تمظهرات فنّ السّينما في المسرح الجزائري
(دراسة نقدية في نصوص مسرحيّة)

أ/ سامية غشير جامعة باجي مختار – عنّابة- الجزائر-
أ/ عقيلة شنيقل جامعة باجي مختار – عنّابة- الجزائر-

1- تقديم:

إنّ المتأمّل لفنّ المسرح يجده ولد مجربّا و استمرّ هاجس التّجريب بابتكار أشكال مسرحيّة جديدة وذلك من أجل الحفاظ على استمراريته باعتباره أبو الفنون، و أكثرها قدرة على التواصل والتأثير في الجماهير، وقد استطاع المسرح أن يحافظ على تموقعه و سلطته رغم تصاعد فنون أخرى التي اكتسحت السّاحة الفنيّة كالرّواية، الشّعر، السّينما، الرّقص، الموسيقى، الغناء لتتحوّل هذه الفنون كلّها لاحقا في خدمة المسرح وتوظّف فيه وتصبح لبنة أساسة منه.

يعدّ المسرح من أشهر الوسائل التبليغية التي تجسّد التجربة الإنسانية وترسم معالمها، وهذا للقدرة الكبيرة التي يتمتع بها من أحداث ومشاهد وحوار وشخصيات وجوقة .. البنيات السردية التي يسعى المسرحي من خلالها لمواكبه العصر وكشف تطلعات بيئته وتلبية حاجياتهم ، ليصبح المسرح من أبلغ وأرقى الفنون القادرة على استيعاب مظاهر الحياة كآلة تصوير فوتوغرافية تهتم وتجوب كلّ حيثيات الحياة، فقد " حان الحين كي يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية، ولم يعد الأدب أو الفن مجرد هروب من الواقع بقدر ما يكون الأديب وعاء لمشكلات عصره، يستقي مصادره منها ، ذلك أنّ المنهج الإيديولوجي يطالب بعضوية الفنان و الأديب في مجتمعه بصورة فاعلة"[1]

و على ضوء ما تقدّم تهدف مدخلتنا الموسومة ب " تمظهرات فنّ السّينما في المسرح الجزائريّ (دراسة نقدية في نصوص مسرحيّة) التطّرق إلى بعض النّصوص المسرحيّة الجزائريّة التي نهلت من تقنيات الفنّ السّينمائي كما نهدف أيضا إلى الإجابة على هذه التساؤلات:

- ما العلاقة بين المسرح و فنّ السينما؟ - كيف استفادت النّصوص المسرحيّة المعاصرة من فنّ السّينما؟

- كيف تمظهرت تقنيات الفنّ السّينمائيّ في النّصوص المسرحيّة الجزائريّة؟ وإلى أي مدى نجح الكاتب المسرحي في استعارة أدوات السينما؟

2- العلاقة بين المسرح و السّينما:

إنّ العلاقة بين فنّي المسرح و السّينما هي علاقة تفاعليّة و جدليّة و تاريخيّة إذ استمدّت السّينما من المسرح عديد النّصوص التي تناولتها و قدّمتها للجمهور في صورة جديدة، كما اِستمدّ المسرح من السّينما عديد التّقنيات السّينمائيّة و التي أسهمت في بقاءه و تعزيز مكانته و حضوره فالمسرح و السّينما يحضيان ب" تأثير تربويّ و جماهيري كبير، و كلاهما يفترض جمهورًا محدّدا متواجدًا في مكانٍ واحدٍ، بيد أنّ عمليّة التّزاوج بينهما ساعدت في زيادة جمهورهما و توسيع آفاق صناعتهما، و تقويّة البناء الفنّي و الجمالي لكلتيهما.

و الملاحظ أنّ الفنّ السّينمائي" و كأنّه ترجمة لتاريخ الأدب المكتوب. و لعلّ أوفى دليل على هذا هو أنّ القسم الأكبر من النّصوص التي أبدعها الإنسان روائيّا، و ربّما أيضا مسرحيّا في تاريخه و ربّما منذ فجر البشرّيّة صار أفلاما، و مرّات و مرّات بالنّسبة إلى بعضه، ومع هذا يمكن أن نقول من دون كبير مجازفة هنا: إنّ من بين المئة أو المئتي فيلم الأفضل في تاريخ السّينما و بحسب النقاد و المعنيين في كلّ مكان وزمان هي الأفلام المأخوذة عن نصوص روائيّة و غيرها."[2]

ومن المسرحيات التي حوّلت إلى أفلام سينمائيّة و حققت نجاحًا جماهيريًّا كبيرًا نذكر مسرحيات شكسبير " هاملت"، " الملك لير"، " روميو و جولييت"و غيرها، أمّا عربيًّا نذكر مسرحيات " توفيق الحكيم" و التي حوّلت إلى أفلام مثل " رصاصة في القلب"، " الخروج من الجنّة" و " الأيدي النّاعمة" " أريد أن أقتل"، " النّائبة المحترمة"، " أغنية الموت" و " أريد هذا الرّجل" و "بنك الحلقة" " عودة الرّوح" [3]، وغيرها من الأعمال المسرحيّة.

