

تحوّلات العالم الكوني وإشكالية صناعة المسرح والسينما

(1) ليلى مهدان

(2) نسيمة مهدان

مقدّمة

يعد الأدب مرآة عاكسة للحياة وناقدة لها في آن معا، فقد أظهر الغربيون والعرب اهتماما واضحا بالأجناس الأدبية ظهر بشكل خاص في جهودهم في مجال صياغة وتحديد مكونات وآليات كل جنس منها من مداخل عدة منهجية ومصطلحية، فمن هذا المدخل نطرح إشكالية التعدد أو التداخل الأجناسي التي تعد بؤرة التوتر الرئيسية في الفهم والإدراك كلما تعلق الأمر بالتقنيات التكنولوجية الحديثة وما أحدثته من تغييرات على في المسرح والسينما؛ إذ كثر الحديث عن العولمة في السنوات الأخيرة في ظل المتغيرات الدولية الجديدة أو الكونية.

إن هذا الطرح يضعنا بداية في خطاب مساءلة للجنس الأدبي بحد ذاته وعلاقته بالعولمة أو بالمسرح والسينما تحديدا وعلاقتهم بعوامل الإبهار والتقنيات التكنولوجية المتميزة التي أعطتها إمكانيات التشخيص والتجسيد، وتجاوز حدود المكان والزمان، حينما أضحى النص رسالة مشفرة في الأعمال المسرحية والسينمائية يوجهها الكاتب والمخرج السينمائي إلى المتلقي ليثير انتباهه ويساعده على التعمق في مستويات العرض واستجلاء مضامينه الفكرية وأبعاده الجمالية، فوظيفة النص الدرامي لا تقتصر فقط على الإخبار بتاريخ ومكان العرض، بل تتعداها إلى ترجمة مضامين النص ومقاصده وإيضاح بؤره

(1) Universite de Khemis Miliana, 43000, Miliana, Algerie.

(2) Universite de Khemis Miliana, 43000, Miliana, Algerie.

الدلالية والتأشير على أبعاده الإيحائية من خلال الإعدادات الفنية المصاحبة له، والتي تتفاعل وتتكامل لتشكل لوحة فنية تمارس سلطتها على المتلقي، وترسم أفق انتظاره عن طريق ما يسمى بفن الإخراج، هو المصطلح الذي يعني "حرفيا أن تعمل في مكان، وهو بصريح العبارة الفن المتعلق بالصورة والممثلين، والديكورات والخلفيات والإضاءة، حركات آلة التصوير، منظورا إليها في حد ذاتها وفي علاقتها ببعضها البعض" (نيكولز، 2005، ص. 183)، فللمخرج دور كبير في تنسيق وترشيد كل الجهود المشاركة والعملية في صناعة المسرحية والعمل السينمائي أو الدرامي ككل.

يسعى المؤلف المسرحي أو الدرامي عامة إلى تجاوز السطحية والركاكة والخروج من المباشرة إلى الحركة الدرامية التي تولي عناية خاصة بالشخصيات التي قمصتها أدوارا تسجل الواقع بحذافيره بقدر ما تعرض الجوهر الواقعي، ذلك أنه ليس بمقدورها قول كل شيء عكس ما نقوم به في الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والرواية، وهو ما يقودنا إلى القول أن الدراما أضحت توظف أنواعا من الفنون تستعير أدواتها وتسترفد تجاربها وتستلهم أساليبها في الصياغة والتعبير، متخطية بذلك مقولة نقاء الجنس الأدبي، متجاوزة السنن القرائية التقليدية، هذا التجاوز ما جعل النص الدرامي والعمل السينمائي مجردة من النصوص على حد قول رولان بارت.

