إشكالية طرح النص المسرحي على الشاشة السينمائية
تاجر البندقية أنموذجا

علي فياض الربيعات، مخلد نصير الزيودي: قسم الدراما، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 6 /11/ 2008 **تاريخ القبول**: 9 /5/ 2010

ملخص

تفرض السينما تقنية محددة في كتابة السيناريو خلافا عن كتابة النص المسرحي وذلك بسبب خصوصية كل فن. فخصوصية المسرح تظهر في تفاعليته الحية المباشرة مع المشاهد الثابت الذي يعتمد على الاختيار من المنظور المسرحي. أما خصوصية السينما فتعتمد على إطار الصورة بكل أبعادها وحجومها وزواياها. وعليه يتناول هذا البحث إشكالية طرح النص المسرحي على شاشة السينما من خلال التأكيد على: 1) جمالية الصورة البصرية 2) الفرق ما بين هو على خشبة المسرح ضمن التقنيات المتاحة وما هو على شاشة السينما وأبعادها 3) النص المسرحي المكتوب وتحويله إلى نص سينمائي ضمن تقنيات كتابة السيناريو في السينما. وقد ناقش البحث مسرحية تاجر البندقية للكاتب وليم شكسبير أنموذجا.

The problem of putting forth the theatrical text from the film makers point few, «the merchant of Venice by Shakespeare as an example»

Ali Al-Ribat and Mikhled Zyoudey,
Department of Drama, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Abstract

Cinema imposes a specific technical writing scenario as distinct from the art of writing text this is due to the specificity of each art form.Theatre in this regard requires living and direct interaction with the audience who relies on the choice of theatrical perspectives. However, cinema depends on the picture frame in all its dimensions, sizes and angles. Though, the aim of this study is to undertake the problem of projecting theatrical text on the big screen. This is a achieved through: (1) the emphasis on the aesthetics of visual picture, (2) the difference between what is on stage within the available technology and what is on the big screen with its all dimensions, and (3) the written theatrical text is to be transmitted into cinematic text within the existing techniques. The research discusses Merchant of Venice ply of William Shakespeare as a model.

المقدمة

مع بدايات صناعة السينما، حاول القائمون عليها أن ينتقلوا من تصوير الفعاليات الاجتماعية البسيطة المختلفة إلى تسجيل المسرحيات التي تعرض على خشبة المسرح، فأثار في نفوسهم ضرورة وجود فن سينمائي خاص لاعتقادهم أن المسرح المعلب بالأفلام كان تسجيلاً خالياً من الابتكار والإبداع الفني.

ومع تطور الصناعة السينمائية بدأت تظهر معالم فن جديد يحمل بعداً ثقافياً وفنياً على المستوى العالمي، وأصبح من السمات البارزة في الحراك الثقافي والفني ليس على صعيد دولة فحسب بل في مختلف دول العالم، وهيأ هذا الأمر لظهور خامات فنية جديدة موازية لفناني المسرح، و كتاب سيناريو عظام لا يقلون أهمية عن أعلام الأدب، بالإضافة إلى ذلك رافق هذا الفن عمليات فنية كالمونتاج، والإخراج، والموسيقى التصويرية، والإكسسوار وغيرها من الأعمال المساندة لهذا الفن العظيم.

وقطع الفن السينمائي شوطاً كبيراً من التطور فاكتسب عبر مراحل تطوره سمات الفن الأصيل الذي ميزه عن الفن المسرحي، وشكل حالة إبداعية خاصة لها قوانينها التي تميزه عن الأدب، والمسرح، بل وأسهم في ظهور إشكال إبداعية أدبية جديدة كما ذكرنا سابقاً وهي كتابة السيناريو الذي رفض الأشكال الأدبية الإبداعية المتعارف عليها كالرواية والقصة، وحيث تبلورت هذه السمات لتؤسس حقاً لفن أصيل له امتداداته الأدبية والفنية وهكذا شكلت

النصوص المسرحية والأدبية_ الرواية، والقصة_ عمقاً للفن السينمائي الذي قام بتحويلها إلى أفلام سينمائية أخذت من الشهرة والنجاح مكاناً.

وفي هذا الإطار يقول اندريه بازان «إن نجاح المسرح المصور يخدم العمل المسرحي، كما يخدم اقتباس القصة الأدب، فمسرحية هاملت على الشاشة السينمائية ليس من شأنها إلا أن تكسب جمهوراً أكبر تحدوه الرغبة في حضور العرض المسرحي لهذه المسرحية».[12]

ومن هنا نجد أن المسرح والسينما، أصبح كل منهما فناً قائماً بذاته، وللتعرف على السمات المشتركة بينهما لا بد من تحديد السمات الخاصة بكل واحد منهما كل على حده وذلك بهدف التعرف على كيفية الإعداد للعمل المسرحي في السينما.

مشكلة البحث

ان السينما تفرض تقنية محددة في كتابة السيناريو خلافا لفن كتابة النص المسرحي وهذا يرجع لخصوصية كل فن. فخصوصية المسرح التفاعل الحي المباشر مع المشاهد الثابت الذي يعتمد على الاختيار من المنظور المسرحي أما خصوصية السينما فتعتمد على إطار الصورة بكل أبعادها وأحجامها وزواياها وهنا نجد أن المشاهد متحرك مع حركة الشكل (الإطار) وحركة الموضوع. وتجدر الإشارة إلى مسألة الاختيار والتنظيم من جهة المشاهد، فالمشاهد في المسرح يختار من السينواغرافيا المسرحية ما يشد الانتباه، والانتباه حالة ذاتية تختلف من شخص لآخر اما في السينما فالمشاهد مجبر عنوة على النظر إلى النقطة التي يريدها صانع العمل للمتلقي، فهو متحرك في السينما و ذاتي وثابت في المسرح. هذا على مستوى العرض. اما على مستوى النص فتختلف عملية نقل شريحة الواقع الى النص المسرحي عنه الى النص السينمائي (السيناريو)، واذا اردنا ان نبحث في عمليات المعالجة السينمائية للنصوص المسرحية التي تمت فاننا نواجه مشاكل متعددة في إعداد النص المسرحي للشاشة السينمائية، وينتج من هذه المشكلة موضوعات مشتركة تفرض علينا التعرف على السمات المشتركة بين الفن السينمائي والفن المسرحي بعد استقلال الأول عن المسرح.

