



The multiplicity of theatrical visions of theatrical text in feature film

"Death of a Salesman" is a mode

Ali Abbood Shalash
University of Baghdad, College of Fine Arts, Wazeriya, Baghdad
Iraq
E-Mail: alishalash1981@gmail.com
Tel. 009647706483814

Abstract

The artist is based (Director) on a text prepared in advance of the artwork, Theatrical text is one of the rich sources from which the director quotes and rephrases it artistically and in a way that suits the visual mediator according to a conscious vision that is aware of employing and employing cinematic discourse tools from the elements of cinematic language, Different visions and views vary from one director to another according to his cultural and intellectual authority in dealing with the same text, The researcher divided the study in this subject on the methodological framework, And included the problem of research, which is determined by the following question: What are the multiple visions of theatrical text in the novel? And the importance of research and its objectives of identifying the divergence of cinematic visions of theatrical text. The theoretical framework, The second section deals with two sections in the first topic: the vision of the abstract of the text quoted and the second section: the exploitation of elements of cinematic language on theatrical text, The researcher then extracted a number of indicators that he used as a tool and criterion in the analysis of the selected samples The film " Death of a Salesman " directed by Volker Schlöndorff. The film "The Salesman " directed by (Asghar Farhadi) In order to reach the goal of research, and draw conclusions from the analysis of the samples, the most prominent, a new reading of the text is generated based on the multiplicity of visions and the succession of time periods of the environment surrounding the director a great role in the crystallization of the visions of the output through the impact of society and customs and traditions and the culture and thought, The researcher concluded the conclusions drawn from the results of the analysis and concluded the search list of sources and references.

Keywords: Directed by, feature film, Cinema

تعدد الرؤى الإخراجية للنص المسرحي في الفيلم الروائي (مسرحية موت بائع متجول) إنموذجاً

علي عبود شلش

كلية الفنون الجميلة، الوزيرية، بغداد

جامعة بغداد، العراق

خلاصة البحث

يستند الفنان (المخرج) على نص معد مسبقاً في إنجاز العمل الفني ويعد النص المسرحي احد المصادر الغنية التي يقتبس منها المخرج ويعيد صياغته فنياً وبشكل يلائم الوسيط المرئي وفق رؤية واعية مدركة بتوظيف واشتغال ادوات الخطاب السينمائي من عناصر اللغة السينمائية فتختلف وتتباين الرؤى ووجهات النظر من مخرج لآخر وحسب مرجعيته الثقافية والفكرية في تناولهم للنص الواحد وقد قسم الباحث الدراسة في هذا الموضوع على الإطار المنهجي واشتمل على مشكلة البحث التي تتحدد بالسؤال الاتي: ماهي الرؤى الإخراجية المتعددة للنص المسرحي في الفيلم الروائي؟ و أهمية البحث واهدافه المتمثلة بالتعرف على تباين الرؤى الإخراجية السينمائية للنص المسرحي، اما الاطار النظري وقد قسم على مبحثان في الاول: الرؤية الإخراجية للنص المقتبس والثاني: اشتغال عناصر اللغة السينمائية على النص المسرحي، بعدها خرج الباحث بجملة مؤشرات استخدمها كاداة ومعيار في تحليل العينات المختارة وهي الفيلم (موت بائع متجول) اخراج (فولكر شلونودورف) وفيلم (البائع) اخراج (اصغر فرهادي) بغرض التوصل الى هدف البحث، واستخلاص النتائج من التحليل العينات إذ كان أبرزها، تتولد قراءة جديدة للنص المقتبس بناءً على تعدد الرؤى الإخراجية وتعاقب فترات زمنية، للبيئة المحيطة بالمخرج كل هذا كان له دور كبير في بلورة الرؤى الإخراجية من خلال تأثره بالمجتمع والعادات والتقاليد وما يمتلكه من ثقافة وفكر، وخرج الباحث بالاستنتاجات المستنبطة من نتائج التحليل وختم البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: اخراج، الفيلم الروائي، سينما

مقدمة:

تأثير مباشر في سايكولوجيا المخرج في تفسيره للنص وحسب رؤية ذاتية ناتجة عن فكر وثقافة وخزين معرفي والتجارب خاضها المخرج معتمداً على أدواته والمتمثلة بعناصر اللغة السينمائية في التعبير وايصال رؤيته مما يجعل النص قابلاً للفهم لاكثر من زاوية فكل مخرج له رؤية خاضعة لعناصر محيطة وذات علاقة متجاوزة ووطيدة لايمكن فصلها عن ذات الفنان (المخرج) ومن هنا تتعدد الرؤى و الصور الذهنية وتتزاحم الأفكار، ومن خلال ما تقدم يطرح الباحث التساؤل الآتي: ماهي الرؤى الإخراجية المتعددة للنص المسرحي في الفيلم الروائي؟

تعتمد أغلب الأعمال السينمائية على اقتباس نصوصها من قصص أو روايات أو نصوص لحادثة مهمة تؤخذ من كتاب كما في فيلم (كل رجال الرئيس) من إخراج (ألان جاي باكولا) والذي تناول فضيحة وترغيت، أو نصوص مسرحية خاصة كونها أقرب الفنون الى السينما من حيث عناصر الاشتغال واعتمادها على وسط سمعي بصري بالخطاب الفني كذلك الى اصاله هذا الفن المسرحي، على ان تمر تلك النصوص الأدبية على معالجة إخراجية وفق رؤية سينمائية للفنان (المخرج) إذ تختلف الرؤية من مخرج لآخر وبالأخص في النص الواحد، فنصوص مسرحيات لشكسبير "هاملت" و"عطيل" و"ماكبت" والى اخره من النصوص التي تم معالجت النص الواحد الى العشرات من المعالجات بنتاج فني (فيلم روائي) فمن المخرجين يقتبس النص دون اضافة او تعبير ومنهم يخضع النص المسرحي لأسلوبه الخاص او يوظف النص للعادات وتقاليد ومعتقدات مجتمعه، كون البيئة لها

يتكون منها الفيلم، وهو موقع يؤهله لاستباق رؤية هذا الدمج" (انطونيوني، 1999).

الرؤية الإخراجية:

يرى الباحث ان رؤية الفنان (المخرج) هي صياغة العمل الفني بناء على قدراته الفكرية والمعرفية وبما يمتلكه من خيل واسع ينتج عنه عمل فني يدل عن خلفيته الثقافية والاجتماعية.

النص Text: اصل كلمة النص (Text) من الكلمة اللاتينية (Textum) " الشيء الذي نسج"، فالنص ينسج المادة معاً على نحو مرتب ومتربط" (الاصبحي، 2013).

مفهوم النص يرتبط بعملية التدوين النصوص حيث كان يتم النظر اليه على، انه " يمثل مجموع الكلمات المطبوعة او المخطوطة التي يتألف منها الاثر الادبي" (وهبه، 1986).

كذلك المدون الذي تعبر عن الاثر الادبي، فـ" المعنى الحرفي هو الصياغة اللغوية لعمل مكتوب في تميزها عن تفسير القارئ لموضوعه او قصته او معانيه المتضمنة، وهو يعني كذلك العمل الادبي المحدد الذي يتخذ موضوعاً للتحليل" (فتحي، 1986).

اما النص في المسرح، هو" رسالة مكتوبة من رموز codes واعراف conventions متبلورة ينشأ الاطار المسرحي على اساسها وتهدف الى تمكين القاريء (المخرج) من تفسير هذا النص وترجمته الى عوالم درامية Dramatic words وفضاءات تخيلية وفقاً لقاعدة الميل او التوافق مع المعيار والانحراف عنه" (يوسف، 2010).

النص المسرحي: يعتقد الباحث ان النص يشمل كل أنواع التقديم وليس التدوين فقط فالعرض يمثل النص ويندرج تحته اشكال التي تعتمد على اسلوب العرض اكان شفاهي مثل روايات السير الشعبية او الكتابة مثل الرواية والقصة او سمعي مرئي كالسينما والمسرح .

الإطار النظري

المبحث الاول: الرؤية الإخراجية للنص المقتبس

مفهوم الاقتباس يتردد هذا المصطلح في كافة الميادين الادبية والعلمية والفنية ويخص كل النتاجات الفكرية ويعرف الاقتباس حين يقوم مؤلف او باحث في احدى الميادين المعرفية بالاستعانة بنص يتسم برصانه يعود لغيره من ذوي الاختصاص والعلمية المشهود بها ليعزز به نظريته او رأي يتفق معه في الموضوع الخاضع لدراسة او البحث مع مراعاة الإشارة إلى عاندية النص الأصلي ووردت كلمة الاقتباس

اهمية البحث والحاجة اليه: تتجلى أهمية البحث في النقاط الاتية:-

1. تقديم دراسة حول تعدد الرؤى الإخراجية السينمائية للنص المسرحي للباحثين والطلبة والدارسين للفنون السينمائية والتلفزيونية.
2. رقد المكتبة العراقية بدراسة حديثة حول تعدد الرؤى الإخراجية السينمائية.
3. يفيد العاملين في مجال الإخراج السينمائي والتلفزيوني.

