تحولات المكان لثنائية الالفة والعدائية في العرض المسرحي العراقي

م.د. علاء جبار مشكور

جامعة بابل / كلية التربية الاساسية

Transformations of the place of the double caliphate and hostility in the iraqi theater

Lec.Dr. Alaa jabbar mashkoor

University of Babylon\ College of Basic Education

aalfrayji@gmail.com

Abstract

There is no doubt that theatrical place is the starting point of the artistic work as a container environment of elements, which is necessary in the formation of the unity of theatrical atmosphere, which will contain all the elements of the work of art, so it creates a hand on the other hand must divide the place to many people and under the names of bilateral place Open, closed space, pet and hostile, came the search to know how to deal with our creator with the place in the theater of Iraqi theater, and exceeded the familiar in the technical proposal or continued the case on what is it.

Key words: theatrical place, The pet place, The hostile place

الملخص:

لاشك أن المكان المسرحي هو المنطلق الافتراضي الذي ينطلق منه العمل الفني كبيئة حاوية للعناصر، ضروري في تشكيل وحدة المناخ المسرحي، والذي سيحتوي كل عناصر العمل الفني، لذلك فأن ذلك يخلق ناحية من جانب اخر تحتم على تقسيم المكان الى أنواع كثيرة وتحت مسميات ثنائية كالمكان المفتوح المكان المغلق، الاليف والعدائي، جاء البحث للتعرف الكيفية التي تعامل معها مبدعنا مع المكان في منجر مسرحي عراقي وهل تجاوز المألوف في طرحه الفني ام استمر الحال على ما هو عليه؟

الكلمات المفتاحية: المكان المسرحي، المكان الاليف، المكان العدائي.

الفصل الاول: مشكلة البحث

لاشك أن المكان المسرحي هو منطلق افتراضي ينطلق منه العمل الفني كبيئة حاوية للعناصر وهو ضروري في تشكيل وحدة المناخ المسرحي والذي سيحتوي كل عناصر العمل الفني، فهو مقترح فكري فني ابداعي، يغادر المقترح التأسيسي للمؤلف حيث أن الاخير ينطلق من طبوغرافية هندسية تحدد المعالم الخرائطية للمكان كمثال أن تكون قلعة او قاعة وغيرها من التشكيلات الهندسية، وبما أن النظريات الاخراجية الحديثة تؤكد على المخرج ان ينطلق ويغادر المكان المألوف، الذي نقصد به المكان المسرحي (العلبة)، الى أمكنة عرض غير مألوفة بالنسبة للمتلقي، أي خروجاً عن القواعد والاطر ذات المنحى الكلائشي وكسرها عبر تقديم العرض في الشارع او في الساحات العامة، بما يحقق رؤية جمالية مبتكرة للمكان المسرحي بحيث تمثل موقفاً فكرياً وجمالياً من خلال تنوع الاشكال المسرحية والتي تعتمد على انشائية المكان المسرحي وتنوع جغرافيته. ومن ناحية أخرى نجده يتنوع وينقسم الى أنواع كثيرة وتحت مسميات ثنائية مثل المكان المفتوح والمكان المغلق والمكان الفوق والمكان التحت، المكان الهنا والمكان الهناك، المكان المقدس والمكان المدنس وغيرها من الثنائيات كالألفة والعدائية، واذا ما حاولنا أن نعرف كيف تعامل مبدعنا في منجزه الفني، وهل تجاوز المألوف في طرحه ام استمر الحال على ما هو عليه؟ وهل كانت قراءاته مغايرة للسائد من الاتجاهات المسرحية؟ فالمكان الاليف والمكان العدائي وامكانية التحول من هذا الى ذاك تتطلب معالجة خاصة وهو ما يتطلب البحث عن امكنة جديدة لتناسب العرض المسرحي بطرق مبتكرة واساليب مبتكرة ايضاً لإبراز هذه الخصوصية. تأسيساً على ما تقدم فأن مشكلة البحث تتمحور حول السؤال التالي:" كيف تعامل مصمم التقنيات مع المكان من خلال ثنائية الالفة والعدائية والتحولات فيما بينهما؟"

أهمية البحث والحاجة اليه:

تنبع اهمية البحث من اهمية المكان بالنسبة للعرض المسرحي عن طريق كونه ظاهرة فنية تناولها الفلاسفة والنقاد والمشتغلين في المجال الفني لما له من دلالات رمزية وفكرية وجمالية، لأنه يمثل حاضنة لأي وجود يتشكل، فقد شغل مساحة كبيرة في الفكر البشري بمراحله جميعها، بالإضافة الى شغله للبنية الذهنية للمجتمعات جميعها أياً كانت، انه يحمل في رحمه ازدواجاً دفيناً منذ القدم فتارة هو ذلك المكان الذي اعتدنا عليه وتارة اخرى هو المكان العدائي الذي لم نعتده نهابه ونخافه، انه عنصر ضروري في عملية انتاج أي عرض مسرحي.

أما الحاجة اليه فهي أنها تسلط الضوء على كيفية دراسة تحولات المكان من الالفة الى العدائية وبالعكس وتأثيراته في الشخصيات المسرحية وما يتطلبه ذلك من تصميم تقنيات تتطلب معرفة ودراية بخصائص المكان، وهو ما يخدم مصمم التقنيات والمخرج في فهم علاقة الشخصية المسرحية بالمكان، كما ويفيد المشتغلين في مجال العرض المسرحي والدارسين والمهتمين بالشأن المسرحي.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى: تعرف المعالجات الفكرية والفنية والجمالية التي يتبعها مصمم التقنيات في تعامله مع تحولات المكان من الالفة الى العدائية او العكس.

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بما يلي:

أولاً: مكانياً: جمهورية العراق.

ثانياً: زمانياً: 1990- 2005.

ثالثاً: موضوعياً: الكشف عن المعالجات الفكرية والفنية والجمالية التي يتبعها مصمم التقنيات مع المكان.

تحديد المصطلحات:

التحول: لغوياً: التحول: هو "تبدل أساسي في العقيدة او الاتجاه".[1]

ويعرف كذلك بأنه انتقال من حال الى حال، فيقال (اعمالنا في تحول دائم) كما يقصد به تغير في الشكل او البناء، يحصل في حياة بعض الحيوانات ولاسيما الحشرات، او تغير يحصل في بنية صخر او في تركيبه بفعل الحرارة والضغط، او هي تبدل معنوي حاسم، تطور حاسم منعطف.[2]

والتحول هو التنقل من موضع الى موضع [3]

هو تنقل من موضع الى موضع، او من حال الى حال، وعن الشيء: انصرف الى غيره[4].

اصطلاحاً

هو انتقال من صورة الى صورة، تحول الاجناس، تحول الطاقة، وفي (المنطق) هو عملية استبدال حدود منظومة اولى، حداً حداً، بحدود منظومة ثانية، تتطابق معها بكيفية تواطئية وعكسية.[5]

أنه التغير الذي يؤدي الى نشوء عمليات فكرية مختلفة الطبائع.[6]

---

1 جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الاساسي، للناطقين باللغة العربية ومتعلميها، مراجعة: تمام حسان عمر واخرون، (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، 1989)، ص336.

2 ــــــــــــــ، المنجد، في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، بلا، ص351.

3 محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، (بغداد: مكتبة النهضة، بلا)، ص 163.

4 محمد علي النجار واخرون، المعجم الوسيط، ج1-2، مجمع اللغة العربية، (طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، 2005)، ص209.

5 لالاند، اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثالث، ط2، تر: خليل احمد خليل، (بيروت-باريس: منشورات عويدات، 2001)، ص 1480.

6جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ط1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982)، ص259.

ويعرف التحول بأنه: تغير يلحق الاشخاص او الاشياء، وهو قسمان: التحول في الجوهر، وتحول في الاعراض، فالأول هو حدوث صورة تعقب في الصورة الجوهرية القديمة، والتحول في الاعراض هو تغيير في الكم او الكيف او في الفعل.[1]

التعريف الاجرائي:

هو التغير الذي يطرأ على الانسان او المادة ويحولها من حالة الى حالة، او من صورة الى صورة، وقد يكون هذا التغير سريعاً او بطيئاً، كلياً او جزئياً. ويمكن الاحساس بهذا التحول من خلال علامات تظهر على هيئة الشكل او في تصرفاته او في علاقاته مع غيره.

المكان: لغوياً

الموقع جمع مواقع، موضع الوقوع، ومواقع القتال مواضعه.[2]

الحاوي للشيء المستقر من التمكن.[3]

اصطلاحياً: هو الموضع او الحيز كوجود مادي يمكن ادراكه بالحواس.. وهو أيضاً أحد العناصر الاساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي.. وهو ايضاً الموضع الذي تقدم فيه العروض المسرحية سواء أكان بناءً شيد خصيصاً لهذا الغرض كصالات مسرح ام مدرجات في الهواء الطلق أو أي حيز مكاني يستخدم لعرض مسرحي (الشارع، المآرب، الحديقة).[4]

التعريف الاجرائي

هو الحيز أو الموضع المادي او المعنوي الذي تعيش فيه الشخصيات ويشكل عامل تأثير وتأثر، ويستمد ديمومته وكينونته من خلال الشخصيات التي تعيش فيه، وهو يأخذ صفته ويستمدها من الشخصيات التي يحويها.

الاليف

لغةً: ألف: ألفت الشيء وألفت فلانا اذا انست به: وألفت بينهم تأليفاً اذا جمعت بينهم بعد تفرق، والالف: الاليف وجمع الاليف والفه يألفه اعطاه آلفا. والالف بالكسر الاليف والالف بكسرهما المرأة تألفها وتألفك كعلمه الفا بالكسر والفتح الف جمعه الاف وهي الفه جمع الفات واولف.[5]

اصطلاحاً: المكان الاليف هو المكان الذي يأمن اليه الانسان ويرتمي فيه، هو الدفء الذي يشعر به في كنفه. وهو الذي يترك أثراً لا يمحى من ساكنه كان يكون مكان الطفولة الاولى او مكان الصبا او الشباب.[6]

التعريف الاجرائي

هو فعل يؤدي الى جمع الاشياء أو الاشخاص أو الاشخاص بالأشياء، فهو في طياته سلوك يهدف الى محبة الذات أو الاخرين أو ما يحل محلهما من الرموز، بحيث نجد هناك مودة بين الاشخاص فيما بينهم او فيما بين الاشخاص وادواتهم.