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في كونه يناقش احد أهم المسائل التي تواجه صانع العمل السينمائي في الترجمات المختلفة للنص السينمائي (السيناريو) من حيث ترجمته من الفعل الدرامي المسرحي الى الفعل الدرامي السينمائي

حدود البحث

يتحدد البحث في دراسة المادة المسرحية التي تخص نص المسرحية المكتوب ودراسة السمات المشتركة ما بين الفن السينمائي والفن المسرحي

أهداف البحث : تتضح أهداف البحث في النقاط التالية:

1. معرفة عملية التأثير المتبادل بين المادة المعالجة مسرحيا وسينمائيا .
2. الكشف عن طرق تعامل المادة المسرحية مع الشاشة السينمائية .
3. البحث عن جماليات الفعل الدرامي المسرحي من خلال الشاشة السينمائية

تحديد المصطلحات

السيناريو : يعرف (سيد فيلد) السيناريو «بأنه قصة تروى بالصور «23. وتجدر الإشارة هنا أن سيد فيلد ركز على مفهوم الصورة لاعتماد الصورة السينمائية على شخوص تتحرك ضمن فعل وحركة، لذلك «وصف السيناريو بأنه مثل الاسم في علم النحو يطلق على شخص أو أشخاص في مكان وهم يؤدون أدوارهم «23 وهنا نرى أن سيد فيلد لم يبتعد عن تعريف أرسطو للدراما من حيث أنها محاكاة لفعل تام وهذه المحاكاه تتم بواسطة اشخاص فاعلين لا بواسطة القصة.

الميزانسين : «كلمة ميزانسين مأخوذة عن الفرنسية وتعني حرفيا وضع الشئ على خشبة المسرح، وهو مصطلح مستعار من المسرح الشرعي، والعبارة تشير إلى تنسيق كل العناصر المرئية المتعلقة بالإنتاج المسرحي ضمن فراغ محدد هو خشبة المسرح « 75 أما الميزانسين في السينما فيعبر عن الأفكار والحدث ومحتوى المشهد بجانب وصل البنية الشعورية وتجديد الإيقاع وتركيز انتباه المتفرج على الأهم ضمن العناصر المرئية المتعلقة بالمشهد المسرحي
السينوغرافيا : تعرف اصطلاحا : «مشتقة من الكلمة الإغريقية skeno-grafia وتعني مكان العرض والمشهد».
أما التعريف القاموسي فيعني الرسم أو التخطيط التوضيحي (الديكورات المسرحية) ص 1394
ويعنى هنا الديكورات المسرحية التي يتم العمل عليها قبل عملية تنفيذ المشهد لكي تتلاءم ورؤية المخرج لاكتمال الميزانسين المسرحي.

جماليات العمل المسرحي:

إن الطريقة المثلى في البحث عن جوهر المسرح يتطلب الجمع، بصورة وثيقة، بين فلسفة المسرح وتاريخه، دون الخلط بينهما. فتمايز وجهات النظر يتجلى بشكل واضح، من خلال ثنائية معنى كلمة «أصل المسرح» التي تعني، «بداية المسرح» و «مصدره». ويميل العديد من المؤرخين إلى الاعتقاد بأن المسرح امتداد لأشكال الاحتفالات الدينية التي كان يمارسها الإنسان في الحقب الزمنية الأولى، بمعنى أنه جاء على شكل احتفال ديني وتطور الى ان أخذ شكله المتعارف عليه. لذلك لا يمكن اعتبار الظاهرة المسرحية دينية من حيث الجوهر. أي من حيث طبيعة الدافع العميق الذي يستمر ويتسم بالحيوية، ويغذي الحاجة التي تشعر بها المجتمعات نحو الأعمال المسرحية، في كل الأزمنة وكل الأمكنة، ومهما كانت الحضارات، من الصعب، أن تعثر على جوهر الظاهرة المسرحية بمجرد العودة إلى البداية، لأن الاطلاع على تطور المسرح، ومعرفة مراحل وجوده، شيء ضروري لفهم جوهر الظاهرة المسرحية بقدر ما هي ضرورية معرفة نشأته. (3)

لقد اعتمد أرسطو (على التجريب) في محاولته الكشف عن جوهر الظاهرة المسرحية. ففي بحثه «فن الشعر» نلمس أن أرسطو يبحث قبل كل شيء، في تلافيف الطبيعة الإنسانية، و الحاجة التي يلبيها الفن، «للتقليد»، وبالتالي، لذته ناجمة عن تلبية هذه الحاجة. (4) وبما أن ثمة أساليب في التقليد ممكنة وكثيرة فإن فنوناً كثيرة تظهر في الحياة. وهكذا يخلص أرسطو إلى التمييز، في الإحاطة بجوهر الظاهرة المسرحية. فتقليد الناس عن طريقة رواية أفعالهم يولد بناء على رأي أرسطو، فن الدراما، وإذا ما ترجمنا الرأي إلى لغة العصر الحاضر، نقول أن التقليد في الرواية ينتج عنه فن «القصة» أما تقليد الأفعال والأوضاع عن طريق التمثيل فينتج منه «المسرح» أو «السينما» إذا أردنا تطبيق رأي أرسطو على الحياة المعاصرة.

وإذا ما حاولنا أن نستنتج من التعريف السابق الذي قدمه أرسطو: فالعمل المسرحي ليس نصاً مكتوباً فقط لكي يقرأ، بل هو نص عمل قابل للتمثيل والعرض على خشبة المسرح، وذلك بفضل الممثلين الذين يؤدونه، والمشاهدين الذين يشاهدون المسرحية.

