تداولية الخطاب البصري بين المسرح والسينما
نماذج من مسرحيات شكسبير

المدرس الدكتور / اسعد عبد الرضا حسين
جامعة البصرة – قسم النشاطات الطلابية

الفصل الاول

الاطار المنهجي

مشكلة البحث

أصبحت **التداولي في السنوات الأخيرة موضوعا مالوفا في اللسانيات و في الادب . فهي علم يدرس الظواهر اللغوية التواصلية عند الانسان ، محاولة التعرف على قدراته التواصلية بتركيز على المفردات و العبارات التي يواجهها المتكلم ضمن سياقات معينه اضافة الى ما يحطه من ضروف وعلاقات الاجتماعية و معتقدات في تحديد مقاصد المشتركين في الخطاب اللغوي ويدخل زمان ومكان المخاطبة دورا في تحديد هذه المقاصد . ولقد ارتبطت التداولية في كثير من العلوم العرفية كالفلسفة واللسانيات والاتصال وعلوم الاجتماع وعلم النفس وغيرها من العلوم الاخرى . ولعل السينما و المسرح من بين هذه الميادين التي يمكن ان تتناولها التداولية لامتلاكهما مقومات اللغة التواصلية على مستوى النص او التقديم بما يمتلكان من مقومات التداولية من استخدام فاعل للعلامات و الرموز إضافة الى وجود زمان و مكان التخاطب في تحديد معنى و مفهوم الرسالة الاتصالية بين المرسل و المتلقي . وتكاد تكون لغة الخطاب البصري المادة الاساسية و الغالبة في تحقيق المعنى و ايصال المفهوم لهذين الفنين بما تتميز هذه القناة من امكانيات في السهولة و السرعة او التشويش وضعف الايصال ، إضافة الى عالمية هذه اللغة في نقل وايصال الواقع بلغة التشكيل البصري المتحرك االتي تمكنها من اختزال احداث كبيرة بجمل بصرية قصيرة و بسيطة . ان علاقة الخطاب البصري بين السينما و المسرح علاقة قديمه و متنوعة ، ولعل احدى هذه العلاقات هي اعمال الكاتب المسرحي (شكسبير) والتي تعتبر خامة اساسية في كثير من الموضوعات و التجارب الاخراجية العالمية الكثيرة و المهمة في هذا المجال . من خلال تجارب المخرجين العالميين المثال المخرج الانكليزي (لورانس اوليفيه) و المخرج الروسي (غريغوري كوزنتيسيف) و المخرج الانكليزي (بيتر بروك) و المخرج الايطالي (فرانكو زيفريللي) ، الذين حاولوا ايصال معاني مختلفة على المستوى الفكري والجمالي من خلال لغة الخطاب البصري . فقد حاول المخرج لورانس اوليفيه تقديم لغة خطاب بصري لمسرحية (هنري الخامس) عندما اخرجها سينمائيا عام ١٩٤٤ حينما استلهم الانتصارات التي حققها هذا الملك لبلاده في هذه المسرحية ،**

عندما كانت بريطانيا تحترق تحت النيران النازية و تتطلع الى النصر على الاعداء حيث جسد هذا الفيلم هذه المعاني بتخاذله بعدا سياسيا و دعائيا [١]. بينما نرى المخرج غريغوري كوزنتيسيف حاول ساعيا في تقديم لغة خطاب بصري لمسرحيات شكسبير في السينما والمسرح ذات معاني مختلفة تنطلق من حتمية اخراج اعمال شكسبير في صورة وملابس العصر الإليزابيثي ولكن مع فهم متطلبات هذه اللغة وانسجامها مع روح شكسبير و باسلوب تعبير الخطاب البصري السينمائي . اما المخرج فرانكو زيفريللي فقد تناول هذه المسرحيات على مستوى السينما و المسرح و عاش معها عشرة سنوات من حياته مع العروض المسرحية و الأوبرا و هو يخرج شكسبير للمسرح ، حتى دعته هذه التجربة مع شكسبير بان يستكمل هذه المسيرة في السينما [٢]. ان تناول هذه المسرحيات من قبل هؤلاء المخرجين دعت الباحث الى اللقاء الضوء على طبيعة هذه التجارب لمسرحيات شكسبير بشقيها السينمائي و المسرحي محاولا فيها الإجابة حو ل خصائص و ماهية لغة الخطاب البصري في تحقيق وايصال المعنى لهذه المسرحيات ، و والكيفية التي تناولا بها التداولية في تحديد وايصال مفهوم الرسالة لهذه المسرحيات بصريا على المستوى السينمائي و المسرحي و مدى الاقتراب او التباين لهذين الفنين في خطابهما البصري لمسرح شكسبير وهل استطاع المخرج المسرحي العراقي من خلق خطاب بصري فني مزاوجا فيه بين الفنين و من هنا صاغ الباحث عنوانه ((تداولية الخطاب البصري بين المسرح والسينما نماذج من مسرحيات شكسبير))

اهمية البحث

١. يسلط الضوء على علاقة الفن السينمائي المسرح و مدى تقاربهما في تناول محورا مشتركا .
٢. يسلط الضوء على الكيفية التي تناولا بها لغة الخطاب لكلا من السينما و المسرح .
٣. يسلط الضوء على التداولية كفعل تواصلي و علاقتها بالخطاب البصري .

أهداف البحث

يهدف البحث للتعرف على تداولية الخطاب البصري بين السينما والمسرح لمسرحيات شكسبير والكيفية التي تم تقديمها على مستوى الفيلم و العرض .

حدود البحث : حدود البحث هي المسرحيات المتناولة و المقدمة في السينما و المسرح وهي :

١ – عرض مسرحية الملك لير .
٢ – فيلم مسرحية هاملت .

تحديد المصطلحات

التداولية : Pragmatics

التداولية هي المجال الذي يهتم بالخطاب و تعتبر أيضا انها علم التخاطب ، كما انها تهتم بالتواصل . ويرى بعض المهتمين بان التداولية عبارة عن مجموعة من النظريات نشأت بشكل متفاوت من حيث

---

[١] ينظر : سمير فريد ، مسرحيات شكسبير في السينما ، (بغداد : وزارة الثقافة و الاعلام ، الموسوعة الصغيرة ١٠٠ ، ١٩٧٩) ، ص ٢٥ .
[٢] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٣٢ ، ٤٤ .

المنطلقات و متساوية في النظر الى اللغة بوصفها نشاط يمارس ضمن سياقات متعددة ، لذا فقد اخذ تعريف التداولية مجالات واسعة لدخولها اكثر من مضمار كالفلسفة و الادب و الاجتماع و التواصل... .

لغة التداولية:

تداول :" تناقل ، تناوب ، نقل ، شاور ، تشاور ، تفاوض ، تناقش ، تباحث"[١].

اصطلاحا التداولية :

يقول عنها فيليب بلانشيه بانها " مجموعة من البحوث المنطقية اللسانية التي تعنى باستعمال اللغة و تهتم بقضية التلاؤم بين التعبير الرمزية والسياقات المرجعية والمقامية والحديثية والبشرية "[٢]. اما ف . جاك فقد التداولية على انها "مجموعة من البحوث والدراسة والتخصص الذي يندرج ضمن اللسانيات و يهتم أكثر باستعمال اللغة في التواصل"[٣]. بينما يرى سيرل انها " تبحث في كيفية اكتشاف مقصد المتكلم و من ثم الفرق بين معنى المتكلم و المعنى النحوي"[٤]. وقد عرفها موريس بانها تعنى " بالعلاقات بين العلامات و مستخدميها"[٥]. اما روبول و موشلار فقد عدى التداولية بانها " معارف مشتركة بين المتخاطبين او يمكن ان تكون مشتركة لديهما ... و لا يتم انتاج اللغة و تاويلها اعتمادا على عملية الترميز ، و انما اعتمادا كذلك على عمليات استدلالية تقدم على استراتيجية المؤول و توظيف القدرات البشرية العاكة ، وهي قدرات لا تختص باللغة و انتاجها و تاولها"[٦]. فيما يرى كازدار بانها " معنى الملفوظات فيما وراء شروط الحقيقة"[٧] و يقول ركانتي عنها " هي دراسة استعمال اللغة في الخطاب شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية"[٨].

و قد عرف فانسيس جاك التداولية على انها " اللغة كظاهرة خطابية ، و تواصلية ،و اجتماعية معا"[٩].

التداولية إجرائي :

هو تناول العلامات بشكل تواصلي من قبل المرسل كلغة حوار يحدد من خلالها معنى او مفهوم الرسالة المراد ايصاله الى المتلقي .

الخطاب البصري اصطلاحا :

عرفه الدكتور علي شناوه بانه " لغة معينة بالاشكال والخطوط والالوان والعناصر الشكلية البنائية وهي تؤلف نظاما تواصليا وجداني محملا بالرمز والاشارة ويمتلك مقومات خاصة"[١٠].

---

[١] جولي مراد ، معجم الهادي في المترادفات و المتجانسات ،(بيروت : دار المراد ، ٢٠٠٩) ، ص ٨٧ .
[٢] عبد العزيز ابراهيم ، التداولية اشكالية التعريف و مقاربة التمثيل ، مجلة الاقلام (بغداد)،السنة السابعة و الاربعون ، العدد الاول ، ٢٠١٢ ، ص ١٦ .
[٣] المصدر نفسة ، ص ١٨.
[٤] المصدر نفسة ، ص ١٨ .
[٥] أن روبل و جاك موشلان ، التداولية اليوم علم جديد في التواصل ، ترجمة : سيف الدين دعفوس (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ،٢٠٠٣) ، ص ٢٩ .
[٦] المصدر نفسه ، ص ٢٥ .
[٧] جون – ك - ادمز ، التداولية و السرد ، ترجمة : خالد سهر ، (بغداد : إصدارات مجلة الاقلام ، ٢٠٠٩) ، ص ٧ .
[٨] فرنسوا رامنكو ، المقاربة التداولية ، ترجمة : سعيد علوش ، (بيروت : مركز الانماء القومي ، ٢٠٠٢) ، ص ٨ .
[٩] المصدر نفسه ، ص ٨ .
[١٠] علي شناوه وادي ، دراسات في الخطاب الجمالي البصري ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٩) ،ص ٣٩ .

اما طاهر عبد مسلم فيقول عن الخطاب البصري على انه " عبارة عن رسالة محملة بشفرات بصرية عبر دلالات الصورة و غزارتها و شيفرات حركية متنوعة ... لانتاج المعنى عبر هذه الشيفرات"[١] . و يعرفه حسين الانصاري بانه " التحول من النص المكتوب الى التركيب السمع بصري على الخشبة كعرض يكتمل من خلال علاقته بالمتلقي وفقا للمتغيرات المستمرة في الوضع المعرفي"[٢]. اما سعيد الاسدي فقد عرفه " بانه تقديم المعلومات من الرسل الى مستقبل ... و يشمل اية اشارات و اصوات و كل ما يمكن تلقيه او اختزاله من استرجاع مرة اخرى"[٣]

الخطاب البصري اجرائي :

هو عبارة عن نص عياني قائم على خطاب مصور بما فيه من عناصر زمكانية محررة لهذا النص القصد منه ايصال فكرة فنية مكثفة لكل لحظة من لحظاته .

الفصل الثالث

المبحث الاول // اولا– مفهوم التداولية

تعد التداولية من المصطلحات الحديثة التي برزت في المجالات اللغوية و الادبية . وترجع هذه الكلمة الى مصطلح (pragmatics) الذي اطلقه الفيلسوف الامريكي (موريس) سنة ١٩٣٨ . عندما عرف التداولية بانها علم يدرس علاقة العلامات بمستخدميها . و ان كان هذا التعريف كما عده البعض تعريفا واسعا يتعدى الى ما هو ابعد من العلامات التي يستخدمها الانسان لتدخل ضمن مجالات اخرى بعيدة عن الانسان نفسه . ولكي نؤسس لهذا المصطلح يمكن اعتبار هذا التعريف احد اهم التعاريف في التي نحتت هذا المصطلح بمفهمه الغوي السيميائي . حتى اصبح هذا التعريف و ما فيه من قيود منطلقا للانفتاح في فهم التداولية وتجاذبات هذا المصطلح اذا ما افترضها انه يختص بعلاقة اللغة بمستخدميها و ما تنطوي عليه من دراسة و تحليل عمليات الكلام ووصف وظائف الاقوال وخصائصها عند التواصل اللغوي . وتعتبر اللغة في التداولية ماهي الا ظاهرة خطابية تواصلية اجتماعية تهتم بانتاج المعنى والدلالات هذا المعنى . حتى رأى بعض المهتمين بهذا المجال بان جذور التداولية يرجع الى الاغريق فقد تناوله ارسطو في كتابة (فن الشعر) وكتابه الاخر(فن الخطابه). لقد ارتبطت التداولية باكثر العلوم المعرفية ،كالفلسفة واللسانيات والاتصال وعلم الاجتماع و علم النفس و غيرها من العلوم الاخرى . فقد ترجمت على انها التبادلية ، والاتصالية ، والنفعية ، والذرائعية ، والمقصدية ، والمقامية ، اضافة الى الترجمة المعروفة بالتداولية . ويمكن القول بان سبب تعدد هذه التسميات يرجع بالأساس الى ترجمة مفهوم و معنى هذه الكلمة من الانكليزية الى العربية على العكس مما لو نقلة هذا المصطلح حرفيا وهذا ما سبب كثرة هذه التسميات . بينما نرى في ترجمة مصطلح

---

[١] طاهر عبد مسلم ، الخطاب البصري السينمائي من الكلمة الى الصورة ،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العمة ، ٢٠٠٥) ، ص ١١.

[٢] حسين الانصاري ، الاثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب و فضاء العرض ، مجلة فنون البصرة (البصرة)، جامعة البصرة ،كلية الفنون ، العدد ٥ ، السنة ٤ ،٢٠٠٨ ،ص ٤.

[٣] سعيد جاسم الاسدي ، الاعلام الابعاد الاجتماعية و التربوية ، (البصرة : مركز البحوث و الدراسات الاستراتيجة .