العدائي

لغة: العدو ضد الصديق، العداوة اسم عام من العدو، يقال فلان يعادي بني فلان، فهو معاد، والفعل منه عادى /يعادي.[7]

اصطلاحاً: هو الظلم وتجاوز الحدود وهو صفة من يعدو على غيره، وغريزة العدوان او العدوانية نمط من السلوك يتميز بروح الاعتداء والاقدام على المخاطرة بدلا من اجتنابها. ويطلق لفظ العدوانية ايضا على ميل الانسان الى الاعمال العنيفة، او على ميله لانتهاز كل فرصة لأثبات ذاته، او على تعصبه للمبادئ والعقائد التي يؤمن بها تعصباً شديداً او ميله الى ايذاء نفسه او ايذاء ما يحل محلهما من

1 لويس معلوف، المنجد في اللغة والاعلام، ط23، (بيروت: دار المشرق، 1973)، ص 771.
2 نفس المصدر ونفس الصفحة.
3 ابن دريد، جمهرة اللغة، (بغداد: بلا، بلا)، ص171.
4 ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي:مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997)، ص473.
5 ابن منظور، لسان العرب، مجلد9، باب الفاء، (بيروت: دار صادر، بلا)، ص12.
6 شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1994)، ص259.
7 ابن منظور، مصدر سابق، ص36.

الاشياء والعدوانية مصحوبة بالطموح وحب السيطرة والميل الى تسخير كل شيء في سبيل الاهداف الخاصة ويعتبر السلوك العدواني تعويضاً من الحرمان الذي يشعر به المعتدي حتى لقد زعم فرويد ان هذا السلوك العدواني غريزة تخريب وتهديم، الا ان عدداً من علماء النفس المعاصرين يجعلون العدوانية مظهراً من مظاهر ارادة الحياة الفردية.[1]

التعريف الاجرائي

هو الضد من الاليف وهو فعل فيه قسوة وشدة ويبعث على النفور والتباعد بين الاشخاص او بينهم وبين الاشياء الاخرى، وهو يقرب الى السلوك الهادف الى ايذاء الذات او الاخرين او ما يحل محلهما من رموز.

الفصل الثاني: المبحث الاول: العلاقة بين المكان المسرحي والشخصية المسرحية

أن العلاقة بين الشخصية المسرحية (الذات الفاعلة) وبين المكان علاقة مترابطة، لأنه يعتبر البيئة (الحاضنة) التي تتحرك ضمن حدودها الشخصية، فهو منظومة من العلامات التي لها مدلولاتها عبر بنيتها المادية، وهذا يتطلب ارتباطه بالشخصية مشكلاً الذات والموضوع، وهو ايضاً بالإضافة الى كونه وجود مادي وبيئة عيش الشخصيات، فهو كذلك مؤسسة عبر سياقاتها المفاهيمية والرمزية. ان الذات انما تلقي بما لديها فكرياً ومفاهيمياً على أي موضوع يكون بتماس مباشر بها وهذا ما نجده في الفن الذي هو نتاج ذات انسانية، فنجد أن المكان يتأثر بهذا، لأنه مرتبط بالذات الانسانية ارتباطاً وجودياً.

وهناك ميول ثابتة لدى الفرد تنظم عملية التوافق بينه وبين المكان، وفي المسرح نجد الشخصية المسرحية قد ارتبطت بالمكان منذ البداية بصورة خاصة، فنجد هذه العلاقة في المسرح الاغريقي في العصور القديمة، وتعني أي (الشخصية) القناع الذي يرتديه الممثلون الاغريق فوق وجوههم على خشبة المسرح، أي هي التأثير الذي يتركه الشخص الذي يرتدي القناع على المشاهدين، وهو منطلق فلسفة افلاطون المثالية، فالشخصية هي مجرد واجهة لمادة ما او جوهرها، اما مفهومها فيقوم على ان الافراد يتصرفون بطرق متميزة، وهذا هو السبب في قيام علم خاص بالشخصية مستقل عن علم النفس العام في مجال الدراسات والابحاث النفسية وهو قائم على القول بوجود فوارق واضحة في سلوك الافراد، كما يقوم ايضاً على أن سلوك الفرد في موقف معين يرتبط بسلوكه في موقف اخر، أي ان السلوك ثابت نسبياً عبر المواقف، كذلك أن أسلوب سلوك الفرد في وقت معين يرتبط بأسلوب سلوكه في وقت اخر، بمعنى أن السلوك ثابت نسبياً على مر الزمن.[2]

لذا نجد ان شخصية (هاملت) نتاج بيئة غلب عليها صفات مكتسبة هي سمات الامير الذي ارتبطت منذ نعومة اظفارها بالقصر، فعندما طرحها (شكسبير) بهذه الصورة جاءت مقنعة فضلاً عن تواؤمها مع الحقيقة المعروفة عن صفات الامراء وما يمتازون به. اما الشخصية من الناحية الفنية فهي تضافر عدة عوامل مجتمعة لتحقيق الاثر الفني التي نجد فيها انعكاساً للفنان مبدعها وبيئته التي نشأ فيها ومدى ارتباطه بالمكان، فاذا ما سيطرت شخصية الفنان على نتاجه او ابداعه خرج من دائرة التقليد والمحاكاة وانطلق في دروب الابداع، فينتج شخصيات ذات أثر كبير لا تنسى ومتفردة، وهذا ما دعا عدداً من النقاد الى دراسة شخصية الفنان قبل النظر الى نتاجه ومحاولة فهمه. لذلك نجد ان عملية رسم الشخصية الدرامية تتطلب من منتجها (المؤلف) معرفته بمتطلبات بناء وتطور وتقلب الشخصية لأنه يعرف ما للطبيعة البشرية من تقلبات واهواء ونوازع وليس نموها وتطورها.[3]

ان بناء الشخصية تفترض ان يضع بالحسبان انها لابد أن ينتابها تغيير أساسي في بنيتها اثناء ولوجها سلسلة من الصراعات والمواقف والازمات، وهذا التغير يمكن اكتشافه من خلال استقراء علاقة الشخصية بما يحيطها من شخصيات وبالمكان. فتكاملها هو دائما نتاج مجموع الجهد والمعرفة التامة بدواخل النفس البشرية وكشف ادق رابطة او علاقة ممكنة بما يحيطها وفي رسم سماتها

1 جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982)، ص67.
2 نعيمة الشماع، الشخصية، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، 1980)، ص127.
3 ينظر: لاجوس اجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، بلا)، ص 142.

الخارجية والداخلية ومن هذه العملية تنعكس ثقافة المكان كلها، وذوقه وتجربته، وانطباعاته المختزنة ومعرفته ووجدانه والجهد في خلق الشخصية وبناءها.[1]

اما من الناحية النفسية فهي متورطة بحسب (فرويد) في صراع مع قوى داخلية، فهي واقعة تحت قبضة كل من غرائز الحياة وغرائز الموت، ومن هذا الصراع ينتج في النهاية الحتمية الموت، كما انه اعطى اهمية قصوى للدافع الجنسي الذي هو احد مظاهر غريزة الحياة. وتتكون الشخصية من وجهة نظره من ثلاثة اقسام، وان عملية التفاعل فيما بينها هو الذي يوضح سلوك الشخصية، وهذه الاقسام هي:

1- الهو. 2- الانا. 3- الانا الاعلى.

الهو يمثل صيغة الشخص الثالث، القسم الاقدم الذي يحتوي على كل ما هو موروث من ميلاد الفرد حتى لحظة حاضره. وهو الواقع النفسي الحقيقي للشخصية والاساس الذي تبنى عليه، فهو مخزن الطاقة النفسية التي ترتكز على اشباع غرائز الموت والحياة الاساسية. ويمثل الشهوة والاهواء المكبوتة.[2]

بينما نجد الانا قد تطور خارج قشرة طبقة الهو فتكيف لاستلام واخراج المثيرات ويتوسط الانا بشكل تنفيذي بين العالم الخارجي وبين الهو، كما انه الرقيب عليها وفقاً لمبدأ واحد هو مبدأ الواقع الذي يعني ما هو موجود بالفعل.[3]

اما الانا فهي تقوم بدور الرقيب والضمير واقامة المثل، انه يمثل القيود الخلقية جميعها، هو النزعة الى الكمال، فهو يمثل الصفات السامية في الحياة الانسانية.[4]

بينما هي عند (يونك) تتكون من أنظمة منفصلة ومتفاعلة في ذات الوقت. الانظمة الرئيسة هي الانا واللاشعور الشخصي وعقدة اللاشعور الجمعي. اما الانا فهي العقل الشعوري وهو يتكون من المدركات الشعورية والذكريات والافكار والوجدانيات البشرية على مر العصور والازمات، كما ان شعور الفنان بهويته واستمراريته ناتج من علاقته بأبناء جنسه، وهو مركز حيوي للشخصية وانفعالها وانعكاس ذلك على تصرفاتها.[5]

ان دراسة الشخصية مهم جداً فهي تعد عنصر بناء في العمل المسرحي لأنها محور الاحداث وهي التي تصور تلك الاحداث فهي ذات فاعلة في بناء الحدث الدرامي. انها تعتبر من اركان العرض التي من خلالها تتوضح الافكار وتصل الى الجمهور، وتدل على ذلك من خلال الترابط بين الحوار والحركة وصولا الى الغاية المراد ايصالها الى الجمهور فهي الوسيلة الاساسية التي تساعد على تحقيق الافعال بوساطة وسائل التعبير كافة والتي يمتلكها الممثل كالحركة والالقاء من مقومات الاداء زائداً الحوار، فالدراما محاكاة تتم بوساطة الافعال والاصوات من خلال اناس يقومون بها.[6]