ولقد وجد الفيلسوف الألماني «نيتشه» الكلمة الموافقة عندما عزا الظاهرة المسرحية إلى نزعة «التحول» أي الميل نحو الجذور في الطبيعة البشرية التي تولد مع الإنسان، رغبة منه في استبدال الذات الراهنة بذات أخرى، ذات وهمية، فالتحول الحقيقي غير ممكن عملياً. وهكذا بسّط نيتشه بهذه النظرة كل مميزات الظاهرة المسرحية بقوله «المسرحي كل من يشعر بدافع داخلي إلى التحول، إلى أن يحيا وأن يعمل بأجساد غير جسده، ونفوس غير نفسه» فهذه النزعة إلى التحول لا تسكن داخل المؤلف المسرحي فقط، بل تسكن أيضا داخل الممثل، فيرى نفسه وقد تحول – و يتصرف كما لو كان يعيش واقعياً في جسد آخر ونفس أخرى»، فتحول الممثل لعبة يرى المشاهد نفسه مدعواً إلى المشاركة فيها، فالنزعة إلى التحول هي حالة من التوحد بين المؤلف والممثلين وجمهور المشاهدين. فسحر «التحول هو الشرط الحقيقي والفعلي للفن المسرحي».

مع تطور العمل المسرحي تطورت الفلسفة الجمالية إزاء المسرح حسب الأزمنة، ففي القرن السابع عشر، مثلاً، كان تركيز المسرح، في الغرب، على تطبيق قاعدة «الوحدات الثلاث» (وحدة الموضوع، والزمان، والمكان) وفي العصر الروماني انتقل الاهتمام من رفض فكرة القواعد بالذات، إلى مزج الأنواع الأدبية ضمن المسرحية الواحدة. ويتبين من التحليل الدقيق لهذه الاهتمامات، ومن تقصي مقاصدها الحقيقية، إنها تصب في تحقيق المطلب الوحيد الذي رآه الفلاسفة في جوهر الظاهرة المسرحية، ظاهرة التحول.[5]

المسرح والتسلية:

«لذة التحول» أو «سحر التحول» لأرسطو ونيتشه، يؤكدان أن التسلية جوهر المسرح. فأرسطو صاحب كتاب «فن الشعر» ، يشدد على التناقض الكامن في المأساة التي تثير لدى المشاهد حالتي الشفقة والخوف فتمنحه اللذة. إلا أن برتولد بريخت قد تمنى كثيراً التخلص من هذا الشعور وإنقاذ المسرح من هذه الغاية، وذلك خوفاً من أن التسلية الملازمة للمسرح، تقليدياً، تقف في طريق الغاية الأهم المتوخاة منه. فلا يطالب بريخت بمسرح هادف بالمعنى المتعارف عليه حين تصبح المسرحية عملية دعائية أو إعلامية عن فكرة معينة، بل يعتقد أن على مؤلف المسرحية، و العاملين بها. أن يجتهدوا في وضع المشاهدين أمام مشاكل المجتمع الذي يعيشون فيه، وأن يثيروا في نفوسهم التأمل شبه العفوي بحيث لا يتوقف عند حدود تفسير العالم، بل يولد لديهم قراراً تلقائياً بتغيير العالم.

ماهية الفيلم وحدوده:

يمكن تعريف الفيلم بطريقة مبسطة: بأنه «كل عمل خيالي بالصورة المتحركة مسجل على شريط السيلولويد «خيالي لأنه لا يطابق الواقع. ولا يمكن أن يكون كذلك بحكم حدود إمكانياته. ورغم تمثله بمظاهر كثيرة للواقع في مقدمتها الحركة والصوت. فهو في النهاية صورة مسطحة ذات بعدين، وان أوهمتنا بالعمق، فهي محصورة داخل اطار رباعي محدد. تفتقد عالم الاحساس غير المنظور أو المسموع كاللمس والشم والتذوق والإحساس بالجاذبية الأرضية: ألوانها مختزلة في الغالب الى الأبيض والأسود وما بينهما من تدرج في الكثافة فقط. وحركة الكاميرا فيها لا تماثل حركة العين على الأطراف كما يتصور البعض، فالإحساس النفسي والنتائج تختلف تماماً في الحالتين. هذا ولا يمكن أن يتصل (المكان أو الزمان) في الفيلم الروائي الطويل كما في الحياة الواقعية حيث تعرض كل تجربة أو سلسلة من التجارب لكل من يشاهدها في تعاقب مكاني – زماني متصل، إذ لا بد – في الفيلم – من القطع لإسقاط الأزمنة الضعيفة. والانتقال من منظر الى اخر – يختلف في المكان او الزمان او يختلف فيهما معاً. وان حاول هتشكوك في فيلم «الحبل» أن يوهمنا بالاتصال الزماني المكاني، فقد كانت تجربته هي التجربة الوحيدة في تاريخ السينما ولم تحقق من النجاح ما يغرى بتكرارها أو جعلها قاعدة أو نمطاً يمكن القياس عليه.

ونظراً لانعدام الشعور بالاحساس غير المنظور أو المسموع فان المتفرج لا يستطيع أن يعرف من أي زاوية صور الفيلم ما لم يخبره الموضوع شيئاً عن ذلك. وعندما يرى جسماً متحركاً فان أول ما يفترضه أن الجسم هو الذي يتحرك وليس الكاميرا. وفيما يتعلق بالأبعاد المكانية فان أول فكرة تخطر له دائماً هي أن ما يظهر في الجزء العلوي من الشاشة هو أيضاً أعلى مكان جرى تصويره، ولا يخطر في باله احتمال أن الكاميرا كانت مائلة بزاوية معينةأثناء التصوير. ولا يخفى علينا إمكانية الإفادة من هذه الحالات في الحصول على تأثيرات مختلفة منها قلب أوضاع الأشياء أو الإيهام بحركتها أو العكس (عندما تشير الكاميرا بنفس سرعة الموضوع).

ولو أن صور الفيلم أعطت انطباعاً مكانياً قوياً جداً عند المشاهدة فمن المحتمل أن يصبح عمل المونتاج محالاً. ولكن الفيلم يسمح – على خلاف الحياة الواقعية – بقفزات في الزمان والمكان. وانعدام الواقعية جزئياً في صورة الفيلم هو الذي يجعل المونتاج ممكناً. والمونتاج معناه – كما يحدده اوفهيم هو: «ربط لقطات تسجل مواقف تحدث في فترات زمنية مختلفة وفي أماكن مختلفة» مضيفاً مارتن إلى ذلك : «طبقاً لشروط معينة في التسلسل».[6]

وظائف المونتاج

أولاً : الحركة حتى بالنسبة للأجسام الثابتة مثل اللقطات الثلاث المتتالية لتماثيل الأسد في المدرعة بوتكين التي توحي بنهوض التمثال، حيث تصور اللقطة الأولى تمثال أسد واقف. ثم يخلق المونتاج الحركة عن طريق التباين بين اللقطات المتتالية من حيث الشكل أو الإضاءة أو الخطوط السائدة.

