الفضاء في مسرح طلال حسن
(مسرحية الإعصار) نموذجاً

د. احمد قتيبه يونس*

ملخص البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن فاعلية الفضاء المسرحي بوصفه مفهوماً فكرياً في مسرح طلال حسن، تكمن مشكلة البحث في قراءة الفضاء المسرحي، من خلال قراءة مسرحية الإعصار، تكمن ويتحدد البحث بقراءة الملامح التي تحيل إلى الدالات الفكرية للفضاء المسرحي في مسرحية الإعصار.

تشكل البحث في تمهيد الذي تناول التحديد ألمفهومي للفضاء، ثم المبحث الأول الذي تناول أنساق التعبير الجسدي بوصفه ضرباً أساسيا في توضيح الفعل القائم في فضاء التلقي.

أما المبحث الثاني الازدواجية في بناء الفضاء الذي لا يفترض النص اللساني على أنه وحدات النص اللسانية يمكن ترجمتها إلى ممارسة مسرحية، بل على أنه تدوين لساني لإمكانية المسرح التي تشكل القوة المحرضة للنص المكتوب

The Space in Talal Hasan theater
"cyclone play" as a sample

Dr. Ahmed Q. younis
Mosul studies center.

Abstract:

The research is aim to uncover efficiency the space of theater description intellectual concept In Talal Hasan theater,

---

* مدرس/مركز دراسات الموصل.

The problem of this research is to hide in reading the space theater, through reading "cyclone" play, the research is to be defined reading features which to prevent to intellectual indicative of for a space theater in "cyclone" play.

The research is to be formed from forepart which taking definition the space, and then the first level which taking the orders of expression bodily in clarification the act in a receipt space.

The second level is dualism in construction of space which not supposed the lingual text is a part of the text which can be translation it to playing exercise, but it is a lingual recording to possibility theater which formation instigated to the writing text.

المقدمة:

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في تحديد الفضاء المسرحي، بوصفه مفهوماً فكريـــاً فـــي مسرح طلال حسن.

حدود البحث:

يتحدد البحث بقراءة مسرحية الإعصار لطلال حسن.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في تحديد وقراءة الملامح التي تحيل إلى الدالات الفكريـــة للفضاء المسرحي في مسرحية الإعصار لطلال حسن.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن فاعلية الفضاء المسرحي بوصفه مفهوماً فكرياً في مسرح طلال حسن.

الخطة:

تشكلت الخطة في:

التمـــــهيد: **التحديد ألمفهومي.**

المبحث الأول: **أنساق التعبير الجسدي.**

المبحث الثاني: **الازدواجية في بناء الفضاء.**

التمهيد: (**الفضاء**) **تحديد مفهومي**.

يشكل الفضاء مكونا أساسيا في النص، إذ تقوم الفواعل اللافظة من خلال عملية "التفكيك ــ التركيب" بصياغته قصد تنظيمه بصفة مستقلة نسبيا، وهو يبني بأشكال متنوعة داخل النص، لذلك فإن أول عمل بحثي يجدر القيام به، هو تحديد المكونات الثقافية التي تتسبب بنشأته بوصفه مفهوماً فكرياً يعمل على تحديد الموضوع داخل مسار الأحداث التي يريد بناءها المؤلف[١]. وبناء عليه يكون الفضاء، الذي يبنيه قارئ النص مغايرا تماما عن الفضاء الذي يبنى من خلال مسار الأحداث، لأن هذا الثاني متصل ومتماسك ومبني بتسلسل منطقي من لدن المؤلف، وهو يقدم من خلال الحبكة الدرامية بما فيها من مجموعة الانتقالات الزمانية والمكانية، وباختصار هو الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي، والذي ينتظم في جملة أنساق لسانية، مشكلا(رسالة)[٢] أي أنه مكون بفضل اللغة سواء أكان داخل النص الدرامي الرئيس، أم من خلال النص الثانوي (أي ملاحظات وإرشادات المؤلف)، فهو فضاء لفظي بامتياز، وهو موجود من خلال الكلمات، لذلك يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه المؤلف بجميع أجزائه وهذا التحديد لم يبق دون تأويل أو دلالة، وذلك لأن تشكل الفضاء من الكلمات يجعله متضمناً لكل المشاعر والتصورات الزمانية والمكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها[٣].

ويخضع الفضاء المبني لفظياً بشكل خاص للسياق ألاتصالي نفسه الذي يعرف عادة بسياق اللفظ، ويشمل الصلة التي تقوم بين فضاء المؤلف وفضاء القارئ والناتج عن الخطاب الذي يلاقي الذاتين معاً، وهذا ما يقودنا إلى الإشارة إلى أن الفضاء الفكري، هو ما ندعوه بالمكون الثقافي الموجود وظيفياً في البناء الدرامي[٤]، إذ يكون متعلقاً بمعطيات المؤلف الثقافية التي تنعكس على المتلقي (أثناء القراءة أو الفرجة) كصورة مرئية تشكيلية وحيوية من القنوات النصية باعتبار النص نسق من العلامات اللغوية مادته لسانية، ومجمل هذه العلامات

والمدلولات اللغوية والتصويرية التي يحملها الحوار تقدم تصوراً للفضاء الفكري الذي يشغل حيِّز النشاط النفسي للشخصيات التي يشكلها المؤلف في عوالم قصدية، كي يقوم المتلقي بعده بمسرحة هذه العوالم وإعادة تشكيلها بمستوياته الزمانية والمكانية التي تتلاءم والواقع النفسي لكل من المؤلف والمتلقي(٥).