البرغماتية لم يقع مثل هذا التخبط في الترجمات العربية كما هو واضح من المصطلح الانكليزي pragmaticisme. تقترب التداولية من الفلسفة البرغماتية الامريكية (النفعية) فقد اعتبرها بيرس مجاورة في جذورها الى الفلسفة النفعية " ويعود الاستعمال الحديث و كذلك الاستعمال الحالي للتداولية الى العقيدة الفلسفية الامريكية البرعماتية . فقد ساعدت التاؤيلات التداولية للسيمياء و اللسانيات التي تختص بدراسة علاقة العلامات بالمؤولين في حين ان علم الدلالة يدرس العلاقة الشكلية بين علامة وعلامة اخرى . وعن طريق توسيع مفهوم البرغماتية ليهتم بمعاني المحادثة ، فقد ميزت الدراسات بين نوعين من المعنى هما المعنى الطبيعي و المعنى غير الطبيعي و صارت التداولية تتمركز حول البعد العملي للمعنى أي المحادثة[١]. و ما يهمنا في التداولية هنا هو ايصال المعنى الغير طبيعي للعلامة في الخطاب . وتعد التداولية احدى المجالات اللسانية التي تهتم بدراسة فهم الناس و انتاجهم لفعل تواصلي او فعل كلامي محدد . لذا فهي تميز بين معنيين في كل ملفوظ معين او فعل تواصلي او معنى المتكلم ، وتداول اللغة بين المتكلم (المرسل) و المستمع (المتلقي) وفقا لسياقات محدد كان تكون مادية او اجتماعية او لغوية سعيا في تحديد المعنى الراد ايصاله وهو المعنى الكامن من وراء هذا الخطاب . وهنا يمكن تحديد العناصر التي تحكم مفهوم التداولية من المرسل ونواياه والمتلقي و فهم الاتصال و الرسالة وسياقها ومن ثم افعال اللغة التي تساعد في فهم الخطاب ، فمن الضروري التعرف على مرتكزات التداولية فيجب معرفة المتكلم اولا ومن ثم من هو السامع وزمان ومكان انتاج الخطاب وهويات المشاركين في الخطاب ومعتقدات ومقاصد ونوايا المشتركين فيه[٢]. ان اهتمامات التداولية كثيرة من ضمنها اهتمامها بمجال الدراسات الانسانية عموما و اللسانية خصوصا فه تدخل بدراسة الصعوبات الاتصالية و في المواجهات التي تظهر في اللقاءات التي لا يتواجه فيها المتصلون . وهناك نوع من التفاعل بين التداولية والسانيات الاجتماعية وافعال الكلام و استعمالاتها . ففي اللسانيات الاجتماعية تمتلك القدرة على تحليل المحادثة والخطاب والادوار الاجتماعية وتحديد صيغ المخاطبة اما اللسانيات النفسية فهناك علاقة بينها وبين علم النفس الادراكي وخصوصا نظريات ومعالجة وانتاج اللغة و تطوير مفاهيم الانجازية و التضمينات و الافتراضات المسبقة . ولها علاقة مع علم النفس ضمن مجالات اكتساب اللغة و الدور الذي تلعبه السياقات في اكتساب الطفل للغة ناهيك عما يسمى بتداولية النمو[٣].

ثانيا – التداولية عند بيرس و موريس

ان لكل شيء و لكل مظهر يمكن ان يصبح علامة . ومن الصعب ان يمتلك الانسان القدرة على التفكير بلا علامات و ان التفكير هو علامات كما يقول بيرس . والعلامة عند بيرس ليست ثابتة او جامدة وانما في حركية عناصرها وعلاقتها المولدة للدلالة باستمرار . اذا فان السيمياء عند بيرس ليس العلامة بصورتها المجردة و انما اشتغالها وحركيتها لذلك يقدم عليها مفهوم (السيميو زيس) و التي تعني الصيرورة التي تعمل بها العلامة باعتبارها علامة . منطلقا في تاسيس دراسة السيميائية اساسها تاملية و فلسفية من الفلاسفة

---

[١] د. عادل الثامري ، التداولية ، محاضرة القاها على طلبة الدراسات العليا ، جامعة البصرة ، قسم الترجمة ، يوم الخميس ٧ / ١٢ / ٢٠١٢ .
[٢] انظر : فرافسواز أرمنكو ، المصدر السابق ، ص ٤٤٨ .
[٣] د. عادل الثامري، المصدر السابق .

امثال (كانت ، و هيكل) و لكن مع لمسة فلسفية خاصة به . و من اهم سمات العلامة عند بيرس هي احالتها دائما الى علامة اخرى فهو يقدم ثلاثة مستويات للعلامة و التي تدخل ضمن سياق (السيميوزيس) :

أ – المستوى التركيبي او الماد الدالة : من دعامة و ترويج و ادراك و دقة . حيث يتم النظر الى العلامة في حد ذاتها و علاقتها بموضوعها كعلامة مفردة و علاقتها بمؤولتها .

ب – المستوى الدلالي او المدلول او الممثل : حيث يتم النظر الى ألموضوعه باعتبارها علامة ثلاثية ففي علاقتها بممثلتها تكون ايقونية وفي علاقتها بذاتها تكون امارة و في علاقتها بمؤولتها تكون رمزية .

ج – المستوى التداولي او المؤول : حيث يتم النظر الى المؤول كعلامة فتكون في علاقتها بمؤولتها او بموضوعاتها او بذاتها اما خبرا او مقولة او دليلا[1].

ومن هنا فالسيمياء التداولية عند بيرس هي كيان ثلاثي تتفاعل داخله العنصر التركيبية والدلالية والتداولية ، حيث عدها بيرس عبارة عن منطلق عام يستوعب كل الظواهر . فالعلامة عبارة عن كل شيء يحدد شيئا ثانيا و الشيء الثاني يحيل الى شيء ثالث الذي يحيل عليه الشيء الاول ذاته و بنفس الطريقة . فالشيء الاول هو الممثلة و الثاني هو الموضوعة و الثالث هو المؤولة ، وما يهمنا هنا هي الفقرة الثالثة و هي المؤولة و التي تدخل ضمن سياقات الخطاب البصري ودلالاته في تحديد المعنى التداولي لهذا الخطاب . بينما نرى التداولية عند تلميذ بيرس وهو (شارل موريس) الذي اكد علا ان التداولية هي علاقة العلامة بمستخدميها . وكما عند بيرس فقد انطلق موربس في موضوع السيمياء من السيميوزيس و التي بموجبها يعمل شيء ما باعتباره علامة . وتتكون من ثلاثة عناصر ، اولها حامل العلامة . وهو ذلك الشيء المباشر الذي يثير الانتباه الى نفسه كعلامة و الذي يستدعي عملية التاويل التي تنطلق منه . والعنصر الثاني هو المعين أي ما يحدد حامل العلامة داخل العملية التاؤلية . اما العنصر الثالث فهو المؤول أي الاثر الذي تحدثه العلامة في شخص المؤول ، وادخل عنصر رابع ضمن العنصر الثالث و هو المؤول ذاته الذي يكون نتيجة لصيرورة هذه العناصر الثلاثة . فحامل العلامة اذن هو ما يعمل كعلامة و المعين هو ما يحددها كعلامة و المؤول هي الاثر الناتج عن ذلك لدى مؤول معين كما لو نتقل شيء ما يحيل الى شيء اخر بالنسبة لشخص ما[2]. والتداولية عند موريس هي علم يعالج العلامات بمؤولاتها والتي تشمل المظاهر السيكولوجية و البيولوجية و التي ترتبط بعمل العلامات حيث تتحدد العلامة بحكم استعمالها في تنسيق من علامات اخرى من قبل مجموعة اعضاء ضمن جماعة اجتماعية معين كون اللغة نظام ، اجتماعي تدخل ضمن اجوبة اعضاء الجماعة بعضها على بعض وفقا لقواعد الاستعمال السائدة لهذا المجتمع من خلال فهم علاقة العلامات بالموضوعات " تلك العلائق التي تفسرها عبر مفاهيم العادة و الاستعمال ... وهكذا نرى تداولية موريس التي يستلهم فيها بيرس تنسيق و ترسيم الدوائر وتبتعد عن ان تكون تداولية لسانية محضة

---

[1] انظر : فرنسواز ارمنيكو ، المصدر السابق ، ص ١٥ – ١٦ .

[2] انظر : امبرتو ايكو ، العلامة تحليل المفهوم و تاريخه ، ترجمة: سعيد بنكراد ، ط ١ ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٧) ص ٥١ – ٥٦ .

. و مع ذلك فهي لا تفترق عن السيمياء التي تغطي انتشارها اذا أمكننا القول كل مظاهر الحياة خارج اللغة و خارج الوعي"[١].

ثالثا – مرتكزات التداولية في المسرح و السينما

١. الفن المسرحي :

تقترب التداولية في الفن المسرح بارتباطها في المجال السيميائي و الذي يتميز به هذا الفن على مستوى العرض و ما فيه بناء علاماتي هذا النسيج السيميائي الذي يستخدم اساسا في ايصال المعنى بما فيه من مضامين فنية و فكرية . فالمسرح هو فن اتصالي يمتلك مقومات و عناصر الرسالة الاتصالية من مرسا و رسالة و متلقي ، هي بالنتيجة محكومة ضمن سياقات فنية جمالية وفكرية فلسفية غايتها تحديد معاني و مفاهيم كونية وتجليات روحية وانسانية . وله مقومات تميزه عن باقي أنواع الفنون الاخرى فهو يحضا بوضعية سيميائية تميزه عن باقي الفنون ، فهو ينتمي في الان ذاته الى فنون الزمان شأن الادب و الموسيقى و غيرها من فنون الزمان . كما انه ينتمي كذالك الى فنون المكان شأنه شأن الرسم و النحت .. لذا فهو يكاد يكون الفن الوحيد الذي يمتلك مثل هذا التجلي المزدوج[٢]. وهذا ما يفرض وجود مفاهيم و معاني متعددة ضمن الخطاب البصري الواحد وهي نتيجة طبيعية اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار اسلوب وطريقة ايصال العلامات ببعدها الفكري و الجمالي التي يتشكل فيها المنجز الابداعي ، و الذي يتجلى باتحاد العلامات على مستوى الحواس الانسانية . وكون التداولية تقدم نفسها على انها منطلقا عاما يستوعب كل المظاهر التي تتخذ من السيمياء اساسا لها في انجاز افعال التواصل ، وبما ان فن المسرح محكوم بهذه العلاقة الجدلية التواصلية ما بين المرسل و المتلقي (المستقبل) من خلال القنوات التعبير الحسية وصولا الى تحقيق غاية ومعنى المنجز الابداعي فنيا وفكريا للعرض المسرحي من خلال قنوات الاتصال المادية منها او البشرية . والمسرح قائم اساسا على قنوات الاتصال المباشر والحي الذي يتحقق عن طريق الاداء التواصلي من قبل الممثل ، و الذي يعد اهم أدوات التواصل المسرحي التي تربط طرفي هذه المعدلة بما يخلقه في ادائه و ما يعكسه هذا الاداء من مفاهيم و معاني المتكونة من سلسلة من العلامات المتواصلة التي يكون بمثابة خطاب . لقد بني المسرح على الممثل بالدرجة الأساس فهو العلامة الاولى في العرض المسرحي لذا نرى هناك ممثل مندمج و اخر دمية و غيره مكتشف و مقدم و ممثل بيوميكانيك ... الخ . وان كل نموذج من هذه النماذج يمثل اتجاه و فلسفة في تقديم و ايصال مفهوم العرض المسرحي اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار بان العلامة في الاتصال المسرحي تكتسب خصوصية على خشبة المسرح فهي تعطي قيما و دلالات أعظم مما هي في الحياة الواقعية " ولا تتحدد قيمتها في نفسها و انما تتحد بالنسبة لموقعها الدلالي في داخل مجال معين"[٣].

---

[١] فرانسواز ارمنيكو ، المصدر السابق ، ص ٣٣ .

[٢] انظر محمد التهامي العماري ، سيمياء المسرح ، مجلة عالم الفكر (الكويت) المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب ، العدد (٢) ، المجلد ٣٣ ، ٢٠٠٤ ،ص ٢٧٦ .

[٣] د . عبد الكريم محمد حسن جبل ، في علم الدلالة ، (القاهرة : دار المعرفة الجامعية ،١٩٩٧) ، ص ٢٣ .

والتداولية في المسرح تعتمد على الفهم والتأويل للرسالة المراد ايصالها من خلال اشتغال العلامات وحركيتها بالنسبة الى المؤولين (المتلقين) والتي تتكون من اتحاد علامات صغرى تؤدي بالنتيجة الى تكوين علامة كبرى للعرض المسرحي و من ثم اكتشاف الطابع المركزي لمفهوم الاستعمال الدلالي التواصلي فيه " وهو ما ينبغي قبوله في التواصل حتى يتسنى للمتخاطبين ان يتفاهم"[١]. و تنهض التداولية في العرض المسرح على وجه الخصوص على تفكيك الرسالة وفهمها و ذلك بالاعتماد على الحواس الانسانية و المرجعيات الثقافية و الجمالية لدى جمهور المتلقين و المرسل على حد السواء وهذا ما تطرق اليه (موريس) أنفا في النقطة الرابعة من السيميوزيس . فالعرض المسرح يتطلب من الجانبين استخدام هذه الحواس فالممثل على سبيل المثال يستخدم عناصر دلالية متعددة في الاتصال و التواصل بما يمتلك من ادوات ، فلكل واحدة منها لها لغة تواصل " فهناك لغة للعيون ، ولغة اليدين و لغة الساقين و يتبعها من تعدد الحركات و الاشارات و الايماءات بما لها من القدرة على التحول بنائيا في الاداء التمثيلي التواصلي على خشبة المسرح"[٢]. ويقترب المسرح من التداولية من خلال استعمال العلامة التي جاءت بها في هذه ألحظة الزمانية و خلال هذا الحيز المكاني . لما للعلامة من دور و ميزات على خشبة المسرح لامتلاكها مقومات وصفات التواصل . من صفة السميأة حيث يقوم المسرح بإفراغ العلامة المستعملة في العرض من وظائفها العادية و ادخلها في دلالات جديدة تتحد انطلاقا من دورها في التخيل و خلق التواصل . كما تحتوي العلامة في المسرح على الوظيفة التحولية و هي قدرة العلامة على التحول و التبدل و الانتقال وفق نسق الوظيفة الدلالية للعرض المسرحي ، فهي تنتقل من مادة الى المادة اخرى و التي يكاد ان ينفرد بها المسرح عن غيره . كما تحتوي العلامة في المسرح على وظيفة الابانة و التخيلية و التعدد الدلالي الذي يعني ايصال اكثر من مفهوم من قبل دال معين بحيث تكون العلامة موحدة على مستوى التعبير و متعددة على مستوى المضمون . و العلامة في المسرح هي الصيرورة التي بموجبها يعمل شيء ما باعتباره علامة ، وتكمن هذه الصيرورة في ان شيئا ما يحدد شيئا اخر عن طريق شيء ثالث " وهذا معناه ان العلامة يمكن ان تمثل امامنا من خلال خصائص مختلفة و ذلك وفق الحالات و الظروف التي تستعمل"[٣]. ومن هنا فان تداول العلامات ما بين المرسل و المتلقي يعتمد على ايصال المعنى او المفهوم لهذه العلامات و التي تخضع لمحددات الثقافة و الارث المعرفي لذلك المجتمع الذي ينتمي إليه المرسل والمتلقي وصولا الى فهم المعنى التداولي للعرض والتي تحدده العلامات من خلال مفردة الدال والمدلول والدلالة وصولا الى المفهوم المراد تحقيقه :

دال ------ مدلول ------- دلالة ------- مفهوم -------- تداولية معنى علامة كبرى

مرسل ----- رسالة ------ متلقي ------- تأويل ------- تداولية معنى علامة كبرى

---

[١] أن روبول و جاك موشلان ، المصدر السابق ، ص ٤٨ .
[٢] اكرم الاشقر ، الرقص لغة الجسد (بيروت : دار الفرات ، ٢٠٠٣) ، ص٦٤ .
[٣] امبرتو ايكو ، المصدر السابق ، ص ١١١.

