الفضاء الدرامي وقراءته في مسرح (البوصيري عبدالله)

د. سمية البشير ضوء
قسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب – الزاوية
جامعة الزاوية

مقدمـــــة :

بلور عالم الانثربولوجيا الأمريكي (إدوارد هـــال) علمـــاً خاصـــا بـــالروامز (Coles) الفضائية الاجتماعية البونية وحدده على أنه " ملاحظات استخدام الفضاءات المترابطة كتبلـــور للثقافة "[1]، ووصل هال وزملاؤه إلى نتيجة مفادها أن استعمال الإنسان للمكان هو اســـتعمال لا إرادي وغير واعٍ، ومشترك بين أفراد المجتمع الواحد، ويتجلى في ظواهر، مثـــل النبـــرة فـــي الصوت والنغمة في اللغات.

وقد حاول الانثروبولوجيون خلال تاريخ طويل إيجاد العلاقات التي تنشـــأ مـــن حـــوار الإنسان مع الطبيعة والبيئة والفضاء الذي يعيش فيه، وتأثير ذلك على سلوكه وثقافته، نذكر منها

نظرية المكان الاجتماعي عند (بيتر بوغا غارودس) والمكان الاجتماعي الثقافي عند (بيتر سوركين)، في حين عالج (ماكس جامر) مفاهيم المكان بما في ذلك أسسها التاريخية من وجهة نظر الفيزياء، و(كورت ليفين) الذي طبّق المفاهيم المكانية على نظرية الشخصية وسلوكها.

يمكن الإشارة إلى اتجاه خاص عالجته نظريات الظاهراتيه وهي تنطلق من تصور مفاده أنَّنا لا نستطيع فهم السلوك الإنساني والتنبؤ به من دون معرفتنا لإدراكات الشخص لبيئته ولنفسه كما يراه في علاقته بالبيئة[2].

قام (إدوارد هال) في علم البروكسيميا بدراسة مفصلة لإدراك الإنسان للفضاء وطريقة استعماله له بطريقة مغايرة للتي طرحت في معظم النظريات السابقة، ونظريته أقرب إلى المجموعة السلوكية وامتداداتها التي تعرف في علم العادات والتقاليد تحت اسم الإقليمية.

إن دراسة سلوكيات وتصرفات بعض الجماعات وطريقة تنظيم الفضاء المكاني (بيت – غرفة – حي) ثم تأثير هذا الفضاء على سلوكيات الأشخاص الذين يقطنون فيه، " تكون شكلاً من أشكال التواصل، يخضع له المرء كما لو كان جزءًا لا يتجزأ من الأفراد" [3].

وقد توصل (هال) في دراسته إلى ملاحظات ونتائج لا يمكن تجاهلها فعندما يتحدث على العنصر الحميمي يشير إلى أن الأمريكيين يحافظون على مسافة مريحة للمحادثة مع الآخرين ما يخلق سوء تفاهمات ثقافية، ويمكن تطبيق ذلك على علاقات الشخصيات ما بين القرية والمدينة، وبين سكان الشقق الضيقة في المدن المكتظة بالسكان وبين البيوت الواسعة الفسيحة. فعلى صعيد الكلام نجد أن سكان الشقق الضيقة في المدن المكتظة بالسكان أكثر رغبة في الكلام، وأن أهل الريف يتحدثون بصوت مرتفع، حتى لو كانت المسافة بين المتحدثين قريبة جداً.

الفضاء الدرامي:

يقدم الفضاء المكاني من خلال الحبكة الدرامية من خلال مجموعة انتقالات، يصوغه الخطاب الدرامي، ونتعرف عليه من خلال الإرشادات المسرحية التي يعطيها المؤلف المسرحي، ويتحدد هذا الفضاء بواسطة القارئ أو المتفرج، فكل قارئ يمكنه أن يكون صورة عن ذلك الفضاء؛ لأن " الفضاء الدرامي هو فضاء تخيل، وبناؤه رهين بالمجهود الذي يبذله خيالنا"[4]. وهو الفضاء الذي يتحدث عنه النص، ويتم فيه تحديد الإطار الذي يسير فيه الحدث والشخصيات، إذ لا يمكن لأي حدث أن يقع إلا ضمن إطار مكان معين، وهذا ما جعل (هنري متران) يعتبر المكان " هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة مظهراً مماثلاً لمظهر الحقيقة"[5].

