أداء الممثل السينمائي في العروض المسرحية

Performance of the film actor in theatrical representation

بن عزة أحمد[1]

[1] كلية الفنون والثقافة، جامعة صالح بوبنيدر، قسنطينة3، ahmed.benazza@univ-constantine3.dz

تاريخ الاستلام: 2022/04/26	تاريخ القبول: 2022/07/18	تاريخ النشر: 2022/12/30

ملخص:

تبدو الأفلام المعروضة على شاشات دُور العرض أقرب إلى الدراما المسرحية الممثلة على خشبة الركح، فالمسرحي الذي يتواصل مع الجمهور مباشرة، سمته الأساسية هي آنيته لأنه مرتبط بـ "الآن...هنا"، حيث يوجد الممثل والجمهور، أما أداء الممثل السينمائي الذي يصل إلينا عبر الوسائط المادية، فيكون ممزوجًا بتقنيات العرض المستخدمة ومُديات تطورها، وبقدر أهمية اختلاف الأداء يأتي أيضًا بالتكامل ووحدة بناء أداء الممثل السينمائي داخل العرض المسرحي، وما دمنا بصدد الحديث عن الأداء، يجب على الممثل الملائمة بين أدوار الشخصيات باعتبارها عمل إبداعي متغير، وبين صفات استعداداته الجسمية والعقلية بوصفها ذات إنسانية ثابتة.

تضيف هذه المرجعية المستسقاة من ذاتية أداء الممثل من السينما، ما يعطي للمسرح أداة فريدة نحو الاثراء بشكل أو بآخر، للخروج من الأداء المُنمَّط والمُؤسلَب، الذي تَتحكَّم فيه أعراف خلفية المسرح، طوال وقت المسرحية، نحو تجربة ثرية قمينة بالتأمل والرصد والدراسة، تجسدت من خلال عناصر التكوين البصري للشاشة، التي تعاملت معها المسرحية على الخشبة، علاقة ممزوجة بما يكفي من تأهّب ومناوشة للكائن والممكن، وتضمن مشاغبة الإخراج الجامد، وهنا أيضا مكّمن جدارة التجربة وقيمة جمالية الاخراج الفني.

كلمات مفتاحية: الأداء، الممثل، السينما، المسرح، التمازج.

Abstract:

Films projected on cinema screens seem closer to the theatrical drama played on a scene, but it is certain there is a difference in performance between the actor who communicates directly with the audience, because it is related to "The Instant Moment", where the actor and the audience, towards the performance of the actor of the film that reaches us through the physical media , mixed with the techniques used and the duration of their development, and the importance of the different performances also comes the integration and unity of the performance of the actor of the film in the Theatrical Show.

This reference, based on the actor's self-performance in the cinema, gives the theatre a unique tool towards enrichment in one way or another, to move away from the modeled and stylized performance, which is controlled by the standards of the background of the theatre, throughout the

time of the play, towards a rich experience of meditation and surveillance and study, embodied by the elements of the visual composition of the screen. , that the piece dealt on stage, a mixed relationship with sufficient preparation and skirmish for the object and possible, and included the riot of rigid production and here lies the merit of the experience and the aesthetic value of artistic production.

Keywords: Performance, Actor; Cinema; Theater; Pollination.

✶ المؤلف المرسل: بن عزة أحمد الإيمايل ahmed.benazza@univ-constantine3.dz

مقدمـة:

دون شك تختلف نوعيّة أداء الممثل من خلال الوحدة الكاملة للحبكة والمظهر الخارجي ما دام وجوده متحققًا في عرض يمكن مشاهدته في السينما أو المسرح، باختِلاف الوسائط والمجالات والجَماليّات السائدة وظُروف العَرْض السينمائي والمسرحيّ، فتعطي لخطابات الشخوص شروطها اللفظية والتخيلية؛ ومهما تشابه الأداء، فإنه يمكن تميز أحدهم على الآخر، وإلا ما برز الابداع كسمة لهذا الممثل مقارنة بالآخر وفي موضعٍ دون الآخر، فتقاليد الإخراج السائدة في المكان والزمان والسببية، هي التي تقتنص نوعيّة الأداء وأولويّة المحاولات التجريبية، المتحكمة في الإلقاء والحركة، وبهذا المعنى الذي يعتمد العرض المسرحي على الحضور السينمائي، ينتهي بتداخل فنون العرض بقدر كبير من التفاصيل؛ على نحو ما كان ممكن تصويره أو أدائه، يكون وجوده من مستوى المفارقة بين الممثل والجمهور، ليس فقط بسبب أن الأداء السينمائي للممثل في العرض المسرحي كان أفضل من النسخ المسرحي المعتاد، وما لا يمكن نقله من خلال حدث مسرحي يمكن ترجمته عبر الشاشة من على الخشبة، ولكن أيضًا لأن هذه الإضافة تستطيع على امتدّاد زّمن المزّاوجة والوشّيجة، أن تحكي الإثارة الجوهرية للملّحمة الإخراجية، إنهما التوأم الذي إذا ما جاز لنا القول بأن أحدهما يعيش من أجل الآخر، وهنا نصل إلى الاختلاف الأكبر والجوهري الذي لم نعهده بين شكلين من فنون العرض في تقديم واحد وبنفس الممثل أحياناً.

نريد من هنا أن نؤكد الأهمية البالغة لهذه الدراسة وحضورها في مجال الدراسات السينمائية والمسرحية، إذ تعتبر مفاتيح لدراسة حديثة في هذا المجال، ومحاولة وضع يد الباحث على هذه المفاتيح حول إشكالات، تستدعي طرح الهاجس المعرفي الأول: هل أداء الممثل السينمائي في العرض المسرحي، هو وعي ضروري الذي بدونه لا يمكن للممثل السينمائي أن يتفاعل مع المسرح أم أنه حضور مقلوب يقف على النقيض؟ أم أنه بمثابة حلقة الاتصال بين المسرح والسينما، يتحقق بين آليات الوعي واستراتيجية الممارسة؟ فعلى هذه الاشكالات يقف الباحث حتى يجيب عنها، إذ يحوي بين دفتي المقال نواح عديدة وتجارب المخرجين السينمائيين والمسرحيين العالميين، لأن تكون مسحًا شاملا حول أهم ما كتبه المؤلفون وفقا للمدارس الفنية وأنواع الاخراج المسرحي، وبصدد فهم هذه الاشكالية خلال القرنين الأخيرين، الممتدة من 'أروين بسكاتور Erwin Piscator ' حتى 'جوزيف سفوبودا Josef Svoboda' مرورا بـ 'برتولد بريخت Bertolt Brecht ' و 'روبرت ليباج Robert Lepage'، في مسرحيات عالمية، كمسرحية 'الأم الشجاعة'، و'راسبوتين'، تسمح لنا بتتبع هذا الطرح.

قام الباحث باختيار نماذج مختارة وعينات، لاسيما وأنها جاءت متباينة في الأداء التمثيلي للممثلين من خلال إدراج مشاهد الشاشة السينمائية من على خشبة المسرح، لذلك اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمة هدف البحث.

