المقدمة:

الفضاء المسرحي عنصر أساسي من عناصر العرض سواء في جانبه المرئي المجسد فعلياً على خشبة المسرح، أو في جانبه المتخيل أي جانبه الخفي الذي تفرضه إمكانيات الخشبة والذي يعتمد على خيال المتلقي ومرجعياته الخاصة لإكمال خط سير الأحداث في فضاءات أخرى مغايرة عن الديكور المجسد فعلياً.

فالفضاء المسرحي لخشبة المسرح يمكن أن يمتد فيما وراء منطقة التمثيل المنظورة بمعنى أن الممثل قد يغادر الفضاء المسرحي المنظور (خشبة المسرح) ذاهباً إلى حجرة أخرى لا يراها الجمهور لمقابلة بعض الشخصيات الأخرى، أو ربما يعود الممثل إلى خشبة المسرح بعد إتمام رحلة طويلة، وفي هذه الحالة فإن الحجرة التي لا يراها الجمهور هي إمتداد وهمي لخشبة المسرح، وعلى ذلك فالفضاء المسرحي غير المنظور ليس أقل أهمية وحقيقة من الفضاء المسرحي المنظور حيث يتضح الفرق بينهما في الفرق بين المساحة التي يمكن رؤيتها حسياً والمساحة التي يمكن تخيلها ذهنياً وهذا بالطبع يتطلب استجابة خيالية من جانب المتلقي.

إلا أن هناك من يرى أن الإمتداد الوهمي لخشبة المسرح (الفضاء المسرحي غير المنظور) يقوم على الإيهام الذي يقيد المبدع والمتلقي ويجعل الأول عارضاً والثاني مستهلكاً غير فاعل في العملية المسرحية، حيث يصبح العرض فرجة معتمد على الخداع الذي يخاطب الحس وليس العقل.

ويمكن تقسيم الفضاء المسرحي إلى ثلاثة أنواع هي:

١- **مواقع محايدة:** وهي أماكن مفتوحة وخالية، لا يميزها ملامح محددة ثابتة ولا ترتبط بأنماط استعمال محددة، وفي هذه المواقع قد يوجه العرض المسرحي جنباً إلى جنب مع أنشطة أخرى مثل الملاهي، والألعاب الرياضية والمتنزهات.

٢- **مواقع عارضة:** وهي مواقع تقدم العروض المسرحية بصورة متكمله ولكنها غير منتظمة وعادة ما تكون أبنية عامة مثل الكنائس أو قصور الأمراء والملوك، أو قاعات المحاضرات.

٣- **مواقع مخصصة دائمة:** وهي أماكن خصصت تماماً لهدف هو تقديم العروض المسرحية مثل المسارح، دار الأوبرا أو ما شابه ذلك.

إذاً فالوظيفة الأولى التي يحققها الفضاء المرئي هو تحديد مكان الحدث الدرامي، هذا بالإضافة إلى وظائفه السيميولوجية باعتباره نظاماً أساسياً من أنظمة العلامات التي تظهر في أي عرض مسرحي، وقد يحتل المكان المسرحي موقع الصدارة على مستوى النص أو العرض فيصبح البطل الرئيسي للمسرحية. فبغير المكان لا وجود للعمل المسرحي.

ويُعد المكان هو الصفة التي تحدد الشخصيات وأنماطها الحياتية ومستوياتها الاجتماعية، والاقتصادية. ومن خلال المكان يتحدد نوع الانتماء للشخصية، أي بواسطة المكان يمكن التعرف على ثقافة الشخصيات ومستوى إدراكهم ووعيهم، وبذلك يصبح المكان هوية ويبقى الإنسان هو محور المكان، وقراءة المكان تدل على فهم الشخصية.

إن جميع الأمكنة مختلفة عن بعضها بعضا وإن تشابه الأمكنة لا يعني تشابه الشخصيات فهناك مكان ديني، ومكان تعليمي، ومكان ترفيهي وغيرها.

وعموماً فإن الجمهور المتلقي لا يعنيه كثيراً أن يرى في العرض المسرحي مكاناً بعينه معروفاً لديه بقدر ما يعنيه ما يثيره هذا المكان في أعماقه.

فالمكان في العرض المسرحي لا يعد مكاناً كالذي نعيش فيه أو نخترقه يومياً، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الدرامي، وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للحدث فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث.

إن دراسة المكان تتطلب قدرة معرفية من قبل الجمهور المتلقي لمعرفة حال ومدلول الإشارة التي ترسلها مكونات العرض المسرحي، ونقصد بالدال والمدلول " أي الدال هو صورة سمعية أو بصرية، والمدلول هو تصور ذهني غير عادي " إذاً الدال في المكان هو الإطار الخارجي للمسرح والمدلول هو كل ما هو موجود داخل المكان. فالدلالات سواء أكانت لغوية لفظية، أو سمعية صامته، أو ضوئية، أو إظلامية متحركة، أو ساكنة، أو ثابتة تسهم جميعها بوصفها مفردات للصورة الصوتية أو المرئية على خشبة المسرح في خلق التعبير الممتع، والمقنع فالمؤثر الذي يصل عن طريق ما تشتمل عليه من جماليات الصورة المسرحية إلى إمتاع المتلقي وما توحي به من معان وقيم وأفكار إلى إقناعه ومحاولة التأثير على حسه وتوجهاته.