و الملاحظ أنّ فنّ السّينما فنّ قائم بذاته أثار اِهتمام العديد من رجال الأدب والمسرح، الذّين فتنوا بعوالمه الخاصّة، و نهلوا من تقنياته و أساليبه المتنوّعة، وجسدّوها في أعمالهم الإبداعيّة، و هو ما ساهم في اِنفتاح تلك الفنون، فحينما ظهرت السّينما إلى العالم " أبهرت النّاس بوسائلها التّقنية، فهي تستطيع أن تنقل البطل من مكانٍ إلى مكانٍ في البّر و البحر، و أن تجسّد الأفعال و الأحداث المثيرة مثل اِصطدام السّيارات و مشاهد قتال عنيف بالأسلحة النّارية، و هي كلّها أشياء لا تتسّع لها طبيعة المسرح، لكنّه مع ذلك تأثّر بالسّينما في الإخراج."[4]

و لقد كان تأثير السّينما في المسرح تأثيرًا كبيرًا " ممّا أدّى إلى أن يتأثّر بذلك بعض رجال المسرح فأخذوا ينشئون المسارح الدّائرة أو الصّاعدة الهابطة بالآلات الكهربائيّة التي تمكنّهم من تمثيل مسرحيّة في أكبر عدد من المناظر." [5]

و هذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على المكانة الهامّة التي تتبوأها السّينما و تأثيراتها الكبيرة على مختلف الفنون الأخرى، إلى درجة أن أصبح الفنّ السّينمائي البؤرة التي تلتقي عنها جميع الفنون خاصّة السّرديّة كون " السّينما في جوهرها تركيب لإتجاهين سرديين: الأوّل صوري (و هو الرّسم المتحرّك)، والثّاني كلمي، فالكلمة ليست بأيّ حالٍ سمة خياريّة إضافيّة في القصّ السّينمائي، بل هي مكوّن إلزامي له..." (6)

و الأمر عينه مع المسرح و الذّي كان تأثيره كبيرًا في السّينما، حيث تحوّلت إلى المسرح كأحد الأشكال البصريّة السّمعيّة – الدراميّة- و أسهمت في ترقيته و تطويره و انفتاحه.

تمظهرات فنّ السّينما في المسرح الجزائري " قراءة في نصوص مسرحيّة"

1- السّيناريو:

يعدّ السيناريو من الأنماط الكتابيّة الحديثة التي ظهرت استجابة لحاجة العصر لفنّ السّينما والسّيناريو هو " قصة تروى بالصّور"، و لكن قصتّه تختلف عن قصّة الرّواية؛ لأنّ قصّة الرّواية تعتمد على عنصر بارز و هو الخيال، أمّا قصّة السيناريو فهي موجهّة للتّمثيل و التّجسيد واقعيا، معتمدة على الصّورة والصّوت لتبليغ الرّسائل.

لقد أضحى السّيناريو يحتّل مكانة هامّة في عصرنا الحالي، حيث اكتسب المزيد من الجدّية في الطّرح والعمق في المعالجة الدراميّة، و هذا ما يعبّر عن صعوبة كتابته فهو " فنّ يستوعب موضوعات وأفكارًا لا حصر له، ويقف كاتب السيناريو في مصاف الكتّاب المبدعين الذّين يقدّمون أعمالا متميّزة و متفرّدة."(7)

الملاحظ على النّصوص المسرحيّة المعاصرة توظيفها لتقنيات السّينما كفنّ السّيناريو حيث تبدو لنا الأحداث المسرحيّة كأنّها موّجهة إلى عمل سينمائي، خاصّة طريقة كتابة المسرحيّة التي تشبه طريقة فن السّيناريو.

و من التمظهرات السّينمائيّة الموجودة في النّصوص المسرحيّة نجد:

1-1- المشهد:

من المصطلحات الموجودة بين فنّي السينما و الأدب نجد المشهد، ففي الرّواية يصاحب الأحداث الرّوائيّة، ويرتبط عادة بالزّمن، أمّا المشهد السينمائي فهو مقطع من فيلم يعبّر عن الشّخصيّة التي تقوم بحدث ما في زمان ما و في مكان ما، فكاتب الرّواية يسطيع أن يكثّف دلالات المشهد عن طريق اللّغة و التكثيف في حين " المبدع في الفيلم معني بتحميل المشهد الواحد و اللّقطة الواحدة بإحالات لا تقدّم

الصّورة في دائرتها المعنويّة المباشرة؛ بل بما بعد الصّورة و ما بعد التعبير المباشر."[8]

