

تشكيل الفضاء بين الرواية والسينما والمسرح

Composition the space between the novel, theater and cinema

د. يونس حبيب البدر

Dr. Younis Habib Al-Bader

أستاذ الأدب والنقد المساعد - قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الملك فيصل

Younes1404@hotmail.comAssistant Professor of Literature and Criticism - Department of Arabic Language -
Faculty of Arts - King Faisal UniversityYounes1404@hotmail.com

المؤلف المرسل: د. يونس حبيب البدر

الإيميل: Younes1404@hotmail.com

تاريخ القبول: اليوم

تاريخ الاستلام: اليوم / الشهر / السنة

/ الشهر / السنة

ملخص:

يتناول هذا البحث موضوع الفضاء في الأعمال الفنية من منظور بياني مقارنة، وينطلق من فرضية أنه لا يوجد عمل فني يمكن إنجازة خارج الفضاء أو بمنأى عنه، يستوي في ذلك الرسم والشعر والمسرح والرواية والسينما، ولكن التقنيات المستخدمة في تشكيل الفضاء تختلف من فنّ إلى آخر بحسب الاختلاف في طرق الأداء وأساليب الصياغة. ولاختبار هذه الفرضية وقع الاختيار على ثلاثة فنون هي الرواية والسينما والمسرح، للبحث في أوجه التشابه والاختلاف في التقنيات والوسائل الفنية المعتمدة لتصميم الفضاء وتأثيره. ومن المؤكد أن تحقق الرهان الذي نصبو إليه يستوجب من الناحية المنهجية التدرج وفق مستويين متكاملين: - مستوى تنظيري: مداره على مساءلة مفهوم الفضاء عند الفلاسفة والمفكرين ونقاد الأدب والفن بصفة عامة - ومستوى تطبيقي: يرمي إلى تتبع أنماط الفضاء وآليات تشكيله في أعمال فنية مختلفة بعضها سردي وبعضها درامي وبعضها سينمائي. وسنحاول في ضوء ما تقود إليه الدراسة البينية أن نخلص إلى بناء تصور تألّفي جامع يستوعب مختلف وجوه التمايز والتداخل بين الفنون في بناء الفضاء وتوظيفه.

Abstract:

This research deals with the issue of space in artworks from a comparative interdisciplinary perspective, and it stems from the premise that there is no artistic work that can be accomplished outside or in isolation from space. Painting, poetry, theater, novel and cinema are equal in that, but the techniques used in shaping space differ from one art to another according to the difference in the methods of performance and the methods of formulation. To test this hypothesis, three arts were chosen, namely the novel, theater and cinema, to search for similarities and differences in the techniques and artistic means adopted for the design and furnishing of space. It is certain that the realization of the bet aspired to by this work requires, from a methodological point of view, gradation according to two complementary levels: Theoretical level whose orbit is on questioning the concept of space for philosophers, thinkers and critics of literature and art in general. An applied level that aims to trace the patterns of space and the mechanisms of its formation in different works of art, some narrative, some dramatic, and some cinematic. We will try, in light of what the interdisciplinary study leads to build a comprehensive compositional conception that accommodates the various aspects of differentiation and overlap between the arts in building and utilizing space.

Keywords: Arts, Space, Novel, Theater, Cinema.

مقدمة:

يبدو أنّ الحرص على تصنيف الفنون وتبويبها بحسب ما يوجد بينها من اختلافات شكلية قد جعلنا ننسى أو نتناسى أنّ روح الفنّ واحدة، وأنّه مهما تباينت الفنون واختلفت أسماؤها فإنّ هناك قواسم مشتركة تظلّ قائمة بينها. بل إنّها أحياناً تتداخل ويرتبط بعضها ببعض كما هو الشأن في تعالق الموسيقى بالشعر أو ارتباط النحت بالرسم أو التداخل بين الرواية والسينما، فكثيراً ما يستعير المبدع أدواته التي ينشئ بها عمله من مجالات فنية أخرى تُصنّف من الناحية النظرية خارج حدود اختصاصه.

وليس هناك شكّ في أنّ الوعي بهذه الحقيقة يفرض على الدارس إذا ما تناول أيّ فنّ من الفنون أن يتبنّى رؤية شمولية ويعتمد منهجاً بينياً حتى يتمكن من الوقوف على أسرار العمل الفنيّ التي قد لا تنكشف إلا بتدبر أصولها الكامنة في التقاطع مع فنون أخرى، فالعمل الفنيّ مهما كان نوعه لا ينتهي إلى الفنّ إلا إذا تحقّق فيه ما سمّاه كلايف بل بإثارة "الانفعال الاستطقي" (aesthetic emotion) وهو ما دفعه إلى التساؤل: "ما الصفة التي تشترك فيها جميع الأشياء التي تثير تفاعلاتنا الاستطيقية؟ ما الصفة التي

تجمع بين كنيسة القديسة صوفيا والنوافذ في كاتدرائية شارتر، والنحت المكسيكي والآنية الفارسية والسجاد الصيني وجداريات جوتو الجصية في بادوا وروائع بوسان وببيرو دلا فرانثيسكا وسيزان⁽¹⁾، ويتوصّل بعد ذلك إلى نتيجة جوهرية إجابة على هذا السؤال تتمثل فيما يُعرف بالشكل الدال الذي يعبر عنه بقوله: "الصفة الفريدة التي تشمل كلّ أعمال الفنّ البصري"⁽²⁾.

إنّ من أبرز مسوّغات طرح هذا التساؤل المشروع أنّ ما يعنينا بالدرجة الأولى من الفنّ عموماً هو جوهره الخفيّ الذي يفسّر ما تثيره فينا من انفعالات متشابهة، قصيدة من الشعر أو قطعة من الموسيقى، أو لوحة أو عرض مسرحي أو غير ذلك، ممّا نطلق عليه صفة العمل الفني، ولعلّ أؤكد ما يتطلّب إدراك الجوهر أن يكفّ الناقد الفنيّ عن النظرة الجزئية المنغلقة ويتبنى رؤية شاملة تبحث في التقاطعات المشتركة.

في هذا السياق يتنزّل هذا البحث في مسألة (تشكيل الفضاء في الرواية والسينما والمسرح) وهو كما يدل عليه العنوان يطمح أن يكون مقارنة تأليفية بين ثلاثة فنون، وقد وقع الاختيار على (الفضاء) بوصفه عنصراً مشتركاً وأحد الأركان الثابتة في الأعمال الفنية. ولذلك بدا لنا من الوجهة تركيز النّظر على هذه النّاحية لأهميّتها أولاً، ولأنّها يمكن أن تكون منفذاً لدراسة بينيّة تتوصّل إلى استنباط المختلف والمؤتلف في عملية التشكيل الفنيّ للفضاء.

ولبلوغ ما تتقصّده هذه الدراسة فإنّه لا بدّ أولاً أن ننطلق من محاولة تحديد مصطلح "الفضاء" نظراً إلى ما يكتنفه من اتساع وغموض، ثمّ يكون بعد ذلك التطرّق إلى أنماط تشكيله في ضوء تصنيف ثلاثيّ نميّز فيه بين التشكيل السردّي والتشكيل الدرامي والتشكيل السينمائيّ.