1. أداء الممثل السينمائي في العروض المسرحية

1.1 مفهوم الأداء:

تطورت تقنيات الإخراج المسرحي والسينمائي بفعل الأساليب الحديثة، ولهدف تحقيق الابتكار والتجديد يلجأ المخرج للبحث عن العلاقة التلاقحية والحوارية بين الفن الرابع والسابع، من منطلق أن " السينما كانت تعتمد على المسرح اعتمادًا كلياً في تقديم أعمالها، فكانت تقدم المسرحيات التي تلاقي نجاحاً كبيراً في السينما، وفي بعض الأحيان تكون شخصيات الممثلين في المسرح هي نفسها في شخصيات الأبطال في السينما، لضمان نجاح الفيلم" (النادي، 1987، ص106) ، بالرغم من الفروقات الجوهرية بين مشاهد أداء الممثل على شاشة السينما وفوق خشبة المسرح، وقد " تصور روبر بريسون (Robert Bresson)، بأن السينما ليست سوى مسرح مفّلم (مُصور على فِيلم)، حيث يقوم ممثلون محترفون بتمثيل القصة وفقاً للقواعد المسرحية" (جورنو، 2007، ص 18) ، داخل فضاء متفاعل في العرض الواحد، يحوي التعدّدية لأجل إثراء الصورة المشهدية، والذي لا يتحقق إلا بفعل " كلمة الأداء Performance، المرتبط فقط بالممثل ومردوده على خشبة المسرح أو في الأشرطة السينمائية، فتغطي حقلاً دلاليًا ومعجميًا يستوعب كمًّا هائلا من المعاني والكلمات الأخرى، كالإنجاز والتجسيم والتأدية والرقم القياسي، وهذا ما يفسّر كثرة تداول كلمة الأداء وتوظيفها في شتىّ المجالات لتقييم كل جهد إنسانيّ مبذول مهما كان مجاله" (الصلعاوي و العوري، 2000، ص29)، بغية تأكيد الموقف أو لتقوية المشاعر الدّرامية المستثارة في عملية التخيل السردي السينمائي داخل المسرح.

وهذا التطّعيم والاستشهاد الفني، عرفته السينما مبكرًا، إذ يشبه إلى حدّ ما، ما قامت به السينما حينما يستشهد في الفيلم بفيلم آخر، اتساقاً بتلك" الممارسات القائمة على إدراج فيلم داخل فيلم آخر، ممارسات لا متناهية، تتحدث عن انعكاسية الفيلم الأول، فينتج عن ثانوية بمؤثرات أشبه بمؤثرات المرآة، حيث الفيلم الأول يحتوي الفيلم الثاني، دون أي تمييز في الأساليب التي تبدأ من الاستشهاد بفيلم آخر، مثل فيلم لقد تحاببنا كثيرًا Nous nous sommes tant aimés عام 1975، لإيتور سكولا Ettore Scola ، أو الوردة القانية القاهرية La Rose pourpre du Caire، لوودي آلان Woody Allen، أو من صنع الفيلم الثاني مع شريط الفيلم الأول، في فيلم Tren de sombras لجوزيه لويس غيرن Jose Luis Guerin، عام 1966" (جورنو، 2007، ص46-47)، دون علاقة تزامنية ولا علاقة تناوب، كما هو الشأن في هذه المجازفة الجديدة، إنما تكونت من ذاتها بشكل إجمالي، والذي يقابله أيضًا موضوع مشابه المسرح داخل المسرح(مسرح الميتاتياترو)، "حينما استخدم المسرح السياسي تقنية المسرح داخل المسرح لتحويل الفرد البروليتاري•، أفكاره وتوجيهاته وتوصيل الأفكار السياسية والثورية المتعلقة بمشاكله وحياته، مع المخرج بيسكاتور، الذي عمد إلى إبعاد النص المسرحي من تصوير الأحداث الشخصية، أو

يكون معبرًا عن واقع اجتماعي للذات الإنسانية، بل لا بد من أن يكون النص المقدم والعرض المسرحي محللاً الظروف كافة ويعرضها بشكل رئيسي ومباشر" (عيد، 1966، ص110) .

لم يكن مستعصيًا على المخرجين في خوض أداء مماثل لا سيما مع المسرح السياسي ولكن بخلاف آخر، إذ تطلب الأمر "لتجسيد مضمون السياسي ونقله لخشبة المسرح، وجب نقل الصورة الدرامية إلى حدود الآفاق المسرح الملحمي، وعدم الاكتفاء بعرض الوثائق والأفكار، بل لا بد من تحليلها وتقديم كل الأحداث التاريخية، لذلك اكتسب العرض في المسرح السياسي•، الطابع القصصي والروائي والوصفي واستخدام تقنيات ووسائل توضيحية تفسر الحدث، كالبيانات واللافتات والشرائح الزجاجية والأفلام التسجيلية، لإجراء ربط الواقع والأحداث والتاريخ من خلال علاقة جدلية قائمة، وهذا ما استخدمه بيسكاتور Erwin Piscator في مسرحية راسبوتين عام 1927م، "(شناوة، 2016، ص366)، لتُحيل بأنها تتمتع بكيان خاص بها، على مستوى البناء الدرامي وعلى مستوى التجسيد، نحو اعتبار الممثل وسيط ومؤدي في نفس الوقت يمكنه أن يجمع بين مشهدين مستقلين، في مجالين منفصلين، بمعنى فن الأداء الذي يعتمد على الجسد والإلقاء للممثل، الذي سوف" يندرج في سياق ما يسمىّ بالتأدية الفنية أو 'العروض القياسيّة'، المنضوية في ما يعرف بمسرح العروض البصرية، الذي ظهر في ستينيات القرن العشرين، ويتقاطع فيه المسرح والسينما والسّرك، وتُركّز هذه العروض، الاستحواذ على حواس المتفرج واستفزازه بصرياً، وعلى الحضور الطّاغي للجسد، ووضع مواد عليه، تُكسبه أشكالاً فريدة وغريبة، أو تقحمه في زخرف صوتي غير مألوف" (الصلعاوي و العوري، 2000، ص29)، وهو إشكال متأت من تبني موضوع معرفي علمي صرف، وترحيله إلى المرفأ المسرحي الجمالي.

عندما يلعب الممثل أداءً jeux de scène أو " يتقمص شخصية personnage، فإنه يضع نفسه في قلب الحدث السينمائي أو المسرحي، لذلك فهو الصلة الحية بين نص المؤلف وتوجيهات المخرج، وعين المشاهد وأذنه، ونفهم أن هذا الدور السّاحق جعل منه أحيانًا شخصية مدّاهنة وخرافية، بل عملاقًا مقدسًا وأحيانًا أخرى كائنًا مرذولاً، يتحاشاه المجتمع بخوف شبه غريزي"(بافي، 2015، ص 61-62)، ومن ثمّ فإن ما يقوم به الممثل – بإيصال أفكار المخرج والمؤلف، إلى المتفرجين بواسطة جسمه وصوته، الذي يستدعي تحكمًا في ملامح الوجه وفي الأداء الصوتي وتنغيم الكلام وتحريك أطراف الجسد، ومن حيث القدرة على تصوير العالم القصصي، والذي يساعدنا التحليل السيميولوجي على فهمه، إذ " يشير الأداء سيميائياً إلى الفعل الرئيسي للذات، أي الحدث الذي تفضي إليه القصة والذات من خلال تحقيقها للأداء، سواء حصلت أو فشلت في الحصول على القيمة المستهدفة، فالأداء يفترض دائمًا القدرة والإقدام عليه، يعني الاستحواذ على عدد من المهارات، وفي اصطلاح أوستن **Austin**، فإن التلفظ الأدائي لا يصف فعل المتكلم فحسب، بل يؤدي الفعل نفسه" (ماتن و فليزيتاس ، 2008، ص146)،

