور صلاح القصب متحدثا بكل وضوح عن مرجعياته المناصية قائلا:" دخلت الفن، بالتحديد المسرح، من خلال الصدفة، لم تكن لدي أية رغبة في اقتحام عالم الفن، حلمي هو أن أكون بحارا.

---

[١٧٤] - صلاح القصب: نفسه، ص:٣٥.

كنت أحب الشعر، وقارئا جيدا للأدب، ويمتلكني عالم الرواية والقصة. دخلت عالم الفن من دون تصميم سابق، وعندما سجنني هذا العالم، شعرت، بلذة كبيرة، وتأثرت بأرطو، وبطروحات شوبنهاور، وكان لتأثيرات لفيوجولي وساندامانور وحميد محمد جواد، وجاسم العبودي، وسامي عبد الحميد، وإبراهيم جلال أثر مازال مرسوما على جسدي، كتلك الرسوم والإشارات على وجوه القبائل البدائية، تأثرت أيضا بالفن التشكيلي البدائي الأفريقي، وكذلك بملحمة كلكامش، وعالم الأساطير الذي يشدني كثيرا، كما أن سحر الفن التشكيلي هو مصدر أيضا من مصادر التأثيرية التي تدخل في إشارات الصورة."[١٧٥]

ويبدو لنا ، من هذا كله، أن ثمة تأثيرات كثيرة تتحكم في مسرح الصورة منها ماهو فلسفي، وماهو درامي، وماهو تشكيلي، وماهو سينمائي، وماهو أنتروبولوجي.

الفرع السابع: الإخراج في مسرح الصورة

يعتمد المخرج في مسرح الصورة على ثنائية الذهن (التفكير) والرؤية البصرية." إن المخرج في مسرح الصورة يفكر، ويرى، ويعرف كيف يرى. إنه يبحث عن أشكال للتجربة مثلما نبحث عن المضامين، ونبحث عن صور للحركة الذهنية، وعن صور للطبقة الخارجية. إنها حالة من التقدم، تقدم وتطور الوعي الذاتي، كما أنها تمثل الجرأة في تكوينات أشكال جديدة."[١٧٦]

ومن هنا، يحول مخرج مسرح الصورة النص إلى عرض طقوسي أنتروبولوجي حركي ، يقدم من خلاله تجربة سحرية أسطورية حلمية عميقة قائمة على التخيل المفارق والتخييل الإبداعي الغريب والمدهش، في شكل مجموعة من الرموز والإشارات والأيقونات والإيماءات الفكرية والجمالية والسيميائية التي تحمل في طياتها وظائف دلالية متعددة ومتنوعة حسب السياق التداولي والمقام التواصلي. ويتم التركيز فيها على تجسيد أشكال السلوك والأفعال التي تقوم بها الشخصية المرصودة، سواء

---

[١٧٥] - صلاح القصب: نفسه، ، ص:١٠٢.

[١٧٦] - صلاح القصب: نفسه، ص:٩.

أكان ذلك التصرف واعيا أم غير واع." المخرج في مسرح الصورة – إذاً- صانع مبدع للمفردة وقوتها، إنه كاتب خيالات مفعمة بالسحر، خيالات تكشف عن قلق الإنسان، ورعبه الوجودي والاجتماعي."[١٧٧]

هذا، ويلتجئ مخرج مسرح الصورة إلى تقطيع العرض المسرحي بطريقة بنيوية إن هدما وإن بناء ، إن تفكيكا وإن تركيبا، مع خلخلة أحداث العرض المسرحي بطريقة فوضوية قلقة ومحيرة مبنية على التداخل والالتباس بغية تحقيق التجلي الصوفي، دون مراعاة ترابط الأحداث منطقيا وزمنيا، أو مراعاة الوحدة العضوية والموضوعية التي يتسم بها العرض المسرحي الكلاسيكي أو التقليدي.