مفهوم الفضاء:

مصطلح الفضاء مصطلح رجراج واسع الدلالة يمتدّ من البعد الفيزيائيّ المتجسّد في الكون إلى ما هو فكريّ وتخيليّ يتعلّق بتمثّل الإنسان للفضاء ومحاولة تجسيده باللّغة

أو غيرها من الوسائط، ولعلّ ما يفسّر اتساع مدلولات هذا المصطلح استخدامه في مجالات متنوعة مثل اللغة والعلم والفلسفة والأدب والنقد والفنّ بوجه عام.

وإنّ ما تمدّنّا به المعاجم اللغوية حول معاني كلمة "فضاء" يدور حول معاني الاتساع والفراغ، فالفضاء حسب ابن منظور هو "الخالي الفارغ الواسع من الأرض، والبلد المفضي هو العراء الذي لا شيء فيه"⁽³⁾. وفي تاج العروس هو الساحة أو ما اتّسع من الأرض فهو "السعة ومنه المفضاة والمفضي المتسع"⁽⁴⁾. ولكن لا يغيب عنّا أن للكلمة دلالة أيضاً على معاني الاتصال والسكن، فقولنا (أفضى إلى الشيء) أي وصله وحلّ فيه، وحول ذلك جاء قول ابن فارس "إنّ الجسد يشبه الفضاء"، فالرجل حين يسكن إلى زوجته "فكأنّه لاقى فضاءها بفضائه"⁽⁵⁾.

ويُعرّف الفضاء في الدراسات العلميّة الفيزيائيّة بأنّه "الفراغ الموجود بين الأجرام السماويّة"، فهو من منظور فيزيائيّ حيّز ثلاثيّ الأبعاد (طول عرض وارتفاع)، غير محدود تأخذ فيه الأجسام وضعاً واتجاهاً نسبياً، وعليه فقد أضاف الفيزيائيون بعداً رابعاً هو الإحداثيّ الزمانيّ⁽⁶⁾. وقد بيّنت الدراسات العلمية أن الفضاء ليس فارغاً تماماً كما نعتقد بل يحتوي على الغازات وعوالق الغبار الصغيرة وبعض الجسيمات والإشعاعات والمجالات المغناطيسية والكهربائية.

أمّا تصوّر الفلسفي للفضاء، فهو تصوّر قديم يعود إلى التأمل في العناصر الأربعة (الماء والنار والهواء والتراب)، وقد كان أفلاطون يرى أن هذه العناصر الأربعة تملك بنيات فضائية وأنّ الأشياء تتحرّك وتتحد ذراتها بحسب تشابهها في الشكل⁽⁷⁾. أما أرسطو فهو من القائلين بوحدة الشكل والمادة وهما سرّ وكنه الوجود في الحقيقة والتصوّر، "ولا يمكننا تصوّر جسد من غير مادّة، وكل مادة متحرّكة، والحركة مندرجة في الزمان وتتمّ حسب مقولات الكيفية والكمية والمكان"⁽⁸⁾، أما في الفلسفة الحديثة فتم تجاوز التصورات الفلسفيّة القديمة عن الفضاء باتجاه القول بمبدأ النسبية، وذلك بتأثير من تطوّر العلوم التجريبية⁽⁹⁾، ومن الفلاسفة القائلين بهذا المبدأ في تحديد مفهوم الفضاء ديكارت، ولايبنتز، ونيوتن، وآينشتاين⁽¹⁰⁾.

وإذا انتقلنا من المجالين العلمي والفلسفي إلى المجال الفني والأدبي نجد أنّ مصطلح الفضاء قد اتخذ أبعادًا جديدة ومختلفة، واكتسب أهمية خاصّة بظهور فنّ الرواية، بما أنّ الفضاء يمثل مكوّنًا من مكوناتها الرئيسة إلى جانب الأحداث والشخصيات، وقد استخدم ميشال باختين مصطلح الكرونوتوب (Chronotop) لتسمية الإطارين الزماني والمكاني اللذين تدور فيهما الأحداث الروائية مؤكّداً أنّهما متلاحمان ولا يمكن الفصل بينهما⁽¹¹⁾، ونرى مثالا على ذلك في العبارات النمطيّة عند استهلال القصص الشعبيّ بالقول: "كان ياما كان في قديم الزمان وسالف العصر الأوان، في بلدة بعيدة من أبعد البلدان"، كما نجد مثله في سياق الرواية كقول نجيب محفوظ في رواية اللص والكلاب: "عقب منتصف الليل اخترق سعيد الصحراء وفي الجانب الغربي من السماء شيء من القمر..."⁽¹²⁾.

ومما يلفت الانتباه في الدراسات السردية حول موضوع الفضاء أنّ المصطلح فيها يضيق ويتّسع، فيبدو مصطلح الفضاء أحياناً مرادفاً لمصطلح المكان، ولكن يتسع مفهوم المصطلح في دراسات أخرى، فيستخدم للدلالة على الفضاء النصّي والفضاء الأدبي والفضاء الإيديولوجي وغيرها من التسميات التي تُطلق على فضاءات رمزية تتشكّل بواسطة اللغة. على أنّ المهمّ في الدرس السرديّ ليس مفهوم الفضاء وتصنيفاته وأنواعه بقدر ما هي دلالاته وأبعاده، وقد أكّد جاستون باشلار في كتابه (شعرية المكان) أهميّة القيم الرمزية المرتبطة بالأمكنة والمناظر التي تقع عليها عين السارد وتراها الشخصيات وأنّ تلك القيم تتغير بتغيّر نوع الفضاء واختلاف حدوده⁽¹³⁾. كما أكّد جيرار جينات أنّ الفضاء في العمل الروائي وإن كان تخيليّاً فهو الذي يعطي الانطباع للقارئ بأنّ النصّ حقيقي وأنّه يحيل على عالم خارجي، ولذلك فإنّ الموضوعية التي تجعل النصّ يبدو وكأنّه عيّنة من الواقع⁽¹⁴⁾.

أما في مجال الدراسات المسرحية فإنّ مصطلح الفضاء يختص بالدلالة على فضاءين متكاملين هما، فضاء العرض الذي يتم عليه التمثيل، والفضاء المخصص للجمهور المشاهد، ولا تكتمل المسرحية إلا بوجود الفضاءين معاً، وقد أكّد أرسطو منذ

العصر اليوناني أنّ ما يشاهده المتفرج على الخشبة مكّون أساسي من مكونات العرض المسرحي، ويطلق عليه مصطلح المنظر⁽¹⁵⁾.

ويميّز بعض الدارسين بين الفضاء المسرحي وهو الذي سمّاه أرسطو بالمنظر، والفضاء الدرامي، الذي يرتبط بالحبكة، والفرق القائم بين الفضاءين أنّ الأول مرئي تقع عليه العين، بينما الثاني متخيّل يصنعه المؤلف وتجسّده الشخصيات ويدركه الجمهور، ويُسمّى الفضاء المسرحي أيضاً فضاء الخشبة ويتجسّد من خلال عناصر الديكور وملابس الشخصيات وكل الإشارات التوجيهية المصاحبة، أمّا الفضاء الدرامي فقوامه على العالم الذي ترسمه المسرحية من خلال الحكاية التي تخلق لدى الجمهور صورة ذهنيّة وانفعاليّاً جماليّاً.