إن تأخذ المنظومة الفكرية التي تتحرك في فضاء النص يكون لها دور في ترتيب هذه العوالم، إذ يقوم النص بتصوير أو عكس الواقع في ثنائيات متضادة أو متناغمة وهذه الثنائيات ستظهر في صياغات فنية معادلة في عمل المسرحي، والتي تعكس سر الحركة في الوجود المسرحي؛ لأنه يكمن في هذه الثنائيات المتناغمة أو المتضادة، فلكل شخصية فضاءها الذي تتحرك فيه، كما إن أفضل تحرك لمجموعة الشخصيات عندما يكون ضمن ثنائية فضائية تتشكل فيها الأحداث وتتبلور؛ لأن العمل المسرحي يقوم على تجسيد هذه الثنائيات الجزئية في ثنائية الفضاء الكبرى هو إدراك لسر الدراما والمسرح(٦).

والنص المسرحي يعتمد في عمله على الترميز وفك هذه رموزه معاً على طواعية عدد من الأنساق، وعلى مجموعة من الشفرات المشتركة تقريبا، بالنسبة للطرفين (المرسل–المتلقي)؛ لأن الناتج عنها يكون مجموعة من الأنساق التي يتشكل منها النص المسرحي، والتي تشكل أيضاً مجموعة أنساق الاتصال(٧).

فالنص المسرحي موجهة قصديا، بهدف إجراء التواصل من خلال إنتاج (معنى)، يختلف عن النص الدرامي جذرياً في كون رسالته موجهة لا إلى (ذوات)، منفردة ومستقلة في المكان والزمان، بل إلى (ذوات) جمعية، ترتبط مع بعضها البعض في علاقة (نحن/الآن/هنا)، كما أن هذه الرسالة تنتج عموماً بواسطة تعدد قنوات إعلامية من موسيقى وحركة وديكور وإضاءة.... الخ، إضافة إلى الأنساق اللغوية التي تميز خطاب النص الدرامي، كونها تجعل منه حقلاً غنياً للتحليل، لم يسبر بعد بشكل كامل، وربما يعود السبب وراء ذلك إلى هذا الغنى السيميائي لنص

العرض والذي يحول جميع الأشياء والأجسام والحركات التي تتعين فيه إلى علامات ذات دلالات وظيفية لا تقبل (التشويش) أو (التضييع بالمعنى الإعلامي للكلمة)[٨].

إن البحث في إنشاء الفضاء الفكري (الدرامي–مسرحي)، وعلاقة الشخصية في ذلك (والحالة المعاكسة) وصل إلى جملة من الآراء التي يقول بعضها بدينامية الشخصية الدرامية، مقابل الجمود النسبي أو السبات في الفضاء (المكاني/ الزماني)، وقد أنبنى هذا الرأي على أن الشخصية الدرامية تستطيع أن تخترق (الفضاءات) ويمكن أن تتواجد، حتى في حالة غيابها، حيث تظل محافظة على مكانتها ودورها في البيئة الفواعلية، وهكذا فالفضاء (المكاني/ الزماني) ليس له أية قيمة إلا إذا حصل فيه فعل، حتى ولو كان في حدوده الدنيا[٩].

يعاني الإنسان من شعوره (أنه في لعبة)، وهو يحاول أن يحافظ على ذاته في نفس الوقت ليخرج من هذه اللعبة ومن كل تقلبات المصير والمصادفة بهوية ثابتة وشبيهة شبهاً مطلقاً بهويته السابقة، وهذا الشبه المطلق، هو المركز التنظيمي لصورة الإنسان، وهذا بطبيعة الحال هو الدراما الذي لا يمكن أن يكون أبدا بسيطا أو جامدا، بل هو مركب أحوال متتالية لأفراد لهم خصائصهم الشخصية الموضوعة في مكان مميز، وفي تسلل زمني خاص، وكذلك في متتاليات أحداث مترابطة تضم هؤلاء الأفراد من خلال سياق متغير[١٠]، ويلعب الزمان أهمية كبيرة في صياغة الفضاء (المكاني) فهو في المسرح، كما في الرياضيات يدور حول مفهوم احتمالية وقوع حدث، والقدرة على قياسه، ولذلك ليس من الغريب أبدا أن يكون علم التواصل، الذي يشكل أساس الفن المسرحي، وقد انفتح أولا من قبل الفيزيائيين والرياضيين في مجالات العلوم البحتة، ثم استفادت منه الألسنية والسيميائية وغيرها. فـ(الحدث/الفعل المسرحي)، كالفعل الفيزيائي، يأخذ مكانه في (زمن) يستمر في الحاضر، ويكون في المسرح فعلاً فضائياً وبالتالي فهو تواصلي حتما

(هنا/ الآن/ نحن) وهو زمن الخطاب ذاته، إنه مستمر لكنه دينامكي، واللحظة فيه لا تكون قابلة للتكرار والإعادة، لأنها تتحرك دوما في الفضاء[١١].