فلولاها لما طرحت الافكار وما كانت لتؤثر فينا، وكيف نتصور طرح قيم اجتماعية او سياسية من غير شخصيات تتفاعل وتتصارع في بيئة، فهي اساساً في العمل الفني لها تأثيرها في بقية اركان وعناصر العمل، اما المكان فيأخذ دوره بالاتساع من مفهومه الكلاسيكي الى مفهومه بالمعنى الحديث فلم يعد مجرد اشكال (ابعاد) هندسية وحجوم، بل تعدى ذلك الى كونه نظام علائقي مجرد يستخرج من الماديات مقترن بالوعي الجمالي والذهني متخذاً من الحسيات طابعاً خاصاً به، حيث يتخذ المكان سراً مهماً في صفة الفنان وابداعه فهو الذي يحقق التواصل والوصول الى التغيير الفني الذي يكشف عن مكنوناته في لبشر والاشياء. واصبح يشغل حيزاً

1 ينظر: الكسي بوبوف، التكامل في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1976)، ص 162.
2 ينظر: نفس المصدر والصفحة.
3 ينظر: نفس المصدر، ص 497.
4 ينظر: قاسم حسين صالح، الانسان من هو، (بغداد: الدار الوطنية، 1981)، ص 97.
5 نعيمة الشماع، الشخصية النظرية التقييم، ط1، (القاهرة: المطبعة الحديثة، 1977)، ص 37، 36.
6 سامي عبد الحميد، تجربتي في التمثيل والاخراج، مجلة الاقلام، ع6، (بغداد: دار الحرية، 1980)، ص160

كبيراً في الابداع الفني، ونظراً لهذا فقد تعامل معه الفلاسفة والمنظرين والنقاد والفنانين على حدٍ سواء كركن اساسي منذ ظهور المسرح والى الان. ويبرز دور المكان كوجود "بين مستويين: مستوى الوجود المعقول ومستوى الوجود المحسوس".[1]

فالأماكن في الاعمال الابداعية جميعها نوعان هما: اماكن افتراضية (خيالية) و اماكن واقعية (معيشة)، فالفيثاغورسيون فسروه رياضياً، بالإضافة لتفسيرهم الطبيعي، بينما (ارسطو) جعل للمكان دوراً في خلق الفكر والمنظر فهو المسافة الممتدة والحاوية للكائنات الحية فضلاً عن انه يوفر مقاماً لكل الكائنات ذات الصيرورة والحدوث وهو لا يلمس بالحواس بل يضرب بالبرهان.[2]

اما الفهم الارسطي للمكان المرتبط بالفن، الذي هو اداة لتصوير وتجسيم وتخليق للحقائق المكانية وهنا يتم التلازم بين الفن والمكان وان محاكاة الفنان للطبيعة (المكان الحقيقي) يبقى مبهما غير معروف فهو سر من اسرار صنعة الفنان وابداعه. ثلاث حالات لوجود المكان مستقلاً عن الاشياء بذاته، حلول او تعاقب اجسام على محل واحد، أي انتقالنا من مكان الى اخر اثبات لوجود المكان، وهو ما يدلل على قيمومة المكان كشيء قائم بذاته. وكذلك ظاهرة الحركة في المكان. مركزاً على حركة الاجسام من مكان الى مكان اخر فهو يدرسها قبل المكان، لان المكان يدرك من خلال الحركة، فهي كما يرى (ارسطو) لا توجد خارج الاجسام الطبيعية. وقد يكون المكان شيء تقتضيه حركة الاستحالة.[3]

أي ان هذه الحركة التي يتحول بموجبها الشيء من لون الى لون اخر. حركة حسية حقيقية تجعلنا نقول بوجود المكان، انه وجود حقيقي اصلي حسب رأي (ارسطو) فهو موجود ولا يمكن نفيه او انكاره، هو موجود ما دمنا نشغله ونتحيز فيه، وكذلك يمكن ادراكه عن طريق الحركة والتي ابرزها حركة النقلة من مكان الى اخر، وهو مفارق للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها، فهي شرط واساس كل الحركات الاخرى (كل ما يوجد في المكان)، أي ان المكان هو ما يجعل الحركة ممكنة. وهو اما مكان خاص أي الذي يوجد فيه كل جسم فقط (السطح الساكن للجسم الحاوي) أي الحاوي الاول للجسم وهو مفارق له وخارج عنه، واما النوع الثاني وهو المكان العام ويسمى المكان المشترك فهو المكان الذي يوجد فيه جسمان او اكثر والذي يحوي جميع الاجسام ويساوي مجموع الامكنة الخاصة. فالمكان عند (ارسطو) مستقلاً عن الاشياء ومتميزاً عنها.[4]

اما (ديكارات) فيأخذ عنده المكان مصطلح الامتداد، فتكون بذلك لفظتا المكان والمادة مترادفتين لذلك نجده وحد بين المادة والمكان وجعلهما مترابطين ومنطبقين احدهما على الاخر، ان العالم المادي عنده يتركب من الامتداد والحركة، فالامتداد على حد تعبيره يمتد الى كل ما هو موجود في الطبيعة وهو بذلك يكون قد اتحد بالمادة لذلك يكون "العالم المادي ملاء كامل لا خلاء فيه، قد يكون فيه كل جسم على قدر الحيز الذي يشغله بحيث لا يجعل في الاماكن ان يطرد من مكانه بواسطة جسم اكبر منه او اصغر فيما ان المادة عبارة عن الامتداد، فلا امتداد بغير مادة واذن فلا خلاء".[5]

يرى (هيغل) ان المظهر يدل على الجوهر، أي أن هناك وعي ما معين هو ما يعطي للمظهر قيمته، فالمكان المسرحي يدل على دلائل خاصة لبنيات خاصة تؤكد حدث المسرحية المرتبط بطريقة ما بالجمهور، وكذلك بالشخصية المسرحية نفسها.[6]

اما (كانت) فيرى ان المكان ليس مجرد تصورات عقلية مقطوعة الصلة بالعالم الحسي والتجربة وليس من ناحية ثانية اشياء حسية قائمة في الطبيعة على النحو الذي توجد به سائر الاشياء المادية انه يتبع ملكة خاصة هي ملكة الحساسية الخاصة التي تقوم بادراك خاص بها يطلق عليها اسم الحدس التجريبي الخالص وبذلك يجعل كانت المكان غير موجود خارج تمثلاتنا ويعتبره شرطاً لما يظهر امام حواسنا من الموضوعات الخارجية.[7]

1 اميرة مطر، فلسفة الجمال، (القاهرة: دار الثقافة، 1974)، ص 22.
2 اميرة مطر، فلسفة الجمال، مصدر سابق، ص 271.
3 عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية، (ايران: مطبعة ذوي القربى، 2006)، ص28.
4 علي عبد المعطي محمد، مقدمات فلسفية، (مصر: دار المعرفة الجامعية، 2002)، ص228.
5 ــــــــــــــــ، الفلسفة العامة ومشكلاتها، (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1998)، ص221.
6 اميرة مطر، فلسفة الجمال، مصدر سابق، ص153.
7 يحيى هويدي، قصة الفلسفة الغربية، (القاهرة:دار الثقافة للتوزيع والنشر، 1993)، ص 79.

فنحن نتعرف على المكان من خلال خزين هائل من التجارب والمعرفة للإمكان وهو يرتبط بشرط كل تجربة سابقاً لها، أي انه انتاج ادراكنا لا انتاج خارجي، فأذهاننا هي التي تعطي للمكان اهميته وصورته، فنفرضه على الاشياء، وليست الاشياء هي التي تفرضه علينا، فالمكان لا يوجد منفصلا عنا، وانما هو طريق ادراكنا نحن للأشياء. فان تصوره لأي مكان شرط اساسي للقيام باي تجربة حسية من الخارج، فتصور المكان ضروري لتقوية اسس علاقتنا بالأشياء الخارجية، انه لم يأتي من الاحساسات وليس من التجربة، انه اصل التجربة. فضلا عن ذلك، فأن التقبل التخيلي للمتلقي والتي يمكن عكسها على النتاج الفني.[1]

اما (صموئيل الكسندر) فالمكان عنده وانطلاقاً من فلسفته في انه يتفق مع الروح العلمية الحديثة فهو يقرر بان الفكرة نتاج للخبرة، وليس شرطاً اولياً لها، فهو يحاول تفسيره كل المشكلات الاساسية في الفلسفة بواسطة مفتاح (المكان والزمان) الذي تتشكل عنهما الموجودات، وكل الاشياء بكيفياتها المتباينة، المكان شيء تشغله الاجسام وتتحرك فيه، ويحتوي على اجزاء متمايزة فهو متصل على الدوام، والاشياء المتمايزة الموجودة فيه لا تشير الى وجودات منفصلة كما ان الذهن الانساني يستطيع ان يميز نقاطاً في المكان، فالحواس التي تطلعنا على المكان المتناه، هي ذاتها التي تجعلنا نرى تصور المكان اللامتناهي لان عالم الخبرة الموجود لدينا ليس فيه ثمة مكان متناه فهو غير مستقل عن العالم الحسي، اذ "ان كل مكان متناه متصل اتصالا حسيا مطردا بعالم لا متناه".[2]

نجد (الدوق ساكس ماينننغن) قد حاول ايجاد الحلول للتنافر الحاصل بين المكان وما يحتويه من ممثل وديكور، وانها لا تحتوي على جمالية من خلال استخدام قطع ديكور مادية ومناظر مرسومة يتفاعل معها الممثل بوصفها بيئة (مكان) طبيعية واقعية، بينما (ابيا) يبحث عن اقامة علاقة سببية بين الاشكال التشكيلية في المكان المسرحي، التي ينماز بعضها بالسكون والبعض الاخر بالحركة وهي المشهد المرسوم المتعامد الخطوط والارضية الافقية والممثل المتحرك، والفضاء المضاء الذي يشمل الجميع. لقد كان وضع هذه الاشكال والعناصر على خشبة المسرح لدى (ابيا) تشكل مشكلة جمالية، تتلخص في الكيفية التي تمكننا من الجمع فيما بين هذه العناصر للوصول الى وحدة لا شك فيها.[3]