ثانياً : إن الوظيفة الخلاقة للمونتاج هي خلق الايقاع. وينتج عنه تتابع اللقطات تبعاً لعلاقتها من ناحية الطول. ونقصد به الطول التصوري لكل نقطة وليس الطول الحسابي (او القياسي) لها بالمتر.

ثالثاً: المونتاج خلاق للفكرة. ونقصد به هنا ما ينتج عن تتابع وتتالي لقطتين أو أكثر من معنى أو فكرة أو أحساس لا يصل الى المشاهد عن أي من اللقطتين على حدة.

كان التصوير في بداية الأمر يتم دفعة واحدة مما يحافظ على اتصال الزمان والمكان للحدث كما في الطبيعة. «ولكن حدث أن توقفت الكاميرا صدفة أثناء التصوير بسبب عطل داخلها عندما كان جورج ميليس يصور في الشارع إحدى عربات الموتى وعندما عادت الكاميرا الى الدوران كانت عربة الموتى قد اختفت وحل محلها في مجال رؤية الكاميرا عربة فخمة للنزهة وكانت النتيجة على الشاشة مفاجأة مضحكة بالطبع. وكانت هذه المفاجأة أول ما نبه القائمين على العمل السينمائي الى امكانية ايقاف الكاميرا أو القطع قبل نهاية الحدث والانتقال الى حدث آخر في زمان أو مكان مختلف، يعتمد على التوافق بينهما لأحداث الأثر النفسي المطلوب عند المشاهد.

وتمثل الحركة أحد العوامل الإبداعية الأساسية في الصورة السينمائية. ولعلها أهم هذه العوامل وأبرزها، وهي أكثر ما يميز فن السينما عن الفنون الأخرى، فالسينما هي فن الصورة المتحركة، وتستطيع الكاميرا أن تصور الأجسام المختلفة في حركتها كما تراها العين. بل وتتفوق عليها في إعادة خلق الحركات البطيئة و السريعة التي لا تستطيع العين رؤيتها مثل حركة نمو النبات.

كما تسهم الحركة أيضاً في تحديد الشخصيات المتعددة في تشابهها واختلافها، وهذا أكثر ما يكون صدقاً بالنسبة للفيلم وهو ما يميز الفيلم عن المسرح حيث تظهر الأشياء في الفيلم أقرب وأكثر دقة، وحيث يتحدد اتجاه كل حركة وسرعتها بوضوح باستخدام الإطار المستطيل الضيق للصورة.

والحركة ليست مقصورة على الممثل فحسب، ففي الفيلم يكون الإنسان دائماً جزءاً لا ينفصل عن بيئته، والبيئة تسهم في التمثيل، وتنتج حركة يمكن أن تكون أكثر تأثيراً حين نرى الأشجار في الوقت نفسه وهي تنثني.

ويمثل الزي وسيلة رئيسية للتعرف على الشخصية، فهو الذي يحدد الوطن والجنس والمستوى الاجتماعي، ونوع الشخصية. وفي بعض الأحيان تلعب الأزياء دوراً رمزياً مباشراً في الحدث مثل «المعطف» الذي يعيش ويموت من أجله الموظف المسكين في قصة جوجول. وأخيراً يستطيع صانع الملابس أن يخلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة بتطوير شكل ونوع الملابس مع تطور الشخصية.

كما يسهم الديكور في زيادة أهمية الحدث، و في خلق الجو السيكولوجي للدراما. ومن الطرق الفرعية للسرد الفيلمي: العناوين في الصحف، دفتر اليوميات، والتعليق، بالإضافة إلى الحيل السينمائية مثل عدم الوضوح، الإبطاء، الإسراع، تشويه الصورة، القطع، المزج، وتستخدم هذه الإمكانيات بطريقة (ذاتية أو موضوعية) (واقعية وغير واقعية).» [7]

ويعتبر الصوت الدعامة الأساسية لفن الفيلم فهو يكمل الصورة و لا يقل عنها أهمية، وفي بعض الأحيان قد يفوقها أهمية.

وقد ظلت السينما صامتة حوالي 30 سنة منذ فجر صناعتها عام 1895 وعندما نطقت عام 1927، فقد فجر الصوت اهتمام العاملين بالفيلم، وكان ذلك على حساب الصورة، فقضى على ما حققته من مكاسب فنية، ولذلك عارض بعض الفنانين في استخدامه حين اعتقدوا أن الصورة المتحركة هي عماد الفيلم وهي ما يميزه عن الفنون الأخرى

ويجعل منه فناً مستقلاً عن غيره.

فعالم الفيلم عكس العالم الحقيقي حينما يحتوي على موسيقى تكون له بعداً ثابتاً، ومن ثم تمثل عنصراً نوعياً في فن الفيلم.

وبعد أن بينا خصائص وجوهر كل من السينما والمسرح لا بد من الاشارة بالقول الى أن الذي قد لا ينطبق على المسرح بشكل كامل وعلى السينما كفن تركيبي، فن يجمع خبرات الآداب والفنون الأخرى ومنها المسرح وهكذا يستطيع الفيلم تقديم العمل المسرحي و أن ينقل الحياة الواقعية في محيطها ويأخذ من الطبيعة بقوة صورة لا يستطيع المسرح أن يأخذها على الإطلاق.