هذا، ويعد المخرج عند صلاح القصب مبدعا وفنانا وساحرا سيميائيا في تعامله مع المفردة والممثل والمكان." إن الدراما السحرية، أو السيميائية- في المعنى الأشمل- ، لا توصل لنا طقوسا سحرية ساذجة، بل توصل لنا شحنة السحر عبر الصورة... الصورة غير التقليدية، وغير النامية بفعل قوانين منطقية، أو وضعية، ولذلك يصبح المخرج الدرامي ساحرا بالمعنى العميق لهذه الكلمة، فهو خلاق مقترحات، وأشكال، وصور متعاقبة تنتج من تلك البئر السرية للسيمياء. يمكن للمسرح أن يضع نفسه في منطقة السيمياء، إذا اعتمد صورا مستحيلة التحقيق بالوصف العادي. إن طبيعة السيمياء هي تفاعل الأشياء مع بعضها بعضا، من دون حدود تعطي صورة عن الدراما المدهشة من خلال الصورة، إن اختلاف الدراما السيميائية عن الدراما التقليدية يكمن في أن الأولى تمنحنا القدرة على مس طقسي قديم، وإضرام النار في صور غريبة (فتيشية وطوطمية) من نبع جمالي لاشعوري، وخلق احتمالات شبه مستحيلة.

إن الدراما السيميائية لا توصل لنا طقوسا سحرية ساذجة، بل توصل لنا شحنة السحر عبر الصورة غير التقليدية، وغير النامية بفعل قوانين منطقية أو وضعية، ولذلك يصبح المخرج الدرامي ساحرا.إن تصيد الصورة سيميائيا، أو سحريا، سيقودنا إلى نمط من بث الروح في الأشياء جميعها، في شقها التشكيلي في التجربة أصلا، وهي تجربة جزئية وتقدمية، لأنها أسقطت ثنائية الفن/ الحياة، وجعلت التشكيل – بوصفه فنا- يصبح ملتحما وملتصقا بالحياة اليومية وبقضايا الناس واهتمامهم، فهي في

---

[١٧٧] - صلاح القصب: نفسه، ص:٢٥.

المقام الأول لم تركز على اللوحة/ الصورة، بوصفها بنية قارة وثابتة، ولكنها ركزت على الفعل(فعل رسم يرسم ونرسم وترسمون). إن المسرح الشعائري- تحديدا- هو الطقس الدرامي المركب للصورة، وإن هذا الأفق ينفتح على السحر والسيمياء بالمعنى الصوري الذي حددناه، كما أن مسرح المرآة تنعكس على مادته صور العالم الضمني(الباطني)، والكوني عامة، ولذلك تتضافر هذه القوى كلها لإقامة دراما شعائرية متعالية."[١٧٨]

هذا، ويرتكن مسرح الصورة إلى ثلاث مراحل إخراجية: مرحلة الاكتشاف(اكتشاف حركات البناء الدرامي الفلسفي للنص)، ومرحلة المعالجة والتكوين، ومرحلة العرض(الطقس الاحتفال). كما ثار صلاح القصب، ضمن رؤيته الفنية والجمالية الجديدة، على سلطة المؤلف، حيث لا يبقي المخرج صلاح القصب أثناء الاستعداد لعرض عمل مسرحي من مائة ورقة تمثل نصا مسرحيا ما سوى عشر أوراق، عن طريق استعمال الشطب والحذف والمونتاج. وقد ثار أيضا على سلطة المخرج التقليدي، بإحراق دفاتر(سكريبتات) مدير المسرح التي تثبت الحركة. ومن ثم، فقد استبدل المخرج الحرفي والمخرج المفسر بالمخرج المبدع السيميائي الذي يحول النصوص الدرامية إلى علامات بصرية حركية ولونية وتشكيلية. كما ألغى سلطة تقنيي السينوغرافيا بإحراق خرائط وتصاميم المصممين(أزياء- ديكور- إكسسوارات). وألغيت كذلك كلمة الإخراج من قاموس مسرح الصورة، وعوضت بكلمة فرضية الذاكرة، أو ذاكرة الرؤية الصورية، أو فرضيات الصورة.

هذا، ويتسم العمل المعروض في مسرح الصورة بالانزياح والتفكك والهدم والغموض على جميع المستويات، حتى يصعب إدراك العمل من قبل الراصد العادي بسهولة ؛ لأنه يستفز المتلقي، ويربكه فنيا وجماليا وذهنيا ووجدانيا. ومن ثم، لم يعد عمل المخرج فرديا على مستوى البناء والتشكيل والصياغة والتصوير، بل أصبح العمل جماعيا يشارك فيه كل الممثلين والراصدين.

