وزارة التعليم العالي

والبحث العلمي

جامعة القادسية – كلية الفنون الجميلة

قسم المسرح – اخراج

عنوان البحث:

تحولات النص المسرحي الى نص سينمائي فلمي

بحث مقدم من الطالبة:طيف جميل عبد

اشراف

م-د فراس الشاروط

٢٠١٨م ١٤٣٩هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

(وجعلنا فيها جنات من نخيل واعناب وفجرنا فيها من العيون)

صدق الله العلي العظيم

سورة يس-اية٣٤

الأهداء:

الى روحنا سكنت قلبي وعقلي مدى الدهر الى من رباني وانا صغيرة وتركني وانا في امس الحاجة اليه الى روحا لا اعلم ان يرقد جسدها لكي اشم راحته بتراب قبره....

(ابي)

الى من عوضني عن حنان وطيبة قلب اب الى من تعبت وسهرت وربت وأوصلتني الى هذا الطريق الى من يعجز اللسان عن وصفها...

(امي)

الى من غمراني بحبهما الى من ادخلا الابتسامة الى قلبي...

(اختي_واخي)

الى من تذوقت معهم اجمل الحضات الى من سأفتقدهم واتمنى ان يفتقدوني الى من جعلهم الله اخواتي بالله...ومن احببتهم بالله...

(صديقاتي)

الباحثة

شكر وامتنان:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على معلم البشرية وهادي الانسانية وعلى آله وصحبه ومن تبعهم باحسان الى يوم الدين...

اتوجه بالشكر الجزيل لكل من ساهم في اخراج هذا البحث الى حيز التنفيذ الى كل من كان سببا في تعليمي وتوجيهي ومساعدتي...

الى الاستاذ(فراس الشاروط)حيث لم يأل جهدافي ارشادي وتوجيهي اثناء عملي في البحث

وكذلك اتوجه بالشكر الجزيل الى اساتذتي الكرام لما بذلوه من جهود في تقديم المعلومة

محتويات البحث

القران الكريم.....ب
الاهداء.....ت
الشكر والتقدير.....ث
المقدمة.....١
الفصل الاول (الاطار المنهجي).....(٢-٥)
مشكلة البحث.....٣
اهمية البحث والحاجة اليه.....٤
تعريف المصطلحات.....٥
الفصل الثاني(الاطار النظري).....(٦-١٨)
المبحث الاول(التحول مفهومه وماهيته).....(٧-١٠)
المبحث الثاني(لغة المسرح ولغة السينما).....(١١-١٧)
المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.....١٨

الفصل الثالث(الاطار الاجرائي).....(١٩-٣٠)
مجتمع البحث.....٢٠
عينة البحث.....٢١
تحليل العينات.....(٢١-٣٠)
الفصل الرابع.....(٣١-٣٤)
النتائج.....٣٢
الاستنتاجات.....٣٢
التوصيات.....٣٢
المصادر.....(٣٣-٣٤)

المقدمة:

يتناول البحث تحويل النص المسرحي الى نص سينمائي فلمي،انها قضية تحويل العمل الفني المنتج وفق قيود معينة الى عمل فني اخر خاضع لقيود فن مغايرة،وهي قضية عامة تهم المتعاليات المتمسكة في كل اشكال التحول سواء متعلق بالتحويل الذي ينجز انطلاقا من نصوص شفوية او مكتوبة ويتحقق في نصوص محكومة القيود اجناسية مغايرة لقيود اجناس النصوص الاصلية مثل تحويل الاسطورة الى نص مسرحي او ملحمي او تحويل الرواية الى نص مسرحي او متعلق الامر بالتحويل الذي ينجز انطلاقا من نصوص ادبية ويتحقق في اعمال فنية لا تشكل النصوص الادبية او الاعداد دلالية اولية لها وذلك نتيجة كون تلك الاعمال تستخدم في تحقيقها للتواصل مع متلقيها اضافة الى اللغة اليات غير لغوية كما هو تحويل الاسطورة او الحكاية او الرواية او النص المسرحي الى عروض مسرحية او فيلمية.

يرى البعض ان النص الجيد هو الذي يتحول الى فيلم بسهولة وفي مقابل الفيلم السينمائي يخدم النص بمزيد من الرواج والانتشار الا ان عملية التحول من صورة الى صورة ،ومنذ بدايات السينما بعد من الاعمال الشاقة ولها مشكالها .

وقد تضمن البحث اربعة فصول حيث يتناول الفصل الاول الاطار المنهجي وفيه"هدف البحث المتمثل في التعرف على تحولات النص المسرحي الى نص سينمائي فلمي"

ثم يتناول الفصل الثاني الاطار النظري الذي جاء فيه مبحثين

المبحث الاول:التحول ماهيته ومفهومه

المبحث الثاني:لغة المسرح ولغة السينما

وقد خصصت الباحثة الفصل الثالث "اجراءات البحث والتي تضمنت مجتمع البحث ومن خال استمارة الخبراء في تحليل العينات ثم اختيار ثلاث عينات من نصوص المسرحية التي توجد في مجتمع البحث لغرض تحليلها .

اما الفصل الرابع يتناول :النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمصادر

الفصل الاول.....الاطار المنهجي

١-مشكلة البحث

٢-اهمية البحث والحاجة اليه

٣-هدف البحث

٤-حدود البحث

٥-تعريف المصطلحات

اولا:مشكلة البحث

ان عملية تحويل النص المسرحي الى نص سينمائي تهدف الى التعرف على المتغيرات التي تحدث في النص والعرض لكي تنجح المسرحية في اعدادها للسينما فلا بد لها من التنازل عن وحدتها المميزة خلال توسعها باتجاه الضخامة الملحمية وهو اتجاه يجعل المسرحية مشابهة للقالب الروائي بسبب زيادة عدد المشاهد وتنوعه.

ان الافلام السينمائية في حقيقتها ليست تسجيلا للمسرحيات ،لان وحدة البناء الرئيسية في المسرح تتجدد بالمشهد وبكمية الزمن الدرامي الذي ينصرم خلاله ليوازي تقريبا طول الزمن الذي يستغرقه الاداء اذا ما طال عرض المسرحية،لانها تبقى حبيسة الستارة والمكان و رغم تفاوت طبيعة المسرحيات التي تقدم في الهواء الطلق كما هي في العروض الدينية الخاصة ، اما وحدة البناء الاساسية في السينما والمتمثلة بالقطة فانها تستطيع اطالة الزمن او تقصيره لانها محددة بعدة ثوان ، اما جوهر المسرح فيتحدد وجوده موضعيا لانكل شيء يحدث يكون داخل صندق صغير مضاء اضاءة صناعية في وقت يكون جوهر السينما مغايرا لان امامها العالم باسره تتجول فيه كما تشاء.

يبقى تحويل المسرح الى السينما قاصرا فهو بسبب اسلوب العرض وقصور الرؤية التخيلية في الصورة وهو ما يجعل فشل الفيلم السينمائي محتملا لان المتفرج وحتى العادي لا يمكن له الاستمرار دون حركة، فالسينما لا تنفي ما استحصلت عليه واستفادته من المسرح الا انها لا يمكن ان تكون فنا تكميليا لان المسرح خواصه ولغته

وفي ضوء ما سبق تنحصر مشكلة البحث في دراسة الموضوع عبر الاجابة عن التسائل الاتي:

ما هي كيفيات تحول النص المسرحي الى نص سينمائي فلمي؟

ثانيا:اهمية البحث والحاجة اليه

تتجلى اهمية البحث من خلال:

تسليط الضوء على التحولات في بنية النص من المسرح الى السينما

ثالثا:هدف البحث

يهدف البحث الى التعرف على التحولات في النص المسرحي وكيفية تحوله الى نص سينمائي

رابعا :حدود البحث

هناك الكثير من المتغيرات في اعداد النص المسرحي وكيفية تحويله سينمائيا لذا قامت الباحثة بأخذ نماذج عديدة مختلفة على سنوات عدة من اجل تغطية شاملة لموضوع البحث.

حدود زمانية:من(١٩٣٥-١٩٩٦)

حدود مكانية:في امريكا

حدود الموضوعية :دراسة حول تحولات النص المسرحي الى نص سينمائي فلمي

خامسا:تحديد المصطلحات

التحول لغة/يعرف ابن منظور بانه: تحول عن الشيء زال عنه الى غيره يحول مثل تحول وحال الشيء نفسه حولا بمعنيين يكون تغيرا ويكون تحولا[١].

التحول اصطلاحا/ يعرف ارسطو التحول بانه: تغير مجرى الفعل الى عكس اتجاه[٢].

يعرف ارسطو في كتابه فن الشعر بانه: انقلاب الفعل الى ضده تبعا للضرورة والاحتمال[٣].

التحول: هو الانقلاب الذي يحدث في الشخصية المسرحية وناتجا عن تكشف في ابعاد الوحدات عند تعرفها على الحقيقة التراجيدية فيحدث انقلاب في سلوك الشخصية ناتجا عن تكشف ابعاد الاحداث[٤].

والباحثة ترى ان التحول هو (التحول من حالة تكون عليها الاشياء في المسرحية الى ما هو ضدها ولابد ان يحدث هذا التحول المفاجيء كنتيجة محتملة او ضرورية لتسلسل احداث المسرحية)

١_ابن المنظور،لسان العرب ،القاهرة المؤسسة المصرية العامة ،٢٠٠٤،ص٤٣٢

٢_ارسطو ،فن الشعر ،تر:ابراهيم حمادة،القاهرة مكتبة الانجلو المصرية،١٩٧٢،ص١٢٢

٣_ارسطو،فن الشعر ،تر:عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت،ص٣٢

٤_ارسطو ،فن الشعر ،تر:ابراهيم حمادة ،الانجلو المصرية،القاهرة،ص١٢٢

الفصل الثاني.....الاطار النظري

١-المبحث الاول(التحول ماهيته ومفهومه)

٢-المبحث الثاني(لغة المسرح ولغة السينما)

المبحث الاول:التحول ماهيته ومفهومه

التحول :هو الانطلاق بالجمل من بنية ثابتة لتحقيق بنيات صغرى شديدة التلاحم،او هو توالد البنيات وتداخلها في النصوص الدرامية مما يسمح لها بقدر كاف من المرونة والانفتاح.

