اشكاليات تجسيد النص المسرحي في الفلم السينمائي

(نماذج مختارة)

المدرس المساعد / أيمن كاظم مغامس
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

يعد المسرح من الفنون الخطابية القديمة ، وسواء كانت العروض تتأسس من خلال الطقوس الدينية و الشعائر و الاحتفالات الطقسية في الحضارات البشرية القديمة ، ويطلق عليها المظاهر الدرامية ، إذ أن أغلب او معظم عناصر العرض المسرحي كانت موجودة ومتوفرة ، وقد تطورت تلك المظاهر و كانت الملاحم الركيزة الشعرية النصية التي تطورت الى نص مسرحي يعرض في الاحتفالات الدينية ، والنص توزع في المسرح الى تراجيديا و كوميديا و ساتير ، وهذه الأنواع الثلاث لها جمهورها و مريديها ضمن الجمهور الأثيني ، فكان النص المنطلق الأساس في العرض المسرحي و يجسد بشكل كامل دون تغيير ، و كانت عناصر العرض المسرحي الأخرى تتغير حسب الاحداث التي يتضمنها العرض من اضاءة وازياء وديكور، ويكون التواصل مع الجمهور المتلقي مباشرة ، دون حواجز الا من الجدار الرابع الوهمي الذي يفصل بينهما، بالمقابل نلاحظ أن السينما تعد من الفنون التي تتواصل مع المتلقين بشكل غير مباشر ، وعدم التواصل المادي لم يمنع من التواصل الروحي والعاطفي والوجداني بين المتلقي وما يعرض على القماش الأبيض الذي يشكل الشاشة السينمائية ، و شاشة السينما تكون عالما سحريا تناغي عقل وذهن وعواطف المتلقين ، الذين يشاهدون عرضا مؤلفا من احداث و زمن فني و مكان متغير بشكل دائمي ، و هذا يخلق إشكالية في إمكانية الفلم المسرحية في التوافق بين قصة النص المسرحي والإمكانيات الهائلة للسينما في تحولات الزمن والمكان وفترة حصول الحدث المسرحي سينمائيا ، وقد كان تساؤل الباحث في عموم البحث (هل استطاعت السينما ان تنقل النص المسرحي الى فلم سينمائي محافظا على روح النص المسرحي) ، لذلك فإن الباحث قد قدم هذه الدراسة على وفق العنوان الموسوم (اشكاليات تجسيد النص المسرحي في الفلم السينمائي / نماذج مختارة) وقد ضمت هذه الدراسة أربعة فصول هي :

الفصل الأول : تضمن مشكلة البحث ، أهمية البحث ، هدف البحث ، حدود البحث ، تحديد المصطلحات.

الفصل الثاني : وقد ضم مبحثين هما :

المبحث الأول : (الأركان و العناصر الأساسية للنص المسرحي) .

المبحث الثاني:(المكونات و العناصر الأساسية للفلم السينمائي)

الفصل الثالث : فقد تناول به الباحث إجراءات البحث والتي تضمنت مجتمع البحث ، أداة البحث ومنهج البحث وكانت عينة البحث :

الفصل الرابع : فقد تضمن نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والمراجع وكذلك الخلاصة باللغة الانكليزية .

Problems of embodying the theatrical script in the cinematic film

Summary

Theater is one of the old rhetorical arts, and whether the performances are based on religious ritual, rituals, ritual ceremonies in an ancient human civilization , and they are called dramatic appearance, as most or most of the elements of the show are present and available, and these appearances have evolved and the epics were the poetic textual pillar that developed it to a theatrical text presented in religious ceremonies,. They are distributed in the theater, tragedy, comedy, satyr, the three types have their audience and fans within the Athenian, so the three texts were the basic premise in the theatrical show and embodying completely without change , and the other elements of the theatrical performance change according to the events introduced by the show, including lighting, fashion and decor And communication with the recipient audience directly, without barriers except from the imaginary fourth wall that separates them, on the other hand, we note that cinema is one of the arts that communicating with recipients indirectly, and physical communication did not prevents spiritual and emotional communication between the recipients and what is shown on white cloths .It is a magical world that harmonizes the mind, mind, and emotions of the recipients, who watch a show composed of events and artistic time in a place that is constantly changing, and this creates a problem In the possibility of the theatrical film in the compatibility between the story of the theatrical text and the tremendous possibilities of cinema in the transformations of time, place and the period of theatrical event cinema, and the researchers question in the whole of the research was (Has the cinema been able to transfer the theatrical text to the cinematic preserving the spirit of the theatrical text)the researcher had presented the study according to the tagged title (problems of embodying the theatrical text in a movie / selected models). This study has four chapters:

The **first chapter**: It includes the research problem, the importance of the research, the objective of the research, the limits of the research, and the definition of terms.

The **second chapter** included two topics:

The first topic: (The pillars and basic elements of the theatrical text).

The second topic: (the basic elements of the cinematic film)

As for the **third chapter** the researcher dealt with research procedures which include the research community ,the research tool and the research method.,

The **fourth chapter** included the results of research, consultations, proposals, a list of sources and references, as well as an abstract in English .

الفصل الأول

الاطار المنهجي

المسرح لم ينشأ من تلقاء نفسه ونما من خلال عوامل عديدة تأخذ بنظر الاعتبار منظومة الزمن الاجتماعي والمكان الذي يحدث فيه الحدث التاريخي ، ويتم توظيف الحدث الأسطوري او الواقعي في النص المسرحي ، و بالرغم من التغيرات التي تحصل على الحدث الواقعي من كافة الاوجه ، ولكن يبقى النص المسرحي يحمل فكرة رئيسة مهيمنه تظهر في العرض المسرحي ، والنص المسرحي يأخذ ابعاده الحقيقية على خشبة المسرح وحينما يتم تجسيد النص المسرحي في السينما فان الإمكانيات تكون هائلة في عرض الفكرة الرئيسة التي حاول المؤلف تضمينها في نصه ، باعتبار ان الفلم السينمائي يتشكل من امكانيات في تغيير نمط الشخصيات بحركاتها و سكناتها التي تتحرك من خلال الحدث المرئي والمسموع في وقت واحد باستخدام عدسات متنوعة ومتغيرة لإحداث التأثير المباشر في المتلقي ، إن التاثير الذي يحدثه المشهد المسرحي يختلف اختلافا كبيرا حينما تعرض السينما نفس الفكرة الواردة في النص المسرحي ، ومن هذا المنطلق كان تساؤل الباحث في بحثه بالآتي(هل استطاعت السينما ان تنقل النص المسرحي الى فلم سينمائي محافظا على روح النص المسرحي ؟)

ثانيا : أهمية البحث : تكمن أهمية البحث في : تأكيد الدور الذي يلعبه الفلم السينمائي بالحفاظ على أفكار و مضامين النص المسرحي من اجل إيصال المعلومة المعرفية الى المتلقي / المشاهد .

ثالثا : هدف البحث : يهدف البحث الى التعرف على المتغيرات التي تواجه النص المسرحي عند تحوله الى فلم سينمائي

حدود البحث : جاءت حدود البحث على وفق ما يأتي :.

حدود المكان : لندن بريطانية

حدود الزمان : ١٩٦٠

رابعا : حدود الموضوع : اشكاليات تجسيد النص المسرحي في الفلم السينمائي (نماذج مختارة)

خامسا : تحديد المصطلحات

إشكالية : في معجم المعاني الجامع يرد مفهوم إشكالية بانه مصدر صناعي من إشكال : مجموعة المسائل البتي يطرحها احد فروع المعرفة(١). أما في قاموس المعجم الوسيط فيؤكد على انها قضية فكرية او ثقافية او اجتماعية ، تتضمن التباسا و غموضا ، وهي بحاجة الى تفكير و تأمل و نظر لإيجاد حل لها .(٢)

النص : لغةً: تعريف البستاني: "الإملاء أو الإنشاء"(٣). **تعريف ابن منظور** :" النَّص رفع الشيء وكل ما

---

١. موقع معاني المعاني ، https://www.almaany.com/ar/login/

٢. نفس المصدر

٣. بطرس البستاني، محيط المحيط، الجزء الثاني، (القاهرة: الدار العربية للطباعة والنشر، ب:ت)، ص٣٠٨.

أظهرَ، فقد نصَّ، نص الحديث نصاً. رفعهُ " (١). **تعريف قاموس الألسنية:**" إنَّ المجموعة الواحدة من الملفوظات، أي الجمل المنفذة حيث تكون خاضعة للتحليل تسمى نصاً فالنص عينة من السلوك الألسني والعينة يمكن أن تكون مكتوبة أو محكية" (٢). **تعريف حنان العناني** للنص المسرحي: هو" أنموذج أدبي فني يحدث تأثيراً تربوياً فِي المتلقي، معتمداً عَلَى عدة عناصر أدبية أساسية منها، الحبكة الدرامية، الشَّخصِيَّات الحوار وتقنيات مساعدة منها الملابس، الإضاءة، المؤثرات، الديكور،..... إلخ " (٣). **تعريف عدنان بن ذريل** للنص المسرحي: هو "العمل الأدبي الَّذِي يحاول أن يسير عَلَى أصول الدراما وقواعد التأليف المسرحي من تقيد بالحكاية وبناء الشخصية والصراع المسرحي وما يقتضيه ذلك من ربط لهذه العناصر بما يسمى فِي قواعد التأليف المسرحي (الحبكة).... ويضاف إلى ترتيب وتصاعد هذه العناصر وسائلُ أخرى مثل الراوي أو الغناء أو كليهما " (٤).