صار المسرح والعمل السينمائي مجالا متسعا لالتقاء الأجناس والفنون والمعارف فيما بينها، فصرنا أمام كتابة وليس رواية مجنسة واضحة خاصة "بعد أن اتخذ الخطاب السياسي حجما هائلا في أكثر المسرحيات العربية منذ أواخر الخمسينات وخلال الستينات خصوصا عندما عمقت حالة الغضب والخيبة إثر الحرج الناتج عن هزيمة حزيران 1967 والذي لولاه لما كان للمسرح العربي هذا المستوى من الحدية والخطورة، ومع كل ذلك يجب الاعتراف أنه في بعض الأحيان طغت السياسة على الأعمال المسرحية بصورة خانقة" (اليسوغي، 1996، ص. 121) ليذخر العمل الدرامي في النهاية بالتوتر والصراع والحركة إذا ما ربط كل ذلك "بالتحولات التي أحدثتها الثورة الصناعية التي هيأت الإنسان وسحبت منه المنظومة القيمية والأبعاد الإنسانية، وأصبح رقما من الأرقام، وآلة تسهم في العملية التنموية وبحكم أن العملية الإبداعية هي انعكاس لكل هذه التحولات، فقد عبرت عنها الرواية والمسرحية والسينما والفنون التشكيلية بكل ألوانها، كما كان للشعر تفاعلاته مع هذه الظاهرة، فاصطبغت لغته وصوره ومضامينه بكل هذه الإشعاعات" (بوطارن، 2010، ص. 07) خلقا لصيغ جديدة لخطاب يعرف بتنوع أصواته السردية وتكثيف خطاباته

عندما ترتكن إلى فنون كثيرة، وبهذا التراسل بين هذه الفنون لم يغير المسرح أو السينما من بنيتها ونظامها ولغتها فحسب، بل غيرا من أساليب قراءتهما التي فرضت على الناقد الحيلة لكل أشكال الانفتاح الموجود داخل النص الدرامي الجديد.

المسرح، السينما، العولمة وإشكالية الحدود

اقترن مفهوم المسرح والسينما بمفهوم الدراما التي أصبحت مبحثا معرفيا وفنيا في التجريب النصي الأدبي، بما في ذلك التجريب المسرحي والسينمائي، وذلك لارتباطها بمعطيات الصياغة والبناء الفني، فأى فهم لخطاب الدراما في حدود توظيفها وتلقها ؟

المسرح

تعنى الدراما منذ طليعتها محاكاة أحداث بمجموعة أفعال وحركات وإيماءات، مما جعل الكاتب يلجأ إليها "بعد أن وجد فيها القدرة على التعبير عن مشاعره، مستخدما في ذلك لغة جديدة، وبناء متميزا وتفصيلات جوهريّة، فيما تقلص وانقباض وحركة وانتشار وانسجام وتناقض وصراع وتحدّ وحوار وسرد، وأزمة وعقدة وانفجار وتصاعد وترقب" (بن تميم، 2003، ص. 13)، وبذلك عدت ضربا من ضروب الأدب وفنا قائما بذاته حين تناولها المبدع على شكل عرض مسرحي وسينمائي خاص متجاوزة بذلك الحدود الفاصلة بين مختلف الأجناس الأدبية.

يبدو مما تقدم أن أصل مصطلح الدراما مرتبط بمصطلح المسرح الذي يعود للكلمة اليونانية Theatron، التي تعني مكان الفرجة، أو المشاهدة، والمسارح أحد أقدم وسائل التسلية التي عرفها الإنسان؛ حيث يقوم الممثلون بأداء حيّ لتسلية الجمهور أو وعظه بشكلٍ فني جمالي غير مباشر، يخلو من الجفاف والاستعلاء، من فوق منصة أو في حلبة مغلقة، أو مفتوحة تناسب تقديم العرض المسرحي" (أحمد إبراهيم، 2006، ص. 3) مع مجموعة من مكوناته الأساسية من الجمهور والممثلين والمسرح، والتي بغياب واحدة منها لا وجود لكلمة مسرح المتكونة من النص والعرض المسرحي بجميع أنساقه، فمن أجل هذا وغيره "من أجل هذا وغيره، كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه، وأشدّها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلّف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وحوار وأن تخضع في غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته، وأن تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر، حتى يصل الكاتب إلى عمل فني

متكامل متناغم" (العشماوي، 2009، ص. 199) ليصل به إلى وعي المتلقي الذي يجعله طرفا مشاركا في عملية التمسرح، سواء في تقمصه للشخصيات التي يجعلها الكاتب تعبر وتتحرك بكل تلقائية، أو في إعطائه الحلول المرضية، وهي غاية المؤلف الدرامي، أي: أن تبلغ الدرامية في عمله ذروتها.