وهكذا، فقد" تطورت الصورة – يقول صلاح القصب- ، وتجذرت في أعماق الشعر، ودخلت الآن مرحلة ما أسميه بـمسرح الصورة فرضيات الذاكرة، وهو إضافة ومدخل جديد للصورة... في هذا المسرح سنلغي

---

[١٧٨] - صلاح القصب: نفسه ، ص:٧٠-٧١.

سلطة ذلك المصطلح الأكاديمي أو ما يسمى بديكتاتورية المخرج، ذلك لأن روح الجماعة بتفكيرها المتعدد وأحلامها المتقاربة والمختلفة في بعض التفاصيل هي التي تعترف بالعمل وتحدد فرضيته. في مسرح الصورة كانت المشاهد والحالات مركبة، أي إنني كنت أنقل- يقول صلاح القصب- الشكل إلى المشاهد مركبا، أما في مسرح فرضية الذاكرة، فإن الصورة مفككة والإيقاع، هو الذي يعيد بناء ذلك التفكك، كما يساهم المونتاج في خلق الألفة والترابط بين هذه الصور والمشاهد، كما أنني أميل إلى استفزاز المتلقي والممثل، وأحفزه على أن يفترض حالات ومواقف مضافة إلى العمل، وتتعرض فرضياته للحذف أحيانا."[١٧٩]

ومن هنا، فعمل المخرج في مسرح الصورة عمل سيميائي يقوم على تفكيك الدوال وتركيبها للبحث عن آثار المعنى الفلسفي، باختيار طريق الحركة والصورة على حساب اللغة الإنشائية والحوار الأدبي.

الفرع الثامن: مسرح الصورة والمتلقي

تحمل الصورة المسرحية عند صلاح القصب حمولات فلسفية غامضة تخلخل أفق انتظار المتقبل، وتزرع فيه الخوف والرهبة والقلق. وفي هذا النطاق، يقول صلاح القصب :" كما أن للفلسفة تأثيرا كبيرا في منحي هوية الصورة وذاكرتها في تأمل وسكون، لهذا فإن سرية الموت وقلقه المخيفين قد أثرا في الصورة، وحركاتها، وجعلتني أكمل جملة الموت ومنطوقها الفكري والفلسفي ببناء وتركيب ثان لتلك الجملة التي قد أثرت في، ومنحتني حقا أثيريا بأن أمنح الصورة وذاكرتها لغة خاصة تبعث في المتلقي شعورا برهبة وتأمل عظيمين لقراءة هذا الكون الذي يحيطنا بسريته غير المعلنة، ولهذا تسكب الألوان كلها في فضاء الصورة الأزلي التي تكون دائرة يشطرها فيصل هو فيصل الحياة- الموت ضمن سيميولوجية إشارية ، ثم ما يتفرع عن الحياة من (حب- فن- حضور- قلق- خوف)، ثم ما يتفرع عن الموت من(اغتراب-لاوعي- ظلمة-غياب)، وما بعد الموت، وهي إشارات تبعثها حركات النص، لا تستطيع الكلمة

---

[١٧٩] - صلاح القصب: نفسه، ص:١١٣-١١٤.

ولا الحوارات الطويلة أن تجعلنا نرى الخفي السري الأثير الذي يلامسنا إلا عظمة الصورة وذاكرتها. إنها رؤى حالمة في الشعر تنشره الروح الهائمة في مساحات العرض المسرحي." [١٨٠]

وهكذا، يهدف مسرح الصورة إلى خلخلة أفق انتظار الراصد، وتخييب توقعاته، وإرباك مسافاته الجمالية والافتراضية، وتوسيع التجربة الذوقية للمتلقي بعيدا عن النظريات والمذاهب الجاهزة[١٨١]. ومن هنا، يمنح المتلقي فرصة استخدام عقله لإنتاج قراءات متعددة ؛ لما يزخر به النص من حمولات دلالية لامتناهية العدد. ويعني هذا أن مسرح الصورة ليس أحادي الدلالة أو نصا مغلقا، بل هو نص مفتوح ومتعدد الدلالات. لذا، يستلزم متقبلا متنورا واعيا قادرا على تفكيك العرض المسرحي هدما وتشريحا ، وتركيبه من جديد على أسس تحليلية وتأويلية جديدة؛ لأن" متلقي هذا التشكيل الصوري الغرائبي السحري هو منتج لدلالة العرض، ويملأ 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."[١٨٢]