هذا وتتعدد الدلالات داخل العروض المسرحية فنجدها مثلاً في الآتي.

- أشجار تتحول إلى هياكل عظمية دلالة على الموت.
- جدران أيله للسقوط دلالة على الدمار.
- شخصيات تتحرك بألية معينة دلالة على أنها فقدان إنسانيتها وتحولت إلى ألآت.

- بقع من الدماء على علم دولة ما دلالة على الحرب وحالة الدولة الدامي.
- وضع أسلاك شائكة على مكان معين دلالة على السجن والحصار.
- استخدام السلالم والمرتفعات دلالة على تعدد مستويات الصراع.
- وضع الكمبوشة في مقدمة خشبة المسرح تحمل دلالات عديدة منها أنها بئر عميق، أو قبر، أو فضاء لقمع حرية الشخصيات وتعذيبها.
- وضع ستارة بيضاء في الخلفية على البانوراما تحمل دلالات عديدة. أبرزها أنها تعبر عن كفن أبيض كبير يحيط بالشخصيات ، أو أنها شراع لسفينة تبحر بواسطتها الشخصيات.
- خروج الموتى من قبورهم دلالة على ما كانوا يتمنون ولكن الموت وقف حائلاً بينهم وبين تحقيق تلك الأماني.

إذاً الدال قائم في الشكل، أو الأسلوب، أو الوسيلة، أو الأداة، والمدلول قائم على المحتوى، والمضمون، والهدف أو النتيجة أو القيمة والتواصل إلى المدلول الذي لا يتحقق بدون اكتشاف العلاقة بين الدال (الصورة أو العلامة) والمدلول (المعنى) الذي تشير إليه العلامة أو تسعى إلى تحقيقه. إن هذه الدلالات المختلفة تتطلب رؤية إبداعية من قبل المخرج وقدرات استيعابه من قبل الجمهور المتلقي.

وأخيراً ومن خلال ما تقدم يمكن تحديد إشكالية البحث في التساؤلات الآتية.

١- ما دلالات المكان في عرض المسرحي " وسط البلد "؟

٢- هل حمل المكان دلالات مضافة ومتعارف عليها في عرض مسرحية "وسط البلد".

٣- هل تشكل دلالات المكان عاملاً أساسياً في عرض مسرحية "وسط البلد".

أهمية البحث:

تأتي أهمية البحث كونه يسلط الضوء على تعدد دلالات المكان ووظيفته الدرامية في العرض المسرحي، كما قد يفيد مخرجي العروض المسرحية في معالجتهم الإخراجية للعروض التي تتناول دلالات المكان وكذلك الباحثين لاستكمال زوايا عديدة في هذا الموضوع.

هدف البحث:

التعرف على دلالات المكان في العرض المسرحي

منهج البحث والعينة:

المنهج هو التحليل الدرامي للعرض المسرحي " وسط البلد " تأليف وإخراج ناصر عبد المنعم والذي عرض على خشبة المسرح الحديث،**سنة ٢٠٠٢م**

مصطلحات البحث:

دلالة: جاء في (المعجم الوجيز) (دل) على الشيء وإليه دلاله: أرشده، فهو دال، والشيء مدلوله عليه وإليه (أدل) عليه: وثق بمحبته. (ودلل على المسألة): قام الدليل عليها و (دلل) على السلعة: أعلن بيعها بالمساومة (ستدل) عليه: طلب أن يدل عليه واستدل بالشيء على الشيء: اتخذه دليلاً عليه (والدلالة) الإرشاد – وما يدل عليه اللفظ عند إطلاقه وتجمع دلائل ودلالات والدليل: المرشد.

التعريف الإجرائي للدلالات: هي معنى تكويني قصدي ، يهدف إلى تحفيز معاني ذاتية وموضوعية وتحليلها إلى حقائق معينة مرتبطة بذهن الجمهور المتلقي تسهم في تفعيل العلاقة بين الدال والمدلول

المكان اصطلاحياً: هو الميدان الذي تجري فيه أحداث مشهد من المشاهد أو دراما من الدرامات ومن الصعب العمل في المسرح بدون المكان المسرحي فعليه وفيه تنساب الأحداث المسرحية.

التعريف الإجرائي للمكان: هو الحيز الذي تشغله كل الأشياء الموجودة داخل العرض المسرحي.

