

الفضاء المسرحي والمكان المسرحي

الفضاء المسرحي فتقابله بالفرنسية كلمة (espace) ، وبالإنجليزية (space)، وهي تطلق علي المكان الذي يطرحه النص، ويقوم القارئ بتشكيله بخياله، وع 2 المكان الذي نراه 2 الخشبة، ويدور فيه الحدث، وتتحرك فيه الشخصيات.

فالفضاء المسرحي أكثر اتساعاً من مفهوم المكان المسرحي الذي يميلنا إلي الجانب المادي، أو العلبة الإيطالية، أو الفضاء المحدود سواء أكان منغلقاً، أم مفتوحاً، أم كان ذلك الفضاء في حلبة داخلية، أم ممتد في رقعة خارجية.

ومن هنا تعددت التعريفات للفضاء المسرحي في الدراسات المسرحية النظرية لامتلاك هذا المصطلح دلالات عديدة علي مستوي الخطاب الأدبي، أو الخطاب الدلالي، وكذلك علي مستوي استجابة المتلقي، ومن هذا الفهم الشامل يمكن تحديد تعريف ننطلق منه لتأسيس مفردات البحث فهو "الفضاء الذاتي المستقل الذي لا يتقيد بقوانين الوجود، وهو يتميز عن الفضاء في الحياة العادية، فهو فضاء منظم يدور داخل فضاء المسرح".

وينقسم الفضاء المسرحي إلي قسمين داخلي، وخارجي، فالفضاء الداخلي: هو الفضاء المنظور الذي يشاهده المتلقي علي خشبة المسرح، وهو فضاء النص الدرامي الحتمي الذي حدده المؤلف سلفاً أثناء كتابة النص، وفيه تدور عملية التمثيل أمام أعين الجمهور.

الفضاء الدرامي في مسرحية أهل الكهف:

مسرحية أهل الكهف استخدم فيها الحكيم فضاءات درامية تتناسب مع الصراع الفكري الذهني في النص، فأسهمت بجانب مكونات البناء الدرامي الأخرى في إبراز الصراع الذهني، وطرح فكر الحكيم في صراع الإنسان مع الزمان، وإبراز القضية أمام المتلقي (قارئاً / مشاهداً) مسهمة في الوقت ذاته في إنتاج معان جديدة، وتوليد دلالات لا حدود لها تتجدد مع كل قراءة للنص، وهذا النص بفضاءه الداخلي والخارجي يتطلب من المتلقي الدأب والنظرة المتأنية حتى تكتمل لديه الرؤية الدرامية، والفضاء الداخلي للنص وهو الفضاء المباشر المنظور، والذي حدده الحكيم سلفاً أثناء كتابته فقد كان فضاءً متغيراً، ومؤثراً في آلية إنتاج المعني - كما سنوضح - وكذا الفضاء الخارجي (غير المباشر)، والذي تحدث فيه أحداثاً مهمة خارج الرؤية البصرية المباشرة، فيعتمد علي التخيل من قبل المتلقي، فيظل منتبهاً متيقظاً طوال زمن القراءة أو المشاهدة.

ودراما "أهل الكهف" دراما الصراع الفكري، والذهني يمثل فيها الصراع الزمكاني دور البطل فهو محور العمل الدرامي ككل علي جميع المستويات داخلياً وخارجياً فاستخدمه الحكيم استخداماً مثالياً طرح فيه رؤيته وفكرة، فعالج مشكلة الزمن، وهي مشكلة تشبه إلي حد كبير مشكلة القدر في المآسي الإغريقية، والإنسان في أهل الكهف في صراع مع الزمن فهو العدو اللدود، وهو يسخر من أحلامه ويحولها، ويجوله إلي أوهاام وعدم، وقد تمثلت هذه الفكرة في الفضاءات الدرامية للنص.

مسرحية "أهل الكهف" ذات فضاء رحب للتغيير في المكان والزمان، واللباس، والأحلام، فأهل الكهف عاشوا قبل نيف وثلاثئة عام، وماتوا ثم بعثوا بألبستهم، وخرجوا إلي الحياة بهذه الصورة؛ ليواجهوا واقعاً جديداً، ويتمثل الفضاء الدرامي العام في مدينة "طرسوس" بفضاءها المتناقضين فضاء الموت والفقدان والظلام في "الكهف"، وفضاء الحياة والسلطة والحب والنور في "القصر"، وتدور أحداث المسرحية في أربعة فصول دون أن يقسمها الكاتب إلي مناظر ومشاهد.

