جدلية الفضاء الدرامي .. بين التكوين والتخييل
قراءة سيميائية لمسرحية "جريمة في جزيرة الماعز"

د. إبتسام الحمادي
"أستاذ مساعد – المعهد العالي للفنون المسرحية"

الملخص:

يعد الفضاء المسرحي بمثابة وعاء تتلاقى فيه سائر العناصر لإنجاز فعل المسرحة، وعلى أهميته القصوى، قلما يحظى بالدراسة والتحليل. لذلك وقع الاختيار على مقاربة نص "جريمة في جزيرة الماعز"،[1] للكاتب الإيطالي اجو بيتى Ugo Betti (١٨٩٢ – ١٩٥٣)، والعرض السوري المأخوذ عنها "عطر سيمفونية الموت"،[2] لتحليل مقولة الفضاء في تحولاتها من النسق اللغوي إلى النسق البصري.

لقد تُرجمت "جريمة في جزيرة الماعز" منذ سنوات بعيدة إلى العربية، وعولجت مرات كثيرة على خشبات المسرح وكذلك في السينما والتلفزيون.[3] وقد أشار المترجم سعد أردش في مقدمته إلى بعض مزايا مسرح بتي عمومًا، ومنها أنه لا يقوم على خطة قصصية تنضج معطياتها منذ البداية، إنه ليس من نوعية المسرحية جيدة الصنع، لكنه بارع في جعل غيوم المأساة تنذر بالانفجار، إضافة إلى انشغاله بعالم المفاسد الحميمية التي تنطوي عليها الذات الإنسانية[4].

فثمة سحر في ذلك النص شجع دومًا على استعادته، فتنة لا تتعلق فحسب بتشابه واقعه الإيطالي، عقب الحرب العالمية الثانية، بالواقع العربي الراهن، وليس لأنه يثير مفارقات خاصة بالترجمة بين لغتين، أو عصريين، بل لأنه قدم شخصيات نابضة بالحياة في مأزق وجودي لا فكاك منه، وسيّج أفعالها في أفضية متنوعة لا تخلو من رمزية مثل: "الجزيرة المهجورة"، "البيت المتداعي"، "البئر"، و"السجن". وقد تلاعب النص/العرض، بتلك الأفضية ما بين التعيين والتخييل والاستعادة. محققًا بذلك الفرضية التي يطمح هذا البحث لإثباتها: أن لكل فضاء أفضية تكمله وتتمه.

فالفضاء المسرحي لا يكتسب دراميته من مجرد محاكاة الواقع على نحو خامل كسول، ولا عبر توسيع شبكته بالإحالات إلى أفضية مستعادة ومتخيلة لإثراء الحكاية والصراع، وإنما من حيويته المدهشة وإعادة فكه وتركيبه في لعبة يتواطأ فيها كل من على الخشبة، وفي الكواليس، مع من يجلس للفرجة في الصالة.

من ثم تخلص هذه الدراسة إلى وضع ترسيمة أساسية للفضاء المسرحي، تمتزج فيها خمسة أفضية:

١. الفضاء الواقعي كمرجعية يحيل إليها العرض.

٢. الفضاء الدرامي الذي تقع فيه الأفعال وتتصارع الشخصيات وفق شروطها، وأبعادها النفسية، والجسدية، والاجتماعية.

٣. الفضاء المستعاد من خارج زمن الخطاب، للإشارة إلى أحداث انتهت قبل النص/العرض، لكنها لم تفقد فاعلية التأثير على ما يجري فوق الخشبة "هنا والآن".

٤. الفضاء التخييلي، القائم على الاحتمال والتمني، حيث قد تقع الأحداث أو لا تقع.

٥. الفضاء اللعبي والديناميي، بوصفه منطقة لعب بين كافة علامات العرض. وبفضلة يتمتع المسرح بجاذبيته، حيث لا يشبه فضاء كل ليلة عرض، نفسه، أبدًا.

الكلمات المفتاحية

فضاء – جزيرة الماعز – سيمفونية – جريمة – الرغبة – أوجو بتي – الحرب.

Summary:

The theatrical space is considered a vessel in which all the elements come together to accomplish the act of theatre, and despite its extreme importance, it is rarely studied and analyzed. Therefore, the choice, fell on an approach to the "Crime on Goat Island", by the Italian writer Ugo Betti (1892 - 1953), and the Syrian production based on it, under the title :

"The Perfume of the Symphony of Death". The aim of this choice is to analyze the concept of space in its transformations from the linguistic format to the visual format.

"Crime on Goat Island" was translated many years ago into Arabic, and has been treated many times on stage as well as in cinema and television. There is a magic in that text that has always encouraged its recovery, a fascination that is not only related to the similarity of its Italian reality, after World War II, but to the current Arab reality, i. e., not because it raises paradoxes specific to translation between two languages, or two moderns, but because it presents vibrant characters in an inextricable existential dilemma.

The theatrical space does not gain its drama from simply simulating reality in a lazy, idle way, nor by expanding its network

with references to a restored and imagined space to enrich the story and the conflict, but rather from its amazing vitality, its re-unraveling and its composition in a game in which everyone on stage, and behind the scenes, colludes with those who sit to watch. in the hall. Hence, this study concludes by establishing a basic delineation of the theatrical space, in which five aspects are mixed:

1. Real space as a reference to which the production refers.
2. The dramatic space in which actions take place, and characters struggle according to their conditions and psychological, physical, and social dimensions.
3. The space recovered from outside the time of the speech, to refer to events that ended before the text/performance, but did not lose the effectiveness of influencing what is happening on stage "here and now".
4. The imaginary space, based on possibility and wishful thinking, where events may or may not occur.
5. The playful and dynamic space, as a play area between all the display signs. Thanks to theatre, it enjoys its attractiveness, as the space of every performance night is never the same.

Keywords:

Space - Goat Island - Symphony - Crime - Desire - Ojo Betty – War.

مشكلة البحث.

ينطلق البحث من إشكالية أساسية تتعلق بفلسفة وتصور الفضاء المسرحي؛ فبعض المشتغلين في الدراما يتصور أنه مجرد "مكان" قائم على محاكاة الواقع الذي يمثله، أو أنه "تجسيد" مباشر لفضاء النص

الدرامي. لكن الفضاء أكثر تعقيدًا وتركيبًا من تلك التصورات السطحية؛ فهو لا يُقدم نفسه كمُعطى جاهز ومسبق، وإنما كصيرورة دينامية بين النص والعرض، تشتمل على ما هو مادي متعين، وما هو متخيل؛ فحتى لو هيمن فضاء بعينه واضح المعالم على عرض ما، فإن ذلك لا يمنع تضمينه أفضية كثيرة، على طريقة الدمية الروسية "الماتريوشكا"، حيث تنوجد داخل كل دمية أخرى أصغر منها حجمًا.

بوجهٍ عام، لا تبعد الدراما عن تلك الطبيعة اللعبية، والتي تتجلى في تحريك قطع ديكور بسيطة، أو تغيير حركة دخول وخروج الممثلين، أو تقديم أداء هزلي بأجساد الممثلين يتناقض مع الكلام عن فضاء مُستعاد. لذلك تتجاوز مهام مصمم السينوغرافيا مجرد وضع الديكور الذي يحاكي الواقع، أو يقدم حيلًا تزيينية للعرض، إلى تنفيذ رؤية جمالية ودرامية متدفقة، تعبر عن تعالق النص والعرض، بل إن العروض المعاصرة عمومًا تتجه للتخلص من الديكور، واللعب في الفراغ.