أهداف البحث:

يهدف البحث الى تحقيق الاتي: التعرف على تباين الرؤى الإخراجية السينمائية للنص المسرحي .

حدود البحث: يتحدد البحث موضوعياً بدراسة تعدد الرؤى الإخراجية السينمائية للنص مسرحي، وحدود البحث زمانية ومكانية فرضتها طبيعة البحث المحدد بنص مسرحي (موت باع متجول) وقد تم اختيار عينة قصدية وذلك للأسباب التي سيوردها الباحث ضمن الفصل الثالث.

تحديد المصطلحات:

الرؤى Vision: جاءت كلمة رؤى في لغة " رأى، يرى، رأياً ورؤية وراءة ورؤيانا، أي نظر بالعين المجردة أو بالعقل والرؤية ما تراه في (المنام) و (الرؤية) هي النظر بالعين أو بالقلب وجمعها رؤى" (معلوف، 1997).

ما في اللغة الانكليزية تعني كلمة (Vision) " طيف، خيال، رؤيا، بصيرة، رؤية، حاسة البصر، شيء مرئي، يتخيل يتصور" (عبد الكريم، 2012).

واما عقيل مهدي عرف الرؤية الفنية، بأنها " تمثل (رؤية) الفنان، قدرته على صياغة حركة عناصره التكوينية والشكلانية للنتاج واجتلابها من عالم المخيلة الجامحة والمشاكسة الى عالم الواقع الموضوعي وهي التي تدفع بحركة العلامات الي بث خطاب يتأولها (المتلقي)" (يوسف، 2010).

ويعتقد المخرج الايطالي انطونيوني ان المخرج هو المتمكن والمستوعب لفكرة العمل ويستطيع تجسيد رؤيته للعمل من خلال ادواته " شخص واحد يحمل في ذهنه فكرة واضحة عن أبعاد الفيلم، وهذا الشخص هو المخرج . شخص واحد يدمج العناصر المختلفة التي

وهو الكلمة المسموعة " (فريد، 1981)، فتحوّلت السينما من مجرد تسليية إلى فن أكثر تطوراً ونضجاً " تحوّلت السينما من التجربة التقنية أو من مشاهد الحفلات الجماعية الامتاعية إلى فن حقيقي قادر على خلق إنتاج يوازي روائع الثقافة العالمية " (البشتاوي، 2012)، وارتبطت السينما بالمرسح بطبيعته أقرب الفنون إليها كذلك العناصر المشتركة في الاشتغال، و " بسبب التشابه البنائي في كل من المسرح والسينما، فانهما تفاعلا أكثر مما فعلت السينما مع الفنون الأخرى" (جميس، ص59)، كذلك كلا منهما يحول النص المكتوب إلى صورة مرئية فتحة الفن السينما إلى الاقتباس من النصوص الأدبية والمسرحية خاصة وأرتكز الكثير من المخرجين في الإقتباس على الرواية والمسرح وتحويلها لأعمال سينمائية للغايات عديده أهمها تميز النصوص المسرحية بقصة رصينه في البناء وذات أسلوب درامي ممتع ومشوق ومقتنع وله وقع كبير على الجمهور مما يعطي فرصة للمخرج بطرح عمل سينمائي ذو قيمة فنية وجمالية ، فـ" لا شك ان اقتباس الرواية الأدبية أو المسرحية للسينما أو للتلفزيون أمر محمود، لأن الاستناد إلى قصة قوية درامياً، وإلى نص أدبي ذي بناء متماسك، وإلى شخصيات إنسانية مقتنعة في صراع وتفاعل، تسهم جميعاً في إعطاء العمل الفني قيمة وعمقاً أكبر" (عصمت، 2012)، والمخرج عندما يقتبس من نص فإنما هو يقوم بترجمة تلك الكلمات إلى صورة مرئية فيضيف و يحذف ويستبعد شخصيات ويخلق شخصيات أخرى، ان " الاقتباس قد يكون اقتباساً عن أصل، وقد يكون اقتباساً من أصل والاقتباس عن لا يأخذ من الأصل سوى عنصر واحد أو أكثر ويصوغه صياغة فنية، وقد تكون موضوعية أيضاً في شكل جديد ومختلف عن النص الأصلي. أما الاقتباس من يأخذ إلى جانب ما يأخذ فقرة أو أكثر من أقوال أو أحداث أو أفعال في نطاق محدود" (سلام، 1993)، فيختلف الاقتباس من مخرج إلى آخر وحسب رؤية المخرج فمنهم يلتزم بالنص ودون اثناء جمالي للعمل ومنهم لا يلتزم بمستوى معين للاقتباس فينقسم الاقتباس إلى نوعين وكما يلي:-

1. الاقتباس الحرفي

عرف حمادي كيروم الاقتباس الحرفي، بأنه " الاقتباس الأصلي والجوهرية لأنه خال من التنويعات المركبة أو مبهمه، ويتحدد في نقل عمل روائي إلى شاشة مع احترام الحد الأدنى من التدخل المباشر للسيناريست أو المخرج المقتبس، وتتطلب هذه الطريقة في الاقتباس مطابقة وملاءمة المعطى الروائي لأبعاد معطى آخر سيكون سينمائياً "

(quotation) في معجم المصطلحات العربية، بأنه " ادخال المؤلف كلاماً منسوباً لغيره في نصه، ويكون ذلك إما للتحلية أو للاستدلال، على انه يجب الإشارة إلى مصدر الاقتباس بهامش المتن إبرازه بوضعه بين علامات تنصيص أو بأية وسيلة أخرى .على أن الذوق الأدبي العام يفضل الأيزيد النص المقتبس عن عشرة اسطر تقريباً " (وهبه وآخرون ، 1986).

هذا في حال اذا كانت المادة المكتوبة أي تتعامل مع الوسيط ذاته او يختلف الوسيط التعبيري من الاقتباس نص مكتوب إلى وسيط المرئي هنا يتباين شكل ومضمون الاقتباس، هو " adaptation إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية " (وهبه وآخرون، 1986).

بدايات السينما والاقتباس من الأجناس الفنية:

انضمت السينما إلى الفنون المعاصرة في نهاية القرن التاسع عشر من خلال الصور المتحركة التي التقطتها آلة الأخوين (لومير) كخروج العمال من المصنع وإطعام الطفل ودخول القطار إلى محطة، التي ابهرت وادهشت الجمهور واحسنتهم بالرهبة والمتعة لما يشاهده في دور العرض من افلام لا تعدوا أكثر من مجرد دقائق تصور أحداث تسجيلية تخلوا من السمات الفنية والجمالية وتفقر لعناصر البناء الدرامي للأحداث كون بداية ظهور السينما أستند إلى اختراع آلة لا إلى فن راسخ له قواعد واسس منهجية برغم من ذلك اعتمد (لويس لومير) على الاقتباس في اخراج اول فيلم روائي (بلل الساقى) عام 1985 على قصة مصورة رسمها (كريستوف) كذلك فلمي المخرج اس بورتير (سرقة القطار) و (حلم عفريت الخبز والخبز) مقتبس من مادة مسرحية (ينظر جرانت، 2014)، وعلى غرار الاخوة لومير وبورتير أتجه المخرجين في الفترة الصامتة نحو إلى الاقتباس من النص المسرحي وخاصة من مسرحيات شكسبير كفيلم (هاملت) للمخرج الفرنسي (كليمان موريس) في عام 1900 كذلك فيلم (عطيل) للمخرج الأمريكي (ستيوارت بلاكتون) عام 1902 وفيلم (روميو وجوليت) للمخرج الايطالي(ارتو امبروزيو) مع مرور الزمن فرضت السينما نفسها كفن قائم بذاته فشهدت تطورات من دخول الصوت لينتج عرض يعتمد على الوسيط سمعي بصري والتجارب الفنية مرموقة بالاقتباس من النصوص الأدبية والمسرحية، مع " نطق الافلام بدات مرحلة جديدة في العلاقة بين المسرح والسينما، وبين النصوص المسرحية والافلام السينمائية، إذ اصبح هناك قاسم اخر مشترك بينهما

بازوليني " ان الانتقال من الرواية الى السينما يطرح مسألة تقنية وأسلوبية، لأننا بهذا ننقل من لسان اي من لغة وطنية الى لغة - عبر وطنية " (كيروم، 2005).

