مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية ،المجلد ٢٦، العدد٣ :٢٠١٨

الاشتغالات الفنية المتبادلة في المسرح والسينما فيلم شكسبير عاشقا أنموذجا

سالم شدهان

جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة

E-SASASHSH1111@YAHOO.COM

الخلاصة

هناك من يقول ان السينما ولدت من رحم المسرح ,وان مابينهما ليس سوى الة الكاميرا ,لكن الحقيقة ان السينما استطاعت ان تؤسس لنفسها خواص ولغة وخصوصية لتكون وسيط جديد له جماليات مؤثرة ومتأثرة بباقي الفنون السبعة,والمسرح واحد من هذه الفنون وفق تصنيف كانودو .من هنا انطلق الباحث لدراسة البحث الموسوم(الاشتغالات الفنية المتبادلة في المسرح والسينما) وجاءت دراسته باربعة فصول , في الفصل الاول كان مشكلة البحث التي تمثلت بالسؤال الاتي :كيف تتوالد الاشتغالات المتبادلة مابين الوسيطين المسرحي والسينمائي؟ .أما اهمية البحث فأنها جاءت بسبب التقارب الكبير بين هذين الوسيطين من خلال اعتمادهما معا على الصورة والكلمة وتقنيات ومسمّيات مشتركة كثيرة .وايضا للفائدة المرجوة بثها الى المختصين وطلّاب كلا الوسيطين كونهما سيلتقيان كثيرا في العمل والدراسة .ثم كانت اهداف البحث وهي اولا: الكشف عن اليات اشتغال البنى المتبادلة بين هذين الوسيطين .ثانيا: الكشف عن بلاغة المنجز الناتج من اشتراك الوسيطين في بنية مشتركة . وتحدد البحث بدراسة هذه الاشتغالات في فيلم انطلق من الوسيط الاول نحو الوسيط الثاني بلغة حاولت ان تحافظ على صفات كلا الوسيطين بقيم جمالية ناضجة .ثم كانت تحديد المصطلحات والتعريف الاجرائي للاشتغالات الفنية, ولمعنى المتبادلة .اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري وفيه تناول الباحث موضوعه من خلال مبحثين الاول اختص بدراسة مفهوم واشتغالات بنية الوسيطين ,اما الثاني فدرس اشتغالات كلا الوسيطين احدهما مع الاخر ,وخرج الباحث بمؤشرات يرى انها لخّصت كل ماتم دراسته وانها تصلح ان تكون اداة لتحليل عينته المختارة ثم كانت الدراسات السابقة .والفصل الثالث تضمن اجراءات البحث وتمثل بمنهجية البحث اذ اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي,ثم كانت عينة البحث التي اعتمد فيها الباحث على فيلم (شكسبير عاشقا) المأخوذ من مسرحية(روميو وجوليت)لشكسبير. ووحدة التحليل التي اعتمدت على المشهد واللقطة .اما الفصل الرابع فقد تضمن اهم النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات التي تغوص في الموضوع واهميته والاجابة عن سؤال المشكلة, وتحقيق الاهداف التي جاء بها البحث ,ثم كانت قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية :السينما ,المسرح ,الاشتغال,الدلالة ,الصورة,الحوار.

Abstract

The Mutual preoccupations in theater and cinema. There are those who say that the cinema was born from the womb of theater , but the truth is the cinema was able to establish for itself characteristics and language and privacy to be a new mediator has the aesthetics of influential and influenced by the rest of the seven arts and theater as one of these arts according to (canudo) classification so from here the researcher started to study the tagged research … so his study came in four chapters , chapter 1 : represented in the problem of the search that also represented in this question : how do the mutual preoccupations between the cinematic and theatrical intermediaries come about? , as for the importance of research that came because of the big reaching between these two mediators through depending these two mediators together on the picture and the word and techniques and a lot of joint names , and also to the desired

benefit with confidence to the specialists and students of both intermediaries …then the research goals were : 1st :- the detecting of mechanisms for the functioning of mutual structures between these two mediators , 2nd:- the detecting the eloquence of the result of the participation of the two mediators in a common structure. - the research indentified to study the functioning In a film that has started from the 1st mediator towards the 2nd mediator in a language that tried to preserve on the characteristics of both mediums grown aesthetic values , then was the definition of terms and procedural definition of the way artistic working and for mutual meaning …as for to the second chapter included the theoretical framework in which the researcher dealt with his subject through two topics the 1st specialized with studying the concept and the way of working of the structure of the two mediators , and the 2nd studied the way of working of both mediators, one with the other , and the researcher came out with indicators that he found summarized all his studies and it is suitable to be a tool to analyze his sample selected and then the previous studies. and as for to the 3rd chapter , included the research procedures and represented the methodology of the research , and the researcher depended on the analytical descriptive method and then was the sample of the research in which the researcher adopted in film (Shakespeare in love) that taken from the play (Romeo and Juliet) for Shakespeare and the unity of analysis , which relied on the scene and picture and dialogue.as for to the 4th chapter included the most important conclusions and findings and also the recommendations and proposals that delve into the subject and its importance and answer the question of the problem , and achieve the objectives of the research, then the list of sources.

Keywords: the cinema , the theater, the way of working ,the significance ,the picture(image),dialogue .

الفصل الاول/ الاطار النظري

مشكلة البحث:بعد ان تجاوز عمر السينما اكثر من مئة عام, بدأت تؤثر في باقي الفنون بعد ان كانت تتـــأثر, وتستعير ثم تبني لنفسها شكلا مختلفا نتيجة لادواتها الخاصة اليا وفكريا منها الكاميرا والعدســـات والمونتـــاج والاضاءة وغيرها ,لكنها بدأت تؤثر في مختلف الفنون, فالمسرح مثلا استعار من السينما تقنيات, واضاف لها من مفاهيمه شيأ ونتج عن ذلك السينوغرافيا .ومع نهايات القرن الماضي راهنت السينما على اليّـــة جماليـــة جديدة هي تحويل المسرحيات المهمة حواريا الى فيلم بتصرف وشكل وطرح المضمون بتقنية السينما, وهـــذا ما حدث مثلا مع مسرحيات شكسبير ومنها مسرحية (روميو وجوليت) التي تحولت الى فيلم بعنوان (شكسبير عاشقا) .ومن ما سبق تولدت مشكلة الباحث التي تمثلت بالسؤال الاتي :كيف تتوالد الاشـــتغالات المتبادلـــة مابين الوسيطين المسرحي والسينمائي .

اهمية البحث :يرى الباحث ان هناك اهمية كبيرة لهذا البحث كونه يدرس ظاهرة بدأت تتطور وتتشكل باشكال شتى بعد ان بدأت عبارة عن نقل المسرحية للسينما ,الان بدأت تقترح اشـــكالا مبتكرة,وعلـــى البـــاحثين ان يشخّصوا اسسها وطرق الاشتغال فيها لما لهذا الموضوع من اهمية كبرى عند الباحثين من كـــلا الوســـيطين ,كذلك للفائدة القصوى من هكذا موضوع للاساتذة والطلاب وكل من يعمل في هـــذين الوســـيطين بالدرجـــة الاولى, ولباقي الوسائط بالدرجة الثانية .

اهداف البحث :يهدف البحث الى :

اولا–الكشف عن اليات اشتغال البنى المتبادلة بين المسرح والسينما.

ثانيا–الكشف عن بلاغة النص الناتج من الاشتغال التبادلي للمسرح والسينما.

حدود البحث :يتحدد البحث بدراسة الاشتغالات المتبادلة التي تصلّح وتفي وتضيف للاثنين(المسرح والسينما) كل حسب خصوصيات ادواته الفنّية ووسائل صناعته كخطاب ووسيط مستقل .

الفصل الثاني/الاطار النظري

المبحث الاول :بنية السينما والمسرح,الشكل والمفهوم

هناك نوعان من التجربة تعرّض لهما الانسان منذ بدء الخليقة ومازال يعايشهما وهما :

١) التجربة اليومية

٢) التجربة الميتافيزيقية

في التجربة اليومية يكون صراع الانسان مع قوى محسوسة ومحدودة، وهو نوع من النشاط المسرحي والدرامي ,في هذه التجربة يعالج الانسان محيطة الاجتماعي والفسيولوجي ,من هذا النوع تولدت الكوميديا الاجتماعية والانتقادية ثم المسرح الواقعي بانواعه والمسرح السياسي٠ وبهذا فإن الصراع تتوضح معطياته وتكون محسوسة وواقعية . يبدأ البناء الدرامي من النقطة الاولى ثم يتصاعد شيئاً فشياً اذ يقوم المؤلف المسرحي ببلورة شخصية يضمّنها المعنى الكلي للصراع الذي يبغيه هو, والذي يطرحه للجمهور والمتلقي بصورة واضحة وكاملة .اما في التجربة الميتافيزيقية فإن الصراع يكون بين الانسان وقوى غير ملموسة عن طريق التجسيد الحركي , من هذا النشاط المعرفي نشأت التراجيديا، أي المسرح النفسي الذي يحيل التجربة الانسانية الى اطار مرجعي غير ملموس هو اللاوعي، والمسرح الرمزي الذي تواصل مع حقيقة غيبية عن طريق الرمز، ومسرح القسوة الذي يعتمد على فرضية وجود وجدان جماعي يحوي انماط فطرية، ومسرح العبث الذي ينعى غياب المطلق بمعطيات تتسم بالايهام والغموض. واستعارت صفات الانسان واضفاءها على القوة التي تمثل طرفاً في الصراع واساس هذا النشاط هو الاستعارة والرمز. وهذا النوع هو الاقرب للوسيط السينمائي كونهما يشتركان في مقاربات ذهنية كثيرة.ويتوضح هذا مثلا في مسرح (يوجين يونسكو) . ففي مسرحية (اميديا) كان البحث عن الحقيقة في اعماق الشخصيات. ومن شخصيتي الزوج والزوجة نستطيع أن نصل معهم الى عملية فهم الواقع المعاش الخيالي من خلال الرموز الحقيقية " فالجثة مثّلت حقيقة نفسية داخل الشخصيات، وكما في مسرحية ضحايا الواجب ليونسكو تم نقل الحقيقة داخل أعمال اللاوعي الانساني ."[١].لقد تماهي ادب العبث الذي لايؤمن بالتسلسل المنطقي مع النص المسرحي ليكوّن بناؤه فنتازياً خيالياً رمزياً قائماً على عملية تداخل موضوعي بين المعاني والاحداث، وهذه صفة مهمة من صفات المسرح العبثي, كما عملوا على قراءة المواقع الخفية في اللاشعور والعبور الناجز بين عالمي الواقع والخيال وفي هذا تقارب واضح الى عملية البناء السينمائي حينما يغدواللامنطق واللاعقلاني اداة من ادوات اللغة, وكان الغوص في اعماق النفس الانسانية والدخول الى عالم الروح كما في فيلم (الجدار)١٩٨٢ اخراج الان باركر الذي اعتمد على البناء الرمزي في تعبيريته وابتعد عن الحوار, فنجد مثلا المطارق وهي تسير مخترقتا الشوارع ,والوردتان تتحولان الى اعضاء تناسلية ,والحمامة البيضاء تتحول الى طائر اسود عملاق ,واقنعة الغاز وهي تندمج مع وجوه البشر وتصبح جزء منها بحيث يأتي الفيلم عبارة عن كابوس انساني في عصر الصناعة نستطيع ان نشاهده من البداية او من النهاية او من الوسط او من أي جزء نختاره ,فالفنتازيا فيه