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تصنيف أرسطو، وفصله للأنواع الأدبية، التي كانت بالضرورة تسير طابع عصره، ووسطه الفني، وبيئته الاجتماعية، فإنها تمثل إرھاصا لفن التمثيل الحديث، بعدما دارت أحداثها حول مجموعة من الأبطال والآلهة وصلتها بالبشر ما كان يمثل حياة البداوة والبركارة الأولى، ومن ذلك نستخلص انطلاقا من نظرية أرسطو التي أرست القواعد الكلاسيكية لهذا الفن، أن الدراما أوسع وأشمل من أن تتناول المسرح فقط، بل هي مرتبطة بكل ما يؤدي فعلا، له أن يترك أثرا محزنا باكيا أو مضحكا سارا (هوراس، 1988).

ظَلَّت الكوميديا والتراجيديا على ما هي عليه لدى الكلاسيكيين إلى غاية ظهور أشكال جديدة ظهرت مع ثورة الرومانسية، تعليلا من أصحابها. فيكتور هيجو - من أن "النظرية العامة للمسرح التي تقول بأن المسرح مرآة للحياة، وما دامت الحياة تجمع أحيانا كثيرة بين المضحك والمبكي في نفس الوقت ونفس المكان، فلماذا لا ينعكس هذا في مرآة المسرح، أي: لماذا لا تتابع المشاهد المضحكة والمشاهد المحزنة في المسرحية الواحدة مادام التتابع لا يؤدي إلى تبدُّد الأثر الذي تريد المسرحية أن تُحدِّثه ... ففكتور هيجو لا يدعو بالبداهة إلى إطلاق الزغاريد في مآتم مثلا وإلا أصبح هذا حماقة يُمَجِّها الذوق في المسرح" (مندور، 2004، ص. 37) فعلى الرغم من الثورة التي أحدثت في المفاهيم، غير أن الدراما تظل دائما تمثل حدثا وتحاكي حياة وتعكس نظرة، وتصورا شخصيا.

أسهمت التجارب المتواصلة في الفن المسرحي التمثيلي في إنعاش وبعث المسرح إلى طور جديد، مع أعقاب الثورة الصناعية، التي شملت تغييرا مسَّ جميع المستويات بما فيها الأدبي ليعبر المسرح التجريبي في محاولات رواد حاولوا فهم ما توصلت إليه أعمال سابقهم واستيعابها، ليتجاوزوها بابتكارات أخرى من بينهم "أستاذ الآداب الدرامية بإنجلترا جورج بيرس بيكر George Pierce Baker الذي أنشأ ورشة تجريب مهمة كانت مختبره الذي أجرى فيه تجاربه المسرحية مع طلابه... وخرج في روسيا فيسفلود ميرھولد Vesevold Meirehold معلنا أن المسرح شيء آخر غير تفاصيل الحياة اليومية ومحاكاة الانفعالات

والمشاعر، وبدأ رحلة مضمّنية للبحث عن مسرح بديل يعتمد على المشهد المسرحي المجرد، وكون فرقة المسرحية الخاصة في عام 1905" (أحمد إبراهيم، 2006، صص. 30-31) ليستمر المؤلفون المسرحيون في خلق الأشكال التعبيرية الدرامية، لما تتطلبه أذواق العصر والتي كثيرا ما فتنت أذواق المؤلفين الدراميين العرب الذين عملوا على ترجمة أكبر أعمال الغربيين والعمل بموجهما، مع إعطائها نكهة الكيان والطابع العربي الأصيل.

ومع سرعة التحوّلات السياسية والاجتماعية التي شهدتها العالم العربي، كان لابدّ من خلق أشكال تسعف الأديب التعبير عن مستجدات العصر، فمن بين هذه الأشكال المسرح الذي لا يذهب "تاريخه إلى أبعد من القرن الماضي، ومن الثابت أننا أخذنا مفهوم المسرح وقواعده وتقاليدته عن الأوروبيين، وبخاصة عن المسرح الفرنسي الكلاسيكي والرومانسي (كُورني و موليير و هوغو و دوما ...) الذي أتيح لرواد مسرحنا الأوائل كمارون النقاش وأبي خليل القباني ومحمد عثمان جلال، أن يتصلوا به ويتعلموا منه" (ياسين، 2000، ص. 13) في ظل احتكاك الحضارتين العربية والغربية خصوصا بعد ازدهار حركة الترجمة لأعمال المسرحيين الغربيين مع بدايات النهضة العربية.