النَّصُّ المسرحي اجرائيا :

نسيج فعل تعبيري أو إنشائي بتركيب لغوي من مفردات وكلمات منتقاة تحتوي معان هادفةً ومرتبطة بالواقع المجتمعي وإن حيكت بنسج من الخيال وتحمل كلمات ذات أهميَّة فنية تعمل عَلَى تكلم اللغة، فيها وحدة موضوع تركز عَلَى قضية إنسانية تتميز بحادثة فردية أو حوادث مركزة قليلة التفاصيل .

الفلم السينمائي : فيلم من كلمة (filmen) ، وتعني غشاء ، أما الاتجاه الفوتوغرافي للمصطلح فقد ظهر عام ١٨٤٥ في قاموس أكسفورد ، و في مجال السينما فقد ظهر عام ١٨٩٧ ، إذ كانت تعني بكرة السيلوليد المستعملة للفلم السينمائي ، وقد كانت هناك تنويعات كثيرة للفلم السينمائي في بدايات القرن العشرين ومنها فيلم سينمائي او فيلم روائي طويل (٥) ، اما في معجم اللغة العربية المعاصرة يعرف الفيلم بانه " سلسلة من الصور تشكل مشهدا عند تحركها بسرعة ما من حركة الكاميرا" (٦)

التعريف الاجرائي للفيلم : صور منتظمة تحكي حكاية او قصة او برنامج وثائقي ولا يشترط ان تكون الصور المعبرة متسلسلة و لكن يشترط فيها بداية ووسط ونهاية .

المبحث الأول // الأركان و العناصر الأساسية للنص المسرحي

منذ التعديلات الأساسية على بنية المسرحية التي وضعها كل من اسخيلوس ومن بعده سوفوكليس بإضافة الأول شخصية ثانية متكلمة وكانت الشخصية الأولى من ابتكار ثيسبس الذي نقل الملحمة من مجرد نص

---

١. ابن منظور، لسان العرب، (مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب:ت)، ص٢٦٦.

٢. بايرس لاوس ، قاموس الألسنية ، (دمشق: منشورات المركز الثقافي العربي، ١٩٧٢)، ص٤٨٦.

٣. حنان العناني، الدراما والمسرح فِي تعليم الطفل، الطبعة الثانية، (الأردن: دار الفرقان، ١٩٩١)، ص٥٥.

٤. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق.. دراسة، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠)، ص٢٦٥.

٥. ينظر : كيفن جاكسون ، السينما الناطقة ، ترجمة : علام خضر ، (دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما السورية ، ٢٠٠٨) ، ص ١٧٤ .

٦. احمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، (القاهرة ، عالم الكتب ، ٢٠٠٨) ، ص ٢٨٤ .

شعري مقروء الى نص شعري تراجيدي معروض على المشاهدين في أيام الاحتفالات الديونيزيسية وإقامة الطقوس والشعائر الدينية ، و كانت الملاحم البذرة الأولى للنصوص المسرحية وذلك لما تتصف بها الملحمة من مواصفات تؤهلها ان تكون معبرة عن المفاهيم الإنسانية كونها" لغة تواصل خطابي تساعدهم عَلَى تصوير الأشكال التي تظهر فيها الحياة كالخير والشر، الصدق والكذب وهذا ما يربي لديهم القدرة عَلَى التكيف والتمييز بين الحق والباطل"(١) ، وبطبيعة الحال فإن الملحمة تختلف عن باقي السرديات المروية و النى كانت معروفة في تلك الحقب القديمة ، لا سيما مع النص المسرحي ، فهي " قصة شعرية، موضوعاتها وقائع الأبطال الإنسانية المركبة العجيبة التي تضمن لهم حق الخلود (..) وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار وصور الشخصيات والخطب وقد تبقى الحكاية هي العنصر الذي يسيطر عَلَى ما عداه، علماً إن الملحمة لا تخلو من الاستطرادات، وحوار الحوادث والمحاكاة عن طريق القصص، وقد تروى فيها الأحداث ولا تقدم أمام الجمهور، كما هو الحال في المسرحية ويجب أن تتوافر فيها الوحدة العضوية " (٢) ، ومن أوجه الاختلافات بين الملحمة والنص المسرحي هي كونها قد تأسست بناء على الميثولوجيا الدينية لحقبة معينة و حضارة محددة والتي ظهرت في تلك الحقبة وتلك الحضارة الملحمة كونها " الشَّخصية المركبة أو المدورة، أو الفردية ذات العمق السيكولوجي التي تنفرد عن سائر الشخصيات بآرائها وقوة تأثيرها في مسار الفعل الدرامي مثل شخصية كلكامش " (٣) ، وكانت الملاحم تكتب شعرا وبأبيات تتجاوز ٤٠٠٠ بيت شعري ، والملحمة تحكي قصة الابطال والآلهة والعلاقة الثنائية بينهما والتي تتصف في بالصراع على الوجود والسلطة والمصالح التي يحاول كل طرف ان تبقى لصالح . وجاء سوفوكليس وأضاف شخصية ثالثة في النص وبالتالي في العرض المسرحي ، وظلت البنية المسرحية كما هي فلم تجر على النص اية تغييرات جوهرية حتى ظهور المذهب التعبيري ، في أوائل القرن العشرين ، لتدخل بعض العناصر الأساسية التي اشتغلت على تطوير هذه البنية و قوضت البنية التقليدية التي تميزت بها المسرحية ، بدءا كما قلنا بـ(اسخيلوس) وانتهاء بـ(ابسن) ، فقد حافظت على بنائها السببي التصاعدي (٤) . و البنية الداخلية الأساسية في النص تتمحور من خلال اركان معينة تبدآ من القصة و تنتهي بالوصول الى الازمة الى حلها الطبيعي و المعقول حسب المسيرة الحكائية للقصة :

---

١. سمير روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم.. قراءة نقدية، الطبعة الأولى ، (الأمارات: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٧)، ص١٤٨.

٢. عمر منيب أدلبي، سرد الذات.. فعل الكتابة وسؤال الوجود، (الأمارات: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٨)، ص٦٩.

٣. عواد علي ، استراتيجية التشخيص في النص المسرحي ، مجلة الأقلام، (بغداد) ، دائرة الشؤون الثقافية العامة ، العدد الرابع والعشرون ، أذار ١٩٨٩، ص١٠٩ –١١٠.

٤. ينظر : الاردبس نيكول ، المسرحية العالمية ، ترجمة : عثمان نوية ، الجزء الأول ، (القاهرة : وزارة الثقافة و الارشاد القومي ، ب .م) ، ص ٢٤ .

أولاً: تمهيد في لذة الحكاية

أ . الحكاية في المسرحية.

ب . خصائص القصة في المسرحية وعلاقتها بالحبكة.

ثانياً: تمهيد في معنى الصراع المسرحي

أ . التعريف الفني للصراع.

ب . الرؤية الاجتماعية في الصراع المسرحي.

ج . ملامح الصراع المعاصر .

ثالثاً: الشَّخصية المسرحية (تمهيد عن التكثيف في الفن والأدب

أ . أخطاء النقد في فهم الشَّخصية المسرحية.

ب . تعريف الشَّخصية المسرحية.

رابعاً: موضوع المسرحية (تمهيد وتعريف)

خامساً: وظائف الحوار

أ . تطوير الحبكة.

ب . تصوير الشخصيات.

ج . خصائص الحوار" ١).

ان أي نص ادبي يتشكل من خلال فكرة رئيسة ينطلق منها موضوع النص ، او ما يعرف اصطلاحا بالثيمة ، وهي تلك " الفكرة الرئيسة التي تسود العمل الفني ـ إنها موضوعه ـ والثيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات واحداث" (٢). وعند المرور بمختلف المذاهب والاتجاهات التي كتبت فيها النصوص المسرحية بدء من الكلاسيكية وانتهاء بما بعد الحداثة نلاحظ النص يجب ان يحوي فكرة رئيسة ، وان تباينت قوتها صعودا او نزولا ، في الكلاسيكية كان السبب الرئيس لخلودها هو قوة الفكرة الرئيسة في مجمل النصوص المسرحية للكتاب الأربعة التراجيديين (اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس) والكوميدي (اريستوفانيس) ، إذ انهم قد اختاروا موضوعات تمس ليس الانسان في حياته اليومية فحسب و انما كانت الفكرة الرئيسة في نصوصهم مستمدة من الاساطير وفلسفتها والقدر والالهة وعلاقتهما بإرادة الانسان وتقرير مصيره والالام التي يجترحها عندما يعارض مصيره الذي تم تحديده من قبل الالهة ، فكانت هذه الأفكار من الخطورة بمكان أنها تتعلق بمصير الانسان ووجوده(٣). إن المتغيرات التي تحيق بها المجتمعات الإنسانية

---

١. ينظر : فرحان بلبل، النص المسرحي ..الكلمة والفعل، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣) ص٣١-٥٥.