فالتداولية في المسرح تنطلق من دال مادي او معنوي و هو بمثابة المرسل و المتمثل بالديكور و الأزياء و الإضاءة والممثل وغيرها من عناصر العرض المسرحي و التي تصهر هذه العلامات الصغرى في علامة موحد وهي التداولية لخلق رسالة ذات علامة كبرى للعرض و هذه العلامة الكبرى وهي معنى او موضوع الرسالة .

ثالثا – التداولية في السينما

تتخذ التداولية في السينما شكلا يقوم على تعدد لقطات الصور التي تكون هذا النوع من الاعمال الفنية . وهي تختلف في ايصال المعنى عن الفن المسرحي من خلال طبيعة التعامل مع الدلالة في الايصال و التواصل ما بين المرسل والمتلقي والتي لا تعتمد الاتصال المباشر على غرار ما هو موجود في الفن المسرحي فالسينما تعتمد في استخدام الدلالة على اللقطة كأصغر علامة او وحدة لغوية يمكن من خلالها استخدام التداولية و تحديد المعنى بما فالصورة من رموز . والصورة كرمز في السينما تعتمد على تحديد دلالاتها و"علاماتها الدالة الى استخدام التكنولوجيا في ادارة المرموزات حيث لا سلطة على ما تراه الكاميرا من تحرك في اللغة على الورق إزاء عيونها المفتوحة باشتهاء لابتلاع زوايا الفكر و من ثم اعادة هيكلتها بطريقة جمالية فذة . تكون اكثر استقلالية و خلاصية من قبضة اللغة المفتوحة على المعنى و اشكالات المضمون المغلفة بالرمزية العالية"[1]. لذا فان ايصال اهداف السينما يعتمد على نقل دلالات القصة الى الشاشة ، من خلال الاستعانة بحركة الكاميرا و بالمونتاج . أي الاستعانة بتقنية سينمائية خاصة مستخدمة في هذا المجال في نقل الافكار و المعني و الصور المكونة في ذهن المرسل و تحويلها الى شريط متسلسل من الدلالات البصرية القائمة على مجموعة من الخبرات ، وباستخدام تكنولوجية و رسم لغتها التي تعتمد على الألوان و البراقة المدعومة بالظل والضوء لاستكشاف معلم اخرى للواقع المبثوث و المرسل لمتلقي " ان هدف السينما بالدرجة الاساسة جمالي بحت من خلال تأسيسها الاول ، حيث دشن صناعها المبتكرون معالم رؤية جديدة للواقع الانساني في اشكاليتها و فواجعها الاكثر انفعالا في انتاج علاقة مغايرة للشكل القديم الذي رست عليه ماساتها برتابة و تقليدية ، الى ان وصل الامر لمبتكرات القرن التاسع عشر و استحداثه لطرق و تعاملات جديدة مع الحياة و باسلوب اكثر انفعالا"[2]. وان كان هذا الراي صحيح الى حد ما الا اننا لا نستطيع ان نحصر هدف السينما في زاوية الجمال فحسب ونجردها من بعدها الفكري والفلسفي وخاصة عندما تتناول موضوعا ت فلسفية و انسانية و تاريخية قد وضعت بصمتها على جبين الانسانية جمعاء بما فيها من من ماساة غيرت وجه التاريخ برمته . ومن هنا تكمن خطورة هذا الفن بما فيه من مؤهلات تمكنه من التغير و التلاعب بالحقائق المقطوع بصحتها كما فعال احد المخرجين الاسرائليين عندما اخرج فلم مسرحية (تاجر البندقية) حينما قدم شخصية المرابي (شايلوك) على انه رجل مسكين وان السبب الذي دعاه لان يتخذ هذا الموقف مع (لورانسو) هو ان ياخذ رطلا من الحم من جسد (لورانسو) بسبب عدم تسديد المبلغ في الوقت المحدد ، فقد قدمه المخرج على ان تصرف الناس مع اليهود هو الذي دعا (شايلوك)لان يتخذ هذا الموقف

---

[1] صباح محسن ، فخ السينما قراءات تحليلية في الافلام الامريكية المنتجة بعد احداث سبتمبر ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١١) ،ص ٧ .

[2] المصدر نفسه ، ص ٨ .

فهو لا حول له و لا قوة ازاء هذه التصرفات و الضغوطات اتجاهه من قبل الناس والتي جعلته ان يتخذ مثل هذا الموقف . لذا فان ما تتضمنه السينما من مساحة واسعة في ايصال المعنى من تسهيل عملية استخدام الدلالات من خلال عملية الانتقال والحركة بحرية في تحديد اتجاه الصورة وحركتها واللونان والوجوه المحملة بالانفعالات والفرح والغضب والحزن وغيرها من المعاني المبثوثة والمراد ايصلها الى المتلقي عبر الشاشة ومن خلا ل زاوية نظر محددة . غايتها الوصول الى خلق صورة متكاملة الدلالات ومن ثم عملية المونتاج التي أعطت مرونة ففي قطع الصور وتركيبها والتي لم تكن مسموحه في الفن المسرحي . فالمرسل في السينما يمتلك حركة و حرية في تنسيق علامات النص المبثوث وجزئيات وتفاصيل هذه الرسالة ، من خلال التركيز على حاله مشهدية تقود المرسل للاستعانة بالكاميرا وحركتها من حركات الانقضاض والارتداد و تحديد حركة الزوم على الممثل لتوليد الانطباعات وايصال المعنى المطلوب عند المتلقي عن طريق تحريك الشيء القريب او البعيد عنه و التضخيم المفاجئ و كشف الحالات المفاجئة و تصغير الاشياء و تسطيح الفضاء و هي قريبة من الفعل الدرامي في المسرح و كلها تساعد على تكوين المعنى و ايصال رسالة الفيلم . على العكس مما في المسرح فالممثل عندما يريد ايصال علامة ما يتخذ اسلوب التركيز عن طريق موضع امام كامل مثلا . ومن محددات المعنى المبثوث هو الوضوح الصورة (الشكل الخارجي) فالوضوح لا يكتمل الا بعد ادراك الشكل أي علامات الصورة و التي تساعد على تحقيق الصورة الذهنية االتي تقود المتلقي نحو المعنى التداولي نتيجة تأويل هذه العلامات في الصورة المرسلة و كون التداولية " دراسة العلاقات بين المرسل والمستقبل و علاقتهما بسياق الاتصال"[١]. لذا فان المعنى مرهون بالصفات الشكلية للصورة السينمائية . أي ان الشكل كاف بان يحيل المتلقي الى المعني و المضامين التي تتضمنها لقطات الفيلم ، وذلك بفعل توفير خلفية من السياقات و المعطيات التي يتقاسمها كلا من المرسل و المتلقي . لذا فان ايصال المعنى في في فن السينما ينطلق من خلال خلق رسالة تنبثق من المزاوجة بين الصناعة و الابداع كون " ان صناعة السينما اختصرت الزمن كثيرا في انجازاتها بحيث تحولت الى ماكينة لانتاج مشاكل العالم وفق رؤية بصرية جمالية اخاذة لتستغل كل طروحات الفنون الاخرى و دمجها في بوتقتها الهائلة لتصبح كل تلك الفنون و كانها من عنديات السينما ان لم تكن من بوحها المعلن صوريا"[٢]. ويمكن تحديد عملية الاتصال في السينما من خلال هذه الترسيمة :

مرسل--- رسالة ---- مجموعة لقطات(صور)---- تلقي--- اتصال غيرمباشر---التداولية (المعنى)

ان الصورة في السينما والقطة على وجه التحديد تلعب دور العلامة الصغرى في الرسالة وهي جزء من اجزاء تحقيق المعنى بما فيه من مكونات لعلامات هذه الرسالة من من لون و تراوح بين الظل والضوء وحركة ممثل اضافة الى استخدام التكنولوجيا في مونتاج الصور المرسلة الى المتلقي وتحقيق العلامة الكبرى من هذا

---

[١] عيد بلبع ، التداولية البحث الثالث في سيميوطيقيا موريس ، مجلة فصول(القاهرة) الهيئة المصرية العمة للكتاب ، العدد(٦٦) سنة ٢٠٠٥ ، ص ٣٦ .

[٢] صباح محسن ، المصدر السابق ، ص ٨ .

المونتاج ، وان كانت اغلب الصور المستلة من الشارع والحياة بما فيها من معطيات دلالية لتحقيق الاستجابة المطلوبة لهذه العلامات المرسلة و اعطاء الصور وهجا في تحقيق المعنىالتداولي من هذا الاتصال

المبحث الثاني // الخطاب البصري Visual Discourse

اولا – مفهوم الخطاب البصري

يكاد يكون مصطلح الخطاب البصري مصطلحا حديثا ، و ان كان مصطلح الخطاب و المخاطبة متجذرا في فنون الخطابة الادبية والغوية . ولكن من الممكن القول بان مصطلح الخطاب البصري ينطوي تحت الفنون التي اتخذت من التواصل البصري مادة اساسية في ايصال المضامين و المعني الى المتلقي و مخاطبته بصريا ، وهذا ما امتازت به الفنون التي اتخذت من رسالة الشكل الفني لغة في التخاطب و التواصل كالفنون التشكيلية بمختلف انواعها من نحت ورسم وإضاءة و غيرها من الفنون ، وكذلك يدخل ضمن هذا المجال الفنون المسرحية و الفنون السمعية البصرية . ومن هنا يمكن القول بان الخطاب البصري يتجاوز المفاهيم الضيقة في تحديد هذا المصطلح ليشمل الحركة و الإشارة و اللون والظل وغيرها من المفصحات اللغوية التي تدخل ضمن اطار و حيز النص ليشمل كل اشارة ظاهرة كانت او خفية و كل لمحة واضحة و كل فعل بصري تتحول به الافكار و المفاهيم و المشاعر الى جملة فنية بحيث يصبح الجانب البصري لغة تفصح عن شيء ما حتى يكون الخطاب " هو الصيغ التي نختارها لتوصيل افكارنا الى الاخرين و الصيغة التي نتلقى بها افكارنا"[1]. وقد يتجاوز الخطاب البصري المعنى الذي يقدمه المرسل (منتج الخطاب و خالقه) ليكون المتلقي الهدف الاساسي من التواصل الخطابي ، وتكون الرسالة هنا ان صح التعبير ملك جمهور المتلقين فهي تحت تصرف فهمهم و أذواقهم في تحديد معنى الرسالة البصرية فهم الذين سيقرئون مكامن جماليات خطابها البصري و دلالاتها الفكرية ، لذا فهم الذين يقفون على ابعادها الفكرية و الفلسفية و التي ربما لم يقف عليها المرسل نفسه فهي لغة ناطقة العلامات البصرية وهو فن تعبيري قائم بذاته كون أن لكل " فن علامات معينة او لغة خاصة به . والفن باستخدام هذه العلامات او اللغة الخاصة به يصل الى الناس في اخباريات يقدمها لهم حيث يحدث التماس مع أحسيس هؤلاء الناس"[2].

ثانيا : الخطاب البصري في العرض المسرح

ان ماهية لغة الخطاب البصري في العرض المسرحي تنطلق من مكونات الصورة البصرية المشهدية للعرض المسرحي والمكونة لسينوغرافيا العرض وهي لغة العرض العيانيه التي تتالف من علامات بصرية تتشكل في فضاء العرض المسرح ، من خلال استخدام عناصر تتشكل وفق الخطوط الطول و الغرض التي تتفاعل وتندمج في دائرة التشكيل البصري و خلق منجز ابداعي يعتمد على لغة التواصل البصري الذي يتكون من " من الايماءة والحركة والاشارة والعلامة ... واللون وكل ما نحتاجه على خشبة المسرح و اتقان عملية التواصل عبر سلسلة من الايحاءات التي لا يمكن تحقيقها الا بوعي تام لطبيعة هذه الايماءات و الاشارات

---

[1] سمير شريف استيتية ، اللغة و سيكولوجية الخطاب ، (عمان : مطبعة الجامعة الاردنية ، ٢٠٠٢) ، ص ١٥ .
[2] كمال عيد ، جماليات الفنون ، (بغداد : منشورات دار الجاحظ للنشر ،الموسوعة الصغيرة (٦٩) ، ١٩٨٠) ، ص ٤٨ .

و العلامات و الألوان"[١]. ولكي تكون لغة الخطاب البصري معبرة عن المعنى بطريقة بصرية تواصلية على غرار التواصل في الكلمة المنطوقة المعبرة عن معنى رسالة المرسل من خلال التواصل اللفظي و السمعي مع المتلقي . لذا يجب ان تكون عناصر التشكيل البصري مبنية بناءا هرمونيا أسوة بالترتيب الهرموني للكلمات المكونة للجمل و المعبرة عن المعنى ، بحيث يمكن للمتلقي فهم معنى رسالة العرض المسرحي عن طريق هذا البناء السينوغرافي من دون الاعتماد على حوار الشخصيات او ما يمثلة الجانب السمعي وفي العرض المسرحي (هذا ينطبق على السينما كذلك بل قد يكون هذا الجانب اكثر اتساعا من المسرح اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار جماهيرية الفن السابع بحيث يمكن فهم الفلم بصريا اذا ما نظرنا في بعض الحالات الى صعوبة او عدم توفر الترجمة اللغوية لحوارات الفيلم) . لهذا تحتم لغة الخطاب البصري في المسرح على ابراز جانبين أساسيين هما توصيل سينوغرافيا العرض المسرحي و تحقيق وظيفة الرسالة الدرامية بين المرسل و المستقبل و المهمة التعبيرية و المهمة التشكيلية ، و يعد الممثل و تشكيلاته الحركية و البصرية من اهم عناصر الخطاب البصري في الفن المسرحي فالممثل هو الذي ينقل النص الى المتفرج ... ويتصل بالمتفرج و ان هذا التواصل يمت الى التواصل اللغوي بصلة[٢] ، فهو الذي يصهر عناصر التشكيل البصري من ديكور و اضاءة و ازياء و ماكياج و مكان و زمان ...الخ في بوتقة واحدة و يخضعها لذات الصورة و مستواها الفني والتعبيري بدلالاته وإيماءاته " ان كل اجزاء الصورة تتماسك فالبيئة والمنظر والمكملات و الاضاءة يجب ان تكون منسجمة مع العناصر البشرية بطريقة تنتج الانطباع الذي يجعل تلك ألحظة من لحظات القصة الموضوعة هنا مفهومه و ممتعته الى أقصى درجة"[٣].. وتعتمد سينوغرافيا العرض المسرحي على عنصر الثبات و الحركة في تشكيل صورة الخطاب البصري و فهي تعتمد على عناصر الفنون التشكيلية في تكوينها اكثر من علاقتها بالمسرح و قد استفادة المسرح منها لتحقيق التكاملية رسالة الخطاب البصري اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار ان الممثل احد العناصر السينوغافية في العرض المسرحي ، فالممثل عندما يتحرك بحدود فاصلة ما بين صورة المشهد المرسوم على لوحة يكون الممثل كجزء لا يتجزء من لغة الخطاب البصري للمشهد المسرحي . وعليه فان المسرح يشتغل على ابعاد اربعة لانجاز هذا الخطاب :

- البعد التشكيلي .
- البعد التشكيلي العرضي .
- البعد التشكيلي العمق .
- و المسرح يضيف بعدا رابعا الى هذه الابعاد و هو الزمن .