السينما

يعد الاتصال السينمائي المجال الذي حظي أكثر باهتمام الباحثين ذلك أن السينما « لم تكن أقل إسهاما في تاريخ الفن والفكر من غيرها من الفنون، وفي ظل أشكال مستقلة فريدة لا تضاهي، ابتكرها هؤلاء المؤلفون وقاموا بنشرها رغم كل شيء" (دولوز، 1997، ص. 03) فهي لا تعد فقط وسيلة للتسلية فحسب، وإنما هي أداة للتشكيل عبر لغة سينمائية جذابة ومؤثرة، بغية ترسيخ رؤية معينة عبر التكنولوجيا التي مكنتها من صوغ أفكار النص بصورة ذكية عبر الإعدادات الفنية والتقنية للنص ومراحل التنفيذ.

تعد السينما وسيلة وسيلة اتصال جماهيري مهمة وقد صنّفها عالم الاتصال الأمريكي مارشال ماكلوهان Marchal macluhan من بين «وسائل الاتصال الساخنة " media chauds" (hot)، إلى جانب الإذاعة، الكتاب والصحافة المطبوعة وفي مقابل الكلام parole، الهاتف والتلفزة التي يعدها وسائل اتصال باردة media froids (cool) لقلّة معلوماتها وكثرة استقطابها للمتلقّي (Francais, 1973) فمع التطور المذهل للتقنيات التكنولوجية اتسعت دائرة اللغة والكلام لاتساع دائرة الاتصال وظهور بدائل تواصلية جديدة، فازدادت إشكالية تحديد المصطلح عندما قدم السرد والنص نفسه صورة مرئية

في شكل جديد هو الفيلم السينمائي لا تمثل السينما اليوم ما يعرف بأفلام الأكشن فقط بل كل ما يمكنه أن يخلق الإثارة مع مجموع الدوال المصاحبة لها المتمثلة في الصورة المتحركة والصوت المنطوق به son phonique والصوت الأيقوني والصوت الموسيقي والبيانات المكتوبة mentions écrites التي تتضمنها النسخة النهائية المطبوعة copie impressionnée" (Metz, 1977, p. 197)، وعموما يستدل بالدوال السينمائية المتعلقة بالصور وتعاقبها، والصوت المنطوق به المتمثل في الحوار والتعليق، مع الضجيج المسموع، ولباس الممثلين وإيماءاتهم وملامح وجوههم، مع مجموع التقنيات السينمائية التي يحتمل وجود رموز محددة نفسية أو اجتماعية أو إيديولوجية في ثناياها.

قدم ظهور السينما طرعا جديدا يتعلق بضرورة تحديد مجال اشتغال الصوت والصورة معا وتحديد آلياتهما كعالم سينمائي ينفصل بلغته ومفاهيمه ومصطلحاته ويشكل عالما مستقلا بحدود واضحة بدءا بمصطلح السينما "cinéma اختصارا لكلمة cinématographe أي: التسجيل الحركي حرفيا وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما) وعرضها (حفلات سينمائية) وقاعة العرض ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المفلمة مصنفة في قطاعات كالسينما الأمريكية والسينما الصامتة والسينما التوهمية والسينما التجارية" (جورنو، 2007، ص. 16) غير أن الأفلام تختلف من الواقعية إلى الخيالية "فالفيلم السينمائي ليس تعبيراً عن حلم لكنه الحلم الذي سوف نشارك فيه بعضنا بعضاً من خلال نوع من التنويم المغناطيسي، وأن كل توقف في ميكانيكا الحلم يوقظ الحالم الذي يفقد الاهتمام في نوم لم يعد بأي حال ملكاً له ... كلمة حلم توالي وتتابع أحداث حقيقية تتوالى الواحدة تلو الأخرى مع تسخيف كبير للأحلام؛ لأن المشاهدين لم يكونوا قد ربطوا هذه الأحداث مع بعضها سوية بنفس الطريقة أو قد تخيلوها لأنفسهم؛ لكن يختبرون هذه الأحداث وهم على مقاعدهم كما يمكن أن يجربوها في أسرتهم، مغامرات غريبة هم غير مسؤولين عنها" (كوكتو، 2012، ص. 39) بقدر وضعها على عاتق المخرج السينمائي الذي يعد كأحد أهم الحلقات التواصلية التي تسعى لتحقيق المطابقة بين إرشادات النص وواقع العرض، لينقل صدى هذه الرغبات إلى الممثلين فيستثير عواطفهم وهممهم كما يشد من ذهنياتهم ويجعلها داخل المحيط السينمائي.