وينطوي مفهوم النص الدرامي على أنه رسالة مكتوبة من رموز ينشأ الإطار المسرحي على أساسها، وتهدف إلى تمكين القارئ من تفسير هذا النص وترجمته إلى فضاءات تخيلية والفضاء الدرامي باعتباره واقعاً يتضمن :

1) مكاناً مادياً محسوساً، هو مكان تواجد الممثلين في علاقتهم بالجمهور.
2) مجموع مجرد، هو مجموع العلامات الواقعية أو الافتراضية للعرض[6]؛ لأن العرض يخلق أمكنة عديدة معتمداً على الأنساق البصرية والسمعية.

الفضاء الركحي: هو الفضاء الذي يتحرك فيه الممثلون أمام الجمهور على الخشبة سواء اعتمدوا على ذلك الركح أم تحركوا وسطه.

ويظهر هذا الفضاء في الإخراج، وتكون وظيفته هي خلق شروط التوهيم. حيث يتم تحويل المكان الركحي إلى صورة مطابقة للواقع، حتى ينسى المتفرج أنه في قاعة العرض

المسرحي، فيتم إعداد المتفرج للتماهي مع الشخصيات، والاندماج في العالم الدرامي، وهذا قد بلغ ذروته في المدرسة الطبيعية .

وأحيانا يكون المكان الركحي أداة يستحضر بها أمكنة متعددة، ويحتل وجوده المستقل الذي لا يختلف عن المكان الذي يجلس فيه الجمهور.

وتحدد (أوبرسفيلد) مواصفات المكان المسرحي على النحو التالي[7]:

1. مكان محدد ومحصور، وجزء محدد من الفضاء.
2. مكان مزدوج؛ لأنه يمثل الخشبة (الصالة)، ولأنه موضع المواجهة بين الممثل والمتلقي.
3. تتحدد شفرة المكان المسرحي بشكل دقيق وفقاً للعادات المسرحية في كل عصر على حدة.
4. دائماً يكون المكان المسرحي محاكاة لمكان ما.
5. الفضاء المسرحي هو موقع التمثيل أي موقع الاحتفال.

والمكان الدرامي لا يتقيد بالمكان (الركحي)، فالعرض كثيراً ما يخلق أمكنة عديدة معتمداً على الأنساق البصرية والسمعية.

ويرتبط تشكيل هذا الفضاء بحركة الشخصية ونمو الأحداث التي تسهم فيها فدخول الشخصية الفضاء المكاني وإعطاؤها وجهات نظرها ومميزاتها الخاصة، يسهم في إعطاء صورة واضحة عن الفضاء النفسي والاجتماعي للشخصيات المخترقة لذلك الفضاء المكاني. ويتضح هذا في مسرحية (لعبة السلطان والوزير).

"في مكان موبوء قاتم كالزنزانة، ليس حجرة ولا بيتاً ... إنه أشبه بالخندق به نافذة تطل على اللاشيء"[8].

كشف هذا الفضاء عن الحالة النفسية والاجتماعية والاقتصادية السيئة لتلك الشخصيات التي تعيش في ذلك المكان الموبوء، بسبب الخوف والظروف السياسية القاتمة والمانعة من التعبير عن حقوق الشخصيات السياسية، فعاشت في ظل ظلم استبدادي.

وهذا الارتباط بين الفضاء وسلوك الشخصية هو ما يعطي للخطاب الدرامي تماسكه النصي، وبالتالي يكون الفضاء المكاني أحد المكونات الأساسية التي يقوم عليها الحدث، ويرى (هنري متران) أنه "لن يكون هناك أي حدث، ما لم تلتق شخصية درامية بشخصية أخرى، في القصة، وفي مكان يستحيل فيه هذا اللقاء"[9].