والتحول"يعد بحق احدى الطاقات المحركة للأدبية نظرا لما تحدثه هذه الطاقة من حيوتة ونشاط داخل النص الادبي"[١]،هنا التحول يجب ان يسمو بالمفردات والعبارات والصور الى اقصى درجات الشاعرية من حيث الايحاء والعمق والتضافر وألا غدا مجرد شكلا فارغا لا قيمة لها على الصعيد الدلالي.

هنا يرى الباحث ان التحول النصي نوعان :بنيوي وايقاعي

يكون التحول بنيويا عندما يتتبع العلاقات التركيبية بين الاحداث ومدى تداخلها وتماسكها وتكاملها وفاعليتها في تنويع الدلالة وتكثيف الصور اما الايقاعي فهو التحول الذي يطرأ على البنية الايقاعية لتفكيك حاجز الرتابة بين الوحدات الايقاعية ضمن النسق.

ومما لاشك فيه ان التحول هو تعبير عن حركية البنية وقابليتها للانفتاح بسبب ان الانفتاح من بديهيات النصوص الدرامية ،التي ترى"ان عالم النص يقبل التماهي مع العوالم المختلفة للمتلقين في البيئات والعصور المتتالية بحيث يصبح خلود النص ترجمة لانفتاحه وانسانيته وخصوبته الجمالية "[٢] ويرى بعض الباحثين ان التحول قسمان:"تحولات مماثلة وتحولات غير مماثلة ،المماثلة هي كل التحولات من الاثبات الى الاثبات او من النفي الى النفي ،وعلى النقيض من ذلك فكل التحولات من الاثبات الى النفي،او من النفي الى الاثبات تعد تحولات غير مماثلة"[٣] اما ما يسهم في تنمية او ديناميكية "التحولات فهو الروابط الكائنة بين البنية وتحولاتها ،وبما يعمل على خلق التماسك النصي بأعتبار ان النصية مفهوم خاص بالتحول الذي يطرأ على البنية"[٤] واعتبر اخيرا"ان النصية مفهوم خاص بالتحول"[٥].

يرى الباحث ان عناصر مهمة في تشكيل التحولات البنيوية ولكن هذه العناصر ليست كافية حينما نغفل العنصر الدلالي ،لان النص هو متحول باستمرار ما دام يخضع لقراءات متعددة من المتلقين.

١-توفيق الزيدي ،اثر اللسانيات في النقد العربي،الدار العربية،تونس،١٩٨٤،ط١،ص١١٧

٢-صلاح فضل ،اشكال التخيل،الشركة المصرية العالمية،القاهرة،١٩٩٧،ط١،ص١١

٣-سعيد حسن البحيري،علم لغة النص والمفاهيم والاتجاهات،الشركة المصرية للنشر،القاهرة،١٩٨٧،ط١،ص٢١٢

٤-المصدر نفسة،ص٢١٦

٥-المصدر نفسه،ص٢١٦

كذلك اشار باحثون اخرون الى اهمية ظاهرة التحول الاسلوبية في النصوص "الاداتان التحول والتوازي يكمل احدهما الاخر،فالاولى تشير الى اختيار لغوي خارج نظام الاختيارات المسموح بها،فأذاكان التوازي مجموعة منتظمة من الاضداد فأن التحول عبارة عن اختيار الشارح خارج النظام المسموح به"[١] ويرى الباحث ان الدكتور عيد قد مزج التحول بالانزياح ،لأنه اعتبر كل خروج عن النظام المسموح به انزياحا او تحولا يؤدي وظيفة دلالية في النص ،لكن ما يهمنا هو التحول الدرامي الذي ينظم النص على مستوى

العلائق الاستبدالية التي تتحرك مع تحولات المعنى ،لذلك لا يمكن ان يحقق التحول وظيفته الجمالية الا عندما يوسع فضاء النص ،ويخلق فيه دلالات واشارات جديدة،تتنوع وتتعدد مع كل قراءة اخرى.

أن اهم عناصر البناء المسرحي الذي يمكن ان يحدث فيه التحول دراميا هي:

١-الحبكة:وهي "ترتيب الاحداث او الاشياء التي تقع في القصة"[٢] ويقرر ارسطو ان الحبكة او القصة روح التراجيديا وقوام حياتها،فالترتيب هنا منطقي بحيث ان المأساة محاكاة لعمل ، وللعمل اشخاص يؤدونه ، فلابد ان يكون لكل واحد صفاته ،وكانت تستقى القصة من الاسطورة الدينية او التأريخية ،حيث تدور الاساطير اليونانية حول:الانسان ،والطبيعة،والالهة.

٢-الشخصيات :وهي التي تقوم"بالفعل على اعتبار ان لكل شخصية نوعا من السلوك والتصرفات" [٣]، وشخصيات التراجيديا كلها الهة او انصاف الهة ثم شملت البشر كالملوك والامراء لان مصيرهم يؤثر على الشعب فيتأثرون،وقوتهم وقدرتهم على ان يقيموا صراعا مع القدر،ويشترط ارسطو ان تكون الشخصية فاضلة في التراجيديا ،ردا على افلاطون الذي وصم الفن بأنه غير اخلاقي لانه يقدم صورا من الرذيلة،واشترط ايضا التوافق بين صفات الشخصية وخلقها،والمشابهة بينهما وبين مثيلاتها في الحياة لتكون مقنعة ،وان تكون افعالها وسلوكها واقوالها متناسقة.

٣-الفكر :يحرص الكاتب على ان تكون لديه فكرة ينقلها الى المشاهد بالوسيلة الفنية التي يجيدها او يتخذها اداة للاتصال بالاخرين، ويعرفها ارسطو:"كل ما يدلي به القائل سواء ليبين حقيقة عامة او يقرر رأيا"[٤]. وعماد الفكر اللغة ،ولكن في المسرحية يجب ان يعتمد الكاتب في اظهار فكرة محل ترتيب الاحداث احتمالا او ضرورة ،وتحت عنوان الفكر يندرج كل تأثير ينشأ عن استعمال اللغة مثل :البرهنة واثارة الانفعالات التي هي اساس الرحمة والخوف.

١-رجاء عيد ،القول الشعري منظورات ،منشأة المعارف،الاسكندرية،١٩٨٥،ط١،ص١٩٦

٢-ينظر ارسطو،فن الشعر ،تر:عبد الرحمن بدوي،ص٣٨

٣-المصدر نفسه،ص٢٧

٤-ينظر نظرية ارسطو عن الكوميديا

٤-الصراع :ان فكرة الدراما كلها قائمة على الصراع ،بمعنى ان رؤية جديدة للعالم لابد من ان تجد لها من يناصرها ومن يناصبها العداء،هذا الانقسام يمثل الصورة البدائية لكل صراع ويتطور بعد ذلك في اتجاهات مختلفة تصب كلها في خدمة تلك الصورة الاولى.ويمكن بسهولة ان يلحظ القارئ ان الدراما كلها تشمل على تقابل طرفي الصراع (الخير/الشر) وعلى صور مختلفة في اسلوب التعبير منها اسلوب المواجهة المباشرة او اسلوب المواجهة بالنيابة كما في صراع الايمان ضد الطاغوت او بأسلوب التغييب حيث يختفي طرف

الصراع من الساحة ولكنه يكون متضمنا في انتصار طرفها الاخر وفيما يخص الصراع نجد هذا الانواع كلها:

١-الصراع الداخلي(صراع المرء مع نفسه)

٢-الصراع الخارجي:وهو على اشكال عدة

أ)الصراع مع الاخر البشري

ب)الصراع مع الخالق

ج)الصراع مع الطبيعة

٥-الزمان :ما دامت القصة حدثا فلا بد من زمان مهما تناهى في صغره او تنوع في طريقة عرض القصة اياه فكما ان الحدث لابد له من محيط هو المكان فأنه لابد ان يقع في شيء اصطلح عليه بالزمان، والزمان عرفا واتفاقا،بمعنى انه ليس ماديا وان كانت ادوات قياسه ماديا او ما ينشأ عنه ومنه ماديا،اذن فالزمان في الدراما لازم الحضور ولكن اهميته في القص ليست كذلك فهو قد يكون بصورته المعتادة بوصفه ظرفا لوقوع الحدث وهنا لا تكون له اهمية تذكر سوى كونه ظرفا لذلك الوقوع. كذلك الزمان المسكوت عنه ونعني بالزمان المسكوت عنه ذلك الذي تختزله القصة بصورة واضحة لان غير ذي اهمية في احداثها او في وظيفتها في السياق.اما الزمان المحوري اي الذي يمتلك فاعليته مهمة في حدث القصة وسياقها فأنه في الدراما على صورتين:

صورة فيها شيء من الغموض وان كان من الممكن ادراك اهميتها للحدث بمعنى اننا ندرك ان للزمان في هذا الحدث دورا مهما ،غير اننا لا نستطيع معرفته بل نحدسه لان الزمان مؤكد فيه وذكره لم يجعله مغفلا. اما الصورة الثانية للزمان المحوري في القصص القرآني فهي الواضحة التي يكون الزمان فيه بطلا للحدث او هو أحد الفاعلين الواضحين من حيث الاثر او الغاية في ذلك الحدث.

المكان:يمثل المكان عنصرا من عناصر الدراما غير ان هذا العنصر لا يتمتع بالشيوع والاهمية التي لغيره ويتخذ المكان في الدراما صورتين:

الاولى:بوصفه محيط الحدث اي انه البيئة الفيزيائية التي تقع فيها الاحداث او حيز الفعل وهو بهذه الصفة لا يمتلك اهمية خاصة في القص بل انه قلما يذكر،وانما يلمح عقليا اي ان القارىء وبالتالي محلل النص يفترض وجود مكان لهذا الحدث لاستحالة تصور حدث بلا مكان مهما كان نوعه،ولارتباط هذه الفكرة بالنص ،اذ ان الصفة البشرية تلتزم ال(اين)بمعنى المكان اما المطلق فلا تجوز عليه ال(اينية)فالمكان جزء من صفة الفناء البشرية ولذا فهو حاضر في كل حدث بوصفه محيطا له..

اما الصورة الثانية:فهي حضور المكان بوصفه فاعلا بصورة او بأخرى في مجرى الحدث وهنا يكون للمكان دور وفاعلية ربما تكون على جانب كبير من الاهمية.