في مسرحيات " عزّ الدّين جلاوجي" نلحظ اِعتماد الكاتب على أسلوب تقطيع المشاهد، و هذا ما نلحظه في مسرحيات " التّاعس و النّاعس"، " غنائيّة أولاد عامر"، " أحلام الغول الكبير"، " الأقنعة المثقوبة، والأمر عينه في مسرحيّة " في اِنتظار نوفمبر جديد" ل " الجنيدي خليفة"، و ما يلاحظ على هذه المشاهد أنّها جاءت متتابعة و لكنها مستقلة عن بعضها البعض، بحيث يمكن أن تعرض أمام الكاميرا كفيلم سينمائي. ولمدّة زمنيّة معتبرة تمتّد أكثر من ساعة و نصف.

ما يلاحظ أيضًا على هذه المسرحيّات اِستخدام أسلوب كتابة النّص السّينمائي من خلال تركيز الكاتب على تجسيد الصّور البصريّة أكثر من اِستخدام أسلوب الكتابة المسرحيّة، و هذا ما نلحظه في سياقات عديدة مثل: " تقلص حجم الأرض.. جفت أكثر البحار.. النّاس يعيشون حالة هلعٍ شديدٍ. ليس جرّاء ما يعانون من ضيقٍ و جفافٍ فقط بل نتيجة السّرعة المفرطة التي غدت تسير بها الأرض."[9]

فالملاحظ لهذا المقطع يلحظ استعمال الكاتب لصور سينمائيّة بصريّة متحرّكة، و اِهتمامه بأماكن التّصوير المختلفة، إضافةً إلى تتبّع حركة الكاميرا تفاصيل المكان قبل تجسيدها لغويًّا، و نقلها تفاصيل مهمّة عنه، كما أنّه حمّل اللّقطة السّينمائيّة حمولات كثيرة مليئة بدلالات متشبّعة بمرجعيات مختلفة.

و الأم عينه مع هذه المقاطع السّينمائيّة: "" ساءت أحوال السّلطنة.. و ذهبت كلّ أمانيهم أدراج الرّياح، واشتدّ وقع الظّلم على نفوسهم، و تأكدّوا أنّهم كانوا ينتظرون سرابًا لا فائدة منه.. وأثرّ ذلك الإحباط على كلّ نواحي حياتهم ففترت همّتهم و عزيمتهم، و ضيّعوا أعمالهم خاصّة بعد أن فجعوا في السّيف الذّي كانوا يرونه المنقذ لهم من الهلاك... وها هم يجلسون إلى بعضهم البعض يتبادلون حديث الحزن و الغضب."[10]

تقدّم المسرحيات التي اخترناها للدّراسة جملة من المشاهد السينمائيّة، فالمشهد السينمائي هو مقطع من فيلم

وتغلب عليه " الآليّة وحركة الكاميرا."[11]

مثلا هذا المشهد الذّي يضع الشّخصيّة المسرحيّة أمام عدسة الكاميرا لينقل لنا حالاتها النفسيّة التي تظهر لنا على ملامح الوجه، من خلال الانتقال من لقطة إلى أخرى، و ذلك لأجل إكساب الصّورة السّينمائية حضورا متفردا في المسرحيّة مثل هذا المقطع: " عند جذع شجرة كبيرة يظهر أحدهما نائمًا... ضجيجٌ و أصوات يصل

بعضها من بعيد... بعد لحظات يصل أحدهما في ثياب العمل و قد بدا عليه الجهد و التّعب... يدخل البيت البسيط المتواضع ثمّ يعاود الخروج... ينشر ثيابًا مغسولةً على حبل مربوط بين شجرتين... يتحرّك النّائم.. يفرك عينيه.. و يجلس مكانه."[12]

ينقل لنا خيال الصّورة المتحركة ليقدّم لنا مشاعر الخوف الشّديد التي تعتري " الإنسان" من خلال صراعه مع الحياة حيث نقل لنا مشهدا من فيلم حيث مكان جغرافي مفتوح، و جسّد هذا المشهد أمام شجرة كبيرة، وأشخاص وأصوات خارجيّة تأتي من بعيد، ثمّ نلاحظ اعتماد الكاتب على الزّاوية العامّة « plan génerale » و هي التي تقوم بتأطير المساحة الكاملة التي تجري فيها الأحداث، حيث نقلت لنا معلومات هامّة عن المكان مسرح الأحداث أنّ حركة الكاميرا تراقب المكان، و ترصد أبعاده المختلفة من خلال وصف البيت المتواضع و دخول الرجل ثمّ نشره للثياب، ثمّ تصويره للحالة الفيزيزلوجيّة و النّفسيّة لذلك الشّخص الذّي يظهر أنّه يعاني من التّعب، فكلّ هذه التفاصيل نلحظ أنّها من اِهتمام السّينما التي تركزّ على أبعاد المكان، و التركيز على الشّخصيات، أكثر من المسرح الذّي يركزّ على الصّراع الدرامي و الحوار.

