سمات التفكيكية في عروض مسرح الصورة مسرحية مكبث نموذجاً

The features of deconstruction in the performances of the theater of the image Macbeth play as a model

دكتور : حسين على حسين حاجى عبد الله

أستاذ مساعد بالمعهد العالى للفنون المسرحية– دولة الكويت

ملخص البحث

اعتمدت العروض المسرحية في فترة ما بعد الحداثة، وبتأثير تيار التفكيكية على كسر أفق توقعات المتلقى، بإزاحة الشكل التقليدي للنص، وتقديمه على خشبة المسرح في قالب جديد بعيداً عن سطوة الكلمة، وإنتشار المعنى وتشتيت بنية النص الأصلي وتشظيها بكليتها وجزئيتها لينتقل إلى تأويلات جديدة بعيدة عن مركزية فكرة النص وهى سمة أساسية من سمات التفكيكية.. ومن هنا عمد الباحث إلى دراسة سمات التفككية في عروض مسرح الصورة وأختار عرض "مكبث" للمخرج العراقي "صلاح القصب" لوضوح عمليات الهدم والتفكيك فيه من أجل إعادة إنتاج بنائه الفني وفق قراءة جديدة، للوقوف على ماهية آليات التفكيك في العرض المسرحي؟ وكيف تسهم آليات التفكيك في إنتاج عدد لا نهائي من المعاني والتفسيرات للعرض المسرحي؟ وأوضح البحث أن مسرح الصورة قد سعى في تفكيكه لنص "مكبث" شكسبير إلى تهميش الحوار اللفظي وإختزاله، وتكثيف عوالمه في فضاء التشكيل البصري، بالاضافة إلى سمات الارجاء والتشظي والتشتيت التى فتحت الآفاق نحو تفسيرات متعددة ومغايرة للعرض المسرحي.

Research summary

The features of deconstruction in the performances of the theater of the image Macbeth play as a model

Theatrical performances in the post-modern period, and with the influence of the deconstruction trend, depended on breaking the horizon of the recipient's expectations, by removing the traditional form of the text, presenting it on the stage in a new form away from the dominance of the word, the spread of meaning and the dispersal of the structure of the original text and its fragmentation in whole and in part to move to new interpretations far from The centrality of the idea of the text, which is an essential feature of deconstruction.. Hence, the researcher studied the features of disintegration in the performances of the picture theater and chose the presentation of "Macbeth" by Iraqi director "Salah al-Qasab" for the clarity of the demolition and dismantling processes in it in order to reproduce its artistic structure according to a new reading, to stand What are the mechanisms of dismantling in theatrical performance? And how do the mechanisms of deconstruction contribute to the production of an infinite number of meanings and interpretations of theatrical performance? The research explained that the theater of the image has sought, in its dismantling of Shakespeare's "Macbeth" text, to marginalize and reduce verbal dialogue, and intensify its worlds in the space of visual formation, in addition to the features of delay, fragmentation and dispersal that opened horizons towards multiple and different interpretations of theatrical performance

مقدمة:

تأثرت لغة العرض المسرحي المعاصر بتيارات وإتجاهات فنية وأدبية حديثة، ساهمت في بزوغ شكل جديد من المسرح تميز بالتنوع في أساليب الإخراج والأداء التمثيلي وتوظيف السينوغرافيا والوسائط المتعددة، والتداخل بين الفنون. ومن الإتجاهات الأدبية ما بعد الحداثة تدخل نظرية التفككية بشكل واسع في مجال المسرح، بإشتغالها على تفكيك النص المسرحي وإعادة بنائه وصياغته بشكل يتيح لنا عدد لا نهائي من التفسيرات والمعاني على مستوى فكرة النص وأحداثه وطبيعة شخصياته.

ومنذ الثمانينات ظهرت عروض مسرحية تنتمي لعصر ما بعد الحداثة، تعتمد على كسر أفق توقعات المتلقى، بإزاحة الشكل التقليدي للنص، وتقديمه على خشبة المسرح في قالب جديد بعيداً عن سطوة الكلمة، ومن خلال تبني قيم جمالية خاصة بالتشكيل الصوري لخطاب العرض المسرحي بما يتماشى مع لغة المسرح المعاصرة.

وقد استهدف مسرح الصورة هذه الرؤية تأكيداً منه على أهمية العناصر التقنية لفضاء الخشبة ودور المنظومة البصرية والسمعية والمفردات الحركية بإعتبارها لغة التواصل الرئيسة مع المتلقى من خلال إستثارة عامل التأويل لفك شفرات صورة المشهد المسرحي فكرياً وجمالياً، ومن هنا عمد الباحث إلى دراسة سمات التفككية في عروض مسرح الصورة وأختار عرض "مكبث" للمخرج العراقي "صلاح القصب" لوضوح عمليات الهدم والتفكيك فيه من أجل إعادة إنتاج بنائه الفني وفق قراءة جديدة.

وتتركز مشكلة البحث في الإجابة عن التساؤلين الآتيين:

١- ما هى آليات التفكيك في العرض المسرحي؟

٢- كيف تسهم آليات التفكيك في إنتاج عدد لا نهائي من المعاني والتفسيرات للعرض المسرحي؟

وسيعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي بالإضافة إلى آليات المنهج التفكيكي في تحليله لعينة البحث.

وتأتي أهمية البحث في كونه إضافة للدراسات القليلة السابقة التي وظفت المناهج ما بعد حداثية في تحليل وتفسير العروض المسرحية المعاصرة، والكشف عن آليات تفكيكها من خلال المخرج المسرحي.

وسيقسم البحث إلى قسمين الأول: يتضمن الإطار النظري للدراسة ويستعرض فيه الباحث أسس النظرية التفككية وإشتغالاتها في العرض المسرحي.

أما القسم الثاني فيتناول فيه الباحث تحليلاً تفكيكياً للعرض المسرحي "مكيث" للمخرج العراقي "صلاح القصب" للوقوف على سمات التفكيكية المتوفرة فيه وكيف استطاع المخرج إعادة بنائه فنياً لتحميله بقراءات جديدة وتفسيرات مختلفة.

١- <u>مدخل إلى التفكيكية وإشتغالاتها في العرض المسرحي:</u>

تداولت على الحقل النقدي عبر عصوره المختلفة مناهج متعددة بدءاً من القراءة الإنطباعية الذاتية مروراً بالمناهج التاريخية و الاجتماعية والنفسية في إطارها السياقي، إلى أن جاء التحول النسقي مع الإهتمام باللغة وظهور المنهج البنيوي، وصولاً إلى مناهج ما بعد الحداثة.

ويعد التفكيك أحد تيارات ما بعد الحداثة، وهو إستراتيجية جديدة في قراءة النصوص وتفسيرها، مستندة على تفويض النص من الداخل من خلال ما يحمله من تناقضات ثم إعادة بنائه من جديد وفق قراءة مختلفة وجديدة.

"وقد إرتكزت التفككية على التشكيك والعدمية، وإعادة النظر في العديد من المسلمات، والمقولات المركزية التي عرفها الفكر الغربي قديماً وحديثاُ، وأكدت إستحالة الوصول إلى فهم كامل أو على الأقل متماسك للنص الأدبي، بل قراءات لا نهائية قابلة للتأويل، تنكر المعنى الثابت الأصلي للنص عن طريق هدم مرجعيته ومركزيته لمنح الفرصة لتقديم معاني آخرى قد لا يصل إليها كاتب النص ذاته".[١]

بنى رائد التفكيكية "جاك دريدا" Jacques Darrida (١٩٣٠ – ٢٠٠٤) منهجه على أساس أن النص الأدبي نص لا أصل له ولا نهاية، وذلك لكونه حلقة من سلسلة متواصلة من الدلالات غير المقترنة بمرجع أو مركزية خاصة تعيق قراءاته المنفتحة على كل الدلالات:"[٢].