٢. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية ، (القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧٧) ، ص ١٢

٣. ينظر : اسخيلوس ، آغا ممنون و غيرها ، مقدمة ، د . علي حافظ ، (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و النشر ، ١٩٧٤) ، ب . ص . و ينظر : سوفوكليس ، مسرحيات اوديب ملكا ، مقدمة : د . محمد صقر خفاجة (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و النشر ، ١٩٧٤) ، ب . ص .

وما يلحقها من اختلاف المنظومات السياسية و الاقتصادية وحاجة تلك المجتمعات الى التغيير في نمط حياتها تترتب عليها تغيير انماطا مختلفة من المنجز الفكري والفلسفي والادبي لتلك الفترة ، فكان الواجب والعاطفة والانتصار لقيم المبادئ الاخلاقية والمثالية التي كان ينادي بها المجتمع الارستقراطي الاقطاعي الذي كان ينتمي اليه أولئك الذين حولوا قوانين الكلاسيكية الى كلاسيكية متجددة ، وهم يتبعون مجتمعا يعلي إرادة الفرد ، وجعل الانسان يسمو على الصغائر ليكون ارفع مقاما واجل شانا ، وان يبقى مؤهلا لاحترام الاخرين وتقديرهم بالرغم من وقوعه في أخطاء صغيرة كانت او كبيرة (١) ، المواصفات التي يجب ان تكون عليها الفكرة الرئيسة لكي تؤثر على المشاهد و تدفعه الى الاقتناع بالأهداف التي يصبو اليها المؤلف حين كتابته للنص المسرحي ، وهذه السمات هي (الوضوح والتنفيذ والقدرة على إثارة الاحاسيس المتباينة والقدرة على الاسهاب والايجاز حسب ما يقتضيه الموقف الدرامي)(٢) ، وهكذا فان الفكرة تأخذ ابعادها الحقيقية في بلورة الحدث الرئيس سواء في النص المسرحي او في تحولات النص من وضعيته القرائية الى تجسيده في العرض المسرحي . إن الفكرة يتم ترجمتها من خلال عنصرين مهمين لا يخلو النص / العرض المسرحي وهما الشخصية والصراع ، فالشخصية من الناحية اللغوية " شخص الشيء شخوصاً: ارتفع وبدا من بعيد ،أشخص الشيء فلانٌ إليه بعث به، شخص الشيء عنه وميزه سواه، ويقال: شخص الداء وشخص المشكلة، الشاخص: الشيء الماثل ويطلق عَلَى الهدف والعلاقة البارزة للحد وللقائم يحدد به القياس، أشخص: كل جسم له ارتفاع وخطورة الشخص أمر شخصي يخص إنسانا بعينه، الشَّخصية صفات تميز الشخص عن غيره ويقال فلان ذو شخصية قوية مميزة وإرادة وكيان مستقل "(٣) ، اما من ناحية منظومة علم النفس والتي لها علاقة مميزة مع الشخصية في حركتها وسكونها و تصرفاتها والمواقف التي تتخذها فهي " مجموعة نسق للاستجابات الظاهرة الحقيقية التي تستثار كنتيجة لتعزيزات خاصة ظهرت في الماضي (..) وهي نتاج تأثير العالم الخارجي في السلوك الإنساني ولا شيء غير ذلك مما يجعل النظرة السلوكية ترفض تفسير السلوك الذي لا يقوم عَلَى هذا التأثير" (٤) ، اما في الدراما فقد ميزها ارسطو من خلال :

"١ـ صلاحيتها الدرامية ومدى تأثيرها وأن تكون مؤثرة وقد يشمل ذلك كل الشخصيات.

٢ـ المهارة في الكلام.

٣ـ مطابقة للواقع و تصوير الملامح المميزة للإنسان ما يجعله مشابهاً للحياة الواقعية وطبائعه.

٤ـ ثبات الشَّخصية.

---

١. رينيه وليك و اوستن وارن ، نظرية الادب ، ترجمة : محي الدين صبحي (دمشق : المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الادب و العلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢) ، ص ٣٠٦ .

٢. محمد حمدي إبراهيم ، دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، (القاهرة ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، ١٩٧٧) ، ص ٣٩ .

٣. إبراهيم مدكور، مصدر سابق، ص٣٣٦.

٤. مقالة منشورة في موقع الجمان بعنوان: مكونات الشخصية وخصائصها

www.3agd.com/showolread.hp?t=256/27/4/2009

٥ـ أن تخضع للاحتمال والضرورة: أن تقول وتفعل ما تقوله" (١).

ومن هنا فان الحدث الدرامي قد تميز من خلال اظهار الشخصية بكل تفاعلاتها وعنفوانها وكما نلاحظ في شخصية اوديب لسوفوكليس وكما وضح خطوطها الرئيسة أرسطو" اكتشاف البطل لحقائق الأحداث الماضية التي كانت خافية عنه منذ البداية، ويتبع ذلك التحول في أقدار البطل من السعادة إِلَى الشقاء، ويمثل هذا الاكتشاف نقطة الذروة في الحدث الدرامي يتلوها بالحتمية التحول في أقدار أوديب اذ يتحتم عليه أخذ القرار في أن يفقأ عينيه لكي يدفع ثمن الخطأ المأساوي الذي ارتكبه في شبابه " (٢). و لابد ان تكون الشخصية لها علاقة متكاملة مع عنصر الحوار ، و هذه العلاقة هي التي تكشف عن رسم خارطة طريق للشخصية في النص ، و الشخصية بدورها يعد المرسل لمجمل الأفكار التي ترد في ذات النص الى المتلقي او القاريء ، لذا فإن مهمة الحوار هو " الكشف عن مواقف الشخصيات بعضها من بعض (...) والحوار يتيح لكل من الكاتب والقارئ الوقوف عَلَى تنوع الأداء ووجهات النظر عن طريق الانتقال من الراوي السارد إِلَى الشخص نفسه (...) الحوار قد يجعل من الشَّخصية موضوعاً لتأملات القارئ فمن خلال كلام الشَّخصية يكشف القارئ ثقافتها ومستواها الشخصي وعلاقتها بالمكان والمؤلف (..) يتعلق بمستوى الشَّخصية الاجتماعي والاقتصادي والسياسي وبقيمة المكان." (٣). وهذا ما نجده في النص المسرحي من امتلاء في التطور اللغوي والفكري ، ويعد الصراع من الأساسيات في النص المسرحي ومن خلاله تتطور الاحداث ، والفعل الذي يحركه مجموع الشخصيات لابد من وجود اصطدامات بينهم وصراع لكي تصل المسرحية الى نهايتها المنشودة ، وهنا يكون مراحل نمو الصراع بين الشخصيات والتي " تتابع لصراع مشتعل وصراع قائم وهذا المتتابعات تتصاعد الى ذروات من بداية مشروع مترابط الى نهايته "(٤) . وهذه المكونات يتم توظيفهم بشكل أساس في النص المسرحي مؤطرة بلغة درامية تتفاوت حسب مقدرة الكاتب او المؤلف المسرحي ، و هذه اللغة بالذات فقد يشعر المؤلف بفعل الكتابة لأنها " فعل وجود تؤسَّس عليه أكثر المعاني فاعلية في قهر الزمن، وذلك عبر الديمومة التي يمنحها فعل الكتابة لوجود الإنسان بعد زواله وتلاشيه ككيان مادي فيزيائي "(٥) ، واللغة " هي فن التعبير عن الأفكار بالحياة في صور تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين، والدراما اصطلاحاً يطلق عَلَى أي موقف ينطوي عَلَى صراع، ويتضمن أيضا تحليلاً لهذا الصراع عن طريق افتراض شخصيات تستخدم اللغة وسيلة للتعبير عن مشاعرها وأفكارها وعن الأحداث التي تتطور فيها التي تأخذ شكل حبكة (..) وتلتزم بالخلفية

---

١. أرسطو، مصدر سابق، ص١٨٠.

٢. د. سمير سرحان، مصدر سابق، ص ٦٥.

٣. د. خليل إبراهيم حمود، النقد الأدبي الحديث .. من المحاكاة إِلَى التفكيك، الطبعة الرابعة،(عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع،٢٠١١)، ص١٨٥.

٤. حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية و التطبيق ، (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، مطبعة الحرية ، ١٩٧٢)، ص ٤٨٣

٥. عمر منيب أدلبي، سرد الذات.. فعل الكتابة وسؤال الوجود، (الأمارات: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٨)، ، ص٦٨.

