مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة
من 10 إلى 18يناير 2024
جمهورية العراق

بغداد

اليوم الرابع، الأحد 14 يناير 2024
الجلسة الثانية: 10:15 صباحاً – 10:15 ظهراً
رئيس الجلسة: د. مهند العميدي (العراق)
المهاد النظري: يوم الصورة
المداخل: د. داليا بسيوني (مصر)
نحو تجسير المسافة بين المسرح الدرامي والفنون البصرية

مقدمة:

مسرح الصورة جزء أساسي من أنواع المسرح المختلفة الموجودة منذ مئات السنين في دول كثير، على سبيل المثال: مسرح كاتاكلي في الهند، ومسرح كابوكي ومسرح نو في اليابان، وأنواع مسرحية آخرى في الصين ودول شرق آسيا. لكن معظم ما يتم تدريسه في تاريخ المسرح يركز عادة على المسرح الأوروبي ثم الأمريكي. المثال الجلي في كتب تاريخ المسرح هو فترة العصور الوسطى، التي يشار إليها عادة كعصور ظلام فيما يتعلق بتطور المسرح، رغم أنها مرحلة ازدهار كبيرة لأنواع مسرحية متعددة في المسرح الهندي والصيني

بأنواعهما الفنية المختلفة. إذ أن معظم كتب تاريخ المسرح التي كتبت في أوروبا وصدرت لباقي العالم، (ومع الأسف تلك التي كتبت في دولنا العربية أيضا) يظهر فيها التأثير الكولونيالي على الأبحاث والمناهج الدراسية التي تستعمر العقول شرقا وجنوبا، عن طريق التركيز على المنتج الأوربي الأمريكي وجعله الأساس الأوحد للأبداع، وتجاهل المنتوج الثقافي لباقي دول العالم. تلك الكتب والأبحاث تجعلنا كعرب نؤكد ونجزم أن المسرح نشأ في اليونان، متجاهلين نصوصا ودلائل أثرية كثيرة تشير لنشأته في مصر القديمة قبل اليونان بقرون.

من ناحية أخرى فإن جمود المسرح الأوروبي في القرن التاسع عشر جعل بعض صناعه المبتكرين يضيقون بتقاليده، ويسافرون شرقا في القرن العشرين بحثا عن مسرح أكثر طزاجة وتأثيرا. وبينما نستقي في مسرحنا العربي من أنطونين أرتو، ومنهجه المسمى "مسرح القسوة"، يكشف قليل من البحث أن أرتو قد استقى طريقته من المسرح الأسيوي وبالتحديد من بالي، ومن معرفة بالطب الصيني التقليدي. وإن تأملنا مسرح بريخت ونظريته الملحمية يظهر لنا أن بريخت قد ضاق بطريقة تقديم المسرح في زمنه، وتوجه هو أيضا شرقا للمسرح الصيني واستخدم أدواته وأحيانا موضوعاته في مسرحه الملحمي. والمتابع لأعمال المخرج المعاصر روبرت ويلسون شيخ مخرجي مسرح الصورة في الولايات المتحدة يجد تأثير المسرح الأسيوي واضحا في كثير من أعماله، ليس فقط بصريا، ولكن أيضا في الموضوعات واستخدام الصوت والأغاني والملاحم الأسيوية.

الصورة جزء أساسي من عملية الترجمة المسرحية من النص إلى العرض. وقبل أن نتعرض للمسمى الحديث "مسرح الصورة" ومن قام بتركيب واستخدام هذا المصطلح في القرن العشرين سوف أصحبكم في رحلة سريعة لأصول مسرح الصورة تاريخيا بين مصر القديمة واليونان.

الصورة والطقس في المسرح المصري القديم

المسرح المصري القديم، والذي يشار له خطأ بالفرعوني، هو بداية المسرح في العالم، وسبق المسرح الإغريقي الذي يعتقد كثير من باحثي المسرح وصناعه أنه أصل هذا الفن. يرجع عالم المصريات الفرنسي "إتيين دريتون"[1] في كتابه، الذي صدر منذ 100 عام، وترجمة للعربية ثروت عكاشة بعنوان "المسرح المصري القديم"، ظهور المسرح المصري إلى حوالي ٣٢٠٠ قبل الميلاد، ويشاركه في الرأي آخرون مثل العالم الألماني كيرت زيته[2]. وبذلك يعد أقدم شكل للعروض المسرحية أو الأداء الدرامي التعبيري الذي عرفه التاريخ، وذلك قبل ظهور المسرح الإغريقي بقرون. يبني دريتون على أبحاث لعلماء الآثار عن نشأة المسرح في مصر القديمة، تثبت أن المصريين القدماء عرفوا المسرح، وقدموا مسرحيات مكتملة وليس فقط طقوسا شعائرية. فعلى سبيل المثال، هناك نصوص محفوظة في برديات لمخرجين مسرحيين، من الدولة القديمة، تشرح بالتفصيل الخطوط الرئيسية للعمل الدرامي في شكل سرد للأحداث، كتب على البرديات أيضا ملاحظات إخراجية وتعليمات حركية وتعليقات بجوار نص حوار الممثلين.