وإذا انتقلنا إلى مجال السينما فإنّ مفهوم الفضاء يتحدّد في كونه بناءً فنيّاً يتكون من عناصر وموجودات واقعية لكن طريقة عرضها وتوظيفها تجعلها مختلفة عن شكلها في الواقع، وتقدّمها في صورة دالّة ذات أبعاد جمالية تخدم غرض الفيلم وتحقّق وظائفه التخيلية.

ويميّز المتخصصون في النقد السينمائي بين نوعين من الأفضية: الفضاء الذي نشاهده على الشاشة، والثاني ما يسمونه بالعرض الفضائي ويتعلق بمشاهد مصوّرة يتمّ استحضارها وهي في الغالب فضاءات عجابية تمثل مخزوناً تصويريّاً يضيفه المخرج للإيحاء وتكثيف الدلالة⁽¹⁶⁾.

وانطلاقاً مما تقدّم يتضح أنّ الفضاء مفهوم واسع يكاد يستوعب الكون بأسره، فوجود الإنسان مرتبط بالفضاء ووعيه يتحدّد داخله، وما ينتجه من علم وثقافة وفلسفة وفن تعدّ مظاهر من تمثله للفضاء وطريقة تفاعله معه. ولعلّ الفنون على اختلافها هي الأكثر تعبيراً عن تفاعلات الإنسان مع الفضاء، فبواسطة الفضاء يحاول الفنان أن يعبر عن رؤيته الفكرية وأن يعيد صياغة العالم صياغة فنية تحدث الأثر الجمالي في المتلقي وتنقله من العلم الواقعي إلى عالم متخيّل. ولئن كان الفضاء قاسماً مشتركاً بين الفنون فإنّ طريقة تشكيله تختلف من فن إلى آخر تبعاً لاختلاف الوسائط

المعتمدة، ولذلك سنتوقف عند ثلاثة أنماط من التشكيل الفني للفضاء، هي: التشكيل السردى والتشكيل الدرامى والتشكيل السينمائي.

التشكيل السردى للفضاء:

اهتم علماء السرد بالفضاء الروائي، بوصفه مقومًا أساسيًا من مقومات السرد، فالحكاية لا يمكن أن تجري إلا في إطار يختاره الراوي ليسرد الأحداث ويقيم العلاقات بين الشخصيات ويجعلها تفعل وتقوم بالأعمال، ولا يعني ذلك أن الفضاء مجرد إطار خارجي أو وعاء تقتصر وظيفته على تأطير الأحداث، بل إنه يرتبط بعناصر السرد الأخرى ارتباطاً وثيقاً.

وقد يلتبس مفهوم مصطلح الفضاء بمصطلح المكان، فيجدر القول هنا إن الفضاء أوسع من مفهوم المكان، "فالفضاء لا يعد عنصراً مجزأً فعلياً فهو موزع في شكل أمكنة، وطريقة تحديد ووصف الأمكنة في الروايات تكون عادة متقطعة، وضوابط المكان متصلة غالباً بلحظات الوصف، وإن تغيير الأحداث يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقليصها حسب طبيعة موضوع الرواية، فمجموع هذه الأمكنة هو ما نطلق عليه (فضاء الرواية)"⁽¹⁷⁾.

وقد اتسع مؤخراً موضوع الفضاء في مجال السرديات وتعددت تعريفاته وتفسيراته، والتنظيرات حوله، وبالأستناد على ذلك يمكن أن نستخلص منها تصوّر عام يشمل ثلاثة أفضية هي:

- 1- الفضاء الروائي: ويقصد به التعبير عن الفضاء باللغة فهو فضاء لفظي يتضمن التصورات المكانية، ويرتبط هذا الفضاء بالأحداث وتتماسك من خلاله الرواية.
- 2- الفضاء النصي: وهو الفضاء الطباعي أو الحيز الذي تشغله كتابة الرواية باعتبارها أحرف على الورق، ويشمل هذا الفضاء كل ما يتصل بالمظهر الخارجي للرواية من غلافها ومقدمتها وخاتمها وتنظيم فصولها والخط المستخدم والرسومات التي تحيل على أحداث الرواية، بل وحتى الإطارات والبياض الذي يحيط بالصفحة.

3- الفضاء الجغرافي: وهو الفضاء المعادل للمكان أو الحيز المكاني الذي تتحدث عنه الرواية وتتحرك فيه الأبطال⁽¹⁸⁾.

وتبعًا لما توصل إليه علماء السرد، فإن دراسة الفضاء في الأعمال الروائية تكون بالتركيز على بعدين أساسيين، الأول وصفي بنيوي يركّز على استجلاء مكونات الفضاء ويحدّد أجزائه بوصفه بنية صغرى داخل البنية السردية الكبرى، والثاني سيميائي تأويلي يستهدف الوقوف على ما يوحي به الفضاء الروائي من دلالات وأبعاد. وتنطلق الدراسة البنيوية للأفضية من محاولة تصنيفها وفق ثنائيات ضدية يتم على أساسها إبراز أوجه التقابل القائمة، ومن بين الثنائيات المعتمدة يمكن أن نذكر:

- الانغلاق والانفتاح: تنقسم الأفضية بحسب هذه الثنائية إلى فضاءات مغلقة مثل الغرفة والبيت وقاعة الانتظار، وأفضية مفتوحة مثل الطريق والملعب والحقل والصحراء، ولهذا التمييز وظيفة مهمة لأنّ الأحداث التي تجري في الرواية تختلف باختلاف نوعيّة الفضاء.
- الخاص والعام: يتسم الفضاء الخاص بالحميمية كغرف النوم والمأوى الخاص، وعادة ما يكون ملائمًا لتكشف الشخصية عن باطنها وتعبّر عمّا يدور في داخلها. وفي المقابل فإنّ الأفضية العامة لها وظيفة اجتماعية لأنها تمثل مجالًا للقاء والتواصل بين الأفراد كالساحة العامة أو الميادين.
- الطبيعي والصناعي: ويتميّز الفضاء الطبيعي بالانفتاح ويمثّل مجالًا للانطلاق والحرية والاستمتاع بالجمال ومن أمثله الجبال والحدائق والصحاري والبحار، أما الفضاء المصنوع فيتصّف عادة بالضيق والانحباس وقلة الحركة ومنه وسائل النقل مثل الطائرة والقطار والسيارة.
- الواقعي والمتخيّل: تتراوح الفضاءات في الأعمال الروائية بين فضاءات واقعية معروفة بأسمائها وخصائصها ومميزاتها، وفضاءات متخيلة تغلب عليها الغرابة والعجائبية والطابع السحري.

وتبرز الدراسة السيميائية ثلاثة من الأفضية، تتمثل في الفضاء الدال والفضاء المرجعي والفضاء الوظيفي، فالفضاء الدال هو الدلالات التي يوحي بها الفضاء كما يحيل عليه الخطاب القصصي، وهي مهمة يضطلع بها القارئ، الذي يقوم بعملية التأويل، أما

الفضاء المرجعي فهي الأماكن الحقيقية التي تحيل عليها الأماكن المذكورة، وتتمثل في العالم المتخيل الذي يأخذ المروي له من عالمه، ويحقق لها جانبا من الاغتراب، فهي المواقع والبيوت والمشاهد الطبيعية التي تنجزها القصة بطريقتها الخاصة فتكشف للقارئ تصورا عنها، وأما الفضاء الوظيفي فهو الوظيفة التي تكمن وراء تنزيل الأحداث في إطار معين، فالأماكن المختلفة في الرواية تجل على تعدد أطوارها، أما الاكتفاء بمكان وحيد في الأقصوصة بمثل فهو دليل على أنها تتبنى مغامرة داخلية تهيمن عليها اضطرابات النفس⁽¹⁹⁾.