ويقع الفعل الدرامي في الحاضر دائماً، ويتعين مرور الزمن الحاضر في الدراما وحسب، فيمر الحاضر ويتحول إلى الماضي، ليتوقف في ذلك عن كونه حاضرا، ثم يمر الحاضر محدثا تغيرا فينشأ من هذه النقيضة حاضراً مغايراً جديداً، ومرور الزمن في الدراما توال مطلق لأزمنة حاضرة في المكان[١٢].

المبحث الأول: أنساق التعبير الجسدي

تنتمي أنساق العلامات الخاصة بالتعبير الجسدي للشخصية التي تنتج من خلال تقنيات القراءة إلى حيز العلامات البصرية الداخلية في إطار الفضاء والزمان المسرحيين، وهي علامات الإحساس الحركي أو الوعي الحركي وتعتبر الشخصية العلامة الأولى، وذلك مهما اختلفت طبيعة (القراءة)، إلا أن دورها في إنشاء الفضاء المسرحي ليس ثابتاً، وهو يتراوح ما بين كونه نسقاً علامياً مثله مثل غيره من الأنساق الأخرى كالديكور والإضاءة....الخ، وبين كونه النسق ألعلامي الوحيد في القراءة الفقيرة (نص /عرض)، وتزداد أهمية الشخصية كجسد في بناء معمارية التلقي وبناء الفضاء المسرحي كونه يمتلئ بالقوة بصرياً.

لقد حلم أنطونان ارتو في الفضاء مستقلاً عن اللغة المنطوقة، ويكون لجسد الشخصية تصويراً لأفكار ومواقف ذهنية ولمحات من الطبيعة، وبطريقة فعلية، ملموسة، فيذكر الأشياء أو التفاصيل الطبيعية دائما، كتلك اللغة الشرقية التي تصور الليل بشجرة حطَّ عليها طائر أغمض عيناً، وبدأ يغمض العين الأخرى[١٣].

وقد ظهر ذلك في مقدمة مسرحية (الإعصار) لطلال حسن:

"**المشهد الأول معبد الملك، يدخل سنحاريب، يتبعه الحارس**

سنحاريب: (يتوقف) يا للعتمة، أكاد لا أرى شيئاً"[١٤].

وقد استند المسرح إلى مقدمات مختلفة، ليعين أولوية الإيماءة، مبتكراً في ذلك ضرباً جديداً (لا علاقة له بالأدب) من التمثيل المسرحي، فالمسرح يعتمد على الإيماءة التي تشكل مادته، ولكن رغم التقابل القطبي المطلق سيميائياً بين اللغة والإيماءة وحركات الجسد في المسرح، إلا أن ذلك لا يحول دون كونهما محكومين بالتعاون على إنشاء الفضاء المسرحي باستثناء أقصى حالات الاستقلال الإيمائي (فن المايم)[١٥] وإذا كان على اللغة أن تنتظم في السياق المادي للمسرح وتحتك بالأجساد والمواضيع المحيطة بها، فإنه يفترض بها أن تشارك في الإشارة إلى تعتبر الإيماءة في حاملها الأساسي.

سنحاريب: لن يدفئني شيء بعد الآن (يرتجف ثانية) يبدو أنني شخت.

الحارس: (يبقى صامتاً).....

سنحاريب: إنها بابل، لقد أشاختني (متألماً) آه بابل (يرتجف مرة أخرى) آ..ه[١٦].

وفي هذا السياق قام التلقي المسرحي بدور كبير تجاه أداء الشخصية كونها علامة وعلاقة رمزية شفافة، على أهمية حضورها المادي والاجتماعي، أي أنه عليها أن لا تماثل نفسها وتحفز المتلقي على أن يقف منها موقفاً انتقاديا.