يكتب الباحث عمر المعتز بالله عن نشأة المسرح في مصر القديمة في أطروحة الدكتوراه عن سينوغرافيا المسرح في مصر القديمة، ولاحقا في كتابه المسمى أيضا "المسرح المصري القديم" والذي صدر عام 2023: "تطورت الطقوس من مظاهر عبادة إلى مظاهر فنية مستقلة، كان يبدو جلياً فيها... فنون العمارة، والنحت، والشعر، والفنون البصرية، الموسيقى، والرقص."[3] ويضيف أن المصري القديم عرف فن المسرح

---

[1] Etienne Drioton's book *Ce que l'on sait du théâtre égyptien* (Éditions de la Revue du Caire), Cairo, 1925

[2] من اللافت للنظر أن هذا الكتاب الهام لا يوجد باللغة الإنجليزية، لأنه كتب أولا بالفرنسية، ثم ترجم للعربية، ولم يقم أي من باحثي المسرح أو الآثار بترجمته للإنجليزية. لذا لا تظهر أن من المعلومات الهامة فيه في أي من الكتب المؤسسية لدارسي المسرح مثل كتب أوسكار بروكت. ويجهل معظم دارسي وباحثي المسرح هذه المعلومة الهامة التي تستعدي إعادة كتابة كتب تاريخ المسرح، وتاريخ الفنون بشكل عام لتضمين دراسة المسرح المصري القديم

[3] عمر المعتز بالله، المسرح المصري القديم، دار العين، القاهرة 2023

ومارسه، وكانت تتوافر فيه معظم العناصر الأساسية المكونة لفن المسرح كما نعرفه اليوم، مثل وجود مكان للعرض ومؤدين وجمهور في حالة مشاهدة لحدث ما.

وقد شهدت مصر القديمة عبر آلاف من السنوات أنواعا متعددة من العروض المسرحية، داخل وخارج المعابد منها **الحفلات الطقسية، والعروض الجنائزية، والدراما الدينية،** كما كانت هناك فرقا جوالة تقدم **مسرحيات متنقلة**. أقام الكهنة الحفلات الطقسية في المعابد، أحيانا وحدهم وأحيانا بمشاركة الجمهور، واعتمدت تلك على تقديم الشعائر المقدسة من خلال إيماءات، وحركات شعائرية، طقسية. هناك عرض بعنوان "انتصار حورس" رسمت تفاصيله على جدران معبد ادفو، يتم تمثيله داخل المعبد، وله موعد يقدم فيه بشكل سنوي، مثل المواسم المسرحية الحديثة.

أما المسرحية الدينية فكانت مسرحيات بالتعريف الحديث للكلمة تعتمد على الحركة والحوار والصورة، وتعد عروضا مسرحية وليست مجرد شعائر فقط، وقد تكون عروضا ثابتة أو متحركة مثل احتفالات الأوبت[4]. ويذكر المؤرخ اليوناني هيرودوت، والذي زار مصر القديمة في القرن الخامس قبل الميلاد، أنه شاهد عروضا مسرحية، تجسد مشاهد من أسطورة إيزيس وأوزوريس[5].