ويعالج الحكيم من خلال هذا الفضاء مشكلة الزمن، وهي مشكلة شبيهة إلي حد كبير بمشكلة القدر في المآسي الإغريقية، فالإنسان هناك في صراع مع قدرة المكتوب.

من خلال قراءة الفضاءات الدرامية لمسرحية (أهل الكهف) طرحت رؤية الحكيم ومسرحه الذهني التجريدي، كما طرحت فضاءات النص صراعاً فكرياً تمثل في صراع الإنسان ضد الزمن من أجل البقاء والحياة والحب، كما أرفق الكاتب مسرحيته بإرشادات موجهة إلي المتلقي، وهي عبارة إرشادات استخدمها بوعي شديد أبرزت مدى تمكنه في عمله الدرامي.

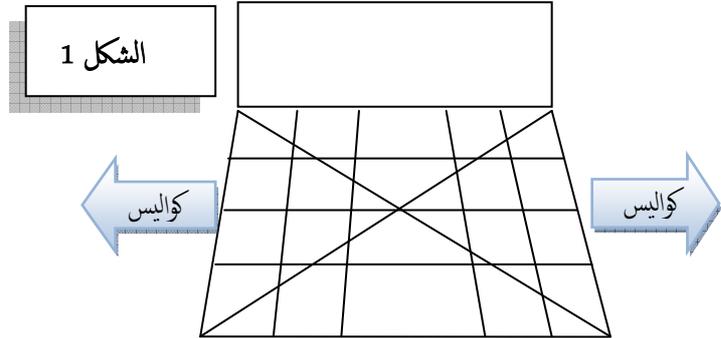
لقد اشتملت مسرحية أهل الكهف 2 فضاءات درامية (داخلية، وخارجية) عكست التناقض التام، والصراع الحتمي بين عالمين مختلفين متناقضين تماماً، ويمكن للمتلقي إذا أمعن النظر في قراءة فضاءات النص بجانب ما حوته من إرشادات

مسرحية أن يسهم في خلق عوالم درامية عديدة تسهم - بشكل أو بآخر - في إنتاجية معان ودلالات تعمق في النهاية رؤية الكاتب وفكره، بل وتضيف إليها أبعاداً جديدة. إن رؤية الحكيم للفضاء الدرامي، وحسن توظيفه في طرح قضيته في مسرحية أهل الكهف بلغ ذروة النضج الدرامي.

I. بناء التشكيل الحركي

1. الخطوط:

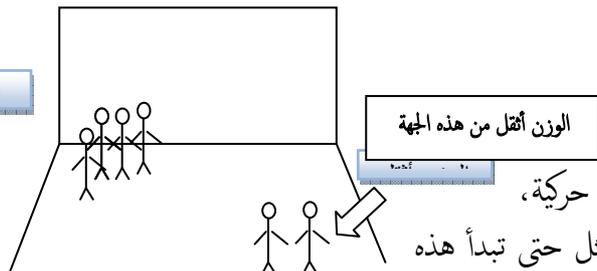
يقصد بالخطوط مجموع النقاط المتعاقبة - وهي الأثر الذي تكونه الأداة □ سطح مستو أو غير مستو، أو □ حجم، أو في أي فضاء من فضاءات اللعب المسرحي، بمعنى أن للخطوط دوراً فاعلاً في الربط بين الموضوع (النص المنطوق) والمحتوى المطلوب الوصول إليه (الرؤية الإخراجية أو الفكرة الإخراجية) في الصورة السمعية المرئية، ولهذا فإن نجاح أي صورة (مسرحية) يرتبط ارتباطاً وثيقاً باستخدام الخطوط الأساسية التي تكون المعربة عن المحتوى الذي يريد المخرج مع مراعاة طبيعة الموضوع، فالخطوط قدرة □ تشكيل الفضاء المسرحي (أنظر الشكل رقم 01)، أي مكان لعب الممثلين وفضاء قاعة العرض. إن آلية الميزنسين في العرض المسرحي تشغل □ ثلاثة قوائم، أولها الإنسان (الممثل) وثانيها المكان (الفضاء المسرحي) وثالثها الصورة (الموضوع) وعليه فإن الخطوط بتنوعها تفرز ثراءً لا يمكن الاستغناء عنه في إنشاء وصناعة العرض المسرحي، إذ عندما يدخل الميزنسين في تشكيل هيئة الشخصية المسرحية من خلال بعدها الفيزيولوجي (الجسمي) يكون للخطوط (الحركة □ منصة المسرح) دور الإيجاء بالحقيقة الداخلية للشخصية أثناء لعبها □ الركح، وحركتها باتجاهات مختلفة ومتنوعة، إضافة إلى ذلك تكشف الخطوط وتشرح للمتلقى الأجسام الموجودة □ الركح من ديكورات و أشياء يستعين بها المخرج لإبراز الصورة المسرحية.