بينما الموسيقى تقوم بإبراز البيئة المكانية، وهي لا تقل اهمية عن باقي العناصر الفنية المستخدمة في العرض المسرحي، انها بالنسبة للدراما عنصر جوهري ومن اهم وظائفها "دفع حركة الدراما الى الامام من داخل خصائص نمو الشخصيات او الحدث ومن العناصر التي ترتبط بها الموسيقى وتتبع منها: البيئة المكانية والزمانية للدراما، ومن ان الموسيقى المستخدمة في المسرحية يجب ان تكون مدركة لكل العناصر الفنية المجاورة لها في العمل المسرحي، مثل الديكور والاضواء وحركة الممثلين والملابس، اذ ان التجانس والتفاعل والتقابل والتضاد بين كل هذه العناصر انما هو الذي يجسد الجو العام للشخصيات والاحداث، وفي ظل هذا الجو تكشف الشخصيات عن اعماقها، والاحداث عن مضامينها.[4]

بينما قد سعى الى انشاء مكان مسرحي يكون فيه الضوء واحد من العناصر التشكيلية المهمة على المسرح، بالإضافة الى قوته الموحدة، فهو قد ادرك بأن له قوة تشكل المكان وتوحده ليستخدم في تجسيد المنظر، وفي ربط الممثل بالمكان وهكذا اصبحت الوحدة التشكيلية للصورة المسرحية وحدة مستقرة، فقد حرص (ابيا) على انشاء مكان مسرحي تكون فيه توافقية لكافة العناصر التشكيلية مع الموسيقى ومن خلال الضوء وكافة العناصر الاخرى بحيث تكون وحدة انسجامية متكاملة بطريقة تتجاوز تمام التجاوز مقدرة خيالنا. اما المكان لدى (كوردن كريج) فهو يتخذ مكاناً غير تقليدي فهو الحاضن لكافة عناصر العرض المسرحي، الذي يحقق رؤية جمالية متكاملة لذلك فان المسرح عنده هو ليس تمثيل المسرحية، بل يشمل كل العناصر التي تتألف منها الاشياء، فالفعل روح التمثيل، والكلمات جسم المسرحية، والخط واللون هما قلب المشهد والايقاع هو جوهر الرقص.[5]

---

1 اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ط1، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص22.

2 علي عبد المعطي محمد، مقدمات فلسفية، مصدر سابق، ص254.

3 اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ط2، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص22.

4 زيجمونت هنبر، جماليات فن الاخراج، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993)، ص 190.

5 اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ط1، مصدر سابق، ص 144.

اما (ارتو) فيسعى الى اعطاء المكان المسرحي بعداً ميتافيزيقياً من خلال العروض المسرحية التي تضفي بعداً جمالياً للمكان المسرحي لا يتمثل باللغة الهيروغليفية والحركات الايمائية السحرية والصرخات فحسب، بل وكذلك من خلال استخدام المؤشرات الصوتية والموسيقى التي جعلها تتسم بسمات تتمثل في تصوير الواقع وابرازه واعادة تشكيله، لقد كان حريصاً على استخدام تلك المؤثرات في المكان المسرحي التي وضعها في كل زوايا المسرح ليجد المتفرج نفسه "داخل شبكة من الاهتزازات الصوتية الرنانة، وفي اطار علاقة غير مألوفة مع ما هو مألوف ومعتاد، كما استخدمت هذه المؤثرات الصوتية ايضا لغرض نقل الشخصيات بشكل مباشر الى اذهان الجمهور، حيث كانت خطوات المؤدين تصاحبها تسجيلات لواقع اقدامهم ثم تكبيرها الى اقصى درجة، وبثها من خلال المكبرات المثبتة في الاركان المحيطة بقاعة المشاهدين".[1]

فالمكان المسرحي الذي اعده (ارتو) تزاوجت فيه الحركة مع الموسيقى ومع البعد التعبيري، فهذه المزاوجة تخلو من الديكور المسرحي لان المكان المسرحي عنده خالٍ من الديكور، معوضاً عنه بقدارت الممثل وحركاته التعبيرية المثقلة بالزي، انه "ذلك المسرح الذي لن يكون للمناظر المسرحية وجود، لان فخامة الازياء كفيلة بإضفاء الحيوية واللون على الحدث وبخاصة عندما يعبر كل زي من تلك الازياء عن معناه".[2]

لم يعد المكان كالسابق مألوفاً متعارفاً عليه بل اتخذ صورة غريبة غير مألوفة، فقد اصبحت الصورة تبقي المتفرج يقظاً، ذلك لان (بريخت) دعا ونفذ جماليات جديدة في المكان المسرحي، أي انه ثار على ما كان سائداً ومتعارف عليه. ان توظيفاته لجماليات جديدة للمكان المسرحي هادفاً لتحقيق التحفيز العقلي في اثارة جدل الرؤية المسرحية عبر عنصر التغريب بوصفه احد تقنيات المسرح الملحمي في محاولة منه لتأكيد علاقة الممثل بالمتلقي وتعميق الصلة بينهما حيث انه تعامل على طريقته مع مسألة الصالة ومع عمارتها، وبنى لنفسه ولجمالياته، او لفلسفته في توظيف العملية الفنية علاقة، او هي توخي علاقة بين الخشبة والممثلين، وبين الجمهور، وذلك خدمة لما دعاه فعل التغريب.[3]

انه يعطي المكان بعداً اجتماعياً، لا واقعياً، صادماً المتفرج ليبعده عن حالة الايهام، كما ان طبيعته تفرض الابتعاد عن الايحاء في استخدام التقنيات المسرحية التي تجسد المكان، فقد استعمل المنظر كخلفية وليس كمكان او بيئة مسرحية، تعيش فيها الشخصيات، فهو يرفض أي منظر يوحي بالخداع، لأيٍ كان المكان، ويرفض اندماج الممثل بالشخصية، وفي نفس الوقت يرفض اندماج المتفرج بالعمل المسرحي، وبالتالي فهو يرفض المعالجة النفسية للشخصية التي تقود الى التطهير، ويوحي لممثليه بعدم دراسة حياة الشخصية، ويكتفي بدراسة المجتمع والعلاقات السائدة بين المجتمعات بصورة عامة. ونجده عند (بيتر بروك) وسيلة للتفكير في الحياة فهناك علاقة فيما بينهما، وهذه العلاقة المباشرة بين المسرح والحياة هي احدى ركائز الممارسة المسرحية، لان المسرح عنده يعني اولاً وقبل كل شيء الحياة. هذه هي نقطة الانطلاقة الضرورية والحتمية، فالمسرح هو الحياة، وفي الوقت نفسه لا نستطيع ان نقول لا وجود للفرق بين المسرح والحياة.[4]

يعتبر (ايوجينيو باربا) المكان المسرحي وسيلة تكون سبباً في احداث التغيير الاجتماعي، فهو يحاول من خلال اعماله في مسرح الأودن مشاركة المتفرج بمادة العرض المسرحي، منطلقاً من مفهوم انثروبولوجيا المسرح التي اعتمدت بالدرجة الاولى على دراسة سلوك الانسان في الحالة المسرحية، فهو لديه اسلوب الحياة كونه نشاطاً اجتماعياً له علاقة معينة موجودة في سياق منتخب اولاً بين ناس اجتمعوا معاً كي يخلقوا شيئاً ما، وبعد ذلك بين هذا الشيء الذي صنعته المجموعة وبين جمهورهم، ولهذا فأن (باربا) يعتبر المسرح اداة ثقافية بدلاً من كونه اداة جمالية.[5]

1 كريستوفر ايفانز، المسرح الطليعي من1892حتى 1992، تر: سامح فكري، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، 1994)، ص144.
2 مارتن اسلن، مسرح ارتو بين النظرية والتطبيق، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2001)، ص125.
3 جان داود، في مكان العرض المسرحي – سعياً الى حالة مثالية، (بيروت: نادي المسرح ابحاث، 2001)، ص64.
4 معلا، نديم، لغة العرض المسرحي، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2004)، ص37، 36.
5 ايان واطسون، ايوجينيو باربا ومسرح اودن، تر: منى سلام، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للأثار، 2000)، ص82.

وبما ان عناصر العرض المسرحي متنوعة ومترابطة مع بعضها ومنها الشخصية وارتباطها الوثيق بالمكان، فالشخصية تحيا وتتصارع وتتفاعل في حيز وجودي هو المكان، وهذا الحيز انما هو مجموعة متكاملة من العلامات، عن طريق ارتباطه بالشخصية التي هي بمثابة المتغير الفاعل، وتشكل هذه العلاقة ثنائية بين الذات والموضوع تستوجب التعرف على هذا الحيز الوجودي واهميته بالنسبة للشخصية وحاجاتها ورغباتها. فهي تستوجب حيزاً او حاضنة تتسع لسلوكها وفعالياتها الكثيرة والمتنوعة، فالشخصية هي "مجموعة ما لدى الفرد من استعدادات ودوافع ونزعات وغرائز فطرية وبيولوجية كذلك ما لديه من نزعات واستعدادات مكتسبة".[1]

فالشخصية تستخدم المكان بكافة مستوياته كوجود خارجي جوهري موجود بالفعل، ومن خلال اعادة تشكيله من قبلها ووفق ما تريده، فهو مكان عرض لفعاليات الشخصية الجمالية والمفاهيمية، فالشخصية هي التي تصنع امكنتها من حيث كونها امكنة اليفة او عدائية كالسجن، وانما الصورة الفنية هي في الواقع الصياغة الفنية التي تعطي المكان المجرد شكلاً حسياً يجعلنا قادرين على التفاعل معها تفاعلاً ايجابياً عن طريق التلقي المستمر والمتدفق عبر تلك الصورة. فهي في تجدد مستمر، أي اننا نمنح المكان الصفة وفق العلاقة بين الشخصية والمكان، ولا يمكن عد المكان وجود مادي وحاضنة للفعاليات الاجتماعية فقط، وانما كذلك منظومة علاماتية كاملة، فالمكان يعطينا عوالم ممكنة، فهو من خلال عملية التلقي يغمر المتلقي بصورة تجعله قادراً على تنشيط المرجعيات المكانية المختزلة والمخزنة في الذاكرة الانفعالية للمتلقي، لنكمل النقص الحاصل في الصورة الفنية التي ترتبط بالشخصيات والاماكن المجردة، فمرجعياته هي مقامات خاصة وحضور فاعل في توجيه سلوك الشخصية ضمن ذلك الحيز ومقدار تكاملها الذي "هو دائماً نتاج مجموع الجهد الروحي والجسماني عند الممثل وذلك الجهد الذي يكشف ادق رابطة او علاقة معادلة في السمات الخارجية والداخلية للشخصية الانسانية، ومن هذه العملية تنعكس ثقافة المكان كلها، وذوقه وتجربته وانطباعاته المختزنة ومعرفته ووجدانه، والجهد الكبير الذي يبذله الممثل في خلق الشخصية وبناءها".[2]

