The Directing Vision of Shakespearean Text in Cinema (Hamlet Kenneth Prana as a model)

Mohammed Hameed Zghair
University of Baghdad, College of Fine Arts, Wazeriya, Baghdad,
Iraq
E-Mail: mohammed_hameed604@yahoo.com
Tel: +9647701107243

Abstract

The researcher adopts directing vision of the Shakespearean text in cinema and film discourse. Among the huge number of visions and theatrical treatments, Hamlet's film director Kenneth Prana was chosen as a production model for 1996, which is based on a play of the same name by the English writer William Shakespeare. Between the Shakespearean texts in the cinema, but what drew the researcher's opinion that the film directors have a different visions even to the text, and hence we find that the problem of this research comes in accordance with the following question: How does the directing vision of Shakespearean text become more flexible and interpretable than others?

Chapter 1: Methodological Framework: Research Problem - Research Objectives - Research Limits - Importance of Research - Terminology.

Chapter Two: Theoretical Framework: The first subject: The vision of the director in cinema.

The second topic: cinematic treatments of Shakespearean text.

Chapter three. The procedural framework includes: The research community - Analysis of samples - Method of research The researcher then reached a number of conclusions and conclusions:

1. Directing vision is the special formulation by which the meanings of theatrical text are transformed into a cinematic work in a new and innovative way, which refers to the visual expressed images , and what had achieved in the film of the director Kenneth Prana Hamlet.

2. The form of the Shakespearean text is a very complex even in structure and an inattentive feature of contemporary film production, because it contains aesthetic and intellectual wealth, and adheres to its intellectual structure and its variants on all social and cultural levels.

Keywords: Extelral Vision, Cinamas Speech, direction Process

الرؤية الاخراجيّة للنص الشكسبيري في السينما (هاملت كينيث برانا) انموذجاً

الباحث: محمد حميد زغير
جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، الوزيرية، العراق

خلاصة البحث
لقد اتخذ الباحث الرؤية الاخراجيّة النص الشكسبيري في السينما والخطاب السينمائي ومن بين الكم الهائل للرؤى والمعالجات الاخراجيّة وقع الاختيار على فيلم هاملت المخرج كينيث برانا إنموذجا انتاج لعام 1996 الذي اقبس عن مسرحية تحمل الاسم نفسه للكاتب الانكليزي (وليم شكسبير(كونها تعرضت لاكثر عدد من لمعالجات من بين النصوص الشكسبيرية في السينما، ولكن ما لفت نظر الباحث في ان المخرجين السينمائيين يختلفون في زاوية الرؤية حتى للنص الواحد، ومن هنا نجد ان مشكلة البحث هذا تأتي وفق التساؤل الاتي: كيف تتكون الرؤية الاخراجيّة النص الشكسبيري في السينما في ظل ما يتمتع به ذلك النص من مرونة وقابلية للتفسير اكثر من غيره؟
الفصل الاول: الإطار المنهجي: مشكلة البحث –أهداف البحث-حدود البحث-أهمية البحث-وتحديد المصطلحات.
الفصل الثاني: الإطار النظري: المبحث الاول: الرؤية الاخراجيّة في السينما.
المبحث الثاني: المعالجات السينمائية للنص الشكسبيري
الفصل الثالث الاطار الاجرائي ويشمل:-مجتمع البحث-تحليل العينات-منهج البحث ثم توصل الباحث الى عدد من النتائج والاستنتاجات:
1. الرؤية الاخراجيّة هي الصياغة الخاصة التي بواسطتها يجري تمثل معاني النص المسرحي بتحويلة الى عمل سينمائي بشكل جديداً ومبتكراً،بما يحيلها الى صور مرئية معبرة، ووهو ما تحقق في فيلم المخرج كينيث برانا هاملت.
2. شكل النص الشكسبيري بوصفه بنية دلالية غاية بالتعقيد والتركيب ومعيناً لاينضب للانتاج السينمائي المعاصر، لما يحويه من ثروة جمالية وفكرية، وتمسك ببناه الفكرية ومتغيراتها على كافة الاصعدة الاجتماعية والثقافية. الكلمات المفتاحية: الحسينية، معماري، تاريخ.