المبحث الثاني :لغة المسرح ولغة السينما

لغة المسرح:

"وتشمل اللغة على نوعين من تجليات الشخصية الانسانية ،تجل ذهني وتجل عاطفي واللغة المكتوبة والمنطوقة لا تتطابقان ،ولكل منهما خصائصها المتميزة وهذا القول الاخير يؤكد مقولة مدرسة بزاغ على

تعدد اللغة للنص الادبي لغة وللمخرج والعرض المسرحي لغة ،وهكذا فنحن امام تحليل لغوي نصي ولغوي اخراجي ،وقد ميز الناقد البولندي رومان انجاردن(١٨٩٣_١٩٧٠)بين النص الدرامي الاساسي الذي يمثل الحوار المنطوق على خشبة المسرح، وهو الذي يشاهد من قبل المتلقي ومن النص المساعد ،وهو عبارة عن ارشادات مسرحية غير منطوقة فالدراما عنده تصور احداثا تقدم بوسائل بصرية ومادية اخرى وتقدم بواسطة التعبير اللفظي والوسائل البصرية معا"[١]

وهذا ما يؤكد مرة اخرى على تعدد اللغة المسرحية والغاية من ذلك التواصل مع المتلقي بصور شتى منطوقة وغير منطوقة.

الغة الاخراجية/الرؤية الاخراجية/لغة المخرج:ان المخرج وهو يتعامل مع النص المسرحي الادبي يبحث عن درامية النص بشكل مباشر، ويقوم بضفط تلك الاشارات الدرامية وتبويبها ووضع ملاحظات وارشادات حول طبيعة النص المسرحي وحول طبيعة العرض المسرحي الذي يعتمد على النص الذي يراد تحويله الى عرض مسرحي مشاهد من قبل المتلقي وبالتشارك مع جملة من الفنيات والتقنيات المسرحية ،ولذا فأن نص المخرج سيكون مختلفا عن نص المؤلف ،ولهذا فأن كتابة النص المسرحي عن طريق التصوير الاخراجي "يفرز انتاجا ثانيا يناقض طبيعة النتاج المؤلف لانه ينقل واقعا جديدا يحمل خطابا مسرحيا مقننا"[٢]

١_ينظر عبد الحميد ابراهيم شيحة،الاتجاه السيميوطيقي في قراءة النص المسرحي ،علامات في النقد،السعودية،١٩٩٩،ص٤٥

٢_نوال ابراهيم ،دينامية التلقي لدى المخرجوالممثل،عالم الفكر،الكويت،١٩٩٦،ص٣٢

ولكن هذا القول لا يعني الغاء نص المؤلف وصياغة المخرج للغة العرض المسرحي هي اولا واخيرا تعتمد على نص المؤلف ،وما يقوم المخرج تشذيب نص المؤلف بالتخلي عن بعض الاشارات مثلا فالنص المسرحي لا يمثل كله الا في حدود نصوص معينة وبنظرة اخراجية متوائمة مع هذا النص مثل النص التأريخي مثلا ،ولكن المخرج لا يستطيع تبني رؤية نصية جديدة للعرض المسرحي ،الا من خلال تشارك جزيئات تقنية اخرى في العرض مثل السينوغرافيا بشكل عام فهذه السينوغرافيا ايضا تشكل من لغات تساهم ببناء العرض المسرحي الى جانب الرؤية الاخراجية ليكون العرض المسرحي اكثر انضباطا ،ومهما

يكن من نص للمخرج لابد اننا ندرك اعتماده على نص المؤلف ،فذاك النص الاول هو الذي يملك كل الاشارات والدلالات والارشادات والرؤى ،وكل هذا بعين المخرج على تشكيل نص اخراجي ،ولذا فأن قراءة النص المسرحي من قبل المخرج تساعده على الفهم المتكامل للنص ،فالقراءة تعني كما يقول سعد اردش"فك شفيرة النص المكتوب او المنسوخ او المقروء اللغوية والجمالية والفكرية"[١]

لغة الممثل :ان الممثل يبدو كحالة نهائية للعرض المسرحي المبني على نص مسرحي ادبي او كتابة درامية وهنا نجد الممثل امام قرائتين ،القراءة الاولى والتي يجب ان يقوم بها ولا تقل اهمية عن القراءة الثانية وهي قراءة نص المؤلف لتفكيك شفرته المعرفية والدرامية ،ومعرفة الموضوع العام وكيفية انسجام الموضوع مع رؤية الممثل وجسده ايضا ،والقراءة الثانية تكون للارشادات التي يضعها المخرج على النص المسرحي كنص مساعد ،وهنا سيجد الممثل قراءة اخرى ولكنها اكثر فنية وتقنية وقد وضعت بشكل مباشر لبداية التطبيق ،ومن هاتين القرائتين تأتي "لغة الممثل والتي تبدو هي اللغة المواجهة للمتلقي ولكن بالاتساق مع تقنيات العرض المسرحي المتعددة وبالاتساق مع التصور الذهني للمثل ،وما ينعكس على حركة جسده ليرسم لنا لغة جسدية ايضا ،وهكذا يستطيع الممثل التعرف على طبيعة النص الدرامي نص المؤلف وما فيه من تشكيلات موضوعاتيه مختلفة اجتماعية وفنية وفلسفية ورؤى وافكار ،وكيفية التعامل معها بارشادات المخرج لتكون حركية على خشبة المسرح ،وكيفية تنفيذ هذه اللغة بلغة اخرى لغة الممثل، فالتواصل الان بواسطة الممثل غير التواصل اللغوي كنص المؤلف فنص المؤلف غائب ونص الاخراج غائب"[٢].

فلم يعد يواجه المتلقي الا الممثل وبصور عدة ،صورة لفظية اللغة والحوار وصورة بصرية تشكل جسد الممثل وحركته وعليه فأن الممثل امام لغتين:لغة بصرية من خلال الجسد وتمثيلاته وما يمليه النص والرؤية الاخراجية والذي امسى مندمجا في الممثل، وهناك صورة سمعية اخرى وهذه الصورة السمعية هي اللغة المسرحية يفترض ان يكون قادرا على تمثيل اللغة من حيث الالقاء والتمثيل بالتعبيرات اللفظية حسب الموقف وحسب طبيعة النص الدرامي كأن يكون يعبر عن حالة عاطفية ما تختلف عن حالة تعبيرية تصور التأريخ او تتحدث عنه مثلا.

١_ينظر بن دهيبة بن نكاع،النص المسرحي المخرج والقراءة الخلاقة ،كتابات معاصرة،لبنان،بيروت،٢٠١٠،ص٤٤

٢_ينظر منصور عمايرة،الممثل الذات والاداء والمعرفة،مجلة كواليس،ع٣٤،الامارات العربية المتحدة،٢٠١٣،ص١٣

"ومسألة اخرى تتعلق بالاداء للممثل عن طريق الالقاء وماله من اهمية قصوى وخاصة ان المخاطب الان هو المتلقي المتيقظ لما يقوله الممثل والذي يشنف اذنيه ويفتح عينيه لتلقي العرض المسرحي ليشكل رؤية تأويلية كبرى تمثل بالفنيات والتقنيات التي تحدث امامه على خشبة المسرح ،فالالقاء مهم جدا في عملية التواصل وكم من عرض مسرحي جيد يحطمه القاء الممثل من خلال ضعف الصوت والنبرة التعبيرية فيحدث اضراب بالتواصل بين الممثل والعرض المسرحي بشكل عام والمتلقي ،ويبدو ان الاهتمام بالصوت ووضوحه مسألة قديمة ترجع الى اليونان حيث أن الخوريجوس الذي كان يكلف بأعداد الجوقة والاتفاق

عليها والقيام بكل تكاليف العرض المسرحي ،وكان مما يفعله يقدم المشروبات للمثلين لتساعدهم على تقوية الصوت ووضوح"[١]

ان المقولة التي تؤكد ان النص المسرحي نص غير مكتمل ويقصد بهذا اتاحة المجال للاخرين للمشاركة بانتاجية النص وتكتمل الانتاجية من خلال التشاركية ،وهي متعددة وتبدأ بالمخرج والممثلين والتقنيات المسرحية ،وهذا ما يؤكد حضورية لغات عدة في العرض المسرحي وبما يخص لغة الممثل وتعبيراته على خشبة المسرح نجد ان طريقة التلفظ بالعبارة هي التي تحمل المتفرج على تأويلها من خلال الايحاء الذي يستخدمه الممثل ومن خلال الحوار مع الممثل الاخر وهنا نجد ان الممثل ربما لا يكتفي بالعبارة وطريقة القائها بل يصاحبها بالحركة ،لان اللفظ وطريقة لفظ العبارة هي حركة فمثلا لو جاء في الحوار بين شخصين عبارة:كيف انت؟ستعطي دلالة مختلفة من خلال ميز الصوت ومن خلال طبيعة الحوار ،وهل هي عبارة تهكمية؟هل هي عبارة استفهامية؟هل هي عبارة تعبر عن موقف حزن او فرح؟كل هذه التصورات يعي المتلقي احداها ومن خلال طبيعة الحوار بين الممثلين ولهذا سنجد ان"الشكل الدرامي للتعبير يترك الحرية للمشاهد ان يقرر بنفسه نوع النص الخفي المستتر خلف النص الظاهر ،حيث يضعه في نفس موقف الشخصية الموجه لها الكلام"[٢]

ان طريقة اداء العبارة بأندماجها مع النص لغة لفضية يستدعيها الموقف الدرامي وتتواصل مع المتلقي وبما يتعلق بالمتلقي فالدراما ،وهنا الحديث عن المسرح بشكل خاص تعيد "خلق الاوضاع الانسانية والعلاقات الانسانية"[٣]

وهذا يعني ان طريقة الموقف الدرامي موقف اكثر تواصلية مع المتلقي من مواقف تعبيرية اخرى والتي تقوم على الاستطراد مثل الرؤية ،فالكتابة السردية وبما فيها من بعد تواصلي بين القارىء واللغة المكتوبة الا انها اقل تأثرا في مباشرة العلاقة بين الناس ،فالدراما لها ميزة التأثير الاسرع والاقوى من خلال ارسال الرسالة الى متلق حاضر.

