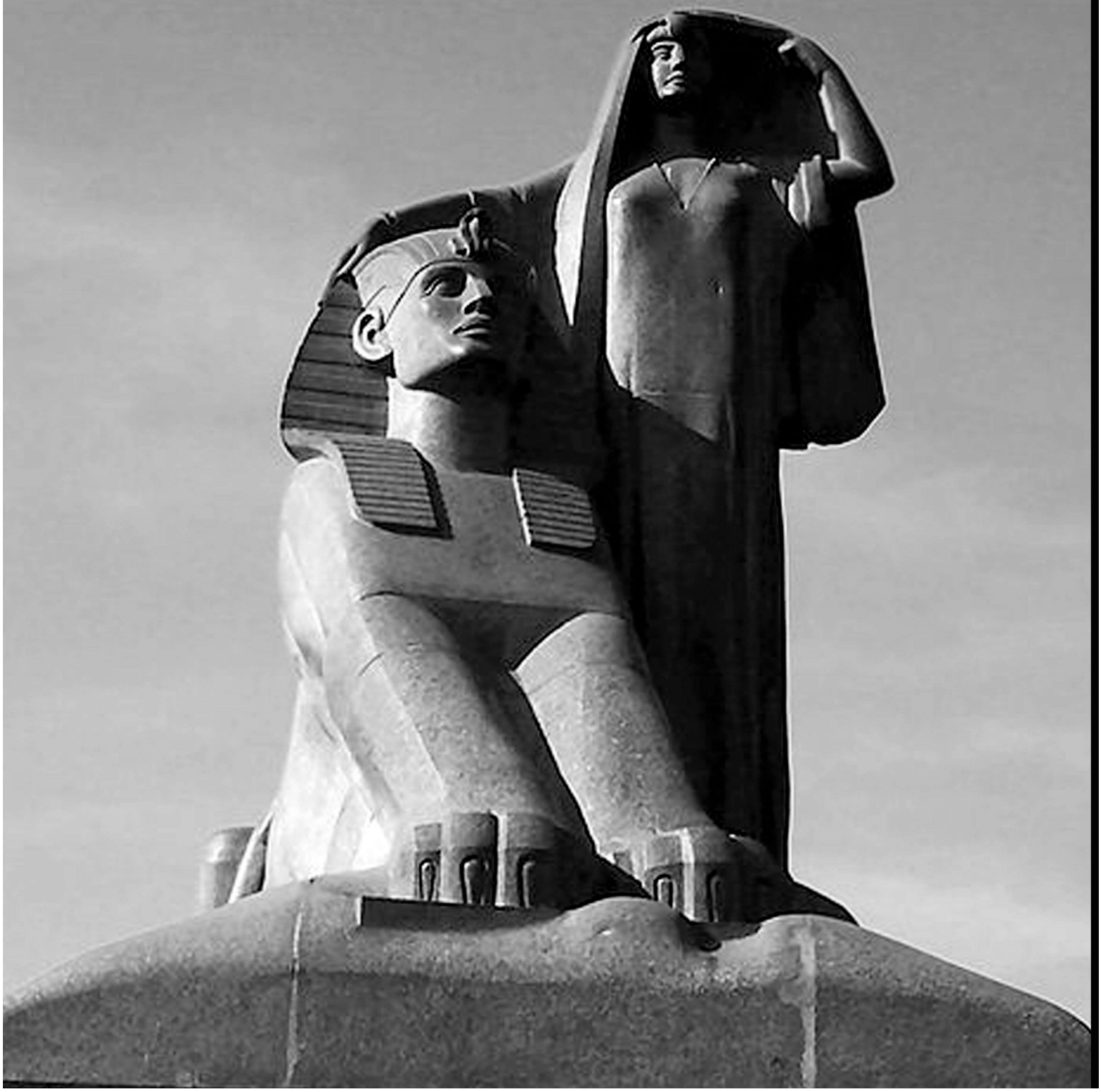
الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

العددان : ١٥- ١٦

خريف ٢٠١٦ - شتاء ٢٠١٧



الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامى
تمثال نهضة مصر للفنان
محمود مختار

لوحة الغلاف الخلفى
للفنان بيكار

الفن يعبر عن الوطن ويصونه

في البدء كان الإبداع ، حركة تعبر عما يجيش بأعماق الإنسان من أفكار وعواطف وانفعالات ، وصرخة مدوية في وجه العنف الذى يلاقيه في الحياة ، وكلمة منطوقة منغمة وملحنة يتغنى بها للحياة وعن الحياة ، ويضيف بالحركة والكلمة بعدا جماليا خالدا للرسالة الحياتية الموقوتة بلحظة استخدامها ، ولذا كان الرقص أول أنواع الفنون إبداعا في الحياة ، تجلى كصورة راقية للتعبير عن مشاعر الإنسان تجاه ما يحيط به ، ناقلا مشاعره هذه لمتلقيه بأرق الحركات ، ثم جاء الغناء تذوب بين أحضانه الموسيقى والشعر ، وجمع المسرح فنون الإبداع في صيغة جمالية راقية ، تعزف في فضائه لغات منطوقة وأخرى غير منطوقة ، واستكملت السينما مشوار الإبداع لتصنع صورة مبهرة تسمو للرقة بذائقة المجتمع وتحث أفراده على التأمل والعمل على تغيير الواقع لما هو أفضل .

لهذا نشأت هذه الأكاديمية ، الفريدة في الوطن العربي ، والمتميزة فى العالم ، لتصهر شبابها في بوتقة من سبعة معاهد شديدة الرقى ، تتضافر داخلها جهود علماء ومفكرين وأساتذة متخصصين مع طلاب عشاق لهذه الفنون ، وباحثين يسعون للكشف عن أسرار الإبداع وجوهر الإنسانية .

ولهذا أيضا جاءت هذه المجلة ، مجلة (الفن المعاصر) التي أسسها آباء كبار في هذه الأكاديمية ، وطورها زملاء نجحوا في نقلها نقلة نوعية من نشر الدراسات المترجمة عن اللغات الأوروبية ، إلى نشر أبحاث الأساتذة ونظرات المفكرين ، من داخل الأكاديمية ومن كافة جامعات مصر والعالم الغربي ، خالقة حوارا فعالا بين الدراسات البينية ، حيث نجد دراسات بين السينما والمسرح ، وبين المسرح والفنون الشعبية ، وبين الفنون الشعبية والموسيقى ، وبين الموسيقى والباليه ، وفاتحة نافذة للبحوث العربية أن تطل من خلالها ، وباعتبارها مجلة محكمة ، عد

النشر بها وساما علي صدر كل باحث مصري وعربي ، وبصمة رفيعة المستوى تؤهله للترقي والتقدم المهني والعلمي .

إنها مجلتنا جميعا ، نحافظ بها على دراسات أبناء الأكاديمية وبحوثهم العلمية رفيعة المستوى ، حتى لا تتشتت خارج فضاءات الأكاديمية الأم ، وحتى نحافظ على مستواها العلمي ، ونحفظ للذاكرة الجمعية الوثائق العلمية والتجليات الإبداعية المصرية والعربية ، حتى صارت مجلتنا مرجعا علميا موثوق به في كل الجامعات العربية ، وسجلا للدراسات الراقية والمتنوعة ، قل أن تجد له مثيلا في أية حولية أو مجلة من مجلات الكليات والمعاهد العليا .

إنها مجلتنا التي نفخر بها ، ونسعد بظهور كل عدد منها ، فها نحن نضيف للمكتبة العربية كنزا من البحوث ، ونموذجا أضحى محتذيا به في العديد من الجامعات العربية ، وها هي نافذة مفتوحة بكل الحب والتقدير لكل الأقلام الأكاديمية العربية ، كي نتحاور معا ، ونتفاعل معا ، ونتقدم معا ، فـ (الفن المعاصر) هي من القاهرة لكل العرب ، ومن العرب لعاصمة مصر العربية .

أ.د / أحلام يونس

رئيس التحرير
رئيس أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د/ جابر عصفور
أ.د/ حسن شرارة
أ.د/ رضا رجب
أ.د/ سمير سيف
أ.د/ عصمت يحيى
أ.د/ عليه عبد الرازق
أ.د/ فوزى فهمى

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

التصميم والاخراج
هانى صبرى

المراجعة اللغوية
صفاء عباس

متابعة النشر
محمد عرابى

دعم النشر
ميرفت عباس - إيمان ممدوح

في هذا العدد

رحلوا عنا..
وبقت أرواحهم وإبداعاتهم تثري حياتنا

د. نهاد صليحة 007

محفوظ عبد الرحمن 016

المسرح ... 033

الإضاءة المسرحية بين الفن والتقنية 034
الممثل وتكنولوجيا الصور 041
تحولات الدراما المسرحية في السينما 053
المسرحة في العالمين الغربي والعربي 062
منشأ المذهب التعبيري في أوروبا 078
المهرجان القومي للمسرح المصري ٢٠١٧ 097

السينما ... 113

اختلاف مدلول نظرية الصورة وتأثرها بالتكنولوجيا الرقمية الحديثة 114
الصوت للسينما الرقمية 131
الإبداع وعلاقته بالعملية الإنتاجية بالتطبيق على المخرج المنتج أشرف فهمي 163
جمالية الشكل الغرائبي في دراما الطفل الرقمية 179

الباليه ... 199

الرقص الشعبي الأوكراني 200
داريوس ميلو ١٨٩٢ - ١٩٧٤ 209

الموسيقى ... 223

دراسة تحليلية لأسلوب كل من صفر على وعبد المنعم الحريري في صياغة قالب السماعي 224

الفنون الشعبية ... 237

العولمة وحماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية 238

متابعات فنية ... 251

طموحات بائسة ... من ملاعيب يونس لغوايات ونوس 252
وجه نور الشريف المسرحي الثقافة ضد الوهبة والحرفة 255
محمود عبد العزيز ولعبة الأقنعة المدهشة 258
سينما محمد خان .. القاهرة وثائق وشوارعها حواديت 261
ثلاثية ساق البامبو بثلاث رؤى 264
ثلاثية ... الخروج عن السياق 279

رحلوا عنا..

وبقت أرواحهم وإبداعاتهم ثرى حياتنا

أ.د/ حسن عطية

د.نهاد صليحة وتأسيس النقد السيميوطيقى

هى واحدة من أبرز نقاد زماننا ، ومن أكثرهم تفاعلا مع النشاط المسرحى على أرض الواقع ، ومن أجرأهم فى تقديم العلوم النقدية الحداثية ومناهجها ، واختبار ما تركن إليه فكريا فيما يعرف بالنقد التطبيقي ، أى نقد العروض المسرحية ، وليس فقط الاكتفاء بتدريسها نظريا فى قاعات الدرس الأكاديمية ، وهى أيضا من أكثر نقادنا فى العقود الأربعة الأخيرة إيمانا بحرية المبدع وحقه فى التجريب المستمر ، والدفاع باستماتة عن هذه الحرية وهذا الحق فى التجريب .

لهذا ناضلت من أجل حضور المسرح المستقل فى حياتنا ، وساهمت فى تجميعه ونشر أفكاره ، ودافعت بقوة عن الاتجاهات التجريبية فى المسرح ، وحق شبابنا فى تجاوز الأشكال المسرحية المتوارثة والسائدة ، وابتداع أشكال مغايرة ، بشرط عدم الانفلات من جوهر المسرح الذى يميزه عن أجناس فنية وأدبية وأخرى ، كما أنها من أنضج من استخدم المنهج السيميوطيقى فى دراساتها ومقالاتها النظرية والتطبيقية ، وأفضلهم فى تمثيل هذا المنهج وتدريسه ودعم تيار كامل له فى معاهدنا الفنية وساحات نقدنا .

مع بداية ثمانينيات القرن الماضى ، اقتحمت د . "نهاد صليحة" حقل النقد

التطبيقى ، تزامنا مع تدريسها بقسم النقد الأدبي بالمعهد العالي للنقد الفنى ، عقب عودتها مباشرة من المملكة المتحدة ، بعد حصولها على الدكتوراه عام ١٩٨٢ ، متشبعة بالتيارات والنظريات والمناهج النقدية الحديثة التى ظهرت وانتشرت فى أوروبا السبعينيات ، واختيارها الواعي لتيار ما ونظرية محددة ومنهج معين ، وهو اختيار يتسق مع رؤيتها للفن والحياة ، وهى رؤية لم تتبلور فى أوروبا خلال سنوات حياتها العلمية هناك ، بل تم تأسيسها فى الدراسة الجامعية فى منتصف ستينيات القرن الماضى ، مما يؤكد على امتلاك ناقدتنا المتميزة رؤية متكاملة وصلبة ، لا انقلابات داخلها ، ولا اختيار لمنهج ما وفق حركة الزمن المتقدمة ، طورت معها منهجها النقدى عمليا عبر ما يقرب من أربعة عقود ، مستفيدة من كل تقدم يحدث فى العلوم الأدبية والفنية والفلسفات الحداثية ، كى تضيف لمنهجها عمقا وأبعادا جديدة ، تجعله مسايرا لما يحدث فى العالم من تطور منهجى فى حقول النقد الأدبي والفنى عامة ، والمسرحي خاصة .

وبالطبع لم تكن ستينيات القرن الماضي المزدهرة بالإبداع والنقد مجرد عقد منبت الصلة عن العقود السابقة عليه والنشاط المسرحي والنقدى زمنذاك ، بل أن الصراع الفكرى والسياسي الذى اندلع في الخمسينيات فى مصر والوطن العربي سعيا للتحرر الوطني / القومى ودعم أسس الحداثة ، وتجلت صوره فى الخلاف بين الفكرين الماركسى والقومى من جهة والفكر الليبرالي من جهة أخرى ، وعبر عن نفسه ، ضمن ما عبر ، فى حقول الإبداع والدراسات الأدبية والفنية ، فطرح أفكارا جديدة حول وظيفة الفن ودور الفنان فى المجتمع ، وعلاقة الشكل الفنى بالمضمون الفكرى ، وحقيقة فصل كلا منهما عن الآخر ، ومدى التزام المبدع بهموم مجتمعه أو طبقته ، وعلاقة الإبداع الراهن بموروثاته الممتدة فى تاريخه من ناحية ومنجزات الحضارة الغربية المنعكسة على جغرافيته من

ناحية أخرى ، وتجمعت أقلام الصراع المشروعة فى معركتين شهيرتين عرفتا بمعركةالقديم والحديث ، ومعركة الفن للفن والفن للمجتمع .