العروض المسرحية شملت أيضا عروضا أثناء الجنازات كما يكتب المعتز بالله. كان الموكب الجنائزى بمثابة عرض مسرحي كبير، فيه ملابس وإكسسوارات وفرق يتم تأجيرها مقابل مبالغ مالية وهناك من يكتبه ويخرج تفاصيه " يتم وضع رجل على عربة تجرها الحيوانات؛ أمامه ووراءه مجموعة من المشيعين. يرقد الرجل داخل مغلف من الجلد، ويخرج يداه من هذا الغلاف، ثم يخرج رأسه ليقدم أداء حركيا راقصا وكأنه يخرج من الرحم مرة أخرى. ثم يأخذ نفسا عميقا وينهار مرة أخرى داخل هذا الغلاف ويختفي. هذا العرض الحركي الصامت يعرض فلسفة المصري القديم: إن الموت بعده حياة؛ والحياة يعقبها الموت."[6] عند وصول الجثمان للمقبرة تتواجد فرقة رقص مسئولة عن فتح بوابة العالم الآخر. نقل المتوفى للمقبرة يكون جزءا من طقس درامى كبير به رقصات وحركات درامية تعبر عن بوابة الزمن التي يعبر من خلالها المتوفي من العالم الحالى للعالم الآخر. وتحتوى المقبرة على غرفة بالمقدمة يتم فيها آداء عرض مسرحى قصير. يقف أمام هذه الغرفة مجموعة من الكهنة، ويتم ذبح عجل للمتوفى ثم يدخل الغرفة أحد الكهنة، مرتديا قناع الإله أنوبيس حارس الجبانة. ويشير الكاهن/أنوبيس إلى إبن المتوفى لأداء طقس معين، ثم يشير إلى زوجته وابنته. ويتم تقديم عرض درامي يعامل فيه الشخص المتوفى وكأنه أوزوريس وتقف زوجته إيزيس وأخته نفتيس للنواح عليه،[7] بينما تقرأ التراتيل وتلعب الموسيقى ويحرق البخور قبل أن تتم عملية الدفن.

يكتب مجيد صالح بك في كتاب "تاريخ المسرح عبر العصور" عن العروض الدينية أن ملحمة إيزيس وأوزوريس كانت تُؤدَّى كعروض مسرحية داخل المعبد أحيانًا، وأحيانًا أخرى كانت تخرج خارج جدرانه، كنوع من الدعاية الإبداعية. "يستمر العرض لثلاثة أيام متتالية مثله مثل احتفالات عيد الأوبت، حيث ينتقل

---

[4] عيد الأوبت: احتفال ديني مركزي كان يقام في طيبة في مصر القديمة أثناء حكم الأسرة الثامنة عشر، حيث كان يبحر خلاله آمون بمركبه وتلحقه زوجته موت، وابنهما خونسو، وكذلك الملك، من معبد الكرنك إلى معبد الأقصر. وكانت الطقوس الخاصة بعيد الأوبت تحتفل بالزواج المقدس لأمون، والذي قد اندمج معه الملك، مما يضمن بقاء الملكية واستمراريتها.

[5] ينتمى إيزيس وأوزيريس وأخوتهما ست ونفتيس إلى التاسوع المقدس أو تاسوع هليوبوليس، وهم كبار آلهة المصريين القدماء. تدور حولهم أساطير بدء الخلق، والصراع بين الخير والشر. يدخل أوزريس رب الخير والحياة في صراع مع أخيه ست إله الشر والفناء، وينتصر الشر في أول الأمر بمقتل أوزيريس، ولكن إيزيس تعثر على جثته، فيأخذها ست ويقسمها إلى اثنين وأربعين جزءا، ويوزعها على أقاليم مصر. تسعى ايزيس لجمع أجزاء الجثة وتعيده للحياة عن طريق السحر، وتحمل ولدا هو حورس إبن أوزوريس، الذي يكبر وينتقم لأبيه لينتصر للحياة والخير والنظام على الشر والفوضى.

[6] حوار مع عمر المعتز بالله، مجلة روزاليوسف، 20 أكتوبر 2022

[7] هناك نص متكامل مسرحي متكامل عن رثاء إيزيس ونفتيس يسمى "الحداءتان" أو "الأختان" تقوم به ممثلات يتم اختيارهن بناء على مواصفات مذكورة في النص، للقيام بأدوراهن المرسومة بتفصيل كبير.

موكب العرض من مكان إلى مكان للبحث عن جسد اوزوريس، الذي قُطع اثنان وأربعون قطعة، وفي كل مكان يظن انه به جزءاً من جسده تقوم معركة بين مجموعة من المؤدين يقومون بتمثيل دور أعوان ست وآخرون يقومون بتمثيل دور أعوان أوزوريس، ويستمر العرض ليروي للمشاهدين مآثر إيزيس وأوزوريس وحورس وجحوتي أبطال هذه الملحمة الدرامية والمخاطر التي تعرضوا ليها وتضامنهم الذي أنقذهم من مخاطرها ... ومع إنتهاء العرض يتم تجميع جميع قطع جسد أوزوريس كلها لكي تعود الحياة فيه مرة أخرى، وسط وفرح وتهليل الجمهور المنتظر لهذه النهاية السعيدة الذي ينتصر فيها الخير على الشر."[8]