ان العلامات التي ينتجها المكان هي علاقات مكانية كإحدى الوسائل الرئيسة لتصوير الواقع فاذا ما نظرنا الى المفاهيم المكانية الثنائية (اعلى/اسفل)، (فوق/تحت)، (يسار/يمين)، نجد انها ثنائيات تعدت محتواها المكاني وتجاوزته الى ابعاد اخلاقية وقيمية وسلوكية، وبذلك فأنها تكتسب معاني اخرى ومن اهمها (الاليف/العدائي)، وهي ما يمكن ان تكون (بنية مكان العرض) بنية مكان العالم، وتصبح مفردات التركيب الداخلي لعناصر المكان الداخلية علامة دالة على صفة المكان، وبالتالي نجد انفسنا امام علاقة ثنائية هي علاقة المكان بالتخيل وفاعلية التخيل هي بما يحدث او ما يمكن ان يحدث، وليست بما حدث، فالمكان عالم من الاشارات ومن ثم يمكن ان يحددها هذا المكان باسم محدد (البيت، الكوخ، القصر، القرية وغيرها) دون ان يحمل ذلك المكان سوى اسم او بعض صفات او سمات او ابعاد تجعل هذا المكان على هيئة نعرفها محددة، كما يمكن ان يكون اليفاً او عدائياً بذاته او منافياً عن ذاته، فالبيت اليف بذاته ولكنه يصبح عدائياً منافياً لذاته بمساعدة التقاطع الحاصل فيما بينه وبين اهواء ورغبات وتطلعات الشخصية، أي ان المكان لا يفهم من خلال الوصف المادي وحسب، وانما من العلاقة المتكونة بين الشخصية والمكان، فمن خلال هذه العلاقة التي تستشعرها الشخصية يتخذ المكان صفته، فهو لا يختزل في مجرد كتل ومستويات، وانما هو دال على نشاط الشخصية، فنجد مكاناً عدائياً بذاته لاحدهم، هو اليف لشخص اخر بالتطبع او التعود او الرغبة حتى، فالصحراء مكان عدائي بذاته ولكنه اليف بالنسبة للبدوي الذي ترعرع وتربى في احضان الصحراء، أي ان تعاملنا مع المكان يختلف من شخص لأخر رغم الاتفاق على وحدة مكوناته وثبات شكله، أي ان هناك نسبية في تعاملنا مع المكان، ونسبية في صفاته وذاتية طبيعته، كل هذا مرتبط بأمزجتنا ورغباتنا، فهو لا يقف عند حدوده المادية بل انه ذات اخرى ومركزاً للشعور والوجدان، يبادلنا المشاعر سواء كانت اليفة او عدائية، وهذا الموقف الوجودي من الذات الاخرى عبر ذاتنا الانسانية والتي تتخذ بكل الامكانيات الانسانية من عقل وعاطفة وروح وشعور وارادة، فالمكان مرتبط بجوهر الوجود الشخصي

1 مليكة، لويس كامل، الشخصية وقياسها، ط1، (القاهرة: مكتبة النهضة، 1959)، ص27.
2 الكسي بوبوف، التكامل في العرض المسرحي، مصدر سابق، ص162.

وتحقيق هذا الوجود عبر اتخاذ القرار الحر، وهنا يصبح المكان اليفاً، غير ان تحقيق الذات غالباً ما يواجه مقاومة وربما يصبح المكان سيد المقاومة سالباً حرية الشخصية، وهذا هو جوهر المكان العدائي، فالمكان حينما يسلبنا حرية القرار يصبح عدائياً كما حصل مع اوديب ملكاً حينما اصاب المدينة الوباء، فأوديب لا يمتلك حرية التصرف ازاء هذا الداء سوى ان يطهره من الرجس الذي اصابها، فيفقأ عينيه، وهو سلوك ولده الضغط المكاني المصاحب للذنب الذي لم يترك له سوى الخيار الذي اقدم عليه، كما ان الشخصية بحاجة الى المكان كحيز تحقق فيه رغباتها وحاجاتها مادياً ومعنوياً، لذلك نجد المكان يتناسب مع الشخصية من حيث مكانتها الاجتماعية والسياسية والنفسية، البيت الذي يحتوي على انيات فخارية باهضة الثمن دليل على موقع اصحابه الاقتصادي، أي ان الانسان يكيف امكنته الى حدٍ ما وقدراته المختلفة، فنرى الانسان القديم ينتقل الى السهول الفسيحة ليمارس الزراعة وتربية الدواجن لينشأ الكوخ ثم القرية فالمدينة، وبذلك نجد ان المكان يأخذ الفته او عدائيته من الذوات التي تعيشه، والا لكان مجرد وعاء لا معنى لع ولا تأثير.

المبحث الثاني: تحولات المكان (الالفة والعدائية) في العرض المسرحي

لا شك بان هناك علاقة جدلية بين المكان واهواء الشخصيات، فهناك اما تقارب بين المكان واهواء الشخصيات، واما يكون تعارضاً فيما بينهما. ان هذه التحولات مصحوبة بتحولات في المواقف والافعال لدى الشخصيات التي تقاطعت اهوائها وامزجتها معه لتنتج علاقة تأثير وتأثر تجعل من التقاء هذه الامزجة والاهواء معه شرطاً في تحديد آلفة المكان من عدائيته، فالمكان الاليف هو المكان الذي يأمن اليه الانسان ويرتمي فيه، هو الدفء الذي يشعر به في كنفه. وهو الذي يترك اثراً لا يمحى من ساكنه كأن يكون مكان الطفولة الاولى او مكان الصبا او الشباب.[1]

فالمكان الاليف هو الذي تشعر الشخصيات المسرحية بالآلفة فيه، والذي تلتقي امزجتها مع امزجته، كما يمكن ان يتحول المكان العدائي الى مكان اليف بحسب طبيعة الشخصية وميولها الثقافية والدينية والسياسية، كما تحول السجن عند النبي يوسف (عليه السلام) الى مكان اليف يأنس به، كما يمكن ان يحدث العكس فيتحول المكان الاليف الى مكان عدائي. ان المكان الاليف يتفرع الى عدة امكنة اخرى اليفة مثل بيت الطفولة يتفرع الى حضن الام والغرفة الخاصة بالطفل المليئة بالألعاب والصور، السرير، حضن الزوجة او الزوج، العرش، وغيرها، اما المكان العدائي فهو ذلك "المكان الذي يقيم فيه الانسان رغماً عنه".[2]

او كما يطلق عليها "الاماكن الموضوعية والتي هي امكنة مفروضة على الانسان بحكم الاوضاع العامة السياسية والاجتماعية والاقتصادية كالبيوت في حالة السكن فيه اضطراراً كالانتقال من بيت كبير واسع الى شقة صغيرة او من المدينة الى القرية، او بيوت العزل السياسية والصحية والمصحات بمختلف أنواعها، أو أماكن عمل نائية، او السجون.[3]

ان المكان العدائي يولد ضغطاً نفسياً على الشخصية المسرحية دافعاً اياها الى ردة فعل تولد في اغلب الاحيان سلوكاً عدائياً، وسلوكاً انعزالياً او سلوكاً يرفضه المجتمع او الطبيعة البشرية، وقد تلجأ الشخصية المسرحية الى الانزواء والانطواء على النفس، او الاحساس بالغربة فلا تكون قادرة على ممارسة حياتها الاجتماعية بصورتها الطبيعية، ان الشخصية هنا تقع تحت تأثير ضاغط باتجاهين متعاكسين الاول هو ما يولد المكان العدائي، والثاني يولد رغبة الشخصية في التخلص من الوضع الذي تعيش فيه، وضع غير مرحب به لديها، وبالتالي فأنها تتصرف وفقاً للاستجابة التي تتولد داخلها اتجاه هذا المكان، وغالباً ما يكون مناصبته العدائية والكره، في حياة الانسان ينحّي البيت عوامل المفاجئة ويخلق استمرارية، ولهذا بدون البيت يصبح الانسان كائناً مفتتاً، وهو عالمه الاول. قبل يُقذف الانسان في العالم، فأنه يجد مكانه في مهد البيت. فأوديب قبل ان يلقي به الراعي كان اماناً في مهده، وقبل ان يتعرف على حقيقة كونه طفل لقيط كان يشعر بالأمان في مكانه لكنه تحول بعد تعرفه الى مكان عدائي ضاق به. ان الفلسفة التي تنطلق من لحظة القاء الانسان في العالم هي في حقيقتها فلسفة ثانوية. انها تقفز من فوق الاوليات، وتلك حين كان الوجود هنيئاً، حين كان الانسان منخرطاً في الهناءة، وحين كانت الهناءة ترتبط بالوجود. لشرح ميتافيزيقيا الوعي علينا ان ننتظر التجارب يمر بها الانسان

1 شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1994)، ص259.
2 نفس المصدر، ص319.
3 ياسين النصير، اشكالية المكان في النص الادبي، ط1، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص9.