يُضاف إلى ذلك، إشكالية أخرى تختص بصعوبة فصل دراسة وتحليل الفضاء، عن سائر العناصر والعلامات المتداخلة معه؛ من عمارة وأزياء وديكور وإضاءة وأصوات وموسيقى وفراغ وأجساد وحركة الممثلين، والأهم من ذلك كله الزمن بوصفه بعدًا فيزيقيًا رابعًا، حيث لا ينوجد أي فضاء ما لم يتضمن شرطه الزمني. مع ذلك، حاول هذا البحث تحييد كل تلك العناصر التي لا يتسع المقام لتحليلها، اكتفاء بتأمل مقولة الفضاء في ذاتها، في تجلياتها المتعينة والمتخيلة والدينامية، وما قد تثيره من دلالات. اعتمادًا على أدوات منهجية وصفية وتحليلية، ومقاربات تستفيد من المناهج السيميائية والتأويلية.

- **حول المفهوم**

يشير المعنى اللغوي للفضاء إلى ما اتسع من الأرض، أو الخالي منها، وإلى المسافات بين الكواكب والنجوم، والفضاء الجوي أي الحيز المحيط بالأرض، والجمع أفضية.[٥] وتتنوع تجليات ودلالات مفهوم الفضاء المسرحي The Space والكلمة مأخوذة من اللاتينية Spatium وتعني المسافة والامتداد اللا محدود. وقد عالجت الفلسفة اليونانية المفهوم باعتباره وعاء يضم عناصر مترابطة بعلاقة مكانية وزمانية، كما تم التمييز بين "الحيز" كوجود مادي والفضاء كفراغ يحيط بالعناصر المادية.

ولا يكتمل الوعي بمفهوم الفضاء المسرحي إلا بإدراك طبيعته المزدوجة، فهو يشير إلى مكان الفرجة والتجمع البشري، كجزء من قرية أو مدينة، مثلما يشير إلى مكان الحدث، إضافة إلى تنوع تجلياته ودلالاته، فالفضاء الدرامي يشير إلى العالم الذي يرسمه النص، بينما الفضاء اللعبي يرسمه الممثل . في الأساس . بحركته، ويسمى أيضًا فضاء الحركة أو التمثيل.[٦] من ثم يقتضي الفضاء حضور الشخصيات والأفعال، فلا قيمة له إلا إذا حدث شيء ما، وأي مكان سواء ساحة أو شارع أو صالة، يُقدم فيه عرض ما يصبح فضاء دراميًا.[٧] ولما كان ذلك، فثمة إقرار بأن المفهوم لا يتضمن أي تحديد دقيق؛ إذ لكي يتحقق "الفضاء

المسرحي"، يجب أن يكون هناك أناس مجتمعون: ناظرون، ومنظرون، لكن لا يمكن فهمه فقط كشكل هندسي فارغ ذي أبعاد ثلاثية، وإنما باعتباره مجموع رموز العرض.[٨] وربما يعود التباين في تعريف المفهوم إلى تعبيره عن قيم طوبولوجية وإيديولوجية متنوعة، فقد يكون مغلقًا ومفتوحًا، خاليًا ومزدحمًا، مقدسًا ومدنسًا، مرتفعًا ومنخفضًا، متعينًا ومتخيلًا.

وإذا كان البعض يستعمل مفاهيم مثل "الحيز" و"المكان" و"الفضاء"،[٩] باعتبارها مترادفات معبرة عن الدلالة ذاتها، فإن البحث لا يتبنى ذلك الترادف؛ فالفروق المعجمية تبين أن جذر المكان يتشابه مع التكوين، أي أنه يعبر عن مساحة محددة ومتعينة تضم عناصر مادية، أما مفهوم "الحيز" فمن دلالاته التضييق والتقييد، وبهذا المعنى هو جزء من المكان وليس كله، فمثلًا إذا اعتبرنا "الحافلة" مكانًا، يصبح لكل راكب حيزه الخاص في داخلها. وإذا ارتضينا أن المكان يحتوي أحيازًا متشابهة أو متباينة، وأن المفهومين يشتركان في التحديد والتأطير والتعيين المادي، فإن "الفضاء" يعد امتدادًا أكثر رحابة ليشمل المتعين والمخفي، والمكان وما يحيط به من فراغ، والمرئي والمتخيل. من ثم تصبح الأمكنة والأحياز جزءًا من الفضاء الدرامي وعمليات تشكيله وتأطيره.

- **تجليات الفضاء بين النص والعرض**

١. الفضاء الواقعي

يمنح الفضاء الواقعي للنص نفسه كحيز ثابت متفق عليه، وجزء من فضاء أكثر اتساعًا وشمولًا، ويكون بمثابة العلامة المرجعية Referring Space، التي يحاول النص/العرض، محاكاتها. ويمكن تسميته ب "العالم الممثَل" ويعني:

المكان الطبيعي الذي يُعاد فيه تركيب كل شيء بشكل صحيح بالنسبة إلى الحقيقة الدالة، يُشكل إطارًا للعرض الوهمي. وبالنسبة إلى الجمهور فإن هذا إطار يبدو "منقولًا" من واقعه إلى خشبة المسرح. إنه يتضمن الأشياء النموذجية في بيئة ما، ويُعطي المشاهدين انطباعًا وكأنه حقيقي.[١٠]

ويعني ما سبق، أن يكون لهذا الفضاء وظيفة إرجاعية، لأن المتفرج طيلة العرض يتعرف على العناصر الموجودة على الخشبة ويرجعها إلى شيء ما في الواقع،[١١] مع الاحتزار بأن المحاكاة لا تكون بالضرورة لمكان مادي موجود في العالم، بوصف المسرح الملحمي – على سبيل المثال – تكون مهمة الرمز الفضائي الإشارة إلى آليات فعالة أكثر من محاكاة الواقع الاجتماعي.[١٢]

هذا الإيهام بالواقع، اكتفى أوجو بتي بإشارة مقتضبة إليه في النص، عن جزيرة مهجورة في إيطاليا خلال فترة صعبة عقب الحرب العالمية الثانية، ليس فيها من معالم الحياة إلا جيوش الماعز، التي تلتهتم الأخضر واليابس، ولا يبدو المنزل الذي تدور فيه الأحداث أفضل حالًا من الجزيرة نفسها:

في منزل مهجور، تحوطه الحشائش... بجوار أحد الجدران فوهة بئر ماء.[١٣]

وعطفاً على العرض المسرحي، فقد يلاحظ الباحث الحصيف، أن الفضاء الجغرافي، يعبر عن مبنى المسرح نفسه باعتباره جزءًا ثابتًا من الكل، وهو الحيز الذي يشمل الأداء والفرجة، والممثلين والجمهور، والكواليس. وبحسب البيانات الخاصة بعرض "عطر سيمفونية الموت" فهو ينتمي إلى مسرح طرسوس القومي، باعتباره جزءًا من مدينة سورية عريقة تطل على البحر المتوسط، ذات طبيعة سياحية خلابة؛ أي أن الفضاء الواقعي للنص يختلف جذريًا عن العرض، فالأول في إيطاليا عام ١٩٤٨، والآخر ينتمي إلى سوريا عام ٢٠١٨.

نلاحظ هنا أن فضاء العرض لم يخالف فقط فضاء النص، في الفارق الزمني الذي يصل إلى سبعين عامًا، ولا في الانتقال من دولة أوروبية هي إيطاليا إلى دولة آسيوية مطلة على المتوسط هي سوريا، وإنما الأكثر أهمية أن فضاء العرض استلهم علامات النص لكنه لم يتقيد بواقعيته المتقفشة المرتبطة بظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية، وبدا مشدودًا إلى روح تعبيرية، لا تخلو من حس أسطوري لا يتقيد بواقع بعينه.