إنّ هذه التصنيفات التي تستوعب مختلف الأفضية في العمل الروائي تساعد القارئ على تبين أهم ما تشي به وجوه التقابل من معاني ودلالات فتنتقل القراءة بذلك من المستوى الوصفي إلى المستوى السيميائي التأويلي، ويمكن إبراز ذلك من خلال نموذج تطبيقي أورده الناقد حمد البليهد في كتابه حول (جماليات المكان في الرواية السعودية) وقد توقّف عند مقطعين متقابلين في تصوير نمطين من البيوت في مدينة جدّة اختارهما من رواية (الأيام لا تخبئ أحداً) لعبده خال:

● المقطع الأول: يصوّر فيه بيوت الطبقة الثرية: "بنيت البيوت الأساسية في هذه الناحية بناء جيّدا... حرفيّة المعمار أكسبتها منظراً متفرّدا فتناثرت نممات جبسية على المداخل في أشكال جمالية..."⁽²⁰⁾.

● المقطع الثاني: يصوّر فيه بيوت الطبقة الفقيرة: "ولم يكن هذا حال كل البيوت، فقد نهضت بيوت مستحدثة بنيت بطريقة عشوائية... وكان غالبية قاطنهما من رقيقي الحال فابتنوا بيوتا خشبية بالصفّيح أو بألواح خشبية هشّة..."⁽²¹⁾.

وقد استنتج الناقد البليهد من هذين المقطعين المتقابلين أنّ "الرواية تحاول تسجيل واقع تاريخي واجتماعي، فمن خلال مادة البناء وطريقة التصميم نتعرّف على المستوى الاجتماعي والحالة المعيشية التي كانت تحياها شخصيات الرواية داخل هذه المنازل"⁽²²⁾.

وقد عدّد البليهد في الفصل الثاني من كتابه، أهمّ الوسائل التي يستخدمها كتاب الرواية في تشكيل الفضاء، وحصّرها في أربعة أنواع:

- التشكيل اللغوي: ويعتمد أساسًا على أسلوب الوصف وذكر الأسماء (أسماء الأمكنة، وأسماء الشخصيات، وأسماء الأشياء) واستخدام التشبيهات والتقاليد البيئية والحوار بين الشخصيات.
 - التشكيل بالزمن: وقد ميّز فيه بين نوعين: تشكيلات المكان الداخلي بفعل الزمن القصير المتكرر، وتشكيلات المكان الخارجية بفعل الزمن الطويل.
 - التشكيل بالشخصية: وذلك حين تظهر آثار المكان في الشخصية أو عندما تكون الشخصية منطلقًا لتصوير المكان بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.
 - التشكيل بالحدث: بما أنّ الأحداث في العمل الروائي تجري في المكان فإن تطور السرد يوازيه بالضرورة توسّع في اكتشاف الفضاء وإبراز ملامحه⁽²³⁾.
- فقد حاول البلهد من خلال هذا التصنيف الرباعي أن يبرز أهمية المكان بوصفه مكوّنًا سرديًا تتقاطع معه جميع المكونات الأخرى، فهو بذلك يمثل جزءًا من بنية متكاملة يتشكّل بتشكّلها فيكتسي أبعاده ودلالاته من التفاعل الحاصل بينه وبين مختلف مكوناتها. ومن المؤكد أنّ ما كشفه البلهد معتمدًا استقراء مدونة روائية سعودية تميّزت بالكثافة والتنوّع يعبر إلى حدّ بعيد عن خصوصيات الفضاء الروائي ولكن يجدر أن ننبه إلى أنّ أنماط التشكيل التي ذكرها لا تستوعب ما يوجد في الأعمال الروائية من ثراء ناتج عن تداخل الفنون وتفاعلها، فالرواية قد تأثرت بالفنون الأخرى واستفادت منها ووظّفت آلياتها، ولذلك صار من الممكن أن نجد في العمل الروائي مشاهد يحبكها الراوي مستفيدًا من آليات الحبكة السينمائية، وهذا ما يمكن التوسع حوله في الأطروحة الموسومة بـ "التقنيات السينمائية في الرواية السعودية-مقاربة سردية"، حيث بيّنت كيف يتمّ توظيف آليات السيناريو والتصوير والمونتاج والإخراج في كتابة الرواية، وبخصوص تشكيل الفضاء فقد قاد النظر في الأعمال الروائية إلى رصد "وجوه التماثل بين تشكيل الفضاء تقنيًا في عوالم السينما وبين طريقة تشكيلها أدبيًا في عالم الرواية بفضل التقنيات السردية، فلم نجد الرواية على عسر إمكاناتها أقل قدرة من السينما على بلوغ درجات الدقة والجمال والواقعية التي تتاح للمخرج والمصور في العالم الثاني"⁽²⁴⁾.
- التشكيل الدرامي للفضاء:

يقترن المسرح بوصفه فناً من الفنون بالفضاء اقترانا وثيقاً، فكلمة مسرح في أصل الوضع مبنية على صيغة اسم المكان (مفعول)، ويتميز المكان المسرحي على خلاف الرواية والسينما بأنه ثنائي التركيب، فإذا كان المتلقي للعمل الروائي أو السينمائي (القارئ والمشاهد) يكون خارج الفضاء لأنه يتلقى العمل بشكل بعدي، فإنه في العمل المسرحي يكون حاضراً فيه. ولذلك مهما اختلفت طرق العرض المسرحي سواء في الهواء الطلق أو في ساحة عامة، أو في بناء دون سقف أو في قاعة عروض مغلقة⁽²⁵⁾، فإن المسارح صمّمت على الجمع بين فضاءين متواجهين: فضاء العرض وفضاء المشاهدة.

يُسمّى فضاء العرض خشبة المسرح أو الرّكح وهو عبارة عن قرص نصف دائري يقع في منتصف المسرح وخلفه تقع غرف الممثلين ومستودعات الملابس والديكورات، أما في الواجهة الأمامية فيوجد ستار متحرك يمكن عند الاقتضاء من حجب الخشبة عن الجمهور. أما فضاء المشاهدة فهو عبارة عن مدارج تحوي صفوفاً من الكراسي التي تنظم بطريقة تضمن الرؤية والمتابعة لجميع الحاضرين. ولهذا فإن المسرح فن يستطيع فيه المتلقي التواصل مع الأحداث عن قرب فيحسّ وكأنّه داخل القصة التي تُعرض أو جزءاً منها.

