مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة
من 10 إلى 18يناير 2024
جمهورية العراق

بغداد

اليوم الرابع، الأحد 14 يناير 2024
الجلسة الثانية: 11:50 – 12:50 ظهراً
إدارة الجلسة: د. عماد الخفاجي (العراق)

المحور: مسرح الصورة بين التعميق والتفريغ. تجارب عربية عربية أنموذجاً

المداخل: أ. علاء قحطان (العراق)
المداخلة: مسرح الصورة بين التعميق والتفريغ _ تجارب عربية أنموذجاً

مسرح الصورة مدخل تاريخي :-

كثيرةُ هي الأبحاث الفلسفية والأنثروبولوجية التي تؤكد أن الإنسان في البداية كان يفكر بطريقة حسية بصرية مادية، يترجم كل منظوراته الحسية عن طريق الصورة أولا واللغة المنطوقة ثانيا. والدليل على ذلك الطقوس الأنثروبولوجية والدينية فمثلا على مستوى الخطاب الديني آنذاك كانت جميع الأديان السماوية قد حرمت إنتاج الصورة ومنعتها من التداول، فمثلاً موقف اليهودية من التجسيم السامري، وموقف الإسلام من الرسم والتشكيل وتعليق الصور. لأن ذلك يحيل على الوثنية آنذاك وعبادة الأصنام وعلى الخلق . وايضاً المسيحية

التي رفضت التجسيم في البداية، إلا أنها استعانت بالصورة لتزيين كنائسها ، وحولت صور الأنبياء إلى صور منحوتة وهذا حصل بالضبط مع الإيطالي أنجلو وليوناردودافنشي.وغيرهم الكثيرين وبدأت المؤلفات والكتب تستعين بالصور ومع نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ظهرت الصور الشمسية والسينما والتلفزيون التي استعانت بالصور الملونة وغير الملونة لالتقاط المجسمات والمجردات. ان انتشار الصورة في جميع مجالات الحياة والفنية والأدبية والجمالية والطب، وهيمنة الصورة الرقمية على الموسيقا والغناء ، وتقلص اللغة المنطوقة. وانتقال الصورة من الصورة الثابتة إلى الصورة المتحركة ومن الصورة الصامتة إلى الصورة الحية .وهنا لا بد من المرور بشكل تعريفي تاريخياً بمراحل تأسيس الصورة درامياً وفلسفياً لذا نستطيع القول ان مسرح الصورة اساسه ينجدر من الدراما الا ان مرجعياته واصوله الحقيقية العميقة تكمن في ثلاثة جذور غير درامية بالمعنى المسرحي ، ساهم كل منها بدور معين في تكوين هذا المسرح .