٢. الفضاء الدرامي

يبدو الفضاء الواقعي خاملًا ومحايدًا، ولا يكتسب صفة الدرامية إلا بظهور شخصيات ووقوع أحداث، باعتباره الحيز الذي "تتجمع فيه الأخبار وتُتناقل" على حد تعبير فيليب هامون.[١٤]. ويصبح بالضرورة مسودة تعكس الفضاء الواقعي.[١٥] وعلى مستوى النص يبدو الفضاء الدرامي Dramatic Space أكثر تسطيحًا، ولا يحظى بعناية كبيرة في وصفه وتأثيثه:

في منزل مهجور، تحوطه الحشائش، والمنظر واحد في كل الفصول: حجرة في الدور الأرضي تكاد تغوص إلى منتصفها في الأرض، وتستعمل مطبخًا.. يضيئها شعاع من الشمس، يتسرب من شباك حديدي. الباب في المؤخرة يفضي إلى الخارج الذي نراه خرابًا. أبواب أخرى تفضي إلى الداخل.. بجوار أحد الجدران نرى فوهة بئر ماء.[١٦]

يجسد هذا الوصف المكثف جزءًا من البيت، الغرفة والمطبخ والشباك الحديدي، والأبواب التي تفضي إلى بقية البيت، في مقابل البئر والخراب خارج البيت، ولا يستأنف بتي أي توصيف مهم للفضاء خلال الفصول الثلاثة، مكتفيًا بالحيز الذي أطره في مقدمة النص، كعلامة تأسيسية لجميع المشاهد، ليصبح تغير

المشاهد . مع تثبيت الفضاء . مرتبطًا بحركة الزمن عبر تعاقب الليل والنهار، وحركة الشخصيات. على سبيل المثال يتوجه أنجلو إلى البئر لجلب زجاجات الخمر، ويقيم حوارًا مفترضًا معه باعتبار أن الزوج الغائب "انريكو" يعيش في قاعه:

أنجلو: (يشرب مزيدًا، ثم يذهب إلى حافة البئر ويتكلم إلى داخله) شكرًا أنريكو، الزجاجة العظيمة.. وستذوق الأخريات في حينها (يلتفت إلى النسوة ويغمز، ثم يستدير إلى البئر) هل صحيح يا أنريكو أنك تريد أن أبقى هنا؟ نعم؟ على الأقل حتى محصول التبن؟! (يتصنع الاستماع إلى الإجابة) قال: نعم.. والآن تستطيع أن نقفل (يضع الغطاء الخشبي الثقيل على فوهة البئر، ثم يستدير) كيف تستطعن الحياة بدون رجل؟! والأعمال الثقيلة؟! والشتاء؟ ثم بعد كل ذلك.. الصحبة؟! (وفجأة يبدأ في الغناء)[١٧].

وغني عن البيان، أن هذا الفضاء المتقشف يعبر عن دلالات شتى أولها: بؤس الأوضاع العامة في إيطاليا عقب الحرب العالمية الثانية، حيث انعكس الخراب على السكان المدنيين خصوصًا النساء، وثانيها تأكيد سمت الجزيرة والبيت معًا، فكلاهما منعزل وشبه مهجور، وثالثها توقع حدوث المأساة، فمكان مثل هذا يوحي لا شعوريًا بحدوث ما يخيف، خصوصًا مع تصدر كلمة "جريمة" في العنونة.

مع حضور شخصيات المسرحية القليلة نسبيًا، ينتقل الفضاء من نسقه الواقعي الخامل إلى النسق الدرامي حيث الصراع وتتابع الأحداث والأفعال التي تُعمق مسرحة الفضاء، من خلال المواجهات بين النساء الثلاث والرجل الغريب. أما الفضاء الدرامي في العرض فقد جاء مختلفًا جذريًا، وبعيدًا عن الرؤية الواقعية، المرتبطة بأجواء ما بعد الحرب العالمية الثانية، حيث تشكل في المشهد الاستهلالي من فراش مرتفع في المنتصف، تنام عليه بعض النساء، وإضاءة برتقالية دافئة، مع أداء تعبيري صامت بمصاحبة الموسيقى.

وقد احتفظ العرض بالبئر على يمين المتفرج، وما يوحي بالجدب وعزلة البيت على جانبي الفراش الذي يتحول إلى غرفة، فثمة ملابس معلقة وشجرة جدباء وأحبال وأسلاك وأعواد، لكن يظل الفراش/الغرفة، في الصدارة محاطًا بستائر بيضاء، تخفيه وتظهره، وفي أسفل السرير تُستغل الإضاءة "السلويت" كأنها لعبة خيال الظل لتجسيد رغبات وهواجس الشخصيات.

وحيث أنه في النسق الواقعي، يتشارك العرض مع النص إلى حدٍ كبير، في تثبيت الفضاء، وعدم إحداث أي تغييرات جذرية به في علاماته الأساسية، باستثناء أن للعرض إمكانات أكثر رحابة في تجسيد الفضاء الدرامي من خلال تلوين الإضاءة، والأداء التعبيري، والموسيقى والغناء، فإن هذا التشابه، لا ينفي أن العرض قطع الصلة كليًا بتداعيات الحرب العالمية الثانية، وبالسمت الواقعي للنص، وحرره من زمكانيته،

لإنجاز زمكانية تعبيرية ليست مرتهنة ببلد معين، ولا لحظة تاريخية بعينها، لأن الثيمة المسيطرة عليه كانت الرغبة المتأججة في علاقة الرجل بالمرأة، وصرخات الجسد في سعيه للإشباع والتحرر من الحاجة والشغف والألم.

إجمالًا يعبر الفضاء الدرامي نصًا وعرضًا، عن درجة من المحاكاة مع الواقع، ويتجسد كعلامة أيقونية مطابقة له بدرجة أو أخرى، وبالنظر إلى واقعية فضاء النص، وتعبيرية فضاء العرض، بإمكاننا القول إن الأخير لم يقدم تفسيرًا للنص يُراعي الدقة، وإنما اقتبس أهم عناصره الأساسية كالبيت والبئر والجزيرة المهجورة، مُعيدًا الاشتغال عليها وفق رؤية تعبيرية مغايرة.

وقد تلونت الصراعات بين الشخصيات حسب موقعها في ذلك الفضاء، ففي المستوى المرتفع الذي يرمز إلى الفراش/الغرفة، كان يحدث الالتقاء الجسدي غالبًا وإشباع الرغبات المكبوتة، وهناك تصبح السطوة للجسد نفسه وليس للكلام، بينما عند تحرك الشخصيات إلى مقدمة المسرح حيث يوجد البئر، تكون هناك فرصة أكبر للكلام والسجال والتعبير عن آلام كل شخصية.

٣. الفضاء المُستعاد

يشير البعض إلى مفهوم "الفضاء الوهمي"، الذي يتشكل انطلاقًا من النص، سواء ظهر أو لم يظهر على منصة العرض[١٨]. لكنها تسمية مثيرة للالتباس ولا تساعد في فهم طبيعة الفضاء وإمكانات تشكيله. فحتى الفضاء الذي يحاكي الواقع إلى درجة التطابق، لا يعد واقعًا، وإنما مجرد إشارة إليه، أي يجوز أن نعتبره "وهميًا" أو بالأدق "إيهاميًا". من ثم ارتأينا أن ثمة ملمحين يساعدان في تصنيف أفضية النص/العرض:

أولهما: التجسيد أو عدم التجسيد، وهذا الملمح يخص العرض بطبيعة الحال، فكل ما يتجسد أمام المتفرج يكون قابلًا للإدراك بالحواس "هنا والآن"، نتيجة ظهوره على المنصة/الخشبة. ولا يصح أن نساويه بما لا يظهر وإنما يُتخيل عبر اللغة والأداء الحركي.

وثانيهما: طبيعة الزمن الخاص بالفضاء والحدث، فثمة إمكانية إلى شطر الفضاء ليعبر عن فضائين وزمنين وحدثين مغايرين، مثلما قد يُكتفى بالإحالة اللغوية إلى فضاء يُستعاد من الماضي، كذكرى، مع الإيهام أنه قد وقع حقيقة. هنا أيضًا لا يعتبر الفضاء "وهميًا" لأنه يعبر عن فضاء حقيقي مرجعيته مستمدة من ماضي الشخصيات. ويختلف هذا النوع بطبيعة الحال عن فضاء آخر قد لا يتجسد، لكنه لا يعبر عن أفعال وقعت بالضرورة، وإنما عن أفعال استشرافية تخص الزمن الآتي، كأفعال التمني والرغبات.