ومن المهم الإشارة إلى أنّ العمل المسرحي هو عملية تحويل فنيّ لنصّ مكتوب، فالمسرحية تنشأ أولاً في قالب لغوي عند المؤلف ثمّ يأتي المخرج ليحول النص المكتوب إلى فرجة، ولذلك يرى العديد من نقاد المسرح أن العرض "يمثّل أبرز عنصر يميز به المسرح عن باقي الأجناس الإبداعية" فبواسطة العرض تتحقق كينونة النص المكتوب، "وتتحول الشخصيات الورقية من الفضاء النصّي إلى ممثلين أحياء في الفضاء الرّكحي"⁽²⁶⁾.

لكلّ ما سبق يكتسي تشكيل الفضاء أهميّة خاصة في المسرح، فهو الذي يسمح بتحويل النص المكتوب إلى عرض مرئي، ولئن كانت بداية تشكيل الفضاء تتم أولاً في النص المكتوب، من خلال ما يسمى بالإشارات الرّكحية التي تأتي في بداية الفصول وتتخلل الحوار، ويحدد فيها المؤلف الفضاء المحيط بالشخصيات المتحاورّة، فإنّ التجسيد الحقيقي لهذا الفضاء يقوم به المخرج يساعده في ذلك مصمم الديكور.

ونظرا إلى أهمية عملية تشكيل الفضاء المسرحي فقد ظهر مصطلح يطلق على جميع الفنون التي تتعاضد في إنتاج العرض المسرحي، وهو مصطلح السينوغرافيا، ويعرّفها أحد الدارسين، بأنها فنّ تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضمّ الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة، وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام، وبإيجاز هي الفنّ الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء⁽²⁷⁾.

إنّ عمل السينوغرافيا -إذن- تجسيد الفضاء المتخيّل وتحويله إلى مرئي، ولتحقيق ذلك تتداخل مجموعة من الفنون التشكيلية مثل الفوتوغرافيا والإضاءة وهندسة الصوت والديكور والأزياء، وتهدف هذه الفنون مجتمعة إلى إعطاء الفضاء قدرة تعبيرية تجعله صالحاً لاحتواء عمل الممثلين والتأثير في الجمهور بجعله يعيش داخل الفضاء المتخيّل للمسرحية أثناء العرض، فتتحقق بذلك المتعدّد الجمالية الناتجة عن عيش الخيال في الواقع.

ويعدّ الديكور من المكونات الأساسية المشكّلة للفضاء المسرحي، فبواسطته يتمّ تحديد معالم المكان الذي تدور فيه الأحداث، والإشارة إلى الزمن والإطار التاريخي، وحالة الطقس، علاوة على واقع الشخصيات وحالاتها النفسية والاجتماعية والدينية والثقافية وغيرها من المجالات المعنوية التي تتجسّد في مشاهد مرئية عن طريق كل ما يدخل في مجال الديكور من مجسّمات وملابس وأضواء ولافتات وغيرها مما يستخدم في تأثيث الفضاء المسرحي الذي يتحول إلى فضاء علامات مرئية تنوب عن العلامات اللغوية.

وتلعب الإضاءة إلى جانب عناصر الديكور الأخرى دوراً محورياً في تشكيل الفضاء المسرحي، وقد تعاظم دورها في العصر الحديث بعد أن انتقل المسرح من الفضاءات المفتوحة التي تعول على النور الطبيعي إلى الفضاء المغلق الذي يعتمد على النور الكهربائي، وقد استفاد المسرح من التطور التكنولوجي الكبير، فلم تعد الإضاءة مجرد مكمل لفضاء الفرجة، بل أصبحت عنصراً حيويّاً للتعبير عن معاني درامية وجمالية بل إنها "أضحت نسقاً سيميائياً قائماً بذاته قادراً على أداء دلالات عديدة ومتنوعة فلم تعد

شرطاً بصرياً لإدراك الفرجة فقط وإنما أصبحت لغة متميزة لها قواعدها وقوانينها الخاصة⁽²⁸⁾.

وتكمن أهمية الإضاءة في كونها تساعد على التنسيق بين مختلف مكونات العرض المسرحي كالأشكال والألوان والديكور والمكياج والتعبير الجسدي وملامح الوجه وعناصر الحركة، ويتم ذلك باستغلال ما تتيحه الإضاءة من إمكانية إبراز وإخفاء وإحداث المؤثرات البصرية، التي توجه ذهن المتلقي وتركز انتباهه على بعض النواحي التي تثير انفعالاته، وكل ذلك يدلّ على أنّ للإضاءة دوراً سيميولوجياً، فتوظيفها يهدف إلى تكثيف الدلالة وإثرائها وتعميقها.

ومما يساعد أيضاً في التشكيل الدرامي للفضاء توظيف الموسيقى والمؤثرات الصوتية، فهي "تلعب دور الوسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخيلي"⁽²⁹⁾. ويتم بواسطة الموسيقى والمؤثرات الصوتية استحضار العناصر المكملّة للفضاء الدرامي بالإحالة إلى الأجواء المحيطة بالحدث مثل استخدام صوت الرعد للإيحاء بيوم عاصف، أو استخدام أصوات السلاح أو الطائرات لاستحضار أجواء حرب أو معركة، أو إصدار أصوات الحيوانات إذا كانت الأحداث تدور في غابة، أو غير ذلك من الأصوات والمؤثرات التي تصدر من كواليس المسرح ولكنها تسهم بشكل فعال في تشكيل الفضاء وتجسيده.

وإضافة إلى ذلك كله فإنّ الممثلين بأزيائهم وحركاتهم والحوار الدائر بينهم يسهمون في تشكيل الفضاء، فالأزياء والملابس تحيل بشكل أو بآخر على مرحلة تاريخية أو فئة اجتماعية، والحركات تدلّ على المناسبة والمكان، فأجواء الاحتفال مثلاً تجسّد بواسطة الرقص، بينما تظهر الأجواء الحزينة من خلال الحركات المتثاقلة وهيئة الجسم وملامح الوجه، ويسهم الحوار بين الممثلين بشكل صريح ومباشر أو بطريقة ضمنية في الكشف عن خصوصيات الفضاء بذكر الاسم أو تحديد الموقع أو الإشارة إلى الزمن أو الحديث عن معطيات دقيقة لم تتجسد في العرض بواسطة الديكور أو الموسيقى أو المؤثرات الصوتية أو غيرها من العناصر المتفاعلة في استحضار الفضاء المتخيّل وتأثيره.

ويمكن أن نبيّن أهميّة التفاعل بين هذه العناصر من خلال عمل تطبيقي نجريه على مسرحيّة مختارة، هي مسرحية الأعشى من تأليف سامي الجمعان وإخراج ورؤية فنية فطيس محمد بقتّه، وقد عُرضت في حفل افتتاح سوق عكاظ سنة 2013م³⁰، وتمّ اختيارها تحديداً نظراً لانتمائها إلى المسرح التاريخي، الذي تتعاقد مجموعة من الآليات لتشكيل فضائه. وتتناول هذه المسرحية -كما هو واضح من عناونها- حياة شخصية أدبية عاشت في أواخر العصر الجاهلي وبدايات العصر الإسلامي، هي شخصية الشاعر المشهور أعشى قيس وهو من شعراء الطبقة الأولى، فكيف جسّدت المسرحية أثناء عرضها الفضاء الذي عاش فيه الشاعر؟.