وبالتالي فإن التركيز على الإيماءة يكون أشد تأثيراً في التلقي؛ لأنها تعتبر ضرباً أساسياً لإبانة الجسد وتوضيح الفعل القائم في فضاء التلقي، لكن الإيماءة لا يمكن أن توجد منفصلة عن عنصر التأشير الذي يعين الموقف ألاتصالي، وهي وثيقة الصلة بالممثل الذي ينشئها، وهي الوسيلة الأولية التي تؤكد حضور الجسد وتوجهاته الفضائية، وإن أهميتها في إنشاء الفضاء المسرحي ناتجة عن كونها ترتبط بالحركة ارتباطا وثيقا، وبالتالي فهي مرتبطة بمجمل الرواموز الاجتماعية والثقافية التي تشكل بمجموعها الفضاء الخاص بكل مجتمع ويمكن تحديد السلوك الحركي المنتج عن ذلك المخزون العظيم من وحدات الحركة الملائمة الموجودة في كل ثقافة[١٧]، أما الحركة[١٨] فهي الوسيلة الأغنى والأكثر ليونة في التعبير عن

الفضاء (المكاني) في المسرح، ذلك أنها تستطيع أن تكون حاملة، للعلامة بالنيابة أو بتبادل أنساق العلامات الأخرى كالديكور مثلا، ويمكن للحركة أن تشير إلى فتح باب أو تسلق جدار، ويمكن أن تقوم الحركة بالتصوير التخطيطي أو الإستعاري حيث يكون الشبه بين العلامة والموضوع انبنائياً عاماً.

نادين: (رفع سيفه) بهذا السيف حميت اسمك وشريعتك.

الإله آشور: تكذب.

نادين: دمرت بابل، لأنها كفرت بك، وخرجت عن إرادتك.

الإله آشور: تكذب.

نادين: وقتلت الملك، لأنه خرج عن شريعتك.

الإله آشور: الملك هو أبوك

نادين: أنت إلهي، وشريعتك فوق الجميع.

الإله آشور: ارم سيفك[١٩].

وقد لا يمثل الديكور المسرحي[٢٠] الذي يوحي بفضاء مسرحي محدد بواسطة صورة مباشرة بل عبر تشارك العلة والمعلول أو بالمجاورة، إذ يمكن مثلاً تصوير فضاء متوتر بين شخصيتين بالاستعانة بمفردات الديكور كما في:

سنحاريب: فالقاتل، وفق شريعتك العادلة، يجب أن ينال جزاءه..

نادين يطعن سنحاريب،

الحارس يلوذ بالفرار

سنحاريب: (يصيح متوجعاً) آ آي.

نادين: (يسحب سيفه)....

سنحاريب: أيها الغادر.. قتلتني.

نادين: (يبتعد قليلاً)....

سنحاريب: (يلتفت إليه) من؟ نادين!

نادين: نعم نادين.

سنحاريب: هذه فعلة.. لا تصدر إلا من غادر.. مثلك.

نادين: لن أفيك حقك، مهما فعلت.

سنحاريب: إن من يقتل بابل تلك القتلة البشعة.. لا يتورع.. عن قتل أي كان[٢١].

إن حركة[٢٢] الشخصية لا يمكن فصلها عن الأغراض التي يتعامل معها أو التي تحيط بها، فهذه الحركة هي التي تعطيها دلالاتها، كما أن هذه الحركة هي التي تحدد الأبعاد الهندسية للفضاء المسرحي:

نادين: خذ (يطعنه ثانية) هذا بعض حصاد ما زرعته يداك.

سنحاريب: (يصرخ) آ آي (يتراجع منهاراً) بئس الزرع أنت

(تهاوى على الأرض) اسرحدون.. اسرحدون.. اسرحدون.

نادين: لا تتعجل (يرفع سيفه المخضب بالدماء) إن سيفي هذا، سيلحق اسرحدون بك قريباً، إلى العالم الأسفل[٢٣].

فالشخصية تحمل العلامة الرئيسة في التقديم المسرحي بلا استثناء، وبالتالي فإن حركاتها هي التي توحي بالفضاءات من خلال الاستبدال الإستعاري الرمزي لأنساق العلامات الأخرى، ويمكن لهذه الشخصية أن تتحول من الفاعل الإيجابي إلى الموضوع السلبي، إذ تتدنى قوة فعلها إلى مستوى (صفر) حيث تقوم بدور مماثل لدور الأغراض كما المثل أعلاه، وقد أوصلت هذه الفكرة في تحويل ألذات الفاعلة للشخصية، من قوة دينامية لصورتها، إلى إعفاء هذه القوة من دورها، ففي هذا التكوين[٢٤] قسم الفضاء المسرحي إلى قسمين علوي وسفلي فأعطي للشخصية فرصة تقديم مستويين من التجسيد حيث يعكس عالمي الشخصيات العالم الاجتماعي والعالم الداخلي الحقيقي وقد جاءت الإضاءة لتدعم ذلك، حيث أنير القسم العلوي عن الفضاء إنارة طبيعية والقسم الأسفل إنارة خيال ظل الشخصية.

نادين: أبي! إن لديه اسرحدون، اسرحدون فقط (يخرج ممروراً غاضباً)
الملكة تقف وحيدة،
الأضواء تخفت بالتدريج
إظلام[٢٥]

المبحث الثاني: الازدواجية في بناء الفضاء.

تكمن مشكلة (ازدواجية بناء الفضاء) في (الدراما/المسرح) أن هناك نصان متداخلان ومتمايزان إلى حد ما، نص المؤلف ونص المخرج، وقد أشار كير إيلام إلى هذا التركز بالقوة المزدوج، والمثير للانتباه السيميائي، بنص العرض (المسرحي) ونص الدراما (المكتوب)[٢٦].