حين نلقي به الى العالم، خارج البيت، وهو وضع تحتشد فيه عداوة البشر والكون. ان المكان يؤدي وظائف متعددة في العرض فلابد ان تتوفر في كل عرض مشاهد توضح نسقيته، وهي مشاهد يستطيع الجمهور ان يُكون من خلالها صوراً ذهنية، وكذلك فأن نسقية المكان يمكن ان تكون ايقونية، او رمزية وعليه فأن هذه الخصوصية تمنح هوية وجودية يكون فيها المكان فاعلاً وحيوياً، خصوصاً حينما يكون المكان هو بؤرة الاحداث وهو مركز الامكنة وتتفرع منه امكنة اخرى هي اماكن تواجد الشخصيات الاخرى، فهم ليسوا بالنسبة لنا ما رأيناه بأعيننا وحسب "بل هم الى ذلك ما اخبرونا به عن انفسهم، او ما اخبرنا به غيرهم عنهم، وليسوا كذلك اولئك الذين عرفناهم، بل الذين ترامت الينا اخبارهم، وهذا ينطبق على الاشياء والاماكن التي لم اذهب اليها مثلاً ولكنها وصفت لي.[1]

ويقابل البيت السجن الذي يسلبنا حريتنا، كما لا يمكن استدعاء شخصية المكان العدائي/السجن من دون استحضار نفسيته، فالسجن في الذاكرة والمخيال هو ذاك المكان الذي يتقن تقييد الحريات بكل انواعها، هو ذلك المكان المظلم، وكما نجد البيت والكوخ والملجأ والمدرسة والمدينة والقرية امكنة اليفة بذاتها، نجد بالضد منها السجون والزنازين ومعسكرات الاعتقال والصحارى ما هي الا امكنة عدائية بذاتها. ان المكان بالمعنى الفيزيقي هو اكثر التصاقاً بالإنسان من حيث ان خبرته وادراكه للمكان يختلف بالتأكيد عن خبراته وادراكه للزمان والذي هو لا يرتبط مباشرةً به من خلال فعله بالأشياء بينما ادراك المكان ادراك حسي مباشر يشكل التصور للعوالم المادية وغير المادية، وتبعاً لذلك نتعرف البعد والقرب، الارتفاع والانخفاض، وهو ما يشكل العلاقات التي تربط الانسان ارتباطاً بدائياً بالمحيط.[2]

على أنها ليست مطلقة في الفتها او عدائيتها، فمثلا تحولت المدينة التي الفها الناس من مكان اليف الى مكان عدائي (في عرض مسرحية اوديب لـ سينكا التي قام بإخراجها بيتر بروك) حينما اصابها مرض الطاعون وراح يفتك بهم بشدة، نجد ان المكان قد تحول الى اخر عدائي.[3]

ان كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في اماكن استقرار الكائن الانساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود ذلك حتى في الماضي، حين يبدأ بالبحث عن احداث سابقة، ان يمسك بحركة الزمن ان المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفاً. هذه هي وظيفة المكان. فنجد ان القصر (البيت) في مسرحية (عطيل ضد عطيل) قد اصبح عدائياً، وكان من المفترض ان يكون اليفاً شعر فيه عطيل بالامن والسعادة، الا ان المخرج (كيلفرد وليمز) وانطلاقاً من فلسفته في اخراج المسرحية، حيث اراد ان يغلق فكرة رئيسة في التراجيديا الا وهي فكرة الحب، فهو يشك بقيمة الانسان وايمانه بالحب، تحول القصر الى مكان عدائي يحمل عطيل على الضيق والكره له، فالمكان هنا اخذ بالضغط على عطيل الذي اصبحت اهوائه ورغباته تؤثر فيه حتى جعلته يكره بيت الزوجية، بسبب شكوكه بخيانة ديدمونة له، التي يغذيها ياغو.[4]

ان هذا المكان يبعث على الوحدة بكل ما فيه من معاني، عطيل يشعر بالوحدة في قصره ووسط خدمه وحراسه واتباعه ومع قربه من زوجته ديدمونة، انه ببساطة لا ينتمي الى هذه الطبقة طبقة النبلاء والملاك والقادة فهو رجل مغربي تعود على بيئة مغايرة، تلك البيئة التي يحن اليها، ذلك المكان الذي يعتبر غيرته شيئاً طبيعياً لا مستهجناً. يشكل البيت مجموعة من الصور التي تعطي الانسانية براهين او اوهام التوازن، ولتنظيم هذه الصور علينا ان نأخذ في الاعتبار موضوعين اساسيين: الاول تصور المكان كائناً عمودياً، انه يرتفع الى الاعلى فيميز نفسه بعاموديته، انه احدى الدعوات الموجهة الى وعينا بالعامودية. ثانياً تخيُّل المكان كوجود مكثف، انه يتوجه لوعينا بالمركزية. ونعود الى مثالنا السابق، فما هي الصور التي بثها القصر في نفس عطيل من خلال منظور ياغو، لقد بث فيه صوراً من الغربة وعدم الانتماء الى المكان، صور الخيانة الزوجية، خيانة الصديق، صور تكسر السرير الذي هو رمز للزواج والعلاقة الجنسية المباحة، وبالتالي هو زود مخيلة عطيل بالأوهام والتي ساعد في اذكائها ياغو بدسائسه لقد ترك عطيل صور

1 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ط2، (بيروت: منشورات عويدات، 1982)، ص5.
2 حسنين، احمد طاهر واخرين، جماليات المكان، ط2، (الدار البيضاء: دار قرطبة، 1988)، ص58.
3 كريستوفر ايفانز، المسرح الطليعي من1892حتى 1992، مصدر سابق، ص249.
4 ليوبومير تنف، عطيل ضد عطيل، تر: عقيل مهدي يوسف، الثقافة الاجنبية، ع2، السنة السادسة والعشرون، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 2005، ص86.

البيت(القصر) الحقيقية والتي هي الالفة الى عالم من العدائية مبني على الخيانة والكذب. هناك مكان يتبادر الى الذهن الا وهو القبر ومعناه الميتافيزيقي والذي يقودنا الى سؤال مهم، هو ما مصيرنا بعد الموت؟ والى اين سوف نذهب؟ وهل سيكون المكان كما هو متعارف عليه لدينا؟ بل هل سيكون اليفاً كالبيت ام عدائياً كالسجن؟

اننا لا نعيش (القبر) من خلال ماهيته المادية، بل من خلال ماهيته المعنوية كمكان مستقبلي وابدي نعيشه، وهذا ما دفع الفكر البدائي الى وضع كافة الاشياء التي سيكون بحاجتها الميت في عالمه الاخر معه في قبره، ومن خلال ان "الانسان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان الذي يعيش فيه، فهو يعيش في جسده وبه".[1]

فاذا ما مات احدهم ترك المكان الذي الفه وتألفه ليذهب الى مكان اخر هو القبر، فهو مكاننا الذي لم يوجد بعد رغم وجوده: وهو المنغلق امام كل التفسيرات التي يقوم بها العقل، والمنفتح على مصراعيه امام كل ما في الخيال من طاقة، ان تصوراتنا عنه لا تتحقق عبر تجربة ذاتية، بل دائماً من خلال تمثل تجارب الاخرين، وهم لا ينقلون تجاربهم الينا مباشرة، فلا يبقى لنا الا الخيال، وبعض الحدس. ان العقل لا يرسم للقبر أي صورة عقلانية مقنعة، ولا تستحضر عنه الذاكرة أي صورة واقعية، وكما توجد الحياة يوجد نقيضها وهو الموت، حيث استواء الزمان والمكان، وحيث بالضرورة، نمط اخر للعيش لا نعرفه، لهذا نشدد هنا على جوهرية القبر ومكانته، في الفكر الانساني والتراث، فالأليف يمثل الحياة بينما العدائي يمثل الموت، وكما لا يُقذف الانسان الى العالم فقط، بل منه ايضاً، فالأول معلوم الهدف، اما الثاني فلا يتيح أي فرصة لاستكناه جوهره ولا ينفتح الا على ظلمات بعضها فوق بعض، ان تفكيرنا في القبر هو لحظة التوتر القصوى، لأننا في الواقع لا نفكر في وجوده الفيزيقي، بل في مصائرنا في المكان الاخير، حتى قبل ان نرحل اليه، وهو ما يدلنا على مكان اخر هو النعش والذي يقف على الضد منه المهد، مكانين متضادين: لبداية اول قذف ولنهاية اخر قذف. وهو ما يدلنا على نشاطين متضادين هما الوعي/اللاوعي بالمكان والذي يترسخ في الذاكرة والخيال – وحينما نريد تصوير هذين المكانين على المسرح فنحن بحاجة لمعالجة الاول معالجة تختلف عن معالجة الثاني، أي يجب النظر الى خصوصية المكان في الواقع وما يجب ان تكون عليه التقنية المسرحية من سينوغرافية، وذلك بما ان المسرح هو مرآة الواقع – كذلك يمكننا ان نلاحظ ثنائية للمكان هي (الداخل/الخارج) فكل كائن حي لديه اقليمه الخاص به، يمثل مركز اشعاع بالنسبة له يتعارض مع العالم الخارجي الشاسع، ويرتبط تقسيم اخر للمكان بهذا التقسيم او الثنائية هو (انا/الاخرون) وهو ما يحمل ضمنا ان كل ما يلاصقني هو داخل نطاقي الاقليمي وشغل اهتمامي اما كل ما هو خارج هذا الاقليم (الاخرون) فليس لي به شأن.[2]

الاماكن الاليفة تخلق جواً من الحرية تركز دعائم النفس بينما في الامكنة العدائية فأنها تحبس الانفاس لأنها تدعوها للانسلاخ عن وجودها، والامتداد نحو المجهول (العدم). ففي مسرحية الستائر لجان جينيه والتي اخرجها جينيه لبلان، نجد انها تركز على فكرة الموت من خلال الايماءات الغير طبيعية والنبرات المشوهة والاكسسوارات الاكبر حجماً من الواقع، أي تحول القداس والمكان الطبيعي للقداس (الكنيسة) الى مكان اخر لا يبعث على الطمأنينة والسكون وما ساعد في ابراز عدائية المكان الاكسسوارات التي صاحبت العرض، من مكياج ابراز ما يدل على الهياكل العظمية، ومن خلال الرسوم التي وضعت على الستائر فقد صيغت طبقاً لرسوم نفذها افراد لديهم اختلال عقلي.[3]

ان الامكنة جميعها ليس لها أي دور بمفردها فهي لا تمنح الامان والالفة او العدائية كذات مستقلة فالبيت لا يمنح الحياة الامنة والالفة التي نشعر بها بل ما يتولد عنه مشاعر الحب والطمأنينة كما ليس السجن هو ما يعدم الحياة بل ما يتولد عنه من مشاعر الكراهية والاشمئزاز والعداء، أي اننا من نمنح صفة الالفة او العدائية للمكان. هناك نوعان من الامكنة التي تتيح للإنسان ممارسة حياته اليومية يمارس فيها سلطته ويكون بالنسبة له مكانا اليفا وحميما وهو ما يعتبر حيزاً فردياً يتسع الى الحيز الجماعي والذي تنظمه الجماعة لتحافظ على تمسكها وتناغمها وهو الذي يخضع فيه لسلطة غيره، ومن حيث لا يعترف هو بها ويسمى الاخرين، وهو

1 ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 60.
2 ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 64.
3 كريستوفر ايفانز، المسرح الطليعي من1892حتى 1992، مصدر سابق، ص214.

