

صناعة الفضاء المسرحي

من العمارة إلى الركح

الدكتور عبدلحميد ختالة

جامعة عباس لغرور خنشلة/الجزائر

ملخص المقال:

اهتم النقد المسرحي بالفضاء بداية من فن العمارة وصولاً إلى الفضاء الركحي، وقد شهد هذا الفضاء تغيراً مستمراً سائر في كل مرحلة المؤثرات الخارج مسرحياً والداخل مسرحياً، أما المؤثرات الأولى فتلك التي قرأت هيمنة الفضاء المسرحي بدءاً بفن عمارة المسرح، أما المؤثرات الثانية فهي التي اختارت الفضاء الركحي كواحدة من الوسائط الواصلة إلى المتلقي (الجمهور) فكان جزءاً من عملية العرض المسرحي، يقدم سلطته الإفهامية والدلالية العميقة لتضاف إلى مكونات فعل العرض المسرحي، ومتبع هنا تبدل الخلفية الفلسفية التي أنتجت فضاءات ركحية متعدّدة من المسرح الأرسطي إلى المسرح البريخي.

كلمات مفتاحية: المسرح - الفضاء - الركح - العرض - بريخت.

الملخص باللغة الفرنسية:

La critique théâtrale s'est intéressée à la notion d'espace ; depuis l'art de l'architecture théâtrale jusqu'à l'espace scénique. Celui-ci, a connu une perpétuelle dynamique en amont avec les changements intra-théâtraux et extra-théâtraux. Les premiers se sont intéressés à l'hégémonie de l'espace théâtral commençant par l'architecture, même, du théâtre

Quant aux deuxièmes effets, sont ceux qui ont choisi l'espace scénique comme l'un des médias assurant la communication avec le spectateur. Dès lors, l'espace est devenu une partie prenante du spectacle ; lui garantissant son autorité interprétative et sémantique profonde, S'ajoutant ainsi, à l'acte théâtral.

D'où, nous comptons différents des backgrounds philosophiques générant des espaces scéniques multiples, partant du théâtre dramatique d'Aristote au théâtre épique de Brecht.

Mots clés :

Le théâtre- la scène- dramatique- Brecht - l'épique.

كلمة البدء:

اشتغل النقد المسرحي على صناعة الركح منذ بداياته مع المسرح القديم، حين اهتم المسرح اليوناني بالفضاء الركحي من أجل خلق مبدأ الإيهام متوسلا المحاكاة، وفيه ركّز أرسطو على محاكاة الفعل بدل محاكاة الشخصية، فمهمة الممثل ليست التجسيد التطاقي للدور بل يجب أن يكون التركيز على تجسيد الفعل، فالشخصية واحدة غير متعددة والفعل متعدّد وله القدرة على تكثيف وتنويع الفواعل وهذا وحده الذي يفتح باب القراءة والتأويل، إذ ليس من مهام الفن المسرحي أن يعكس الحقائق الواقعية كما هي، وليس مهمته حصر المعنى بقدر ما يهتم بتفجير الدلالة الواحدة إلى دلالات متعدّدة.

وقد حافظ هذا الفهم على هيمنته في الدرس النقدي المسرحي حتى قدّم بريخت B.brecht تصوره الجديد لما يسمى بالمسرح الملحمي من أجل نزع غشاوة الوهم عن المتلقي/الجمهور، ليصبح هذا الأخير فاعلا في العرض المسرحي لا متلقيا سلبيّا خاضعا للتطهير، إذ يعدّ فن العرض المسرحي من المحطات المهمة جدا في عملية توصيل الفكرة المرام تبليغها للمشاهد، هذا الفن الذي يقوم بلغته الخاصة وحيزه المعرفي المتبدّل والمتطور بشكل مستمر، إذ يشكل العرض المسرحي ضمير الوصل بين نص المسرحية في شكله الفني الكتابي وأنماط العرض المرتقبة في أحضان التّغريب، حيث "إن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية يعني قبل كل شيء وببساطة أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها.."¹.

زاد الاهتمام بصناعة فضاء العرض المسرحي في ثمانينات القرن الماضي من طرف المهتمين بالمسرح، حيث تحدّد السينوغرافيا كفن يقوم على "تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث"²، إذ يهتم هذا الفن بتصميم فضاء العرض المسرحي وصياغته من خلال استثمار الصورة والأشكال والألوان والأضواء، وهو جهد ذهني دقيق يتطلب عقلية إخراجية تجيد قراءة كل مؤنثات المشهد في شقيه الفكري والجمالي.

يُضطلع فن العرض المسرحي بتشكيل المكان الركحي وفق قراءة عميقة جدا للنص المسرحي المؤهل للعرض، إذ تتشاكل الأجسام والألوان والفراغات واللغة والحركة من أجل صناعة الفعل الدرامي بصياغة الدلالات المكانية ضمن المقولة العامة للمسرحية، وفي سياق وظيفة المخرج في صناعة الفضاء الركحي يتوجب عليه تأسيس علاقة واعية مع القائمين على التصميم، لتصبح العملية تكاملية وتنطلق جميعا في ضوء معرفة الهدف من العرض المسرحي ككل.