وفي الواقع، فإن الجدل حول هذين النوعين (النص والعرض) ما يزال قائما منذ فترة طويلة وهو عرضة لهجوم شديد من قبل عدد من المنظرين والمخرجين المسرحيين، كما أن العلاقة بين النص والتمثيل المسرحيين على ضوء السيميائية لم تتضح بعد بشكل واف.

وفوق هذا، فقد كان هذا الجدل يزداد حدة، ويبرز بشكل كبير، كلما طرحت مسألة تحديد الأولوية النسبية التي يكتسبها النص الدرامي أو النص المسرحي، والمكانة التي تعطى لهذا أو ذاك، تبدلت بشكل ملحوظ على امتداد تاريخ المسرح.

وعلى أية حال، فإن سيميائية النص الدرامي، كانت تكتفي مرارا باعتبار النص الدرامي قطعة ثابتة وجامدة ومركزية بالنسبة للعرض، لا يجوز المساس بها، فوجد النص المسرحي نفسه مهملا كنسق تعبير بين أنساق أخرى عديدة دون الاهتمام بوضعه المميز في تشكيل المعنى.

فكانت بنيوية براغ أول من طرح هذه الإشكالية في محاولة لوضع سيميائية خاصة للنص المسرحي، تخلصه من تبعيته للنص الدرامي، فقد رفضت التسليم

بغلبة آلية للنص الدرامي المكتوب، واعتبرته محتل لمكان في نسق من الأنساق الذي يقوم بالتمثيل الدرامي كله[٢٧].

ولقد اعتبر غريماس، حسب منظوره في ميدان علم السيمياء، أن السيمياء ليست مؤهلة بعد لدراسة كل أنساق العلامات الظاهرية والمختبئة، وكان قد أطلق هذه الفكرة انطلاقا من اهتمامه بدراسة البنيات السيميا–قصصية، مرجئا إلى حين دراسة البينات الفوقية ذات المظهر الاستدلالي والمنطقي، ولكنه لم يعتبر في ذلك أي مشكلة إذ يكفي برأيه، وفهم هذه السيمياء كعلم توفيقي وإصلاحي، وأن نجعل منه مكانا لالتقاء علوم سيميائية أخرى للحيز والنص والحركية والموسيقى، إلا أن البنيوية والسيميائية، بقيت على محاولتها الدؤوبة من أجل وضع نظرية متكاملة للفن المسرحي، تربط ما بين (النص الدرامي) و(النص المسرحي)[٢٨].

وفي كل الأحوال فإن السؤال لا يزال بدون إجابة حتى اليوم، فيما إذا كانت الدراسة للنص المسرحي والنص الدرامي تنتميان إلى حقل الاستقصاء نفسه، أو أنه من الممكن اعتبار سيمياء المسرح والدراما مشروعا واحدا متكاملا، أم أنهما بالضرورة فرعا دراسة منفصلين تماماً؟.

وحتى الآن، ما يزال البحث السيميائي يتناول النص المسرحي كجنس أدبي مشابه للرواية أو القصة، في حين يتم التعامل مع العرض المسرحي من منظار سيميائي آخر، إلا أن هذا لا يعني أن هناك حاجزا سميكا يفصل بين هذين النصين، اعتبر هذا التناقض بين النص الدرامي ونسق النص المسرحي إنه التوتر الجدلي القائم بين النص الدرامي والنص المسرحي الذي يرتكز أساسا على قاعدة العلاقة بين المركبات السمعية /الصوتية، الخالقة للعلاقة (الدالة) الفنية، وبين المصادر الصوتية المستعملة بواسطة الممثل، إذ أن الأولى في الحقيقة هي جزء لا يتجزأ من الثانية[٢٩].

إن كل نص مكتوب لعمل مسرحي مجسد ماديا وحركيا على خشبة المسرح، والنص الدرامي يخضع بشكل جذري (لقابليته للعرض) وبتعبير آخر، يتحدد النص المكتوب في حاجته الحقيقية لتفعيل السياق المسرحي، ويشير في كل مكان إلى خضوعه لشروط العرض المادية، ولاسيما في جسد الممثل وقدرته على تجسيد الخطاب داخل الفضاء المسرحي(٣٠).

الحارس: الجو هنا بارد يا مولاي، ولا بد لجلالتك من معطف يدفئك.

سنحاريب: لن يدفئني شيء بعد الآن (يرتجف ثانية) يبدو أنني شخت(٣١).