وهذا اللقاء أطلق عليه (ميتران) اسم الحزق المولد للفضاء الدرامي، هذا الفضاء لا يوجد طبقاً لمكان تجتمع فيه المواصفات الجغرافية والصفات الاجتماعية، وإنما هو ناشئ ومرتبط بالشخصية وسلوكها، وبمجرد الإشارة إلى المكان فيه إشارة إلى ما سيحدث في هذا المكان من حدث تنتظره؛ لأنه ليس هناك فضاء درامي غير متورط في الأحداث.

يكشف الفضاء الدرامي عن الحالات الشعورية والحركية التي تقوم بها الشخصية الدرامية، هذه الحالات الشعورية للشخصية تقدم لنا الفضاء المكاني من وجهة نظر معينة، ويتضح هذا في مسرحية (سجينة الجدران)، في نظرة (بجماليون) للفضاء الذي يعيش فيه، فبيئة (بجماليون) هي التي دفعته إلى عشق (جلاتيا) ومن ثم حرقها؛ نتيجة للعداء المستحكم بين (بجماليون) والواقع المحيط به، ويساهم الفضاء الدرامي أيضاً في التحولات الداخلية التي تطرأ على الشخصية، ويترك تأثيره على خطاب المسرحية كصيغة السلطة والنهي والأمر عندما يكون الفضاء ملكها فالفضاء في مسرحية (سجينة الجدران)، هو الذي يحمل خطاب المسرحية، ويكشف عن الحالات النفسية للشخصية، وأثر البيئة في شخصية (بجماليون) الذي كان ضحية المكان والزمان الذي يعيش فيه. إذ لا يوجد في ذلك المكان " سوى الكبت، لا يوجد سوى

المرض الذي يغوص في الأعماق... الانتحار ألف مرة في اليوم آه ياسيدتي ، سيتحول الإنسان هنا في طرفة عين إلى قرد يأكل ويتبرز في قفص حقير، إذا قال لإحدى الفتيات صباح الخير... والويل كل الويل إذا لمس يدها أو همس لها قائلاً : أنت جميلة"[10].

وفي هذا الجانب تحدث (فليب هامون) في إطار حديث (هنري متران) عن الوظيفة الانثروبيولوجية لوصف الفضاء فقال: "إن البيئة الموصوفة تؤثر في الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث فتدفع بها إلى الفعل، ... إن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية[11].

والفضاء الدرامي قد يكون مغلقاً وقد يكون مفتوحاً فالفضاءات المفتوحة تلعب دوراً في لغة الإخراج الجمالية حيث تسمح بتأثيث الخشبة بجملة من التكوينات البشرية أو التكوينات الجامدة، وتساعده أيضاً في سرعة الإيقاع وحيويته؛ خروجاً من الملل وهبوط الإيقاع، وأن هذه الفضاءات أكثر قدرة على إحداث البهجة في نفس الملتقى من الأماكن المغلقة، ويتضح هذا الفضاء في مسرحية (الغربان وجوقة الجياع)، حيث تداخل الفضاءات. ونجد أنفسنا في صالة المسرح وتبدأ الأحداث أمام الستارة التي لم تفتح بعد، إذ يظهر الممثلون تحت دائرة من الضوء، تنطلق من حناجرهم المبحوحة آهات تعبر عن واقع حالم، وما هي إلا لحظات حتى تعم الأضواء أنحاء المكان فنجد أنفسنا أمام فضاء ثان "لا يضم شيئاً سوى شجرة يابسة جرداء، أو مرتفع يبدو مستطيلاً تجلس بجانبه مجموعة من الناس" [12].

وبعد حوارات طويلة اختلفت فيها الآراء وتباينت، تنتقل الأحداث إلى فضاء ثالث هو فضاء المحاكم، ودهاليز القضاة، حيث يتم محاكمة المثقف السياسي، ولكن مانلبث أن نخرج من هذا الفضاء المشحون ببراثنه الرجعية السياسية، ونعود ثانية إلى الفضاء الواسع حيث الشجرة الجرداء، وآهات الحزن. وفي ختام المسرحية نعود ثانية إلى الفضاء الأول في صالة العرض المسرحي.