بهذا المعنى، تجسُد الفضاء يعني أنه "هنا والآن"، ما لم تُشر قرينة زمنية إلى أنه فضاء استعادي أو استشرافي، وهذين النوعين يظلان قابلين للظهور أو عدم الظهور على المنصة.

وإذا كان الفضاء المتُعين خلال العرض، أو بواسطة اللغوي المكتوب، يُقيد التخيل لدى المتُلقي، فإن الفضاء المستدعَى/والمستشرف، يطلق ممكنات التخييل، فيصبح لكل متلقٍ تصوره الذاتي وتأويله الخاص به.

في بداية النص يدور حوار بين بيا والرجل وتسأله: "من أي جئتَ؟" فيجيب (في غموض): جئتُ من هناك، من الشارع[١٩]. يثير الإخفاء المتعمد للمكان الذي أتى منه، الريبة والشكوك، ويعزز طبيعته الغامضة وأهدافه من الزيارة، وفي الوقت نفسه تطلق عمومية مفردة "الشارع" احتمالات لا نهائية لتخيله. وفي الحوار ذاته يقول:

لقد تركتُ أشياء بالخارج (يخرج، ويعود سريعًا وقد حمل معه إلى الداخل حقيبة وكيسًا، يعود إلى الجلوس.[٢٠]

هذا التعالق في تشكيل الفضاء، بين الخارج المخفي، والداخل المرئي، يخلق توترًا دراميًا، ويدفع المتلقي إلى تخيل الخارج وطبيعة تلك الأشياء، وعندما يدخل بها، فيمكن تأويل ذلك بفقره وبساطة المتاع الذي يحمله، كما يعتبر قبول جلوسه في البيت إقرارًا بحقه في الوجود مع النساء، وهو ما استلزم إظهار الأشياء التي يملكها. بعدها تتورط بيا في البوح معه عن الجزيرة المهجورة والبيت المتداعي، بالإشارة إلى فضاء مُستعاد خاص بالبلكونة:

بيا: لا يمكن الدخول إليها، تسقط فورًا. وفي الليل، إذا اشتدت الريح، يصفق الشيش (..بم بام) عندئذ قل على النوم السلام. وتصاب ابنة أخي بالجنون.[٢١]

وبطبيعة الحال، لا يؤثث هذا الحوار لفضاء مُستعاد خاص بتداعي وخطورة البلكونة فقط، وإنما يدفع في اتجاه عرض الرجل للمساعدة، ليصبح العنصر الفعال في حياة نساء مهجورات وعلى وشك الجنون. ومثلما عرفته بيا بالبيت ونسائه، يبدأ هو بدوره في استعادة الفضاء الذي أتى منه:

بيا: من أين أنت؟

الرجل: (يضحك، يشير إشارة غامضة) من مكان بعيد. حيث الجو حار جدًا، ليس أقل حرارة من هنا، ولكنه أيضًا بارد جدًا. في الشتاء نسد الشبابيك بالطوب والجير ونشعل المدافئ الكبيرة.[٢٢]

تكمل الأفضية المستعادة تاريخ الشخصيات، وماضيها، وتختزل في عبارات قليلة كل الأحياز التي يصعب تجسيدها بصريًا، وغالبًا يكون لها الغلبة مقارنة بالفضاءات المتخيلة القائمة على استشراف ما لم يقع بعد. ومن تلك الأفضية المستعادة حديث أنجلو عن عمله في "طاحونة"، وسيلفيا عن دراستها في

الجامعة، وبيا عن سفرها إلى فيينا، وكلام آجاتا عن تعرفها على البروفيسور وزواجها منه، ثم تدهور الزواج وهجرانه لها، لكن الفضاء الأكثر تكرارًا في الاستعادة كان "السجن" حيث عاش أنجلو فيه لثلاث سنوات مع البروفيسور انريكو إشي.

الرجل: أنا. لقد كنتُ صديقًا لأخيك. لقد حضرت أيضًا لحظة وفاته. وتلقيت كلماته الأخيرة، تقريبًا حدث هذا، هناك في أحد سجون إفريقيا.[٢٣]

وقد تتضمن استعادة فضاء السجن من منظور أنجلو، استعادة مغايرة للعلاقة الحميمة بين آجاتا وزوجها، في تمازج بين فضائين مستعادين، يقعان على مسارين زمنين مختلفين، كما في المشهد الذي يحكي فيه أنجلو للزوجة عما قاله عنه رجلها وهما في السجن.

أنتِ، هناك، لم تكوني ترتدين أية ملابس.. كنتِ بيننا عارية، سامحيني. كان زوجك يذكر عنك فقط الأشياء التي كنتِ تأتينها معه في لحظات معينة. أحاسيس عجيبة. كان أنفه يعرق.[٢٤]

لو لاحظنا هذا المقطع، فهو يستعيد على لسان أنجلو فضاء السجن أولًا ولحظات الحوار بينه وبين أنريكو، ثم يستعيد فضاء غرفة النوم ثانيًا وحميمية العلاقة بين أنريكو وزوجته آجاتا، أخذًا في الاعتبار أن الاستعادة التخييلية الخاصة بأنجلو تختلف إلى حدٍ كبير، عما رواه أنريكو له، كما تختلف عن استعادة آجاتا نفسها، حين تسمع منه هذا الكلام.

ولا يكتفي الفضاء المستعاد بتلخيص محطات خاصة بتاريخ كل شخصية، وإنما تعمق الوعي بها، وتصل بها إلى نقطة الأزمة الدرامية، كما في المقطع التالي:

"آجاتا: (بصوت أكثر انخفاضًا) ماذا فعل زوجي، عندما هرب من هنا، أنت لا تعلم ذلك، صداقات... قديمة.. نساء ساقطات... قصص وضيعة. هذا ما كان يحتاج إليه (بصوت مضطرب فجأة) ولكن الذي أزعجني أكثر من أي شيء، هو العودة إلى التفكير في سذاجتي الشديدة، تلك الثقة المتناهية! حياة كاملة ضاعت كلها! وها أنا هنا أنتظر، أن تمر السنوات"[٢٥].

في استهلال عرض "عطر سيمفونية الموت" تعكس الستارة الشفافة أضواء تميل إلى الرزقة، وما يبدو أنه رعد وبرق ومطر، فهو أقرب إلى مشهد مستعاد قد يكون في حلم إحدى الشخصيات، قبل أن يتبدل اللون إلى البرتقالي والأحمر. وحين يسأل أنجلو أخت الزوج بيا: "لماذا لا تزرعون الأرض؟"، تجيب: "الماعز يأكل كل شيء"، هنا إحالة إلى فضاء مستعاد يتعلق بالأرض الجدباء المحيطة بالبيت، حيث الماعز يلتهم

كل أخضر. وكذلك إشارتها إلى وجودهن من دون رجل منذ بداية الأزمة ورحيل أخيها.[٢٦] وكما تردد إحدى الشخصيات عبارة: "غبار يملأ الأمكنة والمطارح" في إحالة إلى فضاء تعبيري غير مرئي أمام المتفرج، وإن تجسد جزئيًا عن طريق إطلاق دخان من الجانب الأيسر، تسأل آجاتا أنجلو: "هل تعرف السبب الحقيقي لرحيل زوجي؟ ولماذا سجن؟"، فهنا استدعاء لمشهدي الرحيل والسجن على مستوى التخييل. وبدوره يحكي لها عما قاله عنها زوجها وهما في السجن وكيف كانت بينهما عارية تخييلًا، حيث كان يروي زوجها عن لحظاتهما الحميمة، وهو من الاستعادات المشهدية المطابقة نسبيًا للنص[٢٧].