تجلت الأولي في الخلاف حول الشعر العمودى وشعر التفعيلة ، وبرز بقوة فى الجدل الذى دار بين د . بنت الشاطئ ممثلة للقديم ود . "لويس عوض" منحازا للحديث وفى مقدمته الشعر الحر ، وتجلت المعركة الثانية فى منتصف الخمسينيات فى الجدل الذى دار بين د . "طه حسين" و"محمود أمين العالم " ، والتى رأى فيها الأول اللغة هي صورة الأدب والمعاني دلالته ، بينما رأى الثانى مع زميله "عبد العظيم أنيس" أنه لا يمكن الفصل بين اللغة والمعانى وأن العلاقة بين الاثنين علاقة جدلية تؤثر كلا منهما على الأخري .

واستمر الجدل سجالا حول هذه الموضوعات ، حتى تفجرت من جديد فى منتصف الستينيات ، وعلى صفحات الصحف وفى الأروقة الجامعية ، معركة نقدية بين المدرستين الأعلى صوتا وقتها حول طبيعة ووظيفة الأدب ، وضمنه المسرح المصنف وقتها داخل حقول الأدب ، حمل لواء الأولى الناقد بالصحف المصرية ورئيس قسم النقد وأدب المسرح (الدراما والنقد فيما بعد) بالمعهد العالي للفنون المسرحية الناقد د . محمد مندور ، والذى أكد على كون (الشكل) الفنى / الجمالي غير منفصل عن (المضمون) الفكرى / الإيديولوجي للعمل الفنى ، وهو فى الأساس تابع له ، بمعنى أن المضمون الواقعى المتقدم يستدعى شكلا واقعيا متقدما ، والعكس الصحيح ، ومن ثم فأن وظيفة الفن الأخلاقية فى حياة المجتمع تتطلب من المبدع صياغة جمالية تعبر عن حياة هذا المجتمع وتنقل له رسائل أخلاقية متقدمة ، مما يفرض على الناقد منهجا ينطلق من المضمون فى العمل المنقود ، ثم البحث عن مدى قدرة المبدع على استخدام تقنيات شكلية قادرة على توصيل هذا المضمون ثوريا كان أو غير ثورى بصورة صحيحة أو مشوشة لمتلقيه .

أسست هذه المدرسة رؤيتها للفن داخل مجال الدراسات السوسيولوجية ، رافعة شعار (الفن للحياة) ، ونعُتت منهجيتها وقتها ب (النقد من الخارج) ، أى الانطلاق من وظيفة الفن الاجتماعية والمحتوى الدلالي الهادف للعمل المبدع ، بينما تأسست المدرسة المناهضة داخل مجال الدراسات الجمالية / الشكلية ، رافعة شعار (الفن للفن) ، ونعتت منهجيتها ب (النقد من الداخل) المعتمد على التحليل الموضوعى ل (الشكل) الفني ، الذى هو غاية الإبداع وغاية المبدع من إبداعه ، دونما كبير إهتمام بمحتواه الفكرى ، ولا بالسياقات الاجتماعية والثقافية والتاريخية والنفسية المؤثرة على المبدع لحظة إبداعه ، وحمل لوائها فى المعركة المشار إليها الناقد والكاتب الأدبي د . رشاد رشدى رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها ، والذى شغله لأكثر من عشرين عاما ، فضلا عن تلامذته بالقسم وقتذاك ، والذى كون منهم فى الأساس جماعة حملت اسم (جماعة النقد الحديث) أى الجماعة المنتمية لأفكار مدرسة (لنقد الجديد) الأنجلو أمريكية ، بعد أن انتقاهم وعينهم معيدين بالقسم وصاروا دكاترة فيما بعد : ماهر شفيق فريد وسمير سرحان ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة وفاروق عبد الوهاب ، وعبر مجلة (المسرح) التى أنشأها عام ١٩٦٤ بمسرح الحكيم وصارت لسان حال مدرسته الشكلية ، والتى هيمنت على تدريس الآداب الإنجليزية والعالمية بقسم اللغة الإنجليزية طوال ستينيات القرن الماضى .

ما أن حصلت الفتاة المتمردة الطموحة المتعلقة بحلم الطواف حول العالم ، ابنة السبعة عشر ربيعا على شهادة الثانوية العامة عام ١٩٦٢ ، حتى التحقت بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة القاهرة ، كى تمتلك لغة تسمح لها باختراق العالم جغرافية ثقافية ، وذلك فى ظل هيمنة كاملة لنظرية الفن للفن ، ومناهج الفصل بين الشكل والمضمون ، وتدريس أفكار المدرسة الجديدة ، ورموزها "ريتشاردز" و"بروكس" و"آلان تيت" و"كرورانسوم" وصاحب القدح المعلي

"ت .س .أليوت" الذى كانت تدرس أفكاره وأشعاره ومسرحياته على امتداد سنوات الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية بالكلية ، فضلا عن احتكاكها بمجلة المسرح وجماعة (النقد الحديث) وأفكارها فى النقد التحليلي والنقد الموضوعي ، فتشبعت "نهاد صليحة" بنظريات ومناهج هذه المدرسة ، وأسست وعيها النقدى على رؤاها ، حاملة إياها معها إلى لندن ، عقب تخرجها مباشرة عام ١٩٦٦ ، لاحقة بزوجها المعيد والمبعوث للمملكة المتحدة "محمد عنانى" المسجل لدرجة الدكتوراه ، والمهموم بدراسة الكتاب الرومانسيين وبخاصة "وردزورث" ، ولتنتهز فرصة وجودها هناك لإنجاز رسالتها عن الأديب الإنجليزي الأوكراني الأصل الحداثى الرؤية "جوزيف كونراد" ، ابن نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، بعنوان (مشكلة الوفاء فى حياة كونراد) حاصلة بها على درجة الماجستير فيكلية الدراسات الإنجليزية والأمريكية ، بجامعة Sussexساسيكس عام ١٩٦٩ ، وأهلها بعد عودتها من المملكة المتحدة ١٩٧٣ ، ثم رحلة تدريسية لأقل من عامين بإحدى جامعات المملكة السعودية عام ١٩٧٧ ، أهلها للتعيين مدرسا مساعدا بالمعهد العالى للنقد الفنى ، مما ساعدها فى الحصول على منحة لدراسة الدكتوراه ، أيضا بالمملكة المتحدة ، عادت منها عام ١٩٨٢ بعد أن حصلت علي الدرجة بجامعة إكسترعن رسالتها حول إبداع الشاعر البريطانى الرومانسى – أيضا – المدافع عن الحرية لكل شعوب العالم ، ابن نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر "جورج جوردن بايرون" ، بعنوان (مسرح لورد بايرون – قراءة حداثية) ، يمنحها اختيارها هذا فرصة السباحة العميقة فى بحر أفكار "بايرون" ، خلال عامين كاملين فى إنجلترا ، ودراسة بناء نصوصه الدرامية وأفكاره المبثوثة عبرها ، باحثة عن قدرته على التعبير عما أسمته الرومانسية ب (روح العصر) ، واصلة إلى نتائج مبهرة تؤكد على اختلاف "بايرون" عن "شيلى" و"وردزورث" ، رغم السمات العامة المتشابهة ، وأنه فى رؤيته للعالم ليس رومانسيا خالصا ، بل أنه سعى للهروب من الرومانسية المعبرة عن روح العصر بالعودة للكلاسيكية

المتراجعة فى زمنه ، "فانتهى به المطاف أن يكون وجوديا ، لأن رؤيته للدنيا رؤية فيها كثير من العبث" ، فدراستها للشكل الجمالى لنصوص "بايرون" المسرحية الرومانسية ، أثبت لها أنه هارب من رومانسية (المضمون) لكلاسيكية (الشكل) الفنى .

آثار عملها الاحترافي كمعلمة بالمعهد العالي للنقد الفني ، مطلوب منها ليس فقط نقل المعارف والنظريات والمناهج النقدية لطلابها ، بل والأهم هو إثارة وعيهم تجاه هذه النظريات والمناهج ، ودفعهم للتفكير فيها ، آثار أمامها قضية كيفية التعامل مع المدارس الأدبية / الفنية والنظريات النقدية التى تُدرسها لطلابها داخل جدران المعاهد الفنية ، فجمعت أوراقها المنشورة وغير المنشورة لتصدر بها كتيبها الأول المعنون ب (المدارس المسرحية المعاصرة) {المكتبة الثقافية – الهيئة المصرية العامة للكتاب} ، والذى أعيد طبعه فيما بعد بمكتبة الأسرة عام ١٩٩٤ بعنوان (المدارس المسرحية) فقط ، ثم أعيد طبعه مرة أخرى بإضافات بعنوان (تيارات مسرحية معاصرة) {مكتبة الأسرة ١٩٩٧} شملت ما استجد من تدريسها لتيارات مسرح العبث بين صمويل بيكيت وهارلود بنتر ، وما بعد العبث مسرح الاستهزاء والتتفيه / ومسرح بريخت ومسرحه الملحمى ، مع إطلالة على المسرح العمالي فى الغرب ، ودراسة تفصيلية مكثفة للمونودراما .

أهدت المعلمة د . "نهاد صليحة" كتيبها الأول "إلى طلبة وطالبات المعهد العالي للنقد الفنى والمعهد العالى للفنون المسرحية" ، حريصة فى اختياراتها للمدارس المسرحية وقتها أن تقدم لهم أبرز ما ظهر منها فى بدايات القرن العشرين ، ملمحة طول الوقت عن تعبير هذه المدارس عن روح القرن العشرين التجريبية الوثابة ، ومختارة أبرزها وهى الرمزية والمستقبلية والتعبيرية والسوريالية والتكعيبية ، مرتئية توحدها "فى رفض الأساليب الفنية الموروثة"

مع اختلافات فى الصياغة الشكلية بينها ، مثلما كان الحال مع الرومانسية ، وإدراكها أن ثمة اختلافات كبيرة لدرجة التباعد بين "بايرون" و"شيلى" ، مرجعة ذلك للفروق الفردية بين الاثنين ، وليس على طريقة الفرنسية "مدام دى ستال" التى عرفت الرومانسية فى فرنسا وألمانيا ، واكتشفت أن للمجتمع (المؤسسة الاجتماعية) دور مؤثرا فى الاختلافات القائمة بين مبدع وآخر داخل نفس المدرسة الفنية ، {عن الأدبمنظوراً إليه في علاقته معالمؤسسات الاجتماعية} ، ولهذا ابتعد كتيبها قصدا عن المدرسة الكلاسيكية التى ثارت عليها هذه المدارس (المعاصرة) الخارجة من معطف الرومانسية وتعظيم دور الفنان الفرد داخلها ، وأقصى بذات القصد المدرسة الواقعية وتنوعاتها المختلفة ، والتى نافست المدارس المختارة بقوة وأطاحت بها خلال النصف الأول من القرن العشرين .

أهدت الناقدة البادئة الاشتباك مع الحركة المسرحية كتابها الثانى (المسرح بين الفن والفكر){الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦} . إلى والديها من علماها "أن العبودية والفقر سبة فى جبين الفلسفة والفكر ، وأن الفنان الحقيقى هو من يبحث عن الحقيقة فى أعماق التراب لا فى تهاويم السحاب ." ، دائرة فى الجزء الاول النظرى منه حول القضيتين اللتين شغلتا وعيها النقدى فى العقدين السابقين ، سواء خلال دراستها العالية بقسم اللغة الإنجليزية بالقاهرة ، ومعارك أستاذها "رشاد رشدى" ومدرسته فى ستينيات القرن الماضى ، أو عبر دراساتها العليا بالمملكة المتحدة فى سبعينياته ، وهى قضية الشكل والمضمون ، وقضية الفن والحياة ، مدمجة القضيتين فى علاقة واحدة ، حيث رأت أن الخلاف بين فريقي الخلاف بينهما ، أوجد فريقا متعصبا يستقل بالشكل الفنى عن المضمون العقائدي ، ومن ثم عن الحياة ، والآخر يؤكد على أهمية "شعار الفن للحياة" ، "بغض النظر عن أية اعتبارات فنية شكلية" ، مما يحول الفن فى نظرها "إلى ضرب من الدعاية الواعية" ، وبهذه الصياغة ترى ناقدتنا أن "كل من المفهومين

ينطـوى على فصل تعسفـي بين الفن والحياة ، وبين الشكـل والمضمون" (المسرح بين الفكـر والفن ص ١١) ، وذلك لأن شكل المسرحيـة هو مضمونها ، كما أن صيغة السؤال تحـدد معناه ، أو توجه المتلقي نحو المعني الأقـرب ، مما يؤكد على عدم القـدرة على فصل الشكل عن المضمون ، ومـن ثم عدم القدرة على فصل الإبداع عن الحيـاة ، حيث إن الإبـداع ليس إلا محاولة لاستعادة التجـربة الحياتية فى تجربة فنيـة ذات جدل مع الحياة المعيشـة ، والعمل الفنـى بالتـالي هو "تـشكيل رمزى ديناميكـى ، يعتمد فى نسقه علـى إقامة علاقات متوتـرة" بين ثنائيات متعددة كالماضى والحاضر أو الوعى أو اللاوعى أو المبدع والمتلقي .

لم يعـد المشكل عند ناقدتنا قائما على محاولة الفصل بين العمل الفنى والحياة ، بل فى محاولة "استخـلاص قوانين فنـية من أعمال فنية سـابقة وفـرضها فـرضا تعسفيـا على نزعة الإبـداع أو استقبال المتلقي للعـمل الفنى" (المسرح . . . ص ١٣) مـرتئية أن هـذه المحاولة "إيـديولوجيـة وليست فنـية" يفرضها (الفكر) على (الفن) ، وتتنازع حولها التيارات الفكرية المتعاقبة فى التاريخ البشرى .

تتجلـى أهمية هذا الفهم لماهية العمل الفنـى فى منهجية د . نهاد صليحة ليس فى استبعاده العلاقة الجدلية بين المبدع ومجتمعه ، الكامنة فى البناء (الشكل) الدرامي لعـمله الأدبي أو الفنى ، والمتـطلبة منه كمـثقف أن يكون له دور فاعل بين ناسه ، بل تـتجلي بصورة واضحة فـى تأسيس رؤيتها للفن علي رفض قاطع لانصـياع العمل الجديد لأية قـوانين سابقة عليه ، أو صيغ شكـلية مستخلصة من أعمال سابقـة ، مما يمنح هذا العمل الفنى الجديد الحـرية كاملة فى الخروج على أيـة قواعد سابقـة ، أو أية قوانين مطـروحة ، مما يتم معه تجاوز أية جدل حول فصم أو ربـط الشكل بـالمضمـون ، أو الفن بـالحيـاة ، فهى لـيست عـندها سوى "سفسطة واختلاقا لعراك لا معنى له" (المسرح بين الفكر والفن ص١٥) .