---

[١] حسب الله يحيى، في الخطاب المسرحي،(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١٢)،ص٨ .
[٢] ينظر: سامية اسعد ، الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر (الكويت) المجلد العاشر ، العدد الرابع ، ١٩٨٠ ، ص ٦٦
[٣] عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ،(القاهرة : دار النهضة العربة ،١٩٩٧) ،ص٦.

فالمشهد يتحقق عندما يتحرك الممثل من مكان على خشبة المسرح الى مكان اخر، و هذه الحركة بحاجة الى زمن عند الانتقال من نقطة معينة الى نقطة اخرى و الخطاب البصري في المسرح حي عكس الصورة التشكيلية فهي ثابتة[١]. و يقوم الخطاب البصري منتج حي و متلقي حي :

منتج (مخرج ، ممثل حي ...الخ) + متلقي حي + زمان + مكان = نص(عرض مسرحي) = خطاب بصري

ويكون هذا الخطاب محكوم بسياقاته أي فهم ما يحيط بهذا الخطاب البصري من خارجه و من داخله .

ثالثا – الخطاب البصري في السينما

ان ماهية الخطاب البصري في السينما تعتمد في اساسها على النوع الابداعي و الاسلوب و المديات التي يبلغها المرسل من خلال رسالة الفيلم عن طريق ايصال ظواهر و تفاصيل و موضوعات مستلة من الواقع و وضعها في اطار خطاب لغوي بصري فيه من مديات الانساق التعبيرية المتصلة بالرمو والدلالات و الإحالات المفسرة باللون و الشكل والحركة والهيئة . فالتعامل افني مع الخطاب البصري للسينما يبدأ من خلال " صياغات بنائية و اسلوبية لا تفترض الإبقاء على نظام الزمن والحدث و الشخصية كما هو في الرواية بل تحول عبر الاخراج السينمائي التركيز على بؤرة التحولات النوعية في النص الروائي بطريقة تجعله تسلسلا منظما من الصور و الدلالات"[٢]. ويعني هذا ان الخطاب البصري في السينما لا يعبر عن الصورة في حالتها المعنوية المباشرة و انما تقدم ما بعد الصورة و ما بعد التعبير المباشر للصورة في خطابها ، بما فيها من مديات واسعة لاحتوائها على رموز ودلالات تفتح المجال امام الاحتمالات الفكرية و تحقيق ايصال المعنى . اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار الدور الذي تلعبه الصورة حينما تستخدم في خطابها البصري التقنيات الحديثة و توظيفها في خدمة الرسالة المبثوثة . من توظيف للمرشحات و العدسات و الاضاءة و ورؤية المصور الخلاقة مما يساعد على اعطاء شكلا صوريا مختلفا عما هو عياني و مباشر . فقد يكون يحتمل هذا الخطاب كثرا من التأويلات ، ويمكن تحديد عدة مستويات للتعبير و التغلغل في مفردة هذا الخطاب البصري الى الوسائل و الادوات التي وظفت و عالجت هذا التعبير الصوري الابداعي :ون ان " عملية الابداع في فن التصوير في جوهرها هي عملية تنظيمية اساسا و هي تهدف الى تقديم نسق جديد من الفهم التشكيلي لمحتوى معطى من المعلومات او المنبهات التي تتفاوت في درجة وضوحها او اكتمالها"[٣]. وما تحمله صورة من خطاب بصري بما فيها من دلالات غايتها اقامة علاقة تواصلية بين المرسل و المتلقي فد تتخذ شكلا في من الاحالات الشعرية الخاصة بهذا الخطاب و التي فد تفضي الى معنى مضمر او معنى ظاهر بما يمتلك هذا الفن من مساحات معرفية تجعله لدرجة قد يكون المعنى في الخطاب البصري فيه غير محدود و قد يمتد الى خارج مساحة الثقافة و المعرفة التي تصرح بها هذه الصورة .

---

[١] ينظر : عبد الكريم عبود مبارك، السينوغرافيا ، محاضرة أللقاها على طلبة الدراسات العليا الماجستير ، بجامعة البصرة ، كلية الفنون ، قسم الفنون المسرحية ، بتاريخ ١٣ /٤ / ٢٠٠٩ .

[٢] احمد ثامر جهاد ، عالمنا في صورة قراءات سينمائية ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٦) ص ١٥٩.

[٣] د. شاكر عبد الحميد ، العملية الابداعية في فن التصوير ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون والاداب ، عالم المعرفة ، ١٩٨٧) ص ٢٢٥ .

ان الوسيلة التي تنقل بها معالم الخطاب البصري في السينما هي شريط السيلولويد معزز بوسائل فنية وميكانيكية من خلال هذا الشريط يمكن نقل المعلومات بحيث تصبح لغة الخطاب فيه ، من خلال الاعتماد على احسن الوسائل الفنية و الميكانيكية في خلق و تشكيل الصورة السينمائية بما فيها من مميزات المادية للشكل و فكرة الصورة " و وسائل التعبير و التكبير و التكوين و المشهد بأركانه المكانية و الزمانية و الفاصل الزمني و اختيار المعلومات و تقسيمها"[١]. و هي عناصر التشكيل البصري في السينما . كما يمكن ان يتولد الخطاب البصري عن طريق احدى وسائل التعبير الاساسية في لغة الفن السينمائي كالإطار مثلا و هي احدى وسائل الانتقال والعزل ، أي انتقال التفاصيل الاكثر اهمية وايصالها الى المتلقي و هي بمثابة عنصري التركيز و التاكيد المستخدم كإحدى تقنيات ووسائل العرض المسرحي . وكذلك الاضاءة فالموجودات في هذا الخطاب تتناوب في ظهورها بين الظل و الضوء و تستخدم في الاظهار و الحجب او تجسيم المكان او الموقف الدرامي و منها ايضا العمق الذي يتيح ترتيب الاشياء و الاجسام وفق ابعاد مختلفة كما يتيح المونتاج التنقل في الزمان و المكان ثم التصوير بما فيه من امكانيات واسعة للتعبير عن الاحداث[٢]. و مهما يكن فان ما يمثل مادة الخطاب البصري بالدرجة الاولى في الفن السينمائي هي الصورة " فالصورة المادة الاساسية للغة السينما ... ذلك ان تكوينها يتميز بتركيب عميق قادر على نقل الواقع الذي يعرض عليها نقلا دقيقا"[٣] . وعليه يمكن تعريف الخطاب البصري في السينما هو عبارة عن الصور المتحركة التي تكتسب دلالاتها و معانيها الكامنة من خلال تدفقها الزمني . وان عرض الحركة و عرض الحركة اساسا هي لغة الخطاب البصري في السينما و الخصوصية التي تتمحور حولها عبقرية هذه اللغة التي من واجباتها هو نقل المعلومات . وهناك ركائز يعتمدها الخطاب البصري تساعده على تحقيق لغة الخطاب التواصلية ، من حيز فلابد للخطاب من ان محكوم بطول معين سواء كان طويلا ام قصيرا ، والمنظر فهو الذي يحدد المكان ويحكم الحدث ، والاكسسوار الثابت الذي قد يكون جزاءا من الديكور او جزءا تابعا للممثل نفسه ، والاكسسوار المتحرك الذي يتمتع بالحركة كالسيارة مثلا او السحبة الممطرة ، والممثل الذي يعبر عن الشخصية ، واضاءة التي من خلالها نعرف الوقت ليلا كان او نهرا وهنا تكتمل لغة الخطاب البصري في هذا الفن .

---

[١] صلاح ابو سيف ، كيف تكتب السيناريو ، (بغداد : منشورات دار الجاحظ للنشر ،الموسوعة الصغيرة ٩٨ ، ١٩٨١) ، ١١٨

[٢] انظر : طاهر عبد مسلم ، المصدر السابق ، ص ٧١ – ٧٣ .

[٣] مارسيل مارتان ، اللغة السينمائية و الكتابة ١٥ . بالصورة ، ترجمة : فريد المزاوي ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ٢٠٠٩) ، ص ١٥ . ٣ – صلاح ابو سيف ، المصدر السابق ، ص ١٦ – ٦٢ .

المبحث الثالث //

اولا – تداولية الخطاب البصري بين السينما والمسرح نماذج من شكسبير

اذا افترضنا بان التداولية هي علاقة العلامات بمؤوليها و اذا ما افترضنا بان الخطاب البصري هو عبارة عن نص مكتوب مشروط بقارئ يقرؤه وكأنه حوار قائم بين المرسل و المتلقي و هي علاقة قائمة على اشتراطات المخاطبة . وان المخاطبة قائمة على اساس تبادل المعلومات من خلال الرموز و العلامات وفقا لنص معين يتم تلقيه واستيعابه وفهم معانيه ومن ثم يتم الرد عليه . فمن الممكن ان يكون الخطاب البصري بديلا عن الحوار اللفظي القائم بين الاثنين المرسل و المتلقي " فالكتاب يفصل بين فعلي الكتابة و القراءة و يعزلهما كتيارين متباعدين غير متصلين ... وهكذا يخلق النص احتجابا مزدوجا لكل من القارئ و الكاتب معا و تلك هي الكيفية التي يحل النص محل علاقة الحوار الذي يربط الذي يربط بين نطق المتكلم و سمع السامع"[١]. و اذا افترضنا مقاربة الكتابة من الكلام كونها احدى طرفي الحوار بين القرء و النص مرسلة على شكل حروف وجمل في اطار محددو مرسوم و عندها يتكون الخطاب . وهنا يمكن اعتبار الخطاب على انه عبرة عن " نية تقصد اصدار قول ما ، وان الكتابة هي تسجيل مباشر لهذه النية القصدية"[٢] ، وبما ان النية كذلك متوفرة في الخطاب البصري وهو بمثابة الكتابة المتكونه من رموز وعلامات مبنية تجعل منه نصا بحاجة الى فهم و تاويل لعلامات هذا النص البصري وفقا للإرث الثقافي و المعرفي المشتركة بين المرسل والمستقبل . والعرض المسرحي و الفيلم السينمائي هنا و حسب هذه المقاربة او الافتراض يمكن تعريف الخطاب البصري فيهما بانه عبارة عن نص عياني قائم على الصورة كلغة القصد منها ايصال قول ما .

أ – تداولية الخطاب البصري في العرض المسرحي //

يرتكز الخطاب البصري في المسرح على ركيزتين هما نحت في الفضاء و التعبير، فالنحت في الفضاء يقترب من جماليات التشكيلية المكونة لهذه الصور و هذا الخطاب اما الجانب الفكري او المعنى المراد ايصالة من هذا الخطاب يمثل الطرف الثاني يمن المعادلة . فكلما كانت الابعاد الفنية في صورة العرض المسرحي متناسقة و منسجمة كانت هناك سهولة في ايصال المعنى او المضمون الى ذهنية المتلقي و التي لا يتبقى من هذا الخطاب في الوجدان الا الشكل الذي منحته هذه الصور المشكلة لذا " فالصور التعبيرية فهي محملة بما اراد الاديب او الفنان كاتبا او ممثلا او مخرجا ان يعبر عنه وهي تحقق اثرها التعبيري على مستوى الدرامي مضمونينا و جماليا عندما يتماس مع ارادة الكاتب او الفنان مع ما يقابله مما يتوقعه المتلقي بالفرجة المرئية"[٣] . لهذا اتخذت تشكيلات الخطاب البصري لدى المخرجين أطرا متعددة في ايصال المعنى لمسرحيات شكسبير .

---

[١] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الادبي (بغداد : دار الشؤون الثقافية ' ١٩٨٧) ، ص ٣٧ .
[٢] المصدر نفسه ، ص ٣٨ .
[٣] د . هاني ابو الحسن سلام ، جماليات الاخراج بين المسرح و السينما ، (الاسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ٢٠٠٧) ص ١٥٥

تداولية الخطاب البصري عند المخرج كوردن كريك و بيتر بروك

انطلق كريك في رؤيته الفنية الاخراجية لايصال عروض مسرح شكسبير وفق قناعات منه بان الجمهور المتلقين يهفو الى الرؤية و ترجيح الجانب البصري في العرض المسرحي اكثر مما يهفو التركيز على الجانب السمعي للعرض المسرحي ، وخصوصا ما تتركه القيم الرمزية البصرية بما فيها من دلالات مؤثرة على نفس وروح المتلقي بما يتشكل هذا الخطاب من حركات رمزية وملابس رمزية وبيئة رمزية . فلغة العرض العيانية عنده عبارة عن لغة تشكيلية وعضوية والتي من خلالها يمكن التعبير عن الاحاسيس والعواطف الانسانية من خلال الاستعانة بالوسائل العضوية كالجست (الاشارة) وحركة الممثل واللون والزي والمنظر المسرحي وباقي عناصر العرض التي بها يمكن تحقيق تركيبا ساحرا وصولا الى خطاب بصري ساحر مع الابتعاد بالدرجة الاولى عن لغة الخطاب الواقعي[١]. فقد اخرج مسرحية (هاملت) على قاعة مسرح الفن في موسكو محاولا التاكيد فيها على هذا الجانب و الرسم في الفضاء لخلق لغة بصرية محاولا تعرية المسرح من الستائر و الكواليس و القماش و اعتمد على شاشات امتدت الى صالات المسرح ، محاولة منه في ايصال معاني تتعدى فيه حدود الفهم الواقعي لهذه المسرحية و خاصة عند محاولة تحريك هذه الشاشات لتعطي المعني الرمزية المطلوبة من زوايا ، فجوات ، شوارع ، ابراج .. الخ " ان اكثر تصاميم جوردن كريج بقاءا في الذاكرة و اكثرها شهرة هي التي انجزها في مسرحية (هاملت) التي قدمها في مسرح موسكو الفني ... فمن بين الشاشات الرمادية يظهر الشبح الذي قلما يمكن رؤيته بملابسه الرمادية امام جدران رمادية و بعباءته الطويلة التي تنزلق بنعومة و رائه . و فجأة يبعث الشبح الذي يظهر تحت شعاع ضوء القمر ليبعث الذعر في نفوس الحرس"[٢]. اما الازياء و الإضاءة فقد كانت متناقضة مابين الشكل و المضمون ، فالشكل يعطي دلالات معينة و المضمون يوصل الى معنى اخر بما في هذا التناقض من دور في تحقيق خاصية الخطاب البصري وصولا الى صبغ المشاهد بطابع الحلم مرتكزا في ذلك على مخزونه الفلسفي المثالي ، وتحرير العرض من كل ما هو مادي نطلاقا من الممثل و الحركة و الديكور وباقي مكونات هذا العرض المسرحي . وصولا الى ان يكون التشكيل الصوري لهذا العرض عبارة عن حلم كبير من خلال صورة ملونه في الهواء ، بتاثير نوع من الاشعة لتحقيق الخيال ، الاحلام ، الرؤى ، الموت فالعالم المجهول للخيال ليس الا عالم الموت و عندما ينطق العرض المسرحي يجب عليه الا يذكر الحياة بل عليه ان يذكر الموت[٣]. بينما نرى بيتر بروك قد اتخذ مجالا اخر في ايصال معنى الخطاب البصري في عروض مسرحيات شكسبير فقد اعتمد على تكوين مجموعة من ممثلين شباب من مختلف الجنسيات و القوميات بعد شكل فرقة شكسبير الملكية . الذي اعتمد على اسلوب البحث عن الاداء الجماعي في خلق لغة الخطاب البصري بالرجوع الى صورة الانسان البدائية و وصورة الحيوان و كان يطلب من الممثلين ان يرووا قصة بالاشكال و الحركات المرتجلة

---

[١] سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب ، سلسلة عالم المعرفة (١٩٢) ، ١٩٧٩، ص ٧١ .