أي أن التفكيكية ترفع شعار النص ولا شئ غير النص، وهى تنظر إلى النص الأدبي، سواء عند قراءته أو تقديمه كعرض مسرحي، على أنه وحدة مستقلة بذاتها بعيداً عن مؤلفها، أو أي مرجعيات إجتماعية أو سياسية أو شخصية رافقت إنتاجها.

---

[١] جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مطابع الأنوار، المغرب، ٢٠١٢م، ص١٢.

[٢] أنظر: جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ت: منذر غباشي، مركز الأنماء الحضاري، ١٩٩٤، ص ٤٢١.

ومن هنا فالمخرج المسرحي التفكيكي يتعامل مع النص وفق مبدأ التحرر من سلطة المعنى الثابت وهو ما يمنحه حرية في بناء محلي جديد للنص من خلال توظيفه لمقررات العرض المسرحي السمعية والبصرية.

وقد ارتكز المنهج التفكيكي على عدد من الأسس النظرية منها نقد المركزية والحضور والغياب والإختلاف والأرجاء واللعب الحر وهى مصطلحات تؤكد على نفي ثبات المعنى في النص الأدبي.

حيث يعود أصل مصطلح "نقد المركزي" "إلى فكرة الفيلسوف الألماني نيتشة Nietzche (١٨٨٤–١٩٠٠) حول موت الإله وجملته الشهيرة (إن الإله قد مات ونحن الذين قتلناه)، ومفهوم موت الله بالنسبة لنيتشه ليس هو الإله الديني المسيحي وغيره من الآلهة فحسب، وإنما الإله بالنسبة له هو كل الافكار المثالية الميتافيزيقية والقيم القديمة، ليبدأ الانسان رحلة البحث عن معنى لذاته من جديد، وهذا هو أساس تفكيك النصوص عند "دريدا" الذى يبدأ برفض المعنى التقليدى القائم على اساس اجتماعى او نفسي....إلخ، والبحث عن معانى جديدة للنص لم يتم اكتشافها بعد (المسكوت عنه) [٣].

تلك الجملة هي التي دعت إلى إنكار أي مرجعية للكون وهى الأساس الذي بنى عليه "دريدا" منهجه التفكيكي، "فالنص من وجهة نظره ينأى بنفسه عن كونه يقدم خطاباً تحت وطأة مركزيات تاريخية وإجتماعية أو نفسية سابقة منفتحاً على كل المعاني والدلالات.

فالكاتب يضع أفكاره من الورقة فاصلاً إياها عن نفسه، ومحولاً إياها إلى شئ قابل لأن يقرأ من قبل شخص آخر مما يفتح الآفاق لمزيد من التفسيرات والمعاني".[٤]

وقد اعتمدت فلسفة مابعد الحداثة، على التشكيك والتقويض والعدمية. كما اعتمدت على التناص واللانظام واللانسجام، وإعادة النظر في الكثير من المسلمات والمقولات المركزية التي تعارف عليها الفكر الغربي قديما وحديثا. ومن ثم، تزعزع مابعد الحداثة– حسب "دافيد كارتر"–: "جميع المفاهيم التقليدية المتعلقة باللغة والهوية. وكثيرا ماتكشف النصوص الأدبية في "مابعد الحداثة" عن تعدد المعنى، وغياب الانغلاق، وتركز تحليلاتها على ذلك [٥]

---

[٣] فؤاد زكريا: نيتشه، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، د ت، ص ص ٤٥– ٤٦.

[٤] س رافيدان: النبيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي، ت: خالدة حامد، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢، ص ١٥١.

(٥) ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠، ص١٣١.

ومن هنا احتلت ثنائية الحضور والغياب مكاناً هاماً في مقولات المنهج التفكيكي، فوجود عدد لا نهائي من الدلالات للنص الأدبي يتيح ظهور تلك الثنائية، حيث يحضر معنى ويغيب آخر، "ومن هنا إقترح "دريدا" إستبدال مصطلح العلامة في النص الأدبي بمفهوم الأثر الذي إرتبط بمفهوم الحضورة، حيث يوحي لفظ الأثر بإمكانية محوه وغيابه، لحضور أثر جديد لتستمر عملية الحضور والغياب للأثر"[٦]

ولا شك في أن عدم إستقرار المعنى يخلق حالة من عدم الثبات، ويبقى المعنى مؤجل ومرجأ لحين ظهور معنى جديد، مختلف، فيما عرف بالإختلاف والإرجاء"[٧]

وبذلك يتكاثر المعنى داخل العمل الواحد، مما يوحى بظلال اللعب الحر الذي لا يرتبط بقواعد تحد هذه الحرية، بل هو في حركة مستمرة تبعث وتثير عدم الثبات.

وعلى مستوى آخر فالتفكيكية تبحث في تشظي المعنى وتشتيته داخل النص، وهو عامل يساعد على هدم المعنى الأصلي وتحميل النص بمعاني جديدة وتفسيرات لا نهائية.

وعلى مستوى العرض المسرحي تحضر التفكيكية بمستوياتها المتعددة، فمن ناحية قد لا يتعامل المخرج مع النص بناءً على ما تقوله أو تصرح به وتعلنه، بل من خلال ما تسكت عنه، أي ما تستبعده وتخفيه، فالمخرج قد يعتمد على مبدأ اللجوء إلى الهامشي والمهمل والمسكوت عنه، ليضع المهمش في المركز، ويبني عليه معاني ودلالات جديدة للعرض المسرحي.

وهناك مستوى آخر لإشتغال التفكيكية في العرض المسرحي، بالإبتعاد عن الشكل التقليدي وتحويل النمطي والثابت إلى خلق إبداعي جديد ومغاير عن الأساليب المسرحية المتعارف عليها، بإستبعاد الحوار السردي وتحويل العرض إلى لغة بصرية، تعتمد على الصورة والحركة داخل الفضاء المسرحي أكثر من إعتمادها على الحوار المنطوق، لتشكيل رؤية جديدة بوساطة الإضاءة والمؤثرات البصرية والديكور والإكسسوارات والأزياء، إلى جانب توظيف الوسائط المختلفة وكل وسائل التكنولوجيا الحديثة، وكلها سمات شكلت عروض مسرح ما بعد الحداثة.

وهو ما أكده المخرج "جوردون كريج" بقوله: "إن المسرح القادم ويقوة هو (مسرح رؤى)"[٨]، ويقصد به مسرح الصورة الذي يخاطب عين المتلقي من خلال الخشبة.

---

[٦] ميخائيل الرويلي ويعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٧، ص ٥٨ – ٥٩.

[٧] عبدالله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ت، ص ١٢٥.

[٨] فينوس حميد محمد جواد: تجليات الصورة في عروض مسرح ما بعد الحداثة، مجلة الأكاديمي، بغداد، العدد ١٠٠، ٢٠٢١، ص ٧٦٨.

وقد لجأ رواد المسرح المعاصر إلى النصوص الكلاسيكية كمادة ثرية تعكس مشكلات الواقع الحالي بشكل جديد بداية من المشكلات العائلية، وصولاً إلى ويلات الحروب وآثارها المدمرة.

فعلى سبيل المثال استطاعت النصوص الإغريقية القديمة أن تعبر بوابات الزمن، ووظفها المخرجون المعاصرون في معالجات عصرية تختلف شكلاً ومضموناً عن أصلها وأجوائها الكلاسيكية.