(١)نعيم عطية، الخطوط العريضة في مسرح يونسكو، الهيئة المصرية العامة للتألف وينشر سلسلة مسرحيات عالمية ،١٩٧٠ ص ٣٩٤

ستكون نفسها, وهي تبث لنا الصور المتتالية مبنيّة من خلال الرموز المزدحمة . ولا نستغرب ان وجدنا الحبكة المسرحية في المسرح القريب من هذه المواضيع والمتأثر بنفس البيئة التي تأثرت فيها السينما مبنية بطريقة عبثية بدائريتها التي لا تنتهي بشيء محدد، فكتابات (يوجين يونسكو) مثلاً تنبع من خيالاته الغنية بالرموز التي يجوز لها ايجاز الكثير من الافكار ومنحها دلالات تنتمي الى تعبير الصورة اكثر من انتمائها الى معنى الكلمة. وهكذا نجد الاختلاف الواضح بين بنية النص المسرحي العبثي المنتمي الى الخيال الجامح, وبنية النص الآخر كونها تعتمد على البنية الدلالية التي ترسم لنفسها الطريق والاسلوب المناسب للموضوع لا تلتزم عند يونسكو بالمقدمة والبداية، والعرض والتطور والحل وهي تابعة لاسلوب يونسكو وعلى ماذا يستند بكتاباته وبماذا يفكر, كيف يصيغ كل ذلك، اضافة لما سبق فإننا لابد ان نؤشر على اهتمام المسرح العبثي وكذلك اللامعقول والتعبيري والسريالي بالبناء الاسطوري, والاسطورة بصفة خاصة, وذلك لقوة الحدث واثره الثابت واغراقه بالجو الرمزي على حساب البناء اللغوي الذي يأخذ المزيد من اهتمامهم ولا حتى خطة رسم الاحداث التي تسمى (الحبكة) فكاتب مسرحي وفيلسوف وسينمائي مثل (جان كوكتو)من المؤكد انه لا يفتقر للبلاغة اللغوية، لكنه يتوجه دائماً نحو الاسطورة ودراسة الجو النفسي واللاوعي واللاشعوروذلك لانه درس ذلك الوسيط وعرف مدى قربه من الوسيطين المسرحي والسينمائي ,وهذا ما جعله يخترق المالوف في اعماله السينمائية (دم شاعر) و (الحسناء والوحش)مثلما اخترقها بالمسرح بمسرحية (الالة الجهنمية) التي استمدها من اسطورة (اوديب) التي اعتمد بها على مفاهيم سحرية ساهمت بصياغة الحبكة المسرحية، وكشف عما يدور بخلد الملكة (جوكاستا) من هواجس وافكار بطريقة رمزية ساعدت في خلق شد وترقب دراميتين بصور تنتمي الى الخيال الخارق متجاوزاً بها النص الاسطوري التنبؤي الذي كان يراهن على صدق التنبؤات. كما يطرح المؤلف تصوراً تجريبياً لرؤية ما ، في علاقة جدلية مع تصورات آخرى، ويجعل من النص الدرامي محاولة في الوصول بجدل التصورات المتنافرة الى تصور جمعي شامل له ايضاً صفة التجريبية اليقين او الالزام والمتفرج فيه يشارك مشاركة ايجابية في صياغة معنى التجربة المسرحية.وهذا المفهوم هو التي عملت عليه السينما وخاصة سينما الموجة الجديدة التي كثيرا ماكانت تذكّر المتلقي بأن مايشاهده ماهو الا فيلما كما في فيلم (على اخر نفس)لجان لوك كودار الذي حاول فيه ان يكسر الجدار العازل مابين الخطاب الفيلمي والمتلقي من خلال ظهوره في الفيلم وكأنه مندس بين الشخصيات, ولكي يرفض الاندماج التام مابين الممثل والمتلقي على ان يساهم ويشترك مع الفنان (طارح التجربة) في جهده الفكري على صياغة معناها خطوة بخطوة، وفي هذا النوع لايتجمع في وجدانها المعنى الكلي للتجربة حيث تتوزع المعاني على مجموعة الشخصيات وهذا يتوضح في مسرحيات مثل (مسرحية اللوحة) لها رولد بنتر ومسرحيات (لويجي بيرندللو) ومسرحية (يوليوس قيصر) لشكسبير*.

يعيش الكاتب المسرحي والسينمائي والفنان عموما حالة من القلق النفسي تسبق ولادة أي عمل ابداعي, وهذه الحالة هي عملية تكوين وبناء واستخراج المادة الخام من اللاوعي ودخولها خانة الوعي الذي يقوم بافرازها وتنفيذها وتنظيمها لتخرج جلية للمشاهد أو القارىء . ان الية تكوين العمل الابداعي تشير الى ان عملية بناء العمل الفني عند الفنان الذي يعيش حياته متذوقا وذو مخيلة تعمل باستمرار أينما يقف وأينما يجلس، هو في حالة استدراك وإدراك للقيم المادية التي حوله. ويمكن ان نقول ان وعي الفنان عبارة عمَّا

*ينظر المسرح بين الفن والفكر، نهاد صليحة ، مشروع النشر المشترك ، دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية) – بغداد – الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة – ١٩٩٨٥٠ الصفحات ٢٣ – ٣٠

يشبه طابعة ذات ذائقة جمالية متميزة حساسة ورقيقة أخذت الامر من الوعي لمرة واحدة واستمرت في عملها بطبع مايرى أو ما يسمع أو يحس وفقا لعملية اختيار وتكثيف وابدال ونكوص بواسطة الوعي واللاوعي معا, بعد ان تعاونا ليكوّنا اسلوبا جماليا للادراك كما اسماه (الدريح) أذ يقول " ان للادراك أسلوبين, الاسلوب الجمالي لادراك الفهم وأسلوب غير جمالي الملاحظة" [٢].الاسلوبان اللذان دائماً ما يتعاونان ليخلقا بناءً فكرياً مرمّزاً يطرحان مافي قريحة الفنان بطريقة لا تشبه طريقة السرد المعتمدة على الحوار العادي الذي لا يتضمن سوى الفعل المجرد، بل ان الحوارفي المسرح والصورة في السينما اللذان يبنيان عملية السرد ان كان صادراً من ذلك التعاون سيكون مليئاً بالافعال الناتجة من بلاغة الحواروالصورة من حيث الدلالة والتضمين والايحاء وتقنية المؤلف, او الحبكة المبنية على اساس اختراق الزمان والمكان وتحويلهما الى زمان ومكان اخرين وهذا ماأستندت عليه السينما التي تتعامل مع الزمان والمكان على انهما غير ثابتين اذ يتغير ايّا منهما في اية لحظة فالصحراء في فيلم (الصحراء الحمراء)لانطونيوني يتغير لونها ,وغرفة الفتاة كذلك والحديقة وجدرانها كل ذلك يلبس اشكال والوان تنتمي الى روح ابطال الفيلم لا الى حقيقة الوان تلك الاشكال ,كذلك فأن الزمان قد ينتقل من قبل الاف السنين حيث السيوف والرماح بيد المقاتلين الى احدث انواع الاسلحة كما في فيلم (الخالدون)من بطولة شين كونري واخراج جون بورمان. اولا زمان ولا مكان كما في مسرحية (اللعبة)لستريندبيرغ في عملية النزول من السماء الى الارض وبالتالي خلق اجواء خيالية وشكل دلالي رمزي يستند الى جماليات التعبيرية التي تبحث عن الحقيقة داخل النفس البشرية، واختارت لذلك لغة الصورة المرمّزة وهي " اللغة الوحيدة التي استطاع الجنس البشري ان يبلورها ويجعلها واحدة بالنسبة لكل الحضارات على مر العصور" [٣]، لكن في هذه المسرحية تم استخدام شكل البنى الرمزية في بناء لغة النص الادبي ,وهذا مقارب جدا لعالم برغمان السينمائي. ففي فيلم (التوت البري)لانغمار برغمان ,وقد انعتق هذا الفيلم الذي تدور قصته حول انحناء عجوز على ماضيه وفحصه لضميره,من المواصفات المسرحية...فمسار الاحداث في الفيلم بطيئ للغاية ,بل يكاد يكون مجمّدا,بلا بداية,ولا نهاية ,..فشخوص الفيلم يلتقون ويتحادثون بفارق خمسين عاما, وفي هذا الفيلم اتصال بصلة بعالم ستريندبيرغ المسرحي,فهو في الشكل العام منطقي لكن هناك اشياء غير منطقية قابله للحدوث في المسرح والسينما معا وحتى في الحياة ان تكررت واصبحت واحدة من المفردات الحياتية,لان مايجري في الحياة ليس كله منطقي لكنه اصبح منطقيا بفعل تكراره او كونه جزءا من تركيبة الطبيعة كما في ولادة الابناء من رحم امهاتهم بطريقة فنطازية لكنها اصبحت منطقية لانها عملية بناء الحياة واستمرارها وديمومتها,فالشخصيات في المسرحية السابقة حقيقية لكن تعاطيها الحدث عن طريق بنية الصورة الدلالية الغنيّة بالرموز التي تعتمد في كثير من تعبيراتها على الصورة ضمن مساحة التخيّل في منظومة الوعي واللاوعي الذي يقوم بفرز المادة التي يريد ان يخزنها, وطرد الباقي, على ان تمنح المادة المخزونة صورة للفعل الرئيس الذي يحتاج لابسط حافز للظهور على شكل مادة فنية وفقا للحاجة، وهذه الفكرة تنطبق عليها فكرتا (شيلر) و (هيغل) اللذان " يعدان ان ملكات الماضي أكثر ملائمة للفن, وذلك لان الذاكرة التاريخية قد أنجزت عملية التنقية حين حفظت ما هو رئيس, ومحت التفصيلات فإنه ليس من باب المصادفة ان الرومانسية على وجه التحديد هي التي تعطي فيها نفس التوجه الى الماضي أو الى المستقبل

(٢)رومان انكاردن , القيم الفنية والقيم الجمالية , مجلة الثقافة الاجنبية – العدد ٣ – السنة السادسة – ١٩٨٦ – ص ٧٢ .