١_محمد صقر خفاجة ،دراسات في المسرحية اليونانية،مكتبة الانجلو المصرية،القاهرة،١٩٧٢،ص٧٦

٢_مارتن ايسلن ،تشريح الدراما ،دار الشروق،عمان ،١٩٨٧،ص٩٨

٣_مارتن ايسلن،المرجع السابق

اللغة المسرحية والمتلقي :بعد ان يتوافر العرض المسرحي على نصوص عدة ،تتمثل بنص المؤلف ونص المخرج ونص الممثل يأتي نص جديد منبلج من خلال تلك النصوص المجتمعة ليشتق لنفسه نصا خاصا به وهو نص المتلقي نصا غير لساني ،وانما توافر هذا النص على وسائط اخرى لتشكيل النص لديه وهذه الوسائط هي السمعية والبصرية وهي وسائط مدركة ماديا ،وهناك وسائط اخرى تشغل في الذهن انها الوسائط الادراكية والمعرفية ونتيجة لملاحظة ومشاهدة الوسائط المادية تتفاعل مع الوسائط الادراكية

والمعرفية في ذهن المتلقي وهكذا ونتيجة هذا التفاعل يصبح لدينا نص مسرحي خاص بالمتلقي ،والمتلقي متعدد ويستطيع بعد ذلك ان يسهم لنا هذا النص بوصفه وصفا دقيقا كما اعتمل في ذهنهومن خلال مشاهدته للعرض المسرحي، وهذا الرأي قد يكون هو بالتالي ما يتوافق مع طروحات المتلقي نابع من قراءة العرض المسرحي قراءة افقية "وكما يقول المخرج الفرنسي ريتشارد دومارسي في كتابه مبادىء سوسيولوجيا المسرح فهذه القراءة حالة تقليدية للتلقي تعتمد على الانتظار المتلهف للنهاية السعيدة المصحوب بتوريط قوي جدا في الحدث ،وفي هذه الحال يكون اهتمام الناقد منصبا بشكل جوهري على الحكاية تسلسلها الخفي ونهاتها المتوجه بالتطهير"[١].

ان القراءة الافقية التي يتحدث عنها دومارسي هي حالة اندماجية نتيجة لما تربى عليه المتلقي او نتيجة للثقافة المجتمعية من حيث التعاطف، وكأن المتلقي هنا يبحث عن الحالة العاطفية في العرض المسرحي الذي يتوافق مع طبيعته الانسانية المكتسبة من خلال الثقافة المجتمعية.

المسرح تعدد اللغات/روح اللغة في المسرح :وما دام هذا القول صحيحا فهو يشي بكيفية ظهور هذه اللغات المتنوعة، وهذا الظهور سيبدو امام المتلقي المتابع للعرض المسرحي الذي يقدم امامه الان وقد اثار المخرج الانجليزي(ادوارد كوردن كريج)الى المسرح بنظرة قد تبدو مختلفة حينما يقول"ان فن المسرح ليس في لعب الممثل ولا في النص المسرحي ولا في الاخراج ولا في الرقص انه ينبع حتما من العناصر التي تكونهاالاشارة وهي:روح الرقص وسياتي يوم لا يجد المسرح فيه النصوص المسرحية ويضطر الى ابداع الاعمال النابعة من فنه هو"[٢].

١_احمد حبيبي ،النقد المسرحي المعاصر،الملتقى الجزائري للمسرح المحترف،٢٠١١،ص٦٥

٢_سعد اردش،المخرج،عالم المعرفة،الكويت،١٩٧٩،ص٤٥

ويوقفه تحليل لهذا القول ندرك تماما ان المسرح يتكون من هذه الغات مجتمعة ،كيف يتسطيع الممثل ان يشكل لغته من خلال الحركة الموحية التي تنتقل الى المتلقي، وهنا ندرك ان الممثل وكأنه يتقمص الشخصية ويعرف ما يقوم به وليؤدي حركة تنطبق تماما مع الموضوع المسرحي من دون عبثية بالحركة التي تشي بحالة بعيدة عن العرض المسرحي ،وان الكلمة التي يتمثلها الممثل تبين عن مقدرته بنقل هذه الكلمة من خلال الصوت والاداء وقوة التعبير وارادة التأثير والتعبير عن الموقف في العرض المسرحي ،وبالاشارة

الى الالوان فهي المندفعة بالعرض وليست مجرد ديكور تزين فيه خشبة المسرح والايقاع الموسيقي المصحوب بالحركة التي تبين عن الرؤية التعبيرية للمشهد في الالعرض المسرحي هي المبتغى من العرض وفي العبارة الاخيرة من قول كريج عن النص المسرحي اشارة الى انبثاق المسرح من خلال ما يكونه ،وتلك اللغات التي تشكله فيبدو كأيقونة مكتملة فاصلة وعن هذا العرض المسرحي يقول كريج"ان المستقبل سيكون مسرح رؤى لا مسرح طقوس ولا مسرح اقوال مسرحا نسمع فيه اقل مما نرى ،مسرحا بسيطا يصل الى فهم الجميع عن طريق الاحساس ،مسرحا يتفجر من الحركة ،الحركة التي هي في الواقع رمز الحياة"[١].

لغة السينما:

على الرغم مما يمكن ان نجده من تكامل وتقارب وتماثل بين لغة الفيلم ولغة الرواية ،الا ان ثمة تمايزا بين السينمائي هو كل ما ينتمي الى اللغة السينمائية بالمعني الخاص والضيف اما الحكائي فهو فوق سينمائي ما دام يتضمن المسرح والرواية والسينما والاحداث اليومية اي ان انضمة الحكي ظهرت قبل وجود السينما فالسينمائي اذا خاص تقني نتج عن التطور التكنولوجي اما الحكائي فهو عام سابق متعدد انساني حاضر في كل الازمنة والامكنة اي عبر تأريخي وعبر ثقافي.

ان مصطلح اللغة السينمائية "مفهوم انبثق عن الحركة النقدية التصحيحية المعاصرة في مجال النقد السينمائي والتي جاءت كرد فعل على جهود التقليدين من امثال (جون هواردلوسون،و رودلوف ابرنهايم،واندريه بازان،وبعض اراء سيرجي ايزتشتاين)"[٢].

الذين لم يروا ان للسينما لغة بل هي في نظرهم محاولة لالتقاء دقائق الواقع ذات الابعاد المحدودة بواسطة اليات وعمليات ميكانيكية معقدة واخرى فنية متواضعة ،وقد جسدت مقولات هذه الحركة التصحيحية الناقد (مارسيل مارتن)بكتابه اللغة السينمائية وفيه عكس كل المظاهر التعبيرية التي قدمتها السينما في نصف قرنها الاول.

١_سعد اردش،المخرج،عالم المعرفة ،الكويت ،١٩٧٩،ص٤٥

٢_عبد الرزاق الزاهير ،السرد الفلمي(قراءة سينمائية)،دار توبقال،المغرب،١٩٩٤،ص١٨

"واذا ما اعتبرنا ان للسينما لغة تعبيرية بالغة الكثافة لها نظمها المجازية الخاصة المباينة لتنظيراتها في الرواية والمسرح والشعر وتعتمد كثيرا على عناصر مرئية واخرى غير ملفوظة لا يمكن التعبير عنها بسهولة في صيغة مكتوبة"[١].

"فأن للفيلم بالمفهوم الاعم والاشمل فهي وسيلة للاتصال ليس بالمفهوم الخاص الذي نصف به اللغة حين نشير الى انها انظمة من الشفرات التي هي على درجة عالية من التنظيم "[٢]

"ثم ان العلاقة الدالة بالمدلول تختلف كليا فصورة طير لها علاقة مباشرة بهيئة الطير الحقيقي وهي اوثق واقرب الى العلاقة المباشرة من كلمة (طير)مثلا ،حتى ان قراءة مقطع معين من سيناريو فيلم تختلف كليا عن رؤية مجسدا على الشاشة بالصورة ،لان الفكرة السينمائية مهما كان مصدرها مسرحية ،و رواية ،حكاية ،سلوكا...الخ،تخضع لعديد التعديلات عندما يتم تناولها اخراجيا ،فالمضمون الدلالي التداولي سيعبر عنه بلغة بصرية تعتمد اللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم مع ما تتطلبه هذه الابعاد من تموقع معين للكاميرا في مكان ما خاص هو في حد ذاته جزءا من الدلالة ،اضف الى ذلك ان الصوت المصاحب للصورة هو الاخر بوصفه جزءا من المضمون سيتم كتابة مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية".[٣]

هذه العملية التخليفية المتعددة الروافد والخواص غلغلت من"لغة السينما"في حياتنا الثقافية المعاصرة واثرت بالطريقة التي نرى بها الاشياء ،حتى ان بعض الاتجاهات التي ظهرت حديثا دعت الى تبني اساليب جديدة في الكتابة مثل:تعدد وجهات النظر وتفكك البنية السردية الخطية و مراوغة القارىء ومصاحبة البطل المضاد الى اخر هذه التقنيات المعروفة التي تعتمد بالاساس على قلب الرؤية الموضوعية للعالم واستبدالها برؤية متشظية ،متقطعة،مضاعفة ،وغير متنافسة للعالم غير المفهوم ،حتى ان الروائي (الان روب غرييه)يربط هذا الاتجاه العلم للفكر البشري والوجود وبين ما حاوله هو والمخرج (الان رينيه) في فيلم (العام الفائت في مارينباد) فيقول ان السينما الكاملة لعقلنا تسمح بالتغيير وبنفس الدرجة من التجزؤ الاني في الحقيقة التي يوحي بها النظر والسمع ومن جزيئات الماضي او جزيات المستقبل او الجزيئات التي هي مجرد اوهام.

اذن فالرؤية مارست تأثيرها اولا على الصناعة السينمائية بوصفها رافدا من روافدها لكن السينما اثرت بذات التأثير على الرواية عن طريق الصور والاخلية والالوان فضلا عما يفيد به الفيلم الرواية من مناهج واليات في بناء الاحداث وتداخلها والتحكم في مظاهر الصراع بينهما من جهة والاقناع بالفصول المشاهد المقدمة من جهة اخرى لان اي عمل فني انما يتوجه الى متلف معين ويحمل رسالة خاصة مؤسسة وفق خطة اقناعية تنم عن مدى تصور المبدع للاثر والمتلقي والواقع .