التحليل الدرامي لعرض مسرحية " وسط البلد ":

يُعد المكان جامعاً لكل ما يعرض على خشبة المسرح من مادة درامية وسينواجرافية، واستعراضية. أي أنه ترجمة للشكل، والحجم، والمسافة، والضوء لعالم النص. فهو ينسج علاقات مع الشخصيات، والأحداث والزمن حتى يتحول من كونه مكاناً تدور فيه الأحداث وتلتحم به الشخصيات إلى فضاء جامع لكل مكوناتها.

ولهذا فالمكان يُعد الأكثر ثقلاً وتنوعاً في التأثير، كونه الجامع لإطار العرض المسرحي، وحدوده الجغرافية، وبيئته الثقافية والمخرج عندما يصف مكاناً لا يصف وقعاً مجرد ولكنه واقع مشكلاً تشكيلاً فنياً، فالبيئة المكانية على المستوى الفيزيائي المحسوسي ليست هي ما يشغل بال الجمهور المتلقي إلا أنها قد تنقل له دلالات تفيد في فهم العرض المسرحي، وهناك ثلاثة طرق للتعرف على المكان حسياً ومادياً.

الطريقة الأولى: وتستعمل في خشبات المسارح الخالية من المناظر أو الديكور. وفيها يكتب المؤلف الدرامي أماكن المشاهد ما بين قوسين أو (هلالين)، ويشير إليها الممثلون بالإلقاء التمثيلي، لتعريف الجماهير بالمكان المسرحي، وقد استعملت هذه الطريقة في مسرح شيكسبير (مسرح الجلوب GLOB) في القرن السادس عشر الميلادي وبدايات القرن السابع عشر الميلادي.

الطريقة الثانية: وهي مستعمله في مسرح الشرق الأقصى وبخاصة في المسرح الصيني. خشبة مسرح خالية أيضاً من المناظر أو الديكور المسرحي، لكن الممثل هنا يمثل مهمة الديكور، أو في حالات أخرى يتعمد الحوار مساعدة النظارة من الجماهير على استنباط المكان.

الطريقة الثالثة: وهي الطريقة المتطورة التي شاعت منذ عصر النهضة الأوروبي، وفيها يجري الدليل على المكان المسرحي بالديكور أو بالمناظر، ويكون الديكور بالتصميم، والتنفيذ، والألوان والأحجام أو الصبغات النفسية التي تشير إلى مكان (الحادثة المسرحية) إشارة واضحة جلية من اللبس أو التحوير. وهذه الطريقة الأخيرة هي المستعملة حتى وقتنا الحاضر في المسرح الحديث.

وعلى هذا فالمكان في العرض المسرحي يختلف عن المكان في العالم الخارجي- حتى وأن أتفق معه في الاسم، أو الوصف- فهو متخيل لفظي صناعته اللغة، ورسمه خيال المخرج، واستقبله خيال المتلقي ليضفي عليه بعض سماته الشخصية والمخرج عندما يختار المكان ملعباً للحدث من شأنه أن يرسم رؤية لاحقه للمناخ، والأشخاص، والأحداث، فالمكان تساؤلاً محاطاً بالغموض في انتظار الإجابة عنه داخل العرض المسرحي، والمتلقي يحاول من

خلال سير الأحداث الدرامية فك شفرة المكان وتحليله ليصل إلى دلالته ويحيل المكان المتلقي إلى مكان ثابت ومحدد هو "وسط البلد " الذي يحمل عنواناً للمسرحية التي كتبها واخراجها " ناصر عبد المنعم وعرضت على خشبة المسرح الحديث.

في البداية نجد عنوان المسرحية منذ اللحظة الأولى يستدعي منطقة " وسط البلد " في مدينة القاهرة بخصوصيتها إلى ذهن الجمهور، ليضع ملامح عامه لأفاق التلقي.

فكرة العرض:

تدور حول الصراع الطبقي بين أبناء الطبقة العليا الأرستقراطية وأبناء الطبقة الدنيا الفقيرة، ويقع هذا الصراع على مستويين هما المكان والحدث الدرامي. حيث لا يمكن التصالح بين أبناء الطبقتين وإن حدث التصالح بينهما، فذلك، لفترة وجيزة لأن الصراع بينهما لا بد أن ينتهي بانتصار أو هزيمة، ولأن المكان لا بد وأن تؤل ملكيته لإحدى الطبقتين.

زمن الحدث:

يحاول المخرج رصد الحياة المصرية من خلال حي في " وسط البلد " يعيش فيه الأرستقراطيون الذين مازالوا يقيمون في العمارات التي يملكونها في " وسط البلد " ثم ما يمكن أن نطلق عليهم المهمشين الأخرون أولئك الذين يولدون ويعيشون في الشوارع وينتقلون من مهنة إلى أخرى ليرتفع بعضهم من خلال " وسائل مشروعة وأخرى غير مشروعة " مثل التهريب، والسمسرة، والأعمال الخدمية، والأنشطة الاستهلاكية، والمشاريع الاقتصادية الوهمية. وقد

شهدت هذه الطبقة ثراءاً فاحشاً واستفزازياً نظراً للدور المشبوه الذي كانت تقوم به في الاقتصاد القومي وخاصة بعد الانفتاح الاقتصادي.