[٢] جيمز رووز افنز ، المسرح التجريبي من استانسلافكي الى بيتر بروك ، ترجمة : انعام نجم ، بغداد : دار المأمون للترجمة و النشر ،٢٠٠٧ ، ص ٧٥ .

[٣] ينظر :سعد اردش ، المصدر السابق ، ص ٧٥ .

فقط من دون الاستعانة بألفاظ اللغة[1] ، وباسلوب التمثيل الجماعي و اعطاء الممثل القدرة على الربط التطبيقي بين تجربته الحية و إبداعه الفني من خلال تبادل الخبرة الحضارية التي يمتلكها الممثلين . فلغة الخطاب عند بيتر بروك تعتمد على خلق صلة بين الجمهور من خلال هذه الصلة يمكن للمخرج تجسيد إطار الصور المعبرة عن الجذور البدائية لفعل الصورة المسرحية بكل الوسائل المتاحة لتقديم خطاب بصري بعيدا عن الواقعية الى حالة الخطاب الخيالي و تكوين علاقة بين الممثل والمتلقي . وهذا ما تضح في اخراجه لمسرحية شكسبير (خاب سعي العشاق) التي اعتد فيها بروك على موضوعة الاداء الجماعي في ايصال لغة عرض مسرحية مختلفة تنطلق من ثقافات مختلفة و صولا الى لحظة تصبح فيه عناصر العرض المسرحي متكاملة بالاعتماد على هذا الوعي الجمعي الانساني و الذي من خلاله استنباط الوعي الثقافي الانساني و تحقيق المعنى و الفعل المشترك ما بين المرسل و المتلقي فقد " اخرج مسرحية شكسبير (خاب سعي العشاق) عام ١٩٤٥ معتمدا على الارتجال اثناء التدريب و على الاستجابة التلقائية للممثلين و ردود افعالهم و على تمارين تشريح و تمزيق سطور الحوار جتى يتمكن من اكتشاف نبض الحوار و تيارات المعنى و الاحاسيس التحتية التى ينطوي عليها"[2] . سعيا منه في استنباط و تحويل اللامرئي الى صورة عيانية مرئية تستمد جذورها من الثقافات و الحضارات الانسانية المختلفة .

ب – تداولية الخطاب البصري في السينما //

مدخل //

اذا ما اخذنا نظرة سريعة حو الاهتمامات الاولى لفن السينما لوجدنا ان هناك تياران ، الاول التيار الروسي الذي ركز جل اهتماماته الى نظرية المونتاج و هو تنظيم الصور في الزمن و التي تركزت عند المخرجين امثال (ايزنشتاين) الذي اعتبرها اساس التعبير للخطاب البصري في السينما. بينما نادى تيار المدرسة التعبيرية الالماني على ضرورة الاهتمام بالتكوين التشكيلي للخطاب البصري بما فيه من ديكور و رسم و انارة من امثال المخرج (روبرت فينية) الذي ركز في افلامه على اهمية دور صورة في الفيلم و عدها بمثابة اللوحة التشكيلية في الرسم واعتبرها اساسا في ايصال الخطاب البصري للفيلم السينمائي لما لهذه الصورة التشكيلية من اثر التعبير و التواصل . و مع اختلاف المدرستين في التركيز على المحاور التي تراها هي الافضل و الاكثر اختصارا للوقت و الجهد في مخاطبة المتلقي الاولى أعطت الاولية لبناء مكونات الصورة في تحقيق المعنى ، و الثانية اعطت لمقاطع بناء مكونات الصورة في تحقيق معنى الرسالة . لكن تبقى هناك فسحه في تحديد اهمية العناصر المكونه للغة وخطاب الفيلم السينمائي من مميزات الرؤية الفيلمية و المرتبطة بزوايا آلة التصوير و بمشاهدات المتلقي و مواضيع

---

[1] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢٠٦ .

[2] د . صبري حافظ ، التجريب و المسرح دراسات و مشاهدات في المسرح الانكليزي المعاصر ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤) ، ص ١٢

تحديد (عين) ألة التصوير شكلها الخاص في تحديد الاهمية التي يمكن من خلالهاايصال و فهم رساله ودلالات الفيلم ، سواء كانت تعتمد شكل وتركيب الصورة او على تكوين ما هو مرئي في الصورة (اللقطة) فان تنظيم كل هذه التفاصيل من اهمية بمكان تساعد في تحقيق التواصل مع المتلقي من خلال ما تعكسه لغة الصورة من خطاب يتضمنها بما فيها من اناس و اشياء و حركات و توزيع الضوء و الظلام و من ثم الالوان و اتجاه حركة الاشياء في الصورة و تاثيرات الخطوط العمودية و الافقية في العمق و علاقات مكونات الصورة و مدة زمن الصورة الذي يطلق عليه تقسيم الشاشة دورا فاعلا في تحديد دلالات الخطاب البصري وصولا المعنى هذه اللغة[١] .

تداولية الخطاب البصري في السينما

عند كلا من المخرج لورانس اوليفية و غريغوي كوزنتسيف

ان لمسرحيات شكسبير دورا مهما في اثراء الفن السينمائي لما في هذه المسرحيات من أطروحات حول الصراعات الانسانية على مستوى شخصية الفرد او على مستوى الجماعة و الذي اسس له شكسبير عندما حول نمط الصراع التراجيدي من صراع يدور بين البطل و قوة خارجة عن ارادته الى صراع تقوم فيه ارادة البطل بدورها في تحديد مصيرها مما جعل هذه المسرحيات مادة اساسية و منطلقا لتجارب العديد من المخرجين السينمائيين . فقد تناول المخرج الانكليزي لورانس اوليفية في فيلمه (هاملت) محولا رسم خريطة في بناها الدرامي و ادخال بعض التغيرات بما ينسجم و صورة الخطاب لهذا الفيلم مع الحفاظ على الطابع و الاسلوب الشكسبيري العام لها مع التأكيد في تحقيق المعنى الرمزي لها و الذي تعكسه لقطات الكاميرا في هذا الفيلم . فالمشهد الافتتاحي الذي يخبر فيه الحراس هاملت عن ظهور الشبح بمثابة استهلال لمفهوم و فحوا الفيلم بايصل رسالة واضحة على ان هناك عفون ونجاسة تتخلل ثنايا الدولة في الدانمارك وهذا واضح من خلال تنقلات " الكاميرا عبر ممرات القلعة و جدرانها حتى تقف على نافذة غرفة الملكة و تنتهي بلقطة سرير الملكة"[٢]. وهذه دلالة و معنى واضح في اتهام هاملت لامه بالزنا بعد الرشحات التي فاضة من لقائه بشبح ابيه . وهنا أصبحت حركة الكاميرا ولقطاتها شريكا اساسيا مع الاحداث في نقل معنى و مفهوم الرسالة الى المتلقي من خلال هذا الخطاب البصري الخالي من الحوار . لقد حاول اوليفية تقديم روح النص الشكسبيري في هذا الفيلم بخلق صورة لا ترتكز على النص وانما تمر من " خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف او المجتمع مع النص و كانه وثيقة لاثبات قضية شخصية او اجتماعية او تاريخية و القارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول اثبات تهمة "[٣]. و يسمى هذا النوع من تقديم للاحداث في السينما من طبيعة الاستفادة من فحوى النص وتقديم نص بصري قام على حطام نص المؤلف بالقراءة الاسقاطية[٤]. وهنا فقد اعتمد المخرج على اسس ومنطلقات نفسية فرويدية من خلال ما تضمنه الخطاب من دلالات تعكس .

---

[١] قيس الزبيدي ،مونوغرافيات سينمائية ، مجلة الحياة السينمائية (دمشق) ، المؤسسة العامة للسينما ، العدد (٦١) ، سنة ٢٠٠٧ ، ص ٣٩ .
[٢] بان جبار خلف ، تأويل النص الشكسبيري في الخطاب السينمائي ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ٢٠٠٨) ، ص ١٠٠.
[٣] المصدر نفسه ، ص ٧٦ .
[٤] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٧٦.

فنراه وقد استغنى عن الجواسيس من اصدقاء هاملت امثال (روزنكرانتس وغلدنستر وفورتنبراس و كوزنيليوس) في هذا الفيلم الذين يبثهم عمه الملك ، كماحاول الاستغناء عن التابع الذي ارسلة (بورلونسيوس) ليتجسس على (لايرتس) في باريس و التي تؤكد على دور الاب الفاسد في هذه الماساة و ليوصل رسالة من خلال هذه اللغة تشير الى ابراز دور و اهمية علاقة الابن بالاب لا بالام كما يذهب اليه التحليل النفسي ليعكس صورة مناقضة اتجاه الوعي الفني الماركسي وجدلية المتناقضات في لغة الخطاب البصري لهذا الفيلم ." ومن هنا جاءت فكرة اوليفية الغريبة و المحدودة ومن هنا جاء التناقض بين الفكرة الاخراجية النظرية والنسيج الفني لفيلم نفسه الذي يدحض تماما هذه الظروف المفترضة فالمشاهد يخرج من الفيلم و في ذكرياته صورة مختلفة تماما للامير الدانمارك"[١]. ويعد المشهد الاخير وهو مشهد المصيدة و الذي يختزل فيلم اوليفيه والذي تتمحور فيه معنى الخطاب البصري لهذا الفيلم وهي هاملت ذلك الانسان الذي يعاني من غياب الحسم فالمخرج يبدأ التراجيديا و ينهيها بدفن هاملت هذه الشخصي الرمزية التي تختزل الصراعات النفسية الداخلية و الصراعات الخارجية بمختلف اتجاهاتها فكل ما يظهر على الشاشة له معنى و خاصة اذا كانت هناك طريقة رمزية في تحقيق المراد من هذه الصور[٢]. اما غريعوري كوزنتيسيف فقد اخرج فيلم (هاملت) في للاتحاد السوفيتي انتاجا و اخراجا و يعد اهم فيلم عن المسرحية الى جانب فيلم اوليفية . فقد انطلق كوزنتيسيف في بداياته المهنية في السينما على المونتاج و التي اعتبرها الوسيلة الفنية الرئيسية في تحقيق لغة الخطاب السينمائي . وهذا لا يعني انه لم يهتم في التأكيد على الجناب الفن والتعبيري للصورة في ايصال المعنى . ففي فيلم مسرحية هاملت التي عدها فنا كلاسيكيا أصيلا يتغير فهمه بتغير العصر و ما يطرأ علية من تحولات ، فكل عصر يحوي معاني جديدة بالنسبة لكل جيل جديد و من هنا فان ماساة هاملت تتضمن موضوعا حديثا في كثير من اجزائها وهي بحاجة الى تشكيلها تشكيلا بصريا يحمل في طياته معاني و تفسيرات جديدة و اصيلة وهذا لا يعني تجريد هذا الفلم من دلالات العصر اللايزابثي كالملابس مثلا ، ولكن يجب ان يعكس الخطاب البصري للفيلم ذلك المعنى من خلال فهم تاريخ وروح الشعر وصورة الانسان حديثا وحيا تماما للمتلقي المعاصر والتعبير من خلال الصورة عن روح شكسبير وخصوصا تعمقه في الطبيعة الانسانية مع الابتعاد قدر الإمكان عن استخدام تعبيرات الخطابات المسرحية للصورة ، و التأكيد على جانب التعبيري البصري للسينما لروح هذه المسرحية [٣]. لذا اكد في فيلمه هذا على التناسق الفني للخطاب البصري في الشكل و المحتوى العميق مع التأكيد على المعاني التي يحملها الفيلم و روحه التي تعيش في كل عصر و تنسجم مع كل جيل ، فهي عمل فني يحمل خطابا حيا و حياتيا معاصرا . ففي كل عصر يوجد صراع افكار و التي تدافع عن الانسان مع الافكار المعادية للانسان و ان لهاتين القوتين المتناقضتين اهداف هو الدفاع عن الانسان او اذلال الانسان و خاصة بعد الحرب و المعانات و فيلم هاملت يتجه بهذا الاتجاه فكان خطابه

---

[١] س . يوتكفيتيش ، شكسبير و السينما ، ترجمة : د. نديم معلا ،(دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، ٢٠٠٨) ،ص ٣٧ .
[٢] مارسيل مارتان ، المصدر السابق ، ص ٢٣- ٢٤ .
[٣] ينظر : غريغوري كوزنتيسيف ، الشاشة العميقة حول عمله في السينما و المسرح ، ترجمة : يونس كامل ديب ،(دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، ٢٠١١)، ص٤٢٢ .