١_جوزيف بوجر،فن الفرجة على الافلام،تر:وداد عبد الله ،الهيئة العام للكتاب،مصر،١٩٩٥،ص٢٠

٢_كريستان ميتر ،لغة السينما،تر:د.محمد علي الكردي ،مجلة الثقافة الاجنبية،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،١٩٨٦،ص٧٦

٣_د.محمد سالم ،لغة السينما في السرد المعاصر ،موقع اسلام اون لاين الالكتروني

ما تريده السينما وينبذه المسرح :

كانت السينما تعتمد على المسرح اعتمادا كليا في تقديم اعمالها فكانت تقدم المسرحيات التي لاقت نجاحا كبيرا في السينما وفي بعض الاحيان يكون الممثلون في المسرح هي انفسهم الابطال في السينما اعتمادا على شهرة ممثلي المسرح وقتذاك لضمان نجاح الفيلم .ولم تصبح السينما فنا الا بعد ان بدأ المخرجون يفرضون اعمالهم ويعتمدون على فنهم.

"الفيلم القديم الذي يحملعنوان (بلا بائنة)قريب جدا من مسرحية (أ.ن.وستروفسكي)التي خطبت اكثر من مسرحياته الاخرى باعدادها للسينما وظهر من خلال ما يكنة المخرجون من احترام يبين لمؤلفها . ولكن كم كان فلم(مثل هذا الحب)ضعيفا ومفتقرا لمزاياه قياسا الي المسرحية التي تحمل الاسم نفسة (مثل هذا الحب)رغم ان مسرحية(ب.كوفاوت)وتقترب كثيرا من فنية كتابة السيناريو اكثر منها مسرحية"[١]

ذاكرة المسرح واختراع السينما :

ظل المسرح وسيلة للتعبير الدرامي طوال قرون مضت دون ان تنافسه وسيلة اخرى منذ العصر الاغريقي البداية الحقيقة للمسرح الى ان ظهرت السينما في اخريات القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين فكانت بمثابة نذير للمسرح بأن يجدد نفسه ويطور من امكانيته ليلحق بهذه الوسيلة سريعة الانتشار في كل زمان ومكان والتي اتت بالعجائب حتى للمسرح نفسه.

"ولدت السينما بوصفها فنا من خلال تقليدها للمسرح وما زالت الى يومنا هذا تفيد ليس من ممثلي المسرح فقط وانما توظيف وسائط متنوعة من التعبير المسرحي يصبح احيانا من الصعوبة بمكان معرفة اين ينتهي المسرح واين تبدأ السينما".[٢]

عندما ضهرت السينما ،التي كانت صامتة في البداية كانت تعد تسلية خفيفة في شكل صور من اجل الربح فقط ولم تكن السينما حينذاك فنا مستقلا بل كانت تحبو في بداية الطريق ولكنها حققت ارباحا طائلة حيث كانت شيئا جديدا على الجمهور الذي لم يتعود الا على المسرح.

١_توفستوجوف،عن مهنة المخرج،صوفيا،العلم والفن ،١٩٧٠،ص٥٦

٢_عقيل مهدي يوسف تأملات في الذاكرة البصرية ،دراسة تحليلية في المسرح والسينما،بغداد،٢٠٠٦،ص١٥٥

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١-يمكن ان يعالج النص المسرحي سينمائيا كأعداد اصيل حرفي.

٢- يمكن ان يعالج النص المسرحي سينمائيا كأعداد غير امين عن طريق بناية النص الفيلمي من خلال الشخصية او حوار.

٣-يمكن اعداد النص المسرحي سينمائيا بأسقاطات ذاتية للمخرج في الفيلم.

٤-يمكن اعداد النصوص المسرحية القديمة سينمائيا بأسقاطات حداثوية انية.

الفصل الثالث.....الاطار الاجرائي

١-مجتمع البحث

٢-عينة البحث

٣-اداة البحث

٤-منهج البحث

5 -تحليل العينات

اولا :مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث نصوص لمؤلفين في امريكا والتي تشمل الحدود المكانية للبحث

ثانيا:عينة البحث

تم اختيار العينات بطريقة قصدية لتوافرها منشورة ومطبوعة وهي تدخل ضمن حدود البحث

ت	اسم الفيلم	اسم المؤلف المسرحية	اسم مخرج الفيلم	سنة العرض
١	حلم ليلة منتصف صيف	وليم شكسبير	بيتر هول	١٩٣٥
٢	الحارس	هارولد بنتر	كلايف دونر	١٩٦٠
٣	هارا صاد	بيتر فايس	بيتر بروك	1967
4	عطيل	وليم شكسبير	اوليفر باركر	١٩٩٥
5	هاملت	وليم شكسبير	فرانكو زيفيرلي	١٩٦٤
6	روميو وجليت	وليم شكسبير	باز لهورمان	١٩٩٠
7	لعبة الحيوانات الزجاجية	لتنيس وليامز	هارفي رابر	١٩٥٠
8	عربة اسمها الرغبة	لتنيس وليامز	ايليا كازان	١٩٥١
9	ماكبث	وليم شكسبير	هوستين كورزيل	١٩٩٦

اداة البحث:

١_اعتماد على النصوص المسرحية في التحليل

٢_الاستناد من مؤثرات الاطار النظري

منهج البحث:

اعتمد على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات

تحليل العينات:

اعتمد تحليل ثلاث افلام سينمائية لثلاث مؤلفين كعينة للبحث كونها تخدم الموضوع في تحولات العرض من نص مسرحي الى فيلم سينمائي وهي:

١_فيلم (حلم منتصف ليلة صيف)للمخرج (بيتر هول)عن مسرحية (وليم شكسبير)

٢_فيلم (الحارس)للمخرج (كلايف دونر)عن مسرحية (هارولد بنتر)

٣_فيلم (مارا صاد)للمخرج (بيتر بروك)عن مسرحية (بيتر فايس)

العينة الاولى :فيلم حلم ليلة منتصف صيف

فكرة النص:

تتمحور فكرة النص حول تداخل عالم الجن مع عالم الانس لكن كيف حدث هذا التداخل ؟تقول الاساطير انه في منتصف ليلة صيف يخرج الجن في الغابة ليلهوا ويعربدو فماذا وجدو من عالم الانس؟تعود الاحداث للوراء قليلا وفي اثنا القديمة حيث يستعد دوق اثنا لحفل زفافه هنا يدخل عليه والد الفتاة (هرميا) يطالبه

بتنفيذ القانون الذي ينص على معاقبة الفتاة التي ترفض الزواج من الشاب الذي اختاره والدها لها اما بالاعدام او النفي مدى الحياة ،وذلك لان يريد ان يزوج ابنته من (ديمتريوس) وهي ترفض لانها تحب (ليسندر)كان هذا القانون الظالم قانونا قديما ولا يستعمل لكن الوالد اصر على استخدامه فما كان من الدوق الا ان اعطى للفتاة فرصة اربعة ايام حتى موعد زفاف الدوق وذلك للتفكير في الامر والا الاعدام او النفي سيكون مصيرها .

لم تستلم الفتاة الجميلة لا هي ولا حبيبها واتفقا على الهروب واتفقا على اللقاء في الفابة لم تخبر الفتاة احدا بخطبتها سوى صديقتها هلينا التي كانت تصب ديمتريوس من قبل وتركها من اجل هرميا لكن هلينا ظلت تحبه واخبرته بخطبة هرميا ليترك فكرة الارتباط بها لكن ديمتريوس لحق بالحبيبين في الغابة ولحقت هلينا به وهكذا كانت الغابة هي مسرح الاحداث ومكان لقاء الاحباب حيث يوجد شابان يتصارعان على حب فتاة واحدة وهناك فتاة اخرى تتدرع الى حبيبها لكن يرأف بحالها...

ورغم سكون الغابة الظاهري فقد كان ملك الجان يتابع تلك الاحداث وهو يأسف لحال الفتاة هلينا الا ان حاله لم يكن افضل منها بكثير فقد كان هو الاخر يشكو لوزيرة من زوجته ملكة الجان التي رفضت اعطاءه ولدا كانت قد تبنته ليصبح من اتباع الملك وهنا فكرة الملك في ان يلقنها درسا قاسيا بأن يضع في عينيها وهي نائمة رحيق زهرة الحب الذي سيجعلها تقع في حب اول من تقع عينيها عليه...

لكن الملك عندما رأى حال الفتاة (هلينا)فكر في ان يضع رحيق الحب في عيني (ديمتريوس) عندما ينام وبذلك تحل مشكلة كل العشاق وامر وزيره بتنفيذ تعليماته لكن الوزير اخطأ ووضع رحيق الحب في عيني (ليسندر)الذي استيقظ ليجد (هلينا) امامه فوقع في حبها تاركا حبيبته(هرميا)التي ظلت تطارده في الوقت الذي كان(ديمتريوس) يطاردها وهكذا جعل خطأ الوزير حال العشاق اسوأ مما كان فماذا يفعل الملك؟ بالطبع عنف وزيره الي ارادة تصحيح خطأه بأن وضع رحيق الحب (لديمتريوس)الذي وقع هو الاخر في حب (هلينا)ليتحول الامر الى وجود شابين يقعان في حب فتاة واحدة هي (هلينا)في هذه المرة و هرميا تعاني من غدر حبيبها كان ملك الجان في ذلك الوقت يسخر من زوجته التي وضع لها رحيق الحب لتقع في حب المزارع الذي حول ملك الجان رأسه لرأس حمار ....

لكن سخريته لم تدم عندما رأى ما فعله وزيره من تخريب في علاقة العشاق فأزداد غضبه ليملأ الغابة بعاصفة حتى لا يتقابل العشاق وعندما غرقوا في النوم وضع ملك الجان في عيني (ليسندر)رحيقا ليفسد به السحر السابق وجعل المحبين يتصورون أن ما شاهدوه مجرد حلم كما افسد مفعول السحر لزوجته واعاد المزارع لطبيعته الاولى وذلك بعد ان وافقت زوجة الملكط على اعطائه الولد ليصبح من اتباعه.

يأتي الملك ووالد الفتاةللغابة ليجدوا(ديمتريوس) وقد عدل على فكرة زواجه من (هرميا)وبذلك لم يعد للاب اي حق في المطالبة بتطبيق القانون لينتهي بزفاف الدوق من عروسه وايضا زواج (هرميا و ليسندر) وزواج(هلينا و ديمتريوس) والكل على ثقة بأن كل ما شاهدوه كان مجرد حلم ليلة صيف.