"فقدم المخجر النمساوي "كلاوس هورينج" Klawes Huring سنة ١٩٩٦ عرض "انيتجوني" للكاتب اليوناني "سوفوكليس" والتي تقدم صورة للصراع الأزلي بين الحاكم (كريون) والمحكوم (انتجوني) موظفاً الطاقات البشرية، وأجساد الممثلين مع الإضاءة الدرامية على خشبة مسرح عاري، في حركة سريعة شديدة العنف والهياج، ليحقق أجواء معاناة إنسان العصر الحديث في ظل الحكم الإستبدادي، مما جعل أداء بعض الشخصيات وأهمها "كريون" يشبه أداء "هتلر" زعيم النازية الألماني، في إنفعالاته وقراراته المتوترة".[٩]

كما قدم المخرج الجنوب الأفريقي "أثول فوجارد" Athol Fugard رؤية جديدة في إخراجه لذات النص تحت عنوان "الجزيرة"، "حيث أبعد النص المكتوب، وأوكل للممثلين كتابة النص، فجعلوه مادة طيعة لمناقشة التمييز العنصري، حيث جاء العرض ليوازن بين العنصرية في المجتمع اليوناني والمجتمع الجنوب أفريقي".[١٠]

كما قدمت المخرجة التشيكوسلوفاكية "إيفيتا يوروكوفا" Iveta Jurcova سنة ٢٠٠٣ عرض "أنتيجوني"، ولكنها "حررته من معناه الأصلي، لترفض من خلاله كل صور الحروب، مستعيضة بالأداء الجسدي عن التعبير اللغوي، إلى جانب توظيف كافة العناصر البصرية".[١١]

كما قدم نص "ميديا" للكاتب الروماني "سنيكا" بمعالجات عصرية بعيداً عن الصراع المتعارف عليه بين "ميديا" وزوجها الخائن "جاسون" حيث قدمته المخرجة الأمريكية "ديبورا ورنر" Deborah Warner عام ٢٠٠٢.

وسعى العرض لتقديم تفسيرات ملائمة للقرن الواحد والعشرين، حيث جعل من "ميديا" ربة

---

[٩] منال فودة: التراجيديا الإغريقية في المسرح المعاصر، نصاً وعرضاً، مكتبة بستان المعرفة لطباعة ونشر وتوزيع الكتب، الإسكندرية، ٢٠١٣، ص٣.

[١٠] المرجع نفسه، ص٤.

[١١] المرجع السابق، ص ٤.

منزل عصرية، وانتقل بالأجواء الأسطورية إلى أجواء المجتمع الأمريكي المعاصر وكانت خطوة جيدة من المخرجة أن تعكس الأثار النفسية والإجتماعية من جراء أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١، فجمعت بين القديم والجديد في عرض مسرحي واحد.

كما قدم المخرج الأمريكي "ستيفن ليتل" Steven Little سنة ٢٠٠٤ تحت عنوان "ميديا في أورشاليم"، ليجسد من خلاله قصة زواج إسرائيلي من مسلمة فلسطينية، وما حدث لها حين إنتقلت للعيش في إسرائيل.[١٢]

وعلى صعيد آخر، لاقت الأعمال الكلاسيكية للكاتب الإنجليزي "ويليام شكسبير" William Shakespeare إقبالاً واسعاً من قبل مخرجي المسرح المعاصر، وربما يرجع ذلك إلى المرونة الذهنية العجيبة التي تتسم بها نصوصه، تلك التي تقبل الرؤى والتفسيرات كافة، ولا ترفض أياً من المعاني في الوقت الذي تحتفظ فيه بقيمتها وجماليتها، وبقدر من الألغاز والترميز وليس أصدق على ذلك من إشارة الكاتب المسرحي الإغريقي "وول سوتيكا" الحائز على جائزة نوبل ١٩٨٦، حول مفهوم البقاء للأصلح، حيث وجد "سوتيكا" أن هذا المفهوم لا ينطبق إلا على "وليم شكسبير"، فذكر أن "شكسبير" أديب رائع يستحق إعادة الإكتشاف، خارج حدود الزمان والمكان، فمازالت الكلمة الأخيرة لأعمال "شكسبير" لم تكتب بعد"[١٣] وهو ما دعا العديد من المخرجين إلى تناولها وتقديمها في معالجات حديثة تمس الواقع المعاصر.

فعلى مستوى المسرح الغربي تنوعت الرؤى الإخراجية لنصوص "شكسبير"، ومنها رؤية الألمانية "بينا باوش" Pina Bawesh، أول من أسس مصطلح المسرح الراقص، ولنص "مكبث" (محور البحث).

وقد إستخدمت "باوش" التفكيكية كإستراتيجية في صياغة أعمالها، حيث تميز أسلوبها بالمزج بين الأنواع الفنية المختلفة، وتوظيف جميع عناصر العرض المسرحي من كلمة وحركة وغناء وديكور وموسيقى وإضاءة بشكل متداخل يساعد على إيصال المعنى الذي تعجز الكلمة عن إيصاله.

وفي عرض "مكبث"، بدأت "باوش" بالعنوان، فلم تستخدم إسم "مكبث" وإنما جعلت عنوان العرض جملة مأخوذة من الإرشادات المسرحية للكاتب في حواشي نصه، وهى (ويأخذها من يدها ويقودها إلى القصر ويتبعها الآخرون).

---

[١٢] انظر: المرجع السابق، ص ٥، ٢٢١.

[١٣] انظر: عامر صباح: قدرة مسرحيات شكسبير على تخطي حاجز الزمن.
https://www.middleastonline.com

أي أن "باوش" قد لجأت إلى الهامش والمهمل وإتخذت منه عنواناً لعرضها المسرحي، ومن المعروف أن الإرشادات المسرحية هى نص فرعي أو ثانوي قد يستعين بها المخرج أحياناً وقد يهملها أحياناً آخرى، إلا أن "باوش" إختارت هذا الثانوي و أولته أهمية بجعله عنواناً للعرض المسرحي.

ولم تقدم "باوش" مكبث بصيغته الكلاسيكية الشكسبيرية كقائد للجيوش أغرته زوجته – بعد أن سمع نبوءة صعوده للحكم – بأن يقتل الملك الشرعي للبلاد ويستولي على العرش، وبعد أن تحقق له ما أراد يسقط هو وزوجته فريسة للندم والعذاب النفسي، إبتعدت "باوش" عن هذا الأصل الكلاسيكي وقامت بعمل تنويعات عليه؛ حيث لم يبق من النص الأصلي إلا شذرات.

وهو ما يحيلنا إلى فكرة "دريدا" عن النص المكتوب التي تؤكد على أن "النص المكتوب على عكس الكلام، تعبير غير مباشر، لأنه يصل إلى الملتقي من خلال القلم والمطبعة والأوراق، فإذا لم يفهم المتلقي ما جاء فيه، لا يمكن الإستفسار عن معناه من الكاتب.

فكاتب الكلام غائب بعيد، وبهذا يكون النص المكتوب منفصل عن كاتبه، فقد كتب على الورق، وأصبح نصاً يمكن تداوله وإعادة تفسيره، وتحميله بالعديد من المعاني والتأويلات، بعيداً عن قصدية منتجه الأصلي.

ففي مشهد الإغواء تقوم الراقصة –التي تقوم بأداء شخصية ليدى مكبث– بأداء طقسي، ثم تبدأ في التزين بشئ من المبالغة وتضع أحمر شفاه للتعبير عن محاولات "ليدي مكيث" لتحرض زوجها على قتل الملك.

وفي الوقت ذاته ودون التقيد بأي تسلسل زمني للأحداث نرى الراقصة متخذة وضع رجل يستعرض عضلاته مما يحيلنا إلى أفعال "مكبث" الدموية وجرائمه المتتابعة، لإزاحة منافسيه على الحكم.

وتستمر المشاهد المتلاحقة، لتسير في دائرة مغلقة لا تنتهي، فكلما وصل المتلقي إلى معنى معين من مشهد قصير، فاجأته "باوش" بهدمه وبناء معنى جديد من خلال مشهد قصير آخر، دون أن تتمكن من الحصول على قصة كاملة لها معنى محدد، حيث يباغتنا مشهد لرجل يحمل أمرأة كالدمية ويضعها فوق البيانو، ويبدأ بالعزف عليها بأصابعه بطريقة جنونية في دلالة على تعامل الرجل بفوقية وتعالي مع المرأة، فهى ليست سوى لعبة يستخدمها الرجل لتسليته وقتما شاء، وكيفما شاء.