استعان المخرج في استدعاء الإطار التاريخي ومحاولة تجسيده بوصفه فضاء متعدد الأبعاد بوسائل فنية متنوعة ومتفاعلة، فهيّا خشبة المسرح لتجسيد سوق عكاظ بوصفه المكان الذي ستجري فيه الأحداث ويدور الحوار بين الشخصيات وتم اختيار الديكور المناسب لإبراز ملامح المكانية والتاريخية والثقافية والاجتماعية لهذا الفضاء، ويمكن أن نرصد أهمّ الوسائل التي استعان بها المخرج في العناصر الآتية:

- تهيئة خشبة المسرح على شكل فضاء صحراوي من خلال طغيان اللون الأصفر على أرضية الخشبة للإيحاء بلون الرمال.
 - تأثيث الفضاء بمجسّمات تجسّد عناصر البيئة الصحراوية مثل أشجار النخيل والبئر والخيمة والصخور، ونلاحظ الكتل الصخرية موزعة في أنحاء الخشبة.
 - إحضار شخصيات تاريخية واقعية ومتخيلة بملابس وأزياء خاصة تحيل على الفترة التاريخية التي عاشت فيها.
 - استخدام شاشة كبيرة كخلفية تتوسط خشبة المسرح لبث بعض اللقطات والصور المعدة مسبقاً خارج فضاء المسرح مثل تصوير شخصية الأعشى وهو يركب ناقته، أو مشهد قطيع من الإبل يشق الصحراء.
 - بث مقاطع صوتية وموسيقية في إنشاد قصائد مختارة من شعر الأعشى والتغني بها.
- وقد تفاعلت هذه العناصر مجتمعة لصناعة مشهد درامي تاريخي ثري ومتنوع تتقاطع فيه أبعاد تاريخية وأخرى تخيلية، ولوحظ من بينها الفضاء بوصفه أهم هذه

العناصر بروزا وتجسيدا للشخصية والحدث الدرامي. ومن اللافت للانتباه أنّ مخرج هذا العمل حاول أن يجسّد في مسرحيته النصوص المتخيّلة التي تتحدث عن شياطين الشعراء في وادي عبقّر، فنقلها من الفضاء النصي المتخيل عبر هذه القرون إلى فضاء مسرحي، وذلك باستدعاء شخصية مسحل شيطان الأعشى الذي كانوا يتوهمونه ملهما له، فأحضره بأزياء خاصة وعلى هيئة مختلفة ومنحه دورًا كوميدياً أثرى به المسرحية وأضاف إليها مسحة من العجيب تحدّ من جفاف المعطيات التاريخية. ومع كل ذلك بقي هذا الفضاء بكل مكوناته مجسّدا للحالة التاريخية التي بُنيت عليها فصول المسرحية. سوى أنّ استخدام شاشة العرض السينمائية خلف الممثلين لتجسيد بعض الأحداث جاء من قبيل الحيل المونتاجية، ولعل المخرج اضطر إليها اضطرارًا لتجاوز الفضاء الضيق الذي يسمح به الركح فاتحًا من خلاله نافذة للتفاعل مع ما هو في الخارج استفادة من عتاد التكنولوجيا الحديثة، وهذا ما يجعل فضاء المسرح مختلفًا إلى حد ما عن الفضاء الواسع للسينما والفضاء الأوسع للرواية.

التشكيل السينمائي للفضاء :

يلتقي فن السينما مع فن المسرح في كونه فنّ مركّب، فهو ينطلق أيضًا من الأدب وينفتح على فنون أخرى مثل الرسم والموسيقى والديكور والإضاءة، كما إن إنتاج الفيلم يُنجز بواسطة فريق عمل متكامل يتألف من الممثلين والمخرج والجهاز الفني الذي يساعده في التصوير والصوت والإضاءة وغيرها. ولكن الفيلم السينمائي يختلف عن المسرحية في طريقة العرض، فهو لا يعتمد العرض الحيّ المباشر بحضور الجمهور في فضاء التمثيل كما هو الشأن في المسرح بل يعرض بطريقة بعدية مسجلة ويستخدم الشاشة بديلاً للفضاء. إنّ هذا الاختلاف في طريقة العرض هو الذي يمنح العمل السينمائي إمكانيات فنية أوسع في تشكيل الفضاء وعرضه، إذ يتاح للمخرج أن يتصرّف في الفضاء وأن يركّز على أدق تفاصيله وأن يتنقّل في أرجائه بكل سهولة: "وعلى الرغم من أنّه في أساس الفضاء السينمائي يوجد فضاء مسرحي فإنّ الفضاء السينمائي يستند تقنيًا على عدد

كبير من الوسائل السينمائية كالكاميرات مثلاً، التي تلعب دوراً مهماً في توصيل محتوى الحدث للمتفرج من خلال تقنياتها المتعددة"⁽³¹⁾.

إنّ عملية تشكيل الفضاء في السينما عمليّة معقّدة، فهي وإن كانت تنطلق من فضاء واقعي إلا أنّها لا تكتفي بتصويره كما هو، وليست مهمّة المخرج أن ينقل العالم للمتفرّج، وإنما دوره أن يحوّل الفضاء الواقعي إلى فضاء فنيّ ليعبّر بواسطته عن الرؤى والأفكار، ويحقّق للمتفرج المتعة الجمالية المنشودة، لذلك يرى يوري لوتمان أنّ "الفضاء الفيلمي يرتبط في بنائه باللغة السينمائية المرتبطة بالحقل وخارجه وعمقه وزاوية النظر والألوان والإنارة والديكور والشخصيات"⁽³²⁾.

ومن أساسيات اللغة السينمائية أنّ الفضاء الفيلمي يتشكّل من مجموعة من اللقطات المصوّرة التي تحوّل السيناريو المكتوب إلى سلسلة من الصور المرئية عن طريق عملية المونتاج التي تقوم بتنضيد اللقطات وإعادة ترتيبها وخلق الانسجام بينها حسب الرؤية الفنية التي ينطلق منها المخرج، وهي رؤية يحدّدها اتجاهه الفنيّ، وخلفيته الفكرية، والمدرسة السينمائية التي ينتمي إليها⁽³³⁾. وبصرف النظر عن الخلفيات الموجهة لعمل المخرج فإنّ تصوير المشهد السينمائي لا يتم من الناحية الفنية دفعة واحدة، بل يخضع لمبدأ التقطيع وذلك بالتأليف بين لقطات تسجّلها الكاميرا من زوايا مختلفة ويتمّ عرضها بطريقة توهم المشاهد بأنّه يراها مباشرة كما هي وليس بواسطة الكاميرا.

ويميّز الدارسون بين أنواع مختلفة من اللقطات، ولكل نوع منها خصوصية في نقل الفضاء وتشكيله، فمنها اللقطة القريبة التي تركز على الجزئيات والتفاصيل، ومنها اللقطة المتوسطة التي تظهر جزءاً من المكان، واللقطة البعيدة وتسمى أيضاً اللقطة العامة وهي تبرز الفضاء بكامله⁽³⁴⁾، وبحسب التفاوت في موقع الكاميرا يتسع الفضاء أو يضيق ليتناسب مع مجريات الأحداث وطبيعة الأعمال التي تقوم بها الشخصيات، فتصوير وقائع حرب تجري بين جيشين مثلاً يحتاج بالضرورة توسيع إطار الصورة بينما تجري المحاورّة بين شخصيتين في إطار ضيق.