(٣) اريش فروم، اللغة المنسية، اللغة المنسية مدخل الى فهم الحكايات والاساطير ,ت.صلاح هاشم، ص٢١.

(إحساساً) يبدو وكأنه هروب من العصر" [٤].وهنا يمكننا القول: ان هناك واقعين, واقع شعوري وواقع لاشعوري , الواقع اللاشعوري هو واقع نفسي لاشعوري " وان ماينتجه الفنانون من اعمال فنية هو إشباع خيالي لرغبات لاشعورية .. تعطي الامر والفرصة لمحتويات اللاشعور لتظهر للذات أحسن فرصة لاستكشاف اللاشعور" *. لقد حاول المسرحيون التغلغل الى داخل النفس البشرية حالهم حال السينمائيون , وذلك لكشف معالمها ولطرح التساؤلات وحلولها وعرض ماتراه من افاق يمكنها المساس بعالمها اللاشعوري الخاص . وأن عملية " نقل المشهد من الصورة التي كان عليها في الخارج الى داخل النفس البشرية يعدَّها غوغان من أهم مراحل التطور التي قطعتها الدراما في تاريخها الطويل" [٥].كما ان المسرحيات بما فيها الكلاسيكية لـ(سخيليوس) و (يوربيدس) وغيرهم من الاغريق كانت مغرقة في المفاهيم الاسطورية وبالشخصيات الخارقة أو التي تقوم باعمال خارقة تتشابه تماما مع ماتقوم فيه السينما في التعامل مع الاسطورة او مع الافكار البسيطة لتحولها الى مفاهيم اسطورية, تخدمها بوصفها بناء اسطوريا يستلهم من الاسطورة مفاهيمها الانسانية المطروحة من خلال شخصياتها التي تختارها, كشخصية الاله والعراف والساحر والمجنون كلها تنطق بواسطة الخيال العاليالذي تعتمد عليه السينما خاصة في معالجة افلام الخيال العلمي وافلام الاساطيرالتي تعتمد على الصور والمفاهيم الخارقة التي اعتمدت عليها السينما. وتأثر مسرح العبث والتغريب في هذا لدى معظم نتاجات يونسكو وبريخت التي اعتمدت وراهنت على قدرة الخيال الفائقة في خلق واستنطاق الصور الدلالية المرمّزة داخل الروح والذات التي كثيرا ماتستدعي صور للمقارنة فيما تشاهده من صور وتخلق مقاربة بين الحالتين لتنتج مفاهيم تنتمي لكلا الوسيطين من خلال تحريك خيال الفنان, فالشيء بالشيء يذكر، فصورة أو اشارة بسيطة يمكنها ان تستدعي مشاهد كانت ساكنة في المخيلة، وهذا يعتمد على تفسير (لوك) او نظريته في ترابط الافكار أذ يقول ان " اية اشارة الى ما سبقت لنا رؤيته غالبا ما تثير مشهدا كاملا من الصور وتوقظ العديد من الافكار التي كانت تغفو في المخيلة، وقد تكون الرائحة بعينها لون ان تملىء الذهن فجادة بصور حقول او جنائن عرفنا فيها تلك الرائحة او اللون اولاً، وتجلب للعيان انواع الصور جميعا, كما كان يحف بها يوماً ويتسلم خيالنا الاشارة فتقودنا على غبر متوقع لمدن ومسارح وسهول ومروج" [٦].

المبحث الثاني /الاشتغالات المتبادله بين السينما والمسرح

ان الفنان لابد من ان يتدخل في تنظيم عمله والقيام بعملية سرده باسلوبه ووسيلته او وسائله المستخدمة للوصول الى ذلك الاسلوب تقنياً وفكرياً، فالسينما مثلاً والتي هي الاقرب لعالم السحر المغرق بالخيال، لكنه لايأتي سحرا خالصاً يصلح ان يستنسخ وينتج فلم،بل انه يحتاج الى اشتغالات وعملية بناء واعية حتى لوكان ذلك ماحدث في فيلم (كلب اندلسي) لبونويل وسلفادور دالي الذي جاء نتيجة حديث دار في جلسة ود بين الاثنين لسرد كل منهما للاخر نشاط ذهني، لان الفنان المبدع هنا لابد ان يقوم بترتيب وبناء وربط وخلق مفاهيم جديدة بها قدر من الوعي مهما تضائل امام اللاشعور واللاوعي، وتم صناعته بزمن منقطع

---

* دينيس ماريون ,انغمار برغمان ,ت:هنرييت عبودي منشورات وزارة الثقافه السورية .دمشق٢٠٠٧ص١٠

(٤)غيو رغي غاتشف, الوعي والفن، ت:نوفل نيوف,مراجعة سعد مصلوح,سلسلة علم المعرفة,الكويت ,٤٦رجب,١٤١٠ه فبراير ,شباط ١٩٩٠، ص ٢٣٠ .

(٥)أريك بنتلي, المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت , مراجعة أحمد رشدي صالح , شارع كليمنصور بناية الخراقي – بيرت ,لبنان ص ١٣١ .

(٦)ر. ل . بريت ,ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة , موسوعة المصطلح النقدي – التصور والخيال ـ ٦ ـ الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، سلسة الكتب المترجمة (٧١) , ص ١١٣ .

ومختلف اثرت الظروف والحياة الانسانية على صانعيه، الامزجة، الظروف، الذوق، المزاج، .. الخ، وهكذا تعامل المسرح مع الزمن وخاصة المسرح الحديث حيث " يردم الزمن المسرحي بعضاً من ثغراته الزمنية من المشاهد والفصول، من خلال النظر في امكانية الزمن السينمائي وحيويته الفائقة على ايجاد اتصالية فائقة في التحول والاختزال والتكيف، وهذه مقاربات سينمائية، مسرحية.ان معظم مشاهد مسرحيات (سوفوكلس) و (اوديب ملكا) و (الكترا) هي مشاهد اسطورية بنيت وفقا للغة المسرح التي تعتمد على الرمز بوصفها مادة لها , ومن هنا نرى ان مسرحية اوديب مثلا قد تحولت جميعا الى رمز كبير اسمه (عقدة اوديب) التي تناولتها السينما في كثير من افلامها كموضوع رئيسي أو ثانوي قد بنيت بجميع احداثها على فعل حدث في اللاوعي وهو اقتراف الخطيئة التي يرتكبها البطل من دون علمه . ان (سوفوكلس) لم يتوان من ان يصور موته قبل حدوثه في مسرحية (اوديب في كولونا) وفي هذا استحضار لمفاهيم سينمائية عمل عليه المخرج السويدي(انغمار برغمان) في اكثر من فيلم . فبعد ان اقتفا كل شيء حتى يكون ما كان عليه, الان بدأ يدفع ثمن ذلك , فهو قد ولد مسبقا قبل ان يولد ماديا . وجاءت ولادته بنبوءة نقلها شخص الى ابيه ملك طيبة, (سيولد لك ابنا هو الذي سيقتلك ويتزوج امه) . لهذا فقد قام الاب برميه في الجبال مشدود القدمين . ويأتي هذا اليوم بوصفه رمزا مزعجا يعيش معه حتى سفره بالختام ويرمز لذلك. ان عملية رمي الاب لابنه قد جاءت بصورة واعية لمحاربة اللاوعي الذي فرض نفسه عليه، كذلك فإن الحيوان المرعب (ابو الهول) الذي يتألف جسمه من جزأين ,اعلاه امرأة واسفله اسد ,ولغزه هو عبارة عن حيوان اسطوري اشتغلت عليه السينما منذ فيلم (كينغ كونغ)ومن ثم افلام كثيرة اخرى كذلك فأن في ذلك محاكاة كبيرة وكثيرة في معظم اعمال المخرج السينمائي (برغمان)الذي حاول في ثلاثيته(المراة ,والمتناولون ,والصمت) محاكاة الطابع الحميمي للعرض المسرحي لما يسمى بمسرح الحجرة عند (ماكس رينهارت) الراغب في التحرر من الاطار التقليدي لمسرحياته..التي اعتاد ان يحشد فيها اعدادا غفيرة من الممثلين في ديكورات فخمة ,ونقل ذلك ايضا (كارمائير) للسينما في فيلم "سكة الحديد وليلة رأس السنة"*. ويرى الباحث ان هذا المفهوم الروحي المرمّز الذي يحدث في البناء المسرحي بدا من (سوفوكلس) هو نفسه او قريب منه جدا ما يحدث في مسرحية (هملت) لشكسبير، الذي اعتمد على الحشود الفكرية التي اخذت بالنمو حيناً وباختصارها حيناً آخر في شخصية واحدة،" ساعد في ذلك تدخل الفهم النفسي لكاتب النص الذي يكتب ما يملي عليه الوعي واللاوعي على انفراد" [٧]فشخصية هاملت التي خلقها شكسبير, لم تكن شخصية احادية البناء الدرامي، ولا هي واضحة تماماً، هناك من يفهم لها بناء معين ,ثم يغير فهمه بعد ان يعمل السرد عمله ويغير من فهم ذلك الشخص، انها شخصية غنية المضامين والافكار، وتحوي بناءات فكرية متعددة بعضها واضح وبعضها الآخر مضمور، وهذه تقنية عملت عليها السينما في الافلام التي تعتمد على خلق عملية الايهام ومن ثم كسره كي يبني بناء اخرمستغلا في ذلك كل عناصر البناء السردي ليخلق ويعمق افعال الصراع الدائر في مكنونات الشخصية الواحدة (الصراع الداخلي) وكذلك (الصراع الخارجي) بين الضد والضد" فعبقرية (ستريندبيرغ) استطاعت ان تعبر عن مكنونات نفسه المضطربة تعبيرا جديا كل الجدة وان تعطي لهذا التعبير الجديد اشكالا طريفة مختلفة, واسعة التناول, عميقة الدلالة النفسية, اصيلة كل الاصالة , فكان بذلك التجديد الفريد, المعول الاول

*ينظر انغمار برغمان ,دنيس ماريون ,ت :هنرييت عبودي ,ص٢٨

(٧)شفيق المهدي، ازمنة المسرح، مطبوعات مهرجان بغداد الدولي للمسرح وزارة الثقافه ,دائرة السينما والمسرح ، ص١٨٩.