الرؤية الإخراجية

المخرج أحد أهم القائمين على إنجاز العمل الفني بل هو قائد كل المشاركين فيه حيث تغدو سمات (المخرج) واضحة على هذا العمل المتمثل بالفيلم السينمائي، و " هناك عديد من الافراد يشاركون في خلق الفيلم .. فان هذا الخلق لا يكون باعتباره خلقاً فنياً الا اذا طبعه فنان واحد بطبعه.. هذا الفنان هو المخرج .. هو الذي يكتب نص التصوير .. ويظل هو صاحب الطابع الغالب على الفيلم كعمل فني. وتتجلى هذه السمات من خلال عناصر اللغة المرئية ومدى امكانية تفرد المخرج من استخدامها وتوظيفها. الفنان يحاول رسم رؤيته الشخصية راغبا دائما بعرض مهاراته الخاصة والتعبير عن رؤيته الفردية، وتختلف الرؤية الفنية من فنان الى اخر فكل مخرج خاض تجارب مختلفة ولكل منهم مرجعيات ثقافة واجتماعية واخلاقية مختلفة يتأثر بها مما يجعل من النص المقتبس خاضع لهذه رؤية هذا للفنان وتفسيره للمناطق الغامضة في النص وبسبب تناول النص لأكثر من مخرج تتعدد الرؤى وعلى مراحل متعاقبة من الأزمنة كذلك تتعدد الاساليب في طرح النص مما يضع للنص في حالة من تجدد دائم وتداول مستمر على مر الزمن، وهذا التعدد بالرؤى يولد عند المتلقي المقارنة والتميز بين عمليتين للنص مقتبس واحد ومدى براعة المخرج في نقل العمل الفني من وسيط الى اخر، فـ" يشاهده المتفرجون مرة تلو أخرى ليتعرفوا على جهد ورؤى المخرجين المختلفين للنص نفسه" (عصمت، 2012)، وكل فيلم يرتكز على فكرة معينة التي تحتوي على عناصر الصراع والتشويق والإثارة وقد يعتمد المخرج عند الاقتباس على فكرة اساسية لتكون مضمون العمل الفني ويستغني عن مشاهد وشخصيات واحداث وحوار وحسب تفسيره للنص المقتبس، أن " الاقتباس يقف عند حدود الاستفادة بـ(ثيمة) واحدة من العمل الاصلي المقتبس عنه أو بشخصية أو أكثر بحيث يقتبس صفاتها أو بعض صفاتها مع مسمائها أو صفات دون المسمى" (سلام، 1993)، وعند قراءه النص من قبل المخرج تنشئ في مخيلته صوراً للمعاني جديده يكسر التوقع لدى المتلقي فينسف النص الاصلي ويفقد احتكاره كمصدر وحيد للأقتباس فيقوم المخرج بادخال شخصيات وحوار واحداث ليقرب العمل من القيم الاجتماعية والثقافية للواقع المحيط به،

(كيروم، 2005)، وما عرف عن الاقتباس وما يتضمنه من شروط تخص بها الرواية ينطبق هنا عن المسرح، ولكن هناك نقطة مهمة، فأحياناً نشاهد فيلماً هو أشبه بالمسرحية المصورة ويطلق عليها بالمسرح المصور أو التمثيلية المصورة أو المسرحية السينمائية (ينظر: سالم، 1986)، بمعنى أدق يقوم المخرج بنقل المسرحية بكافة تفاصيلها من أحداث وحوارات نصاً وبالحرث والشخصيات وحتى اسماء هذه الشخصيات كذلك كل العناصر السينوغرافية للمسرحية كالملابس والديكور وانجزت الكثير من هذه الافلام التي تكون اقرب المسرح حيث تدور احداث الفيلم في مكان واحد واداء الممثل وحواره كما من الذي يعتلي خشبة المسرح، ويعتقد الباحث بعدم وجود اقتباس حرفي بشكل جازم في ترجمة نص معين الى لغة اخرى ولأكثر من مترجم تختلف معنى الكلمات وجمل وكما في ترجمة نص مسرحية (يرما) للشاعر المسرحي الاسباني (لوركا)، و" يرى بعض المفكرين الفرنسيين ان ترجمة الادب خيانة. مع ذلك هي الطريقة الوحيدة التي يمكن نشر فن من الفنون او علم من العلوم " (سلام، 1993).

2. الاقتباس الحر

عند التطرق لهذا النوع يتبادر إلى الذهن بأنه خيانة وتجاوز على النص الأصلي لكن مفهومي الخيانة والامانة لا يرتبط بهذا النوع بل يفرضها صيغ التعبير غير المتطابقة بين الوسيطين الرواية او المسرحية والفيلم، ان " تقتبس معناه ان تترجم وسطاً (medium) الى وسط اخر " (فيلد، 1989)، وهذا الاقتباس يتطلب رؤية ابداعية عالية من قبل المخرج ومعرفة كبيرة بلغة فضلا عن توفر خلفية ثقافية وفكرية للمخرج وتمكن من ادواته كذلك معرفة كافية عن العمل الأصلي ليستطيع المخرج من إنجاز عمل فني متكامل، ويرتبط " مفهوم الرؤية الإخراجية بقدرات المخرج الفكرية، شخصيته وطريقته الخاصة في رؤية الحياة، وما يمتلكه من مرجعيات ايدولوجية او ثقافية، كل هذه تشكل اللبنة الأساس لرؤيته تلك، وان الرؤية الإخراجية المهيمنة تعتمد على تسيد أحد العناصر اللغوية، بوصفه الوسيلة الأنسب للتعبير عن هذه الفكرة " (ابراهيم، 2012)، و دائما ما يرتبط هذا النوع من الاقتباس، ويتحدد " بشرط معين الا وهو وجهة النظر او الرؤيا الجديدة التي يمكن ان تضاف كمبرر باعتبار منجزاً جديداً " (علوان، 2009)، وباسلوب الذي ينفرد به المخرج حين يستخدم ادوات التعبير من عناصر اللغة السينمائية لتجسيد المعاني العميقة داخل النص الاصلي عبر الوسيط المرئي ويقول المخرج ببير باولو

فإن حق المخرج يتسع تدريجياً ليصبح أكثر مشروعية أن يقدم على تقديم تصور إخراجي مغاير للأصل، عبر قراءة ذكية للكامن ما بين السطور، قد يوافق عليها المؤلف نفسه. ففي الفيلم المصري (يهمل ولا يهمل) المقتبس عن مسرحية هاملت تدور أحداث الفيلم في الزمن المعاصر وحوار ذو لغة بسيطة عامية خلافاً للحوار الاصلي والذي تتسم به مسرحيات شكسبير بحوار شعري حيث اتجه المخرج الى البيئة المحلية بما تتضمنه من ثقافة وعادات وتقاليده لتجسيد المضمون الفكري للعمل الفني " الاقتباس فقد يتم على نص اجنبي بحيث تعاد صياغة النص الاصلي ليقدّم عربي اللغة والجو... بل عملاً مسرحياً محلي الفكر والقيم والجو والعادات واللغة، في حالة التخصيص او الاردنة او المغربية " (سلام، 1993).

المبحث الثاني: اشتغال عناصر اللغة السينمائية على النص المسرحي

إن عملية الاقتباس من نص مسرحي يتطلب مخرج (فنان) ذو درايه ووعي وتمكن في استخدام عناصر اللغة السينمائية وتوظيفها جمالياً وفنياً وفق رؤيا إخراجية في تحويل النص المسرحي واعداد انتاجه الى عمل فني مرئي متكامل وبدون هذه الادراك العميق وكيفية الاستخدام تفقد هذه العناصر هدفها من ابصال رسالة للمتلقي ويفقد الخطاب قيمته ولا تؤدي دورها التعبيري فاللغة السينمائية حالها حال اللغة المكتوبة اذا شابتها اي خلل تربك المتلقي وتنفره من العمل، فان " الاقتباس الناجح يجب أن يتضمن اعادة تفكير كاملة من خلال الوسيط الجديد- والبصري اساساً - للسينما " (جرانت، 2014).