وفي المشهد ذاته نرى رجلاً آخر يلف بإمرأة حول عنقه وكأنها أداة من أدوات الزينة والتأنق، وهو مشهد أيضاً يعكس النظرة الدونية للرجل تجاه المرأة، بوصفها من كماليات المظهر الحياتي.

تم تبدأ "باوش" ثانية في هدم هذا المعنى لبناء معنى جديد مغاير حيث يبدأ مشهد لعبة المقاعد الموسيقية، وتتسابق مجموعة من الراقصين وتتنازع بشكل طفولي للحصول على المقعد، في موقف أشبه للعب العشوائي، يمكن أن يحيلنا لمعنى الصراع على السلطة، والوصول لكرسي الحكم، وهى فكرة أساسية بنى عليها النص الشكسبيري الأصلي.

وفي نهاية المشهد يسقط الجميع على الأرض ثم يبدأون في الوقوف، وقد فقدوا السيطرة على أنفسهم، يترنحون في كل مكان، وكأنها الإفاقة من كابوس طويل، وهكذا تستمر "باوش" في لعبة الدوال حتى نهاية العرض المسرحي، من خلال تشظي المعنى، وعملية التوالد اللانهائي للتفسيرات، مما يضع العرض ضمن النماذج الجيدة لتوظيف التفكيكية بكل خصائصها في المسرح المعاصر.

"وعلى مستوى المسرح العربي تناول العديد من المخرجين مسرحية "مكبث"، وقدموها من خلال معالجات معاصرة على مستوى الشكل والمضمون، منهم المخرج العراقي "صلاح القصب" من خلال الإطار الشكلي الجديد الذي إستهدفه والذي عرف بمسرح الصورة.

يعتبر المخرج العراقي "صلاح القصب" من أهم المخرجين العراقيين الذي إشتغلوا على تأسيس "مسرح الصورة"، لما لهذا النوع من المسرح من أهمية في خلق الرموز والعلامات والإيحاءات، فقد إعتمد مسرح الصورة على الكوريغرافية والعلامات البصرية لما لهما من تأثير قوي على الملتقي على حساب لغة النص الحوارية السردية، التي أهملها أو جعلها هى المكملة لسينوغرافيا العرض، وبذلك زحزحها من موقع المركزي إلى الهامش الثانوي.

مسرح الصورة هو "مسرح تجريبي حداثي يستعمل الحركة والإيماءة والإيقونة والإشارة والرمز، ويستعين بالرؤية البصرية، عوضاً عن إستعمال الكلمة واللغة والحوار"[١٤] إن مسرح الصورة في حقيقته ثورة على المسرح الأرسطي التقليدي، وبمفهوم التفكيكية هو رفض لأي مرجعيته أو مركزية للعرض المسرحي، مسرح يرفض الإعتماد على الكلمة المكتوبة ويستبدلها بفضاء الصورة والحركة، لذا فهو "يقوم على شبكة من التكوينات والأنسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية أو عفوية، وفق إيقاع صوري لا يهدف إلى توصيل معنى مجدد ثابت، كما في المسرح التقليدي، أو تثبيت ما يسمى بالمرتكز المنطقي، إنما يقوم بإرسال مجموعة كبيرة من الدلالات إلى المتلقي غبر سياق وشفرة ليحولها في ذهنه إلى مجموعة من المدلولات المتوالدة

[١٤] رياض شهيد علي: تشفير فضاء العرض في مسرح الصورة، مجلة الآداب، بغداد، العدد ١١٨، ٢٠١٦م، ص ٣٩٧.

غير النهائية.

مسرح الصورة شكل جمالي يعتمد على الحركة التي تولد مجموعة من الأفعال البصرية المتحولة إلى علامات تسهم في خلق المعنى وفقاً لمقاماتها السياقية، بحيث يمثل العرض المسرحي لوحة متناسقة متحركة من التكوينات البصرية التي تشع أشكالاً جديدة قابلة للتأويل، والتفسير.

ويؤكد "صلاح القصب" على أنه "لا يتعامل مع نص من النصوص التي دونتها ذاكرة المسرح والدراما، بل يبحث في النص الذي يشغل مخيلته، ويدفعه إلى دوائر السحر والهلوسة، فيحلق بعيداً عن النص المكتوب لأنه إستهلك مراراً وتكراراً عبر القراءات المتكررة له، ويسعى إلى تقديم رؤية إخراجية مغايرة تميزه عن الآخر.

وهذه الرؤية تقوم على الدهشة"[١٥]، فمسرح الصورة ينقل المتلقي إلى عالم يتجاوز الواقع والمنطق إلى أبعاد وحالات عميقة ترسم بصرياً من خلال اللون والخط والكتلة والكثافة والحجم والفضاء المسرحي لطرح إنفتاحات لمعرفة جديدة، "لا تتأكد من خلال الشكل البصري فحسب؛ بل من خلال العلاقات البصرية بين مكونات العمل"[١٦].

ومما سبق يتضح أن مسرح الصورة لا يعتمد على آليات المسرح التقليدي وعملية النطق التي يؤكد عليها رائد التفكيكية "جاك دريدا".

"فهناك عروض تعتمد في رؤيتها الإخراجية على إرسال مجموعة كبيرة من الإشارات إلى المتلقي تمكنه من الدخول إلى مفاهيم العرض المسرحي، وقراءة تأويلاته الصورية الدالة على سينيمائية الشكل، ومن هنا يستبعد أغلب مخرجي مسرح الصورة أي عنصر من العناصر البنائية التي تستخدم في العرض المسرحي التقليدي، كما أنهم يقوموا بإلغاء أي شكل من أشكال الحوار، ويعوضوه بلغة الحركة والتكوين والإيماءة".[١٧]

ويستمد مسرح الصورة من "صلاح القصب" مكوناته من عدة تجارب عالمية، حيث تنبأ المخرج البريطاني "جوردون كريج" بأن مسرح المستقبل سيكون مسرح رؤى، يخاطب العين والإحساس والوجدان عبر الخشبة، وإستطاع "كريج" في تجاربه الفنية أن يضع حجر الأساس لإنطلاق هذا النوع من المسرح الذي يعتمد في أساسه على الصورة".[١٨]

---

[١٥] محمد سامي: مكبث القصب https://www

[١٦] صلاح القصب: نظرية الكوانتم وقوانينها الفيزيائية https://www.elhewar.com

[١٧] فينوس حميد محمد جواد: مرجع سبق ذكره، ص ٧٧٣.

[١٨] أدريان بيج: موت المؤلف المسرحي، مطابع هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٩٣.

لقد تأثر "كريج" بالقسم الرمزية والتشكيلية والحركية، إذ إعتبر الحركة دال من دوال الحياة، "ورأى أن المتلقى يميل إلى الرؤية أكثر من الإستماع، ويفهم العرض المسرحي لا من خلال كلمات النص، بل من خلال فكه لشفرات رمزياته التي تعتمد على عناصر الصورة البصرية"[١٩].

كما طالب المخرج والفنان التشكيلي "أدولف آبيا" بإعادة القدسية إلى المسرح من خلال النص والإهتمام بنسق المحاكاة البصرية، وركز جهوده على التخلص من تشكيل الحوار اللغوي، و "عرض الكلمة سينوغرافياً، لتحقيق شعرية جديدة ومغايرة للعرض المسرحي، وإيجاد علاقة هارمونية بين الصورة الصوتية (بلاغة المتلفظ) وبين الصورة الحركية (بلاغة المرئي)، كما حاول "آبيا" رسم أجواء النص من خلال عنصر الإضاءة".[٢٠]

كما إهتم المخرج "مايرهولد" بجسد الممثل كعنصر تعبيري لا يقل ثراءً وعمقاً عن الكلمة المنطوقة، فكان يفرق بين الكلمات المنطوقة بوصفها حواراً خارجياً، وبين الحوار الداخلي الذي تسمعه الروح، وأتي لنا بنظرية الآلية الحيوية (البيوميكانيك)، "التي تؤكد على إمكانية التعبير عن كل الأفكار من خلال تطويع جسد الممثل إلى الدرجة التي يعمل بها كما تعمل الآلة"[٢١].