القاضي على البناء الدرامي القديم المتداعي" [٨]. كما ان (ستريندبرغ) قد فتح ابواب اللاشعور وغرف منها مواضيع ومعالجات لمعظم مسرحياته. ففي كتبه (مذكرات مجنون, والجحيم) نجد الشخصيات التي يمكنها بث المفاهيم الخارقة, فشخصية مثل(الشيطان الذي يتكون من نار, وابالسة من قار, ونساء متقمصات ارواح جنيات), هذه الشخصيات التي تختلط بالناس وينفخون في اجسادهم روح جديدة تنبعث منها افكار جديدة وبناءات فكرية جديدة , كذلك فإنه قد اقترب كثيرا من (فرويد) في استكشاف النفس مازجا بين الادب وعلم النفس, وقد خلق شخصيات واحداث بمفاهيم نفسية عميقة منها الصراعات الذاتية المخترقة من قبل الكبت والفوارق الطبقية, والمجتمع البرجوازي وكرهه للمرأة المستمد من اسباب ذاتية كما توضح هذا في مسرحية (الاب)من خلال شخصية الزوجة(لورا وزوجها الكابتن) واستدراجه لوهم ان ابنته ليست منه . وهذا الصراع النفسي بني على شكل آخر في مسرحية (الانسة جوليا) حيث الصراع بين الطبقة الفقيرة والغنية ببناء فنتازي دلالي في كسر للمكان والزمان وللمألوف وكأن ذلك مشهد من فيلم (لون الفردوس) للمخرج الايراني مجيد مجيدي حينما يرتقي الطفل البصير الشجرة كي يعيد العصفور الصغير الى عشه معتمدا على استنتاجات منطقية لفعل قد يبدو لامنطقيا .وفي مسرحية (جوليا)" ارى نفسي في غابة مظلمة ارقد تحت شجرة طويلة، اريد ان اصعد ... الى القمة , حيث استطيع ان ارى المكان في ضوء الشمس, اريد ان اسرق العش الذي يحوي البيضة الذهبية ..."[٩].

انّ القدرة على التكثيف , والازاحة, والاندماج والاختلاط, او الدخول الى عالم التقنية الفنيةلكل وسيط، تتحول هذه الافكار بفعل التقنية الفنية التي اكتسبها الفنان المسرحي والسينمائي, وبفعل السيطرة على التقنية الواعية ,وقوة الادراك اللاواعي, وامتلاك موهبة تقنية تحويل الخيال الى واقع فني ، أذ تكون الفكرة قد عبرت من تخوم اللاوعي الى الوعي بقوة تقنية مزدوجة بين الخيال والفنان حيث " ان التقنية الفنية هي السيطرة الواعية على القوة الباطنية للاوعي .. سيطرة واعية تستخدم شتى الوسائل كالمسرح والموسيقى والرسم والنحت والادب والرقص ... إلخ" [١٠].وان هذه التقنية التي تحدثنا عنها يستخدمها الفنان المسرحي والسينمائي ، إما لبث الصورة الدلالية من خلال الحوار, او بتمازج الحوار مع الصورة السينمائية بواسطة تنظيم وتزاوج بين الصورة والفكرة وقد تحولت الى خطاب معين واع ,أي انها مقاربات تشتغل مع كلا الوسيطين . ومدى ديمومة ونجاح هذا الخطاب تحسب على مدى نجاح البناء الدرامي والجمالي وتقبّل هذا البناء الجمالي من المتلقي . ولكن الغوص في تخوم الروح تستدعي حذرا واعيا خوفا من الاندماج الكلي مع الذات فتكون بذلك الشخوص والاحداث مستنسخة من تلك الذات وبهذا تفقد اهدافها الحقيقة. ففي مسرحيات (ستريندبرغ)، يأتي حوار مسرحياته معتمدا على المونولوج الداخلي الذي يعدُّ الذات عنصراً اساسياً في عملية البناء ذاته.هناك احتمالية حدوث أي شيء, والغاء لأثر او تأثير الزمان والمكان " الشخصيات تنشطر, وتتضاعف, وتتكاثر, تتبخر وتتكاثف, تنتشر وتتركز" [١١].وهذا ما اعتمدته السينما ايضا في افلام (الفاني)باجزاءه الثلاثة للممثل ارنولد شوارزنجر ومن اخراج (جيمس كاميرون) الذي يستعيض عن الحوار بافعال خارقة تخلّد فيها الذات المتولّدة من مفاهيم تجاوز المنطق كي يخلق منطق يخدم المفاهيم الذي

---

(٨)يوسف عبد المسيح ثروت، معالم الدراما في العصر الحديث ــ منشورات المكتبة العصرية، صيدا , بيروت، ص ٢٩.

(٩)يوسف عبد المسيح ثروت، مصدر سابق, ص ٣٦ .

(١٠)المصدر السابق نفسه, ص ٧٤ .

(١١)اريك بنتلي، المسرح الحديث , مصدر سابق، ص ١٣٣ .

صنع من اجلها .وهذا ديدن المسرح التعبيري الذي يقوم على طرح الرؤية الشخصية والتعبير عنها بصورة ادبية، ولانها رؤية شخصية وذاتية،معتمدة على الرمز والتداخل الصوري واختراق وممكن الغاء الزمان والمكان، وان وجدا فإنهما سيكونان رمزاً لتعبير ما,او لبناء مكان اخر تتمثل فيه مقومات الروح والرمز والخيال.كذلك نجد ان ذلك يتجلى واضحا في فيلم (بيرسونا) لانغمار برغمان قصة امرأة تحاور اخرى ,وفي النهاية تندمجان وتصبحان وكأنهما امرأة واحدة . اما في المسرح فقد عمل (ستريندبيرغ) على استنطاق الخيال الجامح في مسرحياته, وادخل الرمز بوصفه صورة او بناء صوريا الى جانب كونه حوارا ومونولوجا، وهذه الصفات الدلالية الرمزية التي تتداخل بها مفاهيم الزمن المسرحي وتتقلب بين اكثر من نوع، النفسي مثلاً واللاشعوري، والزمن الخطي.. الخ، أما في مسرحية (كازنوفا) ل(جيروم ابولنيير) فان الزمن "يظهر كاحتفال عصري بدلالاته العميقة معبراً عن الكرنفال السحري البدائي ان ازاحة الزمن الخطي عبر (الكلمات) المحملة بطاقة شعرية (عاطفية) تحل محل (الزمن) النفسي (اللاشعور الشعري) وهو زمن (سحري – اسطوري)"[١٢]. اذن فإن هذه المفاهيم الفنطازية الخيالية التي كتبها المسرحيون كنصوص وحوارات , ذكرت من دون رسم أو كتابة تفاصيل, وللمنفذين الخيار في ان يحولوها الى صورة او يتركونها حوار، لكن هناك مخرجين عملوا على تحويل هذه الرموز الى بناء صوري باهر اقتربوا فيه من السينما، وتجسد هذا مثلا في اعمال المخرج المسرحي العراقي (د.صلاح القصب) الذي حاول ان يختصر الكثير من الحوارات والمونولوجات في بناءات صورية تعبيرية مستمرة في الكشف عن ابسط التفاصيل المنتمية للنص وهو يبحث عن العلاقة القائمة بين المحتوى الكامن والظاهر من الرمز والكشف عن كل الجوانب المحذوفة والوقفات بل الهواجس التي ينطوي عليها (خطاب العرض المسرحي) فالعلاقة القائمة بين المحتوى الكامن والظاهر من الرمز تكشف عن كل الجوانب المحذوفة والوقفات بل الهواجس التي ينطوي عليها خطاب الشخص المحلل نفسيا ويهتم اهتماماً خاصاً بانماط الكلام الفردي وبالانقطاعات والمعاضلات التي تنطوي عليها هذه الانماط ويعالج الافكار اللاواعية والواعية الدالة . بهذا يكون (صلاح القصب) قد درس واستوعب جيدا مفهوم مفهومي الكامن والظاهرمن النص . وكونه يعني بالصورة كثيرا ,فإنه عمل على كشف العلاقات بين الجزأين المذكورين صوريا حتى انه استعان بالصورة الواعية والبليغة للتعبير عن كثير من الحوارات المهمة في مسرحيات مثل (هملت وعطيل) لشكسبير تماشيا مع النسق الصوري الذي رسمه لتصوير وعرض تلك العلاقات المرئية واللامرئية متأثرا في ذلك باثنين من اهم الكتاب المسرحيين الا وهما (ستريندبيرغ وادامو ف) استنادا الى "ان المسرحية يجب ان تكون نقطة انطلاق بين هذين العالمين (العالم المرئي, والعالم اللامرئي)" [١٣]. ان مسألة العالم المرئي والعالم اللامرئي قد عمل عليها (ادامو ف) من خلال ايمانه بان الروح تقوم في اثناء الليل بحركة عظيمة . وهذه الحركة هي التي تجيز له ولبطل مسرحيته (الاستاذ تاران) ان ينتقل الى اكثر من مكان مخترقا بذلك الزمان ويعوم بجو" يتراوح بين العالم اللامرئي والعالم المرئي, فدعوة الاستاذ الى بلجيكا لالقاء المحاضرات بدلا من الاستاذ (مينار) تغطي المسرحية بضلالة شفافة , يمكن ان تكون حقيقة واقع.. ويمكن ان تكون دلالة على واقع معين او على خيال مجنح لاعلاقة له بالواقع قطعاا"[١٤].ان أداموف ميالا الى اختيار شخصيات يمكنها ان تختار لنفسها

---

(١٢) شفيق المهدي، ازمنة المسرح، مصدر سابق، ص٧.

(١٣)يوسف, عبد المسيح ثروت، مصدر سابق, ص ٢٣ .

(١٤)المصدر السابق نفسه , ص ٢٧ .