من أجل هذا كان فن العرض رصدًا لكل التصورات التي تعمل على إضفاء معنى للفضاء المسرحي، إذ يشتغل المهتم بالعرض المسرحي على الجمع "بين تقنية الديكور والإضاءة والأزياء فيشكل من معطياتها وفق رؤية موحدة تكوينات بصرية-مشهدية تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي، أو الدال على ما وراء الدلالة الحقيقية من دلالة ثقافية إضافية (إيحائية)"³، هذا المنحى الدلالي والتطوري لصناعة الفضاء الركحي هو الذي يعطي للعرض المسرحي زخمه الفكري والجمالي ويصل به إلى درجة الفن الواعي.

1/ فضاء المسرح الخارجي:

يحتاج الفهم السليم لفضاء المسرح الخارجي لمصوِّغ خاص بجماليات المكان الركحي من خارجه (بناية المسرح) هو ما يشهده فن عمارة المسرح لدلالة إيحائية لما يختص المسرح بتقديمه، إذ لا يكاد يميز الرائي بين بناية المسرح وبناية المستشفى، وإن كان الأمر يحتاج للكثير من الدقة والفنية للغوص في موضوع العمارة إلا أن ألفة المكان التي تحدّث عنها "غاستون باشلار"⁴ كفيلة بأن تضمن للعمارة خصوصيتها الفنية.

يحضر فن العمارة في اللاوعي المعرفي لما يتعلق بالتجديد الذي يرومه بريخت في نظريته الخاصة بالمسرح الملحمي، والسؤال الجدير بالطرح هو: هل تعد الظاهرة المعمارية ظاهرة سيميائية؟ وهل للعلامات المعمارية دلالة؟، إذ يعرف "أمبرتو إيكو" U.Eco العمارة بأنها كل مشروع يرمي إلى تغيير واقع ثلاثي الأبعاد، قصد تحقيق بعض الوظائف المرتبطة

بالحياة الاجتماعية، و قد تحمل تلك الوظائف مدلولات تومئ لمستعملها بكيفية التعامل معها، فهي تفرض دلالة مسبقة على المتلقي⁵.

رغم عمل بريخت على تحييد العاطفة في تلقي العرض المسرحي و تركيزه على اللحظة الواعية للمتلقي، إلا أن الدلالة الإيحائية للمكان تتجاوز دورها المعرفي المخض إلى الدلالة العاطفية، وهذا الذي يُقصد به الألفة مع المكان وهو نفسه الذي يعطي الانطباع المقصود من فن العمارة، وبناء على هذه الخلفية الظاهرية يمكننا القول بإمكانية اعتبار العمارة المسرحية دالا حقيقيا يحيل على وظيفة خاصة هي المكان الركحي أو الفرجة المسرحية.

اختلفت عمارة المسرح عبر الزمن بحسب الذوق الفني وفق المحمول الدلالي لفن المسرح لدى كل شعب من الشعوب، فعمارة المسرح الإغريقي القديم تختلف عن عمارة المسرح الروماني، واختلفت هذه بدورها عن المسرح الأوروبي المعاصر، وكلما اختلفت عمارة المسرح شكلت تجاوزا دالا لمفهوم النمطية والمنوال، هذا الفهم النمطي الذي اهتم به المسرح البريختي داخل دائرة التغريب، فلمنوالية في واحدة من تجلياتها فيها إخضاع للعقل و تقزيم مجّ للوعي الذي يجب أن يبقى متقددا لدى المشاهد البريختي، وهذا يوحي بتباين النسق الدلالي للمسرح كفن قائم في كل مجتمع.

تندمج البناية المسرحية في نسق معماري أعلى هو نسق المدينة، وبذلك فهي —أي البناية المسرحية— تنسج علاقات سياقية وأخرى استبدالية مع علاقات معادلة لها، ففي مجتمع يعتبر وظيفة المسرح هي الترفيه مثلا، ستنسج البناية المسرحية علاقات تأليفية مع بنايات تنسجم مع هذه الوظيفة وتكملها، شأن المطاعم والفنادق، ويسقط فعل المسرح من عليها إنتاج الوعي إلى دونية الاستهلاك .

لكنها ستقيم علاقات استبدالية مع بنايات أخرى تمارس فيها أنشطة جادة، مثل المساجد والكنائس، وهو ما يطرح قضية علاقة البناية المسرحية بمحيطها الطبيعي والمعماري، ولا يخلو موقعها في المدينة —وسط المدينة أو هامشها— من دلالة اجتماعية وإيديولوجية؛ وهي قضية تتصل بإعداد المدن وتصميمها، الذي يمكن اعتباره مستوى عال من الهندسة المعمارية، على السيميائيات أن توجه اهتمامها إليه.