العولمة وتأثيرها على السينما والمسرح

حظيت العولمة في الآونة الأخيرة من هذا القرن باهتمام الجامعيين والإعلاميين والسياسيين؛ إذ كثرت الندوات والأيام الدراسية والملتقيات التي تحمل اسمها وطابعها عنواناً رئيسياً لها في ظل تحولات العالم الكوني؛ إذ يعد "أول من تبنى فكرة العولمة بعد عالم السوسولوجيا الكندي "مارشال ماك" تورنتو "زيبغنيو بريجينسكي" مستشار الرئيس الأمريكي كارتر (1977-1980) الذي أكد على ضرورة أن تقدم أمريكا التي تمتلك 65٪ من المادة الإعلامية على مستوى العالم نموذجاً كونياً للحدثة يحمل القيم الأمريكية التي يذيعونها دوماً في الحرية وحقوق الإنسان" (العظم، 1996)؛ إذ ليس للعولمة طقوس محفوظة يمكن استيعابها والنسج على منوالها بقدر مجاراتها وتتبع صورها المتجددة للإنسان والهوية معاً، وهو ما أصبح يعرف اليوم بعصر السرعة أو ما بعد الحدثة خاصة مع ما "أضافته الآلة التكنولوجية على حياته والتطورات الصناعية، فأخذت الآلة تدخل في أبسط مفردات حياة الإنسان المعاصر ابتداءً من الجوال إلى الطائرة، فضلاً عن اختلاف جزئيات وكليات في الحياة، في المعمار وفي الفنون التشكيلية والمسرح والسينما وظهور مفاهيم ومصطلحات جديدة على الحياة كالفن البيئي والأفلام السينمائية القصيرة جداً ومسرح الجسد والتشكيل والصورة" (حسين طاهر، 2015، ص. 489).

لم يكن للمسرح أن يتطور بهذا المستوى اليوم لولا الدور الفعال الذي تؤديه التقنيات التكنولوجية التي أولت عناية فائقة بالمخرج والمصمم والتقني، فثقافة "القرن العشرين وما بعده اختلف اختلافاً كبيراً بسبب التطورات الهائلة في مجال التقنية وتغييب العقلية الإنسانية وهو عصر الهزات؛ حيث مفاهيم ثقافية جديدة كحب الإنسان والمساواة والحرية والديمقراطية، وهي ثقافات إنسانية شملت الكثير من المجتمعات الإنسانية دون أخرى لم تكن قادرة على استيعاب هذه الثقافات الجديدة" (كوش، 2007، ص. 58) التي أضحت بمثابة قيم سياسية وفكرية وحضارية واقتصادية واجتماعية جديدة.

لعل الاهتمام بوضع سياسة جديدة للفن والمسرح مرتبطة بالثقافة والمعارف الحديثة، تنطلق أساساً من وجود عدة ظواهر اجتماعية وفكرية، كان لا بد أن تنعكس صورها على المسرح وهو نجده تناقض مع ما كان قد بدأه شكسبير وإبسن وبرنادشو وتتفق مع ما بدأ لدى "برشت الكاتب والمنظر والمخرج الألماني، ثم ظهرت العديد من المسارح التي تعمل على تغيير الشكل وصورة العرض المسرحي والمسرح الفقير والمسرح الوثائقي والمسرح المفتوح

ومسرح الشمس والمسرح البديل، وكل ذلك من أجل الخلاص من قيود المسرح وقوانينه التي لا تمنح الفضاء الكافي من الحرية، فأدى ذلك إلى ظهور مخرجين كان همهم الكبير تقديم عرض مسرحي ينشد المغايرة والإبداع فضلا عما سبق ذكرهم فهم على سبيل المثال لا الحصر انطونين ارتو وبيتربروك وريتشار فورمان وديلسون" (صليحة، 1985، صص. 95-96).