بوصل هذا المعنى فهاملت شاب تربا هلى الافكار الانسانية النبيلة و أمن بعظمة الانسان و برسالة الانسان و فجاءه يجد نفسه في هذا العالم الواقعي حيث ديست كل هذه المعاني في الوحل و قد دنست الدولة . فالقاتل يجلس على العرش و العلاقات الاجتماعية مبنية ايضا على الشكل نفسه ، فالزوجة تنسى زوجها بعد شهر على موته ، و لايمكن الحصول على منصب الا عن طريق القتل و الوشاية ، انه يكشف هذا العالم و يكشف نفسه في هذا العلم [١]. لقد علج كوزنتيسيف السبح في خطابه البصري على انه كائنا خاليا من اللحم و الدم فمن الصعب الامساك به و هي دلالة تعني على ان الشبح " هو من علامات مصائب الدولة و هو وفقا لمفاهيم ذلك الزمن نذير شر لاحداث قادمة كل شيء في الدانمارك يسير نجو الهلاك كل شيء يناقض طبيعة العلاقات الانسانية ، هكذا فهم شكسبير المخرج السوفيتي و لذلك خرج منتصرا من معركته مع الطيف"[٢] . لقد اعتمد كوزنتيسيف في خطابه البصري للفيلم على استخدام وتصوير المنظر و فخامته على شاشة الكاميرا العطاء لمسة من القوة والرهبة لرحبة البحر وأمواجه المتلاطمة والسماء المثقلة بالغيوم التي تعكس تأكيد منه على عكس الجانب البصري لشكل الصورة المعتمة لمجرى الاحداث و ما يتلبد تحت هذه الظواهر الطبيعية من مصير يلف الشخوص ومملكة الدانمارك ، حتى كانت لقطات ازمة البحر والسماء والارض تحاول ايصال المتلقين على نهم يعيشون في غرف و في الكون فقد " استطاع كوزنتيسيف ان يجسد تلك الفكرة كاملة على الشاشة فالفيلم مشبع بالطبيعة التي ليست مجرد خلفية وانما عنصر عضوي و اداة ربط من الاحداث كلها . هذا ما يجعل من الفيلم السوفيتي عن الشكسبيريات السينمائية ... لكننا لا نقدر ولا نحس بما فيه الكفاية ما ندعوه بالجناس اللفظي البصري الذي يتخلل البناء التعبيري لفيلم كوزنتيسيف . ليست هذه الخاصية وليدة اليوم . فقد لاحظ هو نفسه انه في مرحلة من مراحل دراسته اكتشف طريقة للتغلب على الادوات و الاكسسوارات الموسيقى البصرية – الاعصار ، والثلج ، والنار"[٣]. حيث تظهر هذه اللغة بما فيها من عناصر تخاطب المتلقي كالسماء والبحر والريح وهي ترافق الامير وتصاحبه طوال مدة هذا الفيلم ، وفي لحظة من لحظات الفيلم يختار صخرة قريبة من الشاطئ ليخلو مع نفسه عند اشتداد الازمة عليه و عندما تخنقه روائح الدم والنفاق وهنا تستقبل الطبيعة نفسه الاخير الذي يحل بعده الصمت الابدي فيتصادق هاملت مع البحر الذي سيغدو امينا لكل افكاره و اسراره فبالقرب من امواجه يكتشف سر مقتل ابيه و حينها يدخل في صمت و هو وحيد قرب البوابة و قبل ان يعطي ارشاداته ونصائحه للممثلين[٤]. ان هذا التصوير و هذه اللغة المستخدمة في هذا الفيلم أضفت على معنى و فكرة هذا الفيلم عاملا مساعدا على ايصال هذا المفهوم وهذه الدلالات و ما يريده المخرج في تحقيقه من خلال شكل هذا الخطاب البصري " فقد يتخذ شكل

---

[١] سيمر فريد ، المصدر السابق ، ص ٥٧٦ – ٥٧٧ .
[٢] س . يوتكيفيتش ، المصدر السابق ، ص ٤٨ .
[٣] المصدر نفسه ، ص ٦٠ .
[٤] ينظر : المصدر نفسه ، ٦٢ .

اللقطة بالزاوية والحجم و الحركة و ذه الاخيرة يقدر علاقتها بشكل تتأسس على ركنين أساسيين هما : المضمون المادي للقطة و حركة الكاميرا .. هذا فضلا عن جود عناصر عديدة مشتركة تسهم في بناء صياغة اللقطة ... و تحديد المعاني و المضامين التي تفصح عنها الامر الذي يضفي على ادائها – كصورة – خاصية تعبيرية ترقى بها الى مقام اللغة و تؤهلها للتخاطب و الاتصال"[١]. و هنا يرجع المخرج في لغته الى الجناس اللفظي البصري الى الامير هاملت عند الشاطئ الفارغ ليوصل رسالة مفادها ان المد قد بدأ للتو لان الزبد تلاشى بعيدا عن الموج و تستقبل مياه البحر الهادئة هاملت الرجل الذي تجول على الشواطئ القريبة من قلبه ، حيث كانت سكين الجلاد بانتظاره . و يقف هاملت على الحاجز الحجري قبيل المبارزة الأخيرة القاتلة يدوي . الان صوت اوزريك الاجش حاملا دعوة الملك ، والامير يودع بنظراته الطير و اراد ان يحلق به اذ ليس ثمة ما يمنعه او يعاقبه بعد موت اوفيليا . و لكنه يعرف ان القرعة قد اجريت و لا مجال لكي يحيد عن طريق الانتقام الذ حدد سلفا . عندها تنتهي التراجيديا و يستلقي ظل القلعة على الامواج الفضية الرصاصية[٢]. لقد اتبع الفيلم خطا واسعة في بناء وتشكيل خطابه البصري الذي اتخذ من اسلوب البناء الشعري في تصوير الماساة فالفيلم مشبع بالجناس اللفظي البصري . ولكن ما كان له ان يمتلك تلك القدرة التعبيرية لو لم يوضع مقابل نسيج الحياة الذي ملأ به المخرج فلمه ساعيا وراء ذلك الى الخروج بالتراجيديا من الاطر التقليدية . ان من يلاحظ موضوعات لغة الخطاب البصري لهذا الفيلم يرى بوضوح معلم الفلسفة المادية و تأثيراتها على معنى ومفهوم هذا الخطاب فرؤيا المخرج حول دور الطبيعة و اثرها واضح في رسم مصير شخصية هاملت من جهة و مصير مملكة الدانمارك من جهة اخرى ، فبصمات هذه الفلسفة واضح على مستويين السياسي منه وهي صورة معكوسة لاسلوب الظلم و التسلط السياسي . و المستوى المادي في استخدام الطبيعة من سماء و بحر و ارض و اثر هذه الظواهر على مجريات الاحداث التي حاول المخرج بها إضفاء لمسة ماركسية لشكل وصورة هذا الخطاب البصري .

ما أسفر عنه الإطار النظري

١– وظيفة التداولية في السينما و المسرح لهذه المسرحيات وظيفة تواصلية .و من الممكن ان تدخل التداولية فيهما بما يمتلك خطابهما البصري من علامات كلغة و ادوات تواصلية ضمن سياقات معينة كما ان التداولية بين الفنين متباينة في طبيعة هذين الفنين في طبيعة الخطاب البصري لهما .

٢ – تعد السينوغرافيا في هذه المسرحيات الخطاب البصري فيها ،مستخدمة علامات مرتبطة ارتباطا مباشرا بمؤوليها من خلال الرجوع الى الجذور الثقافية لهذه العلامات . بينما تعتبر الصورة بمكويناتها الخطاب البصري لهذه المسرحيات في السينما ، و علاماتها قد ابتعدت عن المنحى الذي اتخذته العلامة في المسرح فهي اقل تعقيدا في التأويل و الفهم فهي تخاطب جمهورا اوسع من الجمهور في المسرح .

---

[١] كاظم مؤنس ، قواعد اساسية في فن الاخراج التلفزيوني و السينمائي ،(اربد : عالم الكتب الحديثة ، ٢٠٠٥) ، ص ١٣٩

[٢] س . يوتكيفيتش ، المصدر السابق ، ص ٦٢ .

٣ – يعد الممثل في العرض المسرحي اساس الخطاب البصري في هذه المسرحيات و من الصعوبة الاستغناء عن هذه الاداة في هذا الخطاب البصري ، بينما تلعب الكاميرا بتقنياتها البصرية الحديثة في السينما دورا مهما في تحقيق و ايصال الخطاب البصري فيها .

٤ – يعتمد الخطاب البصري في المسرحيات هذه على الزمان و المكان في الايصال و ضمن زوايا محددة ، بينما لا يعتمد الخطاب البصري لها في السينما على زمان و مكان محدد و زاوية تلقي مختلفة

٥ – من الممكن ان ينطلق الخطاب البصري في السينما والمسرح لهذه المسرحيات من احدى النظريات الفكرية و الفلسفية في الايصال و التلقي .

٦ – يعد التوالي في المشاهد المسرحية الشكسبيرية اساس البناء العلاماتي لخطاب العرض المسرحي ، بينما يكون المونتاج اساس البناء العلاماتي الصوري للخطاب البصري في السينما .

٧ – يمكن للفيلم الشكسبيري ان يعكس في خطابه البصري العمليات النفسية للشخصيات لقدرته على تقريبنا من وجه الممثل ، بينما يكون الخطاب البصري في العرض المسرحي عبارة عن صراع بين ارادة واعية و دوافع لاواعية .

٨ – من الممكن ان ينطلق الخطاب البصري لمسرحيات شكسبير من مفهوم و روح النص الشكسبيري من خلال الحذف او الهدم والبناء وعدم التقيد بزمان و مكان حدث المسرحية من ازياء وديكور مثلا ، بينما نرى تقيد الفيلم السينمائي بهذه القيود وان وجد الحذف في خطابه البصري فهو حذف محدود .

٩ – خطاب العروض البصرية لهذه المسرحيات على الأغلب تحتاج الى متلقي واع او على الأقل متلقي متذوق يتمكن من فهم معنى ومضمون الرسالة ، بينما لا يتضمن الفيلم السينمائي لهذه المسرحيات هذا الشرط وان وجد فهو على مستوى محدود.

١٠ – من الممكن ان يدخل على الخطاب البصري الظواهر الطبيعية من سماء و بحر و رياح كعنصر في ايصال معنى الرسالة في السينما ، بينما يعتمد الخطاب البصري لهذه المسرحيات على المؤثرات في العرض المسرحي

الفصل الثالث

عينة البحث

لغرض الحصول على نتائج دقيقة من خلال تحليل عينة البحث حاول تحديد عينة البحث بطريقة قصديه ، وذلك لتوفرها على السمات المطلوبة التي تنسجم مع اهداف البحث و مشكلته و لاهتمام هذه العينتين بالخطاب البصري للصورة ، ولتوفر المصادر التوثيقية والصور الفوتوغرافية والاقراص المدمجة بنموذج العينة.

١. مسرحية الملك لير اخراج صلاح القصب تقديم كلية الفنون الجميلة عرضت على قاعة مسرح الرشيد

٢. فيلم مسرحية هاملت اخراج (فرانكو زيفريلي) انتاج هوليود .

منهج البحث

اتبع الباحث النهج الوصفي التحليلي .

اداة البحث

من اجل تقديم تحليل موضعي علمي حاول الباحث ان يرسم له معيارا علميا للقياس من اجل التعرف على طبيعة الخطاب البصري لمسرحيات شكسبير بين السينما والمسرح. ولهذا بنا الباحث هذا المعيار انطلاقا من العناصر التالية :

١ – ما اسفر عنه الايطار النظري .

٢ – المصادر والمراجع التي اهتمت بموضوع الخطاب البصري على مستوى السينما والمسرح .

٣ – اللقاءات والحوارات التي اجراها الباحث مع المهتمين بهذا المجال .

تحليل العينات

اولا – مسرحية الملك لير[*]

يعد اخرج مسرحية الملك لير مقل المخرج الاستاذ صلاح القصب انجازا مهما على مستوى مسرح الصورة . حيث لغة الخطاب البصري لهذا العرض قائمة اساسا على خلق و تكوين لغة من الصور المتواصلة المتصلة و الغير متصلة لتحقيق معنى و مفهوم خطاب البصري للعرض المسرحي و من خلال هذا المستوى . فكان متمما و مكملا لهذه المعاني لما تمتلك الصور و ما فيها من تشكيلات سينوغرافية من استغلال لفضاء العرض المسرحي فكان توزيع للشخصيات و استغلال المساحات و انسجام عناصر التكوين البصري من اكسسوارات وغيرها و التي انصهرت مع ابعاد الشخصيات و تعبيرات هذه الشخصيات بما تحمل من هموم ومنها شخصية (الملك لير) . فهذه الشخصية تعطي معاني متناقضة بما تمتلك من صورة عيانية و خطاب بصري لوجه هذه الشخصية و هيئته الخارجية يعطي مفهوما واضحا لما تمر به من معانات و اضطراب و صراعات على المستوى النفسي و الاجتماعية و السياسي . فقد انطلق المخرج في رسم خارطة هذا الخطاب من خلال هذه الشخصية المحورية و بتالي تشكيل هذه الصور و ما يحطها من شخوص و ما يجري من احداث و فقا لهذه الخريطة و وفقا لما تملي علية تطلعات المخرج وفلسفته من ترتيب و تشكيل لبناء هذه المسرحية و لخطابها البصري بريشته الفنية و الفكرية في خلق صورة عيانية منبثقة من مفهوم هذه المسرحية مبنية في اساسها في التعبير عن عالم الوجود الانساني لخلق لغة بصرية تعبر عن ازمة الانسان و عن عالم الوجود الانساني . عبر هذه اللغة التصويرية و عبر استحضار الصور المرئية لكل العذابات الانسانية و عبثية الوجود الانساني و سؤاله الازلي عن كينونة هذا الوجود . و من هنا فقد انطلق المخرج في تشكيل صور مشفرة تحاول تفجير هذا المعنى و هذا التفسير في ذهن المتلقي لاثارة الدهشة لديه من خلال ما يعكسه معنى هذا الخطاب و هذه الصور بدلالاتها اللاواعية . فليس لوجود الممثل المادي التقليدي

[*] المسرحية من اخراج د. صلاح القصب ، تقديم طلبة كلية الفنون الجميلة ، على قاعة الرشيد . سنة ١٩٨٥ .

قيمة اساسية في هذا العرض وانما هناك عبارة حسد متحرك واداة فاعلة انسانية حيوية ترسم وتشكل الصورة في فضاء العرض المسرحي ، فهو إضافة الى دوره في التشكيل الصوري المتكامل لهذه الشخصية فهو يلعب دورا اساسيا في تفجير الصورة متكشفا رموزها البنائية التي تدخل في بناء الاطار العام لهذه اللغة العيانية . مسلطا الضوء على هذا السؤال الازلي وهو الانسان نفسه ، و بما ان هذا الانسان هو الممثل لذا على الممثل ان يتحول الى قدرة روحية صوفية في خلق و تشكيل معنى الخطاب البصري و اصاله للمتلقي من خلال ما يشغله من حيز مكاني في فضاء العرض المسرح اذي يعد سحرا كونيا يحاكي فيه الروح تحت وطأة الجسد ، و من هنا فان مشاركة الممثل في بناء هذا الخطاب هو تفجير المعنى لرسالة العرض المسرحي و هذا واضح من خلال شخصية الملك في اثارة عواطف المتلقي و روحة عن طريق خلق لغة خطاب بصري متناقضة في تشكيلاتها البصرية بما فيها من صعوبة البناء التشكيلي و غموضه بحثا عن حقيقة الوجود الانساني بالعودة الى جذور الظاهرة المسرحية و احتفالاتها الدينية وبتكوين علاقة مقدسة بين طرفي العملية الفنية الاتصالية من المرسل والمتلقي للوصول الى جواب شافي عن فلسفة الوجود الانساني من خلال اعادة الاتصال بالقاعدة الميتافيزيقية ، ومن خلال استغلال افضل المستويات العبيرية سواء على مستوى التشكيل الحركي على خشبة المسرح و توزيعها على خشبة المسرح و توزيع الاضاءة المسلطة على هذه الشخصيات و و بالخصوص شخصية الملك حتى تظهر و كأنها اشباح من الماضي او موتى يخرجون من قبورهم . ان تعمق المخرج في صياغة احداث العرض المسرحي و تشكيلها يأتي من خلال التراكم الكمي من التكوينات البصرية للعرض المسرحي التي يصل الى المئات منها وضخها باسلوب عياني بصري متتالي يبدا من اللحظة الاولى فيه . فالمخرج عند د.صلاح القصب هو مؤلف ثاني للنص يقوم على التشكيل فالمخرج يصهر هذه المادة الجامدة كيف ما يشاء انسجاما مع مفهوم الخطاب البصري و فلسفته المنطلقة من عمق المضمون و روح النص للوصول الى تحقيق مفهوم مطلق تتجلى فيه الاجواء السحرية التي يفرزها اللاوعي على شكل و لغة هذا الخطاب البصري . فصورة العاصفة في هذه المسرحية لم يصورها المخرج على انها تلك العاصفة بحدودها الطبيعية و انما حاول تصويرها على انها عاصفة داخلية تعصف داخل كيان المملكة كنذير شؤم تجسدها الابواق النحاسية الكبيرة التي تملء فضاء المسرح لتحقق معنى واضح عن صخب الاحداث الماساوية و ايذانا من المخرج بتقديم خطاب بصري للعرض المسرحي ينهض على تحقيق رسالة مشفرة توقظ النفوس من نومها من خلال هذه اللغة المعتمدة على تشكيلات بصرية تقوم على توظيف فضاء العرض عن طريق المزية الاسطورية . فقد استخدم المخرج في هذا العرض علامة البياض في الخطاب البصري لهذه المسرحية لما لها من دور في ايصال رسالة مفادها ان هذه النفوس التي تلف نفسها كالشرنقة البيضاء ما هي الا نفوس شريرة بذيئة سوف يؤول مصيرها الى الموت . لذا نرى المخرج قد استخدم القماش الابيض و تكويناته في رسم صور بصرية من خلال هذه المفردة التي تحمل معاني متعددة و رسالات مختلفة فكان هذا القماش الابيض بمثابة كفن كبير يلف هذه الماساة و هذه النفوس و هي في حالة من الصمت القاتل الذي يجسده البوق الكبير الذي يحمله البهلول بيده وهو بوق خاوي ليس له أي فائدة محولا هنا ايصال رسالة