ثم يظهر كهل من ناحية البئر، ويُلقي قصيدة،[٢٨] ربما إحالة إلى شخصية الزوج الراحل، ليصبح المشهد تخييلًا مستعادًا ومجسدًا في آن، لذلك يبقى الكهل في حيزه المحدود ولا يتفاعل مع بقية الممثلين، وهو ما يتكرر في أكثر من مشهد. لقد انطلق التوتر الدرامي بوصول "أنجلو" إلى الجزيرة، لكن الحوار والصراع يستدعيان "أفضية" من خارج نقطة الصفر تلك، تكشف الماضي وتفسره، وتغوص في أعماق الشخصيات. تلك الأفضية غير المرئية، متروكة لمخيال المتلقي، ويتم التعبير عنها عبر منطوق الحوار، أو الأداء الحركي، مع افتراض أنها تعبر عن أحداث درامية قد وقعت بالفعل، مثل فعلي الرحيل عن الجزيرة والسجن.

وهكذا إذن، بصفة عامة لم يهتم العرض كثيرًا بالأفضية المستعادة ولا المتخيلة، لأنها كانت مبثوثة في منطوق الحوار النصي، بينما قلص العرض حوارات الشخصيات مانحًا الصدارة للأداء التعبيري والحركي للممثلين، وما يوحي به ذلك من عواطف ورغبات مكبوتة.

ويمكننا الزعم بأن هذا ملمح عام ومتكرر في أية مقاربة بين الفضاء المستعاد والمتخيل بين النص والعرض، فاللغة توفر شبكة أكثر ثراء من الأفضية والأزمنة والأحداث، كثيرًا ما يتخلى عنها العرض المشدود أكثر إلى "هنا والآن" والمحكوم بحيز مكاني وزمني يصعب تجاوزه.

٤. الفضاء المتخيل

يختلف الفضاء المتخيل Virtual Space عن الفضاء المتعين الذي يحاكي الواقع ويتخذه علامة مرجعية له. وبإمكاننا أن نعتبره "امتدادًا له"، لأنه لا وجود ملموس له على الخشبة، وإنما يوحى بوجوده من خلال الحوار أو أصوات أو علامات أخرى ترجع إليه. ولما كان ذلك، فقد آثرنا في البحث ترهين المفهوم بالأفعال الاستشرافية التي لم تقع بعد، ويكون حدوثها على الاحتمال والتمني؛ فلا شك أنه يشبه الفضاء المستعاد في إمكانية عدم تجسده على الخشبة، لكنهما يختلفان في ملمح أساسي؛ لأن الفضاء المستعاد قائم على الإقرار بحدوث الفعل الدرامي، بينما المتخيل لا يعني بالضرورة وقوع الفعل، الذي يعبر عنه بروابط

لغوية مثل "لو" و"إذا" و"سوف"، وكلاهما: المستعاد، والمتخيل، لا يرتبطان بشبكة الزمن وتوسيعها فقط، وإنما بذلك المد الإيهامي نحو أفضية قد يتعذر استحضارها في حيز الخشبة.

فمن طبيعة الدراما أنها انتقائية، تختزل السنوات الطويلة في عرض لا يتجاوز ساعتين، مما يستوجب التلاعب بالزمن، واستحالة تجسيد كل شيء في النصين: المكتوب، والمرئي. لذلك دائمًا ثمة ما يجري في "الكواليس" وخارج الخشبة، وما يُستعاد ويُتخيل في منطوق الحوار. مثلًا يخبر إدواردو بيا بحدث لم يقع بعد، فيقول:

تذكري أن تبلغي زوجة أخيك أنني سأمر يوم الاثنين المقبل. وبعد ذلك أيام الاثنين باستمرار، سأنفخ بوقي من الشارع، وعليكم إذا كنتم تحتاجون لشيء، أن تخرجوا وتعطوني إشارة.[٢٩]

هذا المشهد بكامله قائم على تخيل لحدث لم يقع بعد، ويفترض أن يتكرر، ويفتح أفقًا لتصور إدواردو في سيارته منتظرًا في الشارع، وهو يطلق البوق، وإحدى النساء تخرج إليه وتعطي إشارة ما، ناهيك عن أنه في لحظة غضب بيا من البقاء في الجزيرة المهجور تواجه آجاتا بأنها سترحل إلى المدينة وتقول:

لا أريد أن أعمل خادمة هنا وأعمل بالأيدي طيلة النهار، إذا كنت تريدين ذلك أنت، فأنت حرة. ولكني سأذهب، هل تعرفين؟ سأجد ما يمكن أن أعيش معه.[٣٠]

يعبر فضاء المدينة المتخيل هنا عن استشراف المستقبل والتمني القابل للتحقق أو عدم التحقق، وينتهي النص بالرحيل فعلًا بصحبة سيلفيا ابنة أخيها، بينما في العرض لا يبدو أن ثمة اهتمامًا بالفضاءات الاستشرافية لأنها في النص ارتبطت برغبات وأمنيات ثانوية وفردية، أما العرض فاشتغل على الرغبة كحالة آنية قارة في النفس البشرية، وجاء التشكيل البصري والدرامي بمثابة اجترار لها، على مدار ساعتين تقريبًا.

فالعرض ظل مشغولًا بهاجس الرغبة لدى النساء والتعبير عنها بالأداء الحركي والرقص، والصمت، بينما مرر النص عدة جمل تتعلق بأمنيات واستشرافات خاصة بالشخصيات.

٥. الفضاء اللعبي

يشير مفهوم السينوغرافيا Scenography في معناه البسيط إلى "تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية" وهو مفهوم أكثر تطورًا من مغزى "الديكور".

في العصر الحديث صارت السينوغرافيا اختصاصًا أوسع من اختصاص الديكور، فمجال الديكور هو ما يوجد على الخشبة حصرًا، في حين أن السينوغرافيا تقوم على

بحث علاقة الإنسان (الممثل، والمتفرج) بالفضاء المسرحي، وعلاقة كل العناصر المسرحية بعضها بعضًا بما فيها الخشبة والصالة.[٣١]

يُفهم من ذلك أن دور مصمم الديكور، يتعلق ابتداء بتأثيث المكان أو الحيز المادي للفعل الدرامي، بينما دور مصمم السينوغرافيا أكثر اتساعًا وتعقيدًا، لأنه ينشغل بعلاقات متنوعة، منها ما يرتبط بتقنيات الإضاءة والأزياء والماكياج وقطع الديكور والموسيقى، وحركة الممثل، ومنها ما يختص بالطريقة المثلي للإشارة إلى الأفضية المتخيلة والمستعادة، وكذلك علاقة الخشبة بالصالة، والممثلين بالجمهور. ولا تخفى هنا دينامية مهام مصمم السينوغرافيا التي تقارب مهام المخرج نفسه، وترتبط بحيوية العرض وتحريكه بصريًا ودراميًا، لتنتج في نهاية الأمر الفضاء اللعبي، أو ما يُسمى Play Area، فهذا الفضاء لا يستثمر حركة الممثل وقطع الديكور والإضاءة والموسيقى فقط، وإنما يتسم بالتدفق وعدم الثبات، وعمليات متتالية من الفك والتركيب.