نلحظ توظيف اللقطة المتوسطة الكبيرة في هذا المقطع " بات الجميع متحيرين
عداهم من كلّ فجّ جايين
و سيوفهم مكسورة
و قلوبهم متفرقين." [13]

حيث ساهمت اللقطة المتوسطة المكبّرة في إجلاء الجانب السيكولوجي للشّخصيّة و تصوير انفعالاتها.

1-2- المونتاج:

من العناصر الهّامة في إنجاز إيّ فيلم أو مسلسل، و المونتاج أو التركيب يقابلها (Montage) وبالانجليزيّة (Editing) و هو عمليّة تركيب و ترتيب المشاهد و الصّور وفق شروط معيّنة للتّتابع والزّمن بطريقة محكمّة فأي خلل في المونتاج ينجم عنه خلل في الفيلم أو المسلسل، لذلك ينبغي الحيطة والدّقة و المراقبة الجيّدة من أجل إجلاء الفيلم في أحسن صورة ممكنة، إنّ عمليّة المونتاج هي عمليّة ابتكار و إبداع فنّي لذلك يجب على عاملي قطاع السينما فهم عمليّة المونتاج فهما عميقا.

فالمونتاج يقوم بترتيب المشاهد السّينمائيّة وفقًا للتّتابع و الزّمن و اِعتماد التّقطيع المشهدي، و هذا ما يتمظهر في مسار الأحداث و تطوّرها و هذا ما نلحظه

في سياقات عديدة مثل هذه المشاهد من مسرحيّة " العقد" ل " عبد العزيز بو شفيرات" المشهد الأوّل: " كانت الأمّ في الخمسين من عمرها، و هي امرأة على جانبٍ كبيرٍ من الجمال.. فعندما هاجر زوجها، صمّمت بأن تواصل حياتها اِعتماداً على نفسها، و أن تربّي بناتها تربيّة كما أرادتها، فقد عملت على عدّة جبهات، و كانت مقتنعة و راضية بنفسها، و لذلك هاهي تروي لبناتها أوّل خروجٍ لها إلى الحياة."[14]

أمّا المشهد الثّاني: " الأمّ... في تلك الأيّام العصيبة التي تركني فيها والدكم، كنت محطّمة القوى.. فقد صمّم على تركنا، و هاجر إلى حيث لا ندري.. بعضهم يقول بأنّه عمل في فِرقة بحريّة لنقل البضائع بين دولٍ أوروبيّة، و البعض يقول أنّه غادر الحياة إلى الأبد.. و في كلّ الأحوال فلا أثر له و لو برسالة واحدة."[15]

ما نلاحظ من خلال هذين المشهدين تلاحم الفكرتين و الصّورتين عن طريق اِستخدام تقنيّة المونتاج أو التّركيب، حيث يشترك المشهدين في نفس الفكرة و الصّورة و المعنى و الزّمن، فالمونتاج يعّد من التّقنيات الأساسة التي يقوم عليها العمل السّينمائي " فالسّينما تعرف ثلاث إمكانات لعمليّة القول أو الخطاب و هي: المونتاج و حركة جهاز الكاميرا و العناوين الدّاخليّة."[16]

1-3- المونتاج و الإحساس الزّمني:

اهتمت السّينما بالإحساس الزّمني، و طريقة تقديمة سواءً " أكان بتمديده – إطالته- أو ضغطه – تكثيفه- لذا كان اِهتمام صنّاع السّينما منذ نشأتها متجهًا و منصبًّا على التّعبير عن الإحساس الدّاخلي للزّمن لدى الإنسان أكثر من كونها تعبيراً عن الزّمن الواقعي الحقيقي؛ بل أنّ السّينما كفنّ كان لديها التّميّز بين باقي الفنون من حيث كونها الفنّ الأكثر شبهًا بالواقع مقارنةً بالمسرح والفنون البصريّة الأخرى؛ بل لقدرتها على تقديم الزّمن و مروره بشكلٍ مرئي، و لقدرتها أيضًا على الإمساك بالزّمن (إيقافه، العودة إلى الماضي.)؛ بل لديها القدرة على اِقتحام الجانب المجهول من حياة الإنسان."[17]

تعتمد السّينما على تقنيّة الاِسترجاع أيضًا، و التداخل الزّمني أيضًا، فالسّينما " سعت منذ ولادتها لاِكتساب الوسائل المناسبة لترجمة فكرة الحلم و الذّكريات و المونولوغ الدّاخلي."[18]