2. الكتل: Les masses

تعني الكتلة في المسرح " الأشياء " المكونة لهيئة الفرد أو الأفراد أو أي مادة تدخل في التركيب الذي له حدود تكوينية معينة، تتفاعل وتتوازن مع العناصر الأخرى التي تكون العرض المسرحي فالكتلة إذن هي الكمية التي تحولت إلى نوعية بفعل إضافة من قبل عناصر أخرى داخل العرض المسرحي، يوظفها المخرج كالممثل والحركة واللون والضوء.... الخ، ذلك لأن الممثل هو كتلة فعالة ومؤثرة حينما يضيف إلى الفضاء قوة ونشاطاً، وهو مركز قوة خالقة ومتطورة لذا يصير الممثل بمثابة كتلة تحوز □ جذب نظر لما يتمتع به من وزن، كإثارة مزاج المتلقي والمشهد في آن واحد من خلال تشكيل المعنى الدلالي للكتلة □ المسرح وتتعدد أنواع الكتل ولها عدة أنماط أهمها:

- كتلة ثابتة (جامدة)
- كتلة متحركة (آلية)



والاثنان في حركة مستمرة بواسطة الميزانيس الذي يمنحها دلالة حركية، عدا حركة الممثل من خلال الفعل المسرحي، وما إن يتحرك الممثل حتى تبدأ هذه

الكتل في الاشتغال، تبعا للعلاقة الموجودة داخل الفضاء المسرحي وتبعا لطبيعة المشهد، فتنحول هذه الكتل من أشياء إلى "علامات signes لها دلالات معينة فتكسب بذلك خصائص نوعية وصفات لا تمتلكها في الحياة الواقعية"، فعطيل مثلا هو كتلة ساكنة ولكن ما إن تبدأ الاتهامات والشتائم لكل من "رودريغو" و"ياغو" حتى تفقد هذه الكتلة سكونها لقسوة الفضيحة، وتتحرك بذلك بدافع فعل الغيرة □ "ديدمونة" ويصير "عطيل" بذلك كتلة نائرة، ويمكن أخذ مثال آخر ممثل في السلم الخشبي، فهو كتلة مكونة من عمودين بطول واحد تربطها ألواح أفقية، وعندما يحتل حيزا في المكان/الفضاء المسرحي فهو كتلة ساكنة لكن حينما يستعمله الممثل في استخدامات متعددة يتحول من سلم لل صعود والهبوط إلى قضبان سجين أو جسر يربط بين مستويين أو نوافذ في شكل أفقي. إذ إن استخدام كل كتلة ساكنة من طرف الممثل تعطي دلالة اشتغال تختلف عن سابقتها تبعا لحمية المشهد والموقف الدرامي.

3. التنوع:

يجب □ □ المخرج أن يبذل جهده للحصول □ □ التنوع قدر الإمكان في كل لحظة من لحظات العرض، فيكون رسمه للخطوط يستغرق أكبر عدد من مناطق التمثيل، حتى لا يظهر التكرار في التشكيلات الحركية، ولا أن تكون هذه التشكيلات مجرد زخرفة شكلية في رسم الحركات بذريعة خلق تنوعات (انظر الشكل رقم 02 المثلث)، بل عليه وباستمرار استعمال المثلث بأشكال مختلفة ومتنوعة للحصول □ □ المتعة، حتى يمتلك وحدة متضمنة للتنوع يجعل بها المشاهدين عناصر تشاركه العرض إيجابيا وتتفاعل معه.

1. أنواع الحركة في المسرح (Types de mouvements)

لو دققنا في مجمل الحركات □ □ الركح أو في الفضاء المسرحي، فليس هناك إلا

نوعان من الحركة، حركة رأسية mouvement Horizontal و حركة أفقية mouvement verticale.