وهنا أؤكد أن عناصر مسرح الصورة وجدت جميعها في المسرح المصري القديم، الذي لم يكتف بالتأثير على حواس السمع والبصر والإحساس عن طريق الملابس والأقنعة والمؤثرات والرقص والموسيقى والأناشيد ذات الذبذبات الموسيقية المحددة، لكنه لجأ أيضا إلى التأثير الطقسي على متلقي العرض عن طريق استخدام أنواع معينة من البخور الذي تصل رائحته إلى الدماغ وتغير من كيمياء المخ، لتدخل المتلقي في الحالة المزاجية والنفسية المناسبة للعرض المسرحي.

الصورة في المسرح اليوناني

كان للمسرح المصري القديم أسطورة واحدة مؤسسة هي إيزيس وأوزوريس، والتي تردد صداها طويلا ووصل للديانات الحديثة. على الجانب الآخر اعتمد المسرح الإغريقي على ملحمتي الإلياذة والأوديسا وأساطيرهما، وتتبعت معظم المسرحيات اليونانية اللعنة التي أصابت كل من العائلتين الشهرتين في معظم الأعمال الدرامية عائلة أتريوس والتي تجمع أجامنون وكليتمنسترا وأولادهما (أوريستوس، اليكترا، وإفيجينايا) ولعنة عائلة أوديب والتي بدأت من والده لايوس، وأصابت باقي نسله كما يظهر في مسرحيات (اوديب ملكا، سبعة ضد طيبة، أنتيجون).

سأكتفي بإشارة سريعة إلى أن المسرح اليوناني، الذي جاء بعد المسرح المصري القديم واستقى منه كثيرا من العناصر، يمكن أن يعتبر مسرح صورة، رغم اعتماده الكبير على النصوص المكتوبة. فقد عرضت المسرحيات اليونانية أولا بين جدران المعابد، وعندما خرجت من المعبد وأصبح لها أماكن مخصصة للعرض (مسارح) شكل الممثلون بأقنعتهم جزءا من صورة بصرية متكاملة تضم عناصر من الطبيعة حول موقع المسرح يظهر في خلفيتها المعبد بتماثيله، والجبال، وأحيانا البحر كجزء من تفاصيل المنظر الطبيعي/المسرحي، والذي أعطى النصوص أبعادا أخرى.

وكان الطقس جزءا لا يتجزأ من المسرح اليوناني باعتماده على الأساطير القديمة، وتقديمه في المناسبات الدينية مثل احتفالات الإله دايونسيوس، وعرض "أغنيات الماعز" كجزء من الحدث المسرحي إلى جانب المسرحيات التي كانت تقدم في المسابقات السنوية.

واستمرت الطقوس جزءا أصليا من المسرح لفترات طويلة، ينتقل أثناءها الممثلون[9] بين التمثيل والتقمص والحقيقة، فيصبحوا أكثر من مجرد ناقلين للنص، وكأنهم يلعبون دور "الشامان" الذي يساعد البشر/المتفرجون في الانتقال من وعي إلى مستوى آخر من الوعي والتلقي. ويعيش جميع أطراف العمل الفني من ممثلين وجمهور حالة شعورية مكثفة، تجعل مشاهدة العمل المسرحي مرور بتجربة روحية، وليست فقط عقلية/عاطفية، تترك أثرا يدوم لفترة بعد انتهاء عملية المشاهدة/ المشاركة. بينما استمرت المسارح الشرقية

[8] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، 2002

[9] أحيل إلى مقال هام نشر هذا الشهر في الدورية الأكاديمية "فنون الآداء والدين والروحانيات" تناقش كاتبته تجاربها مع الممثلين أثناء البروفات

في دول مثل الهند والصين واليابان في تطوير الطقس في المسرح. أختفى الطقس بشكل كبير من المسرح الأوروبي، وفقد المسرح جزءا كبيرا من سحره عبر الزمن. وصارت كثير من العروض فارغة من الحالة الروحية النقلية التي تؤثر في متلقيها بشكل عميق. واختزلت العملية المسرحية في القرن الثامن عشر على كلمات يلقيها مؤدون، أحيانا بشكل ميكانيكي، أمام لوحات مكررة مرسومة لديكورات ثابتة. فراح المسرحيون يبحثون عن طرق لإعادة حالة السحر للمسرح. وتركز ذلك في القرن التاسع عشر في أوروبا على التجديد في الديكور، فيتم الإعلان عن مسرحية بها معارك بحرية حقيقية مع تحويل خشبة المسرح إلى بحر به ماء حقيقي مثلا. (وهو ما يتكرر في تجربة ديزني على مسارح بروادواي). وإن كان ذلك النوع من التطور في تقنيات تقديم المسرح مبهرا، إلا أنه لم يكن كافيا لإحداث تأثير شعوري إنفعالي يغير من المتلقي.