ويقوم المخرج بتجسيد رؤيته من خلال الوسيط التعبيري (السينما) الذي يعتمد على الصورة لتمثيل المعاني كونها اي الصورة منظومة علامية تنقل تجارب إنسانية من خلال مجموعة من الأفعال والحركات لخلق مجال للتخيل تخاطب عقل المتلقي، فـ" يعكس الفن في الغالب الواقع الخارجي للمحيط و(البيئة) اي يعيد انتاج الظواهر الطبيعية والصراعات الاجتماعية والحالة الاقتصادية، والتشكيلات الثقافية... المعتمدة على قوة الخيلية.. توجيه رسائل تربوية وارشادية للمتلقي" (يوسف، 2010)، مما ذكر يتبين ان الفنان يفكر وينتج مخرجات عن طريق وسيط وهذا الوسيط له عناصر التي من خلالها يعبر عن افكاره ورؤيته، والاقتباس من النص المسرحي الى فيلم روائي يتطلب توظيف عناصر اللغة السينمائية وهي على النحو الآتي:

السردي

يعد السرد أهم عناصر اللغة فمن خلاله تحكى قصة عبر الوسيط التعبيري (الصورة)، ويتمتع السرد بتقنيات كالاسترجاع الاحداث السابقة والخلاصة في اختزال الاحداث الطويلة في مشهد او لقطة والحذف الاحداث من خلال حوار عندما نقول سوف اراك بعد اسبوع والاستباق اي الاشارة لحدث لم يقع بعد وفق انساق سردية كنسق التابع او الدائري او المتوازي او التكراري السرد شكل المضمون او (شكل الحكاية) ويختلف العمل السينمائي عن العمل المسرحي من حيث الانتقال بالزمان والمكان حيث يستطيع المخرج السينمائي بسرد احداث متوازية بين مكانين او اكثر، و" أبرز أختلاف بين الدراما المسرحية والدراما السينمائية - مثل الاختلاف بين السرد النثري والسرد السينمائي- هو وجهة النظر، فنحن نشاهد المسرحية بالطريقة التي نريها، لكننا نرى الفيلم بالطريقة التي يريها السينمائي أن نرى الفيلم" (موناكو، 2016). ففي نهاية فيلم (ماكبت) اخراج (جوستين كورزيل) ينتقل بنا المخرج بين مجموعة متوازية من اللقطات لمشهدين بعد موت الملك ماكبت في مكانين مختلفين في الاول ساحة المعركة واخذ السيف ماكبت من قبل طفل قتل اباه على يد ماكبت والثاني في القصر واخذ سيف مكبت من قبل ولي العهد الذي قتل اباه الملك على يد ماكبت ايضاً استطاع المخرج من تزامن حدثين في مكانين مختلفين متشابهان في المغزى والموضوع وسير الشخصيتين نحو جهة الشمس التي تعطي دلالة عودة الحق لأصحابه الشرعين ويزوغ عهد جديد بأنتهاء موت الطاغية ماكبت.

الشخصية

الشخصية هي التي تقوم بالفعل وتدفع بالاحداث الى الامام وتعتبر مركز الاهتمام في العمل الفني (المسرحية، المسلسل التلفزيوني، الفيلم الروائي) ولكل شخصية هدف او دور معين في مجرى احداث الفيلم ومن خلال ضحها للمعلومات او ماتقوم به من افعال يجب يكون ان لكل شخصية في الفيلم دور أساسي لتؤديه، انها تقدم شيئاً ما محدداً للاخراج، ويجب ان تعطي فكرة او معلومة للمحقق في الافلام البوليسية، او ان تكون موضع الحب، او تضيف حكمة او عمقا للقصة، ففي نصوص مسرحيات شكسبير نجد ان نص المسرحية يسمى باسم الشخصيات الرئيسية (هاملت، ماكبت، عطيل... الخ) وتتضمن هذه المسرحيات شخصيات ثانوية او المساعدة فاهي تقف مع

واقفة الى ان تستقر الكاميرا تقف عند ماكبث يحمل مشعلاً ينظر نحو نار تلتهب بمنصة تحوي اعمدة خشبية قيدت عائلة (ماكدف) عليها وهي تحترق برغم من وقوف شخصيات بلا حراك بالمقابل غطت حركة الكاميرا هذا الفعل الشنيع من خلال مياه الشاطئ التي بدأت بها الحركة مروراً بالشخصيات التي تقف بعيداً عن ضوء النار الملتهبه الراضة لفعلة ماكبث واخير بماكبث محور الشر، و " المسرح ينجح المخرج بتوصيل الفكرة بواسطة حركات الممثلين بينما يواصل المخرج السينمائي الفكرة ذاتها في المحتوى ذاته مقيدا احيانا حركة الممثلين، مطورا بالمقابل حركة الكاميرا " (روم، 1981)، تعتبر زوايا الكاميرا أداة درامية فعالة تترك تأثير على المتلقي باختلاف مستويات النظر اكانت الزوية النظر منخفضة او مرتفعة او بمستوى النظر ولهذه المستويات دلالات عند الاشتغال في مضامين العمل الفني كما في فيلم (روميو جوليت) حين ما يكتشف روميو بان جوليت ابنه من العائلة (ال كابيولت) عدوه عائلته وهي تصعد السلام خلقت حركة الكاميرا (كرين) المتبعدة عن الشخصية ومستويات النظر المتباينه وحجم اللقطة البعيدة فجوة بين الطرفين ودلت عن ابتعاد الحبيين بسبب عداوه العائلتين ف(روميو) يقف تحت مستوى النظر عند بداية سلم وهو مصدوم وجوليت التي هي فوق مستوى النظر تنظر اليه بدهشة بسبب بما علمته من مربيته بانها ابن العائلة (ال مونتيجيو).

الديكور و الاكسسوار

ويعتبر الديكور اهم العنصر في توصيل المفاهيم والمضامين العمل الفني للمتلقين، كما يكشف الديكور عن زمان ومكان والحالة الاجتماعية والاقتصادية للشخصية وللديكور صفات ان يساهم في الحدث ويكون واقعيًا ويساعد على خلق الجو النفسي للدراما، لا " يمكن ان ننسى ان تصميم الديكور يتم على اساس النص " (معوض، 1986)، تم توظيف المسرح المفتوح في فيلم (روميو وجوليت) حيث دارت اهم الاحداث الفيلم على المسرح او خلفه في تكوين ويحدد مجرى الاحداث داخل اطار وهم هذه الاحداث الذي سعد من وتيره الفيلم والوصول الى قمة الصراع مقتل (مركوشيو) صديق روميو كذلك لم يبتعد المخرج عن اجواء المسرح من خلال اختيار للديكور. اصل كلمة اكسسوار فرنسية، وتعني " مكملات المنظر اي قطع الاثاث والموجودات التي تستخدم في داخل المنظر لكي تدل عليه وتشرح ما هيته " (رحيمة، 2018)، ويكون الاكسسوار اما ثابت او متحرك اي

الشخصيات الرئيسية (البطل) وتدعمها في اتخاذ القرارات وتمدها بالمعلومات ولا تقل اهمية الشخصية المساعدة عن الشخصية الرئيسية ففي فيلم الروائي عطيل تكشف (اميليا) خداع ومكر زوجها (اياجو) الذي حرض عطيل على قتل زوجته (ديزدمونه)، كذلك نبوءه الساحرات الثلاثة لمكبث بتسلمه العرش ويصبح ملكاً في فيلم (ماكبث)، تعتمد الشخصية في المسرح على المبالغة بالايامات والحركات التي تشتت المتلقي وعلى صوت ذو مستوى عالي على العكس في السينما التي تكون الشخصية على طبيعتها في الانفعال ومستوى صوتها، أن " الممثل المسرحي يمثل بصوته، بينما يمثل الممثل السينمائي باستخدام وجهه. وحتى في المواقف الاكثر حميمية، فان جمهور المسرحية يجد صعوبة في الفهم الا اذا استخدمت ايماءات وحركات وفي الوقت ذاته.. فان الممثل السينمائي قد لا يضطر لاستخدام صوته ذاته..... لكن يجب ان يكون الوجه معبراً على نحو عادي، خاصة عندما يتم تكبيره الاف المرات في اللقطات القريبة " (موناكو، 2016).

اللون والإضاءة

ان اللون يترك اثرأ لدى المتلقى لما يعطيه من رمزية ودلالة للخير او الشر وتصعيد الحدث او بعد نفسي، فـ " اخذ الاستخدام الدرامي للالوان منحنيات وتصورات كثيرة ومتعددة طبقاً لطريقة هذا المخرج او ذاك للتعبير عن تقدم الحدث ولتصعيد التوتر الدرامي " (السلمان، 2013).

