من المسرح إلى السينما

مازن توفيق

اهتمت السينما دومًا، بالبحث عن مصادرها من خلال فنون التعبير المختلفة، خاصة الفنون المكتوبة من رواية وقصة قصيرة ومسرح، وتباينت حدود العلاقة بين السينما وبين فنون الكتابة بصورة جعلت النقاش لا ينتهي على الدور الذي تقوم به السينما من أجل أو ضد فنون الكتابة، فالسينما راحت تستمد موضوعاتها المختلفة منذ بداية صناعتها، بالصورة التي تلائم الصورة الساقطة على الشاشة.

وقد سعت السينما مرارًا أن تكون فنون الكتابة بمثابة وسيط تنقله إلى المتفرج، وراحت تنقل كل هذه الفنون مع ما يتفق وطبيعة هذا الفن الشمولي الذي يستوعب في داخله كافة الفنون الأخرى.

وأصبح هناك ما يسمى برؤية المخرج لعمل فني، ومدى تصوره لمعالجته سينمائيًا، وتباينت شتى المعالجة ليس بين فنون الكتابة المختلفة، بل بالنسبة لنفس العمل الفني الذي يرجع إليه المخرج كي ينقله إلى الشاشة، ولكن هناك تباين واضح في علاقة السينما بكل من الرواية والأقصوصة ثم المسرح، فبينما الرواية والأقصوصة فن مرن، عميق، ذو أغوار بعيدة، ينتقل فيه الكاتب حسبما يريد داخل الأزمنة والأمكنة كما يشاء، فإن المسرح محصور بجدران ثلاثة، على المؤلف أن يحبس أبطاله وموضوعه الدرامي في داخله لا يخرج عنه حقيقة.

وعلى سبيل المثال القارئ لا يعرف سلفا أن الممثل المسرحي حين يردد مثلا (سوف أخرج إلى الحديقة) ويخرج من أمام المتفرج، فإنه لن يخرج أبدا إلى الحديقة، ولكنه سيتوجه إلى الكواليس، أما بالنسبة إلى السينما فإنها يمكنها أن تخرج وراء هذا الممثل بالكاميرا سواء ذهب إلى الحديقة أو صعد إلى السحاب أو اخترق باطن الأرض.

أصبح عنصر التصديق بالنسبة للسينما أكثر واقعية من مما يحدث في المسرح، وبالتالي فإن كاتب السيناريو والمخرج لديهم كل الحق أن يخرجوا وراء هذا الممثل إلى الحديقة أو يبتعدا داخل الإطار المحدد الذي تدور فيه الرواية، وهي الجدران الثلاثة التي أمام المتفرج.

وإذا كانت السينما قد أقامت علاقة قوية مع فن الرواية، بمعنى أن كل من الفيلم والرواية يتسمان بمرونة لا حدود لها، فإن علاقة السينما بالمسرح تجيء في المرتبة الثانية، فكاتب السيناريو لا يلجأ إلى المسرحية إلا إذا كانت ناجحة، وتتسم بسمات خاصة تتعلق بفن صناعة الفيلم.

وفي السينما العالمية اهتم المخرجون بتقديم مسرحيات شكسبير ومولييز، ثم من المعاصرين تينسي ويليامز في المقام الأول وأثرميللر، وهناك عشرات من الأمثلة لمسرحيات مشهورة نجحت عند عرضها على خشبة المسرح، وسعت السينما إلى الاستفادة من هذا النجاح فراحت تنقلها إلى الشاشة.

وقد تباينت علاقة الفيلم بالمسرحية مثلما تباينت نفس العلاقة بين الفيلم والرواية فهناك أفلام، وهي قليلة للغاية لقصور المسرحية، وكأن هناك حالة إخراج لمسرحية وليس لفيلم، ولعل من أشهر هذه النماذج فيلم (نفس الوقت في العام القادم) التي أخرجها للسينما روبرت موليجان في عام ١٩٧٨ وفيها نرى رجلا وامرأة يلتقيان دوما في المنزل الصيفي المطل على البحر منذ أن تعارفا للمرة الأولى في سنوات الشباب، وحتى أصابتهما الشيخوخة، التزم موليجان بالنص كاملا ففي كل مشهد نرى لقاء بين الاثنين اللذين لا يلتقيا سوى مرة واحدة في العام في نفس المكان، ولم يخرج موليجان عن نفس الديكور ولا عن حوار المسرحية.