وحينما يفقد الفيلم ألوانه وعمق الأبعاد الثلاثة، واذا تحدد أطراف الشاشة بشدة، يتجرد من واقعيته بدرجة مرضية وهي في الوقت ذاته صورة مستوية ومشهد حدث فعلاً، ومن ثم يستطيع المشاهد أن يدرك الأشياء والأحداث كأنها حية، وفي الوقت نفسه خيالية، حيث تسهم الحركة أيضاً في تحديد الشخصيات المتعددة في تشابهها واختلافها. وهنا يظهر الاختلاف بين الفيلم والمسرح حيث تظهر الأشياء في الفيلم أقرب وأكثر دقة، وحيث يتحدد اتجاه كل حركة وسرعتها بوضوح باستخدام الإطار المستطيل الضيق للصورة.

والسينما ليست فناً قائماً على الكلمة فحسب بل على الصورة أيضاً، وما الكلمة فيها الا وسيلة تعبير ضمن وسائل أخرى ومن الممكن أن يكون هناك تآلف أو تناقض بين الكلمة وبين ما نراه على الشاشة أو بينها وبين الموسيقى المصاحبة، ويمكن حذف الكلمة لمصلحة الصورة أو إبقاؤها.

ومجمل القول انه إذا كان من الممكن للفيلم أن يستوعب الرواية من الناحية الشكلية للبناء المعماري، فان الخلافات الجوهرية في الإمكانيات التعبيرية بينهما -وهي الخلافات التي تجعل كلاً منها فناً قائماً بذاته- تحول بينه وبين مطابقة الرواية في التعبير عن نفس الموضوع. يضاف إلى ذلك اختلاف الجمهور كعامل أساسي في تحديد المحتوى الأسطوري والفني للموضوع، ومن هذا يتضح لنا مدى ضخامة المشكلة التي تواجه صانع الفيلم وخاصة عندما يقدم على ترجمة عمل مسرحي يحاول أن يكون أميناً عليه. حريصاً على خلق الوجدان المشترك بين القارئ وغيره.

إن المحاولات السينمائية لإقامة جسر مع الفن المسرحي كنص وعرض تظهر ان التعامل مع النص المسرحي يختلف عن التعامل مع الفنون الأخرى. فلو نظرنا الى ما نشاهد من أفلام نجدها تستمد موضوعاتها دائماً من أعمال روائية ونادراً ما تستمد أعمالها من مؤلفات مسرحية ولنأخذ على سبيل المثال جميع مؤلفات الأديبين نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس التي حولت إلى أفلام سينمائية في حين لم تحول مسرحية واحدة إلى السينما لعبد الله دنوس أو نعمان عاشور على الرغم من شهرة وجودة أعمال هذين الكاتبين. وعلى الرغم من أننا نجد تأثيراً للسينما على المسرح، ففي المسرح يطلق الكاتب العنان لخياله المبدع دون أن يتقيد بتقطيع الفصول على نحو ملائم، فيكثر من تغيير الديكورات أو أنه يعمد أحياناً الى فصل خشبة المسرح ذاتها الى جزئين وتحريك الممثلين في ديكورين في آن واحد أمام المتفرجين، ليبرز حادثتين أو فعلين في وقت واحد، كما فعل جان لوي بارو في مسرحية كازاكا الشهيرة «الدعوى» والغرض من هذا كله منح المسرح حداً معيناً يتمتع به الفيلم بليونة ويسر في نقل حوادثه زمانياً ومكانياً.

وعلى الرغم من تأثير المسرح على السينما حيث نجد أفلاماً عبر تاريخ السينما تمتاز بقلة حركة الكاميرا، والاعتماد على الحوار ويغلب عليها التقطيع الفني للمشاهد و الميل إلى الشرح، فالموقف سيكولوجي أكثر منه عاطفياً. وتقديم الشخصيات يتأثر بالعرض المسرحي والاهتمام برسم علاقات الشخصية النفسية ببعضها البعض، والاهتمام بالقضايا الخلقية والسياسية. وأقرب مثل على هذا معظم ما نراه من الأفلام السينمائية المصرية.

لقد حاولت السينما الاستفادة من المسرح و مد جسور من خلال نقل أعمال مسرحية أو إعدادها إلى السينما، ولعل في مسرحيات شكسبير خير مثال على ذلك حيث يمكن أن يلاحظ المشاهد الذكي الصعوبات الجمة والمشاكل التي تعترض مثل هذه المشاريع. وحين تبدو المسرحية المنقولة إلى السينما تحمل مواصفات المسرح ومواصفات

السينما بناءً على ما ذكرناه سابقاً تحتاج الى طاقات فنية كبيرة (التمثيل والديكور والاخراج) حتى يختلف النص من كونه مسرحية الى كونه فيلماً سينمائياً.

« ان الكلمة او (الحوار) تشكل الجانب الأهم في الفن المسرحي بينما العمل السينمائي يقوم على الصورة. وما الكلمة والحوار فيها الا وسيلة تعبير ضمن وسائل أخرى مما سبق ذكره، فالحوار في النص المسرحي معد أساساً للعرض المسرحي لذلك يأخذ بعين الاعتبار ما يحتاجه فن المسرح من شروط، فحين تحول المسرحية الى نص سينمائي لا بد وأن تتعرض إلى كثير من التغييرات التي قد تؤدي الى فقدان الفكرة أو الصورة الأصلية. واذا ما شاء المقتبس أو كاتب السيناريو الحفاظ على الشكل الأصلي فقد يوحي ذلك أن ما تشاهده ليس بالفيلم السينمائي وانما مسرحية (مصورة سينمائياً) .[8]

كما يلعب الصوت دوراً في ايصال ما هو مطلوب ايصاله من المسرحية الى الجمهور وبشكل مباشر دون أن يخضع ذلك لتحكم الأجهزة المستخدمة في السينما كما يتميز الصوت بدقة لا يخضع لها الصوت في الفيلم. فمثلاً ان تأدية الصرخة في المسرح يجب أن تؤدى حتى لو كان ذلك بمساعدة مؤثرات صوتية أو موسيقية او تجسم الصرخة بايقاع بصري أو صوتي بينما في السينما تخضع هذه الصرخة لعملية «صناعية» وتجرد مطابقتها لحركة الممثل تصبح في ذهن الجمهور صرخة حقيقية.[9]

المجاز في لغة المسرح ولغة السينما : أن المجاز اللغوي هو الوسيلة المسرحية في ترجمة الانفعالات الناجمة عن التشابه بين الأشياء، وتعمل اللغة بذلك على ربط العالم أيضاً، ذلك العالم الذي يبدو للبسطاء وكأنه عالم مفتت الى ذرات أو عالم هيموني. وتتميز المجازات الأدبية بالثراء لما تتضمنه من معانٍ أخرى غير المعنى المباشر للكلمة. ولا ترجع قوة المجاز الى صفته الرمزية فقط، وانما ترجع الى قدرته على الارتباط بالمعاني المقصودة دون احداث أي خلل بالنسبة للمعنى الأصلي.