مكان الحدث:

يقع في منطقة "وسط البلد" التي تمثل المركز التجاري والاجتماعي للقاهرة، حيث توجد المصالح الحكومية، والعمارات الشاهقة والمباني القديمة التي يقترب طرازها المعماري من الطراز الأوروبي الكلاسيكي، وذلك عندما كانت القاهرة نظيفة وخالية من الزحام والضوضاء وتتسم بالتناسق والاتساق والخصوصية، حيث شيدت النخبة القديمة في مصر "وسط البلد" لتكون الحي الأوروبي للقاهرة. وهذا المظهر الحضاري اختفى من منطقة " وسط البلد" ليطل علينا منظر قبيح أخر جسده المخرج من خلال صوت الراوي وعين الكاميرا السينمائية.

يبدأ العرض المسرحي بصوت الراوي الذي يصف أجواء " وسط البلد " بتاريخها وشاعريتها. ويستطرد صوت الراوي في رسم صور مفصلة، حيث رسم المخرج خريطة للمكان بمساعدة عين الكاميرا السينمائية التي تجولت في شوارع وميادين القاهرة، وهنا يتضح شيئين هما:

أولاً: مزج الواقع بإشارات ملحمية، حيث عمد المخرج على كسر الإيهام المسرحي عن طريق الاعتماد على صوت الراوي، وتوظيف الكاميرا السينمائية، واستخدام المونتاج والتتابع الزمني للقطات ليعزف على أوتار القلوب الحزن الساكن في الأعماق لما ألت إليه مدينة القاهرة من تشوهات وعشوائية نتيجة غياب الذوق والجمال، والتنسيق الحضاري.

ثانياً: هي المصادرة على خيال المتلقي بالاستغناء عن الفضاء المتخيل عن طريق تصويره. فالمخرج لا يعني بوصف المكان فقط، ولكن يوصف الشخصيات الدرامية بداخله.

تدور أحداث عرض مسرحية " وسط البلد " في إطار تشكيلي سينجرافي يتسم بالانسجام والهارمونية، والجمال، حيث يكشف المنظر المرئي لديكور العرض عن مستويين لخشبة المسرح.

المستوى الأول رأسي: نرى فيه شرفة يقترب طرازها من الطراز المعماري لمباني " وسط البلد " مع مجموعة من النوافذ في الجهة المقابلة.

المستوى الثاني أفقي: حيث يكشف المنظر المرئي عن أحد ممرات " وسط البلد " الذي يحتوي على محل الأنتيكات الذي يملكه (عم خليل) ومطعم، ومقهى، ودكان فارغ.

عمق خشبة المسرح في الخلفية:

يوجد بانوراما لإحدى عمارات " وسط البلد " القديمة التي تصادر هي الأخرى على خيال المتلقي بسبب منظرها غير الملائم للمنظر المجسد، مما تبعث في نفس المتلقي شعوراً بالغربة مع المكان المسرحي الذي يستمر طوال العرض.

تتأكد بطولة المكان من خلال استغراق المخرج في رسم تفاصيل المكان عن طريق الكاميرا وصوت الراوي والشخصيات الدرامية، نفسها فالمكان يتسم بالتلقائية الفطرية، كما تظهر بعض الشخصيات كجزء من تفاصيل المكان أكثر من كونها شخصيات درامية مشاركة في الحدث الدرامي، مثل الراقصة (ناني) وفرقتها الاستعراضية والشاعر الصعيدي، والفنان التشكيلي، وكذلك (عم خليل

) صاحب محل الأنتيكات الذي يسرد تاريخ الممر بتفاصيله الكثيرة والمتغيرة عبر الزمن، وذلك في المشهد الأول لظهوره، وهو نفس المشهد الذي تنتهي به المسرحية دون أن تكون لشخصية (عم خليل) دور حقيقي ومؤثر في الدراما.

يعتمد المخرج على الصوت وليس على الراوي الحقيقي الذي يعتبر جزءاً من المسرحية يؤدي دوره على خشبة المسرح، يعلق على الحدث ويفسر ما كان وما يجب أن يكون، ولكن الراوي هنا بمعنى الصوت فقط، كما يستعين بأشرطة سينمائية هي في حقيقتها جيدة ولكن المبالغة في السرد ضد أي دراما. ولا شك أن عملية الوصف التي قام بها صوت الراوي لا تُعد في جوهرها بنقل الأشكال والألوان بقدر ما تعني تهيئة مخيلة الجمهور المتلقي ليقوم بإعادة ترتيب هذه الأشكال والألوان حسب تلقيه، وفي إطار ربطها بالشخصيات التي تتفاعل معها. فمن خلال عنصر الوصف ينقل لنا المخرج ثقافة مجتمع حوى كل الطبقات وتعامل وتفاعل معها، ولهذا فأن الممر لا يمثل موقعاً جغرافياً أو إطار، للأحداث بقدر ما أصبح مكاناً له سيادة مطلقة في إنتاج الشخصيات والأحداث فهو يسهم في خلق علاقات إنسانية تحمل أبعاداً فنية وفلسفية وإيديولوجية.