وبالزمان والمكان " (١). شكلت اللغة في معظم المسرحيات الكلاسيكية القديمة والحديثة ومسرحيات عصر النهضة والمسرحيات المعاصرة، عاملاً أساسيا في تشخيص لغة النص واعتمدت بالدرجة الأولى عَلَى " كلام وحوار الشخصيات وعلى حبك الأفعال الفكرية (.) وتنظيم الأفعال عَلَى شكل علامات لغوية في بنية كتابية ومن نماذج المسرح الحديث في مسرحية بيت الدمية مزجاً بين الماضي والحاضر، بين الفعل والنتيجة (..) وقد أضاف أبسن إلَى تكنيك الكتابة الدرامية عناصر جديدة بالإضافة إلَى المناقشة مثل التحليل Terrospectiveandysis وهو إلقاء الضوء عَلَى ماضي الشخصيات الذي فيه قد تكون تحت أفعال ذات أثر فعال عَلَى تطور الحدث في مستقبل هذه الشخصيات كما إنها تستخدم طريقة سميت بتحطيم الوهم Disiliuionment وهي محاولة إيهام القارئ بقضية ما ثم خلخلة هذا الوهم خلال حوادث تنتهي بتحطيمه نهائياً"(٢). ثمة إشكالية عديدة في الحوار أبرزها " اللغة أي لغة الحوار، هناك المحكية السارية في التخاطب الدنيوي اليومي وهناك لغة القراءة السائدة كما في الصحافة والإعلام والإعلان والإرشادات والقصائد والأغاني والقصص" (٣). وبهذا فان النص المسرحي بما يمتلكه من عناصر في تأسيس بنيته الداخلية يتحرك ضمن منظومة الافكار و المضامين التي يأتي بها المؤلف او الكاتب المسرحي لحكاية او قصة قد تكون واقعية او من الخيال البحت ، إن مجموعة المعطيات التي تتعلق بالشخصيات والأحداث ، منحت الأولوية للمؤلف بأن يكون ابناً شرعياً لمؤلفاته وكل ما قدمه الكاتب خلاصة أفكار عصره ، تعد الكتابة المسرحية أداةَ إنجاز فكري عم الإنسانية بأكملها وبدأً من بلاد سومر إلَى وادي النيل وما تليه من عصور متعددة في المنجزات الثقافية . والكتابة بشكل عام من الناحية الفلسفية والأدبية ارتبطت أساساً بالحوار حتى عندما دونت لأول مرة فقد دونت كأشعار وكلمات للتخاطب الإنساني. إن الكاتب يعمل في بحث مستمر عن قارئ يخلق اللذة من خلال مفهومه للكلام وتكون الكتابة متعة للكلام ورغم صعوبة ذلك لا بد أن تكون دراسة القارئ دراسة نقدية موضوعية لا تخلو من البراهين وبذلك تتعلق لذة القارئ للكتابة بالكشف والبحث في تحطيم كل الشفرات اللغوية السائدة

المبحث الثاني // المكونات والعناصر الأساسية للفلم السينمائي

بين المسرح والسينما عشرات القرون ، كان الانسان في هذه الحقبة الطويلة يجتهد تارة في مجالات المنجز العقلي على صعيد العلم والادب والفلسفة والمنجز الميكانيكي ، وتارة أخرى يصيبه الكسل والفتور نتيجة للمتغيرات الإنسانية وظهور حضارات وضمور أخرى ، ومثلما عرف الاغريق المسرح بعد جهود إنسانية كبيره حصلت في حضارات مختلفة ، وبالرغم من عدم اتصالها وتواصلها فيما بينها الا ان الرابط الوحيد الذي كان يجمعها هو الطقوس و الشعائر الدينية التي كانت تعبر عن مجمل رؤاهم إزاء الكون والانسان ، فعرفت المظاهر الدرامية في حضارتي العراق ومصر القديمتين و غيرهما من الحضارات الأخرى ، ولم يتوصلوا الى

---

١. فاطمة عبد الرؤوف هاشم، المسرح والدراما للأطفال في مرحلة ما قبل المدرسة ، (جامعة القاهرة: دار الإيمان للطباعة،٢٠١٠)، ص١٤٦.

٢. د. فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، (الأمارات : مركز الشارقة للإبداع الفكري، ب:ت)، ص١٥٦.

٣. حميد مجيد مال الله، التدوير الدرامي ، (البصرة : إصدارات الاتحاد العام للأدباء ،٢٠٠٩)،ص١٨.

المقدرة الاستنباطية التي عرف بها (ثيسبس) والتي كانت السبب في تحول الملحمة الى نص مسرحي كتبه بناءا على الحضور المتواجد في إقامة القرابين واجراء الشعائر الدينية المستمدة قوتها وعنفوانها من الاساطير المختلفة في حياة الشعب الهيليني ، وعرف المسرح بعد ان كتب الأربعة الاغريق نصوصهم التراجيدية والكوميدية ، وأيضا عرفت السينما قبل ان تكون كما نعهدها الان متغيرات كثيرة بدءا من الحجرة المظلمة في عصر النهضة ، ومرورا في القرن ١٩ حينما سجل (لويس داجير) الفرنسي ، في أغسطس من عام ١٨٣٩ أختراعه لتسجيل صور شمسية حقيقية ، وفي بريطانيا وفي نفس العام تمكن (فوكس تالبوت) ، من تحويل الصور الفوتوغرافية السالبة (نيجاتيف) ، و إعادة طبعها مرة أخرى لتصبح موجبة (بوزتيف) (١) . إن السينما تختلف عن المسرح بميزة أساسية ، و هذه الميزة تتعلق بالتلقي ، في المسرح يكون التلقي عياني ، حاضر ، اما في السينما فيكون التلقي من خلال الشاشة البيضاء ، و هذه الشاشة لها ما يقابلها في المسرح حينما تم طرح مقولة الجدار الرابع ، بالرغم من ان هذا الجدار في المسرح يعد وهميا و افتراضيا في ذهن كل من الممثل و المشاهد ، و لكن في السينما ليس كذلك ، فهو ليس بذهني او مجرد خيال ، و انما يكون ماديا وواقع حال لكي تعرض على الصور المتحركة للفيلم المعروض ، و لكن هذه الميزة لم تمنع من ان يكون الاتجاه العام لتقبل الفيلم السينمائي في الحاضر الان زمانيا و هذا على الاقل بالنسبة للمتفرج" السينما بسبب تقنية العرض ، هي فن الحاضر من الناحية الزمانية حالها حال اية صورة إبداعية ، سواء كانت شعرية ام روائية " (٢) . حينما يشاهد المتفرج الجالس في صالة السينما الفلم المعروض امامه لا يفكر بالمراحل التي مر بها انتاج الفلم ، كما هو الحال عند مشاهدة عرض مسرحي ، و الفيلم السينمائي هو الاخر يبدأ من فكرة أساسية في ذهن المخرج ، و تتحول هذه الفكرة بواسطة الكاميرا السينمائية ، من خلال لقطات مختلفة و متنوعة ، يؤديها الممثلون ، ويرمز الى جانب من الحكاية او القصة السينمائية من خلال لقطات مكونة مشاهد معبرة عن حالة نفسية او رمزا للزمن ، ومن هنا فان الفلم السينمائي يختلف موضوعه من فيلم الى اخر ، وكما في العروض والنصوص المسرحية فان السينما قد مرت بمراحل تتبع الحقبة الزمنية التي مرت بها ، فهناك الفلم الواقعي والتعبيري والواقعية الجديدة وغير من المذاهب الأدبية التي اثرت عليها ، لاسيما في مرحلة الأفلام الصامتة والتي اصبحت فيما بعد أفلام ناطقة ، ان المكونات الأساسية لاي فلم سينمائي تنطلق من الجزء الأساس هو الكاميرا ، وفي الصورة التي تبثها الكاميرا تتحدد المكونات الأخرى و التي تساهم في تقديم الصورة او اللقطة من ضمن مشهد عام ، وهي :

١ ـ اللقطات والزوايا ٢ـ المونتاج ٣ ـ الصوت ٤ـ الدراما

---

١. ينظر : سعيد شيمي ، الصورة السينمائية من السينما الصامتة الى الرقمية ، (القاهرة ، الهيئة العامة لفصور الثقافة ، ٢٠١٣) ، ص ٢٠

٢. حسن قاسم ، سيمياء الصورة السينمائية ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١٦) ، ص ١٣