ويلاحظ كذلك أن المتلقي في مسرح الصورة ينبغي أن يكون مؤلفا ومخرجا ومفكرا، فالمتلقي هو الذي" يكتب إنشائية العرض بصريا، ولذلك فجمهور هذا المسرح هو النخبة الأرستقراطية، والتي تعني الجلالة المتعالية على الذات، مثل: الرسامين/القصاصين/ الشعراء/ الموسيقيين. هذا الجمهور الذي يسمح له بالدخول إلى أجواء تلك السرية الثقافية المتقدمة!!"[١٨٣]

ومن هنا، نفهم أن الراصد لمسرح الصورة لدى صلاح القصب لا ينبغي أن يكون متقبلا بسيطا عاديا أو ساذجا ، بل لابد أن يكون متلقيا سيميائيا يعيد كتابة العرض المسرحي على أساس الهدم والبناء ، متتبعا في ذلك عمليتي التحليل والتأويل.

---

[١٨٠] - صلاح القصب: نفسه، ص:١٥-١٦.
[١٨١] - صلاح القصب: نفسه، ص:١٧.
[١٨٢] - صلاح القصب: نفسه، ص:٤٨.
[١٨٣] - صلاح القصب: نفسه، ص:١٣٥.

الفرع التاسع: خصائص مسرح الصورة

يمتاز مسرح الصورة عند صلاح القصب بمجموعة من الخصائص والمميزات التي يمكن حصرها في السمات التالية:

❶**التجريب**: يتسم مسرح الصورة عند صلاح القصب بالتجريب الميداني الحلمي، والبحث عن الجديد والمستجد ، والسعي الجاد من أجل التفرد والتميز، والثورة على قوالب المسرح الكلاسيكي الأرسطي،" عندما تغرق سلطة الخطاب في سبات الوعي، يستيقظ التجريب ليوقظ سلطة الحلم/ الحر/ خطاب الأنا الباطني.إن منطقة ما قبل التجريب منطقة يضطرب فيها الخطاب باطمئنان حائر، في استقرار، ومشروخ في انسجام، يتكلم بعقل باطني يتحدث بعاطفة عاقلة، ويحلم بوعي، ويعي في حلم، وتمتزج لغة العقل بلغة الحلم. إن معمارية الخطاب الحر وقواه البصرية تحتاج إلى رسم التناقض والصراع سواء في الذات الواحدة أو بإضافة الشخصية النقيض.إن الرؤية التجريبية للعرض لا تخضع كما هو الشأن في البنية التقليدية للمنطق الشديد في تعاقبية الأزمنة: ماض، حاضر، مستقبل، وإنما تخضع لمنطقها الداخلي المنفلت، الباحث عن الحرية في التمظهر وممارسة الحضور من قيود العقل الكابت والقامع، ومن الوعي الذي لا يعد سوى جسر الذات إلى العالم الخارجي، وبهذا التحرر تتداخل الأزمنة التي تأتي نتيجة تصادم الذات برغبتها، وبموضوع الرغبة، والحلم، أو بالمانع لينعكس أثرها في لاوعي المتلقي، وفي التجريب الصوري تنكسر خطية الترتيب الزمني العقلاني الذي تؤسسه سلطة العرض التقليدي، والتجريب في مسرح الصورة حضور زمن غير آلي لا تعتقله الساعات، زمن لا يعتمد الترتيب الكرونولوجي، ولا يخضع له، بذلك تتحرر الصورة من سلطة الزمن، ومن سلطانه القاهر، ليصبح فعلا شفافا كالحلم والأسطورة."[١٨٤]

ومن ثم، يعتمد التجريب في مسرح الصورة على تداخل الأزمنة، وتكسير منطق الأحداث، وتنويع الأمكنة والفضاءات، والارتكان إلى لغة الأحلام والأساطير والطقوس الشعائرية، بعيدا عن سلطة العقل والمنطق. وهذا ما

---

[١٨٤] - صلاح القصب: نفسه، ص:٢٣.