على سبيل المثال(الشعر) كان هو الجذر الاول ولازال محتشدا في جانبه الصوري اللغوي بالكثير من الاغوار والخامات التي يمكن ان تطور مسرح الصورة ، وثانيا (الرسم والفن التشكيلي) عموما فهو الجذر الثاني لمسرح الصورة وقد بلغ ذروة عطائه لمسرح الصورة في الفن الفوتوغرافي. ثالثاً في السينما فهي الجذر المتحرك الذي يعطي للصورة حيويتها وصيرورتها ، واذا تأملنا هذا المثلث امكننا الاستعانة الهيجلية لإعادة ترتيبه وفق الجذر الهيجلي . كما نرى فالمثلث الجدلي الاول المكون من الشعر والرسم والدراما انتج دراما الصورة بحالتها الديناميكية ، اما المثلث الجدلي الثاني فيتألف من دراما الصورة وهي في الصيرورة ، مع السينما لينتج مسرح الصورة . وهكذا يتشكل مسرح الصورة جدليا بتضافر خلاق بين اربعة فنون انسانية عريقة هي : الشعر والرسم والدراما ثم السينما ،والمسرح أن الحفر في المفهوم الفلسفي للصورة ومسرح الصورة نعقد ومركب ومفتوح باتجاه اختصاصات مجاروة واختصاصات مغايرة وكلها تشتغل وتلتقي في ذات المفهوم تشترك فيه الفلسفة والفيزياء والكيمياء والفينومنولوجيا والشعر والشعرية والدراما في تشكيله خارج الاطر والمعارف الارضية والانساق التداولية والشعبوية... ان نظام مسرح الصورة وخطابه الابداعي يعتمد منطلقا فلسفيا على مستوى المضمون والشكل يهيئ مساحات لتوصيل رسالة فكرية تترجم العلاقات الكونية والوجودية في محيط الفكر الانساني عبر التاريخ ,ولا يكاد ينفصل مصطلح الصورة عن اشاراته المتعددة الدالة على صعبوبة تحديده في شكل مفهوم جامع لكل أنواع الصور وتتسم عملية تعريف مصطلح الصورة في الاغلب بالغموض وعدم الدقة في ان مفردة الصورة من حيث المفهوم غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام وتعود صعوبة تحديد مفهوم الصورة بمرجعياته العملية والأدبية والفكرية الى أسباب متنوعة منها تداول المصطلح في علوم متباينة واختلاف المذاهب والحركات والمناهج النقدية التي تدرسه واتساع الصورة لتعبر عن كثير من الجوانب الابداع الإنساني وكل ذلك يؤدي الى صعوبة وضع تعريف واحد محدد وتطور المفهوم شيئاً فشيئاً وبقى الاشتغال يتطور تدريجياً على جميع المستويات الأدبية والمسرحية في العالم الغربي والعالم العربي لذلك الحديث عن الصورة ومفهوم مسرح الصورة ومرجعياته وأشتغالاته حديث واسع ومتشعب وجدلي لذا يرى الباحث ان من الضروري المرور على اهم التجارب العربية المسرحية التي تم اشتغالاتها بمفهوم الصورة ومسرح الصورة رغم أختلاف مرجعياتها الثقافية والاجتماعية والفنية لكن هذه التجارب تصب في ذات الاشتغال هو ألية صناعة الصورة في العرض المسرحي بين التعميق والتفريغ ومن أهم هذه التجارب هي تجربة (صلاح القصب) وتجربة (الفاضل الجعايبي) وتجربة (سليمان البسام)