ارهاصات مسرح الصورة في القرن العشرين

في بدايات القرن العشرين حاول المؤلف الموسيقي والمخرج الألماني ريتشارد فاجنر تحرير المسرح من الجمود، وتنفيذ نظريته حول"العمل الفني الشامل" في المسرح الذي تتجمع كل عناصره في رؤية واحدة. فكان بذلك أول مخرج بالمفهوم العصري لهذه الوظيفة، والذي يقدم العمل المسرحي من خلال رؤية موحدة تظهر في كافة عناصر العمل الفني، بصريا وسمعيا وموسيقيا، وحتى فيما يتعلق بمعمار المسرح. (نموذج مسرح بايرويت). لكن ارتباط فاجنر بالنازية جعل أعماله وتأثيره غير مرحب بهما بعد الحرب العالمية الثانية.

من ناحية أخرى ابتكر الممثل ومصمم الديكور الإنجليزي جوردون كريج، مع المنظر السويسري أدولف أبيا، أساليب لتنفيذ رؤية ريتشارد فاجنر. قدم كريج تصميمات تتبع نظريات آبيا في الدول الناطقة باللغة الإنجليزية، تخلص الصورة المسرحية من البهرجة الزائدة، وتلخصها في تكوينات دالة (الأقنعة الثلاثة على إطار المسرح في ديكور مسرحية ماكبث مثالا). الوصول لهذه الصورة التجريدية النقية تعارض مع مكانة الممثل في العمل المسرحي آنذاك، حيث كان كريج متشككًا للغاية في الممثلين بحكم كونهم بشرًا، يقوضون باستمرار "وهم الفن المسرحي". وأراد استبدال الممثلين بـدمى خارقة، تشكل جزءًا من التكوين التجريدي للقطعة المسرحية وفقا لنظرية آبيا عن الأوبر ماريونت. كتب كريج نصيحته للمصمم/المخرج: "تخلص من الممثل، وستتخلص من الوسائل التي يتم من خلالها إنتاج وازدهار الواقعية المسرحية المنحطة. لن يكون هناك بعد الآن شخصية حية تربكنا في الربط بين الواقع والفن".[10]

تأثر جوردون كريج بمسرح الشرق الأقصى. وعكست مساعيه لابتكار جمالية تجمع جميع الفنون على خشبة المسرح لإنشاء مسرح "كامل"، وتركيزه على الرقص ورمزية الألوان، تأثر كريج بالمسرح الياباني التقليدي بشكل كبير، وظهر ذلك في الكثير من تصميماته. ويعد كريج أول من قدم مسرح الصورة في أوروبا في القرن العشرين.

في عالم الفنون التشكيلية والآدائية بعد الحرب العالمية الثانية، حاول بعض الفنانين الأمريكيين تكسير القوالب الجامدة الموروثة للفن التشكيلي عن طريق مغازلة فنون الآداء، من طرف واحد. تكتب الباحثة نادجا روتنر في مقالها عن روبرت ويتمان أحد صناع مسرح الصورة المعاصرين. "إن التحول نحو الآداء متعدد الوسائط في الفنون البصرية في خمسينات وستينات القرن العشرين استدعى مناقشات وجودية لمفاهيم الدراما،

[10] Christopher Innes, Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre, Routledge, 1998.

والمسرح، وفنون الآداء. كما استدعى توسيع مجال الفنون البصرية ومد مجالا موسعا، تلاقي فيه تراث الرسم والنحت مع تراث الموسيقى التجريبية والرقص والأفلام في الفن الأمريكي، في سنوات ما بعد الحرب."[11]

ظهر هذا التحول بشكل بارز في نوع جديد من فنون الأداء يشار إليه عادة باسم "الحدث" أو "الأحداث" ("هابيننجز"). عرض أشهر هذه "الأحداث" متعددة الوسائط عام 1959، وقدمه آلان كابرو في 18 حدثًا في 6 أجزاء، في قاعة عرض روبن في نيويورك، وحاول فيه تجاوز الحدود بين المرئي والمرئي. والذي تبعه أعمال جيل من الرسامين والنحاتين الذين اعتمدوا نهجًا أدائيًا في الرسم، حوّل القماش إلى ساحة للنشاط الجسدي ذو البعد المسرحي.