تحليل النص:

لم تكن معالجة (بيتر هول) لمسرحية شكسبير (حلم ليلة صيف) سينمائية الا بالنسبة لمناجاة واحدة وللفصول الثلاثة الوسطية ، وكانت البداية والنهاية مجرد تصوير سينمائي لما في مسرحية شكسبير بواقعية وبافراط والسبب هو ان البداية في مسرحية شكسبير ليست الا تقديم عرض وان النهاية ليست الا ربطا لاحداث القصة واعطاء حل لعقدتها عالم المسرحية هو عالم ثيسيوس الاثيني ممثلا لنظام منطقي .وقد مثل هول ذلك العالم بشكل مفارقة تاريخية واضعا اياه في عزبة من القرن الثامن عشر وتعكس معالجته عدم تخليه لذلك العالم متهاديا خلال العرض التمهيدي للرواية الشكسبيرية وللعقدة الكوميدية مطاردة العشاق الشباب كما لو كانت مجرد عمل يومي وما امتع هول واهتم به هو عامل الرغبة الجنسية الشكسبيري مما يفيده سينمائيا وربما الاهم هو ان الفيلم يصبح اكثر خياليا عندما تقف كل من ديانا ريغ(هلينا) وجودي دنج(تيتانيا)امام كاميرا هول هول وتنوح ديانا ريغ حول مشكلتها باعتبارها عذراء قبيحة وبمغازلة الكاميرا وتعبيرها عن جوعها الجنسي بشكل واضح بان لديها روح شهوانية متناهية ويستمر مقطع المناجاة ونحن نركز على التناقض بين المناجاة وطريقة اداء ريغ لها لا نلاحظ تقفز هول في الانتقال من موقع الى اخر واضعا ريغ مرة قرب عامود ومرة قرب شجرة وبدون مساعدة الاضاءة المؤسلبة في مقاطع الغابة يستخدم هول وببساطة الموقع كمعاكس موسيقي مقويا ومعقدا ما يمكن ان يكون جاذبا للانتباه حضور ريغ في حين ان صوتها وايماءاتها المتشبتة توفر الاستمرارية .

التأثير كهربائي ودقيق من المحتمل ان المشاهد الغافل لا يلاحظ تلك التغيرات في المواقع ،تلك السطور الست والعشرين الابداعية عبارة عن مقالة في الادراك الحسي وعرض مسبق لما سأتي بعد.

واذ يبدا هول فيلمه ببصريات اعتيادية وغير متخيلة فقد أرادة جعل المشاهدين يعتادون التركيز على لغة شكسبير ثم ينقل المشهد الى الخارج ليحرره من نطاق المسرح ومن ثم ينتقل الى مناجاة ريغ وبعد ذلك الى عالم (اوبيون وابك) الحلمي الواسع وتتغير طبيعة البصريات على مراحل الى ان تقترب من التشابه مع عالم الادراك الاعتيادي ويجد المخرجون المسرحيون والسينمائيون على الدوام صعوبة في معالجة الغابة عندما يدخلها العشاق الشباب ويخلق معالجة لشخصية (بك) و(ابيون) للحبكة بجرعات من دواء الحب (تلك التي تجعل تيتانيا تقع في حب بوتوم ذي الرأس الشيبة برأس حمار)كوميديا الالتباس التي تصنع لغرض الحلم المفرد الواسع والبعيد عن التجانس وينظم (هول) بصرياتة لاجل احداث التغير في نوعية الحلم ويدخل العشاق الغابة نظيفين ومسرعان ما يتلطخوا بالطين ويجري التعامل مع ريغ دون الاخرين بتقطيع سريع في القطات ومن غير تطفل ويجلب الحرفيون معهم المسحة اللونية الى الغابة ويتحول اللون الرمادي البني الى الاسود عندما يخل (بوتوم) كعاشق الى عالم (تيتانيا)ويخلق جهاز الضباب مع الظلام الالتباس البصري اللازم وتوجه الحبكة من نوع الفارس تقريبا الانتباه نحو لغة شكسبير يجعلها العنصر المعتمد الوحيد في كوميديا الالتباس ويصور هول بالضرورة سرعة الكلام لكي تصبح شبيهة بسرعة البندقية الرشاش واجباره المشاهد على السماع بقوة اكبر بجعله مركزا على اللغة وتصعيد الشهوانية ومن ثم يكون تأثير الموضوعية افضل وتعمل طريقة هول عملها جيدا عندما يكون ممثلوه محددين صوتيا وبصريا وتساعده صعوبة اللغة

الشكسبيرية في تقوية التركيز عند القاءها بسرعة وخروجها مباشرة من شفاه الممثلين وبمصاحبة البصريات القسرية .

استخدم هول النص الشكسبيري بكامله تقريبا مصعدا سرعة الالقاء للمحافظة على التركيز وصور معظم اجزاء الفيلم باللقطات القريبة للمحافظة على ذلك التركيز وعدم تشتيته لم يكن لدى المشاهد الا مصادر محدودة وبما يتطلبه تركيز كل الانتباة على اللغة وحرية تغير البصريات نجح الفيلم في عدم فسح المجال للمشاهد ان يسأل اسئلة غير مناسبة الامتصاص هو مسألة استهلاك المشاهد كلها.

وتعمل طريقة هول جيدا مع مسرحيات شكسبير ،فهل تعمل عملها مع لغة غيرها؟ ذلك احتمال ولكن بحدود معينة اساسا هو ذلك التكنيك الخاص بالحلم طريقة لتجسيد الوعي والتي تحتاج الى قوة لغوية عالية ومحتوى ذاتي للقصة وتتطلب اصواتا وبصريات مرنة ويكون التمثيل اكثر اهمية في الصورة الحرة مما هو في الاجناس المحاكاتية الواقعية وتعمل الطريقة عملها بأن حلم هول انجاز كبير في تجاوز الحدود الضيقة للتقنية التي تعالج بها تركيبات شكسبير لحلم ليلة صيف وسريانها على احلام مبدعين اقل شأنا وبدون اللغة الشكسبيرية المستخدمة في تنظيم الفيلم تصبح البصريات مجرد تقنيات والت ديزني السرية دبلمسة جنون وتعمل اللغة ضد ناتج البصريات ولكن التقنية تعمل بصورة افضل عندما يركز هول على المرأة حيث يتحول مقطع مناجاة (تيتانيا)الذي تمثله جودي دنج وهي شبه عارية كما لوكان مشهدا كوميديا اغوائيا ويتغير اللون الاخضر الى الوان طبيعية والى الاحمر ثم الىالظلام ويذب صوت (دنج)وايماءاتها انتباهنا.

العينة الثانية :فيلم الحارس

فكرة النص:

تدور احداث هذا الفيلم حول ثلاث اشخاص فهناك الاخان (ستون وميك)للاول طبيعة الشعراء طيب القلب ويعيش في عزلة عن الاخرين وتعرف انه ادخل في مستشفى الامراض العقلية كي يعالج بصدمات كهربائية اما الاخ الثاني والاصغر فله درامية كبيرة بالحياة والناس ثم يعود ستون الى منزله القديم المتداعي مصطحبا عجوزا كان قد انقذه من معركة في احد المقاهي وجاء به الى غرفته شفقتا به ليمضي ليلته.

اما المتشرد فهو انسان غريب الاطوار به صنف كريه و غرور وحب اسطلاع وبالرغم من انه بلا مأوى الا انه يشعر بأهميته وبأنه اسمى من غيره فهو يعلن انه لا يمكن ان يسكن في بيت فيه ملونون وينصب ميك فخا لديفيز اذ يوهمه بأنه يثقبه وانه يريد ان يجعله حارسا لهذا المنزل الذي يمتلكه وحينما يعرف ديفيز ان ميك هو الاقوى وهو صاحب المنزل وصاحب الامر والنهي يبدا في التقرب اليه وتملقه ويبدا في الافلام من شأن ستون واتهامه بأنه مجنون والى جانب ذلك يحاول الايقاع بين الاخ واخيه معتقدا انه بذلك يقوي مركزه ويستطيع ان يحصل على غرفة لنفسه ولكن الاخين يطردانه بعد ان يكتشفا امره وهنا نرى صراع المتشرد من اجل حجرة يعيش فيها وفشله في ذلك وهو فشل يؤدي اليه ضعفة .

تحليل النص:

يرينا فيلم(الحارس) عند الانتقال من المغارة في المسرح اللامعقول الى المغارة في سينما اللامعقول بأننا لا يمكن ان نتفادى افساد حضارتنا بل على الاقل ان يضع منها فنا .يستخدم (دونر) في فيلم بنتر مساحة نفايات مليئة بمواد غير مفيدة وغير صالحة للاستعمال وعدا ثلاث فواصل استراحة فقد وضعت احداث الفيلم في غرفة مفردة ورفض (دونر) ان يجعل الاحداث مفتوحة ورفض ان يتركنا نبعد ابصارنا عن الاشخاص والمواد الموجودة في الغرفة وبدلا من ذلك عالج موقعه المركزي كأنه عرض زخرفي واسع ،تعود الغرفة لشخص عزم على اعادة تأثيرها واعادة تأهيل البيت الذي هي فيه والمفروض ان يكون اخوه مالكه وقيل ان متعهد البناية يسكن في مكان اخر وقد جمع ذلك الشخص الاشياء التي يحتاجها لعمله :خشب منشور،وقود،و حوض،و ملابس قديمة، و ادوات،و محمصة،و كلها عاطلة.

فالموقود غير مربوط بالكهرباء والمحمصة ينقصها شيء والرجل لا يستطيع اصلاحها رغم محاولته الكثيرة ولا يوجد مكان فارغ للاشخاص فيبدأ الرجل بمشروع اعادة التخطيط بعد ان اقام سقيفة عمل في الساحة الخلفية وهو لم يبدأ بعد ببناء السقيفة وربما لا يفعل ذلك اطلاقا اذ انه يستهلك وقته في القيام بقياس الخشب المنشور لذلك الغرض ويبدأ الفيلم والرجل يجلب متشردا الى بيته في تلك الامسية، ويخلد المتشرد الى النوم في السرير الاحتياط وقد عزم على ان يذهب لجلب مستندات هديته الشخصية في اليوم التالي عساه يستطيع ان يجد عملا وقد ترك تلك المستندات مع شخص ما منذ عشرين سنة ولكنة لا يذهب اذ انه ليس لديه حذاء مناسب للرحلة والحذاء الذي اعطاه له الرجل جدا صغير وليس فيه شريط للربط او ربما يكون الشريط غير مناسب وقد استأجر الرجل واخوه ذلك المتشرد ليعمل حارسا للبيت ورغم ان رائحته كريهة بحيث لم تدع الرجل ينام معه في الغرفة نفسها فان المتشرد مختال وعنصري وأدراكه لنفسه لا علاقة له بمركزه ولكن الرجل وقد عولج سابقا بالصدمات في مستشفى الامراض العقلية يريد رفيقا له حيث ان اخاه يتمتع عند تعنيف واذلال المتشرد ،ويبقى المتشرد في كذبة عن عدم جدواه وهو يواجه عالم المواد غير المفيدة وبخلاف الاخوين لا يعرف المتشرد بأن المواد المنبوذة يمكن أن تعيش ويظل يؤمن في عالم من النظام

والعالم المادي وبالنسبة له فأن حقيقة كون الشبابيك تسرب الهواء وان الحنفية لا تعطي ماء وليس فيه خرطوم يربطها بمجرى الماء و يعيش في رعب جراء خوفه من تسرب الغاز من الموقد .