مفادها ان هذه الشيء الكبير هو شيء فارغ من كل منى و من كل معاني الحياة فهي آلة موسيقية ميتة بلا صوت وهي . وهو معنى و اضح على ان هذه المملكة خاوية لا حياة فيها وما هذا الصمت الا ايذانا بالسقوط المحتم لهذه النفوس و للمملكة .ان هذه اللغة من الصور المتداخلة و المتناقضة هي التي تشكل فعل الصراع وتوضح قيمته التشكيلية بحيث يحيل هذا الخطاب البصري الى تحقيق عالم مفترض عالم حلمي ينطق من اجواء سحرية قائمة على فلسفة الهدم والبناء وصولا لاكتشاف العلاقات الغامضة لشخوص هذه المسرحية الموزعة بين شخصية الملك الممزقة . وبنات الملك الأتي عززن في ايصال لغة الخطاب البصري لعرض البعيد كليا عن المفهوم الواقعي ، فهو ينطلق من اللا وعي هذه اللغة التي تتطلب متلقي واعي قادر على تفكيك هذا الخطاب و صولا الى فهم المعنى المراد ايصاله من هذا العرض الن المسرح . ان العرض المسرحي كان مقسم بين لونين الاسود والابيض وهو الخطاب الذي يمثل صورة الاحلام ، ويمكن القول بان تواصل الخطاب البصري للعرض وتشكيلاته كانت مشحونة بخطابات بصرية بالغة الدقة و التعقيد و هي تقترب بدرجة كبيرة من التعبيرية و السريالية و هذا النوع من الخطابات يدخل بحد ذاته في مجال المساءلة مع المتلقي في الوصول الى تحديد مفهوم هذه اللغة السريالية .

العينة الثانية :

ثانيا – فيلم مسرحية هاملت[*]

يستهل الفيلم بتحرك الكاميرا و تسليطها على القلعة و الحراس منتشرين أعلى هذه القلعة و ريح تداهمهم من كل الجوانب فملابس الحراس و الأعلام ترفرف لشدة و قوة هذه الريح لتوصل معنى ان هناك حالة من الهيجان و الترقب فالعاصفة أتت بعد طول الهدوء ، وهي سوف تعصف بهذه المملكة و تشتت كيانها و عظمتها . ثم تنتقل الكاميرا و تتحرك بلقطة طويلة من اعلى نقطة في القلعة هي تنزل بالتدريج نحو اسفل هذا الكيان العظيم بما فيه من هيبة و قوة وشدة الحصون و كثرة الحرس ، ما هي الا رسالة عن تنبئ عن خواء هذا الكيان و هذه الدولة و هي سوف تؤول الى الانهيار من الاعلى الى الاسفل . بعدها تنتقل الصورة لتدخل الى هذا الكيان لتوصل هذا الترقب و هذا المعنى من خلال اصطفاف الناس المتجمهرين امام القصر بمختلف طبقاتهم و هم يشكون التعب ، فنفوسهم مرهقة منهارة تريد الخلاص من ما الم بهم لشدة هذا العناء ، وهذا الخطاب البصري يقترب في معناه من حالة التجمهر الذي صوره (سفوكلس) في مسرحية (اوديب ملكا) عندما اجتمع الناس امام القصر ليشكوا الى الملك حالة الدنس الذي اصاب مملكتهم . بعدها يتجه الخطاب البصري الى داخل القصر لتظهر الملك وهو مسجى بمثواه الاخير ، لينقل لنا المخرج الماساة التي تمر بها الاسرة الحاكمة و ما تعتريها من تمزق لاوصال هذه الاسرة وما يحمل كل فرد من ضغائن اتجاه بعضهم البعض من خلال ما يظهر على قسمات وجوه هذه الشخصيات و نظرات العيون الحادة المعبرة عن ما تحمله هذه النفوس من تناقضات تتراوح بين مستويين احدهما بمثل الجانب المنتشي و الفرح لهذا الامر و

[*]الفيلم من اخراج فرانكو زيفريلي ، من انتاج ونر بروس (هوليود)، مثل هاملت مايل جبسون ، الملكة كلين كلوس ، الملك الين باتس ، بولونيوسبول سكوفيلد ، و اخرون .

هو موت المتمثل باخ املك المسجى الذي ألت اليه الامور برمتها في حصوله على المملكة برمتها بما فيها وحتى الملكة ، والتي تظهر وهي في لقطة وهي تقترب من الملك المسجى وكانها تمر بحالة تعبر عن ماساتها وألمها من تجربتها الاولى مع زوجها وهي تضع اخر لمساتها من صفحات هذا التاريخ لتطويه ثم تبدا في تدوين تاريخا جديدا لها مع الملك الجديد . اما هاملت فهو يمثل الجانب النقيض من المستوى الاول فهو يرى بعيينه اكذوبة هذه الحياة و تلبس الانسان بروح الشيطان و الذي يظهر من خلال رسالة الخطاب البصري و الذي يستخدمه المخرج على انه الابن الذي يودع اباه وما تركه هذا الوداع من استفهام واسئلة بحاجة الى جواب شافي فهو ياخذ قبضة من تراب و يبدا بإهالتها على جسد ابيه من قدميه وصولا الى صدره و لم يكملها الى وجهه و راسه و كانما يريد هاملت من ابيه بان يخبره عن هذه التساؤلات وهو خطاب بصري يقول على انه سوف يعود ليخبره بشيء ما يكون جوابا شافيا لهذه التساؤلات . ان الحركات و الإيماءات و النظرات بما تحمل من خطاب و التي يرسلها عمه الملك لهاملت تقول ان هذه الشخصية بعيدا كل البعد عن ان يروض من قبله وانه من الصعوبة بمكان بان يطيع الملك و العقبة الاخية التي تقف امامه و هي اللحظة التي يبدا بها الصراع بين هذين المستويين . و تضح من الخطاب البصري لهاملت بانه سوف يحاول جاهدا من كشف اللغز الذي ادى الى مقتل ابيه و خاصة عندما شاهد نظرات الملك وهي تتابع الملكة و بكائها على زوجها و هي في حالة من تاثر ، و الخوف الذي سرى في نفسه خشية ان تنجر الملكة –الزوجة – نحو عاطفتها لتفصح عن شيء يغير الخريطة التي رسمها . ثم تنتقل الصورة الى الملك و هو ياخذ بسيف و يضعه على قبر الملك الميت بعد ان يوارى ليوصل المخرج بخطابه هذا معنيين . اولهما هو ان الحرب قد انتهت و أفضت الى سيطرته على العرش ، و الثاني يقول ان هناك حرب اخرى سوف تبدا وهي حرب اشد ضراوة و اكثر سفكا للدماء و هو معنى و يريد الملك ايصاله الى هاملت و الى المتلقي بانه سوف يقتل بالسيف كل من يقف بوجه و كل من يمنعه من تحقيق رغباته . بعدها يتحرك هاملت من هذا القبو وهذا العلم السفلي الذي يحمل من الدناءة و البعيد عن الإنسانية ليخرج من هذا العالم و يتحرر نحو الحياة التي تحمل البراءة و الصدق و كل معاني الحب للاخرين . لقد حملت لقطات المشهد التالي ضمن خطابها البصري و من خلال تنقلاتها بين الناس الذين يمثلون اعيان الدولة بتنقلاتها بين هذا الجمع بعد جلوس الملك على العرش الى جنب الملكة و اعلان الزواج منها ، على ان ملك مفضوح للملء وان امره واضح للعيان وليس خافيا على احد ناهيك عن شخصية هاملت و هي العلامة الاولى على ضعف هذه الشخصية و ترددها على الجزم بتورط عمه في قتل ابيه و ان عملية تقبيل الملك للملكة و باسلوب الزوج لزوجها يعطي معنى واضح على عمق هذه العلاقة بين هذين الطرفيا وان هذه العلاقة لست وليدة اليوم كما يوصل رسالة على ان شخصية (بولونيوس) على دراية تامة بكل خفايا هذه الامور ان لم يكن احد المشجعين و المخططين في عملية القتل . بعدها تتجه الكاميرا الى غرفة هاملت وهي في اعلى القصر لتظهر بخطابها هاملت وهو منهك نتيجة شيء ثقيل تعج به نفسه وهي تعبه من هذا الحمل الثقيل تعكس حالة عدم الثقة بالاخرين و الناس الذين يحيطون به نتيجة هذه العلاقات الفاسدة . فعلاقة الملكة بملك و انجذابها نحوه دعته ان يفكر بماساته على المستوى

الاسرة و على مستوى الدولة بما يمثله من امتداد طبيعي وراثة الحكم مما دعاه للركون الى الاماكن العليا من القلعة و الخلوة التي يهواها ، بعد ان راى من هذا المكان العالي الحيل والمكائد التي يحوكها كلا من الملك و بولونيوس اتجاهه ، ما هذا الاماكن العليا من القلعة الا دليل اراد المخرج ايصاله بان هذه الشخصية بما فيها من روح تهوى العالم العلوي عالم الارواح الساكنة و الهادئة بالقرب من روح ابيه التي ارتاحت من هم هذا العالم النتن ، ولكنا تبقى بحاجة الى من يسكنها في هذا الخلود الابدي و يرحها من عذاباتها و هاملت هو الصلة ما بين ذلك العلم الناصع البياض و هذا العالم الاسود . ان نظرات هاملت لهذا العلم السفلي وهو يراقب و ينظر الى الملكة و الملك من اعلى شرفة من القصر و هما يتبادلان القبلات ، وينظر الى بولونيوس و هو يحاول ترويض اوفيليا لان تدخل ضمن هذا العالم المعتم وما تمثله من نقاء عند هاملت فهو لايصدق ما يجري له من قبل الناس الذين يحيطون به فلم تترك له هذه البقع السوداء من صديق حميم يثق به . هذا العلم الدنيء بما فيه من الرذئل التي تدفع المرء بان يقتل و و يخدع و يسلب كل البراءة المتجسدة الانسانية امثال ابيه ، و اوفيليا تلك الفتاة التي لم تعرف سوى الصدق و المحبة و البراءة ليدخل في شباك الشياطين لهذا العالم السفلي . و حتى عندما يتكلم هاملت مع امه عندما تصعد اليه وهو في حالة من الضعف ليركع امامها و يضع راسه على بطنها وهو يحنو الى ذلك الرحم الطاهر وما يمثله من علم و كانه يريد العودة الى ذلك العالم البعيد عن هؤلاء الوحوش ولكن هيهات ان هذا المكان قد دنس فهي تجبره على النزل الى هذا العالم بعد ان تنزل الى مستواه و تقبله في فمه ، ليوصل المخرج هنا من هذه اللقطة معنى و علامة نفسية فرويدية و ان هناك علاقة مابين الام و الابن وان هاملت لا يمكن استدراجه الا من خلال هذه العقدة و التي رسمها الملك له فهو الذي بعث بالملكة الى هاملت لتكلمه للخروج من عالمه . وهنا يتدخل العالم العلوي لانقاذ هاملت من هذه الشباك و من خلال الخطاب البصري الذي يظهر فيه شبح الملك الميت و الذي اظهره المخرج في على نقطة من القلعة و هو بهيئة الملك المسلوب التاج الجاحد الوجه وهو يخبر هاملت على حقيقة الماساة التي أحاطت به و التي تحيط به أيضا ، هاملت ذلك الشاب صاحب الروح الشفافة اخذ يرتجف من هول ما شاهدة و سمعه و هو ملتف بردائه كانه شرنقة و الشبح يمد يديه الى هاملت لينقذه من هذا العالم ثم يختفي . لتقع هذه الاحداث على هاملت كالزلزال فهو يشاهد احتفال الملك و زوجته الملكة و يرى شبح ابيه مما يجعله ان يتخذ موقفا مترددا حول الاخذ بالثار . قفد ارد المخرج ايصال حالات الذاب عند الجانبين هاملت و الشبح و لمعرفة الشبح بصعوبة المهمة على هاملت حاول الشبح بان ياخذ هاملت معه الى ذلك العالم و يتضح ذلك من خلال هذا الحطاب البصري لهذا المشهد . ان معظم الاحداث التي تجر لهاملت كانت في الاماكن العليا من القلعة ، وحينما حاول النزول الى هذا العالم و لعظم المصاب تظاهر هاملت بالجنون حتى يدرأ عنه خطر المكر و تعدي الاخرين عليه . ان الخطاب البصري الاحداث الفيلم تظهر شدة تعلق هاملت بتحرك اتجاه ضوء الشمس بما يمثل من دور على ان الحقيقة واضحة كالشمس و اراد من يساعده على إظهار هذه الحقيقة حتى انه حاول طلب المساعدة من اوفيليا محولا ان يجرها ليه ليخرجها من عالم الظلمة التي تعيش فيه و اخذها نحو الضوء نحو النقاء لكنها اخلدت

الى الارض الى الظلمة الحياة . ان هاملت كان متلهفا للحوق بابيه و فهو ضعيف امام هؤلاء حتى أصدقاؤه قد تخلوا عنه و لم يقفوا معه انه ينعا نفسه حتى اخذ من السيف صليبا له بما في قبضة السيف من مطابقة لهذا المعنى فليست لديه ثقة بكل المقربين منه . ان الخطاب البصري الذي اتبعه المخرج عطا معنى على ان الخطوات التي اتبعها هاملت في سلوكه مع الاخرين يدلل على انه شخصية تعاني امراضا نفسية مثل عقد اوديب تارة والتظاهر بالجنون و الانفصام في الشخصية ما بين ان يلعب دور الابن مرة و ان يلعب دور الاب الذي انتزعت منه زوجته تارة اخرى و يتضح هذا من خلال المشهد الذي يجمع هاملت بأمه حتى عندما تلبست به هذه الحالة (عقدة اوديب) ظهر له الشبح مرة اخرى لينبهه بالابتعاد عن هذا العمل و يذكره بما يجب عيله فعله حتى ان تخبطه في هذا العالم يجعله ان يقتل بولونيوس خطأ انها شخصية معلقة بالسماء و ان نزولها الى هذا العالم جعلتها روحا سفلية تتصرف كما يتصرف الناس الذين يحيطون به . وعندما صعد للمرة الاخيرة الى مكانه الذي يحنو اليه راى السماء الصافية والشمس ذلك الصفاء وتخاطبانه اثناء اقترابهما من الغيب ان هذا الصفاء لا يدوم الى الابد حتى ينظر نظرة اخرى و قد تلبدت السماء بالغيوم و أفول الشمس و هيجان البحر بخطابهما البصري رسالة تؤكد على ان لحظة تحقيق القدر المحتوم لهذه الشخصية فالمكيدة قد استكملت حلقاتها في تحقيق هذا القدر الذي لا مفر منه فالماساة واقعة لا محالة هذا ما خبرته به السماء وهو أحسه هاملت في قرارة نفسه فكان هذا الرحيل المفجع .