وأحياناً يكون الفضاء مغلقاً في مدينة أو حجرة أو حديقة، كما هو في مسرحية (حالة حصار بلا مناسبة)، إذ تمت الأحداث في مدينة بنغازي، وداخل ركن صغير في حديقة عامة، أو في غرفة، كما في مسرحية (سجينة الجدران)، في غرفة بجماليون.

وقد يكون المكان أسطورياً، كما في مسرحية (أوريست يعود إلى المنفى)، إذ يحدد الكاتب المكان الذي ستجري فيه الأحداث وهو أرض (أراجوس) في قصر (اجاممنون) الذي تتجلى فيه كل مظاهر الأبهة، فنرى باب المعبد، عليه بعض النقوش، تمتد أمامه ساحة يقدر عمقها بمترين تقريباً، ويثير المكان ذهن المتلقي ليتخيل أجزاء القلعة من خلال مرجعيته عن الأماكن الملكية وهو بذلك يحدد الفضاء التأريخي للأحداث، أي دائرة الأم للمكان المسرحي، وهو النقطة التي ينطلق منها خيال المتلقي.

وأحياناً يرغب الكاتب في مشاركة الجماهير، فيجعل عرضه في مكان عام، كما في مسرحية (بضربة قتل عشرة)، حيث تمت الأحداث في ميدان (التحرير)، وهي ساحة كبيرة مليئة بالحركة، يلتقي فيه بالجماهير على اعتبار أن الفن ظاهرة اجتماعية ترتبط بالحياة ارتباطاً مباشراً.

وهذه الأماكن العامة مشجعة للمشاهدين على النظر بعين الاعتبار لطبيعة العروض المسرحية ومضمونها، ويقول (شتنر) "إن مساحة المسرح كلها يجب أن تستخدم للأداء المسرحي، كما يجب أن يستخدم الجمهور المساحة كلها، ويربط المسرحي البيئي بين نوعين من التفاعل مع المكان. التفاعل المتواجد في الطقوس اليومية وفي الطريق"[13] ويظهر هذا في تبادل الأدوار بين المشاهدين والممثلين، إذ يصبح المشاهدون في وسط الأحداث ينغمسون فيها ويتأثرون بها، فيصبح المشاهد مشاركاً في المسرحية لا متفرجاً وهذا المكان المفتوح يعطي ذلك المكان أو

الحيز المكاني أبعاداً سياسية، فيفضح سلوكيات بعض الشخصيات من خلال اعتماده على تقنية المسرح داخل المسرح، ومن خلال اعتماد وظيفة التمثيل داخل التمثيل.

والمكان داخل مسرحية (بضربة قتل عشرة) ملكية مشتركة بين الشخصيات الخيالية وبين الممثلين في النص، وبين الفرقة المسرحية الحقيقية التي تقدم العرض الذي جاء الجمهور الحقيقي لمشاهدتها . وهذا ما نادى به (برشت) عندما دعا إلى هدم الجدار الرابع حتى يصير التواصل بين الممثلين والجمهور الذي لا يندمج مع الأحداث، وبذلك يمتلك مواقف انتقادية بدلاً من الإيهام والاندماج الذي هدف إليه (أرسطو) وأراد من خلاله السيطرة على روح المتفرج وعقله، حتى يخلق نوعا من القلق عند جمهوره وتعذيبه؛ "لاعتقاده أن هذا الأخير هو عبارة عن أناس يجب أن يعذبوا ويحرقوا ويلوحوا بأيديهم على محارقهم"[14].

هو يصدم المتلقي بغية علاجه على عكس (غروتوفسكي) الذي يلح في الفضاء على البعد بين الممثلين والجمهور، وذلك بإزالة كل الحدود بحذف المنصة حتى يدفع المتفرج إلى الاندماج التام في الأحداث .