يسيطر ما هو إنسانى كلي على هذا الكتاب ، عوضا عما هو مجتمعى زمنى ، ويسعى لتقديم تفسير لمفهوم "الدراما فى ضوء الحياة الإنسانية التى ولدتها ، وحددت وظيفتها ، وهى المعرفة عن طريق التصارع أو الجدل" (المسرح بين . . . ص١٧) ، ولذا فمفهوم الدراما كجنس لا يتغير ، والمتغير هو الموقف العقائدى (الإيديولوجى) منها ، الذى يغير بدوره (شكل) الدراما دون جوهرها ، ويخلق "نظريات درامية" متعددة بينما يظل مفهوم الدراما واحدا ، وهى ذات الرؤية التى قرأت بها المدارس الفنية التى اختارت الحديث عنها فى كتيبها الأول ، حيث رأت أن (أشكالها الفنية) متوحدة ، بينما المختلف بينها ، أو المؤدى للاختلاف فيما بينها هو الموقف العقائدى منها .وهى هنا تستكمل حديثها عن المدارس المسرحية السابقة والمتوازية مع ما ذكرته من مدارس معاصرة فى كتيبها الأول ، فتتحدث عن الكلاسيكية والرومانسية ، كما تقف مليا عند المدرسة التى هيمنت على دراساتها الجامعية منذ ما يقرب من عشرين سنة خلت ، وهى مدرسة النقد الجديد ، التى رأت أن العمل الفنى هو "عالم عضوى مستقل بذاته من العلاقات اللغوية ، والمعنوية ، والشعرية ، يفرز للقارئ تجربة فتية لها معناها الموضوعي وقيمتها الجمالية الخالدة"(المسرح بين . . . ص ٥٩) ، وهى رؤية ستظل قابعة فى عمق منهجية ناقدتنا ، متجلية فى استخدامها فى المرحلة الزمنية الأولي لمصطلحات مدرسة النقد الجديد مثل (التجربة الفنية) و(الشكل) و(المضمون) ، ومطورة لمصطلحاتها فى المراحل التالية ، مبتدعة زهورا جديدة يانعة ، دون أن يتغير الجزر القار فى التربة الفكرية المؤسسة لوعيها النقدى .

محفوظ عبد الرحمن

الفانتازيا التاريخية الساخرة تقاوم الواقع المتردى

يعرف أسرار الكتابة الدرامية للمسرح ، كما يعرف أسرار المسرح ذاته ، ينتمى للحظته الزمنية ، وتصبو عيونه لمستقبل أفضل لمجتمعه ، ويؤمن بأن الفن رسالة ، والمسرح قضية ، والمبدع مثقف غير محايد تجاه واقعه وعليه أن يقوم بدوره الذى حمله ضمير المجتمع له ، كى ينير له الطريق ويوقظ وعيه ويدفعه لمواجهة حصار الحاضر وإحباطاته لتغيير واقعه إلى ما هو أفضل وأعدل .

أنجز أعمالا جادة فى حقل السرد الروائى والقصصى ، وأصبح له القدح المعلى فى مصاف كتاب الدراما التليفزيونية العظام ، وأدت محاولة له فى ستينيات القرن الماضى إلى تأخر اقتحامه لعالم الكتابة الدرامية للمسرح ، حيث قدم نصه المجهول (اللبلاب) للهيئة العامة للمسرح والموسيقى عام ١٩٦٣ ، ووافقت عليه لجنة القراءة ، وقام بإخراجه "كمال حسين" ، لكن رفض عرضه ، فيما يبدو رقابيا ، قبل فتح الستار عنه بأيام قليلة ، مما أدى لابتعاده عن الكتابة الدرامية للمسرح ، والتفرغ للكتابة الدرامية للتليفزيون الوليد ، الذى بدأ الكتابة له منذ ١٩٦٥ ، متوقفا لعقد كامل عن المسرح ، حتى كتابته نصه المعروف (حفلة على الخازوق) ، وبعد أن أبتعد هو بذاته عن الوطن ، عقب انقلاب السادات على التجربة الناصرية ، وابتعاد النظام عن تحقيق العدالة الاجتماعية التى كان يصبو إليها جيله وتعلق حلمه ببدايات تحققها فى الستينيات ، مع ميل النظام

السادات للفكر الرأسمالى واقتصاد السوق ، ومعاداته للمثقفين التقدميين ، والذى كان يسميهم ب "الأراذل" ، وتبلور ظهور الثورة المضادة ، مما أدى إلى هجرة مجموعة كبيرة من ألمع الأدباء والفنانين والمخرجين فى أكبر عملية نزوح جماعى للأدمغة المصرية لخارج البلاد ، مثل "محمود السعدنى" و"أحمد عباس صالح" و"أمير اسكندر" و"على شلش" و"سعد أردش" و"ألفريد فرج" و"غالى شكرى" وغيرهم كثر ومنهم كاتبنا المتميز .

ذهب "محفوظ عبد الرحمن" إلى المملكة السعودية أولا ثم إلى الكويت ليعمل كاتبا للدراما التليفزيونية الصاعدة ثم رئيسا لقسم النصوص فى التليفزيون الكويتى (٧٤- ١٩٧٨) ، فتهيأت له عوامل كثيرة لإعادة اقتحام عالم الكتابة الدرامية للمسرح وتأسيسه على بنية الحوار المشاكس لقضايا الواقع الساخنة ، وذلك بابتعاده عن مصر التى بدأ المسرح فيها منذ منتصف السبعينيات يميل فى غالبية عروضه للدعائية والتهريج وهيمنة الفكر المحافظ والتوجه نحو الاهتمام بشكل العمل على حساب مضمونه ، وصولا لما عرف بالمسرح السياحى أوآخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ، والمسرح التجريبي والنظريات الشكلية منذ النصف الثانى من الثمانينيات ، وقد سمح له ابتعاده هذا عن الوطن حرية الكتابة للمسرح الإنساني الجاد ، فضلا عن وجود مخرج متحمس لكتاباته ، وهو المخرج الكويتى "صقر الرشود" ، الذى أتفق فى مسيرته الإبداعية مع فكر كاتبنا ، وشاركه الرأى فى كون الفن رسالة تنويرية للمجتمع ، لا تنقل الواقع كما هو ، ولا تهرب منه فى تهويمات فكرية وألاعيب شكلية .

وجد "محفوظ عبد الرحمن" نفسه فى موقف شديد التباين ، فهو فى الخليج بعيد جسدا عن وطنه وقيود واقعه وصرامة رقابته ، مما يسمح له بمناقشة أسخن قضايا الواقع ، وخاصة قضية الديمقراطية التى آمن بأنها الجناح الآخر للاشتراكية ، فلقمة العيش تتحكم فى صياغة البرلمان ، والمجتمع الفقير لابد

وأن تتحكم فيه قوة رأس المال ، والشعب غير المتعلم لا يهتم بمن يمثله ويشرع له قوانينه ، والمساواة وتكافؤ الفرص هى التى تمنح المواطن حق المشاركة السياسية فى المجتمع ، فى الوقت الذى تمثل فيه كتاباته عن وطنه وهو خارجه حساسية من أن تحوم حوله شبهات الهجوم على الوطن من خارجه ، وهى الشبهات التى طالت الكثير من المبدعين المصريين الذين أبعدهم الفكر المتخثر والمرتد والمتحالف مع القوى الظلامية خارج وطنهم ، فضلا عن حساسية الكتابة أصلا عن قضايا ساخنة ، وأبرزها قضية الديمقراطية بأجوائها الواقعية ، لدى أنظمة عربية تصادر حرية الحديث عن الحرية ، ولهذا أبحر بنصوصه المسرحية فى أجواء التاريخ عامة الذى يعشقه ويراه ظهير الحاضر ، وفى الفنتازيا التاريخية بصورة خاصة ، والتى أري أنه أحد أهم مؤسسيها فى الدراما العربية ؛ المسرحية والتليفزيونية ، وأبرز من كتب أعماله عبرها ، مستحضرا هذا الأجواء التاريخية لأرض الواقع ، ومقدما نوعا من المشابهة التاريخية ، التى تقرأ الحاضر فى ضوء وقائع الأمس أو المتشابهة معه ، بهدف توصيل رسائل المسرح لمجتمع الحاضر التى هى غاية الكتابة عند كاتبنا الكبير .

إبحار "محفوظ عبد الرحمن" نحو الأجواء التاريخية أو ما يشابهها ، ليس نوعا من التقية الفكرية انفلاتا من رقابات الحاضر المتعددة وشبهاته الحائمة فوق كل تفكير حر ، وليس مجرد دس شخصيات الواقع فى أردية التاريخ ، ومنحها حق الحديث من خلف أقنعة الأمس ، بل هو وعى من الكاتب بأن التاريخ هو وقائع جزئية حدثت فى الماضى ، وترتبت نتائجها على مقدمات متصلة منطقيا بها ، وليس نتيجة لنبوءات خرافية أو أفعال ميتافيزيقية ، وعلى كتابة الراهن الدرامية أن تحول الجزئي إلى كلي ، وأن تكشف عن هذه العلاقة المنطقية بين المقدمات والنتائج ، واضعة إياها أمام عقل الجمهور المتلقى الآني كى يعرف إلى أين تقوده المقدمات التى يعيشها وتتشابه مع مقدمات الأمس ، دون معرفة نتائجها المختبئة فى مستقبل أيامه ، وهو ما يجعل اختيار كاتبنا لـ (موضوعات)

التاريخ أو ما يشابهها اختيارا دقيقا وشديد الوعى بالماضى والحاضر معا ، تبدى ذلك منذ أول مسرحياته الصاعدة لفضاء المسرح ، وهى (حفلة على الخازوق) ، والتى بدأ كتابتها فى المملكة العربية السعودية ، وأتمها بالقاهرة عام ١٩٧٤ ، وقدمها لمسرح الطليعة ليخرجها "سمير العصفورى" ، غير أن الرقابة رفضتها عامذاك ، ونشرت بدار الهلال عام ١٩٧٥ ، وقام "صقر الرشود" بإخراجها لمسرح الخليج بالكويت في العام التالي .

****

بإرشادات مسرحية طويلة ، تمثل نصا موازيا داخل الكتاب المتضمن للمتن الحوارى للمسرحية ، وبعيدا عن الجمهور المتلقي له فى المسرح ، نتعرف على شخصيات المسرحية المتحركة داخل أجواء تاريخية مختلقة ، والمرسومة بصياغة ساخرة منها ومن تاريخهما السابق على بداية حدث المسرحية الدرامي ، الذى يدور حول الفتى الفقير الحالم "الشاطر حسن" ، القادم حضوره من كتاب ألف ليلة وليلة ومن الحكايات الشعبية المصرية معا ، وأن نجحت حبيبته "هند" فى سرقة هذا الحدث الدرامى والقيام ببطولته ، فهم لم يفعل شيئا سوى تفجير الموقف الدرامي ، عبر المصادفة التى أوقعته بيد الشرطة ، ومدير سجن البلاد ومساعده اللذين فكرا فى أن بقائهما فى أماكنهما لابد وأن يستشعر معه ملك البلاد أن ثمة مؤامرات تحاك حوله ، فيقبضا على أول عابر سبيل ظهر يوم الجمعة ، ويكون هذا الفتى المراكبي البسيط والعاشق للحرية ، ويزج به فى السجن بهدف توظيفه للقيام بتهمة الهجوم على قصر الوالى ، مادام قد قبض عليه أمام القصر ، وهو يبرر توجهه لقصر الوالي ، بهدف نقل رؤيا رآها فى نومه له ، فثمة مصادفة أخرى ورطته أكثر فى التهمة الملفقة له ، ومفاد رؤياه أن أرض خضراء تقع على شاطئ بحر ازرق ، هاجمها جراد أكل كل شيء فيها حتى الإنسان نفسه ، أنها كارثة وعليه أن يخبر والى البلاد بها ، كى يحترس ويتحرك لينقذ

البلاد وشعبها .

يزج بالرجل الطيب فى السجن ، وتأتى لزيارته محبوبة "هند" التى ستحرك بقوة الدينار وجاذبية الأنثى وذكائها الحدث الدرامي بأكمله ، بمحاولتها إنقاذ فتاها عبر رحلة طويلة داخل دواوين الولاية الرسمية ، موقعة بمدير السجن والمحتسب والوزير فى حبائلها ، والثلاثة يمكن للممثل الواحد القيام بأدوارهم ، فهم متشابهون فى الشخصية والفكر ، والاختلاف فقط فى مستوى الوظيفة التى يمثلونها فى البلاد ، ولهذا تدفعهم الفتاة للتوجه لمنزلها ومع كل واحد منهم صك الإفراج عن حبيبها "حسن" ، مع الوصول تباعا لبيتها ، واختباء كل واحد منهم فى أحد الصناديق الأربعة والمتراصة فوق بعضها ، والتى نفذها لها نجار سقط فى غوايتها فأحتل الصندوق الرابع والأعلى ، مستدعية والى البلاد ليعرف حقيقة القادة والمسئولين فى بلده ، وهو ما يدفعه للأمر بالقبض عليهم ، وتعيين حاجبه للقيام بوظائفهم حتى يتسنى له أختيار غيرهم ، وتفجأ الفتاة بأن الحاجب لا يختلف شكلا وموضوعا وفكرة عن مدير السجن والمحتسب والوزير ، فهم جميعا أوجه النظام القائم ، وتغيير الأوجه لا يعنى حدوث أى تغير فى البناء السياسي والاجتماعي للولاية ، والوالى نفسه هو رأس هذا النظام الذى لا يفكر لحظة فى تغييره .

هذه هى القضية التى يطرحها فى صورتها الكلية كاتبنا الكبير ، أن التغيير الاجتماعي والسياسى فى أى مجتمع لا يتم بتغيير أشخصه ، بل بتغيير البنية الاقتصادية له ، والدراما تكشف عن حقيقة هذا الفكر بتعمد تحقيق التشابه الكامل بين مسئولي الأمس والمسئول الجديد ، كلهم أدوات بيد السلطة القائمة ، وبفعل اللطم الذى قامت به "هند" لرؤيتها الحاجب الذى حل محل رموز الفساد المقبوض عليهم ، ومنهية المسرحية نهاية ساخرة بمرارة العلقم ، تثير التفكير فى موضوع السلطة ، فلا تعويل على حاكم البلاد فى أقصاء الفاسدين ،

بل التعويل على الشعب فى تغيير النظام بأكمله .