عالما,خاصا دلاليا بوعي او بدون وعي . فشخصية (الاستاذ تاران) في مسرحية(الاستاذ تاران) ,وشخصيتي (طالب الطب وطالب الفن) في مسرحية (بينغ بونغ)مثلا هي شخصيات ذات ارضية صالحة للجو اللامعقول والفنطازي. وانها تمتلك خيال جامح علمي بحت يعتمد على الواقع الفعلي, وتمتلك الفعل المادي لاعادة تصحيح فعل خاطىء , او حدوث اختراق في داخل جسم الانسان مثلا, وحدوث طرح للعمليات الجسدية، وهذا قد يؤدي الى استئصال او اضافة عضو وجزء من الجسد, وهذا عمل فنطازي بطبيعته. مما سبق نجد ان مسيرة الكاتب المسرحي اداموف مع بالمسرح تمثلت بطريقتين بينهما بعض الاختلاف لكنهما في جميع مفاصلهما اقرب مايكون الى عالم بناء الفيلم السينمائي :

الطريقة الاولى هي: اعتماده على شخصيتين مشتغلتين بمشاعر وسايكولوجية تختلف الواحدة عن الآخرى، لكنهما معاً يقودان الخط الدرامي المعتمد اعتماداً، شبه كليٍّ على البناء الدلالي كونهما ينبعان منه ويصبان به، فمثلاً في مسرحية (الخدعة) نجد ان الكاتب يعتمد اولاً على تجسيد الصورة تاركاً الحوار والحبكة وتقديم الشخصيات جانباً، كما اعتمد على تقنية الرمز و جعله يقترب من السينما لتتحول مسرحيته هذه الى مجموعة من المشاهد المتتابعة على طريقة كتابة السيناريو، بالاضافة الى الاستعانة بعدد قليل من الشخصيات. ولنقر؟أ له مثلا " ميتاً على قارعة الطريقة، والموظف ينظر حوله في كل اتجاه لكنه لا يرى شيئاً العاهرة مذعورة خوفاً من رجال البوليس، وكشافات من الضوء الباهر تغمر جوانب المسرح وتمسح كل اركانه عنها، وشخصيتان متلازمتان تقومان بدور الكورس، وتعبران المسرح من يمينه الى شماله دون ان تعرف لهما ملامح مميزة " [١٥].ان تمسك (اداموف) باستخدام وسائله الفنية لتحويل الافكارالى صور وعرضها بطريقة تنم عن فهم واضح للصور المرمّزة الدلالية على انها صور واقعية حقيقية لكنها خارقة للعادة ,وبذلك فأنه يعطي وجهة نظره المتمثلة بان المسرح هو ترجمة للافكار والحقائق النفسية، وبهذا يكون استغنى عن الكثير من الحوارات كوسيلة مهمة من وسائل اللغة المسرحية واعتماده على الحركة والايماءة خالقاً ايقاعاً هو اقرب الى الايقاع السينمي, وواضعاً امامه مفهوماً مفاده ان الصورة والحركة والايماءة ما هي الا اشارات ودلالات لصور مقاربة للواقع المسرحي والواقع الفيلمي الذي يرسم جواً من الواقع الجديد البعيد عن تحديد الزمان والمكان واعتماده على الشخصية والشخصية الآخرى في قيادة الخط الدرامي المبني بواسطة الصفات الفنتازية... تجاوز الزمان... والمكان.. والحوار...واعتماد الصورة, ونظام الدلالة المركز والايماء وتحّول الحقائق الى صور عينية واضحة. واستمر في تمسكه بتحويل افكارة في مسرحية (المناورة الكبرى والصغرى) الى صورة دلالية مستمدة من الواقع ممزوجة بالرؤية الناضجة المعبرة ." اما في مسرحية (الاستاذ تاران) فإن (اداموف) عمد فيها الى تجربة اراد منها الدخول الى تجربة جديدة بالنسبة له والتخلي عن صفة كان عمل عليها، فبالرغم من انه كان لا يحدد الزمان ولا المكان , الا انه قام بتحديد المكان والزمان هنا، لكنه تعامل معهما تعاملا خلّاقا، فهناك تداخل واختراق بتقنية هي الآخرىجديدة على مسرحه الا وهي تخلّيه عن الشخصيتين اللتين كانتا تقومان بقيادة الخط الدرامي في مسرحياته السابقة واستعاض عنها بشخصية ثنائية المعنى والمبنى، فشخصية (الاستاذ تاران) تحمل فكرة لشخصيتين "اتجاهان متناقضان دأب اداموف في اعماله السابقة على تجسيدهما في شخصيتين مستقلتين لقد التحمت الثنائية التي يمثلها كل من الموظف و (ن) في الخدعة و (بيير) واحة في (الغزو) والبطل المشوه في المناورة، هنري والتوربين في (اتجاه المسير)

---

(١٥)فاروق عبد القادر، ارتو اداموف، الخروج من الكابوس محاولة لرصد تطوره الفني والفكري، مجلة المسرح والسينما، السنة الخامسة، العدد ٥٧، المؤسسة المصرية للتاليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص٣٤.

فاصبح تاران استاذاً نشيطاً لكنه مدنس في نفس الوقت مواطناً محترماً لكنه يرتكب الفعل الفاضح، ايجابياً نشيطاً لكنه يدمر ذاته"[١٦]. وفي مسرحية (لعبة البينج بونج) نجد الشخصيتين (فيكتور وارتو) تصبح الة جمع النقود محو حياتهما معاً، يفكران فيها معاً ويحملنا فيها ويختلفإن حولها وان عشقاً معاً يعشقان الفتاة نفسها، ان حياتهما وحياة من يحيط بهما تصبح معلّقة بالكرات الصغيرة التي تتدخرج على طاولة البينج – بونج، حيث تلتحم عناصر الواقع والخيال ويتلاشى احدهما في الآخر، وتدور الاحداث بعزلة تامة عن عالم الواقع , بينما نجد ان الواقع يتجلى من خلال اهتمامات الشخصيات التي تنحصر داخل قطاع ضيق من هذا الواقع و " ان العالم الذي يخلقه الخيال، سواء أكان قصة ام مسرحية، ام قصيدة هو سياق ندركه، واكاد اقول، نخلقه حول الرسالة التي توجه افكارنا، ولكن وراء هذا العالم، او حوله يكمن العالم الظاهري الذي تتردد فيه اصداء الاحداث الخيالية" [١٧].

اما في الحالة الثانية: التي هي حالة الفنان الذي يقوم بعملية خلق (بهيئة خلق اساطير) من الخيال وجرأة التصور, والرؤية السماوية , وخلق عوالم خارقة لاتنتمي للواقع بقدر انتمائها لتقليد ذلك الواقع بصورة ابهى واجمل واكثر بلاغة، واقل عناية بالتفاصيل غير الضرورية، يعتمد على طرح كل ايجابياته وسلبياته في العالم الذي يخلقه مدينا نفسه في احيان , وينتصر في النهاية لنفسه ولايجابياته التي يعدها تطهيرا له امام الناس , وهي بمثابة اعتراف امام الكل من دون خشية او خوف، اعتراف بابسط الامور واصعبها. وان لم يستطع ان يطرح اعترافه هذا فإن طريقه سيكون بالتأكيد الانتحار كما جاء على لسان الراهب في مسرحية (ستريندبيرغ) الذي يقول "تطهير الروح من الرجس بديل الانتحار"[١٨]. وهكذا تصبح حياة الفنان الذي يعمل على عالم الخيال , خطابا , وتصبح الرموز عنده حقيقة، ويختلط العالمان مع بعض . قد يصرخ وهو يكتب او يمثل او يرسم او يخرج عملاً ما، وقد يكتب ويمارس الطقوس الفنية اثناء نومه , ويعيش حالة من بناء واقع خاص به كما في حالة (جيراردي) الذي يتدفق عنده الخيال في الحياة الحقيقة لدرجة تصبح فيها الحقيقة خيال, ويصبح الخيال حقيقة . فهو يقول " كان الفرق الوحيد عندي بين اليقظة والنوم هو انه خلال اليقظة يتغير شكل الاشياء كلها في نظري , وتتغير هيئة كل فرد يقترب مني, ويصحب الاشياء الملموسة ظل يغير شكلها , وتتحلل اهتزازات الضوء وتركيبات الاوان فتراودني كسلسلة دائمة من انطباعات ترتبط فيما بينها"، وفي هذا تداخل ازمنة كما عند (ستريندبيرغ) في (سوناتا الشبح) و(رقصة الموت) الطريق الكبير و(الجرائم انواع) و (الطريق الى دمشق) و (الاقوى)، وفيها تعامل مع الازمنة تعاملاً اختلف به عما يتعامل معه المسرح الواقعي والطبيعي "ففي المسرح الواقعي والطبيعي لا يجوز تداخل الازمنة تاريخياً وبالتالي مشهدياً، فالواقع يلغي الاختزال كي يقربها من الواقع، وهذا ما تجاوزته عروض المسرح الحديث عن طريق خشونة ملمسها الواقعي، اي اظهار كل ما هو غير مقدس وسحري وفنطازي على خشبة المسرح, و" كذلك تداخل ازمنتها، ذلك لان عروض المسرح الحديث (مؤسلبة) او في اكثر الاحيان (طرازية) فالطراز هو مقدار ابتعاد العرض المسرحي من الواقعي في تركيب المشهد"[١٩]. وكان تعامله شبيها بما عمله المخرج السينمائي (كايرون كرو) في فيلم(سماء الفانيلا) من

---

(١٦) فاروق عبد القادر، مصدر سابق، ص٣٤.

(١٧)روبرت شولز، السيمياءوالتاويل، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤، ص٦٤.

(١٨)اريك بنتلي، المسرح الحديث، مصدر سابق، ص ٢٩٥ .

(١٩) شفيق المهدي، ازمنة المسرح، مصدر سابق، ص١٥٨.

تمثيل (توم كروز) حيث تداخل الزمن عنده في عدة مستويات تجاوز فيها زمان الحياة ليغوص في عالم الروح ومن ثم عالم الموت وبعدها عودة الى الحياة وكأن كل ماطرحه هو شيء من الواقع بعد ان قام ببنـــاء واقـــع افتراضي حاول ان يطرحه على انه واقع حقيقي وكان يبدو كأنه كذلك.و رغم اشتراك المســـرح والســـينما ، وبالذات مسرح العبث والتعبيري والسريالي، بمقاربات كثيرة لكن ترتيب المشاهد يختلف في المســـرح علـــى الرغم من الاستخدامات التقنية الحديثة المستخدمة ومنها الانتقال بواسطة الضوء والـــديكور الســـريع التغيـــر وتقسيم خشبة المسرح الى مشاهد متعدّدة اما بواسطة الاضاءة والاظلام, واما بحركة الخشبة نحو اليمـــين او اليسار او حتى الاستدارة الكاملة، لكنها بقيت اي المشاهد مقيدة وقليلة نسبة الى السينما وامكانياتها الهائلة في اللعب بالزمان والمكان.ومن مجمل الاطار النظري خلص الباحث الى مجموعة من المؤشرات التي يرى انها تلبي متطلبات البحث وهي:

١- اشتغال القيم المتبادلة لكلا الوسيطين المسرحي والسينمائي له بداية وليس له نهاية .