تجربة المخرج العراقي (صلاح القصب) في مفهوم الصورة وأشتغالاتها :-

تعد التجربة المسرحية التي استهلت مشروعها الفكري والجمالي منذ بدايات عقد الثمانينيات من القرن المنصرم برائدها ومؤسسها (صلاح القصب) الذي استجاب لمتطلبات التغيير التأريخية على الرغم من مرور الخطاب المسرحي في الثمانينيات وبداية التسعينيات بأتجاه الخطاب التعبوي في فترة ملتهبة سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وهنا تكمن المفارقة الكبرى في ان (القصب) لم يخضع للظروف الاجتماعية والاقتصادية القاهرة آنذاك ولم يخضع لمتطلبات الخطاب السياسي الايدلوجي المتطرف خطاب السلطة وآيديولوجيتها في ادامة خطاب التعبئة انما استمر بأشتغال معرفي متعالي متقدم وناضج وتجريبي في الحفر بمشروعه الفكري والجمالي (مسرح الصورة) ان مسرح الصورة عن المخرج صلاح القصب يعتمد دائما وبشكل أساسي على التوزيع التشكيلي البصري في بناء الصورة التعبيرية مما ينسجم ويؤدي الى خلق صور بصرية متتالية إضافة الى استخدام التشكيل السينوغرافي وكذلك استخدامه للفضاء اللامسرحي كالساحات المفتوحة . أماكن غير تقليدية , مسبح . شارع عام , ان من اهم سمات أشتغال القصب في مفهوم الصورة هو التأسيس المكاني فـدائما ما نرى كل عروض القصب التي قدمها لى سبيل المثال (عزلة في الكريستال) و(حفلة الماس) و(أحزان مهرجي السيرك)و(مكبث) دائما هو يبحث عن الفضاء الغير تقليدي ولذا نجد ان السلطة المكانية هي الأساس بمعنى ان سلطة المكان اقوى من الممثل والعرض فدائما هناك قلق , وخوف , وتوجس من المكان في التأسيس الحركي للممثل في متن العرض فهي العلامة الأبرز في تجارب المخرج (صلاح القصب) هي إحتفاؤه بالمكان بإعتباره بؤرة مركزية تؤسس لأنساق التواصل البصرية ، فالقصب في جميع تجاربه يغادر المكان المؤسس الذي تقرّه رؤيا المؤلف في النص المسرحي على أعتباره لا يؤمن كثيراً بوجد النص الادبي ولا ينتمي لفكرة النص والمنطوق بشكل كامل فهو يقصي المؤلف بشكل واضح مؤسسا منظومة نصية بصرية تعتمد على الصورة وعلى المكان هو الأساس لأنه يعتقد أن هذا المكان قد تم إستنفاده عبر القراءات المتكررة للنص (القراءات الكلاسيكية على وجه الخصوص) ، وبالتالي أصبح مكاناً مستباحاً أو مُنتهكاً ، او محروقاً , لذا نجد ان من اهم مكملات العرض في الاشتغال على المنظومة البصرية لمسرح الصورة عند صلاح القصب هو الاعتماد على تصميم الملابس والأدوات والاكسسوارات التي توحي بالغرابة والبساطة لكنها ذات مدلولات علاماتية عميقة وفلسفية . على سبيل المثال (اشرطة السينما , البيانو , المظلات , المعاطف البوليسية , الأزياء الغريبة . المسبح , لون بشرة الممثل , الخ) ويمكن تأشير مميزات الاسلوب الفني لعمل المخرج (صلاح القصب) من خلال اعتماده على الصورة التعبيرية الغريبة والمثيرة في ذات الوقت من اجل الوصول الى جوهر فكرة العرض الذي يقدمه ، واعطاء الجوانب التكنيكية كألانارة والموسيقى والديكور أبعادا تعبيرية فلسفية حد استقلالها في خلق التأويل والدلالة . ومن جانب آخر يتم الاعتماد على التباين في استخدام الضوء واللون وحركة الممثل التي تتداخل مع حركة المادة والاشياء التي تمتلك وجودها وتكاملها في فضاء العرض ، فتصبح هذه الحوامل التعبيرية هي الخالقة للدلالات والرموز والاحالات والتأويل وتشكل الجوهر الاساسي للعرض المسرحي

النص عند القصب في مسرح الصورة :-

يمر النص المسرحي في مسرح الصورة عند المخرج (صلاح القصب) بمراحل عديدة تشكلت فيه هيكلية البناء الدرامي ضمن نظم علاماتية تركيبية متنوعة وفق الاسلوب المفترض.فالبناء الدرامي في مسرح الصورة