و يرى رولان بارت بهذا الصدد أنه ليس القصد هنا تفصيل طرائق الكشف التي يمكن أن تعتمد عليها السيميائيات الحضرية، ذلك بأن تلك الطرائق أن تتمثل في تجزيء النص الحضري إلى وحدات، ثم توزيع تلك الوحدات إلى أصناف شكلية، ثم البحث في قواعد تأليفها وتأليف تلك النماذج، والبحث أيضا في قوانين تحولها.⁶

إن تشييد بناية خاصة بالمسرح معناه تمكينه من فضاء خاص به، رغم أن هذا غير ملزم لتطور فن المسرح فلمسرح الإغريقي القديم مثلا، لم يكن له في بداية نشأته مكان خاص؛ إذ كانت العروض تقام في الأسواق والساحات العمومية وكانت العروض في بادئ الأمر أشبه ما تكون بالاحتفالات الدينية التي يشارك فيها كل الحضور، ولعلّ ما أصبح يسمى في مرحلة لاحقة في تاريخ المسرح بـ"مسرح الشارع" إنما هو في الحقيقة عودة بريئة لمنطلقات المسرح أوجدتها الظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية .

"وقد اعتاد اليونانيون أن يقيموا لأهتهم حفلات في المناسبات يغلب في بعضها المرح حيث تقدم الخمر وتنطلق الأغاني والأهازيج...و من هنا نشأت الكوميديا، وكان بعضها الآخر يغلب عليه الحزن...ومن هنا اشتق اسم (تراجيدي) أي المأساة"⁷، على أنه سرعان ما سيتحول هذا الشكل الاحتفالي المفتوح إلى فرجة تأملية، دون أن تتاح للمشاهد فرصة المشاركة الفعلية ولعل هذا هو السرّ في ظهور المدرجات الإغريقية الشهيرة، التي كانت تستوعب العروض المسرحية في الإغريق القديمة والمناطق التابعة لها.

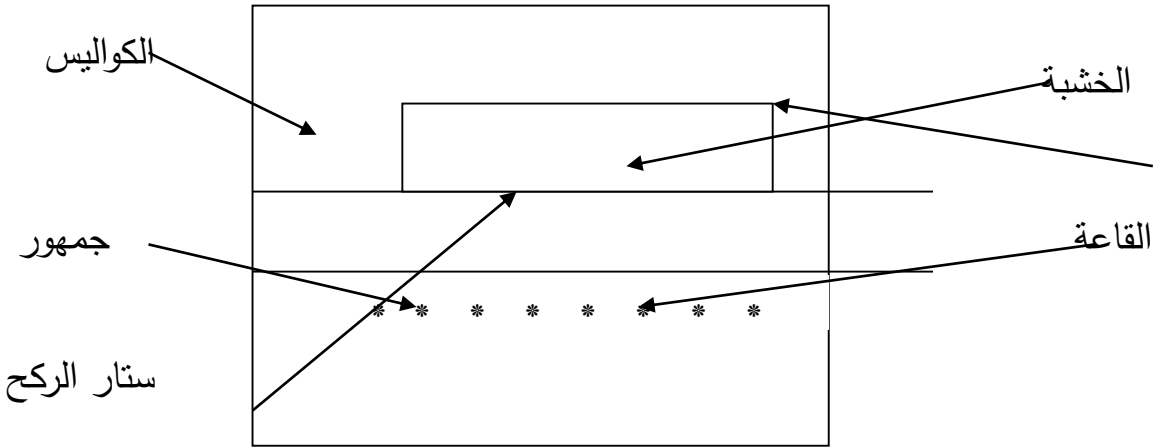
تتكون البناية المسرحية المألوفة من مكانين متقابلين: الخشبة/ الركح المسرحي والقاعة، ينفتح الركح المسرحي على فئتين الأول خاص بقاعة التحضير أما الثاني فهو مخرج خفي باتجاه قاعة الجمهور، وتنفتح خلفية الركح على فضاء يكون في الغالب منعكسا للمؤثرات الضوئية للعرض المسرحي، وتضمن هذه الهندسة المعمارية الداخلية لبناية المسرح بأن تحافظ على مسافة مكانية بين المتفرجين وما يجري على الخشبة، حتى يتسنى له الاندماج والتماهي والمشاركة الوجدانية في ما يعرض أمامه.

شكل توزيع الجمهور في قاعة المشاهد إلى وقت قريب علامة إيجابية على طبقات المجتمع، وهذا الذي جعل بريخت Brecht يتجاوز المسرح الدرامي الذي يقمع الجمهور

و يجعله مجردا من الوعي والتميز والمشاركة الفاعلة، إذ تتوزع المقاعد في شكل دائري من أمام أسفل الركح المسرحي إلى نهاية القاعة، كما تمتد المقاعد في طوابق أعلى أو على جنبات القاعة، وكثيرا ما كانت المقاعد الأولى تخصص للطبقة البورجوازية فيما تخصص المقاعد الخلفية لمن هم أدنى درجة، وهذا يشكل في حدّ ذاته امتدادا للنبل الذي تميز به المسرح منذ عرف الإنسان الفن الرابع.