الكلمات الرئيسية: الرؤية الاخراجيّة، الخطاب السينمائي، المعالجة الاخراجيّة

الاطار المنهجي

مشكلة البحث

لقد اتخذ الباحث الرؤية الاخراجيّة النص الشكسبيري في السينما و الخطاب السينمائي ومن بين الكم الهائل للرؤى والمعالجات الاخراجيّة وقع الاختيار على فيلم هاملت المخرج كينيث برانا إنموذجا انتاج لعام 1996 الذي اقبس عن مسرحية تحمل الاسم نفسه للكاتب الانكليزي (وليم شكسبير(كونها تعرضت لاكثر عدد من لمعالجات من بين النصوص الشكسبيرية في السينما، ولكن ما لفت نظر الباحث في أن المخرجين السينمائيين يختلفون في زاوية الرؤية حتى للنص الواحد، بحيث يقع تحت انظارنا معالجات لنص هاملت مثلاً تزيد عن خمس وثلاثين معالجة وكل منها يؤطر نفسه بفهم جديد للنص. ومن هنا نجد ان مشكلة البحث هذا تأتي وفق التساؤل الاتي: كيف تتكون الرؤية الاخراجيّة النص الشكسبيري في السينما في ظل ما يتمتع به ذلك النص من مرونة وقابلية للتفسير اكثر من غيره؟

أهداف البحث

1. يهدف البحث إلى دراسة النص الشكسبيري وتوظيفه في مجال السينما .
2. الكشف عن المعالجات السينمائية النص الشكسبيري مجال السينما والتلفزيون.

3. تسليط الضوء على فيلم هاملت، للمخرج كينيث برانا كعينة مختارة ودراسة الرؤية الاخراجيّة للنص الشكسبيري في السينما من خلالها وبيان تعدد الرؤى الاخراجيّة لتلك النصوص مسرحيا وهو ما سيضيف للمكتبة العلمية بحثا ومصدرا يتناول تلك النصوص ومعالجته في السينما.

أهمية البحث

تأتي أهمية هذا البحث من أهمية موضوعه الذي يسلط الباحث فيه الضوء على واحدة من اهم الاعمال التي تناولت النص الشكسبيري في السينما برؤيا اخراجية امتازت بالتمسك بالنص كاملا دون حذف وهو فيلم هاملت للمخرج كينيث برانا وكون هذا البحث سيرفد المكتبة العربية والعراقية بما يخدم مسيرة البحث العلمي من خلال نقل وتحليل علمي لتجارب عالمية هامة كما ان للبحث هذا أهمية بما يعنيه للدراسين والباحثين وهي أهمية في مجال السينما، فضلا عن أهمية الرؤية الاخراجيّة للعاملين والباحثين في مجال السينما وان البحث يتطرق لمجالات لم يتطرق اليها الباحثون في الدراسات السينمائية في العراق .

حدود البحث

الحد الموضوعي: فيلم هاملت، المخرج كينيث برانا.

الحد الزماني:

تحديد المصطلحات

إن أصل كلمة رؤية مثلما جاءت في كتاب المنجد في اللغة والأعلام هي (الرُؤيَة وجمعها رؤىً: النظر بالعين أو بالقلب) (المنجد في اللغة والأعلام، ص243). وجاءت أيضاً بكلمة أخرى مع تقارب بالمعنى وهي "الرّية: الرؤية. الترئِيَة: المنظر أو حَسَنُهُ. الرِءّاء: الكثير الرؤية"(المنجد في اللغة والأعلام، ص243).

"إن الرؤية لا تعتمد على القدرة البصرية وإنما تتعداه لأنها نابعة من قدرة الفكر، والإدراك والتخيل لأن التخيل هو كذلك فكر الرؤية"(ميرلوبونتي، ص39).

ويعرفها صبيح صادق العبيدي في رسالته للماجستير "إن الرؤية تقترن بالعملية الإبداعية لخلق العمل الفني والتي تعتبر التفكير الإبداعي تدفقاً حراً للأفكار عن طريق الخيال والحلم والإلهام والحدس والنظر والتي يعمل الفنان جاهداً لتحقيقها" (العبيدي، ص54).

أما التعريف الإجرائي: للباحث فانه يعرف الرؤية (بانها مجموعة الافكار والتصورات التي يحولها المخرج الى فضاء متخيل داخل المبنى الفيلمي تتعزز بعناصر اللغة السينمائية التي يوظفها كدلالات من خلال مرجعياته الثقافية والفنية والاجتماعية).