فالنص الدرامي لا يفترض أن ينظر إليها على أنه وحدات النص اللساني التي يمكن ترجمتها إلى ممارسة مسرحية، بل على هو تدوين لساني لإمكانية المسرح التي تشكل القوة المحرضة للنص المكتوب، كما في **(لن يدفئني شيء بعد الآن (يرتجف ثانية) يبدو أنني شخت)**، إذن فعلاقة النص الدرامي بالنص المسرحي، هي علاقة مركب من الضوابط المتبادلة التي تؤلف الفعالة التي تظهر على شكل علامات لغوية ومادية (أيقونية، رمزية، شاهدية) كما أن النص الدرامي، باعتباره نسقا لغويا بالدرجة الأولى، فإن يكون ملفوظا في أي موضع من خلال (نموذج العرض المقترح) وهذه العلاقة ليست مجرد علاقة أتوماتيكية وتناظرية، فالنص الدرامي المقروء يستند إلى عنصر من عناصره، وهو عنصر لا يصل المشاهد، ونقصد بذلك الملاحظات الإخراجية، أي كافة المعلومات التي يقدمها المؤلف للإخراج أو بهدف تحقيق نصه ماديا. (...) وهذه الملاحظات الإخراجية، على عكس أجوبة الشخصيات، يمكن ردها مباشرة إلى المؤلف، وتدخل في إطار ما وراء الخطاب(٣٢).

إن معالجة الفضاء المسرحي (نصا وعرضا) خاضعة لهذه الإشكالية المعقدة التي سبق ذكرها. وبالتالي فإن بناء فضاء العرض المسرحي، لابد أن يأخذ بعين الاعتبار فضاء النص المكتوب. وهذا ما يقودنا إلى البحث في نوعين من الفضاء

(المكاني) المسرحي ــ فضاء النص الدرامي وفضاء العرض المسرحي وإيجاد العلاقات المتبادلة بين البنيتين النصيتين، آخذين بعين الاعتبار أسبقية النص الدرامي، سواء أكان ذلك ظاهرا أو مضمرا، ذلك أنه يجري وصف النص المسرحي كأنه تحقيق، بالفعل أو بالقوة، للنص الدرامي(٣٣).

سنحاريب يقف أمام تمثال الإله آشور

سنحاريب: أيها الإله العظيم آشور، لقد غضبت من بابل، لأنها خرجت عليك وعصتك، ولك الآن أن تغضب لها، فقد صارت خراباً. أنا أيضاً غاضب لبابل، مع أني غضبت منها، حين شقت عصا الطاعة، فأرسلت نادين على رأس جيش جرار لمعاقبتها، وإعادتها إلى سيادة آشور(٣٤).

وصحيح أن النص الدرامي يقيد العرض المسرحي بنواح مختلفة، ليس من الناحية اللسانية "الملفوظية" وإنشاء بنية الفعل وحسب، بل كذلك من ناحية تعيين الحركة والديكورات وغير ذلك بنسب متفاوتة من خلال سلسلة الروامز المسرحية، إلا أنه من الضروري الإشارة إلى أن قارئ النصوص الدرامية لا يبني العالم الدرامي ولا الفضاء الدرامي بالطريقة نفسها التي يبنيها المتفرج، فهذا الأخير يتلقى الملفوظات في تتابعها المستمر، أما القارئ فيستطيع معالجة النصوص كفضاء يمكن التطواف في كافة جوانبه كالقفز فوق مشاهد معينة والعودة إلى الوراء وإجراء مقارنات بين المقاطع(٣٥).

سنحاريب: لو كان اسرحدون إلى جانبي في نينوى، لما دمرت بابل..

نادين:) يقترب من سنحاريب ويده فوق مقبض سيفه)....

سنحاريب: أيها الإله العظيم، اشهد أن نادين لم يعد نادييني، فهو قاتل، وحش، مدمر، لقد عصف ببابل، ودمرها..

نادين:) يشهر سيفه)....

سنحاريب: أيها الإله العادل، أنزل عقابك بقاتل رباط السماء..

بابل..

الحارس: (يدخل حاملاً المعطف)....

سنحاريب: فالقاتل، وفق شريعتك العادلة، يجب أن ينال جزاءه..

نادين يطعن سنحاريب،

الحارس يلوذ بالفرار(٣٦).

كما أن الشروط الإدراكية والزمنية التي يعمل بها ومن خلالها القارئ تكون مغايرة تماما ناهيك عن أن المتفرج يتعامل مع مجموعة أنساق علاماتية أكثر تنوعا وتخصصا، عبر الحاملات المسرحية، وبالتالي فهو يتلقى ملفوظات مشروطة، والكلمات الملفوظة على خشبة المسرح لا تنبثق إلا وهي منزاحة عن نفسها، تجاوزتها الكتابة فتركتها تظهر شفافة(٣٧).

الوصيفة: (بصوت خافت) أمر مولاتي (تنسل مسرعة إلى الخارج)

سنحاريب: آه منك، لقد قلقت عليك.

نقيا :لك أن تطمئن الآن، ها قد جاء ولداك اسرحدون ونادين.

سنحاريب: (يرمقها بنظرة خاطفة).....

اسرحدون: أبي، لو تعرف ماذا حدث.

نادين: (يتململ قلقاً)....

سنحاريب: ماذا حدث؟ أخبرني.

اسرحدون: هاجمني ذئب.

نادين: (نادين يشير إلى اسرحدون محذراً)....