يشبه المكان هناك فالهنا امارس فيها سلطتي اما الهناك فتمارس عليَّ سلطة الاخرين، وهو يشبه الاماكن العامة والتي تكون فيها السلطة للدولة وعموماً ما يجمع هذه الامكنة هو وجود شخص يمارس فيه سلطته ولكن هناك مكان واحد لا يملكه احد ولا يمارس عليه أي سلطة وهي ما تسمى بالأمكنة البعيدة وتكتسب دلالات خاصة مثل الغرب البعيد.[1]

ان الامكنة تفتح لنا عالما من الرموز، عالماً من الامكنة الصغيرة التي ترمز لأشياء اخرى فمثلا الكرسي الذي يدل على المُلك والسلطة، هو ما يشعر الملك بالألفة والقوة، بينما هو للشعب مصدر للتسلط وعدم الاكتراث والطغيان، كذلك السرير هو يشير الى مكان اخر اليف (بيت الزوجية والرغبة والجنس) وربما لمكان عدائي حين يشير الى (المرض والموت)، فالجانب الاول الصورة التي يحملها السرير في احلامنا، هي صورة الالفة والدفء والراحة. هذا يعني ان هناك صورة اخرى له والتي تطوح به انها الصورة النقيضة، التي نرسمها لهذا المكان الاليف بصورة سلبية، صورة المرض والموت وما تثيره في النفس من مشاعر الكره والعداء. ويمكن تسميتها تسمية اخرى الاماكن الجاذبة وماكن الطاردة، فالأولى هي التي تساعدنا على الاستقرار والشعور بالرضا والامن، بينما الثانية فهي التي تلفظنا وتسبب لنا الضيق والحنق، فالمكان ليس مجرد رقعة جغرافية، بل هو الرقعة التي يضرب بها الانسان جذوره ويتأصل فيها وبالتالي يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان ليتحول لمرآة ترى فيها الانا صورتها. اذن فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزء من بناء الشخصية البشرية (قل لي اين تحيا، اقول لك من أنت).[2]

اننا نتحدث عن صورة السرير، لا بالمعنى المادي للكلمة، بل بمعناها المكتنز حسياً ووجدانياً لحظة توتر وتفكر، يرسمها المبدع بمهارة وهو يصور قطعة الاثاث الحديدية البيضاء الباردة، التي ربما علاها الصدأ من بعض جوانبها، في ركن من اركان المستشفى، حيث يبدو كل شيء ابيض: الناس والاثاث والجدران، لكن الصورة مع ذلك تظل سوداوية وقاتمة، لان قطعة الاثاث هذه يرقد عليها جسد متعب او جثة هامدة. في عرض مسرحية (اوبو ملكاً) لالفريد جاري 1896 نجد القصر قد تحول من الالفة الى العدائية، فبدلاً من ان يوفر الامن والحماية للملك وعائلته فنراه ينقلب عليهم ويساعد اوبو في قتل ملك بولندا والعائلة المالكة ويتحول الى اليف بالنسبة لاوبو سرعان ما يتحول الى عدائي.[3]

بينما في عرض مسرحية (انتيكونا) لجان انوي التي اخرجت سنة 1944 يتحول الميدان العام الذي نعرفه جميعاً من حيث احتوائه على الحدائق والنافورات (اليف) الى مكان للتحريض والمقاومة للاحتلال الالماني، فاصبح جوه مشحوناً ومتوتراً، أي انه اصبح يبعث على القوة والقسوة (عدائيا).[4]

وفي عرض مسرحية (الام شجاعة) لبريخت والتي قدمت على مسرح البرلينر انسامبل نجد ان الام تتجول في الطرقات التي لا تنتهي بحثاً عن ما تخلفه الحرب، وهي من اشد الامكنة خطورة وقت الحرب، ولكنه تحول الى مكان اليف تجوبه الام بعربتها، فالمسرح خالٍ من كل شيء ولكن ما يساعد على ابراز سمات الممثل وحالته النفسية وسمات المكان عن طريق المؤثرات الاخرى السمعية والبصرية.[5]

اما يوجين باربا فيقوم بإخراج مسرحية (كاسباريانا) 1967 والتي الانسان الطبيعي في مواجهة المجتمع والذي كان موته رمزاً لموت الروح تحت ضغوط التكيف الاجتماعي، فانهيار كاسبار هاوز كان من جراء تأثير اللغة، فالمكان تحول من بيئة اليفة الى بيئة عدائية من خلال الصورة التي تعبر عن مراقبة الناس له وهو يتعلم المشي وكيف يقف ويهجمون عليه وكأنه طائر يريدون صيده، ويعطون الملابس له ويمنحونه اسماً ويعلنون ميلاده الاجتماعي، ويرحب به من خلال احتفال ديني، ان خطوات كاسبار غير متزنة كانها الخطوات الاولى نحو السقوط انه يعامل بطريقة قاسية، يوضع على الكرسي (كرسي العرش) كأنه اشياء للعرض، أي ان المكان

1 احمد طاهر حسنين واخرين، جماليات المكان، ط2، (الدار البيضاء:دار قرطبة، 1988)، ص63.
2 نفس المصدر ونفس الصفحة.
3 ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص50.
4 لاجوس اجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، بلا)، ص87.
5 نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مصدر سابق، ص60.

المفترض الُفته تحول الى عدائي فهو غريب عن القطيع الانساني لا يشعر بانتمائه اليه، فالمدينة الاليفة ليس مرحباً بهِ فيها وهو ما جعل القطيعة بينه وبين المجتمع.[1]

ونجده في اخراجه لمسرحية (رفات بريشت 2) قد اعتمد السيرة الذاتية لبرتولد بريخت فالمكان فيها يشير الى الهنا والهناك الهنا يتمثل بالوطن الذي هجره بريخت مجبراً، اما الهناك فهو المنفى او الملجأ الذي لجأ اليه بريخت فهو قد ترك الهنا الاليف بطبيعته العدائي تحولياً، الى الهناك والذي نعرف بأنه ملجأ يؤوي الانسان (اليفاً) لكنه اصبح عدائياً بما فيه من ظلم وجور ونازية، ان هذا المكان (الهناك) قد اثر في بريخت لدرجة تجاوزت تقييد الجسد الى مرحلة اخرى هي تقييد حتى الفكر وتقييد نتاجه فهو قد الامل بأن ترى مسرحياته النور. [2]

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

1-يقترن المكان بما يحتويه من عناصر تحدده وتمنحه الخصوصية الجمالية.

2-تعتمد المعالجات الاخراجية في ابرازها لجماليات المكان على انشائية المكان وامكانية انفتاحه على امكنة متباينة كالاليف والعدائي والتي من شأنها ان تثري فلسفته الجمالية.

3-المكان المسرحي نظام علائقي يرتكز في ذلك على جدلية قائمة على تأمل جمالية هذه العلاقات ضمن حدوده.

4-يقسم المكان في الاصل الى مكان اليف واخر عدائي، ولكنه يتحول الى عكس طبيعته متى ما اختلف واهواء الشخصية.

5-من خلال جماليات المكان المسرحي تتحدد عناصر الرؤية المرمزة والايحائية لمفردات العرض المسرحي بما يبرز نوع المكان.

6-يثري المكان المسرحي ويساهم رسم نفسيات واهواء الشخصية وسلوكياتها.

7-يسهم المكان في خلق سينوغرافية عرض متكاملة تقوم على اساس التكوين الفني المعتمد على منطلقات فكرية وفلسفية ونفسية.

8-جماليات المكان لا تقتصر على بعدها الشعوري الخالص، بل تقترن ايضاً بالمنظومة الفكرية الباحثة عن التعبير المناسب لفكرة المسرحية من خلال ما يناسبها من مكان عرض مسرحي يعكسها.

الفصل الثالث: اولا: اجراءات البحث

- **عينة البحث**

اختار الباحث عينة البحث (نساء في الحرب) من تأليف الكاتب جواد الاسدي واخراج المخرج كاظم نصار وقد عرضت على قاعة المسرح الوطني سنة 2005، وبالطريقة القصدية واتخذها انموذجاً في التحليل للمسوغات التالية:

1- عرض مسرحي يشتمل على تحولات كثيرة لأمكنة مختلفة، حيث امكنة اليفة تتحول الى اخرى عدائية، وامكنة عدائية تتحول الى امكنة اليفة.

2- عرض مسرحي منفتح على قراءات عديدة ومتنوعة، مما يجعله داخل الدائرة الجمالية للعمل الفني.

3- احتوى العرض على كثير من الرموز والاشارات ضمن رسالة سيميائية موجهة تخلق مساحة كبيرة لإشراك المتلقي في خلق عملية مسرحية تواصلية متكاملة.

4- اغتناء سينوغرافية العرض بالكثير من المفردات السينوغرافية التي اضفت على العرض سمة جمالية فنية.

- **اداة البحث**

اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها اداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها.

1 نفس المصدر، ص 130.
2 نفس المصدر، ص132.

- **منهج البحث**

انتهج الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث من حيث وصفه وتحليله الدقيق والتفصيلي لنوعية العرض بالأمكنة كافة وتحولاتها وما تحمله من مخرجات فكرية.

ثانياً: تحليل العينة (نساء في الحرب)

تأليف الكاتب جواد الاسدي

اخراج المخرج كاظم نصار

عرض اعتمد على مجموعة من العلامات اللغوية والبصرية والمنلوج المباشر الى الجمهور، ان السلطة تقصي جميع خصومها حتى الذين يشاركون في المجتمع بصورة فاعلة خشية ازديادهم، ان الوطن اصبح لا يطاق بسبب تسلط السلطة على كل مظاهر الحياة، فالوطن المكان الاليف الذي يهبنا هويتنا اصبح مكاناً اخر يسلبنا حريتنا.. تحول الى مكان عدائي.. حين تأزم الوضع واختلفت أمزجة الشخصيات مع المكان، فجاء المشهد من خلال الإضاءة الوامضة المعتمة، والملافع التي احاطت الشخصيات نفسها بها لتدلل على الخوف التي تعيشه

امينة: تحولت الحياة عندنا الى فرن سياسي كبير يحرق يومياً ما لا يحصى من المعارضين للنظام، الاعدامات انتشرت في كل مكان في الجامعات وحتى في المدارس الثانوية...