المعالجة: عرفت المعالجة في اللغة العربية بانها تعني العلاج واقتصر المفهوم اللغوي العام لمعنى المعالجة بشكل متخصص على المجالات الطبية المتعددة لايجاد صيغة او أسلوب علاجي لتطبيب داء معين أو مرض معلوم أو جرح حيث يقال عالجت المريض معالجة وعلاجا. (بن اسماعيل، ص337).

وقد ارتبطت المعالجة بالإنسان وهو هنا (الطبيب) ولازال يسمى الحكيم في كثير من بلدان المغرب العربي او (المداوي) وكما صنفها ابن منظور في لسان العرب تحت مفهوم (العلاج، المراس والدفاع.(

واعتلج القوم: اتخذوا صراعا وقتالا، وفي الحديث: ان الدعاء ليلغي البلاء فيعتلجان اي يتصارعان. وعالج الشيء معالجة وعلاجا: اي زاوله وعاناه. وعالجه فعلجه علجا اذ زاوله فغلبه، وعالج عنه: دافع فكل شئ زاولته ومارسته: فقد عالجته (ابن منظور، ص 326).

الإطار النظري

المبحث الاول: الرؤية الاخراجيّة في السينما

ان لكل مخرج سينمائي رؤية خاصة به تميزه عن غيره من المخرجين ولديه نهج فني وجمالي يتبعه لايصال الفكرة مستعينا بعدد من العناصر مثل الشخصية واللون والاضاءة وحركة الكاميرا واختيار الزوايا والملابس والأكسسوارت والحوار والمؤثرات الصوتية والصمت وغيرها من عناصر اللغة السينمائية .

يتميز كل مخرج عن غيره من المخرجين بما يمتلكه من خزين ثقافي او موروث وهذا الموروث متغير من مخرج الى اخر فنرى المخرج المتميز هو من يمتلك موروث وخزين معرفي اكبر واوسع واشمل، وبما ان الرؤية تعتمد على المرجعيات الثقافية والاجتماعية التراكمية كأحد الأسس المهمة في تشكيلها وبناء صور ذهنية ذات صفة تحولية متباينة تختلف من منطقة الى اخرى تبعا لاختلاف منظومة العلاقات المكونة لذهن المخرج فاسترجاع الصور المخزونة في الذاكرة التي تحتوي على كم هائل من الصور والمشاهدات التي تم استحضارها و اعطائها صيغ تعبيرية او ترميزية جديدة تتم عن طريق ملكة الخيال ((فالفنان هو الذي يعيد ترتيب الاوضاع في عالم الخيال والى اعادة بناء العلاقات في عالمه الواقعي للوصول اى واقع نفسي وروحي ينتج بقرائن تشكيلية))(خمري، ص54).

والشيء الاخر الذي يميز المخرج المبدع من غيره هو ما يمتلكه من مملكة فكرية والقدرة على الربط بين القطات التحقيق الابداع في العمل السينمائي ((فالخيال الفاعل هو الذي يموضع العلاقات في نسب جديدة غير التي نراها سائدة ونمطية فتغير النسب هو الخلق الذي ندعوه خيالا))(هيغل، ص67)

الإخراج هو عملية قيادة العمل الفني لذلك فان المخرج هو المسؤول الأول والاخير عن ظهور العمل الفني في احسن صورة وذلك من خلال استخدام أدواته في خلق الابداع داخل العمل معتمداً على رؤية اخراجية فعلى سبيل المثال في فيلم (افاتار) للمخرج (جيمس كاميرون) استخدم المخرج اللون الأزرق لتمييز السكان الأصليين من قبائل الأوماتيكايا الذي يصل طول أحدهم لثلاثة أمتار بجلد أزرق، حيث قدم دهشة بصرية هائلة ربما كانت الأكبر في السينما حتى تاريخ انتاج الفيلم وان رؤية المخرج في اختيار الالوان والاشكال للممثلين والازياء كل هذا ناتج عن الخيال الكبير لدى المخرج الذي يوظفه في خلق العمل الإبداعي حيث ان الخيال والمملكة الفكرية والخزين المعرفي من الأمور الأساسية في تكوين رؤية وأسلوب اخراجي محترف فالمخرج الذي يجعل من الأشياء غير الموجودة بالحياة الطبيعية أشياء لها وجود في افلام الخيال حيث يكون المخرج هو صاحب الرؤيا في التعبير على العمل الفني.