لا وجود فى مسرح "محفوظ عبد الرحمن" لما يتداوله البعض بمصطلح (الإسقاط) ، فالفن يعرف تحليل البناء وتفسير صياغته وتأويل أفكاره وتقييم حضوره وسط مجتمعه ، أما الإسقاط ، وهو المستدعى من علن النفس واختبار "رورشاخ" خاصة ، فيعنى أن يسقط الناقد أو المتلقى عامة ما يراه هو على العمل الفنى ، لا ما هو موجود بالفعل داخل بنيته الجمالية ، كما أن نصوص كاتبنا تستعصي على أى فرض لأفكار من خارجها عليها ، فهى تسمو بوقائع الواقع لمصاف القضايا الكلية ، ولهذا نجح نص (حفلة على الخازوق) عندما أخرجه "صقر الرشود" وقدمه على مسرح (كيفان) الكويتى فى ديسمبر ١٩٧٥ ، ومشاركته فى مهرجان دمشق المسرحي فى مايو ١٩٧٦ ، مما حفز كاتبنا على كتابة نص يسير فى ذات الاتجاه (الفنتازيا التاريخية الساخرة) ، وهو نص (عريس لبنت السلطان) وقام "صقر الرشود" بإخراجه وتقديمه عام ١٩٧٧ ، كما أخرج له فى العام التالي نص (السندباد) أو (الفخ والسندباد) ، وهو نص لم يطبع ، وأعتقد أن لصديقنا الناقد والكاتب :عبد الغنى داود" نسخة مخطوطة من هذا النص الأخير ، وقد صاحب سوء الحظ نص (عريس . . .) برحيل مخرجه المفاجئ عن دنيانا فى حادث سيارة أليم بدولة الإمارات فى ديسمبر من نفس العام ، وتدخل مخرج آخر فى بنية العرض ، مما أثر بالسلب على طبيعته وفكره حين تقديمه فى مهرجان دمشق المسرحي بعد عدة أشهر من رحيله ، فلم يستقبل بنفس حماس استقبال (حفلة على الخازوق) .

رغم أن نص (عريس لبنت السلطان) ، المنشور بشركة الأمل بالقاهرة عام ١٩٧٨ ، كان أقرب لقضايا الواقع الساخنة ، ومشيرا إليه ، بقيامه على موضوع حلول التتار بالأرض العربية ، وتحركهم للاستيلاء على مدينة متخيلة يبدو أنها سورية بوقوعها بين بغداد والقاهرة ، وإرسالهم رسولا للسان البلاد وحاشيته ، هو الفلاح

البسيط "أحمد الغلبان" الذى قبض عليه ودفع لينقل رسالة التتار للسلطان العربي ، وفحواها الاستسلام المهين وزواج "خاقان" التتار بالفتاة "ذهبية" ابنة السلطان ، أو قبول الغزو التترى على المدينة ، التى ستسقط بين أيديهم لا محالة ، وهو تحدى مصيرى يتطلب استجابة تتفق وقدرات السلطان وشعبه ، وهو بدوره السؤال الدرامي الذى يحدد مصائر الشخصيات المتشابكة معه ، إما القبول بمعاهدة صلح مهينة تباع فيها ذهبية البلاد الجميلة ، أو الوقوف ضد الغزو والخروج لصده ، وبالطبع يفضل رجالات الدولة ، التى شاهدنا مثلهم فى (حفلة على الخازوق) ، الاستسلام وتوقيع معاهدة السلام التى ستسمح للأعداء بالتسلل للبلاد واستباحتها ، ينما يرفض "حسن الغلبان" ومجموعة الصعاليك وشباب البلاد الخضوع للأمر الواقع ، ويقررون الخروج لملاقاة العدو والزود عن وطنهم .

مع بداية الثمانينيات يعود كاتبنا إلى وطنه ، بعد أن غادر كرسى الحكم الرئيس المناوئ للمثقفين ، دون أن يتغير النظام الذى أسس قواعده فى السبعينيات ، وظل كاتبنا على نهجه المسرحي فى التحذير مما هو قادم ، باللجوء للفانتازيا التاريخية ، التى صار متفردا فيها ، فيكتب حينذاك ثلاثية من النصوص القصيرة ، نشر بمختارات فصول ١٩٨٦ ، وهى : (ما أجملنا) الذى قدمه لأول مرة فريق (نادى المسرح المصرى) بالمسرح القومى عام ١٩٨١ من إخراج "عادل هاشم" ، ونشر عام ١٩٨٤ ، وتدور وقائعه فى قصر عباسى غير محدد الزمان ، أغتصب فيه شقيق الحكام الشرعي الحكم من أخيه بعد قتله ، غير أن للأخ أبن صار شابا وزعيما شعبيا يجمع حوله فى الجبال كل المناوئين للحاكم المغتصب ، ويهددون عرشه . ونص (أحذروا) نشر ١٩٨٣ ، أخرجه لأول مرة "ابو بكر خالد شلقامى" لفرقة (المسرح المتجول) فى العام التالي ، محذرا فيها السادة فى سبأ وفى كل المدن المتشابهة من طوفان قادم بانهيار سد البلاد ، منذرا الشعب من الاستسلام لأنظمة ظالمة مطاردة للحرية والعدل ، غير أنه فى النص الثالث (محاكمة

السيد م) ١٩٨٥ يقتل على يد صديقه غير الوفى "م" ، مما يدفع الشعب لحمل القاتل للسلطان لمحاكمته لمعرفة أسباب القتل ، إلا أن السلطان المغتصب لا يهمه الأسباب والدوافع ، بل يهمه فقط فعل الخلاص من الزعيم الشعبى ، بينما يهم الكاتب أن يؤكد فى ثلاثيته على أهمية المعرفة ، معرفة الإنسان والشعب لحقائق الوقائع التى يعيشون فى ظلها ، ويذبحون باسمها ، وتنتهك عدالتهم الاجتماعية باسم الحرية المفرغة من أبعادها المجتمعية .

من إخراج "سعد اردش" تقدم فرقة (المسرح الحديث) عام ١٩٨٩ نصه (الحامى والحامي) الدائر فى سياق فانتزى خيالى ، مستوحى من أجواء الف ليلة وليلة ، يفقد فيه الخازندار لؤلوة السلطان فى سهرة حمراء فى بيت الفاتنة "رضوى" ، ليكتشف فيما بعد أن اللصة هى هى ذاتها "رضى" التى ورثتها عن جدها ، الذى منحها فى الأصل للملكة كلها ، وليس لواليها فقط ، فليس لى حاكم أن يمتلك هذه الدرة اليتيمة وحده ، فهى فريدة عصرها ، ومع سريان الوقائع يدرك الجميع أن ثمة درتين أخريين مقلدتين بدقة فائقة عنها ، مما يصعب معرفة الحقيقية من المزيفة ، كما سعب معرفة من حامى البلاد من حراميها ، حيث تختلط الأمور ، ويتحالف رجالات الدولة مع اللصوص ، وينشغل السادة بالبحث عن الدرة ، بينما اللصوص ينهبون المدينة ، وفى النهاية تقد الدرة بيد أحد البسطاء المدينة ، الذى توجه إليه وإلى الجمهور الفاتنة "رضوى" دعوتها بأن يكون شجاعا وعادلا كى يمكنه الحفاظ على درة البلاد .

تتناسج دوما فى أعمال كاتبنا المعرفة بالحرية والعدالة الاجتماعية ، أنها ثالوث الحياة الكريمة للمجتمع ، والدعوة لضرورة أن يثق الحاكم بالشعب ، ويحقق لمجتمعه ما يحلم به ويستحقه ، تعد واحدة من أبرز رسائل مسرح "محفوظ عبد الرحمن" ، والتى كشف عنها فى مجمل مشواره الدرامي المسرحي منذ نصه الأول المعروف (حفلة على الخازوق) حتى نصه (الملك يلهو) الذى يبدو أنه

كتبه فى نهاية الثمانينيات ، ليتوقف مرة أخرى عن الكتابة للمسرح لأكثر من عقد كامل ، حتى عودته للكتابة وتقديمه لنص (بلقيس فى مملكة التيه) عام ٢٠١٠ ، وأن قام الكاتب والناقد د . "عمرو دواره بإخراج (الملك يلهو) لفرقة مسرح الغد عام ٢٠٠٢ ، والدائر حول فقد سلطان البلاد لهويته وعرشه ، حينما يهبط مع وزيره لوسط المدينة ذات يوم متنكرين ، ليعرف أسرار أهلها ، ويتعرف على موقع الثائر على ملكه "بشر الراعي" وسط العامة فى إحدى حانات المدينة ، والتى يقبض عليه ووزيره فيها ، ويتنكر رجاله فى القصر ، بعد أن تآمرت زوجته السلطانة عليها ، فلا يجد أمامه مفر غير الانضمام للثوار كى يسترد عرشه ، ويكون فى معية الثائر الذى رفع سيفه فى وجه النظام الفاسد .

قبل أن نقف وقفتنا الأخيرة مع أحدث ما قدم لكاتبنا الكبير ، ويسير به فى نفس بحاره التاريخية والفنتازية التاريخية ، نشير إلى نص فريد له هو (كوكب الفيران) الذى كتبه عام ١٩٨٣ ، وصاغه فى صيغة رمزية شفافة ، وبمضمون واضح جلى ، ورسائل مباشرة للواقع الملتهب لا تحتاج لأى تأويل ، ونشر النص بدار شهدى ١٩٨٤ ، وأخرجه بفرقة المسرح الحديث د ."محمد عبد المعطي" فى موسم ١٩٨٧/٨٦ ، ويدور حدثه الدرامي فى الزمن الراهن ، وبشخصيات معاصرة للمتلقى ، تواجه فى إحدى قرى مصر ، وتحمل اسم (كفر سبع) بظهور فئران متوحشة ، يطلق عليها الفلاحون اسم (الفانتوم) ، ولا توجد إلا فى صحراء نيفادا الأمريكية ، القى بها البعض فى القرية الطيبة لتنهش الزرع والضرع والبشر وأوراق هويتهم ، ويقف العمدة المثقف مع الطبيبة الواعية فى وجه هذا التسلل المميت للوطن الطيب ، وينتهى النص بخطبة عصماء تحذر العالم الثالث من هذا الخطر الداهم .

****

يمكننا التوقف هنا أحدث ما كتبه وعرضه كاتبنا "عبد الرحمن" ، وهو (بلقيس فى

مملكة التيه) نموذجا لقراءة النص وعرضه معا ، مؤكدين على أن العرض المسرحي الجيد لابد ولأن يشحذ قدراتنا على تلقى وتحليل وتفسير عناصره بصورة دقيقة ، فجودة المنتج تستلزم جهدا نقديا لا يستهين به لتخلفه عن المهيمن أو يهوله لمجرد مجاراة صرعات سائدة ، وذلك بداية من النص الدرامى المعتمد عليه ، فحصا لكيفية صياغته بصورة مرئية سمعية حاضرة فى فضاء المسرح ، وكشفا لهذه العلاقة المتشابكة بين النص والعرض ، والرؤية المتداخلة بين صناع العرض بأكملهم ؛ من كاتب النص لمخرجه وممثليه ومصممى سينوجرافيته ، ولذا فأن عرض (بلقيس) الذى قدمته فرقة المسرح القومى ، للكاتب "محفوظ عبد الرحمن" والمخرج "أحمد عبد الحليم" ، يحملنا عبء مدارسته بتأن ، حيث يجذبنا من أول عنوانه لعالم زاخر بالأفكار والمعلومات والرسائل التى يطرحها النص - الذى كتب منذ سنوات - على جمهوره الآنى ، خاصة مع تجهيزه للعرض فى سياق سياسى وفكرى قبيل ثورة يناير الشبابية ، وعرضه بعدها فى سياق سياسى وفكرى و(مزاجى) مختلف ، وهو العنوان الذى يحمل اسم بطلة العرض الدرامية "بلقيس" ، والذى بدوره يستدعى من الذاكرة حكايات هذه المرأة الأسطورية التى حكمت مملكة سبأ ، واشتهرت بجمالها وثراء مملكتها ، والجاذبة بدورها لحكايتها الأسطورية مع "سليمان" (الحكيم) ، ملك اليهود فى الزمن الغابر ، وروت الكتب السماوية الثلاثة حكايته مع "بلقيس" هذه ، مما جعل اسمها لا يأتى إلا مقرونا باسمه وبحكايته الخرافية معها ، وهو ما يؤثر على قدرة المتلقى على الاستقبال الحر للمسرحية المستخدمة لأسمها وصفات كثيرة منها ومن حكايتها ، والتى تجدل جديلة (درامية معاصرة) من الحكايات الدينية والأسطورية والتاريخية الدائرة حول هذا الرمز الرائع للمرأة الملكة القوية والأنثى الشامخة فى المخيلة العربية ، فيقرأ بحكايات الماضى فى ضوء العرض الآنى ودلالاته الخاصة به ، فتصير المعرفة السابقة (باترونا) يقيس عليه الإبداع الجديد ، ويهمن العالم الأسطورى على عالم المسرحية الإنسانى ،

ويتشابك التاريخى بالمعاصر ، والخيالى بالواقعى ، وتبقى الرسالة مضمرة فى بنية تبدو بلورية ، نرى أنها ليست كذلك بالمرة .

هنا تتشكل المعضلة الأولى فى عملية تلقى العرض المسرحى ، حيث من الضرورى أن يفك المتلقى شفرات العرض ويفسر رموزه ليفهم رسالته وفقا لثقافته الخاصة ، وهو أمر طبيعى ، غير أن هذه الثقافة الخاصة ، التى تمثل إطارا مرجعيا للمتلقى ، تشكل عبئا على عملية التلقى ذاتها ، حيث لا تمنح شخصية "بلقيس" نفسها - نصا وعرضا - وجوهر شخصيتها من خلال كلمات النص وفعلها داخله ، وتجليها فى فضاء المسرح ، بل أيضا من خلال ما يعرفه المتلقى المصرى عنها ، مثلما هو الحال مع شخصيات يعرفها المتلقى المصرى مسبقا مثل "إيزيس" و"عنترة" من موروثه الثقافى المصرى / العربى ، وأيضا من ثقافته المعاصرة لشخصيات مثل "دون جوان" و"دون كيخوته" وعوالمها الخاصة ، مهما دخلت هذه الشخصيات فى أعمال جديدة ، فمن السهل عليه اكتشاف حضورها فى الأبنية المسرحية الجديدة ، بينما الأمر مختلف مع شخصيات لا يعرفها مثل "خوانا المجنونة" أو "بدرو بارامو" ، إذا ما استوتا أمامه فى عمل ما ، وذلك بسبب عدم عبورهما بمخزونه الثقافى القابع فى لاوعيه الجمعى ، رغم أن الأولى هى ملكة أسبانيا فى النصف الأول من القرن السادس عشر ، وتعرفها المجتمعات الناطقة بالأسبانية ، وصيغت عنها أفلام ومسرحيات أسبانية كثيرة ، والثاني هو أسم لبطل رواية المكسيكى "خوان رولفو" المعنونة بأسمه ، ومع ترجمتها للعربية منذ سنوات ، ألا أنها مازالت محصورة فى قراءات المتخصصين بالآداب العالمية ، والمكتوبة بالأسبانية بوجه خاص .