يتعرض المخرج للمكان من خلال وجهة نظر الشخصيات الناظرة إليه، كما يعد اختيار أسماً حقيقياً للمكان من باب إيهام المتلقي بواقعية الأحداث وصدقها، ولكن يظل المكان في النهاية مكاناً متخيلاً يُبدعه المخرج ويُعيد تشكيل معالمه وفق رؤيته الخاصة. فقيمة المكان وأهميته تعودان إلى كونه حاوياً لبنية المسرحية، فهو ينسج علاقات نصية مع الشخصيات والأحداث والزمن، حتى يتحول عن كونه مكاناً تدور فيه الأحداث وتلتحم به الشخصيات

إلى فضاء حاوي لكل مكوناتها. أي أن المخرج لا يتعامل مع المكان بحدوده الجغرافية فحسب وإنما يتعامل معه كحيز إنساني يشكل أنماطاً للعلاقات الاجتماعية.

يتمتع المكان (الممر) بالثراء الدلالي. إذ يكون غنياً بالدلائل التي تشير إلى مدلولات تدل على علاقات المكان (بالفعل، والفاعل، والزمان). وقد حاول المخرج إيجاد علاقة سببية تربط بين الأشكال في الفضاء المسرحي، تلك الأشكال التي يمتاز بعضها بالسكون وبعضها بالحركة، فقد أوجد علاقة بين الممثل المتحرك والأرضية الأفقية والمنظر الرأسي لخشبة المسرح، وذلك بابتكار تصاميم وفق مفاهيم المكان، والكثافة والكتلة، وذلك بتوظيف برتيكابلات ومنصات تربط بين المنظر المرسوم، والأرضية، وتسمح للممثل كي يتحرك أفقياً وعمودياً.

فقد قسم المخرج خشبة المسرح إلى مستويين رأسي وأفقي، ومن خلال هذا التقسيم يظهر الصراع الدرامي الذي يتمركز حول الممر.

فالمكان هنا يعبر عن الصراعات الداخلية والخارجية للشخصيات الدرامية حيث يتحرك أبناء الطبقة الدنيا الفقيرة على المستوى الأفقي لخشبة المسرح، بينما يتحرك أبناء الطبقة العليا الأرستقراطية على المستوى الرأسي لخشبة المسرح، في بداية العرض تظهر شخصية (ليلى) كفتاة تنتمي للطبقة العليا الأرستقراطية من خلال الشرفة العليا على المستوى الرأسي لخشبة المسرح حيث تتحدث إلى (حمدي) الشاب الإنتهازي والذي ينتمي إلى الطبقة الدنيا المرتبطة بأرض الممر.

تمثل شخصية (ليلى) وشقيقها (نيازي) نموذجاً لأبناء طبقة اجتماعية جاهلة ثقافياً. ولكنها ذات وجاهة مالية اجتماعية شكلية وحولهما عدد من نوعيتهما يشاركونهما السطحية (فليلي) مثال للفتاة المدللة وأخيها (نيازي) لا يعرف معنى لحياته إلا في صالات الديسكو.

يتبلور الصراع الطبقي بين (حمدي وأصدقائه) من ناحية وعائلة (ليلى ونيازي) من ناحية أخرى. وذلك من خلال حركة الشخصيات على أرضية الممر فالممر يتجاوز كونه مكاناً لبؤرة الحدث ليتحول إلى متحدث رسمي وشاهد عيان على التغيرات التي طرأت على المجتمع المصري، جاعلاً من ساكنية أبطالاً يعبرون من خلال علاقتهم بالمكان عن أزمة هذه الشخصيات، حيث يزحف (حمدي) بطبقته الدنيا من الجهة اليمنى لخشبة المسرح متجهاً إلى اليسار ومقترباً شيئاً فشيئاً من الطبقة العليا الأرستقراطية (عائلة ليلى ونيازي) بينما تتراجع الطبقة الأخيرة إلى الجهة اليسرى تجاه المطعم الذي يمتلكونه.

في المساحة الوسطى بين الجهتين تتشابك العلاقات الدرامية بين الطبقتين على أرضية الممر. وهنا نجد دلالة وتأكيداً للصراع الدرامي بين الطبقتين من خلال توظيف تقنيات الإضاءة، والظلال والتكوينات اللونية وتوظيف اللون الأحمر للدلالة والتأثير على مشاعر وأحاسيس المتلقي وكذلك تأكيد صفات الزمان والمكان والحدث الدرامي.