تعكس بروتوكولات جلوس الجمهور نوعا من تنميط الاجتماعي الذي كان سائدا لدى اليونانيين، وهو ما أثار برنخت ضد المسرح الدرامي الأرسطي الذي رسّخ العاطفة و أهمل الوعي، فالمشاهد قد بُرمج قبلاً على أنه متلقيا سلبيا ليس من حقّه الخروج عن إطاره الاجتماعي والثقافي الضيق، وهو قهر اجتماعي مهمة المسرح أن يجزّمه ليعلن وجود الإنسان.

وقد تطورت وظيفة الركح في علاقته بقاعة المشاهدة للتحوّل من دورها الاستعراضي إلى وظيفة دلالية، حبلى بالإشارات الإستومولوجية والحمول السيميائي، بالإضافة إلى تكريسها للطبقية الاجتماعية التي كانت سائدة فيما قبل، وربما بشكل أقل حدّة تعبر الآن قاعة العرض على اختلاف منزلة المتلقي المباشر للعرض المسرحي، ويمكن إجمال الخصائص العامة للعمارة المسرحية في الرسم الآتي⁸:



رسم تخطيطي لبناية قاعة العرض المسرحي

يمكن أن نصل بعد هذا التوصيف لفضاء بناء المسرح إلى قراءة التوزيع المكاني بين فضاء العرض أو خشبة المسرح و ما يقابل ذلك من أقطاب التواصل المسرحي وبخاصة ما يتعلق بالجمهور، إذ استفادت قاعات المسرح الحديث من التطور التكنولوجي فاستفادت من تقنية الإضاءة المتحكم فيها وكذا تقنيات التأثير الصوتي ما يجعل المشاهد موجّه بشكل آلي نحو المشهد سواء بوساطة الفعل الدرامي أو حتى ببقية المؤثرات السمعية والمرئية، "فمن الواضح أن العرض المسرحي نتاج تركيب عدد من العناصر المختلفة لكل منها دلالتها ولا تحضر فيه تواترا، الواحد تلو الآخر مستقلا بذاته، وإنما تحضر فيه متفاعلة في شكل متناغم متداخل"⁹.

والجدير بالإشارة هنا أن هناك عمل كبير يقوم به المخرج من أجل ضمان انتشار واع لكل أدوات المشهد المسرحي بما في ذلك حركة الممثلين على الخشبة، فأبعاد الشكل تتحدد جماليا بأثر التشكيل الفعلي للشيء لأن الشكل لا يخرج عن كونه مدرك بصري، وهذه الكيفية تفرض على الشكل عددا من الوظائف¹⁰.

2/ تخيل الفضاء الركحي و تجاوز بريخت:

تتعدد الخلفيات التي تضبط الفضاء الركحي ولعل أقرب مقصد يصفه بالمادي الملموس الذي يشاهده الجمهور في العرض المسرحي، وهو المكان الذي يدل على موضع يقدم فيه العرض المسرحي، وإذا ما استظهرنا ماهية المصطلح قلنا هو الخشبة- كيفما كان شكلها- التي تقابل الجمهور، ويمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلولا، ويحيل على مرجع غائب هو المكان الدرامي¹¹.

يتميز المكان الركحي بحضوره الواقعي المادي المحسوس، هذا المكان الذي يعمل في ذهن المشاهد من أجل أن يبنى بوساطة التخيل مكاناً ركحياً آخر وهو بناء ذهني محض، يخلقه المتفرج بنشاطه التخيلي، ومعنى هذا أنه لا يختلف استحضار المكان الركحي ذهنياً عن استحضار المكان الروائي، إذ قد تكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه، إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية.

إنه من الفهم أن نعرف أن العلاقة بين التكوين المادي والتصوير التخيلي قائمة ووجوده من خلال العلائق الوظيفية فيما بينهما، فوظيفة التكوين كامن في تنظيم وإعادة ترتيب التقنية والمزاج الخاص بالموضوع، أما التصوير التخيلي فيندرج ضمن المعنى أو الفكر أو الموضوع في مجموعه على الخشبة، لا يفصل العرض المسرحي بين الفكرة والمزاج، والأکید أن الأول قد صنع الثاني أو العكس.

يعتمد المشاهد في عملية تخيل المكان الركحي على مجموعة شفرات تربط بين الدال المائل أمامه حسيًا ومجموعة مدلولات تستدعيها جبراً معطيات الحكبة وأحداث المسرحية، ويقوم المخرج المسرحي بعدة اختيارات مدروسة من أجل توجيه ذهن المتلقي (المشاهد) إلى محمول دلالي بعينه، منها اختيارات متعلقة بالنص ومنها ما هو منوط بالخلفية الإيديولوجية والجمالية والتأويلية لنص المسرحية¹².

عملية التوجيه التي يقوم بها المخرج لا تصل إلى الدرجة تعطيل آلة الوعي لدى المشاهد وممارسة التفكير بدلا عنه، بل هي نوع من التأطير الممنهج للعقل من أجل أن يمارس نقده عموديا في النقطة الغامضة داخل العمل المسرحية، و هي المساحة التي تعمل الحكبة المسرحية على تكثيفها مشهديا من أجل صناعة الوعي.