هو هو الجسم الدرامي المتكامل في حد ذاته والذي يتكون من عناصر مركبة تركيباً خاضاً وفق اسلوب معين لكي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور فالنظم التركيبية للبنية الدرامية في مسرح الصورة يختلف اشتغال عناصرها في المسرحية الواقعية عن الرمزية وعن التعبيرية وعن العبثية, وبالتالي ان بنية النص تنبثق من بناء هيكلي يعبر به الكاتب عن مضمون العمل الدرامي بما يلائم روح العصر ومنطلقاته الفكرية والفلسفية, وبما ان النص هو جنس ادبي يمتلك مواصفاته في توظيف عناصره الصورية ويستخدم لغته الخاصة للتعبير عن وجوده وماهيته الجمالية والدلالية, فأن مجمل التيارات الادبية والفنية ممثلة لآتجاهات الكتابة في المسرح انطلقت من طرق الاداء الفني والشكل وتستند من حيث المضمون وهذا ما يستند عليه مسرح الصورة عن صلاح القصب على اعتباره لا يتعمد كثيرا على النص بل هو يحاول بشكل او بأخر ان يلغي أهمية وجود النص حتى لو كانت مرجعياته معروفة وعالمية لذا النص عند القصب نص صوري بصري يعتمد على تقنية المونتاج التركيبي في متن العرض فالنص هنا نسيج يحوك عناصره التركيبية والصورية (الحبكة- الشخصية –الفكر –اللغة) بسلسلة من الافكار والتي تترجم بملفوضات تشكل وحدة الفعل والتي ينشأ الاطار المسرحي على اساسها وهدف الى تمكين (القارئ و المخرج) من تفسير هذا النص وترجمته الى عوالم درامية وفضاءات تخيلية مستخدماً عناصره في تركيب المشهد الصوري للعرض والمستمدة اسسها من العناصر التكوينية كما شرحنا سلفاً._وبالتالي فعناصر التركيب في صناعة العرض في مسرح الصورة بمفهومه العام وباشتغال (القصب) بشكل خاص تؤسس اشتغالاتها وتبني شبكة علاقاتها العلامية والدلالية في هذا الحيز, فنظرية (ارسطو) في البناء الدرامي نظرية تتأسس على بناء علاقة تبادلية في منهجية الطرح, ينظر اليها على اساس التحليل البنيوي السيميائي الذي يجري تكيفه في عملية اعادة تحديد العلاقات بين بالانظمة العلاماتية في العرض المسرحي والنظر اليه بوصفه (نص عرض) في آن واحد, اي انه بنية تركيبة موحدة تنتمي الى نظامين احدمها لغوي والثاني غير لغوي._ان جملة القوانين والقواعد التي حددها (ارسطو) للبناء الدرامي للصورة لاتتعدى عناصر التركيب النصي في تأسيس الفكرة كي تأخذ دورها التواصلي لتركيب الشكل الصوري من خلال شبكة العلاقات التركيبية والتكوينية لتؤسس (المعنى), وهذا تقريبا مفقود في اليات الاشتغال في مسرح الصورة فالمعنى هو ليس أساسيا وذو أهمية قصوى في العرض ان تركيبة البناء الدرامي للنص المسرحي في مسرح الصورة تعتمد على معيار دقيق جداً تقاس به شتى العناصر التي يجب ان تسهم جميعاً بأعتمادها التام على بعضها البعض في تركيب النموذج الكلي , ووفقاً لتطورهذه البنية التركيبية في اليات اشتغال مسرح الصورة في مرجعياته العالمية والعربية ظهرت طريقتين في تحديد هذه البنية التركيبية للصورة :

اولاً :- البنية التركيبية للصورة التقليدية

ثانياً :- البنية التركيبية للصورة الحديثة

فقواعد البنية التركيبية التقليدية تأخذ مرجعيتها التنظيرية من نموذجين اساسيين للبناء, الاول بنية الدراما الارسطية التي تركز على ان الفعل الدرامي عبارة عن فعل متنام وتام يتألف من بداية ووسط ونهاية , وتمثل المسرحيات الاغريقية والرومانية والمسرحيات الكلاسيكية الجديدة نماذج تطبيقية لهذه الهيكلية البنائية للنص. وعلى المستوة العربي تجارب الفاضل الجعايبي وصلاح القصب ومهند هادي ومحد العامري ووسليمان البسام وجعفر القاسمي

اما النموذج الثاني للبنية التركيبية للصورة التقليدية فتتمثل ب (هرم فيرتاج) وهو تصور بنائي ينسب الى الناقد الالماني (فريتاج) والمطبق على ماساة تقليدية من خمسة فصول او مسرحية واقعية جيدة الصنع , ويتكون هذا الهرم من الاجزاء البنائية الاتية :
على سبيل مثال: كل المسرحيات الواقعية

فرضيات المكان والفضاء في مسرح الصورة :