بهدف الوصول إلى حالة الفعل التأثيري الذي قد يكون إجمالاً إبداعًا وحماسًا أو إقناعاً، أو عدم الاكتراث بالمرّة في أفعال وأفكار ومشاعر الجمهور، وبخلاف أداء الممثل المسرحي، يتطلب " في السينما أكثر مما في المسرح الذي يفترض مسبقاً ضرورة تدريب ما، نجد في السينما أن الممثلين الطبيعيين، الذين يبدون متماهين كلياً مع دورهم، يستطيعون التكيف مع عوالم مختلفة جداً، وهذا التعارض ينتج أحيانا، عن نقص في المخيلة لدى المخرجين، أو عن حساسية بعض الكوميديين الذين يترددون في تغيير سجلهم الذي عرفوا به، ولكنه ينتج أيضاً عن الضغوط القوية جداً من جانب مجموعة النجوم وعن اعتبارات المنتجين التجارية" (ماتن و فليزيتاس ، 2008، ص3)، وعن أهم الفوارق بين أداء الممثل في المسرح والسينما، يمكن الرجوع باستفاضة إلى كتاب عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما.

هذا الطرح له أهميته ومبرراته، فأداء الممثل المسرحي يتطلب إبراز صوته وإيماءاته من أجل أن يكون مسموعاً ومرئياً للجميع، على العكس في السينما، فالكاميرا قريبة من الممثلين لرؤيتهم وسماعهم بشكل أفضل، وبصرف النظر عن مداخل ومخارج الجهات الفاعلة في المسرح، أين يكون كل شيء مرئي للجمهور، بمعنى أن شخوصية ووجود الممثل، هي موجودة كلياً في الفضاء وفي اللحظة تماما، على غرار السينما، فإذا كانت مثلا الكاميرا تركز فقط على الوجه، فإن بقية الجسم لن يكون بالضرورة داخل اللعبة، بل يمكن إجراء توليفات وتعديلات خيالية على أداء الممثل السينمائي وحيل الفلاش باك Flashback...، وهذه الملاحظات تنطبق وتؤثر على تحركات الممثلين المسرحيين، نتيجة توافق حركاتهم مع الأبيات والإلهام الشعري وغيره، والذي لا يتوافق مع الأسلوب السينمائي الأكثر طبيعية، بواسطة الكاميرا، لذلك فإن أداء الممثل ينبغي أن يتكيف مع هاذين النوعين من الفنون، فربما تتغير التقنيات، ولكن الشغف والوعي بما يقدمه الممثل إلى جمهوره، هو الذي يصنع الفارق الجوهري، وهو ما " عرفه 'ارفيج جوفمان'، بأن الأداء هو كل نشاط للفرد الذي يحدث خلال فترة ما، تتميز بوجود هذا الفرد بطولها، أمام مجموعة من المشاهدين، وعرّفه 'ريتشارد لومان' بأنه يشمل على وعي بالثنائية، ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما، بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج آخر مثالي له، أو نموذج أصلي موجود في الذاكرة، وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص الذي يراقب هذا الفعل، مثل جمهور المسرح" (الحصناوي، 2014، ص13)، أو السينما، وتعد هذه الأصول أنموذجًا تطبيقيًا يُعتمد عليه في مدارس التمثيل، وجعلت منه إيمان راسخ عند الممثلين بأهمية مصطلح الأداء، وما يعنيه من ديناميكية للعرض المسرحي والتمثيل السينمائي، كما " أعطى ظهور مدارس التمثيل المتعدّدة في عصرنا الحديث لفن التمثيل، ميزات الدراسة العلمية، والمرتبطة باستنتاجات وظائف العلامة للفعل التمثيلي، فدرس 'ستانسلافسكي' الاندماج والتقمص، وافترض 'بريخت' مقاربات

أدائية باتجاه مفهوم التغريب، وبحث 'بيسكاتور' التمثيل الموضوعي وعلاقته بالوظيفة السياسية للعرض المسرحي، من أجل التركيز على مهمة الممثل الجمالية والفكرية والعلامتية" (الحصناوي، 2014، ص9).

2.1 سيرورة أداء الممثل السينمائي داخل موجودات الخشبة:

إن الوعي المتشظي من فعالية حضور الشاشة السينمائية في المسرح، قاد إلى الولوج في عمق بنية وأحداث هذا التطور التكنولوجي، الذي تجاهل تقسيم الحركات الفنية المنفصلة فنيًا وتخصّصًا، ومن ثم في وعي المشاهدة بلا انقطاع، وهذا التحرّر من قيود المسرح الثابتة أو الجامدة، إلى مسرح يمتلك الحرية في تحريك مفرداته ومن ثمّ ذهنيات متلقيه وإشعّال مادته المرئية عبر الشاشة، أين جبلت التجربة الفنية بطريقة خاصة، تعبر عن مجمل تجديدات التكنولوجيا والتقنية، "إذ أن وسطنا الحياتي الجديد لا يكون من دون التحامنا بعنصرنا التكنولوجي الذي اكتسبناه واكتسبنا، وألِفْنَاه وألِفَنَا، والذي لازمنا من قديم الزمان نُطَورهُ ويطورنا، حتى بلغ بنا الأمر معًا أن نكون ذرات في جزيء جديد، هو مركبنا التكنولوجي الاجتماعي الجديد" (رحومة، 2008، ص22)، واتجه بنا المطاف نحو انبثاق معالم جديدة على صعيد صناعة الصورة (الشكل والتقنية والغرض)، إلى إبداع مختلف تجلّى معه التغيير المعرفي والفني ثقافياً، بمعنى " تقديم إبداع مختلف يجسد التغيير المعرفي ثقافيا، بدل أن ينهمك الجهد الأكاديمي في توصيف النتاج الثقافي تبعًا لحركات فنية منقسمة فنيا وفقا للتصنيف النوعي في التعبير الفني، ومتجاهلاً التداخل فيما بينها على المستوى التقني الذي يمتد تداعياته فنيا وثقافيا" (تريز، 2002، ص160)، فثمّة تشاكل بينهما لأنهما قائمان على فعل فني مصدره مشترك وهدفه واحد هو تطوير أداء الممثل، وبالتالي الارتقاء بالفعل الإبداعي نحو الفن كلما أراد الخلق أو الاستحداث، وإن أبرز السمات التقنية في هذا العصر، " الكهرباء ذلك الاختراع الذي نقل المسرح نقلة نوعية مميزة فسحت مجالا رحبا للكاتب والمخرج في التنقل عبر الأزمنة والأمكنة، في نظام الإضاءة المبرمجة على الحاسوب الرقمي، والتأثيثات الفضائية التي استمدت قوة اشتغالاها من العلوم، فضلاً عن مجالات التطور في الصناعات الآلية وأجهزة التحكم عن بعد، وخشبات المسرح الدوارة والديكورات المتحولة آلياً" (الطائي، 2019، ص11)، لتحقيق الإبهار الجمالي والتقاني وتضافرها مع الممثل في إنتاج الصورة المشهدية، لذلك "يعود الفضل ربما للوسائل الميكانيكية السينمائية في صياغة المسرح الحديث، وقد أدرك ذلك الكثير من المسرحيين في العالم وعلى رأسهم المسرحي 'أروين بيسكاتور' "(مليكة، 1966، ص111)، فظهرت اتجاهات إخراجية تدعو إلى تألية أداء وظهور الممثل في نموذج من العوالم، عالم يغاير العالم الصرف، يعبر بحق عن العلائق بين التجارب ويختلف عن العرض المألوف في حيثياته.