ان رحلة الهروب من الهنا (الوطن) الى الهناك (المنفى)، الهنا دفع الشخصيات الى الهناك، حينما تحول من الاليف الى العدائي، لكننا نجد الهناك (الملجأ) الذي نفترض الفته قد تحول هو الاخر الى مكان عدائي، فكان عامل ضغط اضافي على الشخصيات فمريم تغتصب وريحانة تضيع منها حياتها، والسلطة المتمثلة بالمحقق لا تبالِ باوجاع ومعاناة الشخصيات، كل ما يهمها امنها الوطني والقومي.. ان الخطاب المباشر من قبل امينة الى الجمهور لا ينقطع فالأمكنة جميعها تحولت الى عدائية السفينة تعج بأكداس اللاجئين الذين يفر عددا منهم الى البحر ليغرقوا، الإضاءة المعتمة المتقطعة والموسيقى التصويرة الموحية بالكارثة واصوات الشخصيات المستنجدة المتألمة كانت روح المشهد، ان المكان العام يضغط على الشخصيات ليضمها جميعا ضمن حدوده ليهب كل شخصية مكانها الخاص التي تعيشها في خيالها فامينة وحلم الوطن الجميل الذي يجمعها بمن تحب وريحانة وحلم الحرية في اختيار حياتها ومريم وحلم العذراء في بيت امن، انها اماكن معنوية اليفة تضيف ضغطاً نفسياً اضافياً يزيد من قسوة الامكنة التي تعيشها تلك الشخصيات، انها تدفع الشخصيات الى حركات عشوائية متشنجة عنيفة وقد أُبرزت هذه الاماكن عبر عزلها ببقع ضوئية، وهذا لا يعني ان المكان تحول تلقائياً من الالفة الى العدائية بمعزل عن الشخصيات وانما بمساعدة الظروف التي تعيشها الشخصيات من عدم اهتمام سلطات المنفى(الملجأ) ومساهمتها في اضفاء جو من العدائية حين تقوم بتهجير عدداً من اللاجئين، وهذه التحولات في طبيعة المكان تفرض على الشخصيات محاولات التأقلم للتقليل من وطئته، وبرغم هذه المحاولات الحثيثة، يزداد الوضع سوءاً فتقول ريحانه بمصاحبة الموسيقى والحركات الجسدية: انا لم اتي هنا لادفن في هذا المكان.. ارقص.. نعم ارقص...

ان الامكنة في العرض واقعية العراق، طهران، ايران، جكرتا، المانيا، جميعها اماكن حقيقية (الهنا) يمثله العراق وترتبط به امينة ارتباطاً وثيقاً و(الهناك) تمثله المانيا وهو مرتبط بريحانة وشهوانيتها ولذائذها وتصوراتها عن (الهناك)، وما بين (الهنا) و (الهناك) تتشظى مريم (الهنا) حطمها ولفظها، و(الهناك) غرر بها واستلبها، ان (الهنا) بعدائيته يخلق استمرارية للأحداث لتحصل، ولكن حين ننظر لـ (الهنا) نراه مكاناً غائباً يلقي بظلاله في (الهناك) فلا نشعر بغيابه فهو رغم كونه هناك الا انه مازال يضغط على الشخصيات ويدفعها لعدم الاستقرار في (الهناك) والذي بدوره مكاناً حاضراً في الهنا يستمد عدائيته من زمن (الهنا) من خلال وشائج مخيالية عرفية، فالـ (الهناك) لا يتسع للشخصيات وانما يضيق بها ويناصبها العداء على العكس من طبيعته المفترضة.

الفصل الرابع

النتائج

1-يستمد المكان وجوده وكينونته من خلال الشخصيات التي تعيش فيه لتمنحه حدوده وشكله، تتأثر به وتؤثر به.

2-المكان ركن بنائي في العرض المسرحي العراقي ويحتل موقعه بصورة مباشرة او غير مباشرة من خلال التأكيد على المكان بوصفه الحاضنة المباشرة للشخصيات، حيث يعد السبب الرئيس في السلوكيات التي تنتهجها.

3-تحقق التضاد الجمالي من خلال تحولات المكان من الالفة الى العدائية والتحولات المرافقة المفاجئة في الحالات المزاجية للشخصيات عند استحضار المكان وعلاقته بها وما يتطلبه هذا من تجسيد من خلال العناصر التقنية السمعية والبصرية والمزاوجة فيما بينهما.

4-اغتناء الفعل بسبب تنوع الامكنة فلم يعد حكراً على الامكنة الرئيسة فأخذت الامكنة الفرعية دورها في تجسيد الفعل والسلوك العدائي او الاليف.

5-استخدمت حركات واشارات وايماءات وصيحات الشخصيات في تحقيق الغاية الجمالية للمكان وتحولاته، فالحركة تعتبر أحدى العناصر التي تحقق جماليات المكان المسرحي والتي تشمل العرض المسرحي برمته وتجسيد حالته المزاجية.

6-تساهم القطع الديكورية في اغناء المكان جمالياً، وفعلياً فالسرير يعبر عن مزاج المكان ويدخل في التجسيد الفعلي للفعل الذي يحدث متخذاً معاني عدة من ضمنها الاغتصاب والموت.

الاستنتاجات:

1-المكان يحقق وحدة عناصر ومكونات العرض المسرحي السينوغلافية وبالتالي تتحقق جماليات المكان المسرحي.

2-التشكيلات البصرية والسمعية تحقق القيمة الجمالية للمكان المسرحي.

3-التنوع المكاني وتوظيفه بما يخدم فكرة العرض يحقق جماليات المكان وتحولاته بين الالفة والعدائية.

4-تحقيق التضاد الجمالي بين العناصر المتعارضة (الشخصية والمكان) في الفعل الدرامي على المستوى البصري وهو ما يشكل مفردات جماليات المكان المسرحي.

5-تفاعل العناصر التشكيلية (الفنية) والعناصر المسرحية (الدرامية) تحقق العنصر الجمالي في المكان الاليف او العدائي.

6-تعتبر حركة الشخصيات داخل المكان احد اهم التقنيات التي تبرز جماليات المكان المسرحي والتي تشمل العرض برمت

المصادر

1-ابن دريد، جمهرة اللغة، (بغداد: بلا، بلا).

2-ابن منظور، لسان العرب، مجلد9، باب الفاء، (بيروت: دار صادر، بلا).

3-اجري، لاجوس، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، بلا).

4-احمد، سامية، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، (الكويت: المجلد العاشر، ع4، يناير- فبراير – مارس، 1980.

5-اسلن، مارتن، مسرح ارتو بين النظرية والتطبيق، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2001).

6-الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، (بغداد: مكتبة النهضة، بلا).

7-العاني، شجاع مسلم، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1994).

8-الشماع، نعيمة، الشخصية، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، 1980).

9-ـــــ، الشخصية النظرية التقييم، ط1، (القاهرة: المطبعة الحديثة، 1977).

10-النجار، محمد علي واخرون، المعجم الوسيط، ج1-2، مجمع اللغة العربية، (طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، 2005).

11-النصير، ياسين، اشكالية المكان في النص الادبي، ط1، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986).

12- الياس، ماري وحنان قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997).
13- ايفانز، كريستوفر، المسرح الطليعي من1892حتى 1992، تر: سامح فكري، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، 1994.
14- بدوي، عبد الرحمن، الموسوعة الفلسفية، (ايران: مطبعة ذوي القربى، 2006).
15- بنتلي، اريك، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ط1، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986).
16- ـــــ، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ط2، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986).
17- بوبوف، الكسي، التكامل في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1976).
18- بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ط2، (بيروت: منشورات عويدات، 1982).
19- تنف، ليوبومير، عطيل ضد عطيل، تر: عقيل مهدي يوسف، الثقافة الاجنبية، ع2، السنة السادسة والعشرون، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 2005.
20- جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الاساسي، للناطقين باللغة العربية ومتعلميها، مراجعة: تمام حسان عمر واخرون، (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، 1989).
21- حسنين، احمد طاهر واخرين، جماليات المكان، ط2، (الدار البيضاء: دار قرطبة، 1988).
22- داود، جان، في مكان العرض المسرحي – سعياً الى حالة مثالية، (بيروت: نادي المسرح ابحاث، 2001).
23- صالح، قاسم حسين، الانسان من هو، (بغداد: الدار الوطنية، 1981).
24- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج1، ط1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982).
25- ـــــ، المعجم الفلسفي، ج2، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982).
26- عبد الحميد، سامي، تجربتي في التمثيل والاخراج، مجلة الاقلام، ع6، (بغداد: دار الحرية، 1980).
27- ـــــ، مقدمات فلسفية، (مصر: دار المعرفة الجامعية، 2002).
28- لالاند، اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثالث، ط2، تر: خليل احمد خليل، (بيروت–باريس: منشورات عويدات، 2001).
29- محمد، علي عبد المعطي، الفلسفة العامة ومشكلاتها، (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1998).
30- ـــــــ، مقدمات فلسفية، (مصر: دار المعرفة الجامعية، 2002)
31- مطر، اميرة، فلسفة الجمال، (القاهرة: دار الثقافة، 1974).
32- ـــــ، المنجد، في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، بلا.
33- معلوف، لويس، المنجد في اللغة والاعلام، ط23، (بيروت: دار المشرق، 1973).
34- معلا، نديم، لغة العرض المسرحي، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2004).
35- مليكة، لويس كامل، الشخصية وقياسها، ط1، (القاهرة: مكتبة النهضة، 1959).
36- هويدي، يحيى، قصة الفلسفة الغربية، (القاهرة: دار الثقافة للتوزيع والنشر، 1993).
37- هنبر، زيجمونت، جماليات فن الاخراج، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993).
38- واطسون، ايان، ايوجينيو باربا ومسرح اودن، تر: منى سلام، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للأثار، 2000).