ان مسرح الصورة يغادر فرضية المكان المؤسس في المرجعيات النصية , اذ يبتعد عنه كليا ويحيله الى مكان شعوري يتم خلقه عن طريق تلك الادوات التي يتشكل منها العرض المسرحي , مثل الالات الموسيقية والتوابيت التي تحمل دلالاتها المكانية كما في مسرحيتي (الملك لير) و (الشقيقات الثلاث) ولذلك فأن المساحة فيما يتعلق بمسرح الصورة هي مطلقة وغير محدودة لانعلم بحدودها وهويتها الا من خلال الاستخدام المقصود لتلك الادوات , وعلى الرغم من ذلك فأن المكان هو كيان غير مستقر ينمو ويتطور مع تقدم العرض المسرحي وهو يعتمد على مبدأ (الهدم والبناء) المستمر , فضلا عن كونه مكانا غير متجانس في دلالاته عن طريق الاختزال , كما في مسرحية (الحلم الضوئي) او مسرحية (العاصفة) او مسرحية (عزلة في الكرستال) , ونظرا لكون المساحة في مسرح الصورة ينظر اليها بنظرة شمولية , وتعد منطقة بؤرية واحدة على الرغم من عدم تجانس محتوياتها , الا ان هناك تحديدا بؤريا يحدث احيانا في حالات محدودة , عندما يقتضي الفعل المكاني تأثيره الفلسفي بقوة ان المكان في مسرح الصورة فضاءات دلالية تقود المتلقي الى الاحساس بالمكان اكثر من كونه معتمدا على خلق بيئة ما, او انشاء معمار محدد ، وبذلك نجد تصرفا لا محدودا في البعد الفيزيائي للمكان وتحويله الى اشكال متعددة ومختلفة غير متجانسة وغريبة غير مألوفة ، عن طريق اعادة تشكيله فضائيا بواسطة ادوات بسيطة ، مثل اجساد الممثلين تحت قطعة قماش كما في مسرحية (الملك لير) عبر التشكلات الجسمانية للممثلين المثيرة في شكلها والغريبة في حركتها ، ان تشكيل الفضاء الذاتي لمسرحية (عزلة في الكرستال) بين بنايتين تتخللهما ساحة تحيطها ممرات ، بوصفها جزءا من متطلبات التصميم المعماري لهما ، وهذا المكان المفتوح الذي تطل عليه مداخل ونوافذ البنايتين من الجانبين والارض التي تمت تغطيتها بالرمل ، ثم توظيفهما واعادة تنظيمهما بما لا يؤثر على الهيكل المعماري والهندسي للبنايتين اذ تم تشييد الاحتفالية البصرية في الفضاء المفتوح داخل حرم كلية الفنون الجميلة . ووظف (القصب) في مسرحية (ماكبث) الفضاء المفتوح لقسم الفنون المسرحية باستخدامه لبعد بؤري تتمركز فيه وحوله معظم حركة الممثلين والسينوغرافيا من عجلات نارية ، سيارات وبراميل وقود وحاويات نفايات .. موظفا الطبيعة الحركية البوليسية لعصابات (المافيا) من مطاردات واغتيالات لتشكيل فضاء العرض مستعينا بعمق المكان (البعد الثالث) في توليد فضاء اخر له ان مايخطط له المخرج في افتراضاته وتصوراته في اليات اشتغال مسرح الصورة بين التعميق الفلسفي والتفريغ الذهني الصوري ماهي الا قراءة توليدية للنص او لفكرة من النص ينتج عنها قراءة آخرى , ان المخرج في تعامله مع النص الدرامي وتفسيرة من خلال مفاهيم مسرح الصورة يعيد آكتشافه من جديد, متحركآ في مواطن مغلقة لم تستنطق من قبل المؤلف ,متجاوزآ بذلك مايتحرك على السطح من مكاشفات مصحوبآ بعدته المسرحية (التقنية والمهارية) للخروج من النمذجة في التعاطي مع النص بطريقة مغايرة

من هنا تتسع وتتعدد زوايا الرؤيا الى الموضوعات والافكار مابين المؤلف والمخرج والمتلقي في انتاج التجربة المسرحية في مسرح الصورة , وعليه فأن كل الصياغات الاجرائية في الحذف والتعديل والاضافة وآعادة