يؤكد 'جريج جايسكام jayskam ' بأن فكرة إدخال عناصر التكنولوجيا على خشبة المسرح ومن ضمنها استخدام شاشات الفيديو والسينما، أو إن شئنا الدقة، بُعدًا رابعًا يثري العرض المسرحي وتيمة ارتبطت بعالم اليوم، أين " ظهر ذلك كأول دخول للسينما في العرض المسرحي في فرنسا عام 1904، واستخدمت استخدامًا منتظما في ألمانيا في عشرينيات القرن الماضي" (جايسكام، 2010، ص14)، وبذلك تمت هزيمة المسرح تقنيًا، وهذا التهجين المكاني أثار جدلاً واسعا بين النقاد وتباين في تقبله من المشتغلين في المجال الفني، عندما " فتح جورج ميليز الباب أمام استخدام السينما في المسرح من على خشبة المسرح الفرنسي (روبرت هودين) في العام 1904، وكان أول استخدام لمشاهد الفيلم السينمائي الاستعراضي المنتج خصيصا بعرض مسرحي، الذي بلغت مدته عشر دقائق، في دور العرض السينمائي، يحمل عنوان (Le Raid Paris–Monte Carlo en deux heures)" (عباس، 2020، ص25).

أدى هذا الفيلم فريق تمثيل من فوليز بير جير Folies Bergère•، حيث كانت قصة الفيلم تدور عن فكرة قيادة الملك ليوبولد Léopold السيارة من باريس إلى مونت كارلو بسرعة تستغرق ساعتين فقط، وتم تأكيد الايقاع السريع بين اثنين من أحدث التكنولوجيات في وقتها وهي السيارة والسينما، ولأن الفيلم هو حكاية تحكى بالصوت والصورة، كان لا بد للمَشاهِد السينمائية في هذه المسرحية أن تلتزم بتقنية السرد السينمائية، " وعلى الرغم من أن المسرح يمتلك ناصية الحوار والبلاغة التي يمتلكها ممثلوه المحترفون في فن الإلقاء، وعلى الرغم من أن المسرح أقرب ما يكون للمتلقي الذي لم يعتد بعد وقتَها على مشاهدة الافلام السينمائية في صالات العرض، حتى يستبدل ذلك القرب بينه وبين الممثل الحيّ المباشر الواقف أمامه على خشبة المسرح، بصورة متحركة لممثل سينمائي صامت، إلاّ المسرحيين السينمائيين استشعروا الحاجة إلى الدّمج فيما بين الفنيين، بين عرّاقة خشبة المسرح وبين حدّاثة صناعة السينما، على المستوى التقني التصويري" (عباس، 2020، ص27) و" تجلى ذلك في عرض مسرحي قُدم عام 1905م من قبل المخرج 'جورج ميليز Georges Méliès' على خشبة مسرح تشاتليه Chastellux• الفرنسي، تضمن مشهدا سينمائيا يظهر فيه الممثلين وهم يسقطون من السماء، ثم ينتهي المشهد وينتقل العرض بالمتفرج إلى خشبة المسرح ليشاهد الممثل جالسًا يتناول العشاء مع الممثل الآخر، وهم اللّذين ظهروا للتوّ في المشهد السينمائي، وكانت هي أول خطوة لأداء تمثيلي في مشهد سينمائي من على خشبة المسرح" (جايسكام، 2010) .

صورة تمثل لقطة من الفيلم –Le Raid Paris Monte Carlo en deux heures

من المفارقات أن مشاهد الأفلام تدفع بالعرض المسرحي نحو بناء يتطور أمام الجمهور، أي أن حركة الشريط على الهواء تتجه إلى الأمام دائما، بحيث لا بد أن يتزامن الأداء مع وقت البثّ " ولعل هذا يدعونا إلى البحث الجادّ للوقوف على تأثيرات التطور التكنولوجي على وسائل الاتصال الفردي أو الجماهيري، لأن أي تطوير لتكنولوجيا الاتصال معناه تطوير في بنية الوسائل، يتبعه تطوير في أساليب الخطاب الفني، وبالتالي تختلف التأثيرات وحدودها وقوتها وضعفها ومداها" (إبراهيم، 2005، ص5)

بهذه الإثارة التي قدمتها السينما للمسرح، لم يعد منفردًا أو على الأقل لحظة إطفاء الأنوار فجأة وانسدال الستار، من شأنه تذكير المتفرجين بتلك الوصلات، وتبعدهم دقائق عن مشاهدة ومتابعة تزامن أداء الممثل المسرحي، و" إنّ فهم العرض المسرحي على خشبة المسرح بهذه الكيفية لا يقلّل من شأنّه ولا يهدم شيئًا من القّيم التي يمثلها الفن المسرحي، كل ما هنالك أنها تحاول أن توضح عمل المسرح الحقيقي ورسالته، ولربما الشيء المبتكر والوحيد في هذا المفهوم هو افتراضه تنظيم جديد، لكل ما سبق لنا معرفته حتى الآن بطريقة عشوائية، وإدراج هذا المفهوم الجديد في الأرشيف المعرفي ضمن نظرة موضوعية عن المسرح" (حجاج، 2016، ص89)، و إن بحثًا عن أداء الممثل السينمائي في المسرح يتشعب إلى مجالات غير محدودة، فرغم الزعم القائل من النقاد، كـ" تبرير ستانسلافسكي Stanislavski بأن مسرح موسكو كان يعاني من تغطية النفقات، ولا بد من البحث عن دخل آخر، وهو ما دفع بالممثلين للالتحاق بظاهرة السينما، وأغدقت شركاتها المال على الممثلين، فعزفوا عن المسرح، أما جاك كوبو Copeau Jacques، الذي لم يجد من خطر كبير في وجود السينما على المسرح، إلا أنه واجه دخول شاشة السينما إلى المسرح، بدفاع مستميت عن خشبة المسرح، آملاً بتجاوز ولع الجمهور المؤقت بفن السينما، وبأن الفن المسرحي سينهض من إغفاءة قد غرق فيها بسبب السينما بوصفها صناعة، فحين أن المسرح حرفة" (كوكتو، 2012، ص 16–24)، وبذلك انحاز المعارضين إلى المسرح الخالص وبخصوصية أداء الممثل المسرحي الذي لا يزال محظوظا ومتاحا، " بيد أن أنه بالنسبة للبعض يستحيل جمع فنون مختلفة، لأنه ينتج منها

في أحسن الأحوال تجميع غير منتظم، إلا أنه ما يهم، هو نظام متدرّج بين الأساليب وترتيبها تبعاً للنتيجة المتوقّعة، وبحسب ذوق المخرج، ثم إنّ التدرّجات المقترحة من أدولف آبيا Adol-phe Appia، من ممثل، وحيّز مسرحي، وإضاءة، ورسم..، ليست سوى حلقة واحدة من الإمكانيات الجمالية التي لا تحصى" (بافي، 2015، ص92).