كما سعى المخرج "بيتر بروك" إلى ما يسمى مسرحة النص، إذ إعتبر "أن كل شئ في المسرح لا يرد في النص ولا يلتزم بحدوده، وأن النص محتوى يتضمن عدة مضامين وخفايا تسمح بتعدد الرؤى الإخراجية".[٢٢]

من التيارات الفنية الهامة التي تأثرت بها التجارب المسرحية المعاصرة في العالم عامة وفي العراق خاصة، مسرح القسوة الذي نادى به الفرنسي "أنتوتان أرتو"، "ذلك المخرج الذي بحث عن مسرح يخاطب الحواس أولاً، وإستبدل اللغة البلاغية بلغة تمزج لإشارة والإيماءة والحركة والموسيقى والصراخ ووسائل التعبير الآخرى"[٢٣].

وهو بذلك يهز كيان متلقي العرض المسرحي، ويتعامل معه بقسوة بصرية تخلل كيانه، وتتجاوز النص إلى ممارسة بصرية.

---

[١٩] سعد أردش: المخرج المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٧٩، ص١٠٠.

[٢٠] ماري إلياس وحنان قصاب: مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، مكتبة لبنان، ١٩٩٧، ص ٤٤٦.

[٢١] سامي صلاح: البيوميكانيك والممثل عند ماير هولد، مجلة المسرح، نوفمبر ١٩٩٩، ص ١١.

[٢٢] محمد سامي: مرجع سبق ذكره (موقع إلكتروني).

[٢٣] فرحان عمران موسى: الرؤية الإخراجية للنص المسرحي في مفهوم مسرح الصورة، مجلة كلية التربية الأساسية، بغداد، المجلد ٢٠، العدد ٨٥، ٢٠١٤، ص ٤٣٩.

كما نادى المخرج الروسي "جروتوسكي" بمسرح يرتكز على عنصر الممثل، كونه يشكل الأهمية القصوى والعنصر الوحيد الذي لا يمكن أن يتم تقديم العرض المسرحي بدونه".[٢٤]

مقومات مسرح الصورة:

يرتكز مسرح الصورة على العديد من المقومات والتي يمكن حصرها في الفن التشكيلي والتعبير الحركي وفن السينما، ومن خلال دمج الفنون الثلاثية تنتج صور ديناميكية لدراما حركية تنفتح على كافة التأويلات.

حيث يعتمد مسرح الصورة على فن التشكيل لخلق صورة مادية تعادل صور الكلمات، ثم تحويل الصورة البصرية إلى إضاءات ذهنية جمالية، كما يعد المكان في مسرح الصورة، فضاء سيميائي لا حدود له، ويزحزح عن إحالاته الواقعية التقليدية ليقدم شكل إحتفالي يستند إلى رؤية إخراجية مكثفة العلامات.

كما تعمل السينما على نقل مسرح الصورة إلى آفاق جمالية جديدة، من خلال الإيهام بالجو الأسطوري والخيالي من خلال الصور التي تتناوب على شاشتها، وتسهم بشكل فعال في خلق متتالية دلالية على طول زمن العرض المسرحي.

ولا شك في أن التعبير الجسدي هو طريقة مختلفة للتعبير عن الأشياء ورغم أنه لا يعبر بصورة حرفية أو أدبية، إلا أن كل ما يأتيه الجسد من حركات له معنى محدد أكثر تعبيراً وجمالاً، ومن هنا نستطيع أن نقول "أن مسرح الصورة قد أرتدى قناع الحركة وخلع قناع الكلمة إنطلاقاً من التشكيك في قدرة اللفظ على إيصال المعنى بالدلالة".[٢٥]

وسيتناول الباحث فيما يأتي تحليلاً للعرض المسرحي "مكبث" للمخرج العراقي "صلاح القصب" للوقوف على سماته التفكيكية سواء من حيث تهميشه لبنية النص الحواري، والإستعاضة منها بصورة بصرية تزيح المعنى الكلاسيكي الثابت لتفتح آفاق جديدة للتأويل، أو من حيث تضمنه لعناصر التشتيت والتشظي والتكرار والتناقض وغيرها من مرتكزات التفكيكية.

سمات التفكيكية في عرض "مكبث" للمخرج العراقي "صلاح القصب":

إن أهم ما يميز النص الشكسبيري، هو اللغة الشعرية المتعالية، وقوة وإرادة شخصياته في

---

[٢٤] كرستوفر إينر: المسرح الطليعي، ت: سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٦٣.

[٢٥] أشرف كانسي: فنون الأداء المسرحي.
https://www.Profvb.com

المضي نحو مصائرهم المحتومة فضلاً عن كشفه لطبيعة النفس البشرية وما تعيشه من إزدواجية وتناقضات في الفعل والسلوك، وهو ما يجعل الكثير من مخرجي مسرح ما بعد الحداثة يتجهون نحو إعادة إيماءات تقديم نصوص شكسبير وفق أكثر من قراءة، وهنا تكمن أهمية النص الشكسبيري في قدرته على إعادة إنتاجه بقراءات متعددة ومختلفة تصلح لأي مكان وزمان.

قدم المخرج "صلاح القصب" مسرحية "مكبث" في بغداد عام ٢٠٠٠م، في فضاء مفتوح بعيداً عن خشبة المسرح التقليدية.

تبدأ أحداث النص الأصلي في براري إسكتلندا الموحشة؛ حيث الرياح تعصف والرعد يقصف، والبرق يهدد ويتوعد، وتظهر ثلاث ساحرات عجائز بمظهر النوة العجاف، يتبين من حديثهن أنهن يدبرن مكيدة لبني الإنسان ولمكبث بالذات.

ثم ينقلنا شكسبير إلى مشهد مغاير، يظهر فيه الملك "دنكن" برفقة والداه "مالكولم" و "دونالين" وبعض حاشيته في انتظار سماع أخبار المعارك التي يخوضها قائد جيشه "مكبث"، ثم نعود ثانية لمشهد الساحرات وهن يعترض طريق القائدين "مكبث" و "بانكو" العائدين من أرض المعركة، وتخبر الساحرات القائد المنتصر "مكبث" بأنه سيصبح أميراً ثم ملكاً.

وبقدر ما تفرح هذه البنوءة "مكبث" فإنها تقلقه، فإذا إستطاع أن يكون أميراً، فكيف يستطيع أن يصبح ملكاً؟ وقبل أن يفيق "مكبث" من صدى كلمات الساحرات، يصله رسول يخبره بأن الملك قد أنعم عليه بلقب أمير "كودر"

هنا يأخذ "مكبث" بنوءة الساحرات مأخذ الجد، ويبعث خطاباً لزوجته يخبرها فيه بما حدث، وما إن تقرأ "ليدي مكبث" الخطاب، حتى تفعم نفسها بشهوة الملك ويتحول الأمل إلى أفعى تنفخ في روح "مكبث" وجسده، ولا تتردد في أن تبث الفكرة في عقل زوجها، بل وتحرضه على قتل الملك "دنكن" خاصة وأن اللحظة مناسبة للقيام بهذا العمل، فالملك سيحل ضيفاً على قصرهما اليوم، وهى فرصة لتدبير خطة قتله والتخلص منه.