يتميز التوظيف الدلالي للمكان في العرض المسرحي بشكل مختلف تماما عن توظيفه في النصوص السردية المكتوبة، إذ لا يتعدى البعدين في السرود المكتوبة أما على الركح فيستفيد المخرج من البعد الثالث للمكان، هذا ما يمنح المكان الركحي ميزات عدّة، لعل أهمها العلامة البصرية، وهو التحول الأول للمكان من الدلالة الرمزية المستوحاة من النص إلى المشهد على الركح.

يحافظ مخرج المسرحية على ملامح العلامة المكانية عندما ينقلها من مناحها الرمزي داخل النص إلى بيئتها الجديدة على خشبة المسرح، مستهدفا في ذلك الجانسة بين المكانين، ويقتضي تحققها الركحي مراعاة مبدأ التعليل، ولذلك فقد تغلب السيميوطيقيون على مشكلات الجدل حول أهمية كل من النص والعرض وركزوا على التجاوز والتخطي بينهما وليس الفارق¹³، أي أن تكون العلاقة بين دالها ومرجعها قائمة على المشابهة والتماثل،

وليس المقصود بالتماثل هنا نقل المرجع حرفيا، بل إعادة إنتاج بعض سماته البارزة، واختزال بنيته العامة.

تحمل العلامة المكانية في العرض المسرحي محمولين دلاليين، يتعلق المحمول الأول بالمكان الشاخص على الركح أما المحمول الثاني فيحيل على المكان التخيلي، حيث تنتظم العلامات المكونة للصوغ المكاني في العرض المسرحي في أنساق ثنائية وثلاثية، ويمكن تصنيفها وفقا لثلاثة معايير، يخضع الأول لعلاقة الدال بالشار إليه عند "بيرس"، و يعتمد على وجود أو غياب التعليل، ويصنف المعيار الثالث العلامات وفقا للاتساع المكاني والمدى الزماني¹⁴

قد يختار المخرج وفق رؤية جمالية تدليل حضور المكان الركحي لصالح المرجع التخيلي، على سبيل محاكاة الفعل أو ما يسمى بمنطق التوهيم ، وقد بلغ ذروته مع المدرسة الطبيعية في الإخراج، التي سعى روادها إلى تحويل المكان الركحي إلى صورة وفية للواقع، "فالأمانة علامة تميل إلى الشيء الذي يشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع"¹⁵، ينسى معها المشاهد أنه في قاعة العرض المسرحي، وبهذا تصبح وظيفة الفضاء الركحي الأساسية هي خلق شروط التوهيم، وإعداد المتفرج للتماهي مع الشخصيات، والاندماج في العالم الدرامي.

وهنا بالذات يتدخل بريخت من أجل أن يستبدل المسرح الدرامي بالمسرح الملحمي، فهو لا ينكر الوظائف التقليدية للمسرح والتي أساسها الإيهام، لكنه يؤكد أن من أهم المهام التي يجب أن يضطلع بها المسرح هو إبراز التناقضات الاجتماعية، على أن تُمشّد هذه الأحداث ضمن بناء عقلي في فضاء حقيقي يضمن فاعلية العقل عند المشاهد، بل ويجفزه للدخول في مجرى الأحداث من اجل التغيير أو التمرد أو الترحيب بالفكرة.

ينفتح المكان الركحي من الخلف على فضاء مفتوح الدلالات انطلاقا من مجموعة من الألوان والصور واللوحات تمتزج جميعا من أجل خلق عالم وهمي مصور، يسهم هذا الفضاء في إبقاء المتفرج على مسافة مكانية بينه وبين ما يجري على الحشبة، حتى يتسنى له الاندماج والتماهي والمشاركة الوجدانية في ما يعرض أمامه.

يلجأ المخرج في العرض المسرحي إلى مضاعفة المكان الركحي بإجراء انشطار داخله، يؤدي إلى ظهور مكان ركحي ثان، وبهذا يصبح المتفرج الحقيقي متفرجا من الدرجة الثانية، لأنه يشاهد ممثلين يتفرجون بدورهم على أحداث تجري في مكان آخر، وفي زمان غير زمانهم، وينشأ هذا المكان الآخر من صميم المكان الركحي الأول باقتطاع حيز منه، وتغييره بواسطة الإنارة، فالمكان المعاصر يجعل لكي يتخلى المتفرج عن نظرته إلى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها و لُقنت له.

وإذا كان هذا الحيز المبَّار يتحول إلى مكان تخيلي، فإن بقية الخشبة تفقد هذه الصفة، وتصبح امتدادا لعالم المتفرج الواقعي، حيث "إن الاستخدام المبدع للإضاءة يعني أن فضاء حميما يمكن خلقه داخل حدود مساحة كبيرة، وبالمثل فإن شكل اللعب يمكن تغييره عن طريق بناء المنظر"¹⁶.