٢-تتأثرالبنية المتوالدة بعملية اشتغال الوسيطين ضمن منظومة الزمان والمكان والواقع والخيال.

٣- المفاهيم الشكلية والتقنية لكلا الوسيطين لها دور اساسي في رسم الشكل الخاص والعام ولمديات انتماء هذا الشكل الجمالي.

الفصل الثالث \اجراءات البحث

منهجية البحث: لقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي كونه يناسب خطته البحثية المعتمـــدة علـــى المشاهدة والتحليل في موضوع بحثه الموسوم(الاشتغالات الفنية المتبادلة في المسرح والسينما فيلم شكســـبير عاشقا انموذجا).

مجتمع البحث:لقد تم اختيار فيلما سينمائيا مأخوذا من واحدة من اهم مسرحيات وليم شكسبير وهي مســـرحية روميو وجوليت وتم صناعته بطريقة جديدة تنتمي لروح النص الاصلي المسرحي بنص سينمائي مبتكر اشتمل على جماليات النص المكتوب والنص المرئي .

اسباب اختيار العينة:اختار الباحث هذه العينة لاسباب كثيرة ومهمة هي :

١-الفيلم يقترح نصا جديدا لايقتبس المسرحية كاملة بل يعتمد عليها كموضوع روائي وفي هذا جدّة واصالة .

٢-تم صياغة الفيلم باسلوب رومانسي كوميدي خيالي دون ان ينسى الاجواء التراجيديـــة للـــنص المســـرحي واستعار من المسرحية شخصيات اضافها لشخصيات الفيلم الذي اعتمد في ذلك على عنصري التغريب فـــي المسرح وكسر حالة الاندماج التام في السينما .

٣-الفيلم نجح نجاحا كبيرا فنيا وتجاريا وشاهده الملايين وتمتعوا بمشاهدته وحصل على ١٦ جائزة من بينهـــا ٧ اوسكار .

٤ - تمثلت في الفيلم مشكلة واهداف البحث وهو مأخوذ عن كاتب مسرحي عظيم وكتابته لمسرحية روميـــو وجوليت ,وايضا تحول هذا النص السينمائي فيما بعد الى مسرحية .

وحدة التحليل: اعتمد الباحث على تحليل لقطات ومشاهد هذا الفيلم والاشتغالات الفنية المتبادلـــة فـــي الـــنص المسرحي والفيلم المأخوذ من هذا النص .وحرص على ان تكون اللقطة والمشهد هما وحدتا التحليـــل كـــون الباحث ينتمي الى وسيط السينما دون ان ينسى الوسيط المسرحي الذي كان له دورا كبيرا في متن البحث.

اداة التحليل:اعتمد الباحث في بحثه هذا على المؤشرات التي خرج بها من الاطار النظري لانه يرى بانها تلبي متطلبات بحثه .

تحليل الفيلم

فيلم شكسبير عاشقا

بطولة:جوينيت بالترو : (فيولا) ملهمة شكسبير

جوزيف فيانيس:(شكسبير)

جودي لايتش(المربيه)اضافة الى كولين فيرت,بنافليك,جيوفريراش,تومويلكنس

مدير التصوير:ريتشاردكرياتيركسموسيقى:ستيفن دارتيك

مونتاج:دافيد غامبل سيناريو:تومستوبارد ,مارك نورمان

انتاج :مارك نورمان,دافيدبارفيت ,هارفيواينشتاين,ادواردزويك

سنة الانتاج:١٩٩٨,كلفة الانتاج٢٥مليون دولار الايرادات ٢٨٩,٣١٧,٧٩٤ مليون دولار

الجوائز:١٦ جائزة عالمية من بينها ٧ اوسكار ,افضل فيلم وسيناريو وممثله وممثله مساعدة وازياء وانتاج

زمن العرض :١٢٤ دقيقة

اخراج:جون مادين

موضوع الفيلم :في منتصف القرن السادس عشر وتحديدا عام ١٥٩٣ يعاني وليم شكسبير من نضوب الابداع لديه ويقع تحت ضغوط الديون ,فيبحث عن ملهمة له ليكتب مسرحية روميو واثيل ابنة القرصان التي لم يكتب منها سوى الاسم ,في الوقت ذاته تحب الثرية(فيولا)التمثيل في مملكة منع القانون فيها النساء من التمثيل ويجعل الرجال هم يقومون بتمثيل الشخصيات النسائية فتتنكر في زي رجل وتحصل على دور البطولة في المسرحية وفي المقابل تبدأ علاقة غرامية بين شكسبير وفيولا وتلهمه محبوبته لاكمال مسرحيته وفي النهاية تتركه وتسافر مع خطيبها اللورد وتدعوه ليكتب مسرحية الليلة الثانية عشر .

اولا:اشتغالات القيم المتبادلة لكلاالوسيطين المسرحي والسينمائي له بداية وليس له نهاية. .هنالك اكثر من لحظة شروع باكثر من زمن واكثر من صيغة تفاعلت جميعها وتجمّعت واعطت دفعا لاشتغال القيم المتبادلة ,وهذه اللحظات يستطيع الباحث ان يحددها بما يأتي :

١-لحظة كتابة سيناريو الفيلم . ٢-بداية تايتل النص السينمائي الذي يبدأ بموجز بسيط عن المسرحين المعروفين في لندن وصاحب احدهما المديون وقيام مدينه بتعذيبه . ٣-المشهد الثالث اول ظهور لشكسبير وهو يحاول ان يكتب ثم يشطب ويمزق ماكتبه بسبب توقف الابداع لديه. ٤-بعد لقائه بفيولا حبيبته وتجدّد الابداع لديه ,والبدأ بكتابة مسرحية روميو واثيل ابنة القرصان .٥-اللحظة التي يكتشف فيها بان الممثل الذي يمثل شخصية روميو ماهو الا حبيبته فيولا .

٦-لحظة المعانات الحقيقية وتغيير اسلوب كتابته لمسرحيته من الاسلوب الكوميدي الى الاسلوب التراجيدي .

٧-بعد قرار حبيبته السفر مع زوجها الى اميركا وشروعه بكتابة مسرحية الليلة الثانية عشر .

ولو راجعنا هذه النقاط لوجدنا ان النقاط ١ ,٢ ,٤ ,٥ تخص الخط السينمائي لكنها لاتتخلّى عن موضوع المسرح والكاتب المسرحي الذي هو مادة الفيلم .اما النقاط ٣,٦,٧ فسنجدها تنتمي الى موضوع المسرح لكنها لا تنسى بأنها ضمن متن سينمائي يعتمد على الصورة المرئية كمادة عرض وتلقّي .وجميع النقاط التي تم

اختيارها بنسبة النصف للنصف تماما مع الاشتراك الضمني للمنجز النهائي تبيّن لنا كيف ومتى بدأت اشتغالات القيم التبادلية للوسيطين .ان الفيلم لم يتخلّى عن الاشتغال ضمن عناصر الوسيطين وبقي الى نهاية الفيلم يتعامل مع الصورة التي هي مادة السينما الاساسية ,والكلمة التي هي مادة المسرحية الحقيقية ,واختار اوقات مهمة جدا في الفيلم وعند المتلقي وهي اللحظات الرومانسية الكثيرة التي تتم بين شكسبير وحبيبته فيولا وهي تقرأ لشكسبير الحوارات المسرحية التي يكتبها ,كذلك تقرأ على مسامعه وهو في اجمل اوقاته السونيتات التي تحفظها له, وبهذا يكون الاشتغال التبادلي في اوجه بعد ان اشتغل الحوار المسرحي الذي هو عماد المسرح, مع الصورة الرومانسية المهمة جدا كونها كانت السبب الرئيسي في عودة الابداع الى شكسبير ,والاّ كيف سيكون الفيلم بدون الحب العظيم الذي حدث بين الاثنين؟حتما سوف لا يكون هناك فيلم وهذا مايثبته مشهد الاعتراف الذي تم في الكنيسة بين القس وشكسبير . اذن هنا اثبات واضح وصريح بان الاشتغال التبادلي بدأ بلحظة كتابة السيناريو الذي كتبه مارك نورمان ثم صاغه سينمائيا توم ستوبارد وهما يعيان جيدا بانهما ازاء موضوع حساس جدا يتناول حياة مبدع مغرم بكتابة التراجيديا شعرا في اغلبها, ومسرحيا من الطراز الاول, وموضوع مسرحيته, هذا معروف للجميع بل ان الكثير من عشّاق المسرح وشكسبير يحفظون دايلوجات كثيرة منه ,وكل هذا في فيلم سينمائي بانتاج عالمي .عليهما اذن ان يأخذا من تاريخ جريان الاحداث المفترض ١٥٩٣ وماذا كان يجري انذاك من تاريخ وجغرافيا وجمال ..الخ .ثم يستعيرا من المسرحية احداث مثيرة ,كذلك عليهما ان لا يرسما لشكسبير صورة سيئة جدا رغم انهما قاما بسرد بعض علاقاته مع النساء الكثيرات, لكنهما في المقابل رسما شخصية رومانسية شجاعة في القتال توضح ذلك في مشاهد المبارزة مع اللورد خطيب حبيبته ,وشجاعته في تلبية مطالب قلبه في الصعود الى غرفة حبيبته وقضاء الليل معها ,وايضا وفائه بالوعد كما كان في مشاهد موقفه مع (هنزلو)صاحب مسرح (ذه روز) رغم ان شكسبير يطلبه مبالغ سابقة ,وتغيير رأيه بعد ان شاهد حبيبته القديمة وهي تطارح صاحب المسرح المنافس(ذا كورتين) وعودته الى مسرحه القديم . وكان صاحب ارادة قوية ابتدأت بتحدي لحظات توقف الابداع عنده والبحث عن وسيلة لذلك كما في مشاهد محاولاته الكثيرة في الكتابة ومشهد الاعتراف امام القس وكذلك مشاهد بحثه الدؤوب عن الممثلين المناسبين لشخصيات مسرحيته, وايضا مشهد الركض خلف الفتى الذي هو في الحقيقة حبيبته بعد ان وجد فيه ملامح الشخصية التي يراها في روميو .اذن لقد تحققت النقاط الخمسة الاولى ,اما النقطتين السادسة والسابعة فهما يمثلان نقاط تحول كبيرة للنص المسرحي (روميو وجوليت) بعد ان تحول الى هذا الاسم, وكذلك تغيير مسار الاحداث الى تراجيديا لان موضوع الفيلم لم يكن استهزاء بحكاية روميو وجوليت المأساوية كما انه لا يريد الايغال في جو المأساة الى الحد الذي يجعله ينتمي الى المسرح اكثر من السينما ,واراد ان يبقى ضمن هذا الخط ليصيغ فيلما فيه اشتغال يبتدأ من لحظة الشروع ويتراكم اشتغاله مع تجدد اللحظات السبعة , دون ان ينسى أية نقطة من هذه النقاط المهمة .أما النقطة السابعة فهي تمثل النهاية المفتوحة للاحداث الشكسبيرية التي يمكنها ان تتواصل في اجزاء اخرى لهذا الفيلم تسير في سردية تختلف عن ما سبق ,فقد عثر شكسبير على الحل الذي بحث عنه كثيرا وهو تجدد حالة الابداع عنده والذي وصفه للقس ب(كما لو ان خيالي قد جف) وتوفر قيم وبدايات اخرى ,واحداث لاينقطع فيها عن الابداع ,لكنه سيستمروتمثل ذلك في لقاءه الاخير مع حبيبته وذكرها لليلة الثانية عشر ,كذلك في مشهد الفيلم الاخير للبحر وبداية شروعه بالكتابة من جديد. تفاعلت هذه اللحظات السبعة فيما بينها مسرحيا وسينمائيا لتعلن لحظة بداية الاشتغال المتبادل بينهما.