وبالفعل تتولى هى وضع مادةة مخدرة عالية التركيز في الشراب المقدم للحارسين اللذان سيتوليان حراسته، ويقوم "مكبث" بغرس الخنجر في قلبه، ثم يتم تلطيخ الحارسين بدم الملك لإلصاق التهمة بهما.

وبعد قتل الملك وإعتلاء مكبث لكرس العرش تبدأ مأساة "ليدي مكبث" وزوجها الذي يخوض غمار المعارك في بحر من الدماء، للتخلص من كل منافسيه على الحكم، مدافعاً عن مكانه في المملكة، التي إستلبها بالجريمة من صاحبها الشرعي.

وفي النهاية يكون الجنون هو مصير "ليدي مكبث" التي تصحو ذات يوم وهى تتوهم بأن بقعة من الدم تلطخ يدها، وتزداد هلاوسها التي تدفعها إلى الإنتحار، ويبدأ "مالكولم" ابن الملك المقتول والوريث الشرعي للعرش، في إعداد جيش لتحرير إسكتلندا من يد مغتصبها، ويتحرك بجيش لشن حرب ضد المعتدي ويكون القتل هو المصير المؤلم الذي ينتهي إليه "مكبث".

اعتمد "صلاح القصب" في إخراجه لعرض "مكبث" على منطق الحلم الموحى بأشكال وردود أفعال وسلوكيات قد تكون متشابكة وفوضوية، وخارجة عن أطر الواقع والمنطق، فهو رأى في النص أفكار وتفسيرات ومعاني سجينة الدال اللساني، وحاول الوصول إليها وصياغتها عن طريق هدم البنى التقليدية ورسم صورة بصرية غير لفظية للأحداث، تحمل تشفيرات ومضامين عصرية جديدة.

فحول "مكبث" إلى شفرة دالة على آلة القتل والجريمة في كل العصور، حاول المخرج أن يجد رؤيته في فضاء مفتوح بعيداً عن قالب مسرح العلبة التقليدي، كما لجأ "القصب" إلى إختيار الشكل الدائري في تقديم العرض، وذلك لكي يشعر المتلقي بأنه جزء من الأحداث وواحد من الشخصيات، المشاركين في الفعل بشكل أساسي، مما حقق طقساً مشتركاً استوعب عاطفة المتلقين والممثلين ومزاجهم النفسي.

فالفضاء المفتوح له دلالة عدم الشعور بالأمان، والإحساس بأن المفاجأة قد تأتي إليك من أي جانب، وهو بعد تأويلي يتناسب مع الأبعاد الفكرية التي يحاول المخرج طرحها بعيداً عن ثوابت النص الشكسبيري مثل فكرة الجريمة بأنواعها عبر التاريخ الإنساني، وفكرة السطوة الأزلية، وغيرها من الأفكار التي ستتضح تباعاً من خلال تحليل الباحث.

إعتمد المخرج في إنشائية الصورة على ثلاث أقسام (المقدمة – الوسط – العمق)؛ حيث قسم الفضاء الواسع إلى ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: يشغل مقدمة مكان العرض أمام المشاهدين، وتدور فيه الأحداث الرئيسية ويشتبك مع المتلقي تأويلاً بشكل مباشر، وهو بمثابة أرضية حافلة بدلالات الأشكال الصورية، وهذا المستوى هو المكان الذي يستقبل "مكبث" ثم "ليدي مكبث" ويتضمن مفردات (سيارات حديثة – دراجة نارية).

أما المستوى الثاني: فيشغل منطقة الوسط ويتمثل بالتشكيل المتنوع للشخصيات والمومياء والمحرقة.

والمستوى الثالث: يأتي في عمق المكان ويشغله برج المراقبة (سقالة البناء) التى هيمنت على المنظر بضخامتها.

لقد اعتمد المخرج "صلاح القصب" في رسم رؤيته الإخراجية على تفكيك صور النص الشكسبيري الأصلي، وتكوين صور مغايرة تتميز بالتشظي والتناقش والفوضى، وترك المخرج للمشاهد عملية تخيل الأماكن وإفتراضها.

يبدأ العرض بدخول دراجة نارية مسرعة إلى الساحة بإستعراض بهلواني كأنها فرس جامح، يقودها سائق ذو رداء أسود، وهى مفتاح لدخول "مكبث" وحاشيته بسيارات حديثة تمثل موكباً رئاسياً شبيه بمواكب رؤساء الدول في العصر الحديث، ومن خلفها تدخل مجموعة من مطفئ الحرائق حاملين إسطوانات الإطفاء وخراطيم المياه، وهم يلتفون حول السيارات.

ولا شك في أن الفضاء المفتوح منح المخرج حرية في إستخدام مفردات البصرية، كما منح ذات الحرية للممثل، ليقدم صور حركية من خلال جسده، أضيفت على التكوين أبعاداً دلالية وجمالية أكثر إمعاناً في خيالاتها، وأكثر تأثيراً في المشاهد، حيث أعطت حركات مطفئ الحرائق دلالات تخرج عن دلالاتهم الأيقونية المحددة بطبيعة عملهم إلى آفاق دلالية أوسع وأرحب، بكونهم حاشية الملك (الرئيس) التي تخفي معالم جرائمه وتغسلها، وعلى مستوى دلالي آخر قد تمنحنا الصورة البصرية دلالة التطهير، بمعناها الديني.

وفي كل الحالات تحمل الصورة تناقضاً دلالياً يستفز ذهن المتلقي ويحثه على التفكير في معنى وبنائه ثم هدمه ليأتي بمعنى جديد، وهى سمة أساسية من سمات التفكيكية تكررت مع كل مفردات العرض التشكيلية البصرية.

ونجد أن الشخصية الرئيسية "مكبث" في المشهد الإفتتاحي، ينزل من السيارة، وينتشر في مساحات العرض، سابحاً في فضاء المكان المفتوح، يبث حالة من الرعب، وكأن الشخصية تعلن عن طبيعتها الجافة، ومدى تعطشها للجريمة والدماء، وهنا تنفتح شخصية "مكبث" على معاني ودلالات جديدة لتدمر مركز المعنى في النص الأصلي؛ فمكبث "القصب" ليس هو "مكبث" "شكسبير".

حيث انتزع المخرج أي ملمح للإنسانية كان موجوداً في "مكبث" الشكسبيري، واهتم فقط بالجانب الذي يعني بالشر، فلم يوضح تردده في إرتكاب الجريمة ومحاولاته للهروب من الإرادات الخارجة الضاغطة عليه، والمتمثلة في الساحرات، وزوجته "ليدي مكبث" بكل ما تحمله هذه الإرادات من مكر وحيل.

فقدم لنا "القصب" "مكبث" كشخص فظ، يلفظه العصر والتاريخ، هو رمز لصاحب

السلطة، صاحب الكرسي في كل زمان ومكان، خلاصة كل ديكتاتوريات التاريخ العصري (القرن العشرين)، ومن هنا تعمد "القصب" منع حدوث أي تعاطف من المتلقي مع هذه الشخصية، بل قصد رفضها وإدانتها، ومشاركة الجمهور في هذا الرفض وتلك الإدانة.

وفي محاولة للقصب لتقديم هدم آخر لمركزية النص الشكسبيري الأصلي ولتقديم رؤية مغايرة وتأويل جديد، لجأ المخرج إلى حذف أغلب شخصيات النص الأصلي واكتفى بمكبث والليدي مكبث وبانكو ودانكن وقد جسدت شخصية "ليدي مكبث" الداعم الدموي لمكبث، حيث جعلها المخرج تبث قدرية "مكبث" عن طريق أدائها لحوار الساحرات.

"ليدي مكبث: متى نلتقي ثانية في وعود وبروق وأمطار كاللهاث".[٢٦]

كما نراها تختزق المستوى الأول من مكان العرض بسيارة سوداء عصرية، مرتدية ثوباً فضفاضاً تغزوه بقع حمراء آتية من ضوء ليزر خارجي بعد عملية قتل الملك "دنكن" تكرر الجملة واحدة.