يلاحظه أيضا الناقد العراقي فاضل تامر أثناء تقويمه لمسرحية(**حفلة الماس**):" تمثل أقصى درجات التجريب في المسرح العراقي، وهي تنزع لقطع الجذور كافة التي تربطها بالمسرح الأرسطي.إنها باختصار تتجه نحو خلق مسرح-مضاد- يمتلك بدائله التعبيرية والجمالية الخاصة، وأرى أن هذه التجربة، وإن كانت تمتلك امتدادا لها في تجارب الدكتور صلاح القصب السابقة فيما أسماه بـ" مسرح الصورة"، فهي تجربة جديدة تماما، وتقع خارج الإطار المألوف لمسرح الصورة ذاته. في هذه المسرحية تم التخلي عن الوحدات التقليدية في المسرح، وألغيت جغرافية الخشبة المسرحية، وتعطلت وظيفة اللغة الحوارية والاتصالية، وبرز إلى الصدارة العرض المسرحي بوصفه غاية نهائية، قائمة بذاتها، ومكتفية بإمكاناتها، لقد تحول العرض المسرحي إلى عمل فني يصارع العمل التشكيلي، وينحو بشكل خاص نحو موازاة تقنيات المسرح الكوريغرافي، لذا لم تعد اللغة تشتغل بوظيفتها المألوفة على خشبة المسرح، لقد تحولت بالأحرى مجرد ملصقات وعلامات- أو بالأحرى دوال تفتقد إلى مدلولات محددة- ولذا لم تطمح لأن تحتل موقعا مهما في بنية العرض المسرحي،إنها تميل إلى الانزواء وإلى التهميش، والصمت أحيانا.

إن حركية العرض المسرحي، بأقانيمه الأيقونية، والمؤشرية، والرمزية هي التي تهيمن على خشبة المسرح، بل يمكن القول: إن اللغة، شأنها شأن مظاهر العرض المسرحي والسينوغرافيا أصبحت جزءا ثانويا، وليست جزءا رئيسا أو عضويا من البنية المسرحية، وهو جزء معرض في المستقبل إلى الشلل التام أو الغياب."[١٨٥]

وهكذا، فمسرح الصورة عند صلاح القصب قوامه التجريب والبحث عن الجديد النظري والتطبيق لتخصيبه ميدانيا وعمليا.

❷**الحداثـــة:** يتميز مسرح الصورة بكونه مسرحا تجريبيا حداثيا، يتمرد عن السائد، وينزاح عن كل التجارب المسرحية التقليدية الموروثة. وبذلك، فهو يتخطى الجاهز والكائن نحو المستحدث والممكن المستقبلي:" يشكل مسرح الصورة أحد أهم العناصر التي أسهمت في خلخلة السائد في اتجاهات المسرح العراقي، إذ ولد صدمة، وخلق سؤالا فلسفيا وجماليا في بث عدد من الثغرات التي لابد من إعادة فكها، إذ تقترن بتركيب البنية

---

[١٨٥] - انظر: صلاح القصب: نفسه، ص:٣١١.

المؤسلبة، موحية بالوجد والصوفية في انعزالها الموجود على رصيف القلق الإنساني، معانقة خيالات الهذيان الباحث في أعقد إشكالات النهوض المتولد لزمن أسطوري في خفاء متخيل يجسد اللامرئي في تركيبه مشهدا ليس من السهولة حصره في قوالب وأساليب جامدة، ذلك لأنه امتحان لوجودية المتخيل المسرحي، فهو ضد التمركز المنطقي، على حد تعبير الباحث جاك دريدا، وإنما يقوم بإرسال مجموعة كبيرة من الإشارات والعلاقات والدالات إلى المتلقي عبر سياق وشفرة، لتولد في ذهنه مجموعة مدلولات يعارض فيها المسرح الصوري أي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي تستخدم عادة في العرض المسرحي التقليدي. ومن منطلق فلسفي وجمالي، انعطف المسرح العراقي إلى آفاق أخرى تحررت من الأطر السائدة على المستويين الدرامي والمشهدي، ذلك لأن الرسالة الجمالية في هذا المسرح نظام متواصل متعدد المستويات، ولأنه يرمي إلى توسيع التجربة الذوقية للمتلقي في ذاتها بعيدا عن النظريات والمذاهب الجاهزة، فهي لا تنتهي للفن الراكد الذي لا يمنع حركة للفكر والتصور من أن تنطلق في تأمل وصلاة للروح."[١٨٦]

وعليه، فمسرح الصورة لدى صلاح القصب مسرح حداثي يقوم على التثوير، والتغيير ، والتجديد، والابتكار، وتجاوز الكائن والسائد والزائف نحو الممكن الإيجابي.