لقد تحققت التقنيات التكنولوجية في الفن المسرحي على مستوى الديكور والأزياء والإضاءة وغيرها من تقنيات العرض المسرحي البصرية الأخرى، هذا وقد أيقن كلا من المخرج والمصمم حاجة المسرح اليوم للمؤثرات البصرية ذلك أن "العناصر البصرية ذات الجماليات العالية التي وفرتها التقنية الحديثة، تسهم بصورة واضحة في الانطباع الجمالي الذي يستشعره الجمهور، ففي المسرح لا يمكن فصل الجانب التعبيري عن الجانب الجمالي؛ لأن الأساس الذي يستند إلى الجانب التعبيري يسعى لتقديم صور جمالية لنص العرض أكان مكتوبا أم غير مكتوب، والأخير هو نص المخرج أو نص العرض المبتكر ومن النص إلى الصوت والموسيقى والديكور والأزياء والإضاءة والتعبيرات الحركية والجسدية، فإن جميع هذه العناصر المدعمة تكنولوجيا تمتلك أبعادها التشكيلية والجمالية المميزة لها" (معاد، 2009، ص. 85) لبدأ نضح المسرحية بعد خوضها البعد الحياتي برؤية نقدية اتخذت من الانطباعات والأحكام مجتمعة في نسق منتظم مخيالها الاجتماعي المخالف للمنطق الأرسطي وهو ما يعرف بالمسرح التجريبي الذي انطلق مع برتولت بريشت.

إذا رجعنا إلى أدوات المسرح الإخراجية نذكر الأزياء التي تكتمل صورتها مع صورة الشخصية وحركاتها وإيماءاتها وحواراتها التي تعكس بالضرورة مستواها ومكانتها الاجتماعية، ذلك أن عملية الإدراك البصري تكتمل وتتجلى في قيمة الزي، لنخلص في النهاية إلى أن العرض المسرحي ليس محصورا بقاعة العرض بل يمكن أن يصدر إلى مناطق عديدة من العالم وهو ما يفرض على المؤلف أو المخرج العناية بمكونات العرض الأخرى التي تمنح المتلقي "فسحة كبيرة في التنقل بين الصورة والأحداث المتباعدة والتي تعمل التكنولوجيا على ملمتها...إلا أن فعل التكنولوجيا الجمالي هنا قد قارب بين السينما والمسرح وبين الإضاءة الليزرية واللون، لون الملابس والديكورات عبر تقنية نافذة وفاعلة ومهيرة وتشارك السينما مع المسرح في أوجه العرض وفي حاجتها لإثارة الجمهور وفي روحيتها؛ حيث تتلاءم روحيا مع روح المسرح" (روبيرتس وهابت، 2004، ص. 170) فضلا عن استخدام الإضاءة الحديثة (الداثاشو) السينمائي داخل العروض المسرحية.

أنتجت السينما منذ نشأتها لغتها الخاصة بها، وقواعدها وأساليبها، والتي تكشف المعرفة بها مدى ثقافة أو جهل المشتغلين بها، وتعتبر اللقطات والمشاهد والكاميرا والعدسات والمونتاج هي المعادل السينمائي للكلمات والجمل والفقرات، وقد اكتسب كل مفهوم وتقنية سينمائية وظيفة ودلالة معينة من خلال الاستخدام، لا بد أن يستوعبها المخرج السينمائي لكي يتمكن من توصيل ما يريد بهدقة وبأسلوب يفهمه المتفرج من دون لبس، ثم إن مسؤول التنفيذ عن العمل عليه أن يلم بمهنته وأن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التي يستطيع من خلالها تنفيذ عمله على أكمل وجه، فبعد آليات إعداد النص الأدبي تأتي مرحلة تنفيذ العمل الذي تمت كتابته على الورق ليصبح واقعا مجسداً، ليأتي دور الحديث عن الإخراج والأساليب التي يمكن اتباعها في التنفيذ وأسلوب التعامل مع الممثلين والتصوير وآلياته وتقنياته والألوان والديكور والأضواء وأزياء الممثلين لتكتمل بذلك حلقة العمل وفق سيناريو جيد وتنفيذ معبر عن الموضوع ببلاغة سينمائية فنية، كي يحظى باهتمام المشاهد من جهة وينأى عن النص الأدبي وضوابطه من جهة أخرى.