حركة الكاميرا وزواياها واحجام اللقطات

مايميز الوسيط المرئي السينمائي عن الوسيط المرئي المسرحي هو استخدام الكاميرا التي تصل الى اي مكان وفق البية اشتغال يحددها المخرج وفق رؤيته، وعندما تعد مسرحية للسينما فان كل مشهد يمثل غالباً في اكثر من لقطة واحدة... واصبحت الكاميرا متصفة بالمرونة من جديد وتصوير المشاهد... بأي عدد من اللقطات يمكن ان تسجل اي عدد من الزوايا المختلفة والمسافات المختلفة، فكل حركة او زاوية دلالة معينه تضي معنى لسباق الفيلم كحركة الاستعراضية (pan) في فيلم (ماكبث) التي وضعت المتلقي في قلق وتوتر وترقب حول مصير عائلة (ماكدف) المعارض لماكبث الطاعني تبدأ الحركة افقياً من الشاطئ البحر وامواج بتجاه تل وشخصيات ترتدي ملابس سوداء

الموسيقى تتغلغل أنغامها الى نفس الانسان الذي يتولد لديه (صورة ذهنية) لمجرى الاحداث الذي يدل بموت شخصية او حالة الفرح ان الاحساس الذي تنثيره الموسيقى ابلغ من اي كلمة ولا تحتاج الوسيط يترجمه، ف" المعزوفة الموسيقية المناسبة، والمتوارية بذكاء، تؤثر على الحواس عن طريق خلق جو سيكولوجي قادر على مضاعفة قابلية المتفرج لمتلقي الإحساسات عشرات المرات ووضع في حالة انسجام" (مارتان، 2009)، عنصر الصمت يزيد من اهمية الحدث معين ويولد حالة من الشد والانتباه والتشويق لدى المتلقي نحو الفعل القائم، كما " أضاف الصوت- موسيقى أو كلام - إلى الصورة المتحركة أبعاد وأعمقاً جديدة. وأصبح الصمت قيمة ومعنى. المؤثرات الصوتية عنصر من عناصر الصوت تستخدم لإضفاء الجو العام للفيلم بمكان وزمان ومجريات الاحداث" (التلمساني، 2001).

المونتاج

المونتاج الميزة الثانية التي ينفرد بها الوسيط السينمائي بعد اله التصوير فمن خلاله تترتب اللقطات والمشاهد حسب زمان ومكان وتسلسل الاحداث، فـ" تنظيم لقطات فلم طبقاً لشروط معينة في التسلسل والزمن" (مارتان، 2009)، وهنا تكمن اهمية المونتاج باعتباره من يجسد رؤية المخرج من البناء النهائي للفيلم والوعاء الجامع لكل العناصر، ان" المونتاج يعتبر عصب الرؤية الإخراجية للفلم حيث يقوم المونتاج بوظيفة البناء المعماري للشكل الفيلمي ككل الذي يجمع كل البنى" (العبودي، 2015)، وتتكون المسرحية من فصول تنقسم الى مشهد وتعرض بلقطة عامة بينما الوسيط السينمائي يختلف من حيث عدد المشاهد وعدد اللقطات مختلفة الاحجام وفق ايقاع سلس ضمن عملية مونتاج تعتمد على الاختزال وحذف الأزمنة والتي لا يمكن تجاوزها في المسرح، فـ" الطبيعة البصرية للفيلم لا تتحمل بناء يتكون من بضعة مشاهد طويلة" (التلمساني، 2001)، يستطيع المخرج من خلال عملية المونتاج ان يوجه المتلقي نحو مضامين يحاول ايصالها ضمن سيل بصوري من اللقطات المختلفة، اما " في الفيلم السينمائي فإن المخرج يتحكم في هذا الامر ويملي على المتفرج ما يود له ان يراه من لقطة قريبة او لقطة بعيدة او لقطة عامة او لقطة متوسطة وغيرها من انواع اللقطات السينمائية" (محرم، 2014)، و" يمكن ان تقوم عملية التركيب بتأكيد تفاصيل صغيرة في الحركة أو الايماء، مما يمر على المسرح دون ان يلحظة أحد" (فولتون، 1998)، في فيلم (عطيل) يعطي كاسيو الخنجر لعطيل لينتحر بها دون

وجود الاكسسوار يرتبط بالديكور المخصص للمشهد وموضوعه الحدث يعتبر الاكسسوار الشخصية احد متلازمات التي تعرف بها وتعمل كعنصر في صراع درامي وليس قطعة تكميلية وحسب بل اشتغال العنصر كدال ضمن منظومة علامية (رمز، ايقونه، اشارة).

الأزياء

لا يمكن فصل الازياء عن الشخصية وابعادها يمكن ان تفصح عن صفات هذه الشخصية فالمخرج يحدد زي كل شخصية بناءً عن رؤيته واستناداً لدور كل شخصية في الفيلم، ان " الملابس في الفيلم لا تكون مطلقاً عنصراً فنياً منعزلاً، وينبغي النظر اليها من جهة أسلوب خاص للاخراج في امكانها ان تزيد او تنقص من تأثيره " (مارتان، 2009)، فالازياء تحدد الجنس رجل امراة او على القومية والبلد تدل على فقر وغنى الشخصية كذلك عن فترة تاريخية معينة او الزمن شتاء صيف او مهنة الشخصية وحتى الدين ان كان قس او شيخ جامع ومما ذكر تنفرد الازياء عن باقي العناصر بالفصح عن معالم الشخصية الظاهرية والمخفية وهذا ما نلاحظه في فيلم (روميو وجوليت) ففي الحفلة التنكرية ارتدت الشخصيات ازياء تعبر عن مكوناتها فجوليت اختارت زي الملاك الطاهر النقي ذو اللون الابيض بينما روميو اختار زي الفارس لتعطي صفة النبيل والشجاعة للشخصية عكس ابن عم جوليت الشرير الذي يدعوا الى الكراهية والموت ارتدا زي الشيطان وبحطة اتباعه بزي الهياكل العظمية، في فيلم (عطيل) برزت ملامح شخصية الرئيسية ذات الاصول العربية من خلال الزي التقليدي الذي يمتاز به سكان المغرب ذات المناطق الصحراوية حيث تحميهم من الحر الشمس النهار وبرودة ليل الصحراء.

العناصر الصوتية

للحوار دور مهم في دفع مجرى الاحداث الى الامام والوصول الصراع من خلال مشادة كلامية بين شخصيات او خبر تنقله الشخصية، و" اهم ماورثته السينما من المسرحية هو الحوار في تطوير الحدث الدرامي" (محرم، 2014)، ويختلف الحوار في السينما عن المسرح بالايجاز وبالوضوح ولغة بسيطة والاشارة لأحداث ستجري لاحقاً في السينما فان الحوار يميل الى البساطة والايجاز والتلميح والاقتراب من الواقع وكلما قل الحوار في الفيلم واحتلت الصورة المكان الاكبر زادت فرصة الابداع والتميز.

وحدة التحليل:

اتخذ الباحث المشهد واللقطة التي تم فيها تبيان الرؤى الإخراجية السينمائية للنص المسرحي كوحدة للتحليل في عينه البحث المنتقاة قصدياً.

مجتمع البحث:

وأشتمل مجتمع البحث على افلام التي اعتمدها الباحث كأدوات لبحثه حيث قام الباحث باختيار عينه من مجموعة كبيره من الأفلام، ارتأى الباحث ان يتخذ عينة قصديه ضمن مجتمع البحث حيث تم تحديد الفيلم الامريكي (موت بائع متجول) كونهما قد استوفيا متطلبات البحث واهدافه.

تحليل العينات

العينة الاولى

وفاه بائع متجول Death of a Salesman

إخراج: فولكر شلوندورف

تأليف: آرثر ميلر

بطولة: داستين هوفمان (ويلي)، جون مالكوفايتش، ستيفن لانج،

كيت ريد (ليندا زوجة ويلي)، تشارلز دورنينج.

مدة العرض: 136 دقيقة

سنة الانتاج : 1985 (امريكا)

الجوائز: جائزة جولدن جلوب لأفضل ممثل

وفاه بائع متجول Death of a Salesman

النص الاصلي المقتبس Death of a Salesman

النص المسرحي من تأليف الكاتب (آرثر ميلر) كتب في عام 1949 تتكون من فصلين تتناول المسرحية نقاط التصادم في طبيعة العلاقة بين ماهو اجتماعي وماهو فردي حاملا في طبيعتها نظرة ناقدة للحلم الأمريكي واعتبرت هذه المسرحية من أعظم انجازات المسرح الأميركي الحديث و حصلت على جائزة بيرلترز وجانزتي توني وكذلك جائزة دائرة نقاد الدراما بنيويورك وهي أول مسرحية تحصل على ثلاثا جوائز وعرضت هذه المسرحية حوالي 700 مرة، وترجمت إلى أكثر من 20 لغة بعد شهور على ظهورها ولا زالت تقدم في أكبر المسارح واقتبست مرات عديدة للسينما، واعتمد الباحث النص المترجم من قبل مهدي الحسيني.