١- اللقطات : في الفيلم السينمائي عدد من اللقطات التي تتوافق مع مضمون الحدث في اللحظة التي تصور فيها المشهد السينمائي ، و تعرف اللقطة السينمائية هي " كمية المادة الداخلة ضمن اطار الشاشة "(١) ، و تختلف انواع اللقطات حسب استخدامها في تصور المشهد ، فاللقطات القريبة تؤخذ للموضوع المراد تصويره من مسافة قريبة جدا ، و هي تعبر عن الحالة النفسية للموضوع ، و بيان الوضع العام الذي يشغله الموضوع امام الكاميرا ، و هناك سبعة انواع من اللقطات في السينما وهي الأكثر شيوعا في الأفلام السينمائية ،"رغم ان هنالك في الواقع أنواع مختلفة من اللقطات في السينما ، إلا أن أغلبها يندرج تحت سبعة أنواع أساسية : اللقطة البعيدة جدا ، اللقطة البعيدة ، اللقطة الكاملة ، اللقطة المتوسطة ، اللقطة الكبيرة ، اللقطة الكبيرة جدا واللقطة ذات البعد البؤري العميق" (٢) ، وكما نوه الباحث سابقا فان لكل لقطة مهامها في تفسير المشهد ، فاللقطة البعيدة جدا " تعرض مساحة كبيرة من منظر طبيعي من مسافة بعيدة ، مثل مزرعة كاملة او حقل بترول او جزء من مدينة او ارض معركة يتحرك جيش خلالها او خلافه"(٣) . لكل فيلم سينمائي قصة تحكي عن حالة إنسانية معينة ، سواء كان هذا الفم فيلما روائيا او تسجيليا او من أنواع الأفلام القصيرة ، ويحكم هذه القصة اعتبارات عديدة تتعلق بالمصدر الذي جاءت نتها ، فتارة تكون القصة من رواية ، او ظاهرة اجتماعية ، او موضوع يتعلق باي منظومة من المنظومات التي تتعلق بالحياة اليومية للفرد ضمن مجتمع محدد ، وانطلاقا من المتن الحكائي للقصة بكل احداثها وشخوصها وتحولاتها ، فإن السيناريو الذي يكتب من قبل متخصص يراعي هذه النقاط الأساسية في إحداث ردود أفعال من قبل المشاهدين الجالسين في صالة السينما ، او حتى النوع الجالس في منازلهم بعد ان يتحول الفيلم السينمائي من بكرة شريط تدار في غرفة البث الى فيديو يبث من قبل القنوات التي تتخصص في بث الأفلام السينمائية ، والمهم هي القصة مع العناصر الأخرى في السيناريو تكون " ذات الفاعلية والتاثير تنجح في هذا لاستخدامها عنصري الرغبة والخطر لخلق التوتر لدى المتفرجين .ويعني هذا انها تهيئهم للحدث ، ثم تريحهم ، وفقا لخطة موضوعة من قبل ، إن الناس يقبلون على مشاهدة الأفلام لانهم يجداون في هذا التوتر ، بين تدفقه وانحساره مبعثا على الإثارة والتنبيه و المتعة"(٤) . إن السينما تمثل العالم الساحر بالنسبة للمتفرجين ، من خلال ما تقدمه الشاشة لهم من إمكانيات في التحليق بالخيال ، ويمكن ان نشبه السينما في لحظة محددة من غياب الوعي حينما تصطدم الذاكرة الفردية بصورة من المشهد السينمائي بحادثة معينة حدثت للرائي في زمن مضى ، وعملية الاستعادة هذه تشبه الرواية حينما تندمج ذاكرة القارئ بالأحداث التي يقرأها في حاضره ، وهذه الالتفاتة من ناحية الاندماج الكلي بين المشاهد والفيلم السينمائي وبين القاريء

---

١. لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، ترجمة : جعفر علي ، ط ٢ ، (بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١) ، ص ٢٤

٢. المصدر نفسه ، ص ٢٥ .

٣. د.احمد الحضري ، فن التصوير السينمائي ،(بيروت ، المركز العربي للثقافة والعلوم)، ص ٦٥

٤. دوايت سوين و جوى سوين ، كتابة السيناريو للسينما ، ترجمة : احمد الحضري ، (القاهرة ، دار الطناني للنشر و التوزيع ، ٢٠١٠) ، ص ٩٩.

للرواية و الحدث الروائي لا يمكن ان يحدث بين المتلقي و بين العرض المسرحي ، إذ لابد للوعي ان يكون حاضرا وان يمنع المخرج المسرحي لحظة الانفعال الكلي والذي يتحول في لحظة أخرى الى اندماج لا أساس له من التقويم الفكري والفلسفي ، وهنا تظهر إمكانية اللغة السينمائية في إعادة صياغة الفكرة المنبثقة من الحدث في الرواية حينما يرغب المخرج في الوصول الى أهدافه التي فكر بها اثناء الاعداد للفلم السينمائي " لا يقتصر عمل الفنان السينمائي على مهمة الترجمة الحرفية من النص الادبي الى الوضع السينمائي، وانما يجب عليه ان يخلق ويبتكر ويحقق اللغة السينمائية في احسن صورة " (١) ، وقد اجاد عدد من المخرجين السينمائيين في تحويل الرواية او القصة الى فلم سينمائي ومنهم (د.د.كريفيث*) ، الذي كان(بارعا في رواية القصص وتنحصر اهم اعمالهع في ابتكار طرائق جديدة لتركيب الفيلم و تطبيقها بشكل مكنه من تقوية سرد القصة عن طريق السينما)(٢). من الجدير بالذكر فان الواقع الذي ينهل منه كاتب السيناريو هو الواقع الاجتماعي نفسه الذي يعيشه كاتب السيناريو ، فالحياة المحيطة بالمخرج او بكاتب السيناريو مليئة بالصور التي يمكن ان ينهل منها ، و من هنا فان المنظر و الناقد السينمائي (اندريه بازان) ، إن " الواقعية من الناحية السيكولوجية غير مرتبطة لحد ما بدقة النقل و وانما باعتقاد المشاهد في اصل هذا النقل الذي يجذب انتباه المشاهد لنوعين من الاحاسيس الواقعية، الاول انها تسجل مكان الاشياء وما بين الاشياء، والثاني انها تفعل ذلك بشكل آلي اي لا انساني " (٣) إن السينما لا تأخذ من الواقع الحياتي المعاصر للمخرج ولكاتب السيناريو فحسب ، وإنما تنهل السينما من التاريخ بأحداثه وحكاياته و شخوصه وحتى المنجز الادبي كالمسرحية والرواية ، والتاريخ هو " فن عزيز المذهب جم الفوائد شريف الغاية اذ هو يوقفنا على احوال الماضيين من الامم في اخلاقهم. والانبياء في سيرهم. والملوك في دولهم وسياستهم. حتى تتم فائدة الاقتداء في ذلك لمن يرومه في احوال الدين والدنيا فهو محتاج الى مآخذ متعددة ومعارف متنوعة وحسن نظر وتثبت يفيضان بصاحبهما الى الحق وينكبان به عن النزلات والمغالط "(٤) ، ويندمج الفن مع التاريخ في تأسيس دراما تكون مؤثرة و مفيدة للمشاهد ، والاعمال الفنية التي تكون مضامينها باتجاه القاء نظرة للطبائع السلوكية و التصرفات سواء اثناء الحروب او الحكايات العاطفية ذات درتاما تعني " تصوير الفعل الإنساني ، لكن الحدث في المسرح لا يشمل فقط على الحركة او السلوك الجسماني ،

---

١. جوزيف وهاري فيلدمان، ديناميه الفيلم، ترجمة : محمد عبد الفتاح قناوي،(القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ب ت) ، ص١٨.*)

٢. كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، ط ٢، ترجمة : احمد الحضري، (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، القاهرة ، ١٩٦٤) ، ص ٣٣.

٣. رعد عبد الجبار ثامر الشاطي، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق، مطبعة دار المعارف، بغداد، ١٩٩١، ص٤٠.

٤. عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت ، ٢٠٠١، ص ١٣.

وانما يصور أيضا ألانشطة الذهنية والنفسية التي تدفع الانسان الى السلوك بطريقة معينة، لذلك فعبارة الفعل الانساني تشمل على المشاعر والافكار والافعال جميعا (١) ، علما ان السينما لم تكن الوحيدة التي وظفت التاريخ في افلامها ، و انما كان المسرح سباق في الغوص بمجاهل التاريخ من اجل تقديم شخصيات و احداث يتم استلهام ما حصل لهم و معاصرتها في وقت كتابة نصوص مسرحية ، و كما فعل شكسبير حينما كانت معظم مسرحياته من التاريخ القريب او من التاريخ البعيد ، و ليس التاريخ بالنسبة لشكسبير او غيره من المبدعين على صعيد المسرح او السينما اتو الرواية مهما بحد ذاته ، و انما كما قلنا لاستخلاص الشذرات المهمة في ذلك الماضي من خلال شخصياته و احداثه ساكولوجيا و دراميا ، لذا فان شكسبير " لا يمسرح التاريخ فحسب بل يمسرح السايكولوجيه ويعطينا شرائح كبيرة منها. وفيها نجد أنفسنا "(٢) إن انتاج أي فيلم سينمائي يتحدد في مدى التعاون بين المخرج و كاتب السيناريو و العناصر الأخرى التي تدخل بشكل أساس في اكمال مهمة المخرج و المنتج في انتاج الفيلم السينمائي ، مهما كان نوعه او زمنه او المكان الذي تم تصويره ، و هذه التعاون الناجح يتوضح في إيجاد الفكرة الرئيسة التي ، " تتحكم في الحركة وتلونها، وهي بهذا تتحكم بلا شك في المضمون الذي يقع على عاتق المخرج مهمة التعبير عنه بالصور، وما لم يفهم المخرج الفكرة الاساسية فهما عميقاً فأنه لن يستطيع أن يعبر عنها في اثناء خلقه الفني للشكل النهائي المتكامل"(٣) ، إن المخرج في العرض المسرحي بمستطاعه التغيير و الإضافة و الحذف في تفاصيل العرض المسرحي و بما يستجد على الساحتين الاجتماعية و السياسية للمجتمع الذي يكون حاضرا للعرض المسرحي ، بينما نرى بان المخرج السينمائي حينما يضع اللمسات الاخيرة للفلم السينمائي و يبدأ في تسليم الفيلم الى الجهات المختصة بعرضه علة الجمهور الحاضر في الصالة تزول كل إمكانية في عملية التغيير و الأشياء الأخرى التي تكون متاحة للمخرج المسرحي ، لذا فلابد للمخرج السينمائي ان يكون قد الم بكل التفاصيل التي تدخل في انتاج الفيلم السينمائي ، وعليه لا بد ان تكون" طريقة المعالجة والعرض والتقديم واسلوب الفنان وتفرده في التعبير عن افكاره بما يوحي للمتلقي أنه لم يسبق أن رأى ما يراه في فيلم اخر" (٤) . لكل عرض سينمائي او مسرحي لغة خاصة يقدم المخرج في الفنين عمله بها ، من خلال عناصر العرض المسرحي او السينمائي ، وهذه العناصر تتفاوت في مدى استخدامه بشكل كامل في العرضين ، وإمكانية توظيف ذلك فلسفيا ، ومن هنا نلاحظ أهمية تلك العناصر التي يجب ان يتم الاهتمام بها في السينما لتدعم مسالة اللغة التي يقدمها المخرج بتوظيف عناصر الصورة في الفيلم ومن ضمنها الممثل وحركته و الإضاءة واللقطة والمشهد مكونة خطابا سينمائيا يكون الوسيلة الوحيدة في تقديم ذلك الكاميرا وامكانياتها في تصوير اللحظة الانية لكل ما يدور امامها ضمن سياق المشهد ،

---

١. مارتن اسلن، تشريح الدراما، تر. يوسف عبد المسيح ثروة ، (بغداد ، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨)، ص٢٦.