الفصل الرابع

النتائج //

١– تناول العرض المسرحي و الفيلم السينمائي في ايصال مفهوم الرسالة على علامات تداولية ضمن خطابه البصري في مواطن متعددة قد لا ينهض معنى لغة الخطاب البصري الا من خلال هذه العلامات كالتقبيل المحرم واستخدام علامة الصليب المتمثلة بقبضة السيف في الفيلم ، و البوق في العرض المسرحي.

٢– نرى الفلم السينمائي لهذه المسرحيات قد حافظ الى حد بعيد على الاطار العام للخطاب البصري لهذه المسرحيات والمرسوم سلفا بما فيها من ازياء و شخوص و اماكن وغيرها من الاطر الشكلية لهذه المسرحية بينما نرى العرض المسرحي قد تجاوز هذا الاطار العام لشكل المسرحية و حاول الانطلاق في رسم خطاب بصري من روح و مضمون المسرحية فلم يتقيد لا بزمان لولا بمكان و لا بطبيعته و اشكال الشخصيات و الاحداث .

٣– اعتمد مخرج الفيلم لهذه المسرحية على المزج بين عملية المونتاج و التشكيل التعبيري للخطاب البصري في تكوين صورة متكاملة و باسلوب فني يجمع بين واقع الاحداث وبين وقع زمن عرض الفلم وصولا لتحقيق معنى موحد . بينما نرى سينوغرافيا العرض المسرحي تطلبت للايصال خطابها البصري و جود متلقي قادر على استحضار كل شروط انتاج الخطاب لتمكن من تحقيق الفهم رسالة الخطاب البصري العرض المسرحي .

٤- اعتمد المخرج على الكاميرا كعنصر اساسي في تشكيل الخطاب البصري للفيلم من خلال لقطاتها و تنقلاتها و اقترابها من وجه الممثل في ايصال علامات ساعدت على تحقيق رسالة و معنى الفيلم الفلسفية و الفنية . بينما لعبت مكملات الصورة البصرية في العرض المسرحي دورا أساسيا في تشكيل و تكوين علامات الخطاب البصري و ايصالها .

٥- طغت على الخطاب البصري للفيلم الاضاءة الخافتة التي تعكس ضبابية الاحداث و عظم الماساة كعلامة في ايصال رسالة القدر المحتوم لشخصية هاملت واستخدام اضاءة الشمس الواضحة في الاماكن العليا على ان هناك عالمان . بينما نرى المخرج استخدم في خطابه البصري في العرض المسرحي الضوء الابيض و الاسود لايصال معنى تداولي لهذا الخطاب و هو ان هذه الشخصيات اقرب الى الحلم منه الى الواقع .

٦- لقد مزج الفيلم في خطابه المسرحي بين الواقع و الخيال في تحقيق المعنى و مفهوم الفيلم و تاكيده على دور القضاء و القدر الذي لا مفر منه فف تحقيق الماساة كظهور الشبح مرتين لهاملت بشكله الواقعي ، بينما ستطيع المخرج ان يبين شبح وكانه رووية مناميه لهاملت . اما المخرج في العرض المسرحي اعتمد في خطابه البصري على مفهوم الهدم و البناء و ما فيه من ادوار في الاعتماد على الخيال الواسع لدى المتلقي و خلق اشكال و تكوينات و افراغ بعض هذه المكونات من معناها لتعبير عن حالة الفراغ التي تعيشه هذه النفوس المريضة في هذه المملكة .

٧- اعتمد العرض المسرحي لهذه المسرحية على الممثل بالدرجة الاساسية في رسم الخطاب البصري فيها و ايصل المعنى . بينما نرى الكاميرا و حركاتها من انقضاض و تراجع و اقتراب و التركيز على الممثل دورها في خلق الخطاب البصري و ايصاله .

٨- انطلق العرض المسرحي في رسم و ايصال خطابه البصري على مدارس فكري و فلسفية كالتعبيرية و السريالية . و الفلم السينمائي ايضا قد انطلق في تكوين خطابه البصري على النظريات النفسية والفلسفة الميتافيزيقية .

٩- اعتمد الفلم لهذه المسرحية في اصال المعنى من خلال خطابة البصري على الظواهر الطبيعية . بينما استخدم العرض المسرحي مكونات البصرية للعرض المسرحي في ايصال الرسالة .

١٠- حقق الخطاب البصري للفيلم السينمائي التداخل في شخصية هاملت فتارة يظهر و كانه الان المطبع الابيه و تارة اخرى يظهر و كانه من يمثل الاب حتى في حياته الجنسية او المخبول او الحبيب . اما خطاب العرض البصري يظهر الشخصيات و كانها تبحث عن جواب شافي و أزلي وهو سؤالها عن معنى الوجود .

<u>الاستنتاجات //</u>

١- ان التداولية الخطاب البصري في المسرح اختلفت اختلافا جذريا عن تداولية الخطاب البصري في الفيلم السينمائي لمسرية شكسبير فالفيلم استخدم علامات تداولية قريبة من الواقع وبعيدة عن التعقيد في ايصال الخطاب البصري ، بينما استخدم العرض المسرحي علامات صعبة التفسير و في ايصال الخطاب البصري

من خلال السياق الذي وضعت به هذه العلامات و التي لازمت في اغلب الاحيان حالة العقيد و تعمقها في المجالات الفلسفية للمخرج .

٢- اتضح من خلال تحليل العينتين على ان فيلم مسرحية هاملت ان معنى و رسالة الخطاب البصري فيه كان اكثر واطئتا و اعظم تاثيرا في ايصال هذا الخطاب للمتلقي لامتلاكه مقومات النفوذ الى نفس المتلقي بما فيه لغة تخاطب و تقنيات التصوير التي تجسد الحدث و الشخوص بمختلف ابعادها الفنية و الفكرية ، بينما المتلقي العرض المسرحي لمسرحية شكسبير بحاجة الى استحضار كل شروط انتاج لغة الخطاب البصري للوصل الى فهم معنى هذه الرسالة .

٣- من الممكن تقديم هذه المسرحيات في السينما و ايصال معاني جديدة لخطابها البصري و خصوصا اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار الفسحة التي يعطيها هذا الفن من تقنيات لا تتوفر في الفن المسرحي من مونتاج وعناصر التكوين البصري بما فيها ادخال المضاهر الطبيعية من بحر و رياح و غيرها من المظاهر الطبيعية التي تساعد على تحقيق و ايصال اهداف هذه المسرحيات .

٤- من الممكن ان يكون المخرج الذي قام باخراج هذه المسرحيات على مستوى الفن المسرحي بالاستفادة ن هذه التجربة الاخراجية اضافة الى الاطلاع على التجارب الاخراجية على مستوى الانتاج السينمائي بان يقدم لغة خطاب بصري كبير على المستوى الفني و الفكري و تقديم رؤية خطابية بصرية جديدة لهذه المسرحيات كونها احدى اهم الخامات الابداعية على المستويين السينمائي و المسرحي .

المصادر

١ - ابراهيم (عبد العزيز). التداولية اشكالية التعريف و مقاربة التمثيل .مجلة الاقلام ،بغداد .السنة السابعة و الاربعون ، العدد الاول : ٢٠١٢ .

٢ - ابو الحسن سلام (د . هاني). جماليات الاخراج بين المسرح و السينما . الاسكندرية . دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر : ٢٠٠٧.

٣ - ابو سيف (صلاح) . كيف تكتب السيناريو . بغداد . منشورات دار الجاحظ للنشر .الموسوعة الصغيرة ٩٨ : ١٩٨١.

٤ - اردش (سعد). المخرج في المسرح المعاصر . الكويت. المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب . سلسلة عالم المعرفة (١٩٢) : ١٩٧٩ .

٥ - اسعد(سامية) . الدلالة المسرحية . مجلة عالم الفكر (الكويت) المجلد العاشر . العدد الرابع : ١٩٨٠ .

٦ - الاشقر(اكرم) . الرقص لغة الجسد . بيروت : دار الفرات : ٢٠٠٣ .

٧ - الانصاري(حسين) . الاثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض . مجلة فنون البصرة (البصرة)، جامعة البصرة ،كلية الفنون . العدد ٥ . السنة ٤ :.٢٠٠٨

٨ - ايكو(امبرتو) . العلامة تحليل المفهوم و تاريخه ،.ترجمة: سعيد بنكراد . ط ١ . الدار البيضاء . المركز الثقافي العربي : ٢٠٠٧ .

٩ - بلبغ (عيد). التداولية البحث الثالث في سيميوطيقيا موريس . مجلة فصول (القاهرة) الهيئة المصرية العمة للكتاب . العدد(٦٦) : ٢٠٠٥ .

١٠ - التهامي العماري(محمد) . سيمياء المسرح . مجلة عالم الفكر (الكويت) المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب . العدد (٢) . المجلد ٣٣ : ٢٠٠٤ .

١١ - ثامر جهاد (احمد). عالمنا في صورة قراءات سينمائية . ط١ . بغداد . دار الشؤون الثقافية العامة . ٢٠٠٦ .

١٢ – الثامري (د. عادل) . التداولية . محاضرة القاها على طلبة الدراسات العليا . جامعة البصرة . قسم الترجمة . يوم الخميس ٧ / ١٢ / ٢٠١٢.
١٣ - جاسم الاسدي (سعيد) . الاعلام الابعاد الاجتماعية و التربوية . البصرة . مركز البحوث و الدراسات الاستراتيجية
١٤ - جبار خلف (بان) . تأويل النص الشكسبيري في الخطاب السينمائي . دمشق . منشورات وزارة الثقافة : ٢٠٠٨ .
١٥ - حافظ (د . صبري). التجريب و المسرح دراسات و مشاهدات في المسرح الانكليزي المعاصر . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٩٨٤ .
١٦ – رامنكو (فرنسوا) ، المقاربة التداولية ، ترجمة : سعيد علوش ، بيروت مركز الانماء القومي ، ٢٠٠٢.
١٧ – روبل (أن) و جاك موشلان . التداولية اليوم علم جديد في التواصل ،.ترجمة : سيف الدين دعفوس . بيروت : المنظة العربية للترجمة : ٢٠٠٣ .
١٨ - رووز افنز (جيمز). المسرح التجريبي من استانسلافكي الى بيتر بروك ،.ترجمة : انعام نجم . بغداد . دار المأمون للترجمة و النشر : ٢٠٠٧.
١٩ - رياض (عبد الفتاح). التكوين في الفنون التشكيلية . القاهرة . دار النهضة العربة :١٩٩٧.
٢٠ - الزبيدي (قيس). مونوغرافيات سينمائية . مجلة الحياة السينمائية . دمشق . المؤسسة العامة للسينما . العدد (٦١) ٢٠٠٧.:
٢١ - شريف استيتية (سمير). اللغة و سيكولوجية الخطاب . عمان . مطبعة الجامعة الاردنية : ٢٠٠٢ .
٢٢ - شناوه وادي (علي) . دراسات في الخطاب الجمالي البصري . بغداد . دار الشؤون الثقافية العامة : ٢٠٠٩ .
٢٣ - عبد الحميد (د. شاكر) . العملية الابداعية في فن التصوير . الكويت. المجلس الوطني للثقافة و الفنون والاداب . عالم المعرفة : ١٩٨٧ .
٢٤ - عبد مسلم (طاهر) . الخطاب البصري السينمائي من الكلمة الى الصورة . بغداد . دار الشؤون الثقافية العمة : ٢٠٠٥ .
٢٥ - عبود مبارك (عبد الكريم). السينوغرافيا . محاضرة ألقاها على طلبة الدراسات العليا الماجستير . بجامعة البصرة . كلية الفنون . قسم الفنون المسرحية . بتاريخ ١٣ /٤ / ٢٠٠٩ .
٢٦ - عيد (كمال) . جماليات الفنون . بغداد . منشورات دار الجاحظ للنشر .الموسوعة الصغيرة (٦٩) : ١٩٨٠ ،
٢٧ - فريد (سمير)، مسرحيات شكسبير في السينما . بغداد ، وزارة الثقافة و الاعلام . الموسوعة الصغيرة ١٠٠ : ١٩٧٩ .
٢٨ - فضل (صلاح). نظرية البنائية في النقد الادبي . بغداد .دار الشؤون الثقافية . ١٩٨٧ .
٢٩ - ك – ادمز(جون) . التداولية و السرد . ترجمة : خالد سهر . بغداد . إصدارات مجلة الاقلام : ٢٠٠٩ .
٣٠ – كوزنتيسيف (غريغوري) . الشاشة العميقة حول عمله في السينما و المسرح . ترجمة : يونس كامل ديب . دمشق. منشورات وزارة الثقافة . ٢٠١١.
٣١ ٠ مارتان (مارسيل) . اللغة السينمائية و الكتابة بالصورة . ترجمة : فريد المزاوي . دمشق . منشورات وزارة الثقافة . ٢٠٠٩ .
٣٢ - محسن (صباح). فخ السينما قراءات تحليلية في الافلام الامريكية المنتجة بعد احداث سبتمبر . بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة : ٢٠١١ .
٣٣ - محمد حسن جبل (د . عبد الكريم). في علم الدلالة . القاهرة ،دار المعرفة الجامعية :١٩٩٧ .
٣٤ - مراد (جولي). معجم الهادي في المترادفات و المتجانسات ، بيروت . دار المراد : ٢٠٠٩.
٣٥ - مؤنس (كاظم). قواعد اساسية في فن الاخراج التلفزيوني و السينمائي . اربد . عالم الكتب الحديثة : ٢٠٠٥ .
٣٦ – يحيى (حسب الله). في الخطاب المسرحي،بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة : ٢٠١٢.
٣٧ – يوتكفيتيش (س) . شكسبير و السينما . ترجمة : د. نديم معلا .دمشق: منشورات وزارة الثقافة . ٢٠٠٨