وهناك حالة أخرى يحاول فيها المخرج ألا يخرج عن حدود المكان إلا في النزر اليسير، وهو يسعى للتخلص من حدود المكان المغلق الذي حبس فيه الأبطال أنفسهم من خلال استخدام جيد للكاميرا، وأيضا تحريك الأشخاص مع الحوار، وذلك مثلما فعل ريتشارد بروكس في فيلم (قطة فوق صفيح ساخن). بينما حاول مخرج آخر هو المخرج المصري سمير سيف أن يتخلص من كل هذه القيود المكانية الموجودة في النص ليخرج بأبطاله إلى أماكن أخرى مرة إلى الفناء الواسع حول البيت وإلى الطريق، وإلى المزارع في الفيلم الذي أخرجه عن نفس المسرحية تحت عنوان (قطة على نار) والذي كان من بطولة النجم الراحل نور الشريف وبوسي وفريد شوقي.

أما السينما المصرية فان صناع الأفلام فيها كانوا يهتمون بالبحث عن الحدوتة الجذابة التي تناسب ذوق الجمهور والمتفرج، كما سعت هذه السينما إلى الاستفادة أيضا من نجاحات بعض المسرحيات وذلك بداية من تاريخ صناعة السينما في مصر وحتى الآن.

فقد راح نجيب الريحاني ينقل شخصية (كشكش بيك) إلى السينما بعد نجاحها على المسرح.

إن أغلب المسرحيات التي تم تحويلها إلى أفلام مصرية لكتاب معروفين وهي مسرحيات كلاسيكية مثل مسرحيات موليير وأوسكار وايلد ووليم شكسبير، أما المسرحيات الهامة فإن أغلبها لم يظهر على الشاشة، ولم تنجح السينما في تحويل مسرحيات الكاتب الكبير توفيق الحكيم إلى أفلام ذات أهمية. كما أخرجت فيلمين عن مسرحيات ليوسف السباعي، وتكاد تكون المسرحية الهامة الوحيدة التي تم تحويلها إلى فيلم هي مسرحية (الناس اللي تحت) للكاتب الكبير نعمان عاشور في عام١٩٥٩ وهي تجربة لم تتكرر كثيرا مع جيل نعمان عاشور، ولا مع الجيل الذي لحق به.

إذن فعلاقة السينما المصرية بالمسرح المصري المكتوب ضعيفة للغاية، وليس هناك سبب ظاهر لتحليل هذه الظاهرة سوى أن الكثير من هذه المسرحيات يعرض لفترة طويلة على المسرح ويصبح المتفرج في حالة تشبع لموضوعها.

إذن فرغم الإنتاج المسرحي المصري المتعدد فإن السينمائيين لم ينظروا إليه بأي نوع من الاهتمام، ورغم أن بعض المسرحيين المصريين عملوا في السينما المصرية ككتاب سيناريو مثل علي سالم وسعدالدين وهبة ويسري الجندي، إلا أن أيا منهم لم يقترب من مسرحياته، ولا من مسرحيات أقرانهم من المصريين من أجل إخراجها أو كتابتها للسينما، وهي ظاهرة تستحق الاهتمام والتساؤل، فهل كان هؤلاء الكتاب يرون أن المسرح المصري غير جدير بتحويله إلى السينما، بينما اهتم الكثير من كتاب السيناريو لتحويل مسرحيات عالمية عديدة إلى أفلام مصرية؟

اشتقت لك يابو اليمامة

مطيع المردعي

يابو اليمامة ليت عينك تشوف
داخل عتق جيش العمالق
وصورتك يا قائدي على الكتوف
على جنودك ما تفارق
جُندك وجيشك ياليمامه يطوف
من غربها لمَّا المشارق
من بعد شبوة حضرموت الهنوف
فيها يقع راعد وبارق
واختم في القيضة وسيحوت حوف
آخر محطات التسابق
ليتك معانا نبترع بالسيوف
وارواحنا روحك تعانق
اشتقت لك واشتاق حشد الزحوف
شوق المحب شوق المفارق
فلك تحية من مئات الالوف
ومن جيوشك والفيالق
ومن قميشي والنسي والطيوف
ومن خليفي والعوالق
ومن قبايل شامخين الانوف
من حوف إلى باب المضايق
نم يا منير الحرية دون خوف
ثارك وطن في نصر ساحق
وحدت في دمك جميع الصفوف
وتقودها والروح زاهق
لنا لقاء يوم اللقاء والوقوف
ما بين يد معبود خالق
ونعانقك ونصافحك بالكفوف
عناق فرسان الخنادق.

رجل واحد

ريم وليد

ما تزال بيّ ذات الربكة، والشغف واللهفة الأولى، وبذاك أستطيع أن أجزم أن رجلًا واحدًا قادرٌ أن يُحدث بقلب الأنثى ما لا يُحدِثه أي رَجل.