والمجاز هو الأداة الكبرى للفن المسرحي، ففيه كثير من الصور المستعارة والاشارات التي ترمز الى الحقيقة المجردة باشكال محسوسة، فمثلاً حين يقول الممثل المسرحي «حبي يشبه وردة حمراء، نبتت حديثاً في شهر يونيو» يجعل المشاهد للعرض المسرحي يشعر بالدفء والانفعال بإيحاءات اللون القرمزي، بينما لو جاء هذا النص من خلال ممثل سينمائي فإنه سيؤدي الى نتائج مختلفة، فاللغة لها قوانينها الخاصة في الحوار السينمائي ولا يمكن فصل الشخصيات عن اللغة التي يشكلها النص، ومن ناحية أخرى فأن السمات الخارجية للغة السينمائية هي ما يبذله الممثل السينمائي من جهد في سبيل ايصال المجاز اللغوي ، وهو ما تعتمد عليه اللغة السينمائية.[10]

المونتاج

أما المونتاج فيكاد ينعدم في المسرح حيث لا تسمح طبيعة العرض المباشر لذلك، وبالتالي لا يستطيع الكادر المسرحي أن يوحي بحادثة سقوط رجل مع أنها حقيقة مثلما هي في السينما، بل تكاد تنعدم مثل هذه المشاهد بشكل كامل في المسرح، على عكس السينما حيث تعد متخمة بمثل هذه الايحاءات، ولو أن التطور التقني في العروض المسرحية الحديثة يحاول أن يتجاوز ذلك الا أن المونتاج يظل فناً سينمائياً.

فعندما نريد أخذ لقطة لشخص يلقي بنفسه من النافذة على ارتفاع عال فنحن نصور بداية الحركة دون أن تظهر الشبكة الموجودة أسفل النافذة. ثم نأخذ لقطة أخرى وهو يسقط على الأرض من ارتفاع بسيط، وبالجمع بينهما بالمونتاج نحصل على التأثير المطلوب لحركة السقوط المستمرة. ولا شك أن هذه القدرة الفريدة للسينما على الايحاء تعتبر سمة خاصة، ومن ثم تصبح عملية الربط في التعبير السينمائي عملية بناءة، إذ يتشكل في الجمع بين اللقطتين معاً معنى ثالث.

الحركة في المسرح

إن الحركة في المسرح تختلف عنها في السينما، نجد في معظم الأعمال المسرحية وخاصة الكلاسيكية منها، ثباتاً في المكان والزمان وبالتالي تصبح أمكنة الحدث واحدة أو تتغير بالاعتماد على الإضاءة في إخفاء وإظهار بعض قطع الديكور، بينما نجد في السينما، ان الحركة هي أحد الإغراءات التي تلجأ اليها السينما لجذب المشاهد، كما أن السينما تعتمد على النقلات العديدة في مواقع الحدث، يصاحب ذلك تغيير في الزمن أو اللجوء الى تصوير المشاهد حين يقتضي زمن الحدث بيانه.

ويختلف الجمهور المسرحي عن الجمهور السينمائي في العلاقة التي تنشأ بين ما يعرض على المسرح ويعرض على شاشة السينما ويمكن أن نسميه الآن «بالقراءة»، فالمسرحية يكفي أن يشاهدها مئات الأشخاص حتى تفي او تحقق أرباحاً كافية بينما يجب أن يصل مشاهدو الفيلم إلى الملايين، وهنا ندرك سطوة الجمهور على الفيلم خلافاً لما هو الحال في فن المسرح.

وبسبب سطوة الجمهور على فن الفيلم فان منتجي الأفلام الرخيصة يجدون ما يبررون به أعمالهم في اختلاف طبيعة مشاهدي الفيلم .. وتؤكد بعض الأبحاث الاجتماعية والنفسية أن نسبة كبيرة من المشاهدين تذهب الى السينما لتعيش في حلم يهربون به من واقعهم المؤلم.

وفي الختام وعلى الرغم من وجود مسرحيات «هابطة» إلا أننا نجد هذا المشكل في السينما أكثر وضوحاً وتدفع تكلفة الإنتاج السينمائي إلى صناعة أفلام تسود فيها أفعال الحركة والجنس والجريمة.

وإذا كان من الممكن للفيلم أن يستوعب المسرح من الناحية الشكلية للتيار المعماري، فان الخلافات تظل جوهرية في الامكانيات التعبيرية بينهما، والتي تجعل كلاً منهما فناً بذاته.

يتضح أخيراً لنا مدى ضخامة المشكلة التي تواجه صانع الفيلم في الواقع، عندما يقدم على ترجمة عمل مسرحي يحاول أن يكون أميناً عليه، حريصا على خلق الوجدان المشترك بين من يقرأه كنص أويشاهده كعمل تمثيلي على المسرح ومن لا يقرأه.

تاجر البندقية

سينمائياً

القبور المطلية بالذهب تسكنها الديدان

تاريخ الإصدار: 29\12\2004 م

المخرج: مايكل ريدفورد .

سيناريو: مايكل ريدفورد ((القصة مكتوبة بواسطة ويليام شكسبير)) .

المنتجون: كاري بروكوا ، مايكل كويان .

النوع: دراما .

التصنيف: R

مدة الفيلم: 1:38 دقيقة .

الممثلون:

1. Al Pacino .... Shylock.
2. Jeremy Irons .... Antonio.
3. Joseph Fiennes .... Bassanio.
4. Lynn Collins .... Portia.
5. Zuleikha Robinson .... Jessica.