الغرفة صغيرة وتتسم بالفوضى بشكل لا يصدق والشباك الوحيد فيها لا تغطيه الستائر وقد وضع الموقد قريبا من الشباك والى جانبه وضع سرير نوم الحارس محاطا بكراسي مهشمة وسلالم واخشاب منشورة ومثبتاب ويتدلى من سقف الغرفة مصباح واحد وتتساقط قطرات ماء من السقف وتتمشى الشخصيات وتتسلق وتزحف عبر الركام الاكبر حجما من الغرفة التي هم فيها والظلم يبحث عن خطة في امكاناتها وبالنسبة للمالك فهي شقة سكنية انيقة وبالنسبة للرجل الذي يعيش فيها فهي مكان لبداية عملة بيده ولكن الغرفة لا تناسب الجميع ولا تلائم ما يراد منها وهي واقعة في منحدر وسقوفها تنضح فماذا تريد تلك الشخصيات ؟الغرفة مصبوغة باللون الازرق والنحاسي وبمربعات اللينولين وهناك صدى للالوان على الجدران ونظرة المالك المنعكسة عن الضاحية مفروضة على الغرفة بشكل لا معقول كما الغرفة نفسها والرجل الذي يسكن الغرفة يريد ادوات اكثر كما لو انها متحولة الى حرفي الى بناء ويؤمن الحارس ايضا بأن المواد يمكن ان تحول حياتة ولو كانت لديه ساعة لاستطاع ان يفعل شيئا ولو كان لديه سكين لقطع الخبز .والمواد التي تدلل على ما هي عليه المواد التي يمكن ان تحول الغرفة وحيوات ساكنيها ذلك هو حلمهم والوقع مجرد ركام يتصاعد ركام منشور وتعكس الغرفة ركام حيوات ساكنيها ورغم ان العالم خارج الغرفة مخيف وارض خراب وداخلها مملوء وخلفية مليئة بالمواد تتطور الدراما اذ تستخدم الشخصيات احدهما الاخر كأستخدامهم للغرفة اعذارا ودواعي للامل ادوات لاشباع الذات ويتنمر الحارس على الرجل الذي يسكن الغرفة ويتنمر الاخ على الحارس وكل يتشاجر على امور تافهة وعندما يعترف الرجل بأنه في المهمة يعتبره المتشرد بأنه ادنى من البشر واخيرا يكسر تمثال بوذا الذي يعود للرجل ويقول ان الترتيبات سوف تفشل يجب ان يبتعد المتشرد وعند تلك النقطة يتوضح ان الثلاثة مجرد مهرجين بلا شعور وفي تلك الغرفة الصغيرة علينا ان نراقب الثلاثة عن كثب لمدة ساعتين لقد اصبحو ياللغرابة اصدقاء!واشخاص مثلنا وتتضح تراجيديا الوجود المحطم في اللقطات الاخيرة للفيلم عندما تظهر على المتشرد تعبيرات المواطن التي يعرفها ابتسامة متزلقة وغضب وارتجاف وبالتالي ادراك لما ينتظرة في الخارج.

ورغم لا معقولية ما موجود داخل الغرفة فأن ماضي خارجها اسوء وما بقي اخيرا هو ادراكنا بأنةه حتى في تلك الغرفة المليئة بالنفايات يبقى الناس الذين فيها يثير والوجه لم يعد غير معقول وفي ذلك التاكيد هناك شيء ما يجعل الحارس انسانا بمعنى الكلمة وعليه فهو محتمل ومضحك ايضا نشأ الحارس على ما لا ننظر اليه كأمر اعتيادي وهو مثل مضحك على مستوى وعلى المستوى الاخر انها النظرة الكئيبة التي تقول بأننا في حطامنا مازلنا نشعر بالالم .النظرة من وراء الفيلم هي رؤيوية نسبة الى رؤية القديس يوحنا عرض دونر فقنع ويربط فيلم الحارس المسرح اللامعقول مع السينما للعرض الذي يشاهد عن قرب وهو موجود بتوتر مع النفس ومع الحس السينمائي للحضارة وهو موجود على انه تحذير وهو موجود كنموذج لما يجب ان تكون عليه السينما اذا لم تأخذ تحذيره على محمل الجد.وبتباع التقليد السينمائي ويعلن فيلم الحارس لقطاته الاخيرة بالعنوان "النهاية".

العينة الثالثة :فيلم مارا_صاد

فكرة النص:

تدور الاحداث بالضبط في ١٣ايلول ١٨٠٠في عصر دكتاتورية نابليون بونابرت دي صاد يخرج عن الثورة الفرنسية تنتهي بأغتيال جان بول مارا والممثلون هم نزلاء المستشفى دي صاد يراقب الامور بسخرية مديرة ولا يهتم كثيرا بالسياسة وحقوق الانسان انه يشعر ان كل هذا تهرج لا يقارن بالثورة الحقيقة على قيود النفس من اجل المزيد من الشهوات لاحظ انه يتكلم بحرية تامة بسينما مدير الصحة الاحمق يعتقد انها مسرحية صحيحة سياسيا تتملق نظام بونابرت القمعي نرى المواجه بين التائر والمفكر المخبول ان مارا يمثل شيئا مهما يمثل احلام الثورة التي تتعثر مع شعور الناس بحنية امل حقيقة وفي ذات الوقت بدأ الثوار يمارسون ذات الممارسات التي ثاروا بسببها المستشفى للامراض العقلية يعج بالمرض.

تحليل النص:

لم يكن فيلم بروك (مارا صاد) اعدادا تقليديا عن المسرحية ولا يزعم الاعداد بان يكون الا ما هو فيلما سينمائيا للمسرحية وهكذا فهي دليل على ما هو ضد الخيالي الروائي وبأستخدامه العلاقات الفارقة للسينما مثل الاستعراض غير المستقر للكاميرا والتضاد اللوني الحاد والصوت المثير يجعلك بسخرية بأنك هناك كما لو كان ذلك حقيقة بينما في الواقع فأن كل شي معالج فيلميا والمكان الذي يقودك اليه الفيلم مكان وصنوع مسرحية بيتر فايس وقد بنى فايس مسرحية حول رواية متخيلة وتحرض لمسرحية يفترض ان الماركيز دي صاد قد اخرجها في مستشفى المجانين في شارنتون الفرنسية عام ١٨٠٨ ،وتتحدث مسرحية صاد عن مقتل (جان _بول_مارا)من قبل (شارلوت كوردي)عام ١٧٩٣ ويظهر كل من كتابها ومخرجها على المسرح يناقش مارا في صدام سماه فايس متخيل تماما في محاولة للجمع بين الفردية الى اقصى مداها وبين الثورة السياسية والاجتماعية "اقتطع حوار صاد من كتاباته وحوار من كتاباته والممثلون الذين يلعبون ادوار مجانين شارنتون يقدمون مسرحية صاد على مسرح مصمم لكي يبدو كما لو كان حماما في المصحة وهناك يظهر مدير والممرضات وبتارجح المجانين بين ان يكونوا مجانين وبين ان يكونوا ممثلي صاد ويتمردون في النهاية المسرحية".

للمسرحية المصورة فيلميا ثلاثة مستويات من الحبكة مستوى الفيلم ومستوى المسرحية الحديثة ومستوى صاد ولها ايضا ثلاث نقاط مرجعية الحقبة الحديثة وعام ١٨٠٨ الزمن المفترض للمسرحية زمن صعود نابليون وعام ١٧٨٣ السنة الحاسمة من عمر الثورة الفرنسية وكان عرض بروك ونابس وصاد مؤسلبا لذا كان على المتفرج ان يفرز ثلاثة مستويات من المسرحية ومن الافكار وفوق ذلك مستوى معنى العمل وذلك يتمحص الحيل . ان جوهر المسرحية المصورة سينمائيا هو ديناميكية التناقض حيث تحدث التناقضات على جميع المستويات فالجمهور هو جمهور السينما ولان الفيلم هو عبارة عن مسرحية مصورة فيلميا بفظاظة فان ذلك الجمهور يتحول الى جمهور فايس وبالتالي يتحول الى مصحة شارنتتن عام ١٨٠٨ الذي تقدم له مسرحية صاد وحين يتمرد المجانين يتعرضون لاهانة المشرفين عليهم ويعرضون بكلمة "الحرية"ويجادلون ان يكسروا القضبان التي تفصلهم عن جمهور عام ١٨٠٨ وبذلك يذكر مشاهد الفيلم بان حيل السينما تنقذه منهم طالما ان الممثلين يحتلون ادوار المجانين الذين ينقذون جمهور المسرح الذين جاءوا ليشاهدون حرفة التمثيل التي تفصل ادوار المجانين عن حياتهم قد كسرت جراء العنف الحاصل وبالتالي يتذكر بأن القيود الاخرى (مثلا القيود على السلوك تلك القيود التي تمنع الناس من اعانة بعضهم للبعض الاخر عند الغضب

)هي قيود هشة على وجه التقريب ويوضح الفيلم الحدود بين التظاهر والكينونة وفي مسرحية (صاد)فأنه هو نفسه يتعرض للجلد بواسطة التي تمثل دور كوري تجلده بشعرها ولكنه يتظاهر بأن الجلد اقرب ما يكون الى ضرب الحصان بالسوط ، وفي ذات الوقت نسمع صوت المنشار الذي يقطع قطعة معدنية بدلا من ان نسمع صوت الشعر وهو يمر على اللحم العادي حيلة تلغي حيلة اخرى فالمشهد اكثر اثارة من الضرب الواقعي.