والمخرج في هذا المسرحية قد يلجأ إلى انشطار المكان من الداخل، فيظهر لنا مكانان إذ يصبح المتفرج الحقيقي متفرجاً من الدرجة الثانية؛ لأنه يشاهد ممثلين يتفرجون بدورهم على أحداث تجري في مكان أخر، وينشأ المكان الثاني من صميم المكان الأول باقتطاع جزء منه، ويتم تبئيره بواسطة الإنارة فيتحول إلى مكان تخييلي، وبقية المكان تصبح امتداداً لعالم المتفرج الواقعي، مذكرة إياه بأن ما يجري أمام ناظريه مجرد لعبة.

أخرج (البوصيري) المسرح من المسرح، بإقامة نصوصه في الهواء الطلق؛ وذلك من أجل تمثيل النص وسط الجموع من البشر؛ ليشارك الجمهور معهم في صنع الحدث، لا لقصد الإيهام أو الاندماج أو التعاطف ، وإنما بقصد توجيه عقل الناقد إلى التميز من أجل نقد ذلك

المجتمع، ودفعه إلى الحل الذي لا يكون إلا بالثورة والرفض لهذه الأوضاع الراهنة، هذه الثورة التي تحرره من كافة أنواع الظلم والسيطرة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والمعرفية.

وأشار (البوصيري) إلى الفضاء الدرامي، واستخدم تقنية حديثة وهي المسرح داخل المسرح ما يمكن من استغلال هذه اللعبة في وظيفة استعراضية؛ إذ يلجأ المخرج إلى مضاعفة المكان الركحي بإجراء انشطار داخله، يؤدي به إلى ظهور مكان ركحي ثانٍ، فيصبح المتفرج الحقيقي متفرجاً من الدرجة الثانية؛ لأنه يشاهد ممثلين وأحداث تجري في مكان آخر، وفي زمان غير زمانهم، وينشأ هذا المكان الآخر من داخل المكان الركحي الأول باقتطاع حيز منه، هذا الحيز يتحول إلى مكان تخيلي ، في حين أن بقية المسرحية تفقد هذه الصفة وتصبح امتداداً لعالم المتفرج الواقعي.

والمكان قد يمثل محتوى دلالياً يعبر عن طبيعة غير منظورة تتمثل في مجموعة من موروث العادات والتقاليد الشعبية، " نظفوا الضريح جيداً يا أبنائي ، فبركات سيدي الصيد ستأتيكم اليوم بالأكل الوفير. أحدهم: دستور يا سيدي الصيد، ويقبل يده كفاً وظهراً"[15]. يوحي هذا المكان بالهيبة الدينية والمعتقدات، وصور طبيعة الناس وبساطتها في كيفية تصورهم لمفردات بيئتهم الشعبية ، وفي طريقة تعاملهم معها ، لأن المكان ليس مجرد محتوى جغرافياً، وإنما "علاقة تقوم بينه وبين الإنسان"[16] هذه العادات والتقاليد ليست وليدة يوم وليلة في البيئة المعاصرة، وإنما تكون عبر الأجيال حتى تبدو في الصورة المعاصرة، ومن أمثال هذه العادات: كرامات الأولياء الموجودة في مكان شعبي وبذلك مثل فضاء الولي الصالح علامة ايقونية للواقع التأريخي في تلك الفترة.

وأحسن الكاتب في تمثيل البيئة حين تحدث عن سيدي الصيد وعن عادات الليبيين في توزيع الطعام على المحتاجين في ذلك المكان المقدس، وفي احترامهم للولي الصالح من خلال

بعض شخصيات المسرحية، فرسم البيئة ومثلها أجمل تمثيل.

والفضاء الدرامي علامة تحمل علامة أخرى، فالقصر في (ثلاثية يوسف باشا) فضاء يحمل علامات أخرى من حيث الطبقة والدين، كذلك وضح الفضاء صفات الشخصيات التي تعيش في ذلك القصر من حقد ورذيلة، وعدم مراعاة أعراض أقرب الناس إليهم في سبيل تحقيق أغراضهم (محاولة يوسف جر أخيه حسن لممارسة الرذيلة مع زوجة أخيه أحمد باشا القرمانلي).

وحدد الفضاء الدرامي سلوكيات الشخصية التي تنتمي إلى فضاء القصر، ويظهر ذلك في إيماءاتها وحركاتها.