فالزّمن سواءً في السّينما أو المسرح " يصلح موضوعًا أو فكرة للعمل الفنّي، مثله مثل الحدث و تحديد الشّخصيات و التّحليل النّفسي، و يعود ذلك إلى أنّ الزّمن ينتمي إلى كلّ هؤلاء كأحد المكوّنات العضويّة، فلا يوجد قصّة لا يعتمد تتابعها و دلالاتها على كميّة الزّمن الذّي تستغرقه." [19]

و يتمظهر الزّمن السّينمائي في سياقات عديدة منها: " في هذه اللّيلة الصّاحيّة تلمع السّماء بالنّجوم " برهة" في سوف كنّا في مثل هذا الفصل نسهر في ضوء النّجوم " مهلة" أه و كنت الضم الإبرة تحته."[20]

" ستأخذين الشّهادة، و ستفتح لك أبواب العمل و بعدها تنصرفين إلى متاعب العمل التي لا تتيح لك الوقت المناسب للبحث عن سكن.. ففترة دراستك تتيح لك وقتًا ثمينًا من النّادر أن تجديه."[21]

" الشّيخ: لستم أوّل من فعل... و أخشى أن تكونان خاتمة ذلك...

الفتى: (كالمتراجع) و لكن هل سيكون زواجنا سعيداً وسط هذا الخراب؟

الفتاة: (بغضب) و هل عنك البديل؟

الفتى: فكرّي معي...

الشّيخ: بل يجب الإنتظار... الحال لن يكتب له الاستمار... سيهطل الغيث في ذي الأرض... ستنزل الأمطار... يجب الانتظار، يجب الانتظار.."[22]

1-4- أحجام اللّقطات:

يقصد باللّقطة: "متواليّة الفوتوغرامات الموجودة ما بين انفتاح عين الكاميرا وانغلاقها "[23]، فاللّقطة هي أصغر وحدة دالة في الفيلم عامّة، وتختلف حمولتها من حدثٍ لآخر، فهناك لقطات مكثّفة دلاليًا في حين هناك لقطات فارغة من المحتوى تقريبًا، لها دور ثانوي مفاده المساهمة في إشعال الحبكة، ويكثر حضورها في الأفلام السّينمائيّة لكثرة لقطاتها وطول مدّتها الزّمنيّة.

عرفت هذه النّصوص المسرحيّة جملةً من اللّقطات سواء المتعلّقة بالوصف، أو السّرد، أم الجانب السيكولوجي، وفيما يلّي عيّنة من هذه الأحجام مع الدلالات المنبثقة من الحدث الذي تحمله.

- اللّقطة العامة "Plan général": و"يتمّ من خلالها التركّيز على المساحة الكاملة للمكان الذي تدور فيه الأحداث"[24]. و هذا ما نلحظ توظيفه في سياقات عديدة منها: " في قصر المملكة يظهر النّاعس في زيّ الملك، يجلس على عرشٍ ضخمٍ. حواليه يقف الجنود للحراسة مدججين بالأسلحة... وأمامه يقف جمعٌ من أبناء الرّعية في صمتٍ تامٍّ."[25]

حيث نلحظ أنّ الكاتب اِعتمد على تقنيات التّصوير، حيث قام بتأطير المساحة الكاملة التي تجري فيها الأحداث، حيث نقل لنا معلومات هامّة عن المكان مسرح الأحداث وهو قصر كبير يوجد فيه كرسي ضخم حيث يوجد الجنود و الحاشية، و ما

لهذا المكان من توليد تلك السّلوكات الخاطئة عن الظّلم و البغي والعبوديّة. فهذا المكان مغلق يحمل دلالات سيميائيّة توحي بالقسوة و الوحشيّة و ضيق القلوب.

- اللّقطة المتوسطة "Plan moyen": " وفيها تصور الشخصية من وسطها حتى رأسها"[26] : وقد تجسّدت في سياقات مختلفة منها أبرزها: " تستأنف تبرة في حماسٍ تحريك حبّات المسبحة متمايلة يمينًا وشمالًا، تمرّ دقيقتان، تضع المسبحة في راحتيها و ترفعهما إلى السّماء، إنّها تتمتم بصوتٍ غير مسموعٍ، بعد برهةٍ تمسح براحتيها و هي تقبّل المسبحة."[27]

تخبرنا هذه الصورة عن مكان تواجد شخصيّة " تبرة" حيث نلحظ أنّ هذه اللّقطة اِحتفت بتصوير الشّخصية من وسطها إلى أعلى رأسها، كما أنّها ساعدت على تنميّة المشهد الدرامي و تصاعده لاحقًا، و يتمظهر ذلك من خلال الحوارات اللّاحقة التي جمعت بين الشّخصيتين " تبرة و سعديّة"

- اللّقطة القريبة "Plan Rapprsche": " وهي لقطة تصوّر وآلة التصوير قريبة جدًا من المنظور بحيث تظهر التفاصيل فقط، وبالنسبة لجسم الإنسان صورة الوجه فقط أو اليدين فقط" [28].