وإنها تجربة تشكل لبنة أساسية تستحق الخوض والمتابعة والتمويل، باعتبارها مشاريع لصناعة الأفلام والمحتوى البصري المسرحي، إن رَغِبّنا في التوصل إلى أفضل صيغة ممكنة في الطرح والمعالجة، لاسيما وأنه بات من المعروف اليوم أن السينما تشكل أصول انطلاق تطور الفنون، وقد صارت المحاولات المعاصرة في القرن الواحد والعشرين، تَوجُهًا واضح المعالم عندما ارتبطت التجربة بالرغبة في البحث عن صيغ جديدة لتنظير أداء الممثل على المسرح، إذ " لا يمكن من حصر المسرح وتحويله إلى مجموعة تقنيات، فالتطبيق يأخذ على عاتقه حتى يومنا هذا توسيع أفق الخشبة : عرض، صور أو أفلام، كما ذكر ذلك بيسكاتور سفوبودا Piscator, Svoboda، من تجاوزات المسرح إلى النحت، والرقص، والإيمائية، والحدث السياسي، أو الحدث بمشاركة الجمهور، وفن الممثل، وما يدور على جوانب المسرح من عروض مختلفة، دون أن ننسى تداخله مع غيره من الفنون، وخصوصا مع الفن الجديد للسينمائيين" (بافي، 2015، ص92)، وتجلى ذلك في تحطيم بيسكاتور الدراما المسرحية بنماذجها التقليدية، معتمدا على الوسائل الآلية الكهربائية، كما توسع في استخدام التقنيات والعروض السينمائية كالأفلام التسجيلية بمثابة خلفية تاريخية على الستارة الخلفية.

وقد " ذكر بيسكاتور في كتاب المسرح السياسي أنه في سنة 1924، قام بتقديم أول مسرحية ملحمية بعنوان العرض الأحمر الصاخب، مستعينا في إخراجها باللافتات والأفلام السينمائية، شملت اللقطات العامة مجموعة كبيرة من الناس، بمكان رحب للتحرك فيه، فقد أدخل الحشود والمجاميع الكبيرة على الخشبة واهتم بالتمثيل الجماعي والأداء، المقارب للإنسان الآلي منه للفعل البشري" (عباس، 2020، ص33–34)، وفي مسرحية " راسبوتين في 1927، عرض بيسكاتور مشهد من العرض المسرحي بينما عرضت الأفلام على البانوراما، وقد لعبت السينما في هذا العرض ثلاث وظائف: التعليم والتفسير والمناخ الدرامي، فالوظيفة الأولى تتحقق بتوسيع دائرة الأحداث التي تجري على خشبة المسرح، بحيث تبدو نتيجة منطقية لما كان يحدث في الماضي، والوظيفة الثانية تتحقق باستفزاز الجماهير إلى ممارسة النقد والاتهام، أما الوظيفة الثالثة فإنها تتحقق باعتبار ما يقدمه الفيلم هو في الواقع بديل لما لا يستطيع الممثلون تقديمه على خشبة المسرح" (اردش، 1978، ص141)، أما " في سنة 1950، بمسرحية عنوانها الوصية الحادية عشرة، استخدم فيها المشهد السينمائي استخداما سينوغرافيا" (جايسكام، 2010، ص106) في توظيفه للبيانات والإحصاءات واليافطات والمعلقات والتقطيع والتنويع والتركيب، على الستارة الخلفية أو ما

يسمى بستارة 'الفوندو'، " فبيسكاتور يبني مسرحه على أساس من التقدم التقني والعلمي الذي أدخلته الاكتشافات الجديدة على خشبة المسرح من إضاءة كهربائية والمناظر الدوارة والمسارح المنزلقة ومسارح المصاعد والسجاجيد المتحركة بل إنه يتخطى تلك الحدود إلى توظيف السينما بكل امكانياتها (اردش، 1978، ص140).

يرى الدكتور 'سرمد سليم' في شأن هذه التوليفة، بأن الأداء التمثيلي السينمائي في مشاهد العرض المسرحي أثناء ظهوره، ارتبط بشكل تام مع تطور تقنيات السينما في بدايتها بالتمثيل الايمائي، لعدم وجود تقنية إضافة الصوت إلى صورة الفيلم السينمائي؛ وأولى بوادر التشجيع كانت مع " المخرج المسرحي مايرهولد Vsevolod Meyerhold، الذي كان له رأيا يسعى به، نحو تحطيم المسرح التقليدي، بالبحث عن وسائل تعبير متنوعة غير مألوفة، وإدخال السينما والآليات المتحركة والراديو إلى العرض المسرحي، واستخدم التكوينات العارية بدل من الديكورات المرسومة، وطبق أساليب الجمباز والحيل البهلوانية وألعاب السيرك، وربط بين المسرح وفكرة الاستديو الذي يعتبر ثورة المسرح المعاصر" (يوسف، 2001، ص171و174)

كما كان للمسرحي برتولد بريخت Bertolt Brecht، الموقف نفسه في دعم هذه التجربة، الذي أدرك أهمية المواد المرئية في تحريك الجماهير، والغالب على غيره من الفنون الأخرى مبكراً، ظهر ذلك جليًا أثناء تركيزه مع الممثلين على البانتوميم Pantomime، في مسرحياته، بطريقة الأفلام الصامتة في معظم المشاهد المسرحية معلّلا ذلك بأن ليس كل جمهور، يعرف اللغة الألمانية،" فتقديم عرض مسرحي لبريخت يعني استخدامه لعناصر الكورس والسينما والأغنية والموسيقى الشعبية والرقص، وغير ذلك من مكونات العرض المسرحي، ففي مسرحية الأم الشجاعة، استخدم بريخت بين كل مشهد وآخر، شاشة أمامية يكتب عليها ملخص المشهد الذي يلي" (سخسوخ، 2006، ص287 و 216)، وبمجرد ما نضع هذا التمييز في المسرح المستعين بالسينما على نحو متزايد، كان على الممثل المسرحي، أن يواكب العروض السينمائية المعروضة على الخشبة بحيث يكون أداؤه واضحًا بعيداً عن الرمز والايحاءات، مفهوم المقصد حتى يتوافق مع أداء الممثل السينمائي وفي نفس الوقت يسهل نقلها إلى الجمهور المشاهد، وقد " بدا ذلك مع بريخت متأثرا بتوظيف الخلفية في عروض عديدة سينمائيا لمسرحية الأم الشجاعة، وفي خاتمة المسرحية كان يريد عرض مقاطع وثائقية لصور عن ثورة أكتوبر، لكن الرقابة الألمانية منعت عرض هذه المقاطع السينمائية" (بريخت، 2000، ص125)، ومن سينوغرافيا العرض المسرحي للمسرحية نفسها• بدولة مصر، على مسرح الهناجر أين " غامر المخرج عمرو قابيل، والسينوغرافي نبيل الحلوجي، باستخدامهما لخشبة المسرح كاملة بكل عمقها اللامحدود، وتقسيمهما مساحة الخشبة إلى ثلاث أجزاء، ثلثها لأول خُصّص لشاشة صغيرة على الجانب الأيسر للمتفرج قبل بداية العرض الفعلية، ليعرض عليها مجموعة من صور الحرب وآثارها القديمة والمعاصرة" (سخسوخ، 2006، ص249و250)، وبعد نجاح عرض مسرحية الأم الشجاعة،

" فكر بريخت في نقل المسرحية سينمائيا من على خشبة المسرح، بوضع كاميرا في مكان ثابت أمام منتصف خشبة المسرح، وتصوير المسرحية، ولم تنفذ الفكرة حتى مماته، بفضل 'بيتر باليتش' و 'مانفريد فيكفرت' تلميذا بريخت، بنقل المسرحية سينمائيا بنفس الممثلين المسرحيين، وفي دور الأم الشجاعة هيلينا فيجل" (سخسوخ، 2006، ص269).