فى نصه (بلقيس فى مملكة التيه) المكتوب فيما يبدو ٢٠٠٢ ، والمنشور بالهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨ ، والذى أخرجه "أحمد عبد الحليم" لفرقة المسرح القومى أوائل ٢٠١١ والوطن ثائر على نظامه القائم ، الأمر مع "بلقيس" جد مربك ،

ومـثير للالتباس ، تعمده النص وإصر عليه المخرج ، بداية من أنسنة الشخصية وحكايـتها ، مرورا باستخـدام خطوط من الحكايات القديمة ثم التـشكيك فيها فى ذات الوقت ، وصـولا لنقض الحكاية بـأكملها ، سـواء أجاءت من رحـم التاريخ ، أو تلونت بألوان أسطورية ، وذلك بداية مـن افتتاحية النص المكتوب ، والتى تبدأ بمـوقف يشبه الحلم أو الكابوس بعقل الملك "الهدهاد بن شرحبيل" ملك سبأ بلقائه ب"المنذر بـن المنذر" وزير الملـك العظيم ، الذى جاءه بنذير شـؤم ، يفجر حدث الدراما ، طالبا الأميرة "بلقيس" لملك مملكـة لا يعرفونه ولا يعرفـونها ، والمثير أمام ملكـة سبأ هنـا ليس طلب الـزواج ذاته ، فكم جاءها من خطاب كـثر ، بل فى الوفد الضخم من الفرسان القادم لدعم طلب الزواج ، والتهديد بضرورة تحقيقه ، وكـأنه زواجا قسريا ، طلبه حاكم طاغية فلابـد من تنفيذه ، مما يذكرنا بالطلب الصريح لملك التتـار "خاقان" الزواج بالفـتاة "ذهبية" ابنة الـسلطان ، أو التهديد بغزو المدينة ، فى (عريس لبنت السلطان) .

يستبدل المخرج "أحـمد عبد الحليم" بهذا المـشهد الأفتتاحى كـابوسا آخر يداهم الأميرة "بلقيس" ذاتها ليوقظها مفزوعة من نوم بوسط منتصف فضاء المسرح ، كـانت مستغرقـة فيه أثناء افتتـاح العرض برقصات لمجموعة من الـشباب تجسد بالحـركة الراقصة هـذا الكابوس الذى يحاصـر فيه الرجال الفتيات بصورة عنيفة ، فى دلالة واضحـة على إحساس أنثـوى بوقوع مصيـبة قادمة ، قـابعة فى موقف درامي يعد المتلقى لـوقوع حدث جلل تخشاه الأميرة وتتنبأ بـه ، ومن ثم فأن فى هـذا التبـديل دلالـة علـى نقل ثقـل الدراما من الأب (الملك) للابـنة (الأمـيرة) ، واستعادة لدورها الأسطـورى الذى يـضعها فـى صدارة الأحـداث ، ويصـوغها ك (امرأة) قـوية لابـد من إخضـاعها ل (رجل) أقـوى وأكثر حـكمة ، فـالأساطيـر التى صاغتها العقليـة الذكورية ، لا يفوتها أمر كسر تعاظم أى امـرأة فى الدنيا بقوة الرجل وعقله الحكيم .

تبدأ أحداث المسرحية فيما بعد هذه الافتتاحية الكابوسية ، بالحديث عن ملك عظيم أرسل رسله المدججين بالسلاح لمملكة بعيدة عنه ، طالبا الزواج بالأميرة الجميلة "بلقيس" فقط لا غير ، لكى يضمها لحريمه بزوجاته المائة ، لا حديث أذن عن مملكة قوية تسبح فى الرخاء والجمال ، توجد بأقصى جنوب الجزيرة العربية ، فى اليمن تمركزا وامتدادا حتى الحبشة فى القارة الأفريقية ، وتحكمها امرأة فاتنة هى "بلقيس" ، وتدين بدين غير سماوى ، وصل لسمع الملك العظيم فى أقصى شمال غرب الجزيرة العربية ، حيث مملكته العجيبة ، والذى تستدعيه الذاكرة من قلب الحكايات الدينية والأسطورية ، كلما جاء اسم "بلقيس" ، وهو ملك اليهود "سليمان" الذى يحكم مملكته (أورشليم) بالإنس والطير والجن ، وأثاره ما جاء به هدهده من سبأ بالنبأ اليقين عن امرأة تحكم هذه الدولة البعيدة بالقوة والبأس ، وتملك "عرشا عظيما" ، وتعتنق مع أهلها ديانة تعبد الشمس ، فبعث إليها هدهده بكتاب فى منقاره ليلقى به بحافة فراشها ، آمرا إياها وشعبها بالرحيل إليه مؤمنين باليهودية ، فلما تشاورت مع رجالها الأقوياء أكدوا على قوتهم وبأسهم وقدرتهم على المواجهة بالحرب ، على حين رأت هى ضرورة المهادنة بإرسال الهدايا ، حتى تعرف حقيقة قوة هذا الملك الآمر ، فأرسل إليها جيشا ضخما ، يخرجها وأهلها من مملكتها ويأتى بها وبهم إليه أذلة صاغرين ، لأنه القوى الذى طلب هذا ، ودون ذنب منهم جنوه غير عدم معرفتهم بديانته وعدم إيمانهم بها ، كما أرسل عفريتا من جانه يأتى بعرشها فى لمح البصر ، لتفاجئ حين وصولها به ، فتؤمن بقوته وبدينه ، وأن حكت التوراة الحكاية بمنظور مختلف ، يشير إلى أنها هى التى "سمعت" به ، فسافرت إليه بهداياها العظيمة "لتختبره بأحاجى" تعرف من إجاباته عليها أسراره الاقتصادية والعقائدية الغائبة عنها .

تطرح هذه الحكاية المستقرة فى ذاكرة المتلقى ، على عقله وهو يدلف لعالم هذه المسرحية ، رغم عدم وجودها بصورة جلية فيها ، وأن وجدت علامات منها

تثير الالتباس ، فاسم "سليمان" يغيب عن الملك المعتدى ، وأن بقى منه جبروته المعلن ، وهدهده يختفى ومعه خطابه الأول للملكة ، ويقال أنه "سمع" عن الأميرة الجميلة ، دون تحديد المصدر الناقل للملك عنها ، بل أن "بلقيس" نفسها لم تجلس كملكة على العرش بعد ، فوالدها مازال يحكم ، وهى بعد مجرد أميرة شابة يطلبها الخطاب ، وهذا "الملك العظيم" أحدهم ، فهو طالب الزواج بها ، وليس الإيمان بدينه ، ومع ذلك تبقى صورة الملك الباطش بأمره ، "سيد الدنيا وملك الزمان" كما يصفه رسوله الخاص ، ويبقى جيشه القوى الذى يرسله ليأتى بالأميرة عنوة للزواج به ، كما تبقى ملامح من الجنى حامل العرش العظيم ، متمثلة فى شخصية رسول الملك "آصف الراجى" ، القادم إليها برسالة الملك فى حراسة جيش جرار ، والذى يشكك فى كل لحظة فى انتمائه لعالم الجن ، مشيرا إلى اكتسابه صفة (الجنى) لذكائه فقط ، وحسنا فعل العرض فيما بعد ليلة الافتتاح بنزعه الباروكة والماكياج عن رأس ووجه "أحمد سلامة" ممثل دور "آصف" واللتين كانتا توحيان بشيطانيته وأنتمائه لجنس الجان ، ترسيخا للأسطورة ، ويبقى ما يثير الدهشة أكثر قبة الصخرة قابعة فى عمق المسرح تشير إلى القدس أو أورشليم القادم منها الملك العظيم ، وهو ما لم يشر إليه النص صراحة فى إرشاداته المسرحية ولا فى متن حواره ، حيث لم يحدد جغرافية الوقائع أو زمن وقوعها ، وأن أشار فقط إلى مكان انطلاق الحدث الدرامى فى مدينة (سبأ) و"غرفة العرش فى قصر الهدهاد سيد سبأ" ، دونما أية إشارة لأى زمن يقع فيه هذا العرش ، تاركا للمخرج ومتلقى العرض تحديد هذا الزمن بصياغة سينوجرافيا المنظر المسرحى وأزياء شخصياته ، وهما –المخرج ومصمم السينوجرافيا –اللذان أعادا النص الدرامى لقلب الأسطورة ، وهو ما جعل المتلقى يفسر ما يحدث أمامه بفضاء المسرح وفقا لما يعرفه سلفا ، وبالتالى يبدأ رحلة البحث عن الدلالة المشتركة بين الحكاية الأسطورية التى يعرفها والمسرحية التى يراها الآن أمامه ، ومجبرا هذه الأخيرة على الانصياع لخطوط

الأولى ، باعتبار أن هذه (الأولى) هى الأصل التى استمدت منه المسرحية حدثها وشخصياتها وعلاماتها ، مما يضاعف من حالة التباس التلقى لدلات المسرحية فى ذاتها .

ويزداد الأمر التباسا داخل متن النص الدرامى ذاته ، حينما يفتح لنا مدخل المسرحية عالما موازيا للاسطورة القديمة ، بهذه الإشارات الخاصة بوصول جيش الملك العظيم بقيادة "فاتك السارى" والرسول "آصف" لطلب يد الأميرة ، واهتزاز الملك "الهدهاد" أمام جبروت ملك يطلب يد أبنته ، ويرى ضرورة الامتثال السريع لهذا الطلب الذى لا ينتظر "اعتذارا أو تفكيرا أو تلكؤا" بل "الاحتفال فورا بالرغبة الملكية السامية" ، كما يقول وزيره ، مغلفا هذا الطلب بقوة الوفد الرسمى ، وعظمة ملكه الذى يجلس "فى برجه المشيد الذى لا تدخله حشرة إلا بإذنه" ، ويدعم هذا التكابر قول وزير سبأ لملكه أن هذا الوزير قادم من "بلاد أبعد من الخيال" يسكنها قوم من الجن أو أكثر تفوقا منهم ، ومن ثم يرضخ ملك (سبأ) لموافقة ابنته على السفر إلى الملك بموكب محمل ب (الهدايا) المذكورة فى الأسطورة ، غير أن القائد "فاتك" ينتهز فرصة خروجها والوفد المرافق فى رحلة التوجه نحو المملكة الكبيرة ، فيقوم بقتل أبيها "الهدهاد" بأوامر خاصة من الملك العظيم ، للشك فى إخلاصه له ، بعد أن دفعه للموافقة على أن يكون تابعا للملك العظيم ويحكم البلاد باسمه ، وهو ما يتعارض مع خطوط حكاية "بلقيس" و"سليمان" ، حيث لم يعرف هذا الأخير بها ألا بعد توليها الحكم بفترة ، وهى تولت الحكم ليس بعد قتل أبيها ، بل بعد موته موتا طبيعيا ، واستخلافه لها ، رغم أنها فتاة ، لرجاحة عقلها ولأنها ابنته الوحيدة دون ذكور ، كما أن المسرحية تتدارك نفسها ، وتكشف فيما بعد عن سر قبول "بلقيس" الذهاب بنفسها للملك الذى طلب يدها ، دون انتظاره ، بأنها انتوت بعقلها قتله بخنجر ليلة الزفاف ، وهو أمر لا علاقة له بالقصة الأسطورية ، بل بحكاية أخرى يحكيها التاريخ عن "عمرو بن ذى منار بن أبرهة" الملقب ب (ذى الأذعار) ، أمير قصر (غمدان) بصنعاء

، الذى حارب "بلقيس" أثناء توليها حكم سبأ ، فهزمها فى البداية ، ثم هزمته بعد ذلك بالحيلة ، حيث قبلت الزواج منه ، أو عرضت عليه هى الزواج بها ، قاتلة إياه ليلة العرس بعد شل قواه بكؤوس الخمر ، وطعنه بالخنجر المخبأ بملابسها ، وان حكت حكايات أخرى أنه حارب جدها "شرحبيل" ليسترد ملك (حمير) الذى كان له ، وطرد منه ، ولذا فأن حكاية قتل ملك (سبأ) بأمر الغريم ، وحكاية قبول الزواج والتخطيط لقتل هذا الغريم بعد أن صار عريسا فى عرينه بالخنجر ، والتى تعلنها "بلقيس" فى المسرحية صراحة لأمها التى فكرت فى قتل الملك العظيم بالخنجر : "فكرت نفس الفكرة وهذا ماجعلنى احتمل كل الأيام القاسية ، سأبدى له الود وأظهر له الفرحة بالزواج ، (. . .) وفى اللحظة المناسبة سأطعنه بالخنجر ." ، وهو ما يجعل المسرحية تميل فى هذا الموقف تجاه شخصية "عمرو بن أبرهة" المتصارع معها داخل جغرافيتها اليمنية ، وأن اختلطت ملامحها بشخصية الملك "سليمان" بالإشارات الخاصة بقوته المهولة ، وبالوفد المرسل لمملكة أبيها ، وبحكاية الجنى المصاحب ، والبعد الجغرافى لمملكته عن مملكتها .