٢- يان كوت، شكسبير معاصرنا، ترجمة . جبرا ابراهيم جبرا، ط٢ ، (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠) ، ص٢٦.

٣. كارل رايس، فن المونتاج السينمائي، المصدر السابق، ص ١٦٢.

٤. علي ابو شادي، لغة السينما، (دمشق، المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٦)، ص٣٠.

وهذه العناصر و مكوناتها لا يراها المتفرج ولا يسمع عنها شيء اثناء مشاهدته للفيلم السينمائي " تلك البنى لا نراها ولا نسمعها ألا على الشاشة وقد اصطلح على تسميتها باللغة السينمائية، وهي أول وأقدم تصنيف أعتمده الناقد مارسيل مارتن في كتابه (اللغة السينمائية) ويشمل الصورة وخواصها من خلال الاستخدام المبدع لالة التصوير، وكذلك الاضاءة، والازياء، والديكورات، والسرد الفلمي بما يضمه من انتقالات ووجهات نظر، ومن ثم الاستخدام المبدع للشريط الصوتي"(١) . في السينما تعد الكاميرا الجزء الأساس ، بل هي الأولى و الأخيرة في اظهار الفلك السينمائي على شكله الختامي ، وهذه الميزة هي الأخرى غير متوفرة في المسرح ، بل ان المسرح في المدارس والمذاهب والتيارات الحديثة المعاصرة قد وظفت السينما في بعض عروضها المسرحية كالملحمية و التغريب التي نادى بها بريخت ، واللامعقول والتعبيرية والمسرح التسجيلي وغيرها من هذه التيارات ، فالكاميرا هي التي تترجم الفلم ورقيا (السيناريو) الى صورة مرئية يشاهدها المتفرج ، فالصورة التي يتم التقاطها من الكاميرا هي " أداة سحرية وموضوع للسحر أيضا وهي بديل يمكن من خلاله التحكم في ما يدل عليه. تمزيق صورة شخص هو تعبير عن عدوانية تجاهه "(٢) ، ويتوقف توظيف الكاميرا في علاقتها الحتمية مع الجمهور على مدى إمكانية المخرج في التعامل مع المزج بين الكاميرا والمادة الأدبية التي هي بيده و التي يروم الحصول على لقطة معبرة عن أفكاره وفلسفته في العرض السينمائي ، وهنا تكون الكاميرا قد تم تحديد نوع المشاركة مع الجمهور اما ان تكون ذاتية والتي تتحدث بلسان وعين الشخصية السينمائية مما يعطي الإيحاء الكامل بانها عين المتفرج في ذات الوقت ، والكاميرا الموضوعية والتي تكون لسان حال المتفرج الإيجابي وليس السلبي في التقاط اللحظة المناسبة للتعبير عن مكنونات النفس البشرية بما يتداخل معها باقي عناصر اللقطة المختلفة(٣) .

إن السينما بمثابة إعادة صياغة لما هو موجود في ذهن الانسان وتوظيف كامل لأحداث تاريخية مذكورة في النصوص المسرحية او في بطون النصوص الروائية او المسرحية ، واستلهام الواقع من اجل صناعة فيلم سينمائي يشد الجمهور المتلقي له ، والتي تكون مدعاة لانشاء سينما تتحلى بمضامين فكرية و ثقافية جادة تبهر المتلقي و تدعوه للتفكر الصائب عن مايدور في مجتمعه من احداث مختلفة على الصعيد السياسي والاجتماعي والاقتصادي و السلوكي بالنسبة للفرد الذي يكون بينة تجسيدية للمجتمع ، وهذا الفيلم الذ ي يتم تجسيد نص مسرحي قد كتب وفق معايير مختلفة عن المعايير التي توظف من اجل اكمال قيلم سينمائي ، وقد استخدمت الينما نصوص من سكيبير بالدرجة الأول والأساسية ، ومن باقي كتاب المسرح و الرواية مثل دستويفسكي ، وهذا الفيلم يكون ملكا للمتفرج في صالة السينما ومكونة فضاءا من الثقافة والفكر صيغت بمجملها من خلال الكاميرا .

---

١. طه حسن عيسى الهاشمي ، تجنيس السيناريو، (القاهرة ، الدار الثقافية للنشر، ٢٠١٠) ، ص٨٤.

٢. غي غوتيي، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة : سعيد بنكراد ،(المغرب، المركز الثقافي العربي ،٢٠١٢)، ص١٧.

٣. ينظر، تارلس ج . كلارك، التصوير السينمائي للمحترفين ، ترجمة : سعد عبد الرحمن قلج،(الامارات العربية المتحدة، وزارة الاعلام والثقافة ، ١٩٦٨) ، ص١٦٦...

ما اسفر عنه الاطار النظري

١ـ النص المسرحي يدون ما يعتمل في داخل النفس البشرية و الاحداث التي مرت على الانسان من خلال الكتابة بلغات مختلفة ، و يتم تجسيدها كعرض مسرحي .

٢ ـ تشابه عناصر العرض المسرحي و الفلم السينمائي دفع بالفنين ان يرتقيا بالذائقة الجمالية للمتفرج لما للمخرج في كلا الفنين من مقدرة في تجسيد أفكار و مشاعر إنسانية على مر تاريخ البشرية .

٣ ـ الستارة في العرض المسرحي تقابل الشاشة البيضاء التي يتم عرض الفلم السينمائي عليها .

٤ ـ وجود الجدار الرابع عمق من عدم مساهمة المتفرج في إدارة العرض المسرحي وعدم التبادل والتلاقح الفكري و الثقافي بين المتفرج و العرض المسرحي .

٥ ـ عدم وجود جدار رابع في السينما ، مع وجود الشاشة البيضاء الا ان المتفرج في الصالة السينمائية يشارك بكل وجدانه في العرض السينمائي .

٦ ـ تم توظيف التاريخ في المسرح والسينما وكان ابرز الأمثل في ذلك شكسبير في نصوصه المسرحية و المخرجين السينمائيين الذين وظفوا نصوص شكسبير في افلامهم السينمائية .

الفصل الثالث

الإجراءات

أولا : منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي و بما يتوافق علميا و منهجيا مع هدف البحث الذي يصبو اليه الباحث من اجل الوصل الى نتائج تكون إجابة عن تساؤل الباحث

ثانيا : مجتمع البحث : قام الباحث بتكوين مجتمع بحث من خلال النصوص المسرحية التي تم تجسيدها سينمائيا ضمن فئة الأفلام الروائية الطويلة ، و كما هو واضح في ملحق رقم (١) .

ثالثا : عينة البحث : تم اختيار عينة البحث قصديا ، لما تتوفر فيها من مستلزمات البحث المنهجي الذي يتوافق مع عنوان البحث .وقد اختار الباحث مسرحية هاملت للكاتب وليم شكسبير وإخراج المخرج السينمائي الإيطالي (زيفيريللي) ، لغرض الحصول على نتائج دقيقة و تنسجم مع هدف و مشكلة البحث .

رابعا : اداة البحث : على سياق المؤشرات التي تم التوصل اليها في المباحث النظرية و توافقا مع هدف البحث في اظهار الإشكاليات التي تظهر في تجسيد النص المسرحي في الفلم السينمائي .