❸**السيميائية:** تتسم الصورة المسرحية عند صلاح القصب بطبيعتها السيميائية والرمزية والأيقونية، وتعدد دوالها وقرائنها الإشارية والإيحائية، وكثرة علاماتها الإحالية والكنائية،" فالصورة علامة رمزية في ذاتها يعبر شكلها الخاص عن استقلالية وذاتية، يحاور بصفاته الجليل الفني.إنها فكرة عاجزة عن تحقيق ذاتيتها بشكل يمثل المظاهر الخارجية الحية بدقة، ولهذا تبنى الصورة في منظومات إنشائية تشكيلية على مستويات من التنافر وعدم التطابق بين المعنى والتعبير...

إن الصورة ، بنظمها الفكرية ومنطوقها الفلسفي وتراكيبها اللانهائية الغامضة الأثيرية، تمنح المتلقي فرصة شعورية، وتأملا مخيفا يقرأ سحرية الكون، ويكشف عن سريته غير المعلنة... ولهذا، فإن دلالة

---

[١٨٦] - صلاح القصب: نفسه، ص:٧٢.

الصورة أزلية تتضمن إشارات سيميولوجية متنوعة، ومتشظية، ومتناقضة، ومتناصة عن عالم الخوف المغلق المحيط بالإنسان."[١٨٧]

ويعني هذا أن مسرح صلاح القصب مسرح سيميائي ، مادام يستند إلى مفردات شكلية صورية، ويستعمل العلامات والرموز والإشارات والأيقونات والصور البصرية الملموسة التي تحمل في طياتها عوالم ميتافيزيقية غريبة ومدهشة وطقسية واحتفالية وسحرية:" إن قوة التأثير الدرامي من خلال التشكيل الصوري ذات الطبع السيميائي تمد الدراما بقوة كبيرة، ويمكن هنا القول: إنها كذلك تمنع فن الدراما من الفناء، أو التحجر والموت، لأنها تنشط أعماق دراما الخلايا الديموزية السحرية، والديونيزسية، والباخوسية."[١٨٨]

وعلى أي ، فمسرح الصورة كما نظر له صلاح القصب مسرح سيميائي بصري يشغل كل العلامات التي أشار إليها السيميائي الأمريكي بيرس في نظريته الفلسفية المنطقية حول العلامات.

❹**تعدد الدلالات:** يتميز مسرح الصورة بكونه عالما سيميائيا متعدد الدلالات والمعاني،" إن الصورة تحمل معها عوالم وتصورات ميتافيزيقية قادرة على خلق استجابة تنفجر مدلولاتها لتشكل هذا الخطاب المدهش والمثير، وهو خطاب اصطناعي، وليس طبيعيا، بمعنى أن اشتغال العلامة يتضمن عملية إبداعية في التوصيل تعنى بتحويل الواقع إلى تصور جمالي، فالصورة بوصفها علامة لها قدرة دلالية ديناميكية تشير إلى شيء غير كيانها أو معناها التقليدي. ولذلك، فإن ممارسة التحويل في مسرح الصورة تعد أقرب الممارسات في الفعالية السيميائية، لكون السيميائيين يركزون في نظرياتهم على أهمية الخطاب الذي لا تأخذ فيه الأشكال والأشياء دلالات الواقع الاعتبارية، فهم يرفضون أفعال المحاكاة الطبيعية كلها على الخشبة، لأنها تؤطر حركة الدوال داخل العلامة الكبرى وحجمها، وتوحي بعلاقة مطابقة تفتقر لخاصية المسرح العلاماتية في التوليد الدلالي."[١٨٩]

---

[١٨٧] - صلاح القصب: نفسه، ص:٣٧-٣٨.

[١٨٨] - صلاح القصب: نفسه، ص:٦٨.

[١٨٩] - صلاح القصب: نفسه، ص:٤١.

وهكذا، فمسرح الصورة مسرح مفتوح متعدد الدلالات، وقابل لكل الاحتمالات والتأويلات الممكنة.