أ. حركة الدخول والخروج Mouvement d'entrer et de sortie

في الدراما لا تدخل أي شخصية إلى منصة المسرح دون هدف أو فائدة درامية، كما أنه لا يمكن أن يبقى الممثل لمدة طويلة بعد أن يحصل منه المخرج □ □ الفائدة المرغوب فيها □ □ الركح، غير أن الحالة التي يدخل منها أو ينصرف، لها تأثير كبير إذ يجب □ □ المخرج أن يدرس بعناية كيفية الدخول والخروج أثناء التدريبات وفي رؤيته الإخراجية.

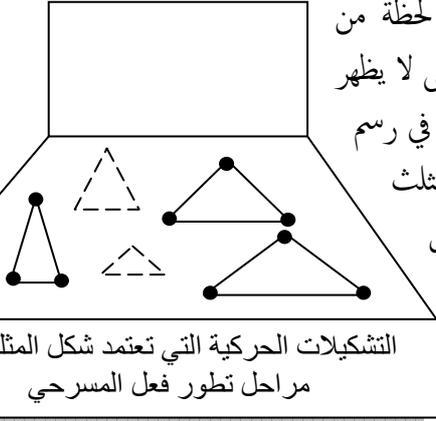
ب. العبور Les passages

العبور ببساطة، هو تحرك شخص من مكان إلى مكان آخر فوق الركح، وبوسع الشخص أن يعبر من يمين المنصة إلى يسارها أو العكس، أو من المنطقة الخلفية إلى المنطقة الأمامية ويمكنه أن يعبر اتجاه شخص آخر أو إلى النافذة أو إلى المكتب، ويكون العبور عادة أكثر من خطوة يقوم بها الممثل، كما يمكن القيام بالعبور بإحدى الطريقتين.

- العبور المباشر Passage directe :

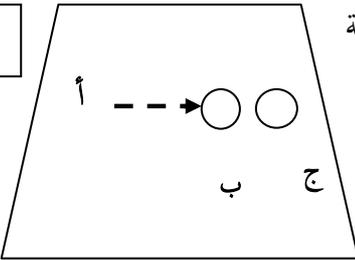
يتم هذا العبور في خط مستقيم مباشرة اتجاه شخص آخر (ينظر الشكل رقم 01)، تكون فيه نقطة الوصول مقصودة، كما لا يجب أن يصاحبه احتكاك الأقدام ولا تعديل في وضع الجسم (إلا إذا تطلبت الرؤية الإخراجية ذلك) كما يجب □ □ الشخص العابر أن يكون في تواصل بصري دائم مع المشاهدين وأن يحافظ □ □ قدرته في جلب الانتباه دون مبالغة

- العبور المقوس le passage en courbe :



التشكيلات الحركية التي تعتمد شكل المثلث في مراحل تطور فعل المسرحي

الشكل 1



يتم هذا العبور إما في منحني مفرد (ينظر الشكل رقم 02) أو مزدوج (ينظر الشكل رقم 03) إلى نقطة سواء كانت شخصا أو شيئا، فيمكن استعمال هذا العبور تفاديا لقطع الأثاث أو ممثلين آخرين واقفين في طريق الشخص العابر، أو يمكن استعماله من قبل المخرج لإحضار ممثل بطريقة طبيعية إلى موضع لم يستطع العبور إليه مباشرة.

- الحركة المتوازية والمتعكسة:

الحركة المتوازية تقع حينما يسير الممثلون بعرض المنصة، وعادة ما تكون ذات مدلول فكاهي في المسرحيات الواقعية، حيث يمكن تضخيم طاقتها الكوميديّة أو تكون في المسرح الملحمي تحدد سير شخصية الراوي (أنظر الشكل رقم 04)

أما الحركة المضادة فهي بعكس الحركة المتوازية، تتشكل بممثلين يسيران في اتجاهين متضادين إما واحد نحو الآخر أو متباعداً عن بعضها وبنفس السرعة تقريبا، ويعتمد عليها المخرجون لتبيان التعارض أو الاتفاق، ففي الأول يتم عن طريق التباعد والثاني بالتقارب، من الفرع إلى الحزن من الانتصار إلى الهزيمة.