ينفجر الحدث الدرامى أذن بطلب ملك متكابر ليد أميرة فاتنة لا تعرف عنه شيئا ، ويتحرك هذا الحدث بموافقتها السير إليه فى احتفال مهيب ، راضية فى الظاهر ، ومضمرة فى الباطن نية قتله ، غير أنه يسير بالمسرحية فى تغريبة ملحمية ، تتوه فيها الأميرة ورفقاء الطريق ، بعد أن تركت ورائها مملكة قتل حاكمها ، دون أن تعرف فى البداية ، وذلك لتفريطه فى أرضه وفى أبنته ، ويوجهون جميعا وعثاء الطريق فى صحراء التيه العربية ، فتتفجر الأسئلة والإجابات ، وتحمل لغة الحوار الراقى العديد من القضايا المحملة على الحدث الدرامى البسيط ، وتمر الأيام كأنها سنون طويلة وثقيلة ، وهم بعد يعانون الحيرة والغربة والتوهة ، ويكتشفون أن الخيانة قابعة بديارهم ، عبر الوزير "حيرم النعمانى" ، الذى يمثل صورة الطامح للسلطة فيخون سيده ، وتلتقى "بلقيس" لأول مرة بأمها "رواحة" والتى كانت تظن أنها ابنة ملك الجان والمعروفة

فـى الأساطيـر باسم "رواحـة بنت سكن" ، وتـزوجها الأب يـوما - فـى هذه الحكـايات الأسـطوريـة - ليعـزز ملكـه الأرضى بـدعم من ملـك الجان ، ولـتمنح الأسـطورة بطلتـه ميلادا مختلفـا عن ميلاد البسطـاء من الناس ، ومن ثم فـالأميرة / الملكة "بلقيس" لا تقل –فى عالم الأساطير –رفعة ونبـلا ومزجا بين ما هو إنسى وما هو جنى عن الملك "سلـيمان" ، والذى سخـر الأنس والجن ، دون أن يكون ولـيدا لهما ، بينما هى تفوقه هنا فى ولادتها من أب أنسى وأم جنية ، وأن غابت عن ابنتها وهى طفلة بعد أن خالف أبوها شرطها معه ، ككل جنيات الحكايات الأسطورية ، وبخاصة فى (ألف ليلة ولـيلة) ، بالسؤال عما لا يعرفه وتمتلك الجنيات حق معرفتـه ، وذلك كما افهمهـا الأب فى المسرحيـة وفقا لما جاء فـى الأسطورة ، حتى عـثرت بها على أرض الواقع الـدرامى المعاصر ، فعرفت أنها أنـسية مثل الآخرين ، وذلك فى إطار أنـسنة المسرحـية لشخصيـاتها وحكايـاتها . كما أنهـم فى التيه يعرفـون باغتيال "الهدهاد" فينصبون فى التيه "بلقيس" ملكة على (سبأ) التى تركوها خلفهم .

بعـد مغامـرات عدة عبـر الفيافي تـدرك في نهايتهـا "بلقيس" ورجـالها أنهم اكتشفـوا أرواحهم التى ظنـوا يوما أنهـا ماتت ، دون أن تقـول لنا كـيف حدث هذا التغير فى الوعى بالذات والكـون ، وتصل بها الرحلة التائهة إلى (مملكة (الوهم) ، فيفـاجأ الجميع بمـوت الملك منذ سـنوات فراشه ، وإن إذلالهم قـد تم بيد ميت لا قدرة له على الفعل ، فتقـرر العودة برجالها إلى مملكـتها (سبأ) لحمايتها من أى ذلك قادم ، برفع السيف فى وجه كل معتد لها ولوطنها .

المسرح

تحولات الدراما المسرحية في السينما
(روميو وجوليت نموذجاً)

إن العلاقة بين المسرح والسينما علاقة قديمة . فعندما تم اختراع السينما وخاصة كاميرا التصوير، كانت الأفلام تعتمد على المسرح فيتم التصوير داخل المسارح بل ولأعمال مسرحية ، حيث لم يكن هناك كاتب للسيناريو، ولم يكن هناك مونتاج. فالفيلم يتم تصويره دفعة واحدة على طريقة المسرحية. وعندما تم اختراع المونتاج تغير الأمر وخرج الفيلم من المسارح إلى الأماكن العامة وأصبح هناك كاتب سيناريو، إلى أن تطور الأمر إلى ما وصلنا إليه حالياً. ومع ذلك ظل المسرح رافداً أساسياً للسينما ، حيث قدمت أعمال شكسبير وإبسن وكوكتو وتينسى وليامز وأرثر ميللر وغيرهم ؟. وهنا نبحث عن طبيعة العلاقة والمتغيرات التي تطرأ على المسرحية عند تحويلها لفيلم.

z ×/ ä¿ /k dPy
كاتب من الكويت

وينطلق ذلك البحث من سؤال عن العلاقة بين المسرحية والفيلم . بحثاً عن كيفية معالجة المسرحية وتحويلها إلى فيلم ؟ وكيف تؤثر تقنيات السينما على المعالجة السينمائية ؟ وإلى أي مدى يحافظ الفيلم على الأصل المسرحي ؟

ولذلك يتناول البحث شقين الأول نظري يطرح فيه آراء النقاد والسينمائيين بصفة خاصة عن تلك العلاقة. ثم يتناول البحث تحليل تطبيقي لفيلم روميو وجوليت لاستنباط أسلوب معالجة المسرحية فيلمياً على مستوى السيناريو والعرض ذاته ، موضحاً سمات الصورة باعتبارها لغة من لغات الفيلمين وكذلك المشاهد الجديدة التي تؤكد على موضوع المسرحية ولم يستطع المسرح تقديمها بهذا الشكل لاختلاف التقنيات .

المسرحية والفيلم

إن الفيلم منتج فنى كامل ، يعتمد على السيناريو المسبق ، ذلك الذى يتكون من فكرة ، ومعالجة لها ، ثم وضعها في اطار البناء الدرامي حيث الحبكة التي تنظم الأحداث تنظيماً هندسياً كما يرى أرسطو . ثم بناء الشخصيات وكتابة الحوار. وفى ذلك لا يختلف الفيلم عن المسرح فكلاهما ينتميان إلى الدراما تماماً كما يشترك معهما دراما التليفزيون من مسلسلات أو سهرات أو أفلام تليفزيونية . فقط الاختلاف في الوسيلة التي تقدم

فيها الدراما ففي المسرح الدراما تقدم حية مباشرة في حضور الجمهور، بينما في السينما والتليفزيون يتم التصوير بعيداً عن أعين الجمهور ، بل لا يتم تصوير المشاهد في شكل متسلسل نظراً لوجود المونتاج. . من هنا كانت الدعوة لمعاملة الفيلم كنص " فالنص ينسج المادة معاً على نحو مرتب ومترابط ، والفيلم هو نص أيضاً ، لكنه نص من نوع خاص ، نص سمعي بصرى ، كما يصفه جون هوارد لوسون JOHN HOWARD LAWSONالناقد والسيناريست الأمريكي؟(١). من هنا يمكن التعامل مع الفيلم كنص ، لكنه ليس نصاً أدبياً نظراً لسمات وخصائص الفيلم وتقنياته حيث أنه" فى الفيلم يمكن للصور نفسها أن تحكى جزءاً من القصة؟(٢). فالصورة الفلمية التى تعد مسبقاً عبر السيناريو ، تلعب دوراً مهما فى عملية السرد بل واللغة الفلمية عموماً من هنا تكون هناك مميزات الفيلم التى تجعله يختلف عن الرواية المكتوبة ، أو عن المسرحية كنص، وهى التى تجعل الفيلم المأخوذ عن نص مسرحى ، مغايراً بالفعل كمنتج فيلمى عن المسرحية سواء كانت عرضاً أو نصاً. ذلك أن طبيعة المسرح فى حد ذاته تفرض على العرض المسرحى محدودية المناظر ، وذلك حفاظاً على الأقل على إيقاع العرض. ومن هنا كان ما عرف بالمسرح الكلاسيكى من قاعدة الوحدات الثلاث (الموضوع والمكان والزمان) والتى استمرت حتى عصر النهضة . وبدأ شكسبير فى تحطيم تلك الوحدات ، وع ذلك يظل المنظر المسرحى محدود التغيير. بينما فى السينما وخاصة بعد استخدام المونتاج . أصبح من الممكن تعدد المكان وتغييره سريعا وفقاً للقطات العمل والمشهد، بل إن هناك مشاهد لايمكن تقديمها على المسرح مثل مشاهد السباحة والمطر وغيرها – حتى فى ظل التكنولوجيا الحديثة . وهو ما يمكن للسينما والتليفزيون تقديمه . إضافة للخدع التى تستخدم بحرفية أكثر فى السينما والتلفزيون.

سيناريو الفيلم و المصادر

تتعدد مصادر الفيلم كما هو الأمر ذاته فى الدراما عموماً فهناك الواقع والتاريخ والأساطير والأعمال الأدبية ، ومنها بالطبع الأعمال المسرحية. غير ان السؤال الذى يطرح نفسه . هو ما هى علاقة الفيلم كمنتج بالسيناريو المكتوب وبالتالى بالمصدر الأصلى؟

وهنا نتوقف عند مصدر واحد هو المسرحية ، لنرى تلك العلاقة بين منتجين فنيين . وإن كان المصدر يدخله البعض فى عداد الأدب باعتبار ان النص المسرحى قبل العرض يمكن أن يكون أدباً – وتلك قضية خلافية ليس هذا مجال بحثها– غير انه من الضرورى التأكيد على أن " عملية تحويل شكل فنى إلى شكل فنى أخر ، تؤدى إلى خلق عمل فنى جديد تماماً . فعملية تحويل الروايات إلى السينما ... تولد شعوراً جمالياً يختلف كل الاختلاف عن ذلك الشعور الذى تولده قراءة الرواية الأصلية؟(٣).

فليس من المطلوب أن يكون الفيلم مطابقاً تطابقاً حرفياً للمصدر سواء كان رواية أو مسرحية.فكما يقال " إن أى قصة أو مسرحية أو فيلم يمكن أن يحكى نفس الحكاية بوجه عام. غير أن كلاً منها عمل متميز يمثل مجالاً مختلفاً، وعلى الرغم من حقيقة أن بعض الخواص يشترك فيها الثلاثة جميعاً فإن كل مجال له ما يميزه من تكنيكات وتقاليد ووعى ووجهة نظر ؟(٤).

فالفنون الثلاثة ـــ الراية والمسرحية والفيلم – يشتركون فى عنصر الدراما والبناء الدراما للأفعال ، غير ان لكل مجال تقنياته فمثلاً هناك السرد عنصراً أساسيا فى الرواية بينما يتقلص دوره فى المسرح والسينما .بل ان طبيعة كل وسيط تفرض تقنيات جديدة . وهو ما يمكن ان ندركه حينما يتم تحويل مسرحية إلى فيلم . ذلك ما نراه فى فيلم روميو وجوليت المأخوذ عن مسرحية شكسبير الشهيرة

المعالجة السينمائية

فيلم روميو وجولييت الذي أخرجه باز لوهرمان Baz Luhrmannوتصميم مناظر كاترين مارتن Catherine Martinوكيم باريت Kum Baarettجد أن الفيلم قد اعتمد الخط الدرامى لمسرحية شكسبير التى تبدأفيها الأحداث بعد مشكلة روميو مع أحد أفراد عائلة جولييت ، حيث ازدادت العداوة بين الأسرتين ، وتحدث المصادفة بدخول الشاب المراهق روميو ، لمنزل أسرة جولييت ويغرما ببعضهما ولتصبح العقبة هى قرار الحاكم بطرد روميو بسبب جريمته ، وتتطور الأحداث بزواج جولييت وروميو سراً فى الكنيسة قبل أن يرحل روميو ، وحينما يسعى القس لخدعة المنم الذى سيجعل الأسرة تعتقد فى موت جولييت ، حتى تتمكن من الرحيل لزوجها. إلا أن خطاءً يحدث يجعل خبر الموت يصل لروميو الذى يصل للمقبرة لينتحر بجوارها وعندما تفيق تجده ميتاً فتنتحر.

ذلك ما يشير إلى موت البراءة وضياع الصغار بسبب خلافات الكبار ، ذلك ما سعى الفيلم لتأكيده حيث جاء في صورة ورؤية معاصرة ذلك ما أدى إلى التخلي كثيراً أو تماماً عن المكان التقليدى الذى تدور فيه الأحداث الأمر الذى يؤدى بالتالى إلى تغير زمن الأحداث، ليصبح زمناً معاصراً وبالتالي أصبحت أماكن الأحداث معاصرة. ونلاحظ ذلك منذ مشهد البداية الذي تحولت فيه الصور المرئية إلى لغة تدخلنا إلى عقدة المسرحية مباشرة ومع ذلك يحافظ المخرج على أسلوب البناء الشكسبيري من خلال محافظته على المقدمة والخاتمة وهو ما يتم فيه التوجه المباشر للجمهور ففي مشهد الفيلم الافتتاحى نحن أمام شاشة التليفزيون، ، حيث تلعب المذيعة دور الراوى أو السارد وذلك بتقديم المعلومات التي كان يلقيها الممثل أو المدير في بداية المسرحية

وفي ذلك نجد الصورة المرئية تعتمد على وجود التليفزيون متوسطاً شاشة العرض السينمائي مع الاهتمام بتكوين الصورة المرئية حيث تبدو الشاشة السينمائية مظلمة بينما المنطقة المضيئة هي التليفزيون في منتصف الشاشة أما فى تكوين الكادر نجد لقطة متوسطة للمذيعة على يسار الشاشة، بينما على الجهة اليمنى يأتي شعار البرنامج الذي تقدمه ونلاحظ التكامل اللوني بين ملابس المذيعة النبيتية اللون وبين الخلفية الزرقاء ودرجاتها بين الفاتح والغامق لتحقيق صورة جمالية.

وتبدو تلك المقدمة مدخلاً للفيلم بشكل معاصر وكأن التليفزيون يقدم خبراً عن طبيعة الأحداث فى المدينة وبمجرد نهاية التقديم ندخل مباشرة إلى الأحداث ولكن عبر الصورة المرئية التي تختصر اللغة المنطوقة وتنفيها إلى حد ما وهي الطريقة التي تتبعها أساليب ما بعد الحداثة التي تعتمد على الصورة التى تدخل فى بنية لتصبح داخل النسق اللغوى ؟هذا النسق أو النص الكتوب هو الذى يعطى مجموعة الصور واللقطات السينمائية المنفردة مفهومها ؟(٥).

ولذلك في لقطات متتالية سريعة تصل إلى حد صعوبة تتبعها ومعرفة تفاصيلها، تأتى بعض الصور المرئية التي تحدد مكان الأحداث في فيرونا الجميلة لكنها ليست فيرونا عصر شكسبير . بل إنها فيرونا المعاصرة ، وعبر لقطات عامة سريعة نصل إلى لقطة كبيرة للتمثال حيث تقوم اللقطة الكبيرة بالتركيز على الثلث العلوي للتمثال وكأنه الإله الذي يحرس المدينة أو يحكمها وفيه نلاحظ الإحساس التراثي للتمثال الأثري الذي يحكم المدينة. تلك المدينة التي تنقلنا إليها اللقطة التالية وهي لقطة بنورامية "» "pan111 panning وهى اللقطة التى تصورها الكاميرا وهى ثابتة فوق الحامل فى مكانها، مع قيامها فى نفس الوقت بحركة أفقية على محورها فى أثناء التصوير لمتابعة حركة المنظور أو الشيىء المراد تصويره أو استعراض المنظر بشكل عام(٦).