والحق أن المكان التخيلي لا يُقيّد دائما بالمكان الركحي، فالعرض المسرحي كثيرا ما يخلق أمكنة محتملة (virtuelles) اعتمادا على أنساق بصرية أو سمعية، أو هما معا، وتتجلى الأنساق البصرية أساسا في توظيف الرسوم والصور واللوحات والأشرطة، "إن الشفرات المكانية لا تقوم فقط بتحديد وتشكيل وبناء معنى فضاءات اللعب والمشاهدة، و إنما تتحكم أيضا في العلاقات بين المؤدين على خشبة المسرح والتفاعلات بين المؤدى والمتفرج"¹⁷.

وقد تتكفل باستحضار المكان الدرامي الأنساق السمعية كالنسق اللغوي، أو النسق الموسيقي، فقد يحلينا مقطع موسيقي من نوع بعينه على المكان الذي تنتشر به، كما قد تدل منبهات السيارات على المدينة، وأصوات الطيور على الغابة، حيث تدل فيه تلك العلامات على الأمكنة*، "عن انتقال العلامة من النص المسرحي إلى العرض هو نوع من التجديد بالنسبة لبعض العلامات وهي خلق جديد للعلامة في البعض الآخر، إلا أن عملية تحويل النص إلى عرض كثيرا ما يترتب عليها نسخ بعض العلامات التي أبدعها المؤلف كما قد يؤدي إلى نوع من بلاغة الاتصال والتأثير"¹⁸.

يهتم المخرج بضبط إيقاعية العرض المسرحي من حركة الممثلين وإضاءة ومؤثرات صوتية، إذ ترتبط الحركة بموجودات المسرح لتعبر جميعا عن مضامين فكرية وفنية وجمالية تمارس سلطتها في الارتقاء بمستوى العرض، وبمكننا القول بأن الحركة لها دور القيام بالوظائف التي حددها جاكبسون، فهي تؤدي وظيفة تعبيرية عند التصريح بالأفكار والأحاسيس، ولها وظيفة مرجعية حينما تحيل المشاهد على عالم الوقائع والحقائق التاريخية، ووظيفة اتصال عندما تضمن التواصل مع المشاهد ووظيفة إنشائية وجمالية من خلال رسائل ما وراء لغوية.

تضمن إيقاعية العرض المسرحي تحقيق عنصر الفرجة، الذي يتكئ على حيوية المشهد و إثارة الدهشة مع الحفاظ على تناغم ذهني وعاطفي بين فضاء الركحي والمتخيل المكاني الذي قد يصله المشاهد الواعي وفق الوظيفة المرجعية للعرض، فيلخص الإيقاع التجربة التي نتلقاها حين يتسق تتابع من الانطباعات السمعية أو البصرية في مجموعات متواترة ذات نبرة خاصة¹⁹

والحق أن هذه الإيهامية المكانية تشكل إحدى سمات الفرجة المسرحية المميزة، فالخشبة تستطيع الإحالة على أمكنة مختلفة، لا تتناسب بالضرورة مع حدودها المادية، ومع مظاهرها الملموسة، وذلك بناء على مواضعات فنية وثقافية متعددة ومتباينة.

ولا يحسب هذا التصور على مبدأ الإيهام بالواقعية لأنه لا يهدف لهذا إطلاقا، بل هو يعمل على أن يشكل وظيفة مرجعية تحيل على المصدر دون التدخل في تقديم قراءة لهذه المرجعية ولا أن تمارس توجيهها فوقيا على المشاهد، الذي يبقى سيّدا في القراءة و سيّدا في الحكم لأنه ينطلق من لحظة واعية أدرك فيها المنطلقات و فهم المآلات، لا يعيش فيها المشاهد أي توهم ولا تنويم ولا تعطيل لآلة العقل فيه.

3/ الأكسسوارات "مكمّلات العرض" كمدمج ركحي :

يضم مفهوم الأكسسوارات Accessoires مكمّلات العرض المسرحي أو ما يندرج ضمن عناصر الديكور التي تحمل هي الأخرى مضامين دلالية تؤثت الغاية الكبرى للعرض، حيث يستخدم المخرج كل التقنيات المسرحية في سعي متواصل من أجل بناء مسرح يعتمد على إظهار بنية العلائق المشهدية الصورية، فهو يشكل الفضاء من خلال عناصر بصرية تحقّقها تقنيات العرض المسرحي، طبعاً بالتعاون مع جسد الممثل الذي يصبح هو الآخر قطعة مكمّلة لحوار الثابت والمتحرك في الفضاء الركحي.

يتوزع دور المخرج بين تسيير المضامين النصية المنمطة حوارياً في المسرحية، وبين المضامين الدلالية المفرغة في عناصر الديكور حيث يقوم بمعالجتها ضمن العرض المسرحي، إذ عدا لباس الممثلين والديكور الخارجي، يأخذ الأكسسوار ملامح عدّة في العرض ذات علامة قيمية، حين تمثل الكراسي والبساط دورها التبليغي وقد يصبح جسد الممثل في حدّ ذاته شيئاً مادياً، انطلاقاً من السياق الذي وُظّف فيه²⁰.