❺**تعدد الوظائف:** تتخذ المفردات والأشياء والأيقونات والصور في مسرح صلاح القصب دلالات وظيفية متعددة ومتنوعة. أي: يتم تشغيل كل مفردة أيقونية بصيغ متعددة وبوظائف متنوعة حسب السياقات الدرامية والميزانسينية. ويعني هذا أن حضور كل مفردة صورية وبصرية على خشبة العرض المسرحي تتخذ وظائف بنيوية وسيميائية متعددة الدلالات حسب السياق والمقام.

❻**النزعة الطقسية:** تتسم الصورة المسرحية عند صلاح قصب بكونها صورة طقسية وأسطورية وحلمية وأثيرية:" الشكل في منظور مسرح الصورة هو المستودع(المخزون) الذي يفجر سرية النص، وهو العمق الفلسفي في تفسير المضمون. ولغة الفضاء هي المنطلق الذي يمثل جماليات مستوى الشكل في العرض، فالصور تستبدل شعر الحوار بشعر الفضاء، وجمالياته. إنها تعتمد على طقسية العرض المسرحي، لهذا فإن التشكيل الذي تعتمده وتوظفه هو سحر الطقوس والأساطير، والميثولوجيا، والرموز."[١٩٠]

وهنا، يتأثر مسرح الصورة بشكل واضح بمسرح القسوة لدى أنطونان أرطو، ويتقاطع أيضا مع المسرح الثالث عند أوجينيو باربا، و يلتقي كذلك مع المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد.

❼**التحول:** تقوم الصورة المسرحية على فلسفة التحول والتوليد الدلالي:"إن علامات العرض المسرحي تتمحور بمجموع أنظمتها الإرسالية لتضع في دالة الصورة المسرحية دالة رمزية قادرة على التحول والتوليد بما ينسجم وفعل دلالتها ضمن ظروف صناعة العرض التجريبية، إنه قانون جمالي جديد خاص بالاشتغال على مستوى التحويل أولا ومستوى التلقي ثانيا، قانون يعتمد حدود تجاوز التقليد إلى حدود الابتكار.

إن فلسفة التحويل في مسرح الصورة تعتمد على آلية اشتغال مبنية على المغايرة الدلالية بين بنية النص وأدلته، وبنية العرض وأدلته، فالتحول هو الاستخدام السحري، لا على أنه انعكاس لنص مكتوب ومجموعة القرائن المادية التي تنبعث من المكتوب، بل على أنه انعكاس ملتهب لكل ما يمكن

---

[١٩٠] - صلاح القصب: نفسه، ص:٤٤.

أن نستخلصه من نتائج موضوعية في الحركة، والكلمة، والصوت، والضوء، والموسيقى، وتركيباتها."[١٩١]
ومن هنا، ففلسفة التحول قائمة على صهر التناقضات، وجمعها في بوتقة فنية وجمالية واحدة، مع الارتكان إلى الرؤية البصرية الحلمية والطقسية ، والتلاعب بالتشكيل الفضائي الرمزي في توليد الصور الدرامية وتنضيدها:" إن فلسفة التحول بلورت الشكل، واختزلت المتناقضات كافة، وجمعت العناصر ذات العلاقات المتباينة، وجعلت من الفضاء تشكيلا رمزيا، إنها فلسفة قائمة على تأويلات طقسية حلمية، فصور الحلم هي الوحدات التفجيرية التي تعطي الفضاء لغته المرئية الخالصة في صيغ بلاغية بصرية تعتمد التحول، والتوليد الدلالي، رؤوس، وأرجل، وأيد تعزف سمفونية القدر(أحزان مهرج السيرك)، ممثل يفترش الأرض، وآخر يتكور ليعلن بجسده عن لحظة الخلق الأولى (قصة الخليقة البابلية)، توابيت تتحرك على عجلات تحمل شخوصا ميتة حالمة تنطلق 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 للقبور(الشقيقات الثلاث).
إنها صيغ من التحولات الأثيرية التي تبحث عن روح النص السرمدية الضائعة لتظهرها في فضاء تشكيلي تدمر فيه الكلمات وتنفى، فيؤسس خطاب التحولات لغة فضاء شاملة وظفت العناصر التشكيلية بالعمق، والارتفاع، والطول، والعرض، والزمن، وتحتياته أيضا، فامتلكت الخشبة بوصفها سطحا مساحة للتشكيل نحتت عليها الأجسام، فأصبحت قاعدة ينبثق منها معنى ودلالات العرض التكوينية."[١٩٢]
ومن هنا، فمسرح الصورة ليس مسرح الثبات والسكون والصخب الحواري والثرثرة اللغوية، بل هو مسرح حركي صوري قائم على التحول والنفي والتجاوز.
❽**الغموض:** تتسم الصورة المسرحية عند صلاح القصب بغموض مفاهيمها ومعطياتها النظرية والتطبيقية، وارتكانها إلى شعرية سيميائية ترد في شكل رموز سيميائية وأيقونات علاماتية:" تبقى هذه العناصر