وفي الصورة المرئية نجد المعنى واضحاً حيث الشارع الرئيسي في فيرونا وفي نهايته نلاحظ تمثال الآلهة كاملاً وعلى الجانبين العديد من المباني إضافة للسيارات الحديثة التي يعج بها الشارع وهو ما يعني أن الصورة تأخذنا إلى زمن معاصر، في مزج ما بين أحداث الماضي والحاضر، وكأن الصورة المرئية تقدم لغة تخاطب تؤكد على استمرار الصراع . ولذلك يستخدم الفيلم أسلوباً معروفا وهو أسلوب الكتابة الذى يحيل النتلقى إلى المشاركة فى تكوين صياغة الفيلم وذلك ما يتأكد من خلال وجود اسم العائلتين المتناحرتين على أعلى المبنيين المتواجدين في عمق التكوين للصورة وعلى يمين ويسار التمثال. بل إن استخدام التضاد اللونى للكتابة يؤكد على ذلك الصراع حيث يستخدم لأحدهما اللون الأزرق والآخر اللون الأحمر بما يعنياه من طبيعة الصراع باعتبار أن اللونين لهما خصائص متناقضة تلك الخصائص المتمثلة فى طبيعة الألوان خاصة حينما يكون لكلا اللونين وجود فى الآخر ومن هنا ؟يميل رودلف أرنهيم إلى الاعتقاد بأن هذا التناقض البنائى غالباً ما ينتج صراعاً أو تصادما ؟(٧).

المعاصرة وتقنيات السينما

من ضمن الاستفادة من إمكانيات السينما استخدام السيارات والشوارع فى الصراع حيث لا يستطيع المسرح ذلك ، السينما تعتمد على تتابع الصور لذلك فالصورة تنقل ذلك الصراع عبر لقطة خارجية في الطريق لبعض الشباب المتهور داخل سيارة ويصرخ أحدهم بسبب مرور سيارة معاكسة يستقلها أحد أفراد أسرة كابيوليت التي تعادي أسرة مونتاجيو التي ينتمي إليها. ونلاحظ في تكوين الصورة تصدر الشخص المستشار للصورة بوضعه في الوسط مع تميز ألوان ملابسه باللون الأحمر ليكون أكثر ظهوراً ووضوحاً بينما الشابان الآخران في عمق وسط الصورة وبملابس داكنة تناقض ملابسه الحمراء الساخنة التي تشير إلى الصراع والدم. غير أن تكوين الصورة

يكتمل بالوجود في السيارة في الشارع، وهنا تبدو زاوية الكاميرا في التصوير لتظهر الشارع الممتد وهو ما يجعل الصورة المرئية ذات دلالات واضحة تؤكد على استمرار الصراع إلى ما لا نهاية وهو ما تحققه اللقطة من خلال عاملين الأول عدم وضوح نهاية الشارع والثاني المرور العكسي للسيارتين في اتجاهين متضادين.

وهو ما يجعل الصورة وسيلة لتأكيد صراع معاصر ، بين شباب متهور فى مدينة معاصرة يستخدمون السيارات والشوارع الضخمة، ذلك ما نراه فى التحول المكانى للأحداث التى تنتقمن من ساحة فيرونا عند شكسبير إلى محطة تموين البنزين(وقود السيارات) بما لها من دلالات واضحة على المعاصرة من جهة وعلى تأكيد الصراع الدامى من جهة أخرى حيث

تشتعل المعركة وتستمر العداوة ولذلك يتم استخدام المسدسات بديلاً عن السيوف ولعل استخدام المسدسات وسط مكان لتموين السيارات يؤكد على تلك الخطورة التي سبق وأن طرحتها إحدى الصور في البداية عندما امتزجت صورة الصحف مع النيران والتي استخدم فيها ما يعرف في السينما بأسلوب المزج و؟ هو اختفاء تريجى fade out للقطة الكاميرا الأولى ، وظهور تريجى للقطة الكاميرا الثانية ، أى أن اللقطة الأولى تختفى بالتدريج وتحل محلها اللقطة الثانية ، وفى حين يعتبر القطع cutوسيلة انتقال غير ملحوظة مرئياً ، يعتبر المزج عنصر مرئى فى حد ذاته؟(٨). وحتى عند استخدام كاكميرا واحدة فان المزج يتم فى مرحلة المونتاج فى السينما.

ويلاحظ في ذلك المشهد للقطات محطة الوقود التركيز على التكوين وجماليات الصورة التي تظهر بشكل واضح من خلال العلاقات اللونية بين الأرضية/الخلفية لحوائط المحطة باللون الأزرق الفاتح بينما ملابس الشاب خضراء مزركشة مع وجود ماكينات البنزين مقابل المسدس، وعبر لقطات سريعة مقربة Zoomعلى الوجوه تنتقل الكاميرا لتقدم صورة مرئية متعددة وهذه اللقطات ستفيد من سمات اللقطة المركزة حيث يتم عبر تلك اللقطات السريعة تحديد ردود الأفعال والحالة الشعورية للشخصيات، وإن كان التكوين الصوري وتغيرات إيقاعات الصورة يحقق بعداً جمالياً، كما يحقق بعداً فكرياً ودلالياً حيث سرعة تتابع الصور المرئية في المشهد تؤكد على الصراع المحتدم الذي ينتهي في ذلك المشهد بصورة ذات دلالة وهي اشتعال النيران في المحطة.

ويستخدم المخرج ومصمم المناظر لقطات كاملة Full Shoot وهي اللقطة يصل حدها السفلي إلى القديمن أو ما هو أكثر؟(٩). وذلك في أكثر من لقطة صورية منها لقطة الصراع بالمسدسات بين الطرفين بينما يصلهم التهديد من الطائرات التي أصبحت جزءاً من العرض لا يستطيع المسرح تحقيقه وفي اللقطة وبينما يتعارك الطرفان نجد أن التحذير من الطائرة وهو ما يعني من خلال طبيعة الصورة أن قوى أكبر منهما تحذرهما، ممثلة في القوات البوليس نيابة عن سلطة الحاكم. وهى السلطة التى كانت موجودة فى نص شكسبير للحاكم.

وتأكيداً للرضوخ للسلطة يرفع كل من المتصارعين يديه لأعلى ثم تسقط من يديهم المسدسات، والملاحظ في تكوين الصورة هو التباعد النسبي بين الطرفين ليصبح كل منهما على طرف من طرفي الشاشة بينما تبدو الخلفية شارع وسيارات هي الخط الذي يفصل بينهما في حين ينظران إلى أعلى لحظة سقوط المسدسات وهو ما يعني أن الصورة المرئية في السينما تعطي مزيداً من العمق للغة ومن خلال الخطوط الوهمية التي نراها في التكوين تأتي الدلالات التي تتحول إلى لغة حيث نجد الخط الرأسي للشخصيات هو المسيطر على التكوين الذي يمتد إلى أعلى من خلال نظر الشخصيات لأعلى لتعطي إيهاماً بخط وهمي ممتد إلى خارج التكوين وهو ما يتصل بالطبع مع اللقطات الخاصة بالطائرة التي ترسل لهما التحذيرات الأمر الذي يجعل المتفرج يربط بين اللقطات لتكتمل لديه لغة الصورة البصرية أو المرئية وبالتالى لا يصبح متفرجاً سلبياً بل هو الذى يكمل إنتاج الموضوع.

وتأكيداً على نهج الفيلم لأسلوب معاصر وعدم التعامل مع النص المسرحى حرفياً ينقلنا السيناريو والفيلم إلى قاعة المحاكمة بدلاً من أن يصدر الحاكم قراره دون أى محاكمة كما فى نص شكسبير

وذلك عبر لقطة Full Shoot في مشهد داخلي داخل قاعة من قاعات المحكمة ويلاحظ أن المشهد يأخذ نفس أسلوب التكوين في اللقطة الخارجية للصراع حيث يقف على جانبي الصورة في الخلف المقبوض عليهما ويأتي الباب خط فاصل بينهما في حين يجلس الأبوان أمامهما في منطقة تصدر الصورة، وكل منهما أمام أبنه وهو يجعل لغة الصورة والتكوين

يؤكدان على إدانة الأبوين بجعلهما في التصدر بينما يتم تهميش الأبناء بوضعهما في الخلفية.

المناظر الطبيعية والأماكن العامة – أماكن خارجية

اعتمد الفيلم على العديد من اللقطات الخارجية لمناظر طبيعية اختارها بالطبع منسق المناظر مع المخرج وفيها تلعب الإضاءة الطبيعية دوراً كبيراً كما في مشهد وجود روميو على البحر وهو الظهور الأول له بعد معلومة عن حزنه وعزلته التي يعيشها وعدم إقباله على الحياة. وتبدو الصورة معبرة ودالة للحالة النفسية التي وصل إليها روميو وتبدو مصدر الإضاءة الطبيعية للشمس من جهة البحر لتجعل من روميو وكأنه خيال ظل Shadow/ Slow Wight وهو ما يجعل المعنى الدال للصورة يؤكد على العزلة التي يعيشها روميو وسعيه في ذات الوقت إلى الهروب لكن هناك أمل في كسر العزلة والهروب وتحقيق حلمه باللقاء مع حبيبته والزواج منها.

مشاهد القصر الداخلية

إن أبرز المناظر الداخلية هو منزل آل كابيوليت خاصة في مشهد الحفل حيث تبدو الصورة المرئية ذات دلالات واضحة تشير إلى المستوى الاجتماعي للأسرة، فالمكان قصر فخم تبدو عليه سمات المعاصرة و الأصالة ففي اللقطة العامة وهي اللقطة التي نلاحظ فيها طبيعة المنزل من الخارج فهو قصر فخيم بينما تظهر بعض الأشجار المزدانة بالأنوار على الطريقة المعاصرة، وبذلك تجمع الصورة ما بين التاريخ وبين المعاصرة وهو ذلك الأسلوب المعاصر فى مابعد الحداثة التي تقوم على جمع المتناقضات حيث يقول فنتورى عن أساليب العمارة فى ما بعد الحداثة ؟لم يعد المعماريون يحتملون اللغة التقليدية للعمارة الحديثة المحملة بالقيم الأخلاقية المتشددة ، اننى أفضل عناصر التهجين على النقاء والمزج على الفصل والتشويه على المباشرة والغموض على الوضوح والملتوى على المتجرد والممل على الشيق والتقليدى على المصمم والتضمين على الاستثناء والزيادة على البساطة وأفضل العناصر الأثرية والابتكارية وغير المتسقة المحملة بالمعانى على العناصر المباشرة والبسيطة (١٠). وذلك ما يتضح فى الصورة المرئية فى الفيلم والتى تجمع ما بين القديم والحديث والذى قد يبدو من المتناقضات. وهو نفس الأسلوب فى توظيف الصورة بمكوناتها وكذلك من خلال استخدام المكياج أو الأقنعة انطلاقاً من أن الحفل تنكري يرتدي فيه الشخصيات العديد من الأقنعة أو ملابس شخصيات تاريخية مثل تقليد الأم لشخصية كليوباترا بما تحمله من طراز فرعوني بينما يستعير أبن عم جولييت "تيباليت" شخصية الشيطان كما هي متصورة في لوحات وتصورات العصور الوسطى وعصر النهضة فنجد ملابس الشخصية السوداء المبطنة باللون الأحمر بينما مكياج الوجه يعتمد على بعض الخطوط التي تشير إلى الشر وهي الصورة التقليدية النمطية للشيطان.

وبهذه الطريقة تتحول الصورة إلى معاني ودلالات ، ولما كان تيباليت يرغب في الزواج من جولييت فإن طرفي الصراع يتعددان نتيجة لتعارض رغباتهما. إلا أن التكوين الصوري للشخصيات في الحفل يحدد طبيعة الصراع وطرفيه وإن كان تصوير تيباليت كشيطان هو تصوير مباشر ويحدد موقف المبدعين منه وانحيازهم لروميو غير أن تصوير تيباليت كشيطان لا يتوقف عند حدود الحفل بل يمتد ذلك إلى استمرار طبيعة الشخصية كشيطان يؤجج الصراع بين العائلتين ويهدد السلام.

ويتأكد ذلك في لقطة صورية أخرى هي التي يلتقي فيها مع روميو ومركشيو ويحدث الشجار على الشاطئ وينتهي الأمر بمقتل مركشيو بعد محاولات كثيرة من روميو لإنهاء الصراع حفاظاً على علاقة النسب غير المعلن له مع عائلة كابيوليت وإكراماً لزوجته جولييت الكبيرة الشخصية الشيطانية كما جاءت منذ البداية في الصورة المرئية تأبى السلام والمهادنة أو المصالحة فتكون النهاية هي مقتل تيباليت على يد روميو انتقاماً لقتله صديقه مركشيو. وهكذا فإن صور الدماء والجثث تشير دلالياً إلى مأساة روميو وهي صور تناقض الصور السابقة خاصة في منزل آل كابيوليت أثناء الحفل.

كذلك الانتقال من المنظر الداخلي للمنزل إلى منظر خارجي حيث مجموعة الطلقات النارية المتشظية وحيث نجد روميو في وضع انتظار للدخول وبالطبع تبدو الصورة المرئية تمهيداً للرومانسية التي تدور حولها الأحداث . وهو ما يتناسب مع الخروج بالمنظر إلى الطبيعة .

أماعلى المستوى الفكري فإن تناقضات الصورة التي تحمل روح الكرنفال بما يعطي دلالات على المرح والأمان هو ما يتناقض سواء مع الصور السابقة أو اللاحقة والتي يظهر فيها شباب العائلتين المتناحرتين وهما في حالة شجار وعربدة فذلك

الهدوء والأمان والاحتفال في الداخل يتناقض مع الواقع الخارجي.

ويكون وصول روميو إلى القصر هو عملية وصول للبطل الذى جاء دون أن يدرى سبب دخوله للقصر ، ذلك الدخول الذى يعنى له السقوط فى الحب ويعنى لجوليت الرغبة فى الخروج من ذلك العالم ،وهو يحول مسار الحدث من حدث يقوم على صراع مأساوي إلى حدث رومانسي بطلاه هما العاشقان الصغيران روميو وجولييت ومن لحظة الاقتحام تبدأ الصور المرئية وقد تغيرت في سماتها ولعل أو تلك اللحظات هو تلك الصورة الرقيقة التي تجمع العاشقان للمرة الأولى حيث كلاهما ينظر للآخر عبر حوض لأسماك الزينة الملونة. تلك الاستعارة التى يستخدمها الفيلم مغايراً حالة المسرحية ومؤكداً على المعاصرة من جهة وعلى الرومانسية من جهة أخرى . وهى تفاصيل لم تدر بخلد شكسبير .