يزحف (حمدي) الشاب الجاهل ومجهول النسب والذي ينتمي إلى الطبقة الدنيا إلى الممر، في البداية كسمسار لا يملك سوى كرسي بجوار منزل عائلة (ليلى) ثم يتحايل عليها ليسيطر في البداية على الدكان الفارغ الذي

تملكه أسراتها مستغلاً عطفها وشفقتها عليه. ثم يبدأ (حمدي) في التوسع ليستولي بعد ذلك على المقهى متحايلاً ليسيطر رويداً رويدا على الممر بأكمله، ثم يمتلك (حمدي) المال عن طريق زواجه من أمرآة أكبر منه. في سن والدته هي (أم رمضان) ليستغل أملاكها في مشاريعه معتمداً على الاستفادة من التحولات الاقتصادية لفترة الانفتاح وما بعدها.

ولاشك أن تفشي ظاهرة الانفتاح الاقتصادي كانت سبباً في زلزلة كيان المجتمع المصري واتساع الفجوة بين قلة غنية وكثرة فقيرة، وما رافق ذلك من انحدار للقيم وانتشار للرشوة والفساد والمحسوبية.

في الحقيقة هناك أشخاص ونماذج بشرية دالة في جوهرها على ألوان هذه الفترة الانتهازية أكثر من كونها شخصيات من لحم ودم وذات أبعاد إنسانية محددة. فكما يخلق المكان الشخصية، فإن الشخصية قد تفيد في صياغة المكان بما يتناسب مع طبيعة التحول الاجتماعي والسياسي، الأمر الذي يترتب عليه ظهور شخصيات ذات صبغة اجتماعية معينة تصاعدت مع قوانين الانفتاح الاقتصادي. فشخصية (حمدي) تمثل صوت وصورة الأيديولوجية التي تبناها مجتمع تلك الفترة (فحمدي) ذو عقلية تشكلت وفقاً لإطار الفلسفة البراجماتية (المنفعة) والسياسية (الميكافيلية) الغاية تبرر الوسيلة – مستخدماً كافة طرق التحليل ومظاهر الضعف الإنساني والشفقة للاستحواذ على ما يريده. يُلاحظ الباحث أن شخصية (حمدي) الانتهازية وهي أكثر الشخصيات الدرامية امتلاكاً وسيطرة على المكان. ورغم اهتمام المخرج برسم تفاصيلها إلا أنها جاءت مفروضة على الحبكة الدرامية وحتى مع المساحة الكبيرة للشخصية على مستوى العرض.

فالحدث الدرامي يتطور من خلاله علاقة الحب التي جمعت بين (هناء) أبنة الطبقة العليا الأرستقراطية، وبين (رمضان) ابن بائعة الكشري والذي ينتمي إلى الطبقة الدنيا الفقيرة ويرى الباحث أن إقحام (حمدي) على العلاقة بين (هناء) و(رمضان) ورفضه لعلاقتهما جاء غير مبرر دراماياً وغير مقنع (فرمضان) ليس إلا صديق يتردد على المقهى الذي يمتلكه (حمدي)، كما أن شخصية (حمدي) الانتهازية المتسلطة من المفترض أنها ترى في زواج (رمضان) من (هناء) مكسباً وصعوداً لطبقته ومحاولة لإزالة الفوارق بينهما تماماً، كما فعل هو أيضاً بزواجه من (أم رمضان).

ويرى الباحث أن (حمدي) ربما لأنه أصبح يمتلك المال فقد اعتقد أنه صعد إلى الطبقة العليا الغنية، ومن ثم بدأ يتنكر من أبناء طبقته الدنيا.

يعتمد المخرج في تطوير صراعه حول المكان (الممر) على المشهدين الرئيسيين من مسرحية (روميو وجولييت) للكاتب الإنجليزي (وليم شيكسبير) وهما مشهد الشرفة، ومشهد المقابر.

يبتعد المخرج عن واقعية المكان في طرح الأحداث الدرامية حيث يجسد مشهد الشرفة من خلال لعبة التمثيل داخل التمثيل أو المسرح داخل المسرح لبراندیلو.

تعلب (هناء) دور جولييت ويلعب (رمضان) دور روميو مع الاستعانة بأزياء القرن السابع عشر الميلادي واستخدام الشرفة المرتفعة والمجسدة على الخشبة، وعلى كرسي يقف عليه روميو كمحاولة للصعود من المستوى الأفقي إلى المستوى الرأس لخشبة المسرح.

تفاعلت الموسيقى الحالمة بشكل إيجابي مع السينوجرافيا الممثلة في الأزياء والديكور والإضاءة الموحية، كما ساهمت الحركة الاستعراضية لمجموعة من الراقصين والراقصات في أثراء ما يعرض على خشبة المسرح من مادة درامية.

مع تغير المنظر المسرحي وانتقال مكان الحدث إلى المقابر، ورغم الكثافة الشعورية المتدفقة التي تحملها حوارات المحبين والتي أظهرت الجانب الخفي من شخصية كل منهما، تكتشف (هناء) بأن (رمضان) ما هو إلا إنسان تافه (وبايخ) على حد تعبيرها وفي المقابل يكتشف (رمضان) مدى سذاجة ورفاهية (هناء) فيقررا الانفصال الاختياري، وعلى الرغم من أن الدفاع وراء الانفصال لا يتسم بالقوة وغير مدعم درامياً، إلا أنه جاء ملائماً للفكرة التي يطرحها العرض.