نموذج العينة : النص المسرحي (هاملت) للكاتب الإنكليزي وليم شكسبير واخراج المخرج السينمائي (زيفيريللي) ، قام بأداء دور شخصية هاملت الممثل الأمريكي (ميل جبسون) ، اما دور اوفيليا فادته الممثلة الامريكية (جيل كلوز) ، تعد نصوص شكسبير من النصوص التي تأخذ مديات كبيرة في التحليل والتفسير ، ونرى في مضامينها الكوامن النفسية للشخصيات ومجموعة كبيرة من السلوكيات والتصرفات والطبائع التي يتحلى بها الانسان من

مختلف مشاربه وبيئاته ، وتعبر عن الوجود الانساني في لحظة زمنية معينة ، والنص يكون محكوما باللحظات الحاضرة و المستقبلية و تتكون بالضرورة من الماضي ، ولا يتحكم بجودته وحضوره أي النص باي معايير من الأزمنة المختلفة في لحظة قراءته ، و بالتأكيد الالية التي يتم تقديم النص الى القارئ او المشاهد تختلف عن تلك المتوفرة في الفلم السينمائي ، من خلال الفضاء المسرحي او نوعية اللقطة السينمائية ، و نلاحظ ان العديد من الإمكانيات التي تكون بيد المخرج السينمائي غير متوفرة لدى المخرج المسرحي ، والإشكالية التي تعترض المخرج المسرحي هي في إيجاد حالة توازن بين نوعية اللقطة و المشهد وبين الطريقة التي الف فيها المؤلف مسرحيته من ناحية الحبكة المسرحية وتنوع الشخصيات والحدود المرسومة في اعلان ذلك للمشاهدين ، ان الفضاء الداخلي في اللقطة يكون واسعا بعكس الفضاء المسرحي الذي يكون محدودا بالاطار المعماري لخشبة المسرح ، إن مسرحية هاملت تركز على ثلاثة مناحي في فكرتها الرئيسة : **المنحى الأول :** فكرة القتل من اجل المطامع السياسية و العاطفية ، قتل والد هاملت من قبل عمه والزواج من امرته والدة هامل ، **المنحى الثاني :** النقاء الإنساني الذي يتجلى بشخصية (أوفيليا) ابنة عم هاملت و حالة الحب و الرومانسية التي تتصف بها تجاه هاملت وتكون نهايتها ان يختل عقلها وانهيارها حين تهلم ان هاملت قد قتل والدها ، اما **المنحى الثالث :** والذي وضع فيه شكسبير كل طاقته في الكتابة حينما يتجلى بالاضطراب النفسي لهاملت من جراء تردده في قتل عمه بالرغم من معرفته الاكيدة بان عمه هو الذي قتل والده ، إن هذه الاتجاهات المختلفة تتحدد في فيلم زيفيريللي السينمائي باللقطات المختلفة التي يتم فيها التعبير الدقيق للانفعالات الداخلية في النص المسرحي ، وهنا تكمن إشكالية التوجه بين ما أراده المؤلف المسرحي وبين ما يرغب فيه المخرج السينمائي من تأكيدها وابرازها الى المتفرج ، ان المخرج السينمائي زيفيريللي وهو أيضا ممثل من ضمن الطاقم التمثيلي في الفيلم السينمائي ، يحاول المخرج ان يعطي الابعاد النفسية لشخصيات النص المسرحي ما يتلائم مع الفيلم السينمائي ، لا سيما أن الثيمات الرئيسة في النص المسرحي تأخذ دورا كبيرا في معالجة النص المسرحي الشائك و المعقد بأسلوب يتضمن تلك الأفكار ، لا سيما فكرة الموت التي تدور في فضاء النص ، والحب النقي والصافي الذي تكنه اوفيليا لهاملت وفكرة الانتقام التي تراود ذهن هاملت في كل لحظة وما كان تاخيرها الا مراعاة لدور الام في عملية القتل التي قام بها عم هاملت ، ان السرد السينمائي يختلف اختلافا كبيرا عن الشرح في النص المسرحي ، في المسرح تسيطر اللغة المقروءة واشتغال الخيال في ذهن القارئ ، والسرد في السينما يتحول الى لقطات عديدة ومتنوعة تنوعا كبيرا في كل لحظة وفي كل ثانية ، او انها تبقى لعدة داقائق ، إن الابتعاد عنم الأجواء المسرحية باتجاه التغير الدائم و الترحال السببي في تغير اللقطات تحتم على المخرج ان يمنح لقطاته المقاربة الاكيدة من الحالة النفسية التي أرادها المؤلف المسرحي لشخصياته المسرحية ، والتي تتحول الى شخصيات سينمائية ذات حرية كبيرة في الداخولف الى عوالم اللقطات القريبة والوسطى والبعيدة من خلال كاميرا غير يحددها المخرج حسب التغير الدائم في التبعية النفسية للشخصية الدرامية ،من خلال هذه العناصر المتميزة التي يستند عليها المخرج السينمائي زيفيريللي في الاستعانة بالدقة التي يريدها من اجل لا يخرج عن الاطار الذي

أراده شكسبير لنصه المسرحي الذي ظهر في أجواء وبيئة مختلفة عن مثيلاتها في زمن اخراج الفيلم السينمائي فكان لا بد من عناية فنية و جمالية تضيف الى المشاهد السينمائية جمالا باهرا في اختيار اللقطات والمشاهد مما يسهل من عملية السرد السينمائي مستفيدا من حالة التوازن في بداية الفيلم ، يحاول زيفيريللي ان يوجد حالة التوازن بين الشخصيات في النص المسرحي والفيلم السينمائي و تأكيده على الشخصيات الرئيسة والابتعاد عن الشخصيات الثانوية التي تعرقل العمل السينمائي من ناحية الإنتاجية التي كان الشركة المنفذة تصر عليه ، إن المخرج السينمائي يجب ان يختار اللقطات التي تصب في تقدم الفكرة التي يريد المخرج ان ينفذها ، فاللقطات السينمائية من الأسفل الى الأعلى لم تكن موجودة في النص المسرحي ولكنها ضرورية في الفلم السينمائي ، في هذه اللقطة كما في باقي الأفلام السينمائية توحي بعلو الشخصيات او ضخامتها و خطورتها في الحدث المروى ، و بالعكس من ذلك نلاحظ ان المخرج السينمائي زيفيريللي قد اختار في اللحظة التالية لقطة أخرى من الأعلى للاسفل للايحاء بتفاهة الشخصيات و انحطاطها و لكل لقطة الشخصيات والحالة النفسية التي تتمتع بها تلك الشخصيات ، و المشاهد في النص المسرحي لا يمكن ان تكون في خارج خشبة المسرح ، و ان كان ينوه اليها اثناء الحوار بين الشخصيات ، و لكن السينما بإمكانها ان تستعيض عن هذا التنمويه من خلال أماكن معينة تجري فيها الاحداث ، وقد راينا ذلك في فيلم ماكبث بكثرة ، في لقطة الساحرات في بداية النص المسرحي و المعركة الأخيرة التي دارت بين مكبث و الاخرون ، وهنا في فيلم هاملت كان على المخرج ان يبحث عن مكان ليبين المقبرة التي تم دفن الملك (والد هاملت) ، وظهور الشبح عندما زار هاملت المقبرة ، ، لذا فإن زيفيريللي قرر نقل مشاهده الخارجية في النص المسرحي الى فضاءات مغلقة في اقبية السراديب ، وكان بامكانه ان يبقيها في قاعات مغلقة وبخدعة سينمائية توحي للمتفرج ان الحدث يجري في فضاء طبيعي ، وهذا ما حدث حينما استحدث لقطات مختلفة من ظهور شخصية هاملت في العراء و الفضاء الطبيعي حينما كان يلقي مونولوجه (ليت هذا الجسد الصلد يذوب) ، وقد كانت اللقطات تؤخذ في غرفة داخل سرداب داخله مقبره لوحشة المكان و عزلته بتوظيف نوع من الإضاءة تكون ذات تأثير كبير على المتفرج من خلال البقع المركزة على وجه هاملت للدلالة على العتمة والظلمة الطبيعية التي يمر بها هاملت و ما يشعر به من حيرة واضطراب من جراء قتل والده من قبل عمه ، إن الدقة التي تميزت بها نصوص شكسبير كانت تقف في بعض الأحيان في طريق اخراج فيلم سينمائي منها ، ولكن الإمكانيات الكبيرة التي تتصف بها الكاميرا من خلال اللقطات وزواياها المتعددة جعلت من هذا الموضوع غير ذي اهتمام لدى المخرجين السينمائيين . إن شكسبير قامة كبيرة في المسرح ، و يحاول المخرج السينمائي انم يقف في نفس المصاف الذي يقف فيه شكسبير ، لذا فان الأفلام السينمائية تكون في الدرجة الثانية في تصنيف التفسير والتحليل لعموم الفيلم السينمائي في معالجته لاي نص من نصوص المسرح المختلفة سواء كانت لشكسبير او لغيره من كتاب المسرح .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج //

١ـ يعتمل نص هاملت في داخله الشخصيات المعقدة والمركبة باتجاه تحقيق أهدافها المختلفة المشروعة وغير المشروعة ، من خلال عناصر النص المسرحي المقروءة و التي تشاهد ضمن فضاء مكثف ومبستر من حيث امكانياته في اطلاع المتفرج عليها .

٢ـ تعد السينما ذات إمكانيات هائبة في ترجمة تلك الاحاسيس والمشاعر من خلال الصورة بمخلف نواع اللقطات و زوايا التصوير فيها .

٣ـ أسهمت التقنية السينمائية في إيجاد توازن بين النص المسرحي المقروء وترجمته الى صورة وسرد سينمائي ، بالرغم من وجود إشكالية محددة في إيجاد معادل موضوعي بين الكلمة المقروءة و بين اللقطة السنمائية المجسدة لتلك الكلمة او المفردة .