سنحاريب: ذئب؟ لعلك تقصد كلباً يشبه.....

اسرحدون: لا، لا، ذئب.

نادين: (بصوت خافت) اسرحدون.

نقيا :أنت واهم، يا بني، فلا يوجد ذئب في حديقة القصر.

اسرحدون: الذئب لم يهاجمني في حديقة القصر، يا أمي، بل في الغابة.

سنحاريب: (يرمق نادين بنظرة خاطفة) الغابة[٣٨].

أما بالنسبة لآلية بناء الفضاء الدرامي فإن قارئ النص الدرامي يستطيع أن يتخيل هذا الفضاء (المكاني) عن طريق (الوصف) فيما يقيد عمل الإشارات السمعية والبصرية والحركية المتزامنة والمتتالية لمتفرج في حدود مكانية/زمانية معينة (هنا/نحن/الآن)، ورغم ذلك تبقى أهمية كبيرة للحصول على صورة واضحة لآلية تشكل الفضاء الدرامي، وفضاء الحدوتة وفضاء المسرحية، آخذين بعين الاعتبار روامز الثقافة العامة والفضاء (المكاني) الاجتماعي التي تضفي المعنى على حياتنا وعلاقتنا بالعلم وتلك المعايير الدرامية والمسرحية المعمول بها ما دامت هذه العوامل يمكن أن تكون كذلك، وفي آن واحد، مسؤولة عن فهمنا لخطاب النص الدرامي.

سنحاريب: سأجعل أفضل الأبطال في نينوى، يدربونك على شتى فنون القتال

)يرمق نادين بنظره خاطفة) حتّى تتصدى لمن يريد الشر بك، الآن وفي المستقبل.

اسرحدون: (ينظر فرحاً إلى أمه ونادين).....

سنحاريب: سأذهب الآن إلى قاعة العرش (يمسك يد اسرحدون) تعال معي.

اسرحدون: (ينظر إلى نادين)....

سنحاريب: (يسحب اسرحدون) هيا يا بني، هيا.

يخرج سنحاريب واسرحدون،

ويبقى نادين مع الملكة

نقيا) :تقترب من نادين) بني...

نادين: (يتجه إلى الخارج) دعيني.

نقيا :مهلاً، يا نادين.

نادين: لا أريد أن أسمع أي شيء[٣٩].

الخاتمة:

اشتغل الفضاء في مسرحية الإعصار على المستوى الفكري بمساحة أكبر من اشتغاله لحيز الزمان/ المكان، فقد حاول المؤلف أن يخلق من أنساق التعبير الجسدي ضرباً أساسيا في توضيح الفعل القائم في فضاءات التلقي.

حاول المؤلف بناء فضاء فكري يقوم على الازدواجية التي لا تفترض للنص اللساني على أنه وحدات نصية للسانية يمكن ترجمتها إلى ممارسة مسرحية، بل على أنه تدوين لساني لإمكانية المسرح التي تشكل القوة المحرضة للنص المكتوب.

حاول الكاتب أن يؤسس فضاءً مسرحياً فكرياً يتناسب مع المستقبل (الفتيان) فقد وظف (الحدث التاريخي) بكل تفاصيله القديمة لبناء فضاء مسرحيته، ثم جعل من هذا الفضاء حدثاً فكرياً يتناسب، وقراءة المستقبل للفتيان.

اشتغلت آلية الفضاء في نص الإعصار على الوصف (السردي) = (ألزماني/ المكاني) في الظاهر، ولكنه جعل من هذه التقانة محوراً لتوصيل المغزى الرئيس من موضوع المسرحية.

وردت مفردة (إظلام) بوصفها دالة فضائية تقانية في كل مشاهد مسرحية الإعصار، للدلالة على التوافق بين الحدث التاريخي، وعنوان المسرحية (الإعصار)، وعملية القتل التي تمت على يد الولد لأبيه.

المصادر والمراجع:

-الإعصار(مسرحية للفتيان)/طلال حسن/ الاتحاد العام للكتاب العرب/ دمشق /٢٠٠٠م.

-بلاغة الخطاب وعلم النص /صلاح فضل /سلسلة عالم المعرفة/\الكويت /عدد ١٤٦ـــ ١٩٩٢.

-التكامل الفني في العرض المسرحي /ألكسي بوبوف /ترجمة: شريف شاكر /وزارة الثقافة والإرشاد القومي/دمشق/١٩٧٦.

-التكوين في العرض المسرحي /أحمد الشرجي /موقع مسرحيون.