إن التقاليد السينمائية تمثل اتصالاً وثيقاً مع التقاليد الفنية، وترتكز على عمق العلاقة بالروابط الجدلية المتناقضة مع الأفكار الفنية والتطورات العلمية والفنية، وهي علاقة قديمة نظراً لدورها ومحاولتها الجمع بين الفنون المختلفة وهو ما أكدته ثروت عكاشة بقوله: "الفنون كلها تنزع إلى التوحد معاً، وكثيراً و غالباً ما تتلاقى ليكمل أحدها الآخر، ومنذ العصر الإغريقي ومحاولات الفنانين لا تنقطع من أجل خلق عمل في شامل يجمع الفنون كلها. وقد تجسد هذا العمل أولاً في الدراما الإغريقية التي جمعت بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص الإيمائي أمام خلفية من المناظر التي رسمها الفنانون التشكيليون... وقد تلاقت الفنون جميعها في كل من نموذجي الأوبرا والباليه، غير أنها لم تصل إلى مرتبة التوازن والتكامل الرائعة... واليوم تنصدر السينما لتجمع بين الفنون جميعاً محققة العمل الفني المتسق الشامل، ولم تكن السينما في بدايتها غير فنٍ مرئي صامت يعرض صوراً متحركة لا تنبض بصوت، كأفلام "بولا نيجري" و"رودولف فالنتينو" "تشارلي تشابلن" في أيامه الأولى، حتى إذا اكتشفت مادة "الساليونيوم" التي تحيل الموجات الصوتية إلى موجات ضوئية ثم تحيل هذه إلى صوتية، بدأت السينما خطواتها الجبارة في تجميع الفنون المرئية والمسموعة، وأخذت تقدم المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية كلها في عمل واحد رائع التناسق، وأصبحت السينما وسيلة إلى بلوغ الكمال لجميع الفنون، كما حطمت حواجز الزمان والمكان حاملة أروع الأعمال الفنية بين ربوع العالم بما لا يستطيعه

فن الباليه ولا الأوبرا" (عكاشة، 1976، ص. 64) مع توليها دراسة أثر العمل السينمائي على المشاهد وكيفية قراءته له وقوة الأثر الذي تركه السينما في نفس المشاهد.

ومن بين التطورات الحاصلة على مستوى الفيلم السينمائي في ظل استخدام التقنيات الحديثة هو استخدام الحاسوب لتعد بداية التسعينيات من القرن العشرين الانطلاقة الحقيقية للتكنولوجيا الرقمية في السينما، ومن ذلك استخدام الكاميرا الجديدة التي تعد بمثابة "كاميرا رقمية صغيرة وخفيفة الوزن يمكن التوجه إلى أي مكان تقريبا والتقاط الصور التي يستحيل الحصول عليها بالكاميرا الثقيلة والحامل الثلاثي القوائم ويصعب التقاطها بكاميرا SLR من 35 ملم جعبة مثقلة بالعدسات، تتيح لك الكاميرا الرقمية التجوال بحيرة والتقاط الصور من دون تطفل، وقدمت هذه التقنيات في فلم (حرب النجوم) عام 2002 للمخرج جورج لوكاس" (أصلوية حيدو، 2017، ص. 196).

ترتبط عملية صناعة وإبداع الفيلم بالمخرج أساسا، لذا يصبح من الضروري تتبع أهم العلاقات المساعدة في صناعته، والتي تبدأ بكتاب السيناريو وتنتهي بتسليم النسخة النهائية من العمل للتوزيع، فمسؤولية المخرج الرئيسية "هي أن يروي القصة وهي حق مقصور عليه، ويعني هذا البحث عن بناء للسيناريو وإعداد للأحداث بحيث تبدو مفاجئة ولا يمكن تجنب حدوثها" (ويستون، 2004، ص. 16)؛ إذ تبدأ علاقة المخرج بالنص منذ طرح الكاتب للفكرة الأولى للعمل على ورق أو حين يقدم الكاتب نصا مكتوبا كاملا للمخرج للتنفيذ، أو أن يسلم للمخرج من خلال شركة الإنتاج، فبعد الانتهاء من وضع السيناريو على الورق وإجراء التعديلات المطلوبة تبدأ مرحلة التحويل للصور، ليصبح المخرج سيد الموقف وينتهي دور الكاتب وهذا ما دفع بعض الكتاب الذين يرفضون أن تخضع أعمالهم لتعديلات ورؤى المخرج إلى أن يقوموا هم بأنفسهم بإخراج أعمالهم والتحول من الكتابة إلى الإخراج.