وقد تجسّدت في سياقات عديدة منها " في الفسحة جلست " تبرة و سعديّة" بعد تأديّة صلاة العشاء، و في يد كلّ منهما مسبحة، لا يبدو أنّ أيّ واحدة من المرأتين تحرّك حباتهما، إنّهما في حالة شرودٍ أو اكتئابٍ أو أملٍ.. إذ أنّ وجهيهما العجوزين يجعلان من المتعذّر إدراك حقيقة حالتهما بالإستناد إلى الملامح وحدها."[29]

تنقل لنا هذه الصورة الحالة النّفسيّة للعجوزتين، وعلامات الكبر والمأساة طاغية على وجهيهما، حيث يهدف الكاتب من تقريب وجهيهما للقرّاء لتقريب مأساتهما. فجاءت هذه اللّقطة السّينمائيّة لتقرّب صورة العجوزتين المأساويتين للقراء حتى يتفاعلوا مع وضعيتهما.

- اللّقطة القريبة جدًا: " تستخدم عادةً لتوحي بقدرٍ كبيرٍ من التأكيد الدرامي، فيركّز المخرج على جزءٍ صغيرٍ من الشّخصية الإنسانية وعلاقتها بالموضوع"[30]، وفيها عاطفيّة وحساسيّة أكثر، وتأخذ هذه اللّقطات طابعها المأساوي من طبيعة الموقف الدرامي، و من هذه اللّقطات المتجسدّة نذكر: " .. فقد اِمتلأت عيونهن بالدّموع، و هنّ يودعن رتيبة التي أشارت لهنّ بمنديلها.. لقد أحست بثقل هذه الرّحلة، و هي تترك عائلتها رغمًا عنها.. فقد كانت ترغب في إتمام دراستها الجامعيّة بعد نجاحها بِامتياز في جامعة الجزائر."[31]

وتبين لنا هذه اللّقطة دلالات الحزن و الألم التي تعانيها الأمّ و الأخوات نتيجة فراق الابنة و الأخت " رتيبة". حيث نلحظ أنّ الكاتب ركزّ على إجلاء الجانب الدرامي و تعزيزه، فجعل نصّه يفوح بمشاهد وصور

سينمائيّة حتى يتعاطف جمهور القرّاء معها، و يعيشوا نفس الواقعة و الأحداث.

1-5- الفضاء السّينمائي:

من الثّابث اعتماد النّصوص المسرحيّة على مكانٍ ثابث موحد موجه للعرض و هو الخشبة على عكس السّينما التي لا تقتصر على مكان عام و ثابث، فالسّينما كونها " فنًّا تحليليًّا يتعامل مع سلسلة من قطع المكان"[32]

فالمكان السّينمائي متقطّع بل هو أجزاء متقطّعة على عكس المكان المسرحي الذّي يكون محدّد و كلّي فالمكان الفيلمي لا يرتبط بالمكان الواقعي/ الفعلي الذّي تتّم فيه الأحداث فقط بل يمكن أن ينشأ من خلال توالي المشاهد و اللّقطات اللّتان تسهمان في بلورة الصّورة الكليّة للمكان

و يتمظهر المكان السّينمائي في سياقات عديدة منها: " قرب خيمة فرسان يغدون و يروحون..

كلب و معزتان.. نخلة يابسة صبيان يلعبون

يجلس على صخرة في حزنٍ شديد."[33]

" تيوكا جوهرة... حولها أسود بررة، يا ربّ ما هذي الأرض اليباب.. لا زهر و لا عشق.. لا أنس هاهنا لا كتاب.. لا شيء غير شوك و حراب.. غير أنات و كلاب.. غير ظلام و اغتراب.. مذبوحة حناجر العنادل، مقطوعة ألسنة الشّحارير.. مشنوقة عروق هذا التراب."[34]

الملاحظ من خلال هذا المقطع أنّ المكان تشكلّ من خلال أجزاءٍ متقطّعة، و أنّ توالي المشاهد و اللّقطات أنتج تصوّرًا كليًّا لهذا المكان.

" من بعيدٍ يبدو منزلًا منعزلًا وسط بيوت بلدة متشابهة القوالب و الأحجام، فالقية حينما تشاهدها من بعيد في وقت الحرّ، تبدو لك و كأنّها بركة ماء وسط أرض قاحلة بأحراشها و غبائها.. فتجعل المقبل على دخولها من جهاتها الأربعة، يعثر على حياةٍ متجدّدة في هذه الأحراش، فالحياة هناك هي مقاومة للموت على الدّوام.. و مع ذلك فالنّاس الذّين يصلونها ليلًا أو نهارًا، كثيرًا ما ينشرحون بما يجدونه من أكلٍ ومشترياتٍ في هذه البلدة، فهي مكان " عبور" بين عدّة مدن، و لذلك فهي تعيش على ما يجلبه لها هؤلاء النّاس العابرون لطرقات البلدة."[35]

فالمكان له دوره البارز في الفيلم السّينمائي، بل عنصر بارز في بناء أيّ فيلم سينمائي، حيث ينتج المعنى و الدلالات من خلال تتابع و ترتيب مقاطع أجزائه و امتداده.