"ليدي مكبث": زولي أيتها البقعة"[٢٧].

تهبط "ليدي مكبث" من سيارتها تقابلها في الجهة الآخرى مجموعة من رجال الإطفاء الذين يغسلون سيارة الموتى بالماء والصابون، بينما تحاول "ليدي مكبث" تطهير يدها من دنس الدم لتعبر البقعة الضوئية الحمراء في حوار "ليدي مكبث" عن الفعل الدموي التدميري، وقد منحت الإضاءة التشكيل زخماً دلالياً في تناغم اللون الأحمر مع ملابس رجال الإطفاء البرتقالية، لتوحي بجو المكان الملتهب معبرة عن حالة التدمير وفعل القتل.

كما هدم القصب الوظيفة التقليدية الشائعة للمفردة البصرية، ليزيحها عن دلالتها الأيقونية إلى دلالة رمزية تتناسب مع رؤيته الفكرية، فاستخدم في هذا المشهد وبعد قتل الملك "دنكن" صوراً لإشارات المرور وهى مقلوبة في دلالة على إختلال القوانين الحياتية والتنظيمية نتيجة النفوذ السلطوي الإستبدادي، والشهوة الإنسانية في السطوة وبسط النفوذ والإمتلاك وهى صورة بصرية موازية لصورة رد فعل الطبيعة على مقتل الملك "دنكن" في نص شكسبير الأصلي حيث "اختل النظام الكلي للطبيعة" فالليلة كانت هوجاء والرياح تعصف بمداخن البيوت والأرض أصابتها الحمى، وغابت الشمس ودثر الظلام وجه الأرض".[٢٨]

---

[٢٦] صلاح القصب: مكبث، حوار مقتبس من نص العرض، الكويت، ٢٠٠٦.

[٢٧] المصدر السابق.

[٢٨] ويليام شكسبير: مكبث، ت: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٦٥.

أما "دانكن" فظهر في العرض لضرورة تنفيذ عملية القتل، وفي هذا المشهد يرتدي "دانكن" ملابس بيضاء بكل ما يحمله اللون الأبيض من دلالات النقاء والصفاء النفسي، لكن ظهور اللون الأحمر من خلال أشعة الإضاءة الساقطةK منح بياض أزيائه دلالة الدموية والقتل والتدمير.

وهو ما تمثل في حركة وقوف السيارة وهبوط كل من "مكبث" وزوجته منها، وهما يرتديان عباءة حمراء تغطي الرأس والجسد، في وضع إستعداد لتنفيذ عملية القتل، وهنا نرى المجموعات المصاحبة للمشهد مرتدية الأكفان البيضاء، وكأنها شاهد عيان على الجريمة.

ومن العلامات المادية الفارقة في عرض "مكبث" جذع الشجرة الذي مورس عليه فعل القطع بالفأس من قبل "مكبث" فقد كانت الطريقة التي قتل بها الملك "دنكن" بوساطة الفأس الذي قدم لمكبث مغطى بمنديل أحمر، تناوله وجذب به جذع الشجرة الشامخة والتي ترمز إلى الحياة، في إشارة لطبيعة الإنسان التدميرية، وقوة السلطة الغاشمة.

ومع تصاعد الأحداث تتشابك المفردات المنظرية بطريقة تدل على الفوضى والإرتباك. لقد حاول "القصب" تكوين نسق علامي يفرز دلالات ومعاني جديدة عبر علامات بصرية تختلف عن مثيلاتها في العروض الآخرى التي تأتي بشكل مترابط ومسلسل، حيث وظف الصورة البصرية دون أن يكون ترابط الأفكار وتنظيمها هو الهاجس الذي يسيطر على رسمها، بقدر ما يكون الخيال هو المحرك الرئيسي لتشكلها ليجسد من خلالها رؤيته، فبعد أن تم عملية القتل يعلن الحداد بقطعة قماش سوداء تغطي الفأس.

أما "مكبث" وزوجته فيرتديان ثوب الجريمة الأحمر، هذا بالإضافة إلى صورة دخول "مكبث" حاملاً جثة "دنكن" على كتفه جاعلاً منه همه الأزلي وقلقه الدموي الذي لا ينتهي، وبيده الفأس معبراً بحركاته الجسدية عن محاولاته لدفن جريمته التي هي من وجهة نظر "القصب" لا تلوث "مكبث" بمفرده، إنما تلوث الإنسانية كافة، حيث تستعير صورة "مكبث" شبكة كبيرة من الصورة التاريخية التي تدعم هدم الإنسان، وصراعاته السياسية والإقتصادية، وما عاناه من ويلات الظلم والإستبداد وآثار الحروب والدمار.

وقد دعم هذا المعنى من خلال مستويات التأويل الصورية التي تشكلت بشكل قصدي حيث عبر قطع البساطيل (قاطعة الورق) عن جرائم الحرب، وعبرت (براميل النفط) عن الصراعات والجرائم الإقتصادية، كما عبرت (حاوية النفايات) عن جرائم الحكم الإستبدادي، حيث أحرق فيها "القصب" تاريخ الإنسان ليكتب له تاريخاً آخر مغايراً لا يمت بصلة إلى المرجعيات التدميرية، لكن هو تاريخ ينتمي إلى الإيمان بأحقية الإنسان في العيش بسلام.

وتتوالى أحداث العرض، ويستمر "مكبث" في نزعته التدميرية، محاولاً التخلص من كل منافسيه على العرش، ويتصاعد دخان الحاوية مع تصاعد الخط الدرامي للأحداث، ومع تمادي "مكبث" في جرائمه، وهو ما يجسد بشكل صوري من خلال ملاحقته لبانكو بالدراجة البخارية، وبعد أن دهسه يحمله في سيارته وهنا تتعالى أصوات البوق وتتداخل مع أصوات خارجية.

"أصوات: جريمة وقعت ... أقرعوا أحراس المدينة ... خيانة ... خيانة".[٢٩]

ومع نمو "مكبث" في جرائمه تزداد عزلته، ويصبح سجين تخيلاته وأوهامه، ويظهر له شبح "بانكو" فتنتابه نوبة من الذعر والهذيان.

"مكبث: أغرب عني ... أغرب عني .. (لزوجته) الدم يطلب الدم".[٣٠]

ويحاول "مكبث" محو آثار الجريمة، وتذهب زوجته لتغسل السيارة والأرض لإزالة آثار الجريمة التي وقعت هناك، لكن دون جدوى وفي نهاية العرض يقع "مكبث" فريسة إضطرابه العقلي، وفي حركته متكررة يظل يدخل ويخرج من سيارته، متوقعاً نهايته المأساوية لتكون آخر كلماته:

"مكبث: حسبي من العمر ما رأين ... فطريق حياتي يهبط إلى الكهف كأصفرار أوراق الشجر ... أتوقع اللعنات".[٣١]

وينتهي عرض "مكبث" برحيله إلى عالم الجنون، كنهاية عادلة لكل طاغية مستبد. لقد حمل العرض الكثير من الشفرات الدالة على كوراث الحروب وأهوالها التي عانت منها البشرية، وانعكست بدورها على الإنسان البسيط، حيث تتم قراءة العرض بإنفتاح شفراته العلاماتية على ذاكرة التأويل الجمعى للمتلقي.

فقد اختزل "صلاح القصب" النص الشكسبيري بتشكيل لوحة بصرية أقرب إلى السيريالية تجتمع فيها العديد من المفردات التشكيلية التي لم يكن من المألوف رؤيتها مجتمعة على خشبة المسرح، لتمثل ترميز صوري ولوني عبر الفضاء المفتوح، فوجود قاطعة الأوراق (المقصلة)، وبجوارها كم من أحذية الجنود المفقودين هى دلالة على قوة الدمار، وما تحويه من تمزق للمجتمعات عندما تستخدم في غير محلها.