وتحمل تلك اللقطة بعداً جمالياً رومانسياً يتمثل في تلك الرقة والجمال اللوني للأسماك بينما على المستوى الدلالي الفكري تصبح الشخصيات جزءاً من تلك الأسماك المحتجزة بالحوض والتي تبحث عن عشيقها. وهو ما يشير إلى انجذاب الطرفان إلى بعضهما والحب من النظرة الأولى ، وهو الأمر الذي توليد العديد من الدلالات حيث ؟أن خشبة المسرح أو شاشة السينما فى حد ذاتها هى التى تعمل كمولد أولى للمعنى فمهما بدا الشيء أو الحدث تافهاً فى عالم الواقع فأنه بمجرد إدراكه على المسرح أو فى السينما يرقى على الفور إلى مستوى العلامة؟(١١). والتى تولد بدورها العديد من المعانى تبعا لسماتها

يتحقق ذلك عبر ملابس البطلين حيث تبدو جولييت وقد ارتدت ملابس بيضاء تأكيداً على البراءة والسلام والملابسوهو مايشير له في صورة طائر بجناحين مقابل ملابس روميو التي تشبه ملابس الفرسان وكأن تلك البراءة تنتظر ذلك الفارس الذى يأتى ليحملها على حصانه.

كما أن الأجنحة فى ملابس جوليت تحيل المتلقى إلى كيوبيد الحب. ذلك الطائر البريىء الذى ينتظر سهم العاشق. وهكذا تصبح الصورة ؟ نسق من العلامات يعبر عما للانسان من أفكار وهى فى هذا شبيهة بالكتابة وبأبجدية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وبآداب السلوك وبالاشارات الحربية وغيرها؟(١٢). فالسلام ضائع في العالم الخارجي. حيث نستطيع القول أن الفيلم ينقسم إلى ثلاث أنواع صورية كل منها يحدد عالم ما وهي:

ا- مشاهد داخلية يمثلها قصر آل كابيوليت وفيها نرى عالم البذخ والثراء واللهو والأمان.

ب- مشاهد صورية خارجية ومعظمها لواقع متناقض يقوده الشباب اللاهي المستهتر المتهور بما يصل إلى أمور الدمار والموت ولذلك في هذه المشاهد تلعب الإكسسوارات والمهمات دوراً هاماً حيث نجد أدوات القتال من آلات حادة ومسدسات. وهي أدوات تؤكد روح التناقض مع جمال الطبيعة وسحرها مثلاً في البحر ولا في أصالة الشخصيات ممثلاً في الجدار والأعمدة الأثرية في كافة الصور.

ج- مشاهد الكنيسة والمقبرة

وهي صور تعبر عن حالة الصفاء النفسي والأمن والسعادة ولعل هذه الصورة هي التي تتوق إليها الشخصيات المسالمة والعاشقة (روميو وجولييت) ولذلك فهو المكان الذي يرتبطا فيه بعقد زواجهما ثم وبنفس الشكل بوجود الصلبان نجد المقبرة وهي المكان الذي يجمع العاشقان وكأن الصورة المرئية تشير إلى معان عميقة تؤكد استحالة السلام في العالم وأن السلام الحقيقي سيكون في عالم آخر وذلك ؟يخلق توتراً بين الإطار المكاني والشخصيات، بحيث يبدو ما حدث مشروطاً إلى حد ما بمكان حدوثه؟(١٣). وهى صورة من صور التقابل المكانى

وذلك الأسلوب هو ما تم إتباعه في معظم المشاهد داخل الفيلم حيث توجد علاقات بين المكان والشخصيات مثل مشهد القصر . إلا أن هناك علاقات أخرى داخل الفيلم تبدو الصورة فيها دلالات واضحة للأفكار والرؤى المطروحة وهو تأكيد على ما كان يراه المخرج و السينوجراف جوردون كريج حينما كان يحلم بمسرح الغد فكان ؟إدراكه لفن مسرح الغد على أن ما هو أدبي يحتل مكاناً ثانوياً بالنسبة لما هو بصري وإيقاعي؟(١٤).

فإذا ما طبقنا الأمر على السينما لوجدنا أنه يتحقق فيها بشكل واضح مقارنة بالمسرح، وذلك لأن حركة

الكاميرا وطبيعة المونتاج بل والعديد من تقنيات السينما الحديثة قادرة على تحقيق لغة للصورة تكون أكثر قدرة على توليد المعاني ولذلك كان استخدام ؟الأطر الزمكانية والعناصر الجغرافية المحيطة بما يعكس الحدث ويرد عليه؟(١٥). ذلك ما نجده في معظم مشاهد الفيلم بداية بالقصر الذي يمزج صورياً ما بين الأصالة التراثية التي تمثلها اللوحات بطرز عصر النهضة وما بين الحداثة المتمثلة في طبيعة داخلية مع صور المشاهد الخارجية التي تحمل عصر الحداثة وما بعدها سواء من خلال الأبنية أو استخدام السيارات الحديثة أو الإكسسوارات كالمسدسات والأسلحة الحادة الصغيرة أو حتى في أسلوب الملابس العصرية التي تشير إلى طيش الشباب وتهورهم سواء بموديل الملابس الحديثة أو بأسلوب الارتداء مثل فتح أزرار الملابس كل ذلك مقابل المنظر التراثي الثابت للجدار المفتوح والأعمدة الموجودة على شاطئ البحر.

أساليب الرومانسية فى الفيلم

سعى الفيلم لتحقيق روح الرومانسية خاصة مبدأالخروج للطبيعة من خلال أكثر من مشهد مثل شاطىء البحر أو المشاهد العامة للمدينة أو المشاهد الخيالية فى الحفل التنكرى . غير أن مشهد الشرفة يظل أحد أهم المشاهد فى المسرح والسينما . فقد اهتم الفيلم بالمشهد الذى أصبح أكثر تعبيراً بسبب وجود الكاميرا التي تجعل التنقل بين المستوى العلوي للشرفة والمستوى الأرضي أكثر تأثيراً جمالياً بل ودلالياً. حيث نجد المشهد في المسرح بسيطاً وإن كان روميو كشاب مراهق وعاشق يتعلق بشكل طفولي بشرفة جولييت وهو نفس الأمر في الفيلم إلا أن التنقل بالكاميرا ما بين المستوى السفلي وبين قفز روميو بالشرفة هو تأكيد على الأفعال الطفولية لروميو إضافة إلى تأكيد تعلقه بحبيبته.

كما أن الفيلم تأكيداً على الروح الرومانسية والطفولية لروميو وجوليت يستخدم أسلوبا لا يتحقق فى المسرح وهو أسلوب التصوير تحت الماء .حيث تفرد الفيلم باستخدام التصوير في حمام السباحة وتحت الماء وهو ما نراه في مشهد الشرفة الذى يكتمل بلقاء العاشقين وانغماسهما في السباحة حيث اللقاء الرومانسي تحت الماء من خلال القبلات والأحضان وكأن الصورة تحمل دلالات التطهر خاصة لروميو من مرحلة مراهقته وعشقه السابق وتحول البطلان إلى عاشقين. وكذلك استخدام لقطات متعددة لتمثال القديس منذ بداية الفيلم وحتى نهايته التي تنتهي بمشهد مأسوي يحمل روح الرومانسية وهو مشهد موت العاشقين بينما تحوطهما مجموعة من الشموع المضاءة والصلبان المضاءة بما يترك أثراً طقسياً يؤدى إلى إحساس الخشوع وكأن العاشقين قد انتقلا للحياة في عالم أخر أكثر سلاماً وأماناً وبذلك تكون اللغة البصرية قد حققت دلالات متعددة تكون المعنى العام الذي يحمل رؤية المخرج لموضوع معروف وقديم من خلال لغة الصورة السينمائية التي أعطته معان أكثر تعبيراً من معاني الكلمات.

خاتمة

إن ما قدمه الفيلم هو أسلوب استعاري في العديد من الصور من خلال عدة طرق هي:

أولاً أسلوب التماثل

وهو ما يتم ؟عن طريق تقديم ملامح معينة منتقاة من "أ" تشترك فيها مع "ب" تقدم بطريقة تثير شكاً حقيقياً حول ما إذا كان هذا الذي نتطلع إليه هو "أ" أم "ب"؟(١٦).

لكن الفيلم لا يقف عند حدود التماثل بل هناك أسلوب التكامل التى يقدمها فى العديد من الصور وأبرز تلك الصور هي صورة تكامل روميو وجولييت ،الفارس والطائر ، كيوبيد الحب في مشهد الحفل كذلك يبدو شكل التماثل في مشهد المقبرة أو الموت حيث يتشابه العاشقان خاصة عندما يندمجان سوياً في قبلات تجعلهما وكأنهما شخص واحد.مؤكد أن استخدام التماثل يصل إلى التكامل والتوحد

ثانياً أسلوب التجاور

وذلك انطلاقاً من أن ؟التجاور بوصفه أساساً للاستعارة يعني ضمنياً أن الموجودين لا يرتبطان ببعضهما من خلال التشابه أو الإبدال.... ومع ذلك فإن أحد الموضوعين يجب تصوره من جديد في ضوء الآخر؟(١٧).

ذلك التجاور في الفيلم يأتى عبر متناقضات مثل التناقض بين هيئة روميو في الحفل وهيئة تيباليت المتمثل بالشيطان ويكون تجاورهما ذو دلالات واضحة تولدها الصورة المرئية التي تجمع ما بين النقيضين في حين يكون تجاور روميو وجولييت في كافة المشاهد تأكيداً على التكامل الأمر الذى

يعنى أن التجاور جاء ليحقق بعدين كلاهما عكس الأخر سواء بصورته المرئية أو بدلالاته التى تولدها الصور .

ثالثاً التتابع

كذلك كان هناك أسلوباً آخر يتمثل فى التتابع الصوري بغية تكاملية المعنى وهو الذي يتسم به الفيلم عبر أسلوب المشاهد المتتالية التي تعتمد على تتابع الصور بين المتناقضات الصورية التى تخاطب الناحيةالحسية لدى المتلقى ، وهو ما تصوره المشاهد الداخلية سواء في الحفل أو في منزل جولييت وغرفة نومها والتناقض بين المشاهد الخارجية للشارع الحديث حيث العربدة وعدم الأمان. وجثث القتلى واستخدام الطائرات والسيارات والأسلحة.

رابعاً التأكيد على الرومانسية

أكد الفيلم على الرومانسية عبر المشاهد التى أصبحت تجرى فى مناظر طبيعية خارجية ،مثل الشوارع ،أو شاطىء ،البحر ،أو بالتصوير تحت الماء وفى حمام السباحة ، أو مشاهد المقبرة والكنيسة

خامساً تأكيد العداوة ومعاصرة الأحداث

نقل الفيلم الأحداث من فيرونا القديمة إلى فيرونا المعاصرة لتصبح العداوة ذات شكل معاصر يستخدم فيها أسلحة حديثة ومطاردات ، جعلت هناك مشاهد تبدو بما يعرف فى السينما actionوكذلك استخدام الطائرات ومشاهد تصوير من الطائرات ، ومشاهد المطاردات فى الشوارع بالسيارات والمتابعة بالطائرات

وبذلك قدم الفيلم نص شكسبير بتقنيات السينما متجاوزا تقنيات المسرح وبرؤية معاصرة لا تخل بموضوع النص الأصلى .

المصادر والمراجع

أولاً المصادر

- شكسبير : روميو وجوليت ، ترجمة محمد عنانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٣

قرص مدمج لفيلم روميو وجوليت ،إخراج Baz Luhrmann، عام ١٩٩٦

ثانياً المراجع العربية

- أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة ك معجم الفن السينمائى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، بدون تاريخ
- سعد عبدالرحمن قلج :جماليات اللون فى السينما ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥
- محسن بوعزيزى: السيميولوجيا الاجتماعية،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ٢٠١٠
- منى الصبان:فن المونتاج،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،٢٠٠١
- نسمة البطريق:لغة السينما والتليفزيون،دارالثقافة للطباعة والنشر،القاهرة ١٩٨٧

ثالثاً المراجع المترجمة

- بول وارن : السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة على الشوباشى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢
- بينلوب هوستن: السينما المعاصرة، عن ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، ترجمة: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩
- تريفور وايتوك: الاستعارة في لغة السينما، ترجمة: إيمان عبد العزيز، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، ٢٠٠٥
- توني بار: التمثيل للسينما والتليفزيون، ترجمة: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣
- جوزيف .م. بوجز : فن الفرجة على الأفلام ، ترجمة وداد عبدالله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٥
- خوسيه انطونيو سانشيث: فن مسرحة الصورة، ترجمة: خالد سالم، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠٤
- ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، ترجمة إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،١٩٩٩
- ك. برنارد .ف ديك : تشريح الفيلم ، ترجمة محمد منير الإصبحى ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠١٣
- مارتن اسلين: مجال الدراما ،ترجمة سباعى السيد،اصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى،القاهرة ١٩٩٢
- مارجريت روز: مابعد الحداثة،ترجمة أحمد الشامى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤

الهوامش

(١) ك. برنارد .ف ديك : تشريح الفيلم ، ترجمة محمد منير الإصبحى ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠١٣ ، ص ١٣.

(٢) المرجع السابق ، ص ١٧.

(٣) بول وارن : السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة على الشوباشى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ص ١٢.

(٤) جوزيف .م. بوجز : فن الفرجة على الأفلام ، ترجمة وداد عبدالله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٥ ، ص ٢٣٩.

(٥) نسمة البطريق:لغة السينما والتليفزيون،دارالثقافة للطباعة والنشر،القاهرة ١٩٨٧ص٣١

(٦)أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة ك معجم الفن السينمائى ، م س، ص٢٤٩

(٧)سعد عبدالرحمن قلج :جماليات اللون فى السينما،م س،ص١٣٢

(٨) منى الصبان:فن المونتاج،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،٢٠٠١،ص١١٢

(٩) تونى بار: التمثيل للسينما والتليفزيون، ترجمة: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٤٤.

(١٠)مارجريت روز: مابعد الحداثة، م س ،ص١١١

(١١)مارتن اسلين: مجالالدراما،ترجمة سباعى السيد،اصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى،القاهرة ١٩٩٢،ص٧٣

(١٢)محسن بوعزيزى: السيميولوجيا الاجتماعية،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ٢٠١٠،ص٥٥

(١٣) بينلوب هوستن: السينما المعاصرة، عن ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، ترجمة: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٢٦٠.

(١٤) خوسيه انطونيو سانشيث: فن مسرحة الصورة، ترجمة: خالد سالم، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٤٨.

(١٥) ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، ترجمة إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،١٩٩٩، ص ٢٦٠.

(١٦) تريفور وايتوك: الاستعارة في لغة السينما، ترجمة: إيمان عبد العزيز، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، ٢٠٠٥، ص ٩٥.

(١٧) المرجع السابق، ص ١٠٢.