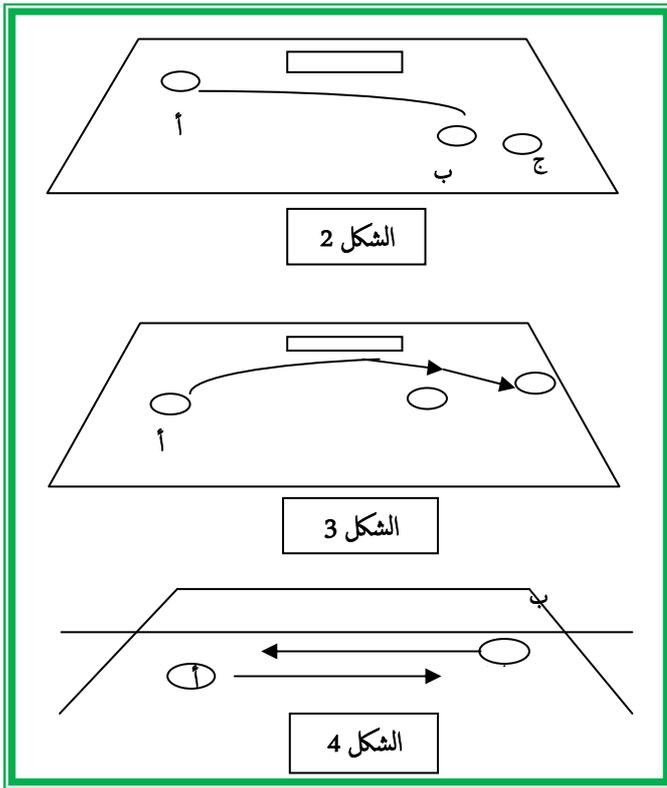
2. تعامل المخرج مع التوازن:

في المسرح، يعتمد التوازن على نوع التشكيل الحركي الذي يقترحه المخرج بواسطة تنظيمه للكتل على أساس طبيعية الأشياء التي يضعها داخل الفضاء المسرحي من ألوان، وأصواء، وحتى أجسام الممثلين، فنظام الموازنة لهذه الكتل والألوان على السطوح أمر ضروري لحل الكثير من معضلات العرض المسرحي لأنه يساعد في عملية جذب انتباه المتلقي حين تبنى علاقة توازن يقبلها العقل وتستلطفها العين، فالتنوع في الأحجام يخلق شعورا لدى المتلقي يجعله يعرف قيمة الفراغ والمسافة والمساحة والعمق والتباعد بين كل العناصر المكونة للصورة المسرحية داخل الفضاء المسرحي.

وتأسيسا لما تقدم فإن عملية خلق التوازن على خشبة المسرح تتم من خلال التساوي في توزيع التشكيلات التي تشغل الفضاء المسرحي، فهي توازن نفسها بنفسها أي "إحداث تساوي في الصورة المسرحية من حيث توزيع الحركات المسرحية والشخصيات والألوان والظلال والأحجام والأنوار".

إن الهدف من أي تشكيل حركي (ميزنسين) هو إتاحة فرصة التحرك بحرية كاملة ضمن الأشكال، من ديكورات وأنوار وحتى الشخصيات وكذا الأبعاد التي قرر المخرج توظيفها والتعامل معها، سواء كانت تلك الأشكال متضمنة لكل الحركات التي تتطلبها الميزنسين في تنظيمها، أو الاعتماد على التنسيق بين عنصر الإيقاع وعنصر التوازن، وإذا ذهبنا إلى أبعد من ذلك، فليس من الضروري أن يجذب

المشاهدون التوازن فوق الركح (التوازن الطبيعي) إطلاقا، بل يرغبون كل الرغبة في قبول ما يعرف باسم التوازن الفني وهذا النوع يستعمله الكثير من المخرجين، وتوازن الجمال الفني، إلى حد كبير، هو توازن تأكيدي أي موازنة شخص مؤكّد أمام شخص مؤكّد آخر، أو مجموعة من الأشخاص (ينظر المخطط رقم 01 و02).



توازن مجموعة الممثلين بممثل واحد من الجهة المقابلة

المشاهدون التوازن فوق الركح (التوازن الطبيعي) إطلاقا، بل يرغبون كل الرغبة في قبول ما يعرف باسم التوازن الفني وهذا النوع يستعمله الكثير من المخرجين، وتوازن الجمال الفني، إلى حد كبير، هو توازن تأكيدي أي موازنة شخص مؤكّد أمام شخص مؤكّد آخر، أو مجموعة من الأشخاص (ينظر المخطط رقم 01 و02).