علم الحاضرين الذين قبضوا عليه بسبب قتله لزوجته دزيمونة، وقسم مارسيل مارتان المونتاج الى ثلاثة أنواع أولها المونتاج الروائي الذي يتفرع الى المونتاج الخطي والتي تكون فيه الأحداث متسلسلة او المونتاج العكسي ويدعى بالدائري إذ تبدأ الأحداث من النهاية او المونتاج المتوازي إذ يجري فيه حدثان أو مجموعة أحداث في أماكن مختلفة تجمعهم فكرة واحدة اما النوع الثاني فهو المونتاج الأيدلوجي الناتج عن تضارب اللقطات اما النوع الثالث المونتاج الإيقاعي وهو التوليف الذي يعتمد على حجم وطول عرض اللقطة بناء على استيعاب المتلقي للقطة.

مما ذكر سابقاً يتضح بان لكل عنصر من عناصر اللغة السينمائية اشتغال يتم في زاوية معينة يهدف من خلاله التعبير عن مضامين فكرية ضمن البنية الكلية للخطاب المرئي، فـ" كل عنصر من عناصر اللغة السينمائية له وظيفة دلالية محددة وهي قيادة الحوادث اضاءة النص والتعبير عن الافكار والافصاح عن المعلومات الضرورية للنص ومن ثم انتاج المعنى الكلي للخطاب" (العبودي، 2015).

مؤشرات الاطار النظري

بعد ان تم بحث في تعدد الرؤى الإخراجية للنص في الفيلم الروائي توصل الباحث إلى مجموعة من المؤشرات التي تمثل حصيلة لما اسفر عنه الاطار النظري وكما يلي:

1. تتمثل الرؤية الإخراجية لدى المخرجين بتوظيف عناصر اللغة السينمائية في تجسيد مضامين الخطاب المرئي .
2. يوظف المخرج من خلال رؤيته للنص الاصلي عناصر غير موجودة كتقنية السرد مغايره او أستحداث او حذف مشاهد او اضافة حوارات.
3. يخضع عنصر الحوار في النص المقتبس لرؤية المخرج مستنداً على مرجعيته الثقافية والفكرية والعادات والتقاليد.

إجراءات البحث

منهج البحث:

سيعتمد الباحث في إنجاز هذا البحث على المنهج الوصفي إذ يوفر هذا الإجراء إمكانية البحث في تبيان الرؤى الإخراجية السينمائية للنص المسرحي، عبر تحليل عينة البحث المختارة قصدياً للوصول الى أهداف البحث.

ملخص قصة الفيلم

يتناول الفيلم موضوع الصراع داخل العائلة الواحدة (عائلة ويلي) وقلة تقدير الجيل الشاب لتضحيات الجيل الذي سبقه وينتقد الفيلم الحلم الأميركي من خلال طرح قضية الفقر والطموح ضمن بعدين مختلفين، الأول هو العائلة الواحدة، وما ينتج عنه من تفكك وتناقضات في وجهات النظر، والثاني في الاستغلال والطمع وما ينتج عنه من أزمات اجتماعية في نهاية الفيلم ينتحر (ويلي) لكي تستفيد عائلته من اموال التأمين والتخلص من الديون.

اولاً: تتمثل الرؤية الإخراجية لدى المخرجين بتوظيف عناصر اللغة السينمائية في تجسيد مضامين الخطاب المرني .

السرد

في بداية الفيلم يظهر (ويلي) يقود سيارة في ظلام حالك واذا بصوت مكابح السيارة توحى عن حادث يتم ايقاف اللقطة (stop cadre) لويلي وهو يقود السيارة يبدأ عزف آلة الفلوت، يليها مشهد (ويلي) يفتح باب منزله ويدخل، وظف كاتب النص الأصلي احدى تقنيات الارتداد في السرد (flashback) التي اصبحت ركيزة اشتغال المخرج وجسدت من خلال عناصر اللغة السينمائية وتكررت حاله الاستذكار او الاستدعاء من ذاكرة (flashback) للشخصية (ويلي) ويستذكر فيها (المومس) واخيه(بن) التي تقود الى احداث جرت مع عائلته يتولد الاستذكار من خلال حافظ كالحوار مع زوجته (ليندا) التي تخبره بمدى وسامته بمقابل حوار مع المومس التي تخبره سبب اختيارها له بذات وضحكاتهما التي تنقله الى غرفة فندق كانا يلتقيان بها كما في مشهد ويلي يتذكر فية علاقته بالمومس حيث اعتمد فيها المخرج على تجسيد رؤياه من خلال نظرة ويلي نحو مرأة وتقسيم الكادر الى مستويات وخروج المومس من وسط ظلام وتحتفي لاحقاً.

الشخصية

هيأت الشخصيات وفق ابعادها ودلالاتها في النص الاصلي فأسم (ويلي) باللغة الانكليزية يعني الضئيل ولهذا اختير ممثل قصير القامة يوحي في الستينات من العمر واكد (ويلي) من خلال حوار له يقول فيه (انني قصير) اما اخية (بن) ضمير(ويلي) الذي يذكره بالاختيارات الخاطئة التي أختارها وينضم (بيف) الابن البكر لويلي الى منزل العائلة الذي فشل في العمل والتعليم بسبب اكتشافه لحيانه والده لأمه مما جعله في دوامه صراع مع نفسه من ناحية الام التي تحب زوجها

وتكن له الاحترام والوفاء بالمقابل خيانه زوجها لها وزيف مايدعي فضلا عن شخصيات ثانوية لها دور في دفع القصة إلى الامام واطافة معلومة او تكون مسانده للشخصية في حالة التآزم والصراع ك (تشارلي) وابنه (برنارد) جاروصديق (ويلي) الذي يقرضه المال ويطلب منه العمل معه.

اللون والإضاءة

وظفت الإضاءة الموجهة نحو وجه الشخصية (بن) المتوفي لتعبر عن نقي وطهر وجعلت منه ملاك كونه يلعب دور الضمير الانساني الذي يخاطب ويوجه نحو الصواب كذلك اللون الابيض لزوي الذي يرتديه (بن) كذلك تمكنت الاضاءة من خلق ضوء النهار وعمة الليل حيث يتولد تغير وحدة الزمان في الفيلم.

حركة الكاميرا وزواياها واحجام اللقطات

كشفت حركة آلة التصوير (الكرين) عن مكان الاحداث وتحديد منزل ويلي الذي يتوسط البنايات العليا فقد بينت حركة الكرين فيها سطوه هذه البنايات وتجاوزها مما سبب انهيار الطبقات المجتمع الوسطى ولما يليقه (ويلي) من تميز طبقي وعدم مباله وغياب التخطيط الحكومي لما تتجه اليها البلاد من انفجار سكاني، وظف الرمز في احدى اللقطات من المشهد قبل خروج (ويلي) من منزله والاتجاه نحو تحقيق الحلم الأميركي الزائف الا بانتحار(ويلي) فجسدت رؤية المخرج من خلال لوحة تقع خلف (ويلي) تحوي على العلم الأميركي ووجه نظر(ويلي) نحو اخية (بن) الذي يتوهم بوجوده .

الديكور والاكسسوار

وظف الديكور البسيط كدال للحالة الاقتصادية لعائلة (ويلي) كذلك استخدمت خلفيات المناظر كالحقول والبنايات لتوحي بالمشاهد الخارجية كون تصوير الفيلم داخل استوديو مغلق وعدم وجود سقف للمنزل (ويلي) ليبين سطوة البنايات المحيطة به، ووظف اكسسوار شخصية (ويلي) النظارة في مشهد ينظف نظارته بمندبل ينظر الى المرأة يسمع اصوات تناديه لينتقل لمشهد في فندق لتصبح النظارة حلقة النقل كذلك اكسسوار الكاس الذي فاز بها ابنه (بيف) ليسترجع ذكريات تلك المباراة من خلال الحوار مع زوجته.

الأزياء

كشفت الازياء عن ابعاد الشخصيات ك(بن) الغني بزيه الفاخر ذو اللون الابيض الذي دل عن روح من عالم اخر وضمير (ويلي) الحي، وزوي (بيف) الذي يطمح بان يكون أحد لاعبي كرة القدم الأمريكية

ثالثاً: يخضع عنصر الحوار في النص المقتبس لرؤية المخرج مستنداً على مرجعيته الثقافية والفكرية والعادات والتقاليد.

حافظ عنصر الحوار في النص الاصلي على قدسيته فلم يخضع لأي تغيير من قبل المخرج كون النص الاصلي نابع من ثقافة وفكر وعادات هي ذاتها من بيئة المخرج ومرجعه الاساس في تجسيد رؤياه.