وفي السياق هذا، لا يفترض أن نغفل ما طرحه سيميائيو براغ بشأن القوة التي تكتسبها العلامة في الفضاء الدرامي، أكثر من حقيقتها في الواقع؛ فالأشياء التي تلعب دور إشارات على الخشبة تكتسب ميزات وخصائص وصفات معينة لا تتمتع بها في الحياة الواقعية، إضافة إلى قابليتها للتحول وأداء وظائف مغايرة لطبيعتها.[٣٢] ومن ثم، يعد الفضاء في مستوياته وأنواعه السابقة خاملًا وأقرب إلى السكون، ولا ينبض بالدراما، ما لم ينتقل إلى الفضاء اللعبي حيث تتضام عناصره المختلفة مكتسبة قوة أكبر، حول الشخصية/الممثل، ويُعاد تفكيك الفضاء وتركيبه وفقًا لأداء وحركة الشخصيات، وما يستتبع ذلك من تحريك وتغيير سائر تقنيات اللعبة المسرحية. أخذًا في الاعتبار أن أداء الممثل لا يكون آليًا بوصفه تفسيرًا مطابقًا لرؤية المخرج، كأنه مجرد دمية، ولا مرتجلًا بالمطلق وفق رغبته، وإنما هو صيرورة بينية لتشكيل الفضاء اللعبي:

يتراوح أداء الممثل بين تمثيل منظم ومعد من قبل المخرج والكاتب، والتحويل الشخصي للعمل، أي إعادة إنتاج جديد، من قبل الممثل، انطلاقًا من المواد الموضوعة بتصرفه.[٣٣]

يرتكز الفضاء اللعبي على أداء الممثلين، وما يعكسه من فضاء نفسي معبر عن ذواتهم، من ثم يتابع المتفرج أداء استعراضيًا له صفة المباريات الرياضية، ويصبح الفضاء ميدان صراع، والممثلون هم ركائز الانطلاق فيه.[٣٤]

كيف يبنى الفضاء على خشبة المسرح؟ إنه لا يبنى فقط في علاقة مع المكان المسرحي بوصفه مبنى ثقافيًا وإنما "يُصنع" بالضرورة من إيماءات و"أصوات" الممثلين. ومن هنا تطرح أسئلة هامة على الممثل، مثل: أين يذهب صوتك؟ ما موقعك؟ ما هي العلاقات المكانية التي يكونها جسدك وصوتك؟[٣٥]

كما لا يخلو الفضاء اللعبي من عناصر تشويش، تتطلب سرعة البديهة، وحسن التصرف، وقدرًا من الارتجال:

"قد تنشأ في مسار العرض أنواع "تشويش" مختلفة خارجة عن النص مما يستدعي إغفالها أو التسامح تجاهها (وصول متأخر، سوء توظيف الفريق، نسيان الممثلين لمقاطع في الحوار، وبالإضافة إلى ذلك، يمكن لبعض النشاطات المسموح بها، على الرغم من أنها لا تساهم في التمثيل أصلًا، أن تأخذ مكانها في المسرح، ليسقطها المتفرج من حسابه في حينه (كدخول وخروج عمال المسرح أثناء تغيير الديكورات)"[٣٦].

لذلك اهتم كبار المخرجين والمنظرين بالفراغ باعتباره أساس اللعب الدرامي، فمن نقطة فارغة يبدأ تشكيل الفضاء، بما يضمن حيوية العرض. وبالتالي فمشكلة المساحة نسبية لأنها قد تناسب عرضًا ولا تناسب آخر، وقد يصبح الفضاء ميتًا أو حيًا، بقدر ما يتوفر له من "تركيز" حسب بيتر بروك[٣٧]، وبالإمكان أن نضيف أيضًا "حيوية" التواصل المرهون بالعلاقات بين الخشبة والصالة، فلا يكفي أن يبذل من هم على الخشبة أقصى جهد للتركيز وتأطير الفعل الدرامي، مهما بدا عاديًا ومحاكيًا للواقع، بل لابد ألا يفقدوا حس التواصل، وكل علامة يوظفها مصمم السينوغرافيا يفُترض أن تنجز وظائف عدة درامية، وجمالية، وتواصلية:

إن كيفية إقامة تواصل فعّال بين المتفرج والخشبة هي إحدى المشكلات التي حاول المسرح المعاصر أن يحلها بطرق مختلفة.[٣٨]

عطفًا على ما سبق، فالفضاء في الأساس "فارغ" قبل أن يمتلأ بالأشياء والشخصيات والأفعال والعلاقات[٣٩]، ما يُوحي بممكنات هائلة قابلة لأن تكون حاضرة في العرض بفضل تضافر علامات متباينة تعبر عن أنظمة سيميائية مختلفة، بينما يبدو الفضاء النصي شاحبًا إلى حدٍ كبير، لأنه محكوم بالنظام اللغوي وحده. لذلك في النص المكتوب تكون الإشارات والإرشادات الأدائية قليلة نسبيًا، ومتروكًا لحرية تأويل المخرج/مصمم السينوغرافيا/الممثل. فمثلًا نقرأ:

الرجل: أتسمحين لي بالجلوس؟

(بيا تجيبه بحركة)

الرجل (يجلس): هذا المكان جميل. مهجور، ولكنه جذاب.[٤٠]

يُلاحظ بساطة الفعل لدى الشخصيتين في المشهد، أجابت بيا على طلبه بالجلوس ب "حركة"، وهو لبى بفعل الجلوس نفسه. مع ذلك يخضع مثل هذا الفعل البسيط والاستجابة له، إلى تأويلات شتى من قبل المخرج ومصمم السينوغرافيا، والممثل. فما الحركة التي صدرت عن بيا، هل إشارة بيد أو باليدين معًا؟ هل بهز الرأس أم بإمالة الجسد للأمام؟ وهل الحركة كانت تعبيرًا عن الشك والارتياب في الرجل الغريب أم عن انجذاب غريزي غامض إليه؟ وبأي طريقة جلس الرجل؟ هل بعفوية أم غرور أم بشعور السيطرة وامتلاك المكان؟ وهل ثمة عوائق في الحيز بين الشخصيتين؟ هل دار الحوار من مسافة بعيدة وحيادية أم مسافة حميمية؟

على مستوى النص عمومًا تبدو الإرشادات الخاصة بالشخصيات قليلة نسبيًا، وهي إما تتعلق بانفعالاتها، أو بحركة بسيطة لها في حيز ضيق نسبيًا، مثل:

آجاتا: (تعود إلى غرفتها وتنتظر جالسة إلى الطرابيزة)

صوت أنجلو: سأحضر كومة من الأشياء (نحس أنه بدأ الصعود، يقذف من الداخل جلد ماعز، ثم بعض الخرق المبللة، وأخيرًا يظهر، يتسلق سور البئر، وهو يحمل زجاجة.. يرى أمامه آجاتا بدلًا من بيا.[٤١]

بصفة عامة تأطرت حركة الشخصيات بين البيت والبئر، وبدا البئر معادلًا رمزيًا للماضي المسكوت عنه، والأسرار، والرغبات المظلمة، وكان لكل شخصية علاقة خاصة معه. فليس غريبًا أن يفتتح النص بإدواردو يشرب من البئر، ويختم الفصل الثالث كله بترك أنجلو في البئر للخلاص منه، وهو حيز مجسد ظاهريًا مع ذلك لا يرى المتلقي ما يجري في أعماقه، ولا يسمع سوى صوت أنجلو يحاور آجاتا ويحثها على إلقاء الحبل له، لكنها قد قررت ألا تفعل.

آجاتا: (تتسمع لحظات، ثم، وقد عاد السكون، تجري إلى البئر) أنجلو، أنجلو، أنجلو، انتظر.. (ترتد إلى الخلف في عصبية، تأخذ الحبل، وتقذف بطرفه في البئر) تعلق به! تعال يا أنجلو! أنجلو! (وشيئًا فشيئًا يتباعد صوتها) أنجلو. أنجلو. أنجلو! (تعتدل وتبقى جامدة. يدها تترك الطرف الآخر من الحبل".[٤٢]

تشير هذه الشواهد بجلاء إلى أن الفضاء اللعبي هو ما يحقق للعرض دراميته، حيث تتضام كافة العناصر حول الشخصية وفعلها الدرامي، بشكل دينامي مازجًا بين الأفضية الأخرى الممثلة للعالم الواقعي، والمستعادة، والمتخيلة. إنه ليس فضاء ساكنًا مغلقًا بل مفتوحًا على فك وتركيب العناصر، وتنوع الحركة، وممكنات التعبير والتأويل، ففي المشهد الأخير يظهر بجلاء تردد آجاتا، ما بين التخلص من أنجلو أو إنقاذه، وما قامت به من إغلاق للشباك والباب، وكأنها جعلت البيت كله بمثابة بئر مظلم، يوازي البئر الذي استقر فيه أنجلو. كأنها رأت في ذلك نهاية عادلة لكليهما، أو استمرار الصراع بينهما إلى أبد الأبدين.