2- تقنيات الإخراج:

1- الحركة و دلالاتها:

اِعتمدت النّصوص المسرحيّة على تقنيات الإخراج السّينمائي، حيث نلحظ رؤية إخراجيّة سينمائيّة بين ثنايا المسرحيّات مثل اِعتماد الكاتب على الحركة، التي تمثّل العنصر الأساسي في الفنّ السّينمائي الذّي يمزج المشهد مع غيره لإيجاد الشعور بسير الحدث بحركة، وتعدّ من أبرز الحدود الفاصلة بين ما هو ثابت وما هو متغيّر، ومن أبرز المعايير الدّالة على تطوّر الأحداث فكأنّها الخيط الدلالي غير المرئي الذي يحرّك حيوات القصة، فلا يراها المشاهد ولكن يحّس بها. فتميّز الانتقال من لقطةٍ إلى أخرى بسرعةٍ فائقةٍ، وهذا ما يلمسه المشاهد، فيشعر بتعاقبٍ سريعٍ للقطات، وما لها من دورٍ فاعلٍ في تنشيط الأحداث وتفعيلها، حيث يحتفي بها المخرج اِحتفاءً كبيرًا إيمانًا منه بالدّور الفاعل الذّي تؤّديه، حيث تستعمل "حركة الجسم وسكونه لإعطاء معنى أعمق عن المدى الظاهر أو للدلالة على معنى غير ظاهر أو للتعبير عن فكرة من ورائها "[36]

إذ تساعد هذه الحركات المشاهد على فهم الرسالة اللّغوية التي يؤديها طاقم الممثلين، فتتماشى حركات جسم الممثل مع ما يتلفظ به، وتترجم ما يشعر به سيكولوجيا، فتدعم وظيفته وتساعد على إيصالها بمصداقية أكثر، كما أنّها تساعد الجمهور في فهم المضمون المروّج له، واقتداءً بهذه الأهمية الكبيرة التي تؤديها حركة الجسم.

و سنحاول أن نرصد أهمّ الحركات السّينمائيّة، و عرض دلالاتها المختلفة.

" النّاعس: عدت يا تاعس؟ (يتثاءب):" [37] توحي هذه الحركة بحالة الرّاحة و الرّفاهيّة التي ينعم بها النّاعس، لدرجة أنّه أصبح يتثاءب في جلسته من كثرة النّوم.

" (يرتفع صراخه) عليك اللّعنة أيّتها الحياة، عليكم اللّعنة أيّها الجبناء الأوغاد التافهون.."[38]

الواضح من خلال هذا المقطع توظيف الكاتب لحركتين و هما (ارتفاع الصّراخ) و " السّقوط أرضًا)، حيث توحي الحركة الأولى برفض النّاعس للواقع، و التّمرد عليه، أمّا الحالة الثّانيّة (السّقوط أرضًا) توحي بعجزه التّام على التّغلب على واقعه.

" و قد أمسكت هي أيضًا بثوبِ" إيه. نعم رجعت الأيّام. هكذا سأزغرد في شفاءٍ عبد الحكيم القريب، و في عرس سي بركات (تزغرد. و في نفس الوقت يسقط الكوب على الأرض من يد عبد الحكيم، و يشهق شهقة الموت." (39)

نلحظ في هذا السّياق توظيف عدّة حركات، و الملاحظ عليها أنّها كانت موّجهة من طرف مخرج سينمائي، هذا الأخير الذّي وظّف رؤيته الإخراجيّة السّينمائيّة، و التي أسهمت في تقريب صور المعاناة والفرح في آنٍ واحدٍ، و جعلت جمهور القرّاء/ المتفرّجون يتعاطفون مع مصير هذه الشّخصيّة و يصدّقون الدّور الذّي أدته.

خلاصة:

من خلال قراءتنا النّقدية حول الكتابة الإبداعيّة المسرحيّة و حواريّة الفنّ المسرحي نخلص إلى أنّ الكتابة المسرحية اِستفادت من تقنيات الفنّ المسرحي و إستثمرت عناصره المختلفة في بنائها الدرامي، و هذا ما أسهم في توسيع آفاقها و إنفتاحها، و رغبةً من الكاتب المسرحي المعاصر في بلورة مختلف مستجدّات العصر، و معالجة قضاياه المختلفة.