ويستخدم نقّاد السينما مصطلح "الوضع في مشهد" والمقصود به طريقة المخرج في تشكيل الفضاء وإعادة صياغة البيئة التي يتحرك فيها الممثلون، وهذا المصطلح في

الاستعمال السينمائي يعني "الدلالة على سيطرة المخرج على ما يظهر في إطار الفيلم من حركة كاميرا وحركة ممثل وديكور وإكسسوار وإضاءة، إضافة لسلوك الشخصيات، وبالتالي جميع التكوين الحركي للقطعة"⁽³⁵⁾. ومن الواضح من خلال هذا التعريف أن الوضع في مشهد هي عملية تشكيلية تفاعلية توجهها رؤية المخرج الجمالية.

ولما كان مصطلح السينما (Cinema) مرادفاً لعبارة الحركة (Movie) فإنّ الفضاء الدرامي فضاء متحرك وليس ساكناً، ويتجسّد ذلك بواسطة حركة الممثلين وانتقالهم من مكان إلى آخر، وعن طريق تنقل الكاميرا وتغيير زوايا التصوير، وبواسطة التلاعب بالأضواء وتتالي الإظهار والإخفاء، والتصرف في حجم الصورة وأبعادها، وتوظيف كل ما يتيح تحويل اللقطات المصورة إلى سلسلة مترابطة من المشاهد.

ولذلك فإنّ الفضاء الذي تقدّمه السينما يتصف بالديناميكية والتحوّل مما يجعل المشاهد يندمج في الفضاء المتخيّل، ويشعر أنّه يتنقّل فيه ويقوم باكتشافه كما لو أنّه يقوم بجولة في الفضاء الواقعي، فإنّه "حينما تجول الكاميرا في موقع تختلج صدور المتفرجين بمشاعر أشبه بتلك التي يحسّونها عندما يسرون هم أنفسهم في أرجائها"⁽³⁶⁾.

ويعتمد صانعو الأفلام في تشكيل الفضاء تشكياً فنياً على توظيف الرموز وشحنها بالدلالات التي تدفع المشاهد إلى التخيّل وتساعد على تلقّي مضمون الفيلم ودلالاته، ومن الرموز ما يكون جاهزاً ومعروفاً بما يحمله من دلالات حضارية وثقافية، نذكر على سبيل المثال استدعاء برج إيفل للدلالة على باريس، أو إحضار تمثال الحرية كرمز للولايات المتحدة الأمريكية، أو صورة مكة للإيحاء بالمعاني الدينية، ولكن المخرج يخلق أيضاً رموزه الخاصة داخل الفيلم بتكرارها، وجعلها دالة على معاني رمزية، كأن يركّز مثلاً على صورة نافذة مفتوحة ويكرّر عرضها فيكون ذلك إيحاءاً بمعاني الحرية والانعتاق، كما يمكن أن يجسّد معاني السجن وفقدان الحرية من خلال التركيز على صور الأبواب والأقفال. ولعلّ هذا الثراء الدلالي للصورة السينمائية هو ما جعلها محط اهتمام الدارسين لقراءتها قراءة سيميائية ومعالجتها بوصفها علامة أيقونية⁽³⁷⁾.

ويمكننا في هذا السياق أن نعالج مسألة الفضاء في فيلم (لوبا) وهو فيلم قصير للمخرج السعودي محمد الشاهين معالجة سيميائية⁽³⁸⁾، فأحداث الفيلم تدور في جزيرة دارين شرق السعودية، وتروي قصة شاب سعودي في مرحلة ما، ماتت حبيبته في حادث أثناء عودتها من الحج، فظلّ وفياً لذكرها، يبيع اللوبا على قارعة الطريق ليجمع مهرها كما طلبت منه قبل أن تسافر رغم ما يواجهه من تنمر والده.

وإذا نظرنا إلى الفضاء السينمائي الذي شكله المخرج نلاحظ أنّه يتميز بالعفوية والبساطة، وخلا من الديكور ومن مظاهر الزينة واقتصر على المواجهة بين ثلاثة فضاءات أساسية: البحر الذي يظهر في بداية الفيلم ونهايته، والصحراء التي تدور عليها الأحداث، والطريق بوصفه فضاء واصلا فاصلا تتنقل فيه الشخصيات. ويبدو الفضاء بمكوناته هذه فضاء واقعيّا محايدا كأنّه مجرد إطار حاضن للأحداث. ولكن إذا نظرنا إليه من منظور سيميائي تأويلي تبين لنا أنّه يزخر بالدلالات، فهو فضاء ملائم لعرض قصة رومانسية حزينة، ويمكننا أن نقف على أربعة محاور دلالية تبدو معبرة عن رؤية المخرج:

- البساطة: إذ تخلو الصحراء وكذلك البحر من مظاهر التعقيد فهما مكانان طبيعيان مسطحان تمتد فيهما الرؤية دون حواجز، ويظهر الميل إلى البساطة بشكل واضح في الكوخ المصنوع من سعف النخيل الذي اتخذه سلوم مكانا لبيع اللوبا على قارعة الطريق، كما يظهر أيضا من ملابس الشخصيات، وفي نمط عيشها.
- الحنين: ويظهر الحنين إلى الماضي في تعلق الشخصيات بالمكان وفي الانطلاق منه لاستعادة الذكريات، يقول أبو دارين مخاطبا سلوم: "ما شاء الله ما شاء الله، سعف وخشب... مكانك يا وليدي يفتح النفس، ذكرتنا بأيام السعف الأول...".
- العفوية: يوحى الفضاء بالعفوية، فلا وجود لديكور والمناظر طبيعية تنقلها الكاميرا كما هي، وكذلك نفسية الشخصيات تعيش حياتها بعفوية تامة، والعلاقات بينها تبدو أقرب ما تكون إلى الفطرة، ومشاعرها تلقائية تعبر عنها بالإحساس والصمت أكثر مما تقولها بالكلام.
- العمق: فالصحراء والبحر مكانان عميقان لا حدود لهما يحتفظان بالأسرار في جوفهما وتلك هي السمة المميزة لشخصيات الفيلم، وخاصة شخصية سلوم فهو قليل الكلام يميل

إلى الصمت، ولكنه يختزن في جوفه مأساة من فقد حبيبته بسبب الطريق فظل ينتظرها على قارعة الطريق.

ومن الواضح إذن أن الفضاء بهذه الدلالات لم يكن محايداً بل كان معبراً عن الدلالات الأساسية التي يرغب المخرج في إيصالها إلى المشاهد، وقد جاء هذا الفضاء متناغماً مع أحداث القصة ومنسجماً مع الحالة النفسية للشخصيات.

خاتمة:

يتضح مما سبق أن الفضاء يعدّ قاسماً مشتركاً بين الفنون، فهو يمثل ركنا رئيساً في كل عمل فني، والإبداع الفني هو بوجه من الوجوه إعادة خلق للفضاء، وتشكيل له على نحو مخصوص يجعله معبراً عن رؤية المبدع وأفكاره.