عرض توضيحي لتلاقح السينما في العرض المسرحي 'صعود وسقوط مدينة ماهاغوني' من قبل برتولد بريخت بمسرح لندن 1963

جانب من توظيف السينما في مسرحيات بريخت **Elizabeth Cutts** في دور الأم الشجاعة

تعكس إذًا هذه التجربة التطور في صناعة الترفيه بتقنية مغايرة، لا بد من تشجيعها، كون أن الأعمال المسرحية في بلادنا العربية لا تنفك في كثير من الأحيان أن تكون نسخة طبق

الأصل عن لغة الثقافات الأخرى المهيمنة على الجمهور، " مسرحيات تقدم بلغة الجرائد أو لغة الخطابات الحزبية والمنشور السياسي، قد وصل معها الجمهور إلى درجة الإشباع لكثرتها، نحن بحاجة إلى ضرورة البحث عن لغة مسرحية تترك في الجمهور أبعادًا حضارية عميقة وتجعله يقف موقف المتأمل، الناقد، المتعلم، المنفتح، وترصد فيه وتبني بعدًا نقديًا خلاقاً" (حجاج، 2016، ص89)

على يمين بريخت زوجته هيلينا في دور الأم الشجاعة وعلى يساره إنجليكا هورفيتس في دور كاترين الخرساء، وخلفها يقف ممثل في دور الواعظ

ومن هنا تكمن المسؤولية الكبيرة في كيفية إيصال هذا الأداء للممثل السينمائي، الذي لا نجده في العادة، وهو بالنسبة للمسرح لا يزال يعتبر جديدًا، وأسلوبًا ناجحًا في تعليق المشاهد وطرح أسئلة حول تداخل الفنون، يقطع مصدر السيناريوهات المختلفة، ويعتبر إرساء للمسرحية ومن ثم يختفي فيها أداء الممثل، ثم يختفي لكي يفسح الطريق للخيال وتعبير الأداء السينمائي، وحول الكيفية والتقنية المتبّعة " يؤكد بريخت على وجوب استخدام الفيلم تدريجيًا في الحدث المسرحي، مشهدًا بعد مشهد، لكي يكون بوسع المتفرج أن يستوحي الصورة السينمائية المرتبطة بالحدث المسرحي، إذ في هذه الحالة سيتحول الفيلم إلى مشارك في الحدث التركيبي أو إلى جوقة بصرية" (الزبيدي، 1983، ص124)، فهذا الايصال ينبغي أن يتم بلغة خاصة، تختلف عن باقي اللغات وتتعدى تقليد العرض المسرحي، لغة تحيلنا أيضا إلى مناقشة فلسفية الطابع، تخص قيمة العمل المسرحي وجدوى حضور السينما، والطريقة التي وُظّفت بها، حتى لا نجعل المتفرج ينصرف إلى جزئيات في الكادر السينمائي لا أهمية لها، وفي الوقت نفسه نبعد المتفرج وجدانيا عن الحدث المسرحي ليعاود التفكير في كليهما.

كثيرا ما كان استخدام المخرج المسرحي لتعتيم جزء من الشاشة، من خلال الموسيقى وتوظيف الظلام، عند الفصل بين العرضين، وهو ما يعادل توجيه الجمهور من جديد إلى العرض المسرحي، ففي " الفيلم من المشاهد لبيسكاتور، مكملا للدراما المعروضة على الخشبة من خلال عرض حقائق ووثائق موضوعية توسع زمان ومكان الموضوع، ونوع آخر، يدفع الفيلم الحدث المسرحي قُدُماً ويُعد بديلاً للمشهد المسرحي، وحتى لا تضيع المشاهد المسرحية في الشروحات والحوار والحدث، ينير الفيلم الموقف بلقطات قليلة وسريعة، ونوع ثالث هو مشهد سينمائي كورالي، بمعنى يصاحب فيه الفيلم الحدث المسرحي بأسلوب الكورال، مخاطبا الجمهور مباشرة على طريقة التراجيديات الإغريقية" (جايسكام، 2010، ص98)، وهذه المسائل التقنية والوظيفية تعتمد بالدرجة الأولى على اختيار لقطة عامة في المشاهد السينمائية تكون محور التأثير والتأثر، واختيار أفضل زاوية من مكان التصوير، ويبقى الكادر ثابتا طوال المشهد، كإطار مخصص لمساحة يتحرك فيها الممثل السينمائي، بذلك يتحقق التفرد والتميز، " بوجود عمليات تركيز وتكرار وإعادة مع تنويع، وهو ما ذكره جريج جايسكام•، في كتابه المهم عن

التأثيرات السمعية والبصرية في خشبة المسرح، فحينما كان البعض يصف الإنسان بأنه الآن أصبح شاشة محّضة ومَرّكَز تحويل لكل شبكات التأثير، فإن الكثير من المسرحيات، قدمت لنا صور مهمة لهذا التنظير بما يخص الوسائل التي تتفوق فيها المحاكاة على الواقع" (حجاج، 2016، ص89)

2. تعددية مشاهد الافلام الحية على خشبة المسرح

من المسلم به أن كل عمل من الأعمال الفنية تحتاج إلى بدايات ونهايات المشاهد، إلى اهتمام خاص، والصنعة في الصورة السينمائية ذات طبيعة معقّدة إذا ما قورنت بفنون التصوير الأخرى أو غيرها من الفنون، ومع ذلك يستطيع المخرج المجدد أن يبدع في تقنية الكاميرا، وإذا طبقنا هذا المفعول لا سيما مع توفر هذا التقدم التكنولوجي واستيعاب المخرج لإمكانياته، يقدم طرقاً جديدة لم تكن من قبل قد حدثت بالنسبة لأي مصور، ويكون كل فعل ناتج بين الشخصيات يعبر أداء لهيكلة درامية ومستبدلاً باستراتيجية الخطاب الفني وبتطور للعرض المسرحي، وهو ما "أدركه بريخت، قائلاً: لقد استخدم مخرج مسرحية هايتانج ايرفاخت في مسرح بيسكاتور في برلين، خلفية من الأعلام المتحركة، تحمل نقوشًا تعبر عن التغيرات في الموقف السياسي، وهي تغيرات لم تكن الشخصيات على المسرح واعية بها طوال الوقت" (بريخت، 2000، ص73)، وهو ربما التكنيك الإخراجي البريختي، الذي كان يدعو عبره الممثلين المسرحيين إليه ويؤكد على ضرورة عدم تقمصهم للشخصية التي يمثلونها بل يجسدونها فحسب، وإن عرضاً مثل هذا بدى واضحًا على خشبة مسرحياته، إنها التقنية التي جاهد بريخت على تحقيقها في مسألة التغريب، أي " إظهار الشيء المألوف في صورة غير مألوفة، وذلك بغرض نزع الصفات البديهية عن أي سلوك كان، وإشهاره" (بريخت، 1975، ص136)، ويُحَوِل بذلك الممثل إلى مجرد عارض للأحداث، مستخدمًا وسائل كثيرة من غرابة السينوغرافيا، لكسر الأحادية بين الممثل وبين الشخصية، أهمها السينما.