٤ـ الإشكاليات الموجودة في نقل النص المسرحي الى فيلم سينمائي تتجسد في إيجاد توازن كمي و نوعي لما يمر به النص المسرحي من امنكانية فقيرة في التعبير عن المشاعر والاحاسيس ، سواء كان من ناحية الحبكة المسرحية و الشكل النهائي للنص المسرحية بالفصول والمشاهد المختلفة .

الاستنتاجات :

١ـ يندفع المخرجون السينمائيون باتجاه النصوص المسرحية لشهرة كتابها و اسقاط افكارها على الوقت المعاصر من خلال استخدام و توظيفلا الكاميرا السينمائية .

٢ ـ النص المسرحي ملك دائم للمؤلف المسرحي و الفيلم السينمائي تانتاج ثاتي لما تم تدوينه في النص المسرحي بغض النظر عن الأفكار التي يتمتع بها المخرج السينمائي .

٣ـ سواء كان المخرج السينمائي يعتمد على أفكاره في بلورة و توليف النص المسرحي او كانت أفكاره امتداد طبيعي لافكار المؤلف المسرحي لا سيما بالافكار الانسانية الشاملة او تلك التي تختص بالشخصيات و سلوكياتها و تصرفاتها ، فان المخرج السينمائي لا يمكن الخروج على التسلسل الطبيعي لاحداث النص المسرحي الذي اعتمد المؤلف عند كتابته لنصه المسرحي .

المراجع و المصادر

١ ـ اسخيلوس ، آغا ممنون و غيرها ، مقدمة ، د . علي حافظ ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و النشر ، ١٩٧٤ .

٢ ـ ابو شادي ، علي ، لغة السينما، دمشق، المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٦ .

٣ ـ اسلن ، مارتن ، تشريح الدراما ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروة ، بغداد ، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨
٤ ـ أدلبي ، عمر منيب ، سرد الذات.. فعل الكتابة وسؤال الوجود، الأمارات: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٨ .
٥ ـ إبراهيم ، محمد حمدي ، دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، (القاهرة ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، ١٩٧٧
٦ ـ بايرس ، لاوس ، قاموس الألسنية ، (دمشق: منشورات المركز الثقافي العربي، ١٩٧٢)، ص,٤٨٦
٧ ـ بن ذريل ، عدنان ، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق.. دراسة، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ,٢٠٠٠
٨ ـ بلبل ، فرحان ، النص المسرحي ..الكلمة والفعل، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣ .
٩ ـ بن خلدون ، عبد الرحمن ، مقدمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت ، ٢٠٠١ .
١٠ ـ جاكسون ، كيفن ، السينما الناطقة ، ترجمة : علام خضر ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما السورية ، ٢٠٠٨ .
١١ ـ جانيتي ، لوي دي ، فهم السينما ، ترجمة : جعفر علي ، ط ٢ ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ .
١٢ ـ حمود، د. خليل إبراهيم ، النقد الأدبي الحديث .. من المحاكاة إلَى التفكيك، ط٤ ، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع ،٢٠١١ .
١٣ ـ الحضري ، د . احمد ، فن التصوير السينمائي ، بيروت ، المركز العربي للثقافة و العلوم ، ٢٠١٣ .
١٤ ـ سوفوكليس ، مسرحيات اوديب ملكا ، مقدمة : د . محمد صقر خفاجة ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و النشر ، ١٩٧٤ .
١٥ ـ سوين ، دوايت و جوى سوين ، كتابة السيناريو للسينما ، ترجمة : احمد الحضري ، القاهرة ، دار الطناني للنشر و التوزيع ، ٢٠١٠ .
١٦ ـ شيمي ، سعيد ، الصورة السينمائية من السينما الصامتة الى الرقمية ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠١٣ .
١٧ ـ الشاطي ، رعد عبد الجبار ثامر ، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق، مطبعة دار المعارف، بغداد، ١٩٩١
١٨ ـ العناني ، حنان ، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، الطبعة الثانية، الأردن: دار الفرقان، ١٩٩١ .
١٩ ـ عمر ، احمد مختار ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، القاهرة ، عالم الكتب ، ٢٠٠٨ .
٢٠ ـ غوتبي، غي ، الصورة ...المكونات والتأويل، ترجمة: سعيد بنكراد ، المغرب، المركز الثقافي العربي ،٢٠١٢
٢١ـ الفيصل ، سمير روحي ، أدب الأطفال وثقافتهم.. قراءة نقدية، الطبعة الأولى ، الأمارات: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٧ .

٢٢ ـ فيلدمان ، جوزيف وهاري ، ديناميةالفيلم، ترجمة : محمد عبد الفتاح قناوي، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ب ت .

٢٣ ـ فهمي ، د. فوزي ، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الأمارات : مركز الشارقة للإبداع الفكري، ب : ت

٢٤ ـ قاسم ، حسن ، سيمياء الصورة السينمائية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١٦ .

٢٥ ـ كوت ، يان ، شكسبير معاصرنا، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا، ط٢ ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠ .

٢٦ ـ كلارك ، شارلس ج. ، التصوير السينمائي للمحترفين ، ترجمة : سعد عبد الرحمن قلج، الامارات العربية المتحدة، وزارة الاعلام والثقافة ، ١٩٦٨ .

٢٧ ـ محمد رضا ، حسين رامز ، الدراما بين النظرية و التطبيق ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، مطبعة الحرية ، ١٩٧٢ .

٢٨ ـ مال الله ، حميد مجيد ، التدوير الدرامي ، البصرة : إصدارات الاتحاد العام للأدباء، ٢٠٠٩ .

٢٩ ـ الهاشمي ، طه حسن عيسى ، تجنيس السيناريو، القاهرة ، الدار الثقافية للنشر، ٢٠١٠ .

٣٠ ـ نيكول ، الارديس ، المسرحية العالمية ، ترجمة : عثمان نوية ، الجزء الأول ، القاهرة : وزارة الثقافة و الارشاد القومي ، ب .م .

٣١ ـ رايس ، كاريل ، فن المونتاج السينمائي، ترجمة : احمد الحضري، ط ٢ ، (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٣٢ ـ وليك ، رينيه و اوستن وارن ، نظرية الادب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، دمشق : المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الادب و العلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢ .

المعاجم

٣٣ ـ البستاني ، بطرس ، محيط المحيط، الجزء الثاني، القاهرة: الدار العربية للطباعة والنشر، ب . ت .

٣٤ ـ ابن منظور، لسان العرب، مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب . ت .

٣٥ ـ حمادة ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية ، القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧٧ .

منظومة النت :

٣٦ ـ موقع معاني المعاني ، https://www.almaany.com/ar/login/

٣٧ ـ مقالة منشورة في موقع الجمان بعنوان: مكونات الشخصية وخصائصها

www.3agd.com/showolread.hp?t=256/27/4/2009

المجلات

٣٨ ـ علي ، عواد ، استراتيجية التشخيص في النص المسرحي ، مجلة الأقلام، (بغداد) ، دائرة الشؤون الثقافية العامة ، العدد الرابع والعشرون ، أذار ١٩٨٩

الملحق ١

ت	النص المسرحي	المؤلف	الفلم السينمائي	المخرج	السنة
١	طائر الشباب الجميل(امريكا)	تينيسي وليامز	طائر الشباب الجميل	ريتشارد بروكس	١٩٦٢
٢	عربة اسمها الرغبة(امريكا)	تينيسي وليامز	عربة اسمها الرغبة	إيليا كازان	١٩٥١
٣	قطة على سقف من صفيح ساخن(امريكا)	تينيسي وليامز	قطة على سقف من صفيح ساخن	ريتشارد بروكس	١٩٥٨
٤	وشم الورد(امريكا)	تينيسي وليامز	وشم الورد	دانيال مان	١٩٥٥
٥	روميو وجوليت(بريطانيا)	شكسبير	روميو و جولييت	كارلو كارلي	٢٠١٣
٦	تاجر البندقية (ايطاليا)	شكسبير	تاجر البندقية	مايكل رادفورد	٢٠٠٤
٧	مكبث (امريكا)	شكسبير	مكبث	جستن كرزل	٢٠١٥
٨	هنري الخامس(بريطانيا)	شكسبير	هنري الخامس	لورنس اوليفيه	١٩٤٤
٩	هاملت(ايطاليا)	شكسبير	هاملت	زيفيريللي	١٩٩٠
١٠	الاخوات الثلاث فرنسا	تشيخوف	الخوف و الحب	مارغريت فون تروتا	١٩٨٨
١١	فويسك (المانيا)	كارل جورجبوخنر	فويسك	فرنر هرتزوغ	١٩٧٩
١٢	١٩٠٠الأسطورة (إيطاليا)	الساندرو باريكو	١٩٠٠الاسطورة	جوزيني تورناتوري	١٩٩٩
١٣	دانتون (فرنسا)	ستانسلافا بريبيروسكا	اندريه فايدا	فرنسا / المانيا	١٩٨٣
١٤	الاب (فرنسا)	فلوريان زيلر	الاب	فلوريان زيلر	٢٠١٢
١٥	بيجماليون (بريطانيا)	برناردشو	بيجماليون	ليرلي هوارد	١٩٣٨