التركيب من جديد من قبل المخرج ماهي الا محايثة للنصوص بمعان جديدة للوصول بالعمل المسرحي الى ان يكون حركياً في الية تعامله في النص ومشتبكاً معه. ان المخرج في مسرح الصورة والذي يشتغل مفكراً بلغة المعالجة الاخراجية للمعنى الذي ينوي ترويجه على خشبة المسرح لايستطيع الخروج من ثنائية (التركيب+ المعنى) عندما يخطط (لنص العرض), لآن في ذلك يتجلى الدالين (النص+ العرض) في سياق واحد متراكب داخل انساق العرض السمعية والبصرية التي تملكها علاقة تجانس وتوافق في تشكيل الصورة المشهدية للعرض المسرحي. ولا يمكن للصورة المسرحية في أن تتركب على خشبة المسرح حركياً وجمالياً ولا يمكن إدراكها في شموليتها وعبر إيقاعها الزمني الافتراضي والمكاني المتناميين دراماً إلا بفعل الإضاءة واللون.. فالصورة اللونية داخل الفعل المسرحي الميزاني تتكون من خلال تركيب الألوان ضمن الانفعالات النفسية والمشاعر الوجدانية الشعورية واللاشعورية ورصد إحالاتها السينمائية دلالة وسياقاً ومقصدية وتدخل عناصر التركيب المشهدي للشكل المكوّن حسب الاتجاه الإخراجي في مسرح الصورة فمثلاً نجد هذه العناصر تؤسس دال إيقوني وتعبر الإيقونة عن الصورة المركبة القائمة على التماثل بين الدال والمدلول وتشمل الإيقونة الرسومات التشكيلية والمخططات والصور الفوتوغرافية والعلامات البصرية.

فهناك مجموعة من الأشكال المركبة تحمل علامات (علامات طبيعية) وعلامات مصطنعة ..

أن المسرح لدى (القصب) مسرح سيميائي يستعين بالشفرات البصرية كثيراً من أجل أغناء المسرح ميزانسينياً وسينوغرافياً وإثرائه جمالياً وبصريا . ومن هنا تتحول السينوغرافيا المسرحية لدى (القصب) إلى سينوغرافيا احتفالية طقوسية سحرية وميتافيزيفية على غرار السينوغرافيا المسرحية الشرقية كان (القصب) يتحكم في الممثلين وذلك بتحويلهم إلى كائنات احتفالية متحركة مع مسار التنغيم وتوالي الاهتزاز وإيقاع الإخراج وبالتالي فمسرح الصورة بمفهوم (القصب) بعيد عن كثرة الحوار والكلام كما هو في المسرح الغربي .. بل هو مسرح شامل يعتمد في بنيته التركيبية على الحركة والكوريغرافيا والتشخيص التعبيري الجسدي وعليه فمسرح الصورة عند (القصب) يمنح مساحة للبنى التركيبية كي تشكل النظام المشهدي على حساب النص المكتوب والمنطوق اما بالنسبة للممثل في مسرح الصورة عند (القصب) هو يعتبر الوسيط بين تركيب الصورة الجمالية لفظاً وتشكيلاً إلى جانب عناصر العرض المسرحي والتي يعتبر هو جزء من تركيبتها السنيوغرافية (الديكور– الأزياء– الإضاءة – الماكياج – والموسيقى). أن الدلالات والإشارات التي ينتجها الممثل من خلال لغته التعبيرية المرتبة لجسده في فضاء العرض المسرحي تشترك في تأسيس (المعنى) وغربلة وعي المتفرج وإرباك تقليدية من خلال الوسائل المسرحية .. أما النمطية في السكون في الفعل الأدائي والصوري وبالتالي العملية الإبداعية تفقد مقوماتها ولا تتكامل.. أن المشكلة الرئيسية في التمثيل في مسرح الصورة عن (القصب) هي علاقة الممثل بذاته وبمفردات عمله الإبداعي وكيفية امتلاكه للوسائل التي تؤدي إلى رفض السكونية والنمطية .. عندما لا يعي الممثل لغته الإبداعية ومن ثم علاقته بالأشياء والكتل ومكونات الفضاء المسرحي التي يجب أن تكون غير ساكنة في مكان لأنها لا تنتج معنى .. إن جسد الممثل في اشتغال مسرح الصورة ونظام العرض في مسرح الصورة الذي يعتمد النمطية في بعض الأحيان يخلق بالتأكيد دلالات وإشارات مكررة وساذجة بسبب كونها لا تنتج احالات لمعاني معرفية , بل تشكل ثرثرة في الفضاء , يصبح فيها جسد وفكر الممثل بعيداً عن الخلق الفني والمعرفي