يتعامل الفن الغربي التقليدي مع الصورة على أنها إعادة إنتاج ثابتة ومسطحة ومحاكية لموضوع أو كائن غائب - وهو افتراض يصلح للفنون الثابتة في الرسم والنحت كما تكتب نادجا روتنر. وقد حاولت الفنون الأدائية إزالة التمييز بين الفن والحياة، وإفضاء حياة على المواد والأشياء كما هي موجودة في الواقع، في محاولة للاقتراب من الطبيعة. واعتمد الفنانون البصريون على العفوية وعدم التحديد والطبيعة العملية لوسيط الأداء للاحتفال بالحضور. وسعت "الأحداث" إلى إلغاء التمييز بين الفنون الأدائية وغير الأدائية، ومالت إلى رفض المرتكز الدرامي في النص أو البنية السردية التقليدية، وكثيرًا ما قدمت في مساحات غير تقليدية مثل الغرف العلوية، صالات العرض، أو البيئات الحضرية.

ظهر تأثيرات ذلك سريعا على بعض فناني المسرح الأمريكي، الذي سعوا لتكثيف الفن والحياة عبر الأنواع الفنية المختلفة. فرفضت مجموعات المسرح البديل في أواخر الخمسينيات، مثل ليفنج ثيتر (المسرح الحي) أو ورشة عمل هربرت بلاو للممثل، رفضتا السرد والتمثيل الثابت[12]. وفي محاولاتها لزعزعة استقرار الدراما الواقعية القائمة على النص، تم التخلي عن الثوابت الدرامية التقليدية مثل الحبكة والشخصية والمحاكاة لصالح عملية أكثر فورية ومباشرة، في تمرد على السلطة القمعية للنص.

لم يعد فناني الأداء يعملون ضمن مصفوفة من الزمن الخطي، أو السرد، أو أدوار الحبكة أو الشخصية. حيث جمع العمل الفني المهام اليومية العادية في تسلسلات غير منطقية من السلوكيات البسيطة والمتساهلة التي تربك الجمهور. وانتقلت هذه التوجهات من عالم الفنون التشكيلية وفنون الآداء لصناع المسرح، الذين استخدموا تنوع سرعات الأداء (التسريع أو الإبطاء)، وعرض المهام في عدة مواقع على المسرح في نفس الوقت، والاستغناء عن قوس خشبة المسرح من أجل الفورية في مسارحهم الطليعية، في الولايات المتحدة، في محاولة لتوسيع "قدرة الجمهور على الإدراك"، كما تقول الناقدة الأمريكية بوني مارانكا.

وشكل "مسرح ما بعد القراءة والكتابة" الذي ظهر عام 1966 ثورة ثقافية ضد هيمنة الكلمة. حيث مزقت "الأحداث" التقاليد الأدبية للسرد واللغة والمشهد والشخصية وأعادت تشكيلها، وبدأت هذه التوجهات تظهر في الأعمال المسرحية أيضا. ويشير كتاب هانس تيس ليمان "مسرح ما بعد الدراما" (نظرة عامة موثوقة للمسرح

[11] Nadja Rotten, The Imagistic Theatre of Robert Whitman, Modern Drama, University of Toronto Press, Vol 58, I, Spring 2015

[12] Nadja Rotten, The Imagistic Theatre of Robert Whitman, Modern Drama, University of Toronto Press, Vol 58, I, Spring 2015

التجريبي الأوروبي والأمريكي في فترة ما بعد الحرب من الخمسينيات إلى السبعينيات) الذي صدر بالألمانية 1999 (وبالعربية 2023 من ترجمة مروة مهدي عبيدو) يشير إلى أن العناصر المسرحية الخمسة في الأداء الفني هي المكان والزمان والجسد والوسائط والنص الدرامي المضاد للخطية. تخلق هذه العناصر حملًا حسيًا غير هرمي. حيث تقدم "الأحداث" للمشاهد مونتاجًا مضادًا للسببية، ومضادًا للخطية لتسلسلات الصور، والذي يتفكك ببطء مع مرور الوقت، في بنية من السلاسل الترابطية. وقد استخدم صناع مسرح السبعينيات مثل ووستر جروب وروبرت ويلسون وآخرون، هذه الاستراتيجيات في محاولات للتحرر من سلطة النص، وطبقوا طرقا مختلفة لتعطيل تشكيل المحتوى.