لقد " استمر استخدام الشاشة السينمائية في سينوغرافيا العرض المسرحي المعاصر، لأن شاشات العرض السينمائي من أحدث الطرق المستخدمة في تشكيل سينوغرافيا العرض المسرحي، التي استخدمها المصممين أمثال ' رالف اولسوانج Ralph Ansoige'، الذي حول الشاشة الحية كوسيط أفضل لإسقاط الصور على منصة التمثيل" (دسوقي، 2005، ص70)، فالعبرة في النهاية هي إبراز القيم الجمالية التي هي وسيلة الفن، وهي بدورها

الهدف الفكري والفني للمخرج المسرحي في مسرح أشبه ما يكون بـ" المسرح التسجيلي يستفيد من التقنيات والأدوات الفنية، ميزته رفض الزيف والخداع المعلوماتي الذي يصيب التقرير الصحفي، بعيدا عن التزويق والحدس والتخمين، بل المعايشة ومراقبة كافة الأوضاع وبصورة مباشرة إن لم تكن آنية عيانية، بسبب استخدامه للصور والأفلام السنيمائية، والفانوس السحري مع إمكانية أداء الممثل لأكثر من دور وشخصيات، كما استعمل أسلوب مسرح داخل مسرح، وهي أوجه الاختلاف بين المسرح التسجيلي والملحمي، بسبب دخول هذه التقنيات وكأنها أشبه بعملية فيلم سينمائي" (شناوة، 2016، 370-371)، مثلما نراه في مشهد مسرحي للمصمم ستيفن سوندهايم، أين يظهر أداء الممثل هذه المرة مستوحى من اللوحة التشكيلية، لوحة "بعد الظهر يوم الأحد'، للفنان جورج سوراه Georges Seurat، وهي واحدة من أبرز الأعمال التي تركت بصمة فارقة بعد المدرسة الانطباعية في القرن التاسع عشر.

لعل الاستشهاد برأي المخرج المسرحي المعاصر روبرت ليباج Robert Lepage الكندي، ذو الحضور الدائم في معظم المهرجانات المسرحي العالمية، الذي استخدم المشاهد السينمائية في أغلب أعماله المختلفة، من عرض إلى آخر تبعا لنوع ومذهب وطريقة المعالجة الإخراجية، تترجم النص المسرحي من المكتوب إلى المرئي، " حيث استخدم السينما أول مرة في العرض المسرحي ثلاثية التنين عام 1986 بمسرح ديبير، ويقول أن هذا النوع من الاستخدام: يسمح لي أن أكون سينمائيا من على خشبة المسرحية، وفي مسرحيته الجانب البعيد من القمر التي عرضت عام 2001، لعب على التحول المستمر للمشهد، فالسينوغرافيا التي تحدده تبدو في تعريف وحركة مستمرة، مختلفة عما كانت عليه حتى يختفي المشهد تماما، بسبب تفاعل وتحرك المثل والمشهد وكأنه واقع افتراضي، يوحي لنا بأن الممثل يسبح في الفضاء" (عباس، 2020، 50-51)، وهي القاعدة والسيرورة الفنية التي مضى على نهجها ليباج، ملتزما بالابتكار الجماعي والبناء المضبوط نصاً وإخراجاً، بمختلف ميادين الرسائل الإنسانية بتكنولوجيا الفن، أبرزها " في موسم 1977و 1978، أين عالجت مسرحية الفرقة الثالثة من لندن، قضايا التمييز العنصري في جنوب إفريقيا، بمسرح الكراج في مدينة إيرلانج Erlangen الألمانية لمؤلفها ستيف ويلمر

Wilmer.S، لتعرية ذلك الاضطهاد والتفرقة العنصرية، معتمدا على أفلام ومشاهد وصور، أو في مسرحية 'إنها أمريكا.. قارة الرعب والموت والجوع'، للعراقي قاسم محمد، المعدّة عن نصوص كثيرة أهمها الكاتب الألماني بيتر فايس، والتي غلب عليها مواضيع الجوع والطعام والتمييز العنصري بأمريكا ومعاداة الحرب ومناداة للسلام، وما تحمله من إمكانية وقابلية في الطرح، لاسيما تقنية السينما والسلايدات والوثائق واللافتات التي حملها الممثل أثناء أدائه" (شناوة، 2016، 375-404).

خاتمة:

مهما النقد الذي وجه إلى فكرة اتجاه العروض لاستخدام شاشات الفيديو والسينما باعتبارها هدف تجاري فقط، تسعى لجذب جمهور منهك كي يعود إلى قاعات المسرح، وبأن الفكرة خطر مُحدق بالمسرح الحي، فإن هذا الأداء يبقى أساسي لفكرة لبناء مشهد مسرحي كحل بديل في الوقت الحالي ولمسايرة التطور، كون أن معظم المخرجين المسرحيين الذين أدخلوا المشاهد السينمائية إلى المسرح، كانوا من عمالقة المخرجين المسرحيين، ومن أعمال كبار مخرجي عصرنا، أمثال 'جورجيو ستريهلر Giorgio Strehler' و'روبرت ويلسون Robert Woodrow Wilson' و'روبرت ليباج Robert Lepage' ، وغيرهم، اللذين تحققت معهم أحلام الكثير من رواد المسرح الحديث الأوائل، حتى أنه بات اليوم من الصعب مواكبة هذا الأداء من قبل المسارح ذات الإمكانات المتواضعة، مما يؤكد من جهة أخرى على قدرة الصناعة السينمائية بالولوج والتداخل مع بقية الفنون والأجناس الأدبية، سواء من منطلق قوة اعتماداتها المالية ووظيفتها الصناعية، أو في اعتمادها على التصوير الفوتوغرافي، وصار من المستحيل أن تحيا في عالم المرئي أو اللامرئي، إلاّ وأمكن أفلمته أو ترَكَ على الأقلّ بصمة سينمائية على فن الإخراج، كما لخُص البحث إلى أن الأداء المستخدم لعدة أساليب أدائية للممثل في آن واحد ليس من باب الأفضلية بقدر ما هو وصفي وتقريري قصصي، ينتقل في العرض من شخصية لأخرى ثم العودة إلى الأداء الأصلي، في تلاؤم وتعامل دقيق دون تهويل أو مبالغة، كما نلاحظ أن أداء الممثل السينمائي في بداية ظهوره، لم يكن مفترضًا إعداده مسبقًا وفق إخراج مسرحي، إنما تحدّد بدرجة الإخراج المسرحي، بمعنى رؤية المخرج وأسلوبه الإخراجي، بطبيعة النص وبنائيته، فضلاً عن الرؤية وتقنيات العرض المستخدمة على الخشبة، دون وعي علمي أو أكاديمي، بسبب غياب الفرز والتبويب والتطبيق للأداء.