ثانيا:- تتأثر البنية المتوالدة بعملية اشتغال الوسيطين ضمن منظومة الزمان والمكان و الواقع والخيال.لقد بيّن الباحث في اكثر من مكان من الاطار النظري من ان السينما تعتمد في اليات اشتغالها في كثير من الاحيان على مسألة اختراق الزمان والمكان .ثم اهتم المسرح ايضا في هذه الالية حيث اشتغل ادامـوف وبريخت وغيرهما على هذا الشكل حينما اقتربا كثيرا من السينمااشتغاليا,وجاء هذا الفيلم ليزاوج بين هذين الوسيطين بطريقة جديدة تعتمد على نص جديد يحتوي النصين الماضيين ,لا على نص مسرحي يحوّل الى سينما كما جرت العادة من قبل ,كما انه لم يكن فيلم سيرة ذاتية لوليم شكسبير ,بل هو مجموعة استعارات لاحداث يفترض انها كانت في زمن ١٥٣٩ في لندن ,وهذا الزمن يفرض على من يريد ان يبني عملية سرده فيه قيم مكانية لها خصوصية تقترح بنى توالدية مشتركة ليس شرطا ان تكون هي الواقع نفسه, كما انها يجب ان ترسم بعض ملامح ذلك الواقع ,وجزء من هذه الملاح هو طبيعة ساكني هذا المكان بذلك الزمان,وطبيعة تصرفاتهم ,ومحتويات المكان .وبما ان الموضوع رومانسي خيالي و ليس واقعيا تماما, كما ان الشخصيات لم تكن واقعية الا في البعض منها, كما في شخصية شكسبير وشخصية الملكة اليزابيث . وحتى هذه الشخصيات لم يضع الفيلم نفسه امام وثائقية الشخصية ,بل انه اعلن الواقع المتناول بطريق تنتمي الى بناءات الخيال بحيث استحضر تلك الشخصيات في مكان قد ينتمي الى ذلك التاريخ, ولكنه ليس شرطا ان يكون بنفس الشكل وذات الالية الحقيقية .من ما سبق فأننا يمكن ان نشخّص النص مكانيا وزمانيا باكثر من نص فيه اختراق وتزاوج وتلاعب بشكل وقيم الزمان والمكان واشتغالها داخل بنية الفيلم بشكل سينمائي ناتج ككل مفاهيمي . والنصوص هي :

١-النص الوثائقي ٢- النص الروائي ٣-النص النهائي

وقبل ان اتحدث عن هذه النقاط اريد ان اوضّح حقيقة تنتمي الى شكل النص, وهي ان عملية التعامل مع الزمان والمكان ,وشكل هذا التعامل واسلوبه سيغير حتما من شكل بنية النص أي نص, مرئي كان ام مكتوب, ولهذا قسّمت النص في فيلم شكسبير عاشقا اعتمادا على مفهومي الزمان والمكان وكيف تم التزاوج والاختراق. النص الاول(النص الوثائقي) ونفهم من اسمه بانه يعتمد على الزمن الماضي بحقيقة فنية وثائقية, ويتمثل بالشخصيات الحقيقية والتي من ابرزها (شكسبير والملكة اليزابيث) ,وكذلك المكان الحقيقي ,وفيه حاول الفيلم ان يركز على امكنة قليلة نسبيا واهتم مكانيا بالمسارح وجعل معظم احداث الفيلم تدور في هذه الامكنة .اما الازمنة فتمثلت بما تم سرده اول مايبدأ الفيلم عن طريق راو غير مرئي يوثق الاحداث اذ يذكر بانها جرت في ١٥٩٣ في لندن .وهنا نجد زمان ومكان حقيقيان .وهذه المقدمة القصيرة التي هي بعض من ماسبقتايتل الفيلم اوجبت على المخرج ان لاينسى هذه الحقيقة ويبني احداث نصه المرئي اعتمادا على هذا التحديد لكن وفق اسلوب هو يقترحه ينتمي الى فهمه الجمالي للتعبير عن هذه الحقيقة . بهذا يكون قد توفر للفيلم عنصرين مهمين حقيقيتين هنّ: الشخصيتان اللتان يمكنهما تغيير مجرى الاحداث تماما متى شاءا ,والزمان والمكان .وعلى المؤلف والمخرج ان يعتمدا في كل الاحداث المتخيلة التي تمثل الجزء الثاني من النص على هاتين الشخصيتين ,منهما تنطلق مشاكل الصراع ,ومنهما يأتي الحل. وبهذا يكونا قد استأثرا بكم كبير من اسباب وجود النص .وطرح الشكل المقترح وانتماء الاحداث والاشتغالات المتبادلة عليهما ,كما انهما مادة واقعية تصلح للمسرح والسينما ويتوقف ذلك على بنية النص في هذا الجزء والاجزاء الباقية,فمثلا شكسبير الشخصية الوثائقية تشتمل على وقائع مهمة منها ستتبع الاحداث حقيقة كانت ام متخيلة ,ثم كانت مسرحيته روميو وجوليت وهذه حقيقة اخرى تنتمي الى شكسبير وقد حددها المؤلف لاسباب انتاجية وجمالية

درامية تم من خلالها طرح اشكالية مفادها ماذا لو جف الابداع عند مبدع عظيم مثل شكسبير؟ وهنا يجب ان يتم اختيار موضوع سردي متميّزللاجابة على هذا السؤال الفلسفي فكانت مسرحية روميو وجوليت بكل ماتحتوي من دراما مسرحية .اما الشخصية الاخرى والتي هي شخصية الملكة اليزابيث فأنها شخصية حقيقية, لكن ماذا سنأخذ من هذه الشخصية وكيف ستساهم في بناء الخط الدرامي ,وتتحكم بنتائجه كونها شخصية وثائقية لها سمات وابعاد يجب ان نستغلها دون ان نسيء لها ,كما اننا يجب ان نستعير منها ما يجب ان يتم تصديقه من قبل المتلقي. وكان اهم حدث بني على هذا الاساس هو براءة فيولا وشكسبير وصاحب المسرح والسماح له بفتح مسرحه والقضاء على واحدة من اهم كوارث الفيلم بعد ان اوجدت الملكة حل لذلك من خلال مديحها لفيولا التي مثّلت شخصية جوليت في زمان يمنع صعود المرأة على المسرح حيث يقوم الرجال بتمثيلها ,لكن الملكة مدحتها على عملية التخفي بشكل امرأة على افتراض انها رجل مع علمها بانها الفتاة فيولا, لكن يجوز للملكة ان تتحكم باحداث ضمن زمان ومكان معينين .وبهذا تكون قد ساهمت في بناء نص جديد ووضعت له شكل من احداث حقيقية تنتمي للسينما وخيالية تنتمي للمسرح بعضها واقعي هو النص المسرحي والمسرح كمكان والزمان الواقعي, وحقيقة كون الكاتب هو شكسبير وهذا يكفي جدا ليقف امام الاحداث الخيالية الاخرى لكي يتم التبادل والاشتغال بينهما .اما النص الثاني فهو (النص الروائي)ويتمثل بكل ماصنعه الخيال لخدمة ما اوجده النص الاول الوثائقي .كذلك فأنها تمثل عملية الاختراق والتداخل مابين استعارة شخصية او اكثر من مسرحية روميو وجوليت لكي تكون جزءا من البناء السردي الجديد وكذلك تشخيصها على ان تقوم بقيادة سير الحبكة كونها حبيبة البطل وملهمته وهنا تم الاختراق والتزاوج مابين الخيال والواقع ليساهما معا في انجاز النص الجديد بحيث اندمجت شخصية فيولا مع شخصية جوليت تدريجيا ولم يتم هذا الاندماج الا بعد ان مرّت بمستويات درامية اهمها١- مستوى شخصية (كونت) الشاب الذي يحب التمثيل .٢-شخصية هملت التي مثّلتها بجزئين ,الجزء الاول قبل ان يتعرف على حقيقتها شكسبير ,والجزء الثاني بعد ان تعرف عليها .٣-مستوى شخصية جوليت التي اضطرت ان تمثلها في العرض النهائي بحد ان اخترقت تقاليد المملكة وقوانينها . ٤- جوليت زوجة اللورد الذي ستسافر معه الى امريكا وعليه ان يقتنع بالواقع . كل هذا تم بمساعدة الاطار المسرحي الذي احتوى كل هذه الاختراقات لتمثّل سينما سينوغرافيا جريئة لم تنسى بانها فيلم ,ولم تتجاوزالمسرح دون عذر او مبرر او شكل يضمن للاثنين تفاعلهما وتبادلهما الاشتغال بفعل تداخل الزمان والمكان بواسطة اختراق النص بعد ان تم سحب اهم شخصيات المسرحية لتكون مادة الاشتغال المتبادل هذا . أما النص الثالث فهو نص الفيلم المرئي الناتج من تزاوج وتبادل كلا النصين بعناصرهما وخصوصيتهما كل على حده, ثم اشتغالهما معا بعد ان تماهى كل نص مع الاخر وارتبطا ضمن بنية جديدة لها خصوصية فرضها ذلك التماهي والتبادل بالاشتغال الذي تم بين الواقع والخيال المستنبط من الموضوع الواقعي والنص المتخيّل.