وظهرت أسئلة جديدة عن طبيعة التجربة المشاهدية لجمهور الأنواع الجديدة من المسرح غير النصي. حيث يشكل المشاهد الشيء الجمالي، الذي لم يعد يُفهم على أنه عمل فني مكتفي بذاته وتستمد قيمته فقط من رسالة المؤلف المقصودة. ينظر هذا النموذج من "الجمهور التأسيسي" إلى القاعة أو الموقع باعتباره مكانًا ذا قيمة جمالية. لكن الأداء لا يتماسك إلا بشكل كامل في تجربة الجمهور، وحيث يكون تقع القيمة. بسبب غياب الحبكة، واستبعاد الحوار، ورفض التمثيل التقليدي، يشجع هذا المسرح المزيد من الانطباعات الحسية القوية عن الشكل واللون والحركة والصوت[13].

وتؤكد بوني مارانكا أن المسرح الطليعي من السبعينيات هو مسرح للصور، يتكون من "صور بصرية سمعية" مرتبطة تسعى إلى توسيع قدرات الجمهور على إدراك المحفزات. يظهر المصطلح أكاديميا في سياق المسرح ما بعد الدرامي، في كتاب مارانكا "مسرح الصور" الذي نشر عام 1977، والذي أشارت فيه إلى أن العرض المسرحي لا بد أن يكون تمرينا في الإحساس البصري. جمع الكتاب ثلاث مسرحيات هي "إرضاء الجماهير" للمخرج ريتشارد فورمان، و"رسالة إلى الملكة فيكتوريا" للمخرج روبرت ويلسون، و"صورة الحصان الأحمر المتحركة" للمخرج لي بريور، مع مقدمة كتبها الناقدة.

أصدر المصمم والمؤلف والمخرج الأمريكي روبرت ويلسون بدوره كتابا آخر يحمل نفس العنوان "مسرح الصورة" بعدها بعدة سنوات، عام 1984. ينتمي ويلسون لتيار مسرح ما بعد الحداثة، ويركز على جماليات الصورة والتشكيل السينوغرافي والدراما الذاتية والتناقض القائم على تفكيك الفعل المسرحي وإعادة تشكيله. وكما ذكرنا في المقدمة، تأثر ويسلون بجماليات المسرح الأسيوي بصريا، وفي بعض أعماله لم يتكف بذلك وأنا استقى مباشرة من الملاحم الأسيوية، ونقل ممثلين ومؤدين وموسيقيين من شرق آسيا بأزياءهم وآلاتهم، ووضعهم على خشبة المسرح في الولايات المتحدة ليقدموا أجزاءا من ملاحمهم الدينية بلغاتهم الأصلية، غير المفهومة للجمهور الغربي، لإيمان ويسلون بقدرة الطقس الأصلي على التأثير الشعوري في المتفرجين متخطيا حواجز اللغة.

(عرض لصور من بعض أعمال ويلسون، مع شريط الصوت لأحد أعماله)

في أوروبا قدم المخرج الروماني سيلفيو بوركاريتي أيضا أعمالا عديدة تنتمي لمسرح الصورة منذ بداية السبعينات، باستخدام المسرحيات المتراكبة والمركزة التي تم تجريدها إلى جوهرها، كما قام أيضا بتكييف عدد من النصوص الأدبية غير المسرحية لتقديم بصمته الخاصة في مسرح الصورة.

(عرض لصور من أعمال بوركاريتي)

[13] Nadja Rotten

وامتد تأثير مدرسة مسرح الصورة لكثير من فناني المسرح المعاصرين مثل أريان منوشكين في فرنسا، وروبرت ليباج في كندا. لكن تبقى تجربة ووستر جروب تجربة فريدة في ثرائها وتنوعها. لا تصنف أعمال هذه الفرقة الأمريكية تحت مدرسة مسرح الصورة وحدها، لكن تجاربهم في تفكيك النصوص وتعدد مستويات العرض والرؤية واستخدام الوسائط المختلفة في العروض تستدعي تحليل أعمالهم بصريا.

(عرض نماذج الملامح البصرية لبعض أعمال ووستر جروب.)