أما المعطيات الختامية، يمكن القول أن السينما استطاعت أن تعالج صفًا طويلاً من الموضوعات، بهدف إزالة الحدّ الفاصل بين الفن والطبيعة، وبغرض إحداث تغيير في النظام الاجتماعي لجمهور السينما، الذي يستدعي التعرف على كل الطرق والأساليب القائمة على السردية الرقمية وتفعيلها بشيء من علوم الفضاء وما يتصل من

تطور تكنولوجي، يؤدي حتى إلى استعمال الأقمار الصناعية، واختيار ما يتناسب مع تحولات العصر، إذ بات في إمكاننا أن نعيد تركيب لحظات تاريخية قطعها أسلافنا بصريًا، وعندها يكون للمسرح والسينما أن يتيحا لنفسهما سحرا جديدا وجمهورا جديدا يختلفان عن الماضي، ليس من منطلق النقل المباشر إلى عالم المسرح أو السينما وحسب، وإنما المغزى اخضاعهما إلى آليات تقطيع نصهما الأصلي من جلدهما اللبني فيثريان الفنون ويطوران مادتهما الحكائية.

3. الإحالات:

• البروليتاريا هي أقل طبقة من الطبقات الاقتصادية والاجتماعية في المجتمع، فهي الطبقة العاملة في بلدان العالم الثالث، وفي البلدان الغنية هي طبقة عمالية عالمية واحدة، وفي النظرية الماركسية تعرف بأنها تتكون من الفقراء والطبقات العاملة، القادرة على تخليص الإنسانية وإلى الأبد من ويلات الاستغلال والاضطهاد، أما البروليتاريا الغير مفيدة (فهي كالمجرمين والعاطلين ...).

• مسرحية الأم الشجاعة لبريخت متخذا الأم وأولادها نموذجا للمصائب التي تنتج من الحروب، إذ تدور المسرحية في الفترة الممتدة من عام 1624 حتى عام 1636، في قلب أحداث حرب الثلاثين عاما، المندلعة في عام 1618، بسبب الصراع الديني بين البروتستانت والكاثوليك، حين اعتلى الملك فرديناند الثاني، عرش بوهيميا عام 1618 مضطهدا البروتستانت.

• هناك فرق بين المسرح السياسي القائم على العطاء الفكري وبين المسرح ذي الاسقاطات السياسية المعتمد على الأخذ دون توصيل مفاهيم سياسية، بين مسرح هدفه نقل أفكار وايديولوجيات معينة بصورة مباشرة، وبين مسرح يحوي في تفاصيله مفاهيم سياسية بالقدر الذي يفرزه الجمهور من مفاهيم لها صلة بواقعهم.

• قاعة كباريه موسيقية تتواجد في مدينة باريس بنيت في سنة 1869 وهي واحدة من أشهر القاعات في العالم، والتي خلدها معظم الفنانين والتشكيلين الذين داروا في فلك المدرسة الانطباعية، وأشهرهم إدوارد مانيه بلوحته الشهيرة "حانة فولي بيرجير".

• جريج جايسكام كاتب وناقد فني صاحب كتاب الفيديو والسينما علي خشبة المسرح

• سمي المسرح تيمُنًا بالجندي والمؤلف فرنسي، فرانسوا جان دي شاتليه (François Jean de Chastellux (1788–1734م)، أنشئ المسرح بين عامي 1860 و 1862، على قلعة قديمة صممه Gabriel Davioud بناء على طلب من Baron Haussmann .

قائمة المراجع

- أبو السعود إبراهيم. (2005). *تقنيات الاتصال والمعلومات*. الناشر: المؤلف.
- أحمد سخسوخ. (2006). *برتولد بريخت: النظرية والتطبيق مسرحيا وسينمائيا*. القاهرة، مصر: أكاديمية الفنون.
- التيجاني الصلعاوي، و رمضان العوري. (2000). *معجم اللغة المسرحية مع ثبت في المصطلح عربي فرنسي إنجليزي*. الرياض، السعودية: مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية.
- باتريس بافي. (2015). *معجم المسرح*. (ميشال ف. خطار، المترجمون) لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.
- برتولد بريخت. (2000). *الأرغانون الصغير*. (نهاد صليحة، المترجمون) عمان، الأردن: هلا للطباعة والنشر.
- برتولد – بريخت. (1975). *المنطق الصغير في المسرح*. (أحمد الحمو، المترجمون) دمشق، سورية: ب. ن.
- برونوين ماتن، و رينجهام فليزيتاس . (2008). *معجم السميوطيقا*. القاهرة، مصر: المركز القومي للترجمة.
- جان كوكتو. (2012). *فن السينما*. (تماضر فاتح، المترجمون) دمشق، سوريا: المؤسسة العامة للسينما.
- جريج جايسكام. (2010). *الفيديو والسينما على خشبة المسرح*. (محمود كامل، المترجمون) القاهرة، مصر: الهيئة المصرية للكتاب.

- سامي الحصناوي. (2014). *سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي*. عمان، الأردن: دار الرضوان للنشر والتوزيع.
- سرمد سليم عباس. (2020). *الأداء السينمائي للممثل في العرض المسرحي*. القتهرة، مصر: ش. ع. م. للتسويق والتوريدات.
- سعد اردش. (1978). *المخرج في المسرح المعاصر*. الكويت: عالم المعرفة.
- عادل النادي. (1987). *مدخل إلى فن كتابة الدراما*. تونس: نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبد الله.
- عبد الرحمان دسوقي. (2005). *الوسائط الحديثة في سينوغ ا رفيا المسرح*. القاهرة، مصر: دار الحريري للطباعة.
- عقيل مهدي يوسف. (2001). *أسس نظريات فن التمثيل*. بنغازي، ليبيا: دار الكتاب الجديد المتحدة.
- علي محمد رحومة. (2008). *علم الاجتماع الآلي مقاربة في علم الاجتماع العربي والاتصال عبر الحاسوب*،الكويت: عالم المعرفة.
- قيس الزبيدي. (1983). *مسرح التغيير، مقالات مترجمة*. بيروت: دار ابن رشد.
- كمال عيد. (1966). مدرسة إيروين بيسكاتور في مسرح الحكيم. *مجلة المسرح*(30).
- لويس مليكة. (1966). *الديكور المسرحي*. القاهرة، مصر: الدار المصرية.
- ماري تريز. (2002). *التمثيل الثقافي*. القاهرة، مصر: المجلس الأعلى للثقافة.
- ماري تيريز جورنو. (2007). *معجم المصطلحات السينمائية*. (تحت إدارة ميشيل مارى، المحرر، و فائز بشور، المترجمون) جامعة باريس III، فرنسا: السوربون الجديدة.
- محمد فضيل شناوة. (2016). *أساليب أداء الممثل المسرحي*. عمان، الأردن: دار الرضوان للنشر والتوزيع.
- مصعب محمد إبراهيم الطائي. (2019). *السيرنتيكا والمسرح: دراسة علمية، فلسفية، فنية*. عمان، الأردن: الرضوان للتوزيع.
- هاني حجاج. (ديسمبر, 2016). كيف تفكر ككاتب مسرحي: آراء ونماذج. (رئيس التحرير أحمد بورحيمة، المحرر) *مجلة: المسرح، الشارقة*.