لم تجد أسرة (ليلى ونيازي) وخاصة بعد أن زحف (حمدي) وفرض سيطرته على الممر سوى التمسك بأخر ما تملكه وهو (المطعم) الذي يمثل أخر مصدر للرزق وملجأ أخيراً لهم.

يلاحظ الباحث أن الرؤية الإخراجية لمشهد المقابر قد اعتمدت على الأداء التمثيلي دون توظيف أية معادلات جمالية. بمعنى أن الإضاءة والموسيقى لم تُعبر عن الحالة النفسية للشخصيات وما يدور بداخلها من انفعالات وأحاسيس تكشف عن انتزاع قناع الحب المزيف بينهما.

ولكن على الرغم من ذلك فقد وفق المخرج في اختيار المقابر كمكان الحدث الدرامي، وكمكان لكشف الاختلاف الجوهري والطبقي بين المحبين كفضاء مرئي، ذلك لأن القبر هو رمز ودلالة على الموت، فالموت يُعد هو الحقيقة الوحيدة التي لا تقبل الزيف أو الخداع، كذلك فإن توظيف الممر كمكان

رئيسي لحدث الدرامي يمثل تناقضاً مع المقابر. فالممر هو رمز للحياة وباعتبارة مكاناً للخروج والعبور والانتقال من حالة إلى حالة ومن موقف إلى موقف أخر، وهوما يعني في المسرحية الانتقال من طبقة اجتماعية إلى طبقة اجتماعية أخرى مما يعطي توازناً بين المكان كمعنى تعبيري وبين الفكرة الرئيسة للعرض.

إذا كان المخرج قد وُفق في طرح رؤيته ككاتب درامي، فإنه عمل على إظهار رؤيته الإخراجية وتأكيدها في كل مشهد وذلك على **النحو الأتي.**

* **عمل على المزج بين عدة مناهج مسرحية** إلا أنه لم يستطع صهرها معاً في قالب واحد. فقد اعتمد على كسر الإيهام المسرحي عن طريق السرد على حساب الدراما، والاعتماد على عنصر صوت الراوي والزمن الماضي، وضمير الغائب، واللقطة العامة بواسطة الكاميرا السينمائية، فوجدنا كل مشهد قائم بذاته. كذلك اعتمد المخرج على تقنيات التركيب، والمونتاج، والتوليف كأسلوب بريختي ملحمي، ولكن مع كل ذلك فقد كان يقوم بتغيير الديكور في الظلام.

* **في مشهد الشرفة لوليم شيكسبير** وظف نموذج من مسرح لويجي بيراندیلو (التمثيل داخل التمثيل أو المسرح داخل المسرح).

* **وظف المخرج الديكور المسرحي مستخدماً عدة مناهج** ففي المشهد الأول وظف ديكوراً واقعياً وكذلك في مشهد الشرفة.

* **بينما مشهد المقابر** فقد وظف ديكوراً تجريدياً عبارة عن لوحتان منحوتتان.

* **في مشهد الشرفة** تفاعلت الموسيقى والديكور والإضاءة مع الحدث الدرامي، وساهمت في إثراء ما يعرض على الخشبة.

* **بينما في مشهد المقابر** لم تعبر تقنيات الموسيقى والإضاءة عن الحالة النفسية للشخصيات وما يدور بداخلها من انفعالات وأحاسيس.

تنوعت دلالات أسماء الشخصيات الدرامية في العرض المسرحي وذلك على النحو الآتي:

- حرص الكاتب الدرامي على اختيار أسماء شعبية للشخصيات الدرامية التي تنتمي إلى الطبقة الدنيا الفقيرة مثل (رمضان، حمدي، عم خليل، أم رمضان) دلالة وتعبيراً عن هذه الطبقة الاجتماعية.
- حرص الكاتب الدرامي على اختيار اسماء للشخصيات الدرامية التي تعبر عن الطبقة العليا الأرستقراطية مثل (ليلى، نيازي، هناء).
- كذلك لم يستخدم الكاتب الدرامي أسماء للشخصيات الدرامية التي لعبت أدوار الفنانين في العرض، مثل الشاعر الصعيدي، الفنان التشكيلي، والراقصة الاستعراضية مما يعطي دلالة على عدم وجود هوية للفن في تلك الفترة والتي تحول فيها المسرح إلى مسرح تجاري يخاطب الغرائز ويعتمد على الكوميديا الهابطة التي تتناسب وعقلية ومزاج السائح العربي.