---

[١٩١] - صلاح القصب: نفسه، ص:٤١.
[١٩٢] - صلاح القصب: نفسه، ص:٤٣.

البنائية المشكلة لبنية الصورة(ممثل، ومفردة، ومكان)، تشتغل على المستوى التركيبي والدلالي لتبحث عن الغامض المكتشف بالغموض، والساحر المؤثر بشعرية طقوسية، وبإمكانات اللغة المسرحية الشعرية الخالصة التي تفجر معانيها حقيقة الباطن المخفي في العلاقات. وبهذا، فإن الصورة بدعائمها الفلسفية والجمالية تفتح لكل عرض عالما مليئا بالأسرار علينا أن نسعى جاهدين لفك رموزها."[١٩٣]

وهذا الغموض الفني والجمالي الناتج عن سيميائية العروض داخل الرؤية الصورية هو الذي يجعل الراصدين والنقاد على حد سواء لا يفهمون مسرحيات صلاح القصب في مجملها، ولا يدركونها بكل سهولة ويسر. ومن ثم، يتهمونه بفشل أعماله، وسقوطها في مطبة الغموض، وخلق فجوة وهوة واسعة بين العمل المسرحي والجمهور الحاضر.

وهكذا، نصل إلى أن مسرح الصورة عند المخرج العراقي صلاح القصب هو في الحقيقة ثورة على المسرح العربي الحواري واللغوي، ودعوة صريحة لتقويضه بشكل جذري، واستبداله بمسرح الصورة والحركة.

ومن ثم، فمسرح الصورة عند صلاح القصب مسرح سيميائي يشغل العلامات والرموز والإشارات والأيقونات والمفردات البصرية. ومن هنا، يستوجب هذا المسرح الطليعي الحداثي والتجريبي في الحقيقة متلقيا واعيا بفنون الفرجة المسرحية تأليفا وتمثيلا وإخراجا وتأثيثا ،ويستلزم أيضا متلقيا متمكنا بقواعد العرض الدرامي المعاصر، ومتفهما لكل اتجاهات المسرح العديدة والمتنوعة، ومستوعبا لجميع مناهجه النظرية والتطبيقية ، ومدركا لجميع تياراته الفنية والجمالية والإخراجية ، ويتطلب هذا المسرح الجديد كذلك راصدا سيميائيا مثقفا ومتنورا قادرا على تفكيك الصور المسرحية تقطيعا وتفتيتا وتشريحا، وبنائها من جديد تركيبا وتكوينا وتأليفا.

وهكذا، نستنتج، مما سبق ذكره، أن المقصود بسيميائية الصورة المسرحية هو توظيفها كرموز وإشارات وأيقونات ومخططات ورسوم ومفردات بصرية. ومن ثم، فالمسرح الذي يكثر من الصور البصرية

---

[١٩٣] - صلاح القصب: نفسه، ص:٤٦.

والتشكيلية يمكن تسميته بالمسرح السيميائي، كالمسرح الميمي ،ومسرح الصورة عند المخرج العراقي صلاح القصب.
هذا، ويتكون المسرح من مجموعة من الصور الكلية والجزئية كالصورة اللغوية، وصورة الممثل، والصورة الكوريغرافية، والصورة الميزانسينية، والصورة السينوغرافية، والصورة الفوتوغرافية، والصورة التشكيلية، والصورة اللونية، والصورة الفضائية، والصورة الموسيقية...
وتخضع منهجية التعامل مع هذه الصور لعمليتي الهدم وإعادة البناء، والانتقال من التحليل إلى التأويل، والجمع بين المستويات اللسانية والأيقونية والدلالية والتداولية.

obeikandl.com