معلوم أن الأشياء أصبحت تحظى بأهمية خاصة في المسرح المعاصر، وهي أهمية تتناسب مع الدور الذي اكتسبته في الحضارة المعاصرة، إذ تنامت فلسفة الأشياء وتعملق الشيء، إلى مستوى هيمنت فيه على وأمست تتحكم في وضع الإنسان الاجتماعي وتؤطر وجوده، وبناء عليه، فلا غرابة إذا وجدنا الإخراج المسرحي المعاصر ينجح إلى تأثيت فضاء الخشبة بتلك العناصر، ويطمح إلى إدماجها في شعرية المكان الركحي.

أثبت المسرح البريختي حضوره في التصور الجديد للفضاء الركحي من خلال ممارسة التغريب على الديكور، وهنا تتم عملية كسر ألفة الأشياء الموجودة في الفضاء المسرحي إلى مدى أبعد بتشويه الأصوات التي تحدثها، إن الأصوات التي تصدر عن الأشياء يتم تسجيلها في العرض لكي تبرز طبيعتها المادية، وهي مسألة تزيد من إدراكنا للأشياء الداخلة في العرض المسرحي، كما للصوت أن يحل محل الشيء.

وبذلك فإن التصوير الدرامي يتأسس كعنصر بصري له هيمنته، ومعيّر عن محموله الدلالي من خلال الحركة والإيماءة وعلامات الوجه ووضعيات الجسد، و من يتشكل الفعل المسرحي من خلال الممثل بدءاً، و بوساطة مكملات العرض الأخرى ناطقة كانت كالموسيقى والأصوات أو صامتة ضمن ديكور العرض المسرحي.

تترتب الرؤية الإخراجية للفضاء الركيحي في الترتيب الأول عند المخرج المسرحي، وانطلاقاً من هذا الترتيب الواعي للأكثر أهمية في تحديد طبيعة العرض المسرحي يتأسس فهم عناصر الأكسسوار ودورها الوظيفي، هذا الدور الذي يتوسل معطيات النص المسرحي وطبيعة الصراع ووصف المكان النصي من أجل أن يشكل فضاء ركيحي ذا بعد فكري وجمالي، ويضمن من جهة أخرى التفاعل الوظيفي بين عناصر العرض المسرحي ككل بما في ذلك المشاهد.

والحق أنه عندما تدخل تدخل الأشياء /الأكسسوارات إلى الخشبة تتبدّل وظيفتها المألوفة في الحياة اليومية خلف الوظيفة الدلالية التي تمنحها الخشبة إياها، بمعنى أنها تتحول إلى علامات، وهي تؤدي وظيفتها بناء على علاقة المشاهدة، لكن تنبغي الإشارة إلى أن الشيء / الأكسسوار لا يشبه مرجعه في كل شيء، بل يحاكيه في بعض ملامحه فقط، ويذكر قاموس **اوكسفورد** أن الرمز عبارة عن شيء يقوم مقام شيء آخر، أو يمثله، أو يدل عليه لا بالمماثلة و إنما بالإيحاء السريع، أو بالعلاقة العرضية أو بالتواطؤ، ويؤكد "إيلام" على أن العرض المسرحي ككل هو رمزي، إذ أن العرف وحده هو الذي يجعل المتلقي يقبل ما يراه على المسرح على أنه يمثل شيئاً آخر²¹.

L'ostension وما يميز الأكسسوار باعتباره علامة هو قيام دلالاته على الإبانة

في الغالب، إذ تكون مادة التعبير فيه هي ذاتها مادة التعبير في مرجعه، أي أنه يكون مماثلاً للمرجع في مادته، وهو يشكل - علاوة على ما سلف - نقطة تقاطع بين عالمين متميزين: فهو من جانب عنصر من عناصر الحكاية، أي عنصر نصي محكوم بوجوده في النص المسرحي، وهو من جانب آخر جزء من عالم الخشبة المادي، ينتظم مع عناصرها وفق مبدأي التماثل والتقابل، كما أنه محكوم بعمل المخرج ومساعديه.

ثمة نمطان من الأكسسوار أو الأشياء ذات الدلالة الرمزية في العرض المسرحي ، نمط العلامات الرمزية الشائعة التي أصبحت مقيدة بمدلولات ثابتة لكثرة تداولها في الفن، وقد ارتبطت بالوعي الاجتماعي أو التاريخي أو الإيديولوجي، أما النمط الثاني فهو نمط العلامات الرمزية المبتكرة التي ينتجها الفنان اعتمادا على مخيلته ومخزونه المعرفي، بمعزل عن وجود أو عدم وجود علاقة بينها وبين الموروث الرمزي²².

اهتم المخرج المسرحي المعاصر إلى الانزياح بالأكسسوار عن الترميز واشتغل على تفسير تلك العلاقة الاعتبارية بين الشيء على الفضاء الركحي و محموله الدلالي الراسخ لدى المشاهد، وهذا ليس فقط إيمانا بالتغريب البريختي بل لأن فلسفة الراهن في نظرتها للأشياء تنوعت وتبدلت وما عادت تؤمن بالمنوال، ليتجاوز الفضاء مفهوم المكان و تتسع مساحة الدلالة ليأخذ صفة الخلو واللائتهاء.