وفي عالمنا العربي تعد تجربة صلاح القصب تجربة رائدة متميزة لا يسع المجال هنا في المهاد النظري لعرض كافة تفاصيلها. بدأت تجربة صلاح القصب في مسرح الصورة بالعراق بعرض "هاملت" عام 1980. كما كتب بحثا بعنوان "مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق" وسّعه لاحقا في كتاب بنفس العنوان عام 2003 . بعض أعمال القصب: الخليقة البابلية، طائر البحر، الملك لير، أحزان مهرج السيرك، الحلم الضوئي، العاصفة، عزلة في الكريستال، الشقيقات الثلاث، الخال فانيا، حفلة الماس، وماكبث.

تعريف مسرح الصورة:

من متابعة هذه النماذج المسرحية يمكننا استخلاص عدة محددات لمسرح الصورة، والذي يشار إليه أحيانا بمسرح الرؤى، الذي تمرد على اللغة والأشكال الدرامية السائدة بحثا عن تأثير أكثر مباشرة على مشاعر المتفرج. لذا يتراجع فيه السرد الدرامي ويركز بشكل أساسي على الصورة البصرية المحملة بحالة شعورية مكثفة تمكنها من الوصول لأعماق النفس البشرية. له جذور غير درامية بالمعني المسرحي، حيث يعتمد على المفردات البصرية الحركية أو الطقسية، والتي يتم تحويلها إلى رموز وإشارات دالة، تحول الفضاء (المسرحي أو غير المسرحي) إلى مادة شعرية. تساهم كل هذه العوامل معا في بناء معنى العمل، وتكثيف تأثيره العاطفي النفسي المباشر على الجمهور.

ينهل مسرح الصورة أدواته من مناهل عدة مثل الشعر والفن التشكيلي والسينما والطقس. يساهم كل منها في وضع أسس هذا المسرح. وقد ساعد تطور الفنون البصرية والتكنولوجيا في تكوين صور جمالية أكثر تعقيدا، وتعدد مستويات الطرح البصري في ما يمكن تسميته السينوغرافيا التشكيلية.

إن تمرد مسرح الصورة على السرد الدرامي والحبكة بمفهومها الأرسطي لم يبعد مسرح الصورة تماما عن الكلمة. فكان الشعر، بتكثيفه اللغوي وصورة المركبة، جزءا هاما من بناء الصورة الكلية المؤثرة لهذا النوع المسرحي. الركيزة الثانية لمسرح الصورة هي الفن التشكيلي بكل فروعه وخاصة الفوتوغرافيا والرسم. وكما ذكرنا يرجع بعض الباحثين نشأة مسرح الصورة لمحاولات بعض الفنانين التشكيلين تكسير القوالب الفنية، ودفع حدود الفن التشكيلي والفنون البلاستيكية لخلق أعمال فنية أكثر حميمية (ذات تأثير عاطفي مباشر على جمهورها). من ناحية أخرى ساهمت التطورات التقنية في مجالات السينما والفيديو فى تمكين صناع المسرح من خلق لغة بصرية ذات حيوية محملة بطاقة شعرية أصبحت علامة لمسرح الصورة.

وانفتح العرض المسرحي على أشكال الفرجة المختلفة، فحاكى التراث والطقوس كما قدم جماليات بصرية تعتمد الصورة بوصفها واحدة من أقوى ركائز العرض، باستخدام العلامات البصرية الأيقونية. وعاد الطقس جزءا لا يتجزأ من الأعمال المسرحية الحديثة، ليقود المتفرج إلى حالة شعورية مكثفة ومغايرة لإيقاع الحياة اليومية.

قبل أن أختم أود أن أشير سريعا لأعمال المخرج المصري الراحل محمد أبو السعود، الذي بدأ تجاربه الأولية في التسعينات لخلق مسرح لا يعتمد على اللغة وحدها، واستخدم عناصر بسيطة مثل صوت الزلط أو ضوء

الشموع لخلق حالة طقسية تتخطي اللغة، واستمر في اكتشاف أدوات مسرحية غير تقليدية، والعمل على سينوغرافيا بصرية متميزة مثل تجاربه المسرحية الأخيرة التي كان يرسم لها مشاهد تفصيلية مثل الستوري بورد، والتي تعد لوحات فنية في حد ذاتها.

ختاما، أود إلى أن أشير سريعا إلى نوع مسرح مختلف تماما يسمى أيضا "مسرح الصورة" والذي قدمه أوجستو بوال كجزء من مسرح المقهورين. والذي يجنب اللغة ويسعى لتلخيص الفكرة المسرحية بصريا عن طريق أجساد المشاركين من الممثلين وغير الممثلين في مسرحه التفاعلي من أجل التغيير الاجتماعي.