ويكشف الفضاء الدرامي عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات، فالبيت الموبوء في مسرحية (لعبة السلطان الوزير) كشف عن الحالة النفسية التي تمر بها الشخصيات بسبب سوء أوضاعهم السياسية والاقتصادية.

تقطيع الفضاء المسرحي:

إن الفضاء المسرحي لا يمكن أن يستقيم إلا وفقا لنظرية الاتصال والتواصل؛ ذلك لوجود منظومة العلاقات، ووجود الرامزة، ورامزة العلاقات المستخدمة في المسرح تأتي نتيجة التجربة الشخصية والاجتماعية والأدبية ... كذلك النص المسرحي يعتمد في عمل ترميزه وفك روامزه معاً على طواعية عدد من الأصناف، وعلى مجموعة من الروامز المشتركة بالنسبة للطرفين (الممثل – المتفرجين).

النص المسرحي موجود في فضاء مسرحي، وهو ما لا يمكن أن يدرك إلا في حدود فضائية مهما اختلفت الآراء والمذاهب والعروض المسرحية بدءً من المسرح اليوناني القديم،

ومسرحيات الأسرار في القرون الوسطى، وصولاً إلى المسرح الملحمي ومسارح الشارع والمقهى ومسرح الدمى... إلخ.

ويؤكد (هونزل) في المفهوم الأول له أنه ليس هناك علاقات تماثلية في المطلق، فالديكور الدرامي مثلاً، لا يصور في أغلب الأحيان تماثلياً بواسطة وسائل فضائية ومعمارية أو تصورية، بل قد يشار إليه بإيماءة كما يحصل في (المايم)، أو بإشارات لفظية، أو وسائل صوتية أخرى، فلا ضرورة لفسحة الخشبة أن تكون مكانية؛ لأن الصوت يستطيع أن يكون الخشبة، والموسيقى تستطيع أن تكون الحدث الدرامي، والمشهد أن يكون للنص [17].

وبهذا المفهوم استطاع (هونزل) أن يحرر مفهوم خشبة المسرح، وبالتالي مفهوم الفضاء المسرحي من القيود البنائية المعمارية معتبراً أن الفضاء المسرحي مشروعاً سيميائياً غنياً، وأن الخشبة المسرحية تأخذ قيمتها من خصوصيتها الدرامية لا من طبيعتها المعمارية.

لقد افترض (هونزل) أن أي حامل مسرحي يمكنه مبدئياً أن يقوم مقام صنف مدلول للظاهر (الصوت) مكان محطة القطار، وجسد الممثل بدلاً من جدار أو كرسي أو طاولة.

تعود دينامية العلامة المسرحية إلى قابلية تبادل العناصر المسرحية فيما بينها، ويعود ذلك إلى التبادل أنساق العلامة (أو حتى الروامز)، فالاستعاضة عن مؤشرات الديكور بالإيماءة مثلاً أو بالإرجاع اللفظي يستلزم عمل ترميز عبر الأنساق. فوحدة دلالية –التفاحة مثلاً– يدلل عنها بواسطة نسق لساني أو إيمائي، وليس بواسطة نسق نحتي أو تصويري.

أتاحت دينامية العلامة المسرحية حركة ذات اتجاهين، لتبادل أنساق العلامات بين جسد الممثل (الكائن الحي)، ومجموعة أنساق العلامات وروامزها التي تشكل الفضاء المسرحي، فإذا كان الممثل حامل العلامة الحي يستطيع أن يقوم مقام نسق معماري (جدار ، عمود)، مثلاً فإن أنساقاً غير حية (جامدة) كالأغراض يمكن أيضاً أن تقوم مقام الممثل.