خاتمة

يمكن القول إنه لكل خطاب آلياته البصرية والسمعية والجمالية في إنتاج الدلالة، لنخلص إلى أن الفن المسرحي والسينمائي لا يمكن حصرهما في نقل أمين للوقائع والأحداث بنسخ النص على خشبة المسرح أو الشاشة، فإن المونتاج والإخراج هما الفاصلان في عملية التحويل على النص الأصلي، والنص المحول إلى مسرحية أو فيلم سينمائي يكتسب بعدا جماليا جديدا ولغة جديدة اتخذت من الإدراك البصري أساسا لها.

بيبليوغرافيا

- إبراهيم، أحمد (2006). الدراما والفرجة المسرحية. (ط. 1). الإسكندرية: دار الوفاء.
- أصليوة، حيدو نجيب (2017). توظيف السينما الأمريكية للتقنية في إرساء العولمة في الفيلم السينمائي. الناشر، العراق: جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة
- بن تميم، على (2003). السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم. (ط. 1). المغرب: المركز الثقافي العربي.
- بوطارن، الهادي محمد (2010). الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي، مقارنة موضوعاتية للخطابات الشعرية. (د. ط)، القاهرة: دار الكتاب الحديث.
- تيونز روبرتس وبني هايت (2004). من الحداثة إلى العولمة. (الشيشكلي سمر، ت.). سلسلة عالم المعرفة، (310). المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- جورنو، ماري تيريز (2007). معجم المصطلحات السينمائية. (بشور فائز، ت.). السوربون الجديدة. المؤسسة العامة للسينما: دمشق، الجمهورية العربية السورية
- حسين طاهر، شيماء (2015). الفضاء الجمالي للتقنيات الحديثة في العرض المسرحي العراقي. مجلة جامعة بابل، (مج. 23)، (1)، 489.
- دولوز، جيل (1997). الصورة الحركية، أو فلسفة الصورة. (عودة حسن، ت.). دمشق: وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما..
- صليحة، نهاد (1985). المسرح بين الفن والفكر. (ط. 1). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- العشماوي، محمد زكي (2009). أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي. (د. ط.). الأعمال النقدية الكاملة، الكويت.
- العظم، صادق جلال (1996). ما هي العولمة، ورقة بحث مقدمة للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، نقلا عن العولمة، نشأتها وسائلها، أهدافها وأثارها لصالح الرقب، (ط. 1)، 2015، ص. 1.
- عكاشة، ثروت (1976). موسوعة تاريخ الفن، الفن المصري، (ج. 1). القاهرة: دار المعارف.
- كوش، دنيس (2007). مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، (ط. 1). (السعيداني منير، ت.). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

- كوكتو، جان (2012). فن السينما. (تماضر فاتح، ت.). دمشق : منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما.
- معاد، عبد الرزاق (2009). السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير واتجاهاتها. مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية. (مج. 31)، (1)، 85.
- مندور، محمد (2004). الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما. (د. ط.). نهضة مصر للطباعة.
- نيكولز، بيل (2005). أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة. (بيومي حسين، ت.). (ج. 22)، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة،.
- ياسين، رشيد (2000). دعوة إلى وعي الذات، فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي. (د. ط.). دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- اليسوعي، روبرت كامبل (1996). أعلام الأدب العربي المعاصر سير وسير ذاتية. (ط. 1). بيروت : الشركة المتحدة للتوزيع.
- ينظر: هوراس (1988). فن الشعر. (لويس عوض، ت.). (ط. 3). الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص. 62.

Cité par Francais, B. (1973). *Institutions et publics des moyens d'information*. (presse- radiodiffusion-télévision), Paris : éd. montchrestien, pp. 127. 130.

Metz, C. (1977). Cite par Genevieve, J. *Image et Pédagogie*. Paris : PUF, (Coll. I) educateur, p. 197.