"تذهب ببطء ناحية الشباك، ثم إلى الباب، تغلقهما، الدنيا تظلم، تجلس في رصانة بجوار المصباح الذي مازال مضاء على المائدة، تكلم نفسها، في اطمئنان"[٤٣].

تتيح دينامية الفضاء لمصمم السينوغرافيا، استثمار التكوين البصري، وتوزيع الأحياز والأماكن وما يؤثثها، وفق ثنائيات تشتغل على المفارقة الدرامية بين العتمة والظل، الاتساع والضيق، المفتوح والمغلق، المقدس والمدنس، والمرتفع والمنخفض.

"تتميز الفضاءات وتتقابل وفقًا لعدد من الملامح المميز، والسمات المكانية ذات العمل الثنائي أيضًا، وذات عدد محدود مثل تقابل مغلق . مفتوح، أعلى . أسفل، دائري . خطي، عمق . سطح، واحد . متفتت، دائم . متقطع"[٤٤].

مع إمكانية التحول والتبدل فيما بينها، واستلهام الأبعاد الهندسية مثل السطح والعمق والرأسي والأفقي، للتعبير عن سائر المفارقات. أخذًا في الاعتبار أن الفضاء الدينامي هذا يتلاشى بانتهاء العرض، لأنه ليس أكثر من لعبة.

وفي النص تقابلات كثيرة بين السجن غير المرئي، والبيت المرئي، بين عزلة وبؤس الجزيرة مقارنة بحيوية المدينة، فالأفضية المركزية في النص تلتقي على محور مغلق . مفتوح، أو بوصفها مصدر بؤس . سعادة.

وقد غلب عليها طابع التقشف، والعزلة، والعتمة، والضيق. مع ذلك بالإمكان تأويل الجزيرة المهجورة كفضاء مفتوح لا يستمتع فيه إلا الماعز وليس البشر، مقابل البيت كفضاء مغلق مثير للجنون والكبت. وبينما يعبر البيت عن مستوى مرتفع ومرئي، يتجسد البئر كفضاء منخفض وغير مرئي من الداخل. وإذا كانت الأفضية المهيمنة تتسم بسمت مقبض ومنفر، فإن الأفضية المتخيلة لا تخلو من جمال وحيوية وانسجام أكثر مع حركة الحياة، مثل الإشارات إلى الجامعة، أو فيينا، أو المدينة، أو إفريقيا، ومعظمها لا يخلو من ومضة أمل أو سعادة.

وبالنسبة إلى العرض اتسم الفضاء الدرامي بالثبات النسبي وعدم تحريك القطع الأساسية، فهناك البئر في مقدمة الخشبة على يمين المتفرج، وفي العمق ما يوحي بغرفة النوم على مستوى مرتفع، يسمح برؤية ما يجري فيها ودخول وخروج الممثلين من أسفلها أيضًا، إضافة إلى ما يشبه درَجين متماثلين يمنيًا ويسارًا، مع تغليف الإطار العام للفضاء بما يوحي بالعزلة مثل الأزياء المعلقة والأسلاك والشجر والجاف، والإضاءة الخافتة التي مالت للاحمرار في مجمل العرض.

وكان التحريك اللعبي الأساسي خاص بتبدل العلاقات والصراعات بين الشخصيات، أو بالدرجة الأولى بين النساء والغريب القادم "انجلو" الذي تميز بشعر طويل وعصا طويل في يده، ما يمنحه هيئة همجية للراعي، وتأكيدًا على ذكوريته. وبينما مايز النص بين النساء الثلاث، كثيرًا ما ظهرت على الخشبة خمس نساء بدلًا من ثلاث، وبأزياء متطابقة يغلب عليها اللون الأبيض. وكأن العرض تأكيد على تماثل كل النساء في امرأة واحدة، تعاني الرغبات ذاتها. كما ظهرت شخصية رجالية ثانية ربما تشير إلى العجوز "إدواردو".

وليس من قبيل المبالغة، القول بأن انشغال العرض باجترار الرغبة، وفضح المكبوت، أثر إلى حدٍ ما على تنويع الأفضية، وثبت تكوينًا أحاديًا، يعتمد تفكيكه وإعادة إنتاجه على حركة وصراعات الشخصيات، فمثلًا يكون "أنجلو" عند البئر في مشهد حميم مع إحداهن، فيما تظهر أربع النساء في الغرفة في المستوى الأعلى يؤدين حركات بطيئة الإيقاع كأنها رقصة جنائزية، وهناك يجلس في المقدمة الرجل الثاني[٤٥]، أي ظهر لدينا ثلاثة مناطق للحركة والأداء التعبيري المغاير، في آن.

وحين يظهر "أنجلو" مع "آجاتا" (وإن كان العرض جردهم من الأسماء)، تحت غطاء يوحي بعلاقة حميمية، يكون الرجل الثاني في علاقة مماثلة مع امرأة أخرى، كأن هذه العلاقة صدى لتلك، لكن الأولى مخفية تحت الغطاء، والأخرى مكشوفة. و بصفة عامة، هيمنت التكوينات الدينامية بأجساد الممثلين على العرض، واستثمار حضورهم في مستويات مختلفة من الخشبة، مع الضوء والظل والإخفاء، والدخان، وتكرار ظهور الشاعر الكهل[٤٦]. وفي بعض المشاهد وظفت الإضاءة التضادية Silhouette كأن يتحول المستوى العلوي للفراش/الغرفة، إلى شاشة تعكس ظل النساء وهن يخلعن ملابسهن وراء ستار، فيما يتحرك الرجلان أمامها، ثم يهبطن تباعًا في زي موحد ويبدأن وصلة رقص على أغنية "هذه ليلتي"، ويستلقين أرضًا ثم ينهضن، ومع انتهاء الوصلة، يظهر "أنجلو" في الغرفة في المستوى الأعلى، وتصعد النساء الخمس إليه تباعًا خاضعات لرغبته ثم يغمر الجميع غطاء يخفيهن لكنه يظل يتموج مع الصرخات والآهات، وبعدها يُقذف بالراعي متألمًا، وتجلس النساء في صف منتظم يعبر عن قوتهن وتضامنهن[٤٧]. كأن التكوين هنا يمرر رسالة واضحة حول قوة الأنوثة، وهو ما يظهر في مشهد آخر، حين ينقسم الفراش إلى مستوى علوي تقف

فوقه النساء، بينما الراعي في الأسفل يصرخ ويتألم من وراء ستار بإضاءة سلويت، وهو يصيح بأنه "لا يريد أن يموت"، ويبدو المشهد معالجة بصرية مغايرة لمشهد البئر في النص، حيث يصعب رؤية البطل من خلاله، فيما تتدلى أحبال تعلق بها النساء ويتمايلن خفيفًا كأنهن على أراجيح[٤٨].

كما اعتمد المشهد الختامي أيضًا على اللعب بالأجساد كلها: النساء الخمس والرجال الثلاثة، حيث يغمرهن الغطاء جميعًا في تكوينات متباينة، كأن الصراع أبدي والرغبة أبدية كذلك، وهي نهاية مغايرة دراميًا وبصريًا للنص الأصلي.