المفهوم الآخر الذي يسمح لأنساق العلامات المسرحية بإنشاء الفضاء المسرحي الذي يتعلق بقدرة العلامة على التضمين هو مفهوم صاغه (بوغا تيريف)، إذ يرى أن الديكور المسرحي أو الغرض (الإكسسوار) أو الأزياء هي علامات تدل على علامات "وليست علامات تدل على الغرض"[18]؛ لأن الديكور مثلا لا يقتصر على وظيفته التزينية، وإنما يؤدي وظائف دلالية من بينها معرفة زمن الأحداث ومكانها والعصر الذي تنتمي إليه، كذلك يظهر مزاج الشخصية صاحبة المكان في كونها ذات ذوق رفيع أو لا، ويوظف للإيحاء بالحالة النفسية " في مكان موبوء قاتم كالزنزانة، ليس حجرة ولا بيتا، إنه أشبه بالخندق، به نافذة صغيرة تطل على اللاشيء لا أثاث سوى كرسي كبير يقع على اليسار رسمت عليه مجموعة من الخطوط والدوائر تتلاقي في تكوين مجرد لا يوحي للناظر إليه بأي معنى. على هذا الكرسي رداء مخملي الشكل وصولجان وتاج مزور مصنوع من الورق المقوى، يحمل بعض النقوش"[19].

الديكور حدد المكان الذي تم فيه الحدث في مكان موبوء كالزنزانة مكان مظلم أشبه بالخندق، فعكس المكان نفسية هذه الشخصيات الموجودة في ذلك المكان، وأوحى المكان والديكور بشيء من القلق والحزن المخيم على تلك الشخصيات، كذلك أوحى هذا المكان بالحالة الاقتصادية لتلك الشخصيات (الفقر)، وأوحى الديكور بالسمات الاجتماعية والطبقية حيث الفقر والعوز، وانعدام الذوق ومع ذلك فإن اللباس المسرحي والديكور والأغراض لا تحمل نفس الكمية من العلامات الدلالية الناجمة عن الوظيفة الاجتماعية لهذه الأشياء في الحياة الحقيقة، إنما تقتصر على ماهو ضروري ويخدم النص المسرحي.

ويتعلق أيضاً بناء الفضاء المسرحي بمفهوم ثالث يتعلق بدينامية العلامة المسرحية، وقابليتها للتحول، وهو مفهوم التراتب الهرمي في العرض (الحركة العمودية).

أنساق المكان الحركي:

يعتبر الديكور والإضاءة والأغراض حاملات علامات، وهي من أهم عناصر تشكيل الفضاء المسرحي، وتتفاوت أهميتها وفقاً لاختلاف مفاهيم بناء الفضاء الإيهامي الواقعي أو التصويري أو الفضاء الرمزي أو الفارغ، وهذه الحاملات هي الأكثر شيوعاً، وفيها تظهر كل إمكانيات العلامة الدينامية.

من خلال ما سبق ، يمكن استخلاص الآتي :

1. إن الفضاء الدرامي فضاء مكاني يقدم من خلال الحبكة الدرامية ، وخلال مجموعة انتقالات مكانية كما في المسرح الالينزاييتي، أو فضاء ثابت كما في التراجيديا الإغريقية، ومسرح الكلاسيكية الفرنسي وباختصار هو الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي، والذي ينظم في جملة أنساق سيمائية، مشكلاً رسالة لغوية بفضل اللغة سواء من داخل النص الدرامي الرئيسي، أم من خلال النص ملاحظات وإرشادات المؤلف فهو فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه المؤلف الدرامي. وإن قارئ النص الدرامي يستطيع أن يتخيل الفضاء المكاني عن طريق الوصف السردي فيما يقيد عمل الإرشادات السمعية والبصرية والحركية المتزامنة والمتتالية لمتفرج في حدود مكانية وزمانية معينة.

   ويعتبر الفضاء الدرامي علامة تحمل علامة أخرى، فيوضح الطبقة والدين والحالة الاقتصادية هذا الفضاء الدرامي يكشف عن سلوكيات الشخصية التي تنتمي إليه، كذلك يكشف عن الحالة النفسية للشخصيات التي تعيش في ذلك الفضاء.