يتضمن الفضاء الركحي وفق ما سبق تبيان كل التكوينات البصرية والعلاقات المكانية الممكنة والمتأولة الناتجة عن كل من المعمار والديكور المسرحي الواقعين ضمن تأثير جمالي وفكري واحد، يضم الفضاء الركحي المساحة الأفقية لحشبة المسرح بالإضافة إلى كل الأبعاد المقابلة للأفق داخل بناية المسرح، والتي تتخللها تلك الكتل الفاصلة لامتداد الفضاء بما في ذلك أجساد الممثلين و أكسسوارات العرض المسرحي.

نصل إلى نقول: ولا يمكن كذلك تجاوز وظيفة الفضاء التمثيلي كونه يشكل محصلة الفضاءات الصورية والتشكيلية، هذا الفضاء الذي يتشكل حقيقة من الأداء الجسدي للممثل، و هو الذي يقوم بوظيفة تعبيرية تجسد موشور العرض المسرحي انطلاقا من التأسيس المكاني والتموقع المقصود داخل الفضاء الركحي، دون تجاوز الدور الفاعل للمشاهد في علاقته المباشرة مع الممثل أثناء العرض²³.

إن البحث في صناعة الفضاء الركحي متعدد ومتنوع يتجاوز بشكل جاد جدا التصور القديم بدء بالمسرح اليوناني وصولا إلى المسرح الأوربي بعد النهضة، و لعلّه يتجاوز رغبة بريخت في بحثه عن الإشارة الواعية و التلقي النبیه للجمهور، إذ يكفي جزء واحد من عناصر السينوغرافيا الراهنة أن تتحدى الجمهور و هو

في منتهى الوعي و الفاعلية في التلقي لأن تصنع له الوهم، لكنه يبقى وهم وع
جدا بما يحدث داخل الركح و خلف الستار بشكل أقل.

الإحالات

- 1 - ينظر: برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، بيروت عالم المعرفة، ص216 وما بعدها.
- 2- مارسيل فريد فون، فن السينوغرافيا اليوم، ترجمة: إبراهيم حمادة وآخرون، منشورات وزارة الثقافة، مصر 1993، ص8.
- 3- عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص88.
- 4- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط6، بيروت، 2006، ص35
- 5- voir :U.Eco, la structure absente – Mercure de France– Paris 1972 – p 261.
- 6 - voir :R. Barthes – Semiology et Urbanisme- in L'aventure sémiologique- Paris- Seuil 1985 – p 265.
- 7- محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتأليف، ص10.
- 8- ينظر: المرجع السابق، ص64.
- 9- جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص130.
- 10 - ينظر : يحيى سليم البشتاوي، مدارات الرؤية وقفات في الفن المسرحي، ط1، 2012، الأردن، ص21.
- 11- ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت، 1997، ص338، 339.
- 12- ينظر: هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، دار المؤلف لدنيا الطباعة والنشر، ط1، مصر، 2006، ص142.
- 13- إلين أستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، ص147.
- 14- ينظر: عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، ص89 وما بعدها.

- 15- تشارلس ساندريس بيرس، تصنيف العلامات، تحرير سيزا قاسم و نصر أبو حامد، القاهرة، 1986، ص140.
- 16- إلين أستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، ص161
- 17- نفسه، ص 162.
- * وتسمى هذه الظاهرة بالتشفير العابر للشفرات (Trans - codage).
- 18- هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، ص 167، 168.
- 19- ألكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص353
- 20- ينظر: إلين أستون و جورج ساقونا، المسرح والعلامات، ص197.
- 21- عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، ص91.
- 22- ينظر: نفسه، ص92.
- 23- ينظر: آن أوبرسفيد، مدرسة المتفرج قراءة المسرح، ج 2، ترجمة حمادة إبراهيم، القاهرة، 1994، ص59.
- البليوغرافيا:**
- برتولند بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، بيروت عالم المعرفة.
- مارسيل فريد فون، فن السينوغرافيا اليوم، ترجمة: إبراهيم حمادة وآخرون، منشورات وزارة الثقافة، مصر 1993.
- عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997.
- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط6، بيروت، 2006.
- محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتأليف
- جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.
- يحيى سليم البشتاوي، مدارات الرؤية وقفات في الفن المسرحي، ط1، الأردن، 2012.
- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت، 1997
- إلين أستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون
- هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، دار المؤلف لدنيا الطباعة والنشر، ط1، مصر، 2006.
- ألكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

-
- آن أوبرسفييلد، مدرسة المتفرج قراءة المسرح، ج2 ، ترجمة حمادة إبراهيم، القاهرة، 1994
 - تشارلس ساندرس بيرس، تصنيف العلامات، تحرير سيزا قاسم و نصر أبو حامد، القاهرة، 1986
 - U.Eco, la structure absente – Mercure de France- Paris 1972 .
 - R. Barthes – Semiology et Urbanisme- in L'aventure sémiologique- Paris- Seuil 1985 .