المسرحية تفسح المجال لمار ان يعبر عن مثاليته الثورية وهي تسمح ايضا لصاد بأن يظهر الالية الدموية للتطهير الذي حدث بعد الثورة وتدور النقاشات حول ما جرى عام ١٧٩٣ وفي عام ١٨٠٨ وما يجري الان ،ولكن النقطة الحقيقة للعنف فقد اضهرها المجانين وهم يمثلون تمثيلا صامتا عملية الاعدام بآلة الجيلوتين ويبدو التمثيل الصامت الذي يمثل القيام بالاعدام بآلة الجيلوتين وبسرور بالغ مقززا لنفس وكل ما يقال فهو مقصود وبشكل ساخر وموجه بجدية وبأزدراء وكأنه جديد بسبب السياق الجديد المقتطع من القاعدة الثأثير (مارا)يمثله مريض بمرض الشعور و(شارلوت كوردي)تمثلها مريضة بمرض الكأبة والسير في النوم ولابد من ايقاظها وتذكيرها بالجمل التي يجب ان تلقيها واخبارها ان تتقدم نحو باب غرفة (مارا)ثلاث مرات قبل ان تقتله وعلى الرغم من التمسرح فأن مثالية مارا كوردي قسرية بشكل غريب والصنعة التي تجعل المريض بمرض الاضطهاد يمثل التأثير والمريض بمرض الكأبة فمثل الفتاة المثالية التي تقوم بفعل اعتيادي يدعوا الى التخاطر،وكم من القائمين بالاغتيال السياسي مرضى بمرض السير في النوم ،الحيل مقتطعة من الاساس وتعطي معنى جديدا لما تعالجه .ان حيل ما هو ضد الخيالي الروائي تضرب بعنف كل السياقات معا وتبدو منفصلة وتفرض التداعيات بتأمل وقتي كما لو كانت افكار اكثر مما تكون حقيقة عند تقبلها،عندما يعدل بروك كل مستوى من مسويات الحبكة السينمائية يبعد جمهور عن التوازن ،جوقة صاد مكونة من مغنين وممثلين صامتين يبدون كما لو كانوا منونين غير عابئين بالمسرحية عندما يخرجون عن شخصياتهم ويتقافزون فرحا عندما لا يعملون وعندما يغنون ويرقصون او يتكلمون ينغمسون تماما بالفعل ويسحبون المتفرج الى انغماسهم وعندما يغنون اغنية "مارا نحن فقراء والفقراء ظلموا الفقراء"يضطر المتفرج ان يدمدم الاغنية معهم مقتنعا للحظات الحقائق الساخرة وبجماليات غنائهم وربما بأنفسهم وعندما يخرجون خارج شخصياتهم يصبحون ابالسة مقرفين مهرجين من غير جاذبية وفي ذات الوقت الذي يكونون فيه ممثلين بوضوح فأن المجانين الاخرين لا يستطيعون التمييز بين انفسهم وبين الادوار التي يمثلونها (وجاك رو)افتراضيا يمثل نفسه والمناصر المثالي والمتطرف لمارا الحقيقي يقف ضد الموقف الثوري لمارا ويقيسه كما يقيس المجانين الاخرين موقف صاد مثلا يقوم احد المجانين ويصرخ "انا حيوان مجنون"اين هي الحدود بين الجنون وسلامة العقل هل هناك من منظر اكثر قسرية لو كان المتكلم يؤمن به وبالتاكيد فأن ذلك اكثر رعبا ويجبر كل من بروك وفايس المشاهد عن مكان الحيل هل النقاش بين صاد ومارا عن معنى التأريخ مثبت يلقي مارا جملة الموجود في المسرحية كتبها صاد ولدى صاد السيطرة على الية مسرحية ،عندما يناقش حول افكاره الخاصة وبالتالي يستطيع ان يرينا نقدا شاملا لمارا ،هل اجبرنا على ان نتطابق جزئيا مع صاد ؟ماذا لو كانت المسرحية مكتوبة من قبل مارا؟ من هو الذي يملك السيطرة على المسرحية كلها؟هل هو فايس المجاهر بماركسيته؟ام بروك الذي لا نعرف سياسته ؟لقد جعل بروك صاد يتحدث مباشرة الى الكاميرا ديرا اكثر اهتماما بصاد من مارا ونكشف فيما بعد بأن بروك قد حذف تاريخ مارا الشخصي ووضع حلما كابوسيا مكانه ومنح صاد جملا تخص عرض الافكار العظمى عن زمننا ومضاداتها

اخذها من مقابلة مع (فايس)ما هو وجهة نظر المسرحية المصورة سينمائيا؟واضح ان ليبرالية مدير المصحة كولومبية قد هزأت .لا يمكن ان يكون الماركسي او المؤمن المتطرف بالفردية ليبراليا،بيد ان العرض هو عرض لمسرحية صورها فيلميا بيتر بروك او مسرحية فايس ؟او هل انهما يتعاركان فيما بينهما كما يتعارك كل من مارا وصاد حول الافكار ؟ينهي فايس مسرحيته بصراخ جاك رو ،متى تتعلم ان ترى؟ متى تتعلم ان تنحاز؟اما بروك فينهي فيلمه والمجانين خرجوا عن السيطرة يقومون بأهانة المشرفين عليهم ويغتصبون المشرفات ويحاولون الهرب من سجنهم وهم يصرخون "الحرية"

الفصل الرابع

١- النتائج

٢-الاستنتاجات

٣-التوصيات

النتائج:

اولا:ان الاعداد المتأني والذكي هو الذي يحافظ على جوهر النص المسرحي ويعطي للفيلم بنيته الخاصة التي تنسجم مع فكرة النص الادبي الاساسية وتقاطعه في بنائه الروحي.

ثانيا:ان عناصر اللغة السينمائية علامات مساعدة للتعبير عن افكار الكاتب السردية كالمونتاج والاضاءة وحتى اداء الممثل.

الاستنتاجات:

ان النص السينمائي هو نص مستقل بذاته عن النص الادبي وله خصوصيته مثلما للمسرحية خصوصيتها ويتمتع بلغته المختلفة عن لغة السينما.

التوصيات:

اولا:توصي الباحثة بدراسة السينما كونها جنس مستقل في كليات الاداب والاعلام مثلما تدرس في بكليات السينما موضوع المسرحية.

ثانيا:توصي الباحثة بأقتباس المسرحيات في اعمال سينمائية قصيرة هذه الافلام تركز على فكرة الكاتب الجوهرية وتعطي للمخرج الحرية في انجاز فيلمه وقراءته بشكل مختلف عن الاعداد لفيلم طويل.

المصادر:

١-القران الكريم

٢-ارسطو،فن الشعر،تر:عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت،ص[٣٢]

٣-ارسطو،فن الشعر،تر:ابراهيم حمادة،الانجلو المصرية،القاهرة،ص١٢٢

٤-ابن منظور،لسان العرب،المؤسسة المصرية العامة،القاهرة ،٢٠٠٤،ص٤٣٢

٥-ارسطو،فن الشعر،تر:ابراهيم حمادة ،مكتبة الانجلو المصرية،القاهرة،١٩٧٢،ص١٢٢

٦-ينظر عبد الحميد ابراهيم شيحة،الاتجاه السيميوطيقي في قراءة النص المسرحي ،علامات في النقد ،السعودية، ١٩٩٩،ص٤٥

٧-نوال ابراهيم،دينامية التلقي لدي المخرج والممثل ،عالم الفكر ،ع١،الكويت،١٩٩٦،ص٣٢

٨-ينظر بن دهيبة بن نكاع،النص المسرحي المخرج والقراءة الخلاقة،كتابات معاصرة،ع٧٧،لبنان بيروت،٢٠١٠،ص٤٤

٩-ينظر منصور عمايرة ،الممثل الذاتوالاداء والمعرفة،مجلة كواليس،ع٣٤،الامارات العربية المتحدة،٢٠١٣،ص١٣

١٠-محمد صقر خفاجة،دراسات في المسرحية اليونانية ،مكتبة الانجلو المصرية،القاهرة،١٩٧٢،ص٧٦

١١-مارتن ايسلن،تشريح الدراما،دار الشروق،ط١،عمان،١٩٨٧،ص٩٨

١٢-مارتن ايسلن ،المرجع السابق

١٣-احمد حبيبي ،النقد المسرحي المعاصر ،الملتقى الجزائري للمسرح المحترف،٢٠١١،ص٦٥

١٤-سعد اردش،المخرج،عالم المعرفة،ع١٩،الكويت،١٩٦٩،ص٤٥

١٥- سعد اردش، المرجع السابق

١٦-عبد الرزاق الزاهير،السرد الفيلمي (قراءة سينمائية)،دار توبقال،المغرب،١٩٩٤،ص١٨

١٧-جوزيف بوجز،فن الفرجة على الافلام،تر:وداد عبد الله،الهيئة العام للكتاب،مصر،١٩٩٥،ص٢٠

١٨-كريستيان ميتر،لغة السينما،تر:د.محمد علي الكردي،مجلة الثقافة الاجنبية،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،١٩٨٦،ص٧٦

١٩-د.محمد سالم ،لغة السينما في السرد المعاصر ،موقع اسلام اون لاين

٢٠-توفستوجوف،مهنة المخرج،صوفيا العلم والفن،١٩٧٠،ص٥٦

٢١-عقيل مهدي يوسف ،تأملات في الذاكرة البصرية،دراسة تحليلة في المسرح والسينما،بغداد،٢٠٠٦،ص ١٥٥

٢٢-توفيق الزيدي ،اثر اللسانيات في النقد العربي،الدار العربية،تونس،١٩٨٤،ص١١٧

٢٣-صلاح فضل ،اشكال التخيل،الشركة المصرية العالمية،القاهرة،١٩٩٧،ص١١

٢٤-سعيد حسن البحيري،علم لغة النص والمفاهيم والاتجاهات،الشركة المصرية للنشر،القاهرة،١٩٨٧،ص ٢١٢

٢٥-المصدر نفسه،ص٢١٦

٢٦-المصدر نفسه،ص٢١٦

٢٧-رجاء عبد،القول الشعري منظورات،نشأة المعارف ،الاسكندرية،١٩٣٥،ص١٩٦

٢٨-ينظر ارسطو،فن الشعر،تر:عبد الرحمن بدوي،ص٣٨

٢٩-المصدر نفسه،ص٢٧

٣٠-ينظر نظرية ارسطو عن الكوميديا