وقد لاحظنا أن آليات تشكيل الفضاء تختلف من فن إلى آخر باختلاف الوسائط والأدوات الفنية المعتمدة، ففي الرواية يتشكل الفضاء سردياً بواسطة اللغة متفاعلاً مع الزمن والأحداث والشخصيات، وفي المسرح يتشكل درامياً من خلال خشبة المسرح وما تضيفه إليها السينوغرافيا من ديكور وأزياء وموسيقى ومؤثرات صوتية، أما التشكيل السينمائي فيعتمد الكاميرا ويقوم على التأليف بين اللقطات المصورة والتصرف فيها وإدخال المؤثرات الضوئية والصوتية عليها.

ولئن اختلفت آليات تشكيل الفضاء بين هذه الفنون فإنها تلتقي جميعاً في نظرنا في ثلاثة أمور أساسية:

- أولها: أنّ عملية تشكيل الفضاء هي في الأساس عملية فنية ليس مقصدها محاكاة الواقع ونقله كما هو بل ترمي إلى إعادة خلقه على نحو جمالي.
- ثانياً: أنها عملية تشكيلية أي أنها حصيلة تفاعل وتداخل بين مختلف أدوات وعناصر العمل الفني.
- ثالثاً: أنها عملية تطويعية فالمبدع يعمل على تطويع الفضاء لجعله معبراً عن رؤيته الفنية وليحقق بواسطته فضاء دلاليًا.

- (¹) كلايف بل، الفن: 56، 57.
- (²) نفسه: 57.
- (³) ابن منظور، لسان العرب، مادة: ف ض ي.
- (⁴) الزبيدي، تاج العروس، مادة ف ض ي.
- (⁵) ابن فارس، مقاييس اللغة: 508.
- (⁶) آينشتاين، النسبية: 143.
- (⁷) جوزيف اكستز، شعرية الفضاء: 19.
- (⁸) مصطفى غالب، أرسطو: 70.
- (⁹) سليمان مودع، أثر الفلسفات: 177.
- (¹⁰) آينشتاين، النسبية: 131.
- (¹¹) القاضي، وآخرون، معجم السرديات: 355.
- (¹²) محفوظ، اللص والكلاب: 104.
- (¹³) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: 76.
- (¹⁴) جبرار جينات وآخرون، الفضاء الروائي: 76.
- (¹⁵) أرسطو، فن الشعر: 20.
- (¹⁶) حمادي كيروم، من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي: 103.
- (¹⁷) الأحمر، معجم السيميائيات: 125.
- (¹⁸) نفسه: 131، 132.
- (¹⁹) القاضي وآخرون، معجم السرد: 306-310.
- (²⁰) عبده خال، الأيام لا تخبئ أحدا: 29.
- (²¹) نفسها: 30.
- (²²) حمد البلهد، جماليات المكان في الرواية السعودية: 147.
- (²³) نفسه: 52-96.
- (²⁴) يونس البدر، التقنيات السينمائية في الرواية: 145.
- (²⁵) فيليب فان تيغيم، تقنية المسرح: 54.
- (²⁶) عزيز الذهبي، ثنائية النص والعرض في النقد المسرحي المغربي: 26.
- (²⁷) عز الدين جلاوي، المسرحية الشعرية: 197.
- (²⁸) محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية: 100.
- (²⁹) نفسه: 105.
- (³⁰) المسرحية على الرابط: <https://youtu.be/H1zlea3btoo>.
- (³¹) سارة ابن عمر، ولخضر منصور، جمالية الفضاء: 385.

- ⁽³²⁾ يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم: 178.
- ⁽³³⁾ من المعلوم أنّ المدارس السينمائية تختلف باختلاف البلدان والتجارب، كما أنّها تتنوع بحسب طريقة تعاطيها مع الخيال والواقع، فمنها ما ينتمي إلى الاتجاه الواقعي ومنها ما تغلب عليه الفنتازيا، ومن أشهر المدارس المعروف: المدرسة الروسية في العشرينيات، والواقعية الشعرية الفرنسية، والسينما الحرة البريطانية، والمدرسة التعبيرية الألمانية، والسينما الجديدة في البرازيل، والواقعية الجديدة الإيطالية.
- ⁽³⁴⁾ ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي: 76، 77.
- ⁽³⁵⁾ طارق الجبوري، البناء الإخراجي: 453.
- ⁽³⁶⁾ نفسه: 460.
- ⁽³⁷⁾ انظر: امبريتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية: 27-28.
- ⁽³⁸⁾ رابط الفيلم : <https://youtu.be/E64EuL3Y8uQ> الفيلم عُرض في برنامج "أفلام سعودية" في القناة السعودية الأولى بتاريخ 2019/1/10م.

المراجع:

- 1) ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبدالسلام هارون، ط3، مكتبة الجانجي، مصر، 1981م.
- 2) ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط3، 1414هـ.
- 3) أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973م.
- 4) ألبرت آينشتاين، النسبية النظرية الخاصة والعامة، ترجمة: رمسيس شحاته، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د.ط، د.ت.
- 5) الزبيدي، تاج العروس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، مطبعة الكويت، الكويت، 1979م.
- 6) إمبريتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة: محمد التهامي العماري ومحمد أودادا، اللاذقية، دار الحوار، ط2، 2013م.
- 7) جوزيف إكستنز، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن حمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003م.
- 8) جيرار جينات وآخرون، الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، الدار البيضاء، بيروت، إفريقيا الشرق، 2002م.

- (9) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، بيروت المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط3، 2009 م.
- (10) حمادي كيروم، من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، 2005م.
- (11) حمد البلهد، جماليات المكان في الرواية السعودية، دار الكفاح، الرياض، 1429هـ.
- (12) سارة ابن عمر، ولخضر منصور، جمالية الفضاء بين المسرح والسينما، مجلة آفاق سينمائية، مجلد 7، عدد 1، 2020م.
- (13) طارق الجبوري، البناء الإخراجي للقطعة بين الميزانسين والسينوغرافيا، العراق، مجلة كلية الآداب، عدد 98.
- (14) عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003م.
- (15) عبده خال، الأيام لا تخفي أحدا، دار الجمل، بغداد، ط1، 2002م.
- (16) عز الدين جلاوي، المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012م.
- (17) عزيز الذهبي، تنائية النص والعرض في النقد المسرحي المغربي، المغرب، مجلة طنجة الأدبية، عدد 35، 2004م.
- (18) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، 2013م.
- (19) فيليب فان تيغيم، تقنية المسرح، ترجمة: بهيج شعبان، منشورات عويدات، بيروت، 1985م.
- (20) كلايف بل، الفن، ترجمة عادل مصطفى، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013م.
- (21) سليمان مودع، أثر الفلسفات القديمة والحديثة في مفهوم الفضاء، مجلة إشكالات، الجزائر، مجلد 7، عدد 1، 2018م.
- (22) محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2006م.
- (23) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010م.

- (24) مصطفى غالب، أرسطو في سبيل موسوعة فلسفية، دار الهلال، بيروت، 1988م.
- (25) ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة عدنان مدانات، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط2، 2007م.
- (26) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، مكتبة مصر، د.ت، د.ط.
- (27) يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، سورية، منشورات وزارة الثقافة، 2001م.
- (28) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، مجلة ألف، العدد 6، 1986.
- (29) يونس البدر، التقنيات السينمائية في الرواية السعودية، أطروحة دكتوراه، جامعة الملك فيصل 2019م.