فمعظم المخرجين المبدعين في ميدان السينما يطرحون أفكارهم بالوسائل التعبيرية الفلمية، وعلى الرغم من ان أليه التجسيد تعتمد على هذه الوسائل مضافاً أليها اللغة السينمائية ويشكل الممثل في حد ذاته منظومة مستقلة لكنه مسيطر عليه من قبل المخرج الذي ينفذ العمل وفق منهج خاص يرسم المخرج بناء على قدارته الفنية ورؤيته الاخراجيّة.(سكورسيزي، ص65).

الشخصيات الدرامية:

انشغل الإنسان في قديم الأزل بمحاولات فهم ذاته ومعرفة صفات وسمات الشخصية البشرية وهل هي سوية أم مضطربة ومريضة وكيف يتحكم فيها ويعدلها كما اهتم أيضا بمعرفة طبيعة وصفات وسمات الشخصيات التي يتعامل معها ومعرفة كيف تتصرف تلك الشخصيات في المواقف المختلفة وماهي الانطباعات التي يخفيها الأخر وهل هي طيبة ام شريرة .

تعرف الشخصية:

)) بانها مجموعة الصفات والسمات والقدرات العقلية والجسدية والاجتماعية التي تنعكس في سلوك الفرد وتفكيره وتحدد نظرته لنفسية وتعامله مع المجتمع ويوكد علماء النفس ان هناك ثلاثة ابعاد الشخصية. يتوقف نجاح الفرد وسعادتة على مدى التوافق بينها وهي:

1. البعد الذاتي او الصورة الذاتية وهو ما يعتقده الفرد عن نفسه .
2. الصورة الاجتماعية وتمثل رؤية الاخرين لشخصية الفرد .
3. الصورة المثالية وهي الصورة التي ينسجها الفرد عن خيالة ويتمنى ان يكون عليها .

المؤثرات الصوتية:

يرى البعض ان دور المؤثرات الصوتية ينحصر في خلق الجو العام فقط، وبالمقابل يمكن ان يكون لها دور كبير في تحديد معنى المشهد وتوضيح دلالاته كاصوات البحر الرتيبة والمملة والدالة على التأكل الروحي لبطل الفلم، ويمكن ان تؤثر حدة المؤثرات الصوتية او شدتها وايقاعها على استجابة المشاهد .

المخرج يستعمل الموسيقى للتعبير عن الجو العام أي عالم الاحاسيس الخارجية المحيطة بالشخصية او عن العالم الداخلي للأحاسيس الدفينة في النفس البشرية(سكورسيزي، ص273 .(

وهو ما يؤكد قدرتها على اثارة الاجواء السايكولوجية في العمل الدرامي وليس على المخرج ان يكون خبيراً تقنياً لكي يستطيع استعمال الموسيقى بشكل مؤثر قدر ما يكون عليه ان يعرف ما يريده من توظيف الموسيقى دراماياً، إن لبرامج المونتاج الصوتي المستخدمة حاسوبيا القدرة على تحديد مواضع القطع والربط وبدقة عالية من خلال ما تقدمه من عرض صوري يمثل الشكل الموجي الصوتي للمادة التي يتم تحريرها وبأي نوع كانت (موسيقى - حوار – مؤثرات .(

المعالجة الدرامية

المعالجة هي صيغة شديدة التطور عن الملخص، وهي وثيقة طويلة إلى حد ما قد تبلغ عشرين صفحة أو أكثر في الأفلام الطويلة. ويتم في وثيقة المعالجة تطوير القصة بكليتها.(هارو، ص235). تقترب المعالجة إلى حد ما من صيغة الرواية وهي تصف الفيلم بكليته مشهداً إثر آخر ولكن دون أي تقطيع متسلسل في هذه المرحلة فهذه الوثيقة لا تتضمن أية حوارات، أو القليل منها، بالمقدار الذي يسمح للقارئ أن يكون فكرة دقيقة عن الطريقة التي تتكلم بها بعض الشخصيات (لهجة، أو لكنة خاصة).