ثالثا :المفاهيم الشكلية والتقنية لكلا الوسيطين لها دور اساسي في رسم الشكل الخاص والعام ولمديات انتماء هذا الشكل الجمالي. بما ان المنجز النهائي (الفيلم) كان يتناول هذا الموضوع بهذه الخصوصية المتبادلة مابين المسرح والسينما اشتغاليا ,فان ذلك يتطلب من مبدعيه اشتراطات ومعايير تنتمي لكلا الوسيطين على ان لايكون ذلك بطريقة تفتقد الى العلمية في التعامل مع كلا الوسيطين ,كما انها يجب ان توازن ولا ترجّح كفة على اخرى الا لضرورة درامية تخص بناء النص الجديد الذي ينتمي الى السينما ,ولنا ان نذكر هنا حقيقة مهمة تساهم في تركيز موضوعنا هذا وهي ان هذا النص الذي تحول الى فيلم سينمائي, عاد ليتحول الى

مسرحية تم تقديمها في مسارح لندن, وهذا يوضح حقيقة ان هذا النص المبني من نتاج تبادل مسرحي سينمائي انتمى الى تقنيات الفنين معا بمشاهد تحمل خصوصية كل فن ويمكن ان يكون التبادل عكسيا او دائريا . وحرص المخرج في هذا الفيلم مثلا على تركيز تقنيات السينما في المشاهد التي اراد لها ان تكون سينما خالصة من خلال احجام اللقطات و اهتمامه كثيرا باللقطة القريبة ,كذلك اهتمامه الفائق في رسم لقطات التبادل (اوفر شولدر) والتي اهتم في رسمها وألغى المسافات الجزئية بين الكتلتين المتقابلتين كما في مشاهد المسرح بين شكسبير وفيولا ليؤكد حقيقة ان هذه اللقطات لاحداث لاتنتمي للمسرحية, بل هي جزء من الفيلم, اوهي النص النهائي . كذلك فأن الفيلم قد اضاف جمالا تقنيا اخر له من خلال استخدامه الكثير لحركات الكاميرا البانورامية التي افتتح بها الاحداث قبل التايتل لكشف فعل الالم الذي يعانيه صاحب مسرح(ذه روز) هو يعاني من حرق قدميه, ثم ترافقه الكاميرا وهو يبحث عن شكسبير الذي يمكنه انقاذه من العقوبة بعد ان وقع عقد شراكة مع مدينه وكل هذا مصنوع بلقطة بانورامية تعرض المكان الذي يحتوي هذه الاحداث وهو المسرح الذي تم كشفه والاعلان عن مجتمع مكان احداث هذا الفيلم ,وهو المكان الذي يحتوي معظم احداث الفيلم .واستمر هذا الاسلوب في اغلب مشاهد الفيلم ومنها المشاهد الرومانسية التي استخدم فيها اللقطات القريبة لاظهار الحميمية ترافقها حركة الكاميرا البانورامية الناعمة التي تعبّر عن شكل الحدث ثم مزج كلا التقنيتين ضمن منظومة واحدة .كذلك فأن الفيلم قد اهتم باحجام اللقطات العامة في المشاهد التي تصور بروفا المسرحية, وفي مشاهد العرض النهائي, وذلك لكي يميّز مابين الاشتغال المسرحي البحت والاشتغال السينمائي شكلا ومضمونا .كما ان الفيلم اهتم كثيرا بديكورات المسارح وجعلها تعلن عن نفسها بنفسها واهتم بالتفاصيل كثيرا لانها ميزة من ذلك العصر ,وايضا كان للازياء دور كبير واستطاع ان يميز بين زي المشاهد المسرحية والمشاهد الخيالية برمزية بسيطة كقطعة القماش الحمراء تعبيرا عن الدم المفترض ان يسيل من جوليت بعد انتحارها .كما انه لم ينسى ابدا ان يمزج مابين التمثيل للمسرح والتمثيل للسينما مع بعض الفوارق البسيطة في الالقاء لكنه حاول ان يوازن بين الحالتين بحيث كان تمثيل فيولا وشكسبير خاصتا قريبا جدا في الحالتين ,نراه مسرحا ونراها سينما وذلك لان الفيلم استطاع ان يدخل المتلقي في اجواءه, ثم بدأ يبث رسائله الجماليه بمختلف انواعها واشكالها للمتلقي الذي اقتنع بالشكل الجديد وبات لايطلب من الفيلم اكثر ممايرى ,بل هو الذي بدأ يطوّع عملية التلقي عنده مثلما يريد ويقترح لنفسه الحلول التي تناسبه هو .كما ان الملاحظ ان الفيلم قد استخدم انواع من العدسات التي اعطت قيم جمالية ودرامية لبعض المشاهد خاصة في مشاهد المسرح الذي استخدم فيها العدسات ذات الزاوية العريضة ,كذلك تقنية تصوير المشهد الى اجزاء واعادة تركيبه في صورة واحدة عريضة كما في مشاهد المسرح التي تنتمي للسينما والمسرح في الخطاب النهائي .وايضا عمد المخرج على التقنية التي ركّز عليها الباحث الا وهي اشراك المتلقي في عملية بث الصورة ان كانت مسرح ام سينما متأثر بذلك من سينما الموجة الجديدة ومن مسرح بريشت كما في مشهد العرض الجماهيري لمسرحية روميو وجوليت قبل نهاية الفيلم .ان تقنيات السينما التي اشتغلت في فيلم شكسبير عاشقا لم تكن بعيدة عن تقنيات المسرح كونهما يلتقيان في كثير من الاشتغالات بعد ان تم استخدام الكاميرا لكلا الوسيطين ,كذلك خاصية التقطيع اللقطوي الذي استخدمهما المسرح الحديث كثيرا من خلال استخدام عملية تركيز الاضاءة وايضا تصوير وعرض بعض الاحداث ضمن بنية العرض النهائي, وهذا ماقام به الفيلم لكنه قام بتصوير جميع الاحداث دون الافراط في خصوصية كل منهما لانه يفهم انه يعمل ضمن فنين متجاورين يمكنهما ان يتبادلا الاشتغال اذا استطاعا ان يلتزما بالتعابير التي تم طرحها من قبل الباحث.

الفصل الرابع

النتائج:

١- يبدأ اشتغال القيم المتبادلة للمسرح والسينما مع لحظة الشروع بالكتابة ولاينسلخ كل وسيط عن خصوصيته الا عندما ينتج النص النهائي حيث يصبح جزءا منه.

٢-اشتغالات المفاهيم الشكلية والتقنية للسينما والمسرح تساهم في رسم وتفوق الشكل . ومضمون البنية الناتجة من ذلك الاشتغال .

٣-تعتمد البنية المتوالدة على عملية اختراق وتزاوج بنية النص في الزمان والمكان, اذ . تلتحم عناصر الواقع بالخيال ويتلاشى احدهما بالاخر وفق ماتمليه الضرورة والخيال ,لاوفق مايمليه الواقع .

الاستنتاجات

١-الفنون جميعا يمكنها ان تتبادل الاشتغال وتكتسب بالنهاية شكل المنجز الذي يستخدم ادواته لانتاج ذلك المنجز.

٢-يتفوق الاشتغال بين الفنون بفعل بلاغة الصورة وثراء محتوياتها ان تم الاشتغال باحسن صوره واعلى مدياته .

التوصيات والمقترحات:

١-يوصي الباحث بان يتم تبادل الدراسات المتبادلة وتشجيعها مابين باحثين من الفنون المختلفة على ان يكون مشرفي هذه الدراسات من اساتذة الفنون المتبادلة في الاشتغال في البحث.

٢-يقترح الباحث على اقسام كليات الفنون في العراق ان يتم تكليف المرحلة الاخيرة من كل قسم لانتاج افلام او مسرحيات او لوحات وغيرها من اعتماد مواضيع مشتركة من جميع الفنون لانتاج اعمال مشتركة وبهذا يتواجد عندنا كادر اكاديمي من كل الفنون يعملون الواحد مع الاخر كما هو موجود في السينما مهنة المدير الفني وفي المسرح السينوغرافيا وهكذا.

المصادر

المهدي،شفيق, ازمنة المسرح,مطبوعات مهرجان بغداد الدولي للمسرح,وزارة الثقافة ,دائرة السينما والمسرح,٢٠١٠.

انكاردن , رومان,القيم الفنية والقيم الجمالية , مجلة الثقافة الاجنبية – العدد ٣ – السنة السادسة – ١٩٨٦

بنتلي,اريك, المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت , مراجعة أحمد رشدي صالح , شارع كليمنصور بناية الخرافي – بيرت ,لبنان.

بريت,ر.ل, ,ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة , موسوعة المصطلح النقدي – التصور والخيال _ ٦ _ الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، سلسة الكتب المترجمة (٧١)

حسين صالح,قاسم, الابداع في الفن , وزارة الثقافة والاعلام ,دار الرشيد,الجمهورية العراقية ١٩٨١

صليحه, نهاد صليحة ،المسرح بين الفن والفكر, مشروع النشر المشترك ٠ دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية) – بغداد – الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة – ١٩٨٥

٧-شولز،روبرت, السيمياءوالتاويل، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤ .

عبد القادر،فاروق, ارتو اداموف، الخروج من الكابوس محاولة لرصد تطوره الفني والفكري، مجلة المسرح والسينما، السنة الخامسة، العدد ٥٧، المؤسسة المصرية للتاليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٨،

عبد المسيح ثروت، يوسف, معالم الدراما في العصر الحديث _ منشورات المكتبة العصرية، صيدا , بيروت، ص ٢٩.

عطية، نعيم,الخطوط العريضة في مسرح يونوسكو، الهيئة المصرية العامة للتأليف وينشر سلسلة مسرحيات عالمية ،١٩٧٠ ص ٣٩٤.

غاتشف, غيورغي ,الوعي والفن، ت: نوفل نيوف ,مراجعة سعد مصلوح ,سلسلة عالم المعرفة ٤٦ رجب ١٤١٠هه فبراير ,شباط ١٩٩٠.

فروم،اريش, اللغة المنسية.مدخل الى فهم الحكايات والاساطير,ترجمة صلاح هاشم.