- **نتائج**

رغم أن الفضاء علامة كبرى وأساسية في النص/العرض، لكنه لا يقدم نفسه كمعطى تام وناجز، لأنه صورة لنصه، وصورة عالم اجتماعي، وتركيب وهمي نفساني، ومجال للتمثيل وانطلاق الأجسام، ومحاكاة للأنشطة الإنسانية . أو بمعنى آخر هو صيرورة بصرية ودرامية تتداخل فيها الأنساق والعلامات على نحو مركب.

ويعد مفهوم الفضاء الدرامي أكثر رحابة وتعقيدًا من المكان أو الحيز المادي، فهو أقرب إلى بنية دمية الماتريوشكا الروحية، حيث يتضمن أفضية متنوعة ومتمازجة سواء أكانت مستعادة، أومتخيلة في منطوق الحوار، أو أفضية مجسدة وديناميةنتيجة اللعب الدرامي بتوظيف التقينات المختلفة وأجساد الممثلين وأفعالهم وحواراتهم.

وفي تعامل مصمم السينوغرافيا مع مفهوم الفضاء الدرامي، فإنه لا يكتفي بتأثيث المكان المرئي والمتعين فقط، وإنما يشتغل على العلاقات بين سائر التقنيات والأجساد ودورها في فك وتركيب الأفضية المختلفة، وكذلك علاقة الفضاء المتعين بما يجاوره من أفضية مخفية مثل "الكواليس"، إضافة إلى علاقة الخشبة بالصالة.

وقد يتصور البعض أن الأفضية المستعادة والمتخيلة مجرد أحداث يُحكى عنها ولا علاقة لمصمم السينوغرافيا بها، لكن هذا التصور ليس دقيقًا، لأن التخييل قد يتطلب تشكيل العلامات المرئية بطريقة ملائمة له، أو تحريك الممثلين بطريقة معينة، فكل ذلك يدخل في نطاق التشكيل البصري/الدرامي، وليس مجرد منطوق لغوي للممثلين.

وتكشف المقاربة بين النص والعرض . موضع الدراسة . أن النص الأصلي أكثر ثراء في تعبيره عن أفضية متنوعة خصوصًا المتخيلة والمستعادة، بينما جاء الفضاء اللعبي مكثفًا ولا يُشار إليه إلا في مواضع قليلة، في ظل هيمنة الحوار. بينما جاء العرض على النقيض تقريبًا، حيث تراجع الحوار إلى حد كبير، واتسع الاهتمام

بالفضاء اللعبي اعتمادًا على أداء وحركة الممثلين واستغلال أجسادهم في تشكيلات بصرية. ورغم تنوع الأفضية النصية لكن الإشارة إليها تظل مكثفة، و"غير معبر عنها في النص" إلا في أضيق نطاق.

وتخلص الدراسة إلى أن سينوغرافيا العرض لا تقدم فحسب تأويلًا أو تفسيرًا مباشرًا لسينوغرافيا النص، وإنما تُعيد إنتاجها وتأويلها وقد تتحرر منها، للتعبير عن أزمة وجودية لا أزمة واقعية مرتبطة بسياق حرب معينة.

الهوامش:

[١] المسرحية من تأليف الكاتب الإيطالي أوجو بتي (١٨٩٢ ـ ١٩٥٣)، ترجمة سعد أردش، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، العدد ١٨٥، فبراير ١٩٨٥، وسوف نشير إليها في الهوامش التالية اختصارًا باسم المؤلف.

[٢] عرض "عطر سيمفونية الموت" المأخوذة عن "جريمة في جزيرة الماعز"، للمسرح القومي في طرطوس، إعداد وإخراج نضال حمود، تمثيل: نصر مغامس، إيفان نابلسي، مصطفى سليم، إيناس احمد، ريم محفوض، مارلينا خليل، شذى حسن، وحنين خليل. واعتمدنا على نسخة متاحة على موقع اليوتيوب بتاريخ ٢٢ مايو ٢٠١٨، وسوف نشير إليه في الهوامش اختصارًا باسم "العرض".

https://youtu.be/kwm55PgltRA?si=8BQmEX0815jNX8uM

[٣] على سبيل المثال قدمتها السينما المصرية في فيلمين في عام واحد، هما "الراعي والنساء" و"رغبة متوحشة" ١٩٩١

[٤] انظر مقدمة المسرحية، ص ١١

[٥] انظر مادة فضاء، قاموس المعاني الإلكتروني.

[٦] ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان (ناشرون)، بيروت، ١٩٩٧، ص. ٣٣٧ ـ ٣٤١.

[٧] محمد القاضي (وآخرون): معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠، ص. ٣٠٧.

[٨] آن أوبرسفيلد: مدرسة المتفرج، ترجمة حمادة إبراهيم (وآخرين)، وزارة الثقافة المصرية، إصدارات المسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٦، ص. ٥٨.

[٩] انظر دلالات المفردات الثلاث في قاموس المعاني الإلكتروني.

[١٠] باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٥، ص. ٢٧٩.

[١١] ماري إلياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص. ٣٣٩.

[١٢] آن أوبرسفيلد: مدرسة المتفرج، ص. ٦٧ ـ ٦٩.

[١٣] أوجو بتي، ص. ٢٥.

[١٤] محمد القاضي، مرجع سابق، ص. ٣٠٧.

[١٥] آن أوبرسفلد: قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان المسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٤، ص. ١٧٥.

[١٦] أوجو بتي، ص ٢٥.

[١٧] المرجع نفسه، ص ٥٩ ـ ٦٠

[١٨] آن أوبرسفيلد، مدرسة المتفرج، ص. ٦١.

[١٩] أوجو بتي، مرجع سابق، ص. ٢٩.

[٢٠] أوجو بتي، ص. ٣١.

[٢١] المرجع نفسه.

[٢٢] المرجع نفسه، ص. ٣٣.

[٢٣] المرجع نفسه، ص. ٣٢.

[٢٤] المرجع نفسه، ص. ٥٥ ـ ٥٦.

[٢٥] المرجع نفسه، ص ٥٢

[٢٦] العرض، ق١٩ ـ ٢٠.

[٢٧] العرض: ق٥٢. ٥٤.

[٢٨] العرض، ق٤٠، ٥٩.

[٢٩] أوجو بتي، ص. ٢٧.

[٣٠] المرجع نفسه، ص. ٦١.

[٣١] ماري إلياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص. ٢٦٥ ـ ٢٦٦.

[٣٢] يان ميوكاروفسكي (وآخرون): سيمياء براغ للمسرح، ترجمة أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧، ص٦٦

[٣٣] باتريس بافي، مرجع سابق، ص. ٢٩٢.

[٣٤] آن أوبرسفيلد: مدرسة المتفرج، ص. ٨٢.

[٣٥] آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح، ص. ٢٠١.

[٣٦] كير إيلام، ص ١٣٨

[٣٧] انظر بيتر بروك: النقطة المتحولة: أربعون عامًا في استكشاف المسرح، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أكتوبر ١٩٩١، ص. ١٥٥ ـ ١٦١.

[٣٨] يان ميوكاروفسكي (وآخرون): سيمياء براغ للمسرح، ترجمة أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧، ص٤١

[٣٩] انظر آن أوبرسفيلد: مدرسة المتفرج، ص. ٦٣.

[٤٠] أوجو بتي، ص. ٣٠.

[٤١] المرجع نفسه، ص. ٤٠.

[٤٢] المرجع نفسه، ص. ١٢٢.

[٤٣] المرجع نفسه

[٤٤] آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، ص ٢٠٩

[٤٥] العرض، ق٢٩.

[٤٦] العرض، ق٤٧ ـ ٤٩.

[٤٧] العرض، ق٦١. ٧٠.

[٤٨] العرض: ق١٠٠ ـ ١٠٤.