2. يشكل الفضاء الدرامي مكوناً أساساً من مكونات النص الدرامي، حيث تقوم الفواعل اللافظة من خلال عملية التفكيك – التركيب بصياغته قصد تنظيمه بصفة مستقلة، فيبني

بأشكال متضمنة ومتنوعة داخل النص الدرامي. وتتطلب دراسته بوصفه فضاء مسرحياً علاقة تواصل (مكاني) بين الممثلين والمتفرجين ، القيام بدراسة سيميائية- اجتماعية- أيدلوجية، بداية من الفضاء المسرحي عند أرسطو، فالملحمي البريشتي، وصولاً إلى كل التجارب التي حاولت تحطيم الشكل التقليدي للفضاء المسرحي.

3. ينقسم الفضاء إلى فضاء مغلق ، وفضاء مفتوح؛ فالمغلق يكون في أفق ضيق، وغالباً ما يكون في البيت أو في الحجرة أو الحديقة، وغالباً ما تتواجد فيه الشخصيات الأنثوية بحكم تقيد حركتها ، والمفتوح يكون في الفضاء الواسع الفسيح مثل الشوارع والميادين ويتواجد فيه الرجال لأنهم أكثر حرية وحركة من المرأة. ويعطى هذا الفضاء أبعاداً سياسية، وحرية في الحركة أو التعبير. والفضاء المفتوح يلعب دوراً في لغة الإحراج الجمالية، وفي سرعة الإيقاع وحيويته.
4. إن أغلب فضاءات البوصيري فضاءات واسعة مفتوحة، مما سمح للشخصيات حرية الحركة، وحرية التعبير عما تريد، فلم يحصرها في فضاء ضيق، مما ساهم في إعطاء صورة واضحة عن الفضاء النفسي والاجتماعي للشخصيات المخترقة لتلك الفضاءات.

هوامش البحث :

1- ايلام كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، ط1، 1992، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ص 98.

2- غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، ينظر جماليات المكان، ط2، 1984، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص87.

3- هال إدوارد، البروكسيميا أو علم المكان، مجلة العرب والفكر العالمي، تر: بسام بركة، ع2، 1988، ص66.

4- يونس الوليدي، النص الدرامي وصيغ قراءته، ط1، 2005-2006، اديسوفت، ص59.
5- حميد الحمداني، بنية النص السردي، ط3، 2000، المركز الثقافي العربي، ص 65.
6- عطا الله الازمي، قراءة في مسرحية طوق الحمامة ، تقديم يونس الوليـــدي، ط1، 2004، مؤسسة إديسوفت، ص9.
7- أن أوبرسفليد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، 1994، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص 179-180.
8- البوصيري عبدالله، لعبة السلطان والوزير،ط1، 1986، المنشأة العامة للنشـــر والتوزيـــع والإعلان، طرابلس- ليبيا، ص 13.
9- إيلام كير، سيماء المسرح والدراما، ص 224.
10- البوصيري عبدالله، سجينة الجدران،ط1، 1987، الدار العربية للكتـــاب، ليبيـــا- تـــونس، ص42.
11- ستيمل وولف، المظاهر النوعية للتقلي ، تر: أنفي محمد، ع3، 1988، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص58.
12- البوصيري عبدالله، الغربان وجوقة الجياع،ط1، 1982، الكتـــاب والتوزيـــع والإعـــلان- طرابلس، ليبيا، ص19.
13- أوناشو دهوري، المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة، تر: د.أمين حســـين، 2001، مطابع المجلس الأعلى للآثار، أكاديمية القاهرة والفنون، ص 30.
14- بيحي كروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامـــة، بغداد، ص 4.

15- البوصيري عبدالله، ثلاثية يوسف باشا ،الجموح، ط1، 2006، منشورات اللجنة العامة للثقافة والإعلام، ج2، ص 85.

16- عبدالواحد بن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح الغربي الحديث، تصدير محمد السرغيني، ط1، 1981، دار الفكر العربي، القاهرة، ص64.

17- جيرار لودال، بيرس أوسوسير، مقالة في العرب والفكر العالمي، ع3، تر: عبدالرحمن بوعلي، 1988، دمشق، ص74.

18- تاوذركافزان، العلامة في المسرح، تر: ماري الياس، مجلة الحياة المسرحية، ع35/34، 1990، دمشق، ص 85.

19- البوصيري عبدالله، لعبة السلطان والوزير، ص13.