الزمان

ترتب العملية الفنية الابداعية على المخرج ان يتعامل مع الزمن بما يتناسب مع الحدث والتحكم به كإيقافه أو إسراعه مقارنة بالزمن الحقيقي، وكما ان بإمكان المخرج بناء عوالم متخيلة بخلق شخصيات أو أمكنة وعوالم مبتكرة تمتلكان قدرة التحكم بالزمن وتطويعه وخلق أبعاده المنسجمة مع أنظمتها وقوانينها، فهما تمتلكان القدرة على عكس الزمن أو الانتقال إلى أزمنة أخرى والعودة إلى الماضي.

يتم التعبير عن الزمن بالماضي او الحاضر او المستقبل ولكل شكل من هذه الاشكال اشتغالاتهِ على المستوى الفيزيائي او الدرامي والجمالي ولهذه التقسيمات مستويات جمالية ودرامية وتعبيرية ومن خللها تتكون الرؤية الاخراجيّة(جماعة من الباحثين، ص3).

المكان

تجري احداث كل قصة أو رواية في مكان وهو ما يرتب على المخرج ان يكون على معرفة بجغرافية الأماكن والأجواء السائدة فيها والعادات والتقاليد واللهجات واللكنات التي يستخدمها سكان ذلك المكان وتلك المعطيات تشكل عاملا مهما في انضاج الرؤيا الإخراجيّة. في الحياة الواقعية يكون هناك استمرار في الزمان والمكان أما في الفيلم فالزمان والمكان يفقدان ميزة الاستمرار، فالفترة الزمنية التي يجري تصويرها يمكن أن تقطع في أي لحظة و قد يعقب المنظر على الفور منظر آخر في وقت مختلف تماما وهنا تبرز جمالية التغير المكاني والزماني فلا شيء ثابت(أرنهيم، ص27).

المبحث الثاني: المعالجات السينمائية للنص الشكسبيري

المعالجة الفنية للنص: هي صيغة متطورة عن ملخص القصة او النص وهي طويلة الى حد ما قد تبلغ عشرين صفحة او أكثر في الأفلام الطويلة ويتم في وثيقة المعالجة تطوير القصة بكليتها وتقترب المعالجة الى حد ما من صيغة الرواية وهي تصف الفيلم بكليته مشهدا أثر اخر ولكن دون أي تقطيع متسلسل في هذه المرحلة فهذه الوثيقة لا تتضمن اذن الحوارات او بالأحرى القليل منها وفقط بمقدار يسمح القارئ ان يكون فكرة دقيقة عن الطريقة التي تتكلم بها البعض الشخصيات.(هارو، ص20). يعتبر السيناريو في الواقع مشروعا يوضع بين يدي المخرج التوضيح الخطة التي يسير عليها الإخراج لتحقيق ما به من حوادث وإبراز الموضوع على الشاشة في أسلوب فيلمي مؤثر .

ان كتابة السيناريو تعتمد أولا على معالجة الحوادث في القصة معالجة فيلميه صحيحة أي ان يستخدم السيناريست أصلح الطرق الفيلمية التي بها يتأثر المتفرج حينما يرى الموضوع ماثلا امامة على الشاشة .

ينبغي ان يعلم كاتب السيناريو الأسباب والخصائص التي تسهل على المخرج تأدية عملية الإخراج حتى يستطيع ان يقوم بواجبة في ترجمة الاحداث لمكتوبة في القصة او الرواية الى مادة مصورة وان تصل الى المتلقي بأوضح صورة ممكنة. (حسين، ص28)

يعتمد السيناريو بشكل عام على آلية محكمة قوامها عملية التحويل والانتقالات المتعددة ةتوتغيير مسارات النص من عالم ولد فيه النص الى عالم جديد قد يكون مناقض لمكان النص وزمانه السابق أو ربما قد يكون متفق معها دون اغفال ضرورة أحداث بعض التغيرات التي ينوي من خلالها زحزحة بناء النص االاصلي وإعادة هيكليته لينتج عن ذلك شكل جديد تتوائم مع عالم المعد ويكون قريبا من سمات المجتمع التربوية والفكرية ولابد من ان يمر المعد او السيناريست بمجموعة من المراحل المهمة في عملية الاعداد لأن تلك العملية لا تخلو من تعقيدات والطريق فيها ليس سالكا ولا معبدا بالنجاح، فقد يخفق المعد وقد ينجح وقد يتجاوز النص السابق وقد يبقى رهينه. وربما تكون العملية برمتها غير ذات جدوى في هذه الحالة لأن عملية التحويل والتحول عملية بحاجة الى جهد كبير ووعي ودرايه وأفق ثقافي واسع وهو ما قد يغفله المعدين الذين يقومون بفعل التحويل، وهو ما أستدعى الباحثان لدراسة هذه الموضوعة والوقوف على أهم تعرجاتها وانبساطاتها.