نتائج الدراسة التحليلية:

١- برزت جغرافية المكان من خلال تقسيم خشبة المسرح إلى مستوى رأسي ومستوى أفقي، وعمق في خلفية البانوراما. فأعطى المكان دلالات مضافة ومتعارف عليها ساهمت في إبراز فكرة العرض وكشفت عن تعدد الصراع الدرامي على مستوى المكان والحدث.

٢- شكلت دلالات المكان عاملاً أساسياً في العرض المسرحي. فقد استفاض المخرج في رسم تفاصيل المكان المتمثل في الممر، وذلك عن طريق صوت الراوي والشخصيات الدرامية، وعين الكاميرا السينمائية مما أعطى دلالة لأهمية المكان وأكد أنه البطل الرئيس للعرض المسرحي.

٣- عبر المكان عن دلالة الصراع الطبقي، ومن خلال حركة الشخصيات الدرامية على أرضية الممر، فتحرك أبناء الطبقة الدنيا على المستوى الأفقي، بينما تحرك أبناء الطبقة العليا على المستوى الرأسي لخشبة المسرح وتشابكت العلاقات الدرامية بين الطبقتين في المسافة الوسطى بين الجهتين.

٤- أتاح التنوع الدلالي في تحولات المكان رؤية جمالية، ساهمت في تفعيل الخطاب الدرامي وأثرت في أداء الشخصيات التي تعاملت مع مفردات المكان. ليس كونها مفردات واقعية بل مفردات تعبيرية قابلة للتحول كما في مشهدي الشرفة والمقابر.

٥- تفاوت مستوى المكان التعبيري ومستوى تنوعه الدلالي داخل العرض المسرحي مما أدى إلى تعدد أساليب المخرج في التعامل مع مفردات المكان. فمنها ما ظل ضمن تصوراته الأيقونية، ومنها ما تحول إلى علامات اشارية أو رمزية.

٦- اختيار الممر كمكان رئيس للحدث الدرامي، أعطى دلالة على أن السيطرة والاستحواذ عليه هو الطريقة الوحيدة للعبور والانتقال من طبقة اجتماعية إلى طبقة اجتماعية أخرى.

٧- قام المخرج بالمزج بين عدة مذاهب مسرحية. إلا أنه لم يستطع صهرها في قالب واحد أبرز هذه المذاهب هو المسرح الملحمي التعليمي لبرتولت بريخت، ومسرح لويجي بيراندیلو (المسرح داخل المسرح)، كذلك المذهب الواقعي لستانسلافسكي.

٨- ساهمت تقنيات الإضاءة المسرحية وتكويناتها اللونية في إعطاء دلالات عديدة داخل العرض المسرحي. منها أنها كشفت عن جغرافية المكان وتأكيد صفتي الزمان والحدث الدرامي وما يدور داخل الشخصيات الدرامية من مشاعر وانفعالات.

٩- تفاعلت الموسيقى والديكور والحركة المسرحية والاستعراضية في إثراء ما يعرض على خشبة المسرح من مادة درامية. وخاصة في مشهد الشرفة، كما أعطت دلالات جمالية وتشكيلية ساعدت على إضافة عنصر الجمال والإبهار للعرض المسرحي.

المراجع:

١- مروة مهدي: البطل المكان وسط البلد، القاهرة، مجلة المسرح الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ١٦٥، ١٦٦ إغسطس، وسبتمبر، ٢٠٠٢، ص، ١١٢.

٢- جيمس ميروند: الفضاء المسرحي، ترجمة محمد السيد وأخرون اصدارات مهرجان، القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، الدورة الثامنة، ١٩٩٦، ص ١٤.

٣- رضا غالب: تنظيرات الهوية المسرحية العربية في سياق التاريخ، القاهرة، وزارة الثقافة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، دراسات في المسرح المصري، العدد١٨، ٢٠٠٩، ص١٧٥.

٤- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاية صليحه، الشارقة، مركز الشارقة للإبداع الفكري ٢٠٠١، ص ٣٩.

٥- يعقوب الشاروني: الدور التربوي لمسرح الطفل، الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧م، ص ١٧٧.

٦- زينب فرغلي: المكان بين الواقع والفن، الدوحة قطر، مجلة الجسرة الثقافية العدد٢١، ربيع ٢٠١٠ ص، ١٨٠.

٧- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء ١٩٩٠م، ص ١.

٨- هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص ١٣.

٩- المعجم الوجيز: القاهرة، مجمع اللغة العربية مادة (دل) ١٩٩٠م، ص ١٣٢.
١٠- كمال الدين عيد: إعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة، ٢٠٠٦، ص٦٨٠.
١١- صبري عبد العزيز: القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص٩٣.
١٢- ميخائيل باختيين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف علاف، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٠م، ص ٣٣٥.
١٣- أحمد السيد بخيت: شخصية الفلاح في المسرح المصري رسالة ماجستير كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس، ٢٠٠٧، ص٢٢٦.
١٤- عبد المنعم عثمان: الديكور المسرحي والتشكيل، القاهرة، سان بيتر للطباعة، ٢٠٠١، ص ٧.