---

[٢٩] صلاح القصب: مصدر سبق ذكره.

[٣٠] المصدر السابق.

[٣١] المصدر السابق.

كما أصفت الملابس المعاصرة التي وظفها المخرج بعداً دلالياً على المشاهد وخاصة مع غياب أية مرجعية تاريخية لها، خاصة الإكسسوارات التزيينية مثل (السيجار – النظارات – مطافئ الحريق.... إلخ).

وقد تتيح لنا القراءة التفكيكية للعرض، مغادرة البؤرة المركزية للدلالة ليتأجل المعنى في متوالية الإنفتاح على معاني مغايرة، وذلك بالكشف عن المتناقضات، فالمقصلة تتعارض مع السيارة والبراميل في ظاهرها، لكن في معناها الباطني فجميعها تعد أدوات للموت.

وكذلك براميل النفط التي قد تحمل دلالة الإحتراق في إشارة ضمنية سيارة للنفط وتحوله إلى آلة إستعباد وموت إقتصادي، كما شغلت سيارة الموتى المحملة بالأشباح المكفنة حيزاً مكانياً ودلالياً، بوصفهم ضحايا الجرائم على مر التاريخ وخير شاهد على عذاب الإنسانية.

كما وظف "القصب" شاشة السينما في الخلفية ليعرض عليها مجموعة من الصور التي عكست ما تحمله الذاكرة الجمعية للشعوب من مآسى وعذابات، في علامة شارحة وتأكيدية لما يدور على خشبة المسرح.

كما إستخدم المخرج (سقالة البناء) في خلفية المستوى الثالث لمكان العرض كبرج للمراقبة والتجسس؛ حيث وقف عليه أحد الأشخاص منادياً ومخبراً المتلقين بوقوع حادث جلل، دون أن يصغى إليه أحد، أو يعيره أي إهتمام، وتلك علامة تتيح للمتلقي آفاق عديدة لإنتاج دلالة جديدة، قد تحيله إلى شخصية الجاسوس، أو الأعلى العارف بالأمور.

كما كانت للمؤثرات الصوتية والضوئية دوراً مهماً في تجسيد الصراع، فقد بدأ العرض بإيقاع موسيقى صاخب وأصوات بوق عالية، كثيراً ما ترددت خلال مشاهد العرض، لتخلق حالة نفسية مفعمة بالقلق والتوتر، كما وظف المخرج تقنية الإضاءة المركزة التي خلقت صورة جمالية من خلال اللون الأحمر وحركة ضوء الليزر المطاردة لليدي مكبث أينما ذهبت، وكذلك السيارة المحملة بالموتى وهى تضيئ مصابيح يدوية تركز على ملامحها، وخطوط الإضاءة التي صاحب حركة الدراجة النارية وكلها علامات ساهمت في تشكيل المعنى والشعور بمأساة إنسان العصر الحديث.

هذا الأسلوب اهتم بتدمير أفق توقعات متلقي العرض المسرحي، حينما تتشظى دلالاته وتهرب معانيه، كما هو أسلوب نماذج ما بعد الحداثة التى تسعى إلى أنواع من التعددية في المعنى وضروب من التفتت المتشظي.

فالرؤية الإخراجية تمتلك سمات تفتقر بعدم وجود ملامح ووضوح للشخصيات، واعتماد التفكيك والغاء وحدة الحدث، مما يدفعنا للاعتقاد بسمة اللاتواصلية، كما تستخدم الإيقاعات غير المنتظمة أو المكرورة، وتلجأ أيضاً إلى تعددية التفسير، فالعرض المسرحي ليس قصة تحكى بل مجرد لعب لاعقلاني وحالة من الفوضى.

إن هذا التشظي للفكرة والمعنى والعلامة أصبح يستمد أفكاره من تفكيكية "جاك دريدا" فالنظام اللغوي الثابت لم يعد نظاماً قائماً على العلاقة بين الدال والمدلول في المعنى، بل أصبحت المدلولات تخضع لعلاقات الاختلاف والإرجاء في محاولة لتدمير الفكرة الوهمية بين الدوال

وقد توصل الباحث في نهاية الدراسة إلى مجموعات من النتائج هى كالآتي:

١. أكد البحث أن نص مكبث لوليام شكسبير نص درامي ترى قادر على الإنفتاح على دلالات وتفسيرات معاصرة، تصلح لأي مكان وزمان.
٢. أوضح البحث أن مسرح الصورة قد سعى في تفكيكه لنص "مكبث" شكسبير إلى تهميش الحوار اللفظي وإختزاله، وتكثيف عوالمه في فضاء التشكيل البصري.
٣. رفض المخرج "صلاح القصب" الإلتفاف حول معنى واحد بل أكد الإنتشار في المعنى وتشتيت بنية النص الأصلي وتشظيها بكليتها وجزئيتها لينتقل إلى تأويلات جديدة بعيدة عن مركزية فكرة النص الشكسبيري. وبذلك أكد العرض على فكرة تدمير مركزية المعنى بإنفتاحه على العديد من التفسيرات وهى سمة أساسية من سمات التفكيكية.
٤. وظف المخرج صلاح القصب المكان والمفردات المادية النشكيلية بشكل يزحزحها عن معناها التقليدي المعروف، بحيث تنفتح على العديد من المعاني والتفسيرات.

المصادر والمراجع:

أولاً المصادر:

١-صلاح القصب: مكبث، حوار مقتبس من نص العرض، الكويت، ٢٠٠٦.

٢-ماري إلياس وحنان قصاب: مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، مكتبة لبنان، ١٩٩٧.

٣- ويليام شكسبير: مكبث، ت: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١.

ثانياً المراجع العربية والمترجمة:

٤- أدريان بيج: موت المؤلف المسرحي، مطابع هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٩٣.

٥- أشرف كانسي: فنون الأداء المسرحي. https://www.Profvb.com

٦- جان إيف تاديبه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ت: منذر غباشي، مركز الأنماء الحضاري، ١٩٩٤.

٧- جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مطابع الأنوار، المغرب، ٢٠١٢م.

٨- ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠.

٩- رياض شهيد علي: تشفير فضاء العرض في مسرح الصورة، مجلة الآداب، بغداد، العدد ١١٨، ٢٠١٦م.

١٠-سامي صلاح: البيوميكانيك والممثل عند ماير هولد، مجلة المسرح، نوفمبر ١٩٩٩.

١١-سعد أردش: المخرج المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٧٩

١٢-س رافيدان: النبيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي، ت: خالدة حامد، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.

١٣-صلاح القصب: نظرية الكوانتم وقوانينها الفيزيائية https://www.elhewar.com

١٤-عامر صباح: قدرة مسرحيات شكسبير على تخطي حاجز الزمن.

15- https://www.middleastonline.com

١٦-عبدالله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ت.

١٧-فرحان عمران موسى: الرؤية الإخراجية للنص المسرحي في مفهوم مسرح الصورة، مجلة كلية التربية الأساسية، بغداد، المجلد ٢٠، العدد ٨٥، ٢٠١٤.

١٨-فؤاد زكريا: نيتشه، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، د ت.

١٩-فينوس حميد محمد جواد: تجليات الصورة في عروض مسرح ما بعد الحداثة، مجلة الأكاديمي، بغداد، العدد ١٠٠، ٢٠٢١.

٢٠-كرسيتوفر إينر: المسرح الطليعي، ت: سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٤.

٢١-محمد سامي: مكبث القصب https://www

٢٢-منال فودة: التراجيديا الإغريقية في المسرح المعاصر، نصاً وعرضاً، مكتبة بستان المعرفة لطباعة ونشر وتوزيع الكتب، الإسكندرية، ٢٠١٣.

٢٣-ميخائيل الرويلي ويعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٧