6. Kris Marshall .... Gratiano.

7. Charlie Cox .... Lorenzo.

مسرحية الكاتب المسرحي الكبير (ويليام شكسبير) الذي عرفناه مبدعاً بكتاباته وروايته الرائعة والمذهلة .. وهي مسرحيته المتميزة (تاجر البندقية) تظهر عندما أخرجت سينمائياً، صعوبة نقل المسرحية إلى فيلم سينمائي .. ولكن المبدع (مايكل ريدفور) قام بذلك بكل براعة .. لم يكن عمل ريدفور مقتصراً على نقل المسرحية لفيلم سينمائي .. بل كان عليه أن يوفر في فيلمه الاخراج المناسب لهذه المسرحية .. ويختصرها في وقت محدد قدره بأكثر قليلاً من ساعتين وهكذا استطاع الفنان ريدفورد أن يصنع لنا فيلماً متميزاً من كافة النواحي الفنية .. إهمال هذه المسرحية كان ممتداً لفترة طويلة .. والسبب قد يرتبط بحساسيتها الشديدة .. فـ موضوع كهذا كان حساساً بشكل كبير في أيام السلطة النازية وتحديداً في الثلاثينات ..

ويعتقد البعض وحتى الآن بأن هذه المسرحية معادية للسامية .. وأنها تقدم أفكاراً شائكة غير جديرة بالطرح .. وهذا أهم أسباب تجاهل المنتجين لهذه المسرحية والرغبة في مسرحيات أكثر امنا .. وهناك سبب آخر في عدم إنصاف الفيلم في هوليوود .. فـ كما هو معروف أن لليهود أكبر استثمارات في استوديوهات هوليود .. وبالتالي فإن تصوير (شايلوك) على أنه رجل يهودي دنيء .. لن يعجب الكثير ..

مايثير الإستغراب كيف لفيلم درامي رائع كـ (تاجر البندقية) أن يصنف على أنه فيلم (كوميدي!!) .. فهو يجعلك تشعر بمشاعر مختلفة أثناء مشاهدته .. تتأثر بمشاهده المصنوعة بإتقان وبراعة .. و في النهاية يصنف بـالكوميدي ؟!! لا نعرف أين المشاهد الكوميدية الموجودة فيه .. والتي تستدعي لتصنيفه على أنه كوميدي !! فإذا كان هذا التصنيف لأحد المشاهد الخفيفة ! فهل الفيلم يحوي مشهداً أو مشهدين خفيفين يصنف بموجبها فيلماً كوميدياً ؟

يبدأ ريدفورد فيلمه بكلمات رائعة تصف حال اليهود في ذلك الوقت .. وتصف الظلم الشديد الذي يتعرضون له من قبل المسيحيين والمتدينين .. شايلوك (الفريدو باتشينو) تاجر يهودي معروف .. جمع ثروة كبيرة عن طريق إقراض المال مع الفائدة (الربا) .. إلى جانب قيامه بمهام مقابل مبلغ من المال .. هذه الأعمال كانت الوحيدة التي يستطيع اليهود القيام بها .. فالمسيحيون كانوا يمنعون اليهود من أبسط الحقوق .. وكانوا يحتقرونهم ويذلونهم .. حيث كان يجب على كل يهودي أن يرتدي قبعة حمراء ليعلم الجميع أن هذا الشخص يهودي. في المقابل يعيش انطونيو (جيريمي آيرون) التاجر المسيحي المشهور والذي يعاني من توتر شديد نتيجة قلقه على ما يمكن أن يحلّ سفنه التجارية الأربع .. نجد أيضاً باسينو (جوسيف فاينز) الذي يقع في حب بورسيا (لين كولينز) التي تعيش بعيداً عن البندقية .. يطلب باسانيو من اعز أصدقائه المال كي يسافر .. لكي يتزوج ولكن لم يكن انطونيو يملك المال في هذه الفترة فكل ماله وثروته وضعها في تجارته الموجودة في سفنه الأربع .. ولكن نظرا لتقدير انطونيو الكبير والشديد لصديقه العزيز باسانيو .. يضطر أن يستدين مبلغاً من المال ليعطيه لصديقه .. ويجد باسانيو المال لدى التاجر اليهودي شايلوك .. ذلك التاجر الذي كان يتلقى الإهانات الدائمة من باسينو .. ولكنه يصبر ويتحمل، و يتعجب شايلوك من هذا الأمر كثيرا ً فكيف له أن يقرض الرجل الذي أهانه ؟! لكنه اخيرا يقبل إقراض انطونيو المال مقابل أن يتعهد له أن يأخذ قطعه من لحمه وتحديداً من صدره إن لم يسدد ما اقترضه في الوقت المحدد !! من جهة اخرى لا تستطيع بورتيا الزواج من أي شخص تريده .. فوالدها قبل موته وضع اختباراً لكل من يتقدم لها .. ومن ينجح في الأختبار فقط هو من يتزوجها .!!

إن ما يميز فيلم (تاجر البندقية) هو أنك تتعاطف مع كافة الشخصيات الرئيسية، فأنت كمشاهد تتعاطف مع (شايلوك) الذي فقد ابنته والذي تعرض للإهانة الشديدة من قبل المسيحيين .. كما تتعاطف معه في كلماته حول اليهود ومعاناتهم، وفي نفس الوقت تستغرب من تشدده وعدم تعاطفه مع المسيحي في حقه في ما دفع ورفضه أن يتنازل عن حقه في رفع الدعوة .. وحرصه على أن يحصل على حقه في الحصول على قطعة من لحم صدر انطونيو .. على الرغم من التوسلات الكثيرة .. !! .. من جهة آخرى تتعاطف مع انطونيو عندما يجلس على الكرسي في المحكمة .. ويطلب من القاضي أن يسّرع في الحكم عليه ..وتتعاطف معه وهو يطلب من شايلوك أن يعفو عنه !! وفي المقابل

تشعر بالدهشهء عندما يستفز ويبصق على شايلوك ؟! .. وما يميز الفيلم أيضاً أو (المسرحية بشكل عام) .. أنها لا تقتصر على قصة واحدة فقط .. إنما هي مجموعة من القصص التي تترابط ترابطاً قوياً بعضها ببعض..فالسيناريو يجعلك تحترم كاتبه (مايكل ريدفورد) ... بالحديث عن السيناريو ونقده .. فالبرغم من نقده المحكم، فإن مجرد التفكير بأن ريدفورد أستطاع أن ينقل مسرحية مشهورة وشائكة في نفس الوقت إلى فيلم سينمائي فهذا عملٌ في حد ذاته إنجاز لكاتبه حيث جاء هذا العمل محبوكاً ببراعة وإتقان .. السيناريو المحكم يجعل المشاهد مرتبطاً برباط وثيق مع الفيلم .. فكل تقدير لكاتبه ريدفور الذي لم يقتصر على كتابة هذا الفيلم المذهل ؟! .. والذي قام بإخراجه أيضاءً..