العينة الثانية

The Salesman البائع

إخراج: اصغر فرهادي

تأليف: اصغر فرهادي عن مسرحية آرثر ميلر

بطولة: ترانة عليدوستي (رنا)، شهاب حسيني (عماد)، بابك كريمي.

مدة العرض: 159 دقيقة

سنة الانتاج : 2016 (ايران)

الجوائز: جائزة الاوسكار كأفضل فيلم اجنبي جائزة كان كأفضل سيناريو

تدور أحداث فيلم (البائع The Salesman) حول الزوجين (عماد ورننا) من الطبقة الوسطى المثقفة يسكنان في العاصمة طهران يشاركان في تمثيل عمل مسرحية "موت بائع متجول" ، ينتقلان للعيش في شقة جديدة، يجهلان أن مستاجرتها السابقة هي مومس لتعرض (رنا) بعد أيام قليلة لمحاولة اعتداء جنسي من قبل أحد الزبائن القدامى (للمومس) ، تدمرها نفسياً، وتفقدتها تماماً الشعور بالأمان، مما يدفع زوجها (عماد) لمحاولة معرفة الجاني، والانتقام منه.

اولاً: تتمثل الرؤية الإخراجية لدى المخرجين بتوظيف عناصر اللغة السينمائية في تجسيد مضامين الخطاب المرئي.

• السرد

اعتمد المخرج (فرهادي) في عملية سرد الفيلم على النسق التتابعي ومنذ المشهد الاول بأنهييار المبنى السكني لينطلق صوب احداث متتالية وفق تسلسلها الزماني والمكاني وتركيزه على قص الاحداث من خلال الوسيط التعبيري (الصورة) مع التطور الاحداث والكشف عن الشخصيات وبأسلوب هادئ من شخصيتي (عماد ورننا) وبرغم من البداية المغايره لنص المسرحية والشخصيات يوازيه

وأخيه (هابي) المتأقن من اجل النساء فكل زي يبين حالة الشخصية وطلعاتها واهدافها.

العناصر الصوتية

وظف الحوار كمنولوج لشخصية (ويلي) حين يحاور باقي الشخصيات (بن) و(المومس) (بيف) الغير موجودة ضمن المشاهد تمكنه من الانتقال الى حالة الاستذكار كذلك وظفت المؤثرات الصوتية في بداية الفيلم وهو صوت مكابح السيارة العائدة لـ(ويلي) وارتطامها بشيء تمكن المخرج ومن خلال رؤية بتلميح اوشارة واستباق لحدث مهم هو موت (ويلي) من خلال حادث سيارة في نهاية الفيلم واستخدامه للمؤثر نفسه، وللموسيقى دور بتعبير عن مشاعر واحاسيس والعاطفة ويلي حين يتذكر (المومس) والفرح حين يتحدث مع اولاده حول مشاريعه المستقبلية كذلك استخدام اله الفلوت الهوائية التي تبدأ في المشهد الاول عند دخول (ويلي) وفي المشهد الاخير في المقبرة دل عزف اله الفلوت على الشخصية وللصمت اشتغال في مشهد اكتشاف (بيف) علاقة ابيه (ويلي) بـ(المومس) فعبّر عن صدمة وذهول وانخداع (بيف) بوالده وارتباك (ويلي) والخوف من أفتضاح أمره.

المونتاج

وظف المونتاج داخل اللقطة في عملية الانتقال الى مشاهد الاستذكار (flashback) مع (المومس) او (بن) ليس صورة فقط بل من خلال العناصر الصوتية المصاحبة كالحوار مع (بن) او المؤثرات الصوتية كضحكات (المومس) ليمهد للمشاهد بسلاسة وانسيابية ويتمكن من الرجوع الاحداث المتسلسلة وفق ترتيبها زماكانياً، كذلك بينت لنا عملية المونتاج من خلال تسلسل اللقطات وحركة كاميرا (tilt down) كيفية انتحار (ويلي) بفك جزء من سيارته بالمقابل كانت زوجته (ليندا) تحرص بان ترجعه لمكانه كل يوم دون علم زوجها(ويلي) إذ ركز انتباه المتلقي نحو هذا الجزء المهم.

ثانياً: يوظف المخرج من خلال رؤيته للنص الاصلي عناصر غير موجودة كتقنية السرد مغايره او أستحداث او حذف مشاهد او اضافة حوارات.

التزام المخرج بالنص الاصلي من خلال الاقتباس الحرفي للحوار والاشتغال واستخدام احدى تقنيات السرد وهي الارتداد (flashback) في النص من خلال استخدام عناصر اللغة السينمائية وفق رؤية المخرج ومرونة الوسيط السينمائي الذي يتيح اوصول المضمون الفكري للنص.

ل طرح حالة الانتقام والتسامح التي تخاطب الانسان بعدم التسرع في اتخاذ القراره ضد الاخرين.

الديكور والاكسسوار

بدأ الفيلم بمشهد لديكور العمل المسرحي وانتهى به فدل ان العمل يجري في فضاء نص المقتبس ضمن كذلك دل الديكور على ثقافة (عماد ورناء) المحتوي على لوحات فنية ووظف المخرج عنصر الاكسسوار كعنصر دال للشخصية المعتدي على (رناء) فمن هاتفة النقل ومفاتيح سيارته التي تركها في الشقة كشف عنه في نهاية الفيلم .

الأزياء

كشفت الأزياء عن مهن والزي السائد في البلاد كالحجاب وساهم الزي بايضاح ابعاد الشخصية كالحالة النفسية التي تمر بها رنا بعد حالة الاعتداء والصدمة التي واجهتها الذي انعكس على زي فأغلبه ذو اللون رمادي قاتم غير مهندم وكأنها تعيش حالة من الضياع او غير مهتمه بالمظهر الخارجي.

العناصر الصوتية

أعطى الحوار معلومات حول شخصية الاستاذ (عماد) مدرسة مادة الادب واكد على انتمائه للنص المسرحي في حوار مع طلاب حول واسئلة عديده من ضمنها عن دوره في المسرحية ليجيبهم عماد بأنه (البائع المتجول) واستطاع المخرج وفق رؤية واعية من نقل جداراً وشجاراً من البيت بين (عماد ورناء) على خشبة المسرح من خلال حوارات مسرحية ومشادة كلامية ، كذلك المشاجرة بين (عماد وبابك) التي اتناء عرض المسرحية كون (بابك) من ارشدهم لشقة (المومس) ، كذلك عملت المؤثرات الصوتية على التشويق والاثارة ففي بداية الفيلم برز خط الصوت من خلال طرق على الابواب وصراخ شخصيات بخروج من الشقة التي يسكنها (عماد ورناء).

المونتاج

وظف المونتاج بناء على الخاصية التي يتمتع بها بكونه حاوي لعناصر اللغة وترتيبها ضمن نسق بصوري متسلسل سلس مههد كما في مشهد (عماد) وهو في حالة شرود ذهني في سيارة الاجرة واذا بضحكات امرأة وينتقل بنا من خلال القطع على خشبة المسرح و(عماد) في نفس الحالة وهو يمثل دور (ويلي) تخرج الممثلة بدور (المومس) واستمرار الضحكات التي تميزت بها الشخصية كان الانتقال من مشهد الى مشهد خضعت لرؤية فنية تمكنت من الاختزال وتلخيص بإيقاع اشبه بلحن موسيقي بتغير زمن ومكان.

وبسلاسة أحداث تجري على خشبة المسرح وبين كواليسه كتدريب على العرض المسرحي ووقوع مشادات واحداث ضمن سياق الفيلم تنعكس على المسرحية المقدمة للجمهور واتناء اداء الشخصيات لأدوار التي يلعبونها على خشبة المسرح وترك المخرج النهائية مفتوحة لتتولد عند المشاهد قرأت متعددة للنص الفيلمي .

الشخصية

نقل بعض ابعاد وسمات وصفات شخصية البطل في النص المسرحي (ويلي) في شخصية (عماد) الذي يمثل في نفس المسرحية كذلك لعب(عماد) دور(بيف) ابن (ويلي) حين محاسبة (المعتدي) الذي يعمل بائع متجول ففي النص الاصلي يحاسب الابن الاب ويتشاجران وجسدت(رناء) حالة الانهيار بعد حادثة الاعتداء والصدمة والصعوبة التي تواجهها في أثناء أدائها دورها في المسرحية كذلك المومس فالم تظهر في سياق الفيلم بل وجدنا الشخصية في العمل المسرحي وتتقارب هذه الشخصية مع (المومس) التي لديها طفل وتعيش وحدها كل الشخصيات تدخل في صراع ودوافع وفق رؤية المخرج.