فضاء البروفة عند القصب في مسرح الصورة :-

يتشكل فضاء يوميات البروفة في المسرح الصوري من عمليات التقويض والبناء المستمرة وصولا الى الصدفة التي هي اساس التشكيل الصوري في استفزاز المخيلة وحركتها .. الحرية متاحة بكل شروطها الفنية في التفكير والوعي .. اللا استباق واللاجهوزية واستنفار مفهومات (حدس اللحظة)و(العصف الذهني) في اذكاء روح الابتكار والمغايرة في تشكيل المشهد البصري ,,, كلها مساحات من الحرية والانزياح التجريبي في قلب الطاولة على المرجعيات والكلائش السالفة لنمط البروفة التقليدي ... ليست هناك طاولة قراءة في البروفة الصورية , انما هو الوثوب نحو الحركة وتاملاتها على الخشبة مباشرة .. واعطاء مساحات غير عادية للممثل في اللعب والتفكير مع الفضاء او المفردة السينوغرافية .. فالفرح المشترك بلحظات الاكتشاف تضع البروفة في افق من التجلي والتسامي الروحي فـ(القصب) يفسح المجال لحرية الادلاء والتفكير والبوح الجمالي وعلى الرغم من ذلك فانه في النهاية هو الضابط والحاكم على المقترح والرؤية التي تسري وتفعل ... وقد يقوض هذا المقترح في اليوم التالي ويهدم كل ما بني من مقترحات وافكار ليوضع الجميع امام ارض بكر غير محروثة من جديد لذا تاتي لحظة الاكتشاف في البروفة جديدة وغير مكرورة دائما ولم تترك على صفحتها اثارا من صور لالبومات سابقة ... يقدم القصب بروح عالية مستشاريه ويعمل معهم في بودقة واحدة لذا نرى في (مانشيتات) عروضه العديد من الاسماء الشابة التي يصعدها (القصب) مع اسمه في المتن التوثيقي كمخرجين ومستشارين لهم حصة كبرى في التأثير الفني والفكري والجمالي داخل البروفة والعرض ان (الرؤية) في مسرح الصورة وتأسيسها داخل البروفة في العملية الإبداعية وبحسب صانعها (المخرج) مرتبطة بالفرضية، والفرضية ترتبط بالمفهوم الفكري، والرؤيا بالمفهوم الجمالي، والاثنان يتداخلان لتشكل العناصر ضمن علاقات خارجة عن صيغ التعاقب والترتيب والتراكم المنطقي والمتسلسل للأزمنة. وهذا اشتغال أساسي في تأسيس العرض وفق نظام مسرح الصورة فكل فكر هو زمن وكل زمن مرجعيته صورة وهو كل شيء بالفرضية، وليس هناك شيء ثابت، وكل حدث هو فرضية ثابتة هي ستاتك، مهمة المخرج هو تهميش أو تفكيك الفرضية وصناعة فرضيات أخرى وتحديدا في مفهوم مسرح الصورة عند المخرجين العالميين أمثال روبرت ويلسون . وروميو كاستلوجي . وروبرتو تشولي . وصلاح القصب . والفاضل الجعايبي .

لينتج لنا شكلاً مادياً يمنح العرض لحظة ولادة صورية تسطرها العلاقات التركيبية والوحدة الدلالية المشكلة في المكان الافتراضي ولينتقل من مدرك حسي الى معنى ادراكي ينتج عبر المعمل المسرحي وفق أسلوب اخراجي أو أساليب إخراجية مجتمعة. وبما أن الرؤية في مسرح الصورة مرتبطة بالفرضية فلكل مخرج فرضيته التي تعد نقطة انطلاق للرؤية والمستمدة من جوهر النص، لكنها مبتعدة عن فرضية المؤلف،