اما إخراج (مايكل ريدفور) فكان متميزا من دون شك .. المشهد الأول في الفيلم يؤكد بأن الإخراج كان مذهلا ً ورائعاء ويستمر بالفعل حتى نهاية الفيلم .. والذي ساعد مايكل ريدفور على إخراج فيلمه بهذه الصورة الرائعة هو الطاقم المميز الذي عمل معه .. وبإلقائك نظرة سريعة على الطاقم ستدرك ذلك .. وخاصة بالنسبة للطاقم التمثيلي الذي كان متميزاً من دون أدنى شك .. إبداع لا يوصف وخصوصا من الممثل الكبير والمبدع دوماء (الفريدو باتشينو) الذي قام بدور شايلوك..

كما لعب باقي الطاقم أدواراً عالية المستوى..مثل الممثل (جيريمي آيرون) الذي قام بدور انطونيوء بإتقان شديد .... ولعل هذا الدور كان من أفضل الأدوار التي أداها الممثل. كما يشترك المشاهد أيضاء في تعاطفه معه أثناء سماعه حكم القاضي في المحكمة.... أما الممثل (جوسيف فاينز) الذي قدم دور باسانيو ..فكان أداؤه متميزاً. فمن حديثه في المسرحية يستطيع المشاهد أن يحكم أنه ممثل متميز.. خاصة أثناء ما يقول من كلمات الحب لـ بورتيا .. أما عن دور الممثلة (لين كولينز) الذي قامت بدور بورتيا .. فهي من دون شك قدمت دورها ببراعة كبيرة ..وبالتدقيق في مشاهد اختبار المتقدمين لها للزواج ..و نظراتها أثناء الاختيار التي تتأرجح بين الخوف و رغبة في أن ينجح أو يفشل المتقدم في الفوز بها والزواج منها .. دورها كان متقناً وكانت هي مناسبة لدورها ..

<u>الموسيقى</u> كانت الموسيقى في الفيلم متميزة من كافة النواحي .. حيث أضافت بعداً آخر للفيلم وجاءت منسجمة مع الأحداث المليئة بالعواطف والانفعالات .. فـ مؤلفها (جوسيلين بوك) قدمها.. بحيث يعكس الأحداث. اما الموسيقى الافتتاحية والختامية فكانت رائعة .. والموسيقى التصويرية عامة كانت متميزية ..

<u>المكياج والأزياء</u> جاءت تكملة للحدث في زمانه ومكانه.. وأضفت على الفيلم حقبة زمنية سابقة..تعكسها الملابس التي كانت متقنة الصنع !! اما المكياج فكان مؤثراً

وأخيرا نؤكد على ابداع مايكل ريدفور في (تاجر البندقية) .. فكان متميزاً .. من حيث ((الإخراج، والسيناريو، والتمثيل، والموسيقى، والحوارات)) .. وهكذا حالف مخرج العمل التوفيق في نقل مسرحية وليم شكسبير الى فلم سينمائي حيث تعد اعمال شكسبير في الفن المسرحي الأكثرا قرائة وشيوعا على مدار التاريخ , وتمت ترجمة هذه الاعمال الى اكثر من 100 لغة، كما تحولت المسرحيات الشهيرة الى اكثر من 300 فلم سينمائي بدءا بالملك جون عام 1988م

النتائج

1. التأكيد على اهمية جماليات العمل المسرحي على الشاشة من خلال زوايا الكاميرا واحجام اللقطات.
2. المعالجة السينمائية للنص المسرحي تفقده حسه المباشر.
3. دخول بعض العناصر السينمائية (الخدع والمؤثرات) على العمل المسرحي يفقده واقعيته.
4. آلية العرض المسرحي تقوم على اضفاء الواقع على الرمز اما في السينما فان الواقع ينقل فوتوغرافيا امامنا، لذلك فان المشاهد امامه سعة في المكان، اما في المسرح فعلى المشاهد ان يوسع المكان المسرحي ذهنيا.

المصادر والمراجع

(1) لوي دي جاينيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، 1981.

(2) سادول جورج، ترجمة إبراهيم الكيلاني،عويدات للنشر والطباعة، 1968.

(3) شلدون تشيني، ثلاثة ألاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية ج1، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة- المعهد العالي للفنون المسرحية/دمشق 1998.

(4) أرسطو، فن الشعر، إبراهيم حمادة ، هلا للنشر والتوزيع، 2005.

(5) شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاث ألاف سنه، ج1، ترجمة دريني خشبه، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهر، 1963.

(6) كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي ترجمة, أحمد الحضري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر/ الدار المصرية للتأليف والترجمة/ الطبعة 12 عام 1964.

(7) كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، فن المونتاج السينمائي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر/ الدار المصرية للتأليف والترجمة/ الطبعة 12 عام 1964.

(8) روجر م.بسفيلد (الإبن) ترجمة وتقديم دريني خشبة، فن الكاتب المسرحي ((للمسرح والإذاعة والسينما والتليفزيون))/ مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر / القاهرة - نيويورك 1978

(9) توبي كول – هيلين كريش شينوي/ الممثلون والتمثيل ترجمة ممدوح عدوان / - وزارة الثقافة دمشق 1997

(10) ألكسندر دين / أسس الإخراج المسرحي / ترجمة سعدية غنيم / الهيئة المصرية العامة للكتاب 1983.

(11) خشبة ديريني، أشهر المذاهب المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهر،1961.

(12) ماهية السينما، بازان، اندرية، مكتبة الانجلو، القاهر1985.