اللون والإضاءة

خضع النص الاصلي للعادات والتقاليد والتعاليم الدينية للبلاد ففي شخصية المومس تجاوز المخرج الحميمية بينها وبين ويلي (عماد) لكن استطاع المخرج من خلال اشتغال عنصر اللون تمكنه من ابراز شخصية (المومس) وتفرداها ففي العمل المسرحي التي ترتدي فيه الشخصية معطف ذو لون احمر فلم ترتدي اي شخصية نسائية معطف احمر ودل لون المعطف على المجون والجنس لصاحبه الشقة برغم من عدم ظهور هذه الشخصية وعندما يجمع ملابسها (بابك) من شقتها الذي يوجد من بينها معطف احمر اما الاضاءة كانت طبيعية تحاكي الواقع.

حركة الكاميرا وزواياها واحجام اللقطات

في المشهد الاول ووظف أهتزاز الة التصوير للأحياء بنهيار المبنى وكشف لنا حركة الكاميرا المحمولة سبب انهيار المبنى بعد متابعة عماد الذي يحمل جارة المريض لتقترب من شبك لترينا جرافات تعمل بالقرب من المبنى ووظفت هذه الحركة لأكثر من مشهد فعدت سمة واضحة في الفيلم وهي احدى سمات الواقعية الايرانية والتركيز عن حالة الانفعال للشخصيات من خلال اللقطات المتوسطة والقريبة

4. تختلف الرؤى الفنية للمخرجين للنص المقتبس ففي الاقتباس الحر يستعين بعناصر ويحذف اخرى او اختلاف المضمون اما في الاقتباس الحرفي يلتزم بالنص الاصلي مع مراعاة تغيير في الوسيط وأدواته.

الاستنتاجات

1. بروز أحد عناصر اللغة السينمائية وتسيدها في العمل الفني ويختلف دور واشتغال العناصر حسب رؤية المخرج .
2. يخضع النص المقتبس لرؤية المخرج وفق ثقافته وفكره وللبيئة المحيطة به وتتمثل من خلال اشتغال عناصر اللغة السينمائية على النص.
3. استمرار تناول النص الاصلي في اعمال فنية على مدى الزمن من خلال الرؤية الإخراجية المدركة والواعية للفنان.
4. في كلا النوعين من الاقتباس الحر والحرفي يتعرض النص لتغيير وبما تفرضه ادوات الوسيط الجديد.

المصادر والمراجع

1. ابراهيم، ماهر مجيد ، الحل الإخراجي واستراتيجية الحداثة الفلمية ، الموقع الالكتروني لكلية الفنون الجميلة www.cofarts.uobaghdad.edu.iq، 2012.
2. الاصبحي، محمد منير، فهم الوسيلة السينمائية، مجلة الحياة السينمائية، ع79، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2013، ص125.
3. انطونيوني، مايكل أنجلو ، بناء الرؤية ، ت ابيه حمزاوي ، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 1999، ص112.
4. البشتاوي، يحيى سليم، مدارات الرؤية وقفات في الفن المسرحي، عمان : دار الحامد للنشر والتوزيع، 2012، ص56.
5. التلمساني، عبد القادر، فنون السينما، القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة، 2001 ص123-61.
6. جرانت، بارث كيث، موسوعة السينما (شيرمر)، ت احمد يوسف، ج 1، القاهرة : المركز القومي للترجمة، 2014، ص103 - 120 .
7. رحيمة، صباح، الدراما التلفزيونية من الفكرة الى المتلقي، القاهرة : مؤسسة اوطان للنشر والتوزيع، 2018، ص151

ثانياً : يوظف المخرج من خلال رؤيته للنص الأصلي عناصر غير موجودة كتقنية السرد مغاير او أستحداث او حذف مشاهد او اضافة حوارات .

لم يلتزم المخرج بتقنية السرد في النص الاصلي الذي اعتمد على تقنية الارتداد (flashback) التي كانت تنتاب حالة من الاستذكار لشخصية (ويلي)، وظف المخرج اجزاء من النص المقتبس ومن خلال رؤية واعية للمخرج استطاع من التداخل نص المسرحية وبطلها (ويلي) الذي يحس بانته لم يقدم لعائلته شي فيدخل حالة من الاكتئاب والصراع مع نفسه بالمقابل(عماد) الذي تولد لديه حاله العجز كونه لم يستطيع توفير سكن بعد انهيار المبنى وعدم حماية زوجته وتحمل فكرة العمل رسائل انسانية بالمسامحة وعدم الانتقام بين البشر.

ثالثاً: يخضع عنصر الحوار في النص المقتبس لرؤية المخرج مستنداً على مرجعيته الثقافية والفكرية والعادات والتقاليد.

الحوار حاله حال بقية العناصر خضع لرؤية مخرج بما يمتلكه من خزين من التجارب والثقافة والبيئة المحيطة وبما يتناسب مع هو سائد ومعاصر ففي مشهد يتحدث فيه (عماد) عن المدينة وعمليات الهدم والبناء مجمعات والتكسد البشري يوازية في النص الاصلي يتحدث (ويلي) عن الزخم السكاني وبناء المباني الشاهقة مما سبب حالة من الأختناق فكلا الحوارين متقاربان من ناحية المعنى والمضمون.

النتائج والاستنتاجات

النتائج

جاءت نتائج تحليل العينات لتجيب عن التساؤل الذي وضعه الباحث في مشكلة البحث والاجابة عن أهداف البحث والتي كانت على النحو الاتي:

1. كان للبيئة المحيطة بالمخرج دور كبير في بلورة الرؤى الإخراجية من خلال تأثره بالمجتمع والعادات والتقاليد وما يمتلكه من ثقافة وفكر .
2. تتولد قراءة جديدة للنص المقتبس بناء على تعدد الرؤى الإخراجية وتعاقب الفترات زمنية .
3. يتغير دور عناصر اللغة السينمائية واشتغالها في الفيلم الروائي من مخرج الى اخر لإيصال المضمون الفكري وتسيده احدى هذه العناصر كحركة الة التصوير (المحمولة) او تقنية سردية (flashback).

8. روم، ميخائيل، احاديث في الاخراج السينمائي، ت عدنان مدانات، بيروت: دار الفاربي، 1981، ص109.
9. سالم، احمد، في التعبير السينمائي (الفلموجيا)، بغداد : دار الشؤون الثقافية، 1986، ص112.
10. سلام، ابو الحسن، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، مصر: مكتبة المصطفى، 1993، ص 35-60-65-66.
11. السلطان، حسين، مقدمات سينمائية في السرد السوري، بغداد : دار الجواهري، 2013، ص19.
12. عبد الكريم، سعد، رؤى المخرج المسرحي، بغداد: مكتبة الفتح، 2012، ص9.
13. العبودي، احمد جبار، البناء الدلالي لسردية الشكل السينمائي، بغداد: دارو مكتبة عدنان، 2015، ص47-49.
14. عصمت، رياض، رؤية جديدة مقالات في الاداب والفنون والمجتمع، دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012، ص 227-410.
15. علوان، قاسم، البنية الادبية وتحولاتها مسرحيا وسينمائيا، العراق، 2009، ص111 .
16. فتحي، ابراهيم ، معجم المصطلحات الادبية ، المؤسسة العربية للناشرين المبتدئين، 1986، ص248.
17. فريد، سمير، مسرحيات شكسبير في السينما، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1981، ص6.
18. فولتون، البرت، السينما الة وفن، ت صلاح عز الدين واخرون، المركز العربي للثقافة والفنون، 1998، ص300.
19. فيلد، سيد، ت سامي محمد، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر، 1989، ص159 .
20. كيروم، حمادي، الاقتباس من المحكي الروائي الى المحكي الفيلمي، دمشق : الهيئة العامة للسينما، 2005، ص13، 14.
21. مارتان، مارسيل، ت فريد المزوي، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، دمشق : المؤسسة العامة للسينما، 2009، ص61-119-135.
22. محرم، مصطفى، السينما والفنون الاخرى، مجلة الحياة السينمائية، دمشق : المؤسسة العامة للسينما، ع 81-82، 2014، ص139-142.
23. معلوف، لويس، المنجد في اللغة ، بيروت : دار المشرق، 1997، مادة (ر).
24. معوض، محمد، الخدمات الانتاجية العمود الفقري للانتاج التلفزيون، مجلة الفيصل، ع1986، 115، ص30.
25. موناكو، جيمس، كيف تقرأ فيلماً، ت احمد يوسف، القاهرة : المركز القومي للترجمة، 2016، ص55.
26. وهبه، مجدي واخرون، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، بيروت : مكتبة لبنان، 1986، ص56-566.
- يوسف، عقيل مهدي، أفتنة الحداثة دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، بغداد: دار دجلة، 2010، ص16-17-67