لقد تمظهرت التّقنيات السّينمائيّة في النّصوص المسرحيّة التي اتخذناها أنموذجا للدّراسة (مسرحيات عزّ الدّين جلاوجي، مسرحية في انتظار نوفمبر جديد، مسرحيّة العقد.)، حيث اِستخدم الكتاب تقنيّات تنتمي إلى الفنّ السّينمائي، حيث جاءت النّصوص إلى حدٍّ كبير تشبه طريقة كتابة السّيناريو مثل توظيف المشاهد السّينمائيّة، اللّقطات، الفضاء السّينمائي، الزّمن السّينمائي، المونتاج، تقنيات الصّورة، إضافةً إلى تقنيات الإخراج مثل اِستثمار الكاتب لتقنيات الإخراج السّينمائيّة مثل توجيه الممثلين و حركاتهم المختلفة.

و لعلّ هذه الحواريّة الحميميّة بين فنّي السّينما و المسرح من شأنه أن يسهم في تطوير الفنّين و ترقيتهما خاصّة فنّ الكتابة المسرحيّة التي فقدت الكثير من جمهورها و بريقها، و هذا من شأنه أن يعيد إليها مكانتها و قيمتها، ويزيد من الدّراسات النقديّة الجادّة حولها.

الهوامش:

1- محمد مندور: النقد و النقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ،1997، ص189.

2- إبراهيم العريس: من الرّواية إلى الشّاشة، تاريخ للفنّ تحت سطوة الفنّ السّابع و رعايته، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، دط، 2010، ص 6.

3- حميد علّاوي: نظرية المسرح عن توفيق الحكيم دراسة، موفم للنّشر، الجزائر، دط، 2008، ص 68.

4- حميد علّاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص 72.

5- حميد علّاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص 72.

6- يوري لوتمان: مدخل إلى سينمائيّة الفيلم، ترجمة نبيل الدّبس، النّادي السّينمائي بدمشق، دط، 1989، ص 55.

7- سد فيلد: السيناريو، ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة و النشر، دار الحرية للطّباعة، القاهرة، دط، 1989، ص59.

8- المرجع نفسه، ص90.

9- عزّ الدّين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، دار الأمير خالد، الجزائر، دط، 2009، ص 11.

10- المصدر نفسه، ص 335.

11- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النّص، ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1994، ص 301.

12- عزّ الدّين جلاوجي: الأعمال المسرحيّة غير الكاملة، ص 15.

13- المصر نفسه، ص89.

14- عبد العزيز بوشفيرات: العقد، مسرحيّة تمثيليّة، دار السّاحل، الجزائر، دط، 2009، ص 12.

15- المصدر نفسه، ص 12.

16- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النّص، ص 299.

17- علاء عبد العزيز السّيد: الفيلم بين اللّغة و النّص، مقاربة منهجيّة في إنتاج المعنى و الدّلالة السّينمائيّة، مصر، دط، دت، ص 98.

18- يوري لوتمان: مدخل إلى سينمائيّة الفيلم، ص 106.

19- بيلا بالاش: نظرية الفيلم، ترجمة أحمد الحضري- أنور المشري، فؤاد دوارة، المركز القومي للسّينما – القاهرة-، دط، 1991، ص 122.

20- الجنيدي خليفة: في انتظار نوفمبر جديد، ص 11.

21- عبد العزيز بوشفيرات: العقد، ص49.

22- عز الدّين جلاوجي: الأعمال المسرحيّة غير الكاملة، ص 191.

23- عبد الرزاق الزاهير: السّرد الفيلمي، قراءة سيميائية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994 ص74.

24- كين دانسايجر: فكرة الإخراج السينمائي: كيف تكون مخرجًا عظيمًا، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة القاهرة، 2009، ص126.

25- عزّ الدّين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص25.

26- كين دانسايجر: فكرة الإخراج السينمائي: كيف تكون مخرجًا عظيمًا، ص126.

27- الجنيدي خليفة: في اِنتظار نوفمبر جديد، موفم للنّشر، الجزائر، دط، 2008، ص10.

28- عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2001،ص208.

29- الجنيدي خليفة: في اِنتظار نوفمبر جديد، ص9.

30-كين دانسايجر: فكرة الإخراج السينمائي:كيف تكون مخرجا عظيماً،ص126.

31- عبد العزيز بوشفيرات: العقد، ص15.

32- لوي دي جانيتي: فهم السّينما، ترجمة جعفر علي، منشورات عيون، مصر، دط، 1993، ص 36.

33- عز الدّين جلاوجي: الأعمال المسرحيّة غير الكاملة، ص85.

34- المصدر نفسه، ص209.

35- عبد العزيز بوشفيرات: العقد، ص 11.

36- أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، 2003، ص15.

37- عز الدّين جلاوجي: الأعمال المسرحيّة غير الكاملة، ص 15.

38- المصدر نفسه، ص 24.

39- الجنيدي خليفة: في اِنتظار نوفمبر جديد، ص192.