-جماليات المكان /غاستون باشلار /ترجمة: غالب هلسا /المؤسسة العربية للدراسات والنشر/بيروت/ط٢/١٩٨٤.
-درجة الصفر للكتابة /رولان بارث /ترجمة: محمد برادة /الشركة المغربية للناشرين /دار الطليعة/بيروت/ط١/١٩٨١.
-سيمياء المسرح والدراما /كيري إيلام /ترجمة: رئيف كرم /المركز الثقافي العربي /بيروت، لبنان/ط١/١٩٩٢.
-العناصر الأساسية الإخراج المسرحية/الكسندر دين/ترجمة: سامي عبد الحميد/ الهيئة المصرية للطباعة ــ القاهرة ــ ١٩٨١.
-فن العرض المسرحي/نبيل راغب /الشركة المصرية العالمية للنشر /القاهرة /١٩٩٦.
-في المسرح (في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية)/نديم معلا/مركز الإسكندرية للكتاب، ط١، ٢٠٠٠ م.
-القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية /صبري عبد العزيز /الهيئة المصرية العامة للكتاب/القاهرة/٢٠٠١م.
-في الخطاب السردي/غريماس/ترجمة: ناصر العجيمي/المؤسسة العربية للنشر والتوزيع المغربية/ط١/ ١٩٩٨.
-مدخل إلى سيميائية الفيلم/يوري لوتمان/ترجمة: نبيل الدبس و مراجعة: قيس الزبيدي/مطبعة عكرمة/ط١/دمشق/١٩٨٩.
-مقدمة إلى علم الدلالة الألسني/هربرت بركلي/ترجمة: د. قاسم مقداد/وزارة الثقافة/دمشق/١٩٩٠.
-مقدمة إلى نظرية المعلومات/جون بيرس/ ترجمة: المهندس فايز فوق العادة/وزارة الثقافة/دمشق/١٩٩١.
-المسرح الأمريكي الجديد /فرانك جوتران /ترجمة: ولي الدين السعيدي /وزارة الثقافة /دمشق /١٩٩٣.
-مقالات نقدية في المسرح/رولان بارث/ترجمة: د. سها بشور/منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية/دمشق/١٩٨٧.

-المكان والزمان في العالم الكوني الحديث/ب. ك.و. ديفيس/ترجمة: د. أدهم السمان/مؤسسة الرسالة/ط١/دمشق/١٩٨٨.

الدوريات:

-العرض والمخرج /بوبوف، ألكسي/الحياة المسرحية /العددين ٢٤/٢٥/وزارة الثقافة/دمشق/١٩٨٥.

-النص المسرحي والحداثة/ماري زيادة/الفكر العربي المعاصر/العددان ٤٤-٤٥/١٩٨٧/مركز الإنماء القومي/بيروت.

الهوامش:

١- العناصر الأساسية الإخراج المسرحية/الكسندر دين/٣٠٥.

٢- مقدمة إلى علم الدلالة ألألسني/هربرت بركلي/٩٧.

٣- مدخل إلى سيميائية الفليم/يوري لوتمان/٣١.

٤- العرض والمخرج/ بوبوف، ألكسي/٤٣/الحياة المسرحية/العددين ٢٤/٢٥/وزارة الثقافة/دمشق/١٩٨٥.

٥- العناصر الأساسية الإخراج المسرحية/٣١١.

٦- النص المسرحي والحداثة/ماري زيادة/٥٦.

٧- بلاغة الخطاب وعلم النص/صلاح فضل/٨٧.

٨- مقدمة إلى نظرية المعلومات/جون بيرس/١٠٣.

٩- م.ن/ ١٠٥.

١٠- النص المسرحي والحداثة/٤٣.

١١- المسرح الأمريكي الجديد/فرانك جوتران/٢١٨.

١٢- م.ن/٣١٩.

١٣- درجة الصفر للكتابة/رولان بارث/١١.

١٤- الإعصار/٣.

١٥- التكامل في العرض المسرحي/ألكسي بوبوف/١٩٦.

١٦- الإعصار/٣.

١٧- التكامل في العرض المسرحي/١٩٩.
١٨- فن العرض المسرحي/نبيل راغب/٣١.
١٩- الإعصار/٤.
٢٠- في المسرح (في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية)/نديم معلا/٤٠٦.
٢١- الإعصار/٥.
٢٢- القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية/صبري عبد العزيز/١٨٧.
٢٣- الإعصار/٥.
٢٤- التكوين في العرض المسرحي/أحمد الشرجي/موقع مسرحيون.
٢٥- الإعصار/٦.
٢٦- سيمياء المسرح والدراما/كيري إيلام/٢٠١.
٢٧- م. ن/٣١.
٢٨- في الخطاب السردي/غريماس/٣٠
٢٩- في الخطاب السردي/٣٠- ٣١.
٣٠- سيمياء المسرح والدراما/٦٠.
٣١- الاعصار/٣.
٣٢- جماليات المكان/غاستون باشلار/٦٥.
٣٣- التكامل الفني في العرض المسرحي/ألكسي بوبوف/١٠٩.
٣٤- الإعصار/٦.
٣٥- المكان والزمان في العالم الكوني الحديث/ب. ك.و. ديفيس/٣٢.
٣٦- الإعصار/٧.
٣٧- العناصر الأساسية لإخراج المسرحية /٢٥٤.
٣٨- الإعصار/٢١.
٣٩- الإعصار/٢٣.