شكسبير في السينما

يعتبر فيلم هنري الخامس الذي قام ببطولته لورانس عام 1944 من أوائل الافلام المقتبسة من أعمال شكسبير، حيث وظف أوليفيه في هذا الفيلم خبرته في مجال السينما التي تعدت الخمسون عاماً، ليستطيع تحويل المسرحية إلى صورة حية، وساعده على ذلك أن المسرحية ذاتها مشوقة للجمهور البريطاني في تلك الفترة وقدرته على جعلها ملائمه للعصر .

وتعد تجربة المخرج الياباني العبقري أكيرا كيرو ساوا من التجارب الهامة في توظيف الفكر الشكسبيري في السينما واراد ان يثبت ان المعالجة والرؤية الاخراجيّة تفوقت حتى على مفردات النص كما حدث في فيلم عرش الدم الذي انتج عام 1957 والمستلهم من مسرحية.ماكبث حيث تجاهل تماماً الخطب الخاصة بالمسرحيةواعتمد على الأحداث وأبعاد الشخصيات التي أجاد شكسبير رسمها، وأثبت أن ذلك سرّ قوّة

وتميّز الفكر بمسرحيات شكسبير، وفي تجربته الثانية في فيلم ران الذي انتج عام 1985 وقد استلهمه من مسرحية الملك لير وهو يحكي قصة الملك الياباني الذي حاول تقسيم مملكته ولكن تسبب ذلك في نتائج فوضوية وكارثية وعلى الرغم من الشهرة الكبيرة لمسرحية روميو وجوليت وخلودها كصورة سامية للحب في أذهان الكثيرين ولكن الإخفاق كان نصيبها عند تقديمها سينمائيا، فحين قدمها ليزلي هوارد عام 1936 فيلم روميو وجوليت وهو في الثالثة والأربعون من عمره وبالتالي لا يصلح تماماً لتقديم دور الفتىالفيروني الوسيم الذي يأسر قلب الجميلة جوليت.

الملك لير ربما من أقل المسرحيات التي قدمتها السينما المصرية لويليام شكسبير، فقدمت في السينما في عملين فقط وهما الملاعين عام 1979، وحكمت المحكمة عام 1981، أما مسرحية هاملت، فقد ورد ذكرها فقط في أفلام يوسف شاهين ولكن حقا لم نشاهد فيلم واحد في السينما المصرية مقتبس من هاملت، بينما قدمت على خشبة المسرح كثيرا، ربما أقرب حبكة لهاملت تلك التي قدمها حسن حافظ تحت عنوان يمهل ولا يهمل، ولكنها للأسف لم تحقق أي نجاح لضعفها الشديد.

مؤشرات الإطار النظري

من خلال بحثنا تم اعتماد عدد من المؤشرات والتي تشير الى اهم ما تناوله البحث وهذه المؤشرات هي:

المؤشر الأول: الرؤية الاخراجيّة تقدم معالجات سينمائية مبتكرة للنص المسرحي لتحويله الى عمل سينمائي .

الموشر الثاني : الفلم السينمائي يعتمد على توظيف عناصر اللغة السينمائية وانشغالاتها الدلالية.

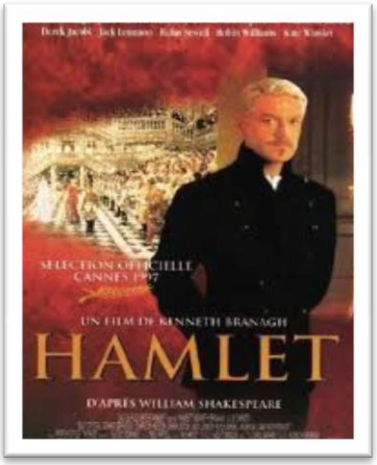
المؤشر الثالث: توظف السينما جماليات المكان لتدعيم الحدث دون تشتيت ذهن المتلقي.

اجراءات البحث

مجتمع البحث: يشتمل مجتمع البحث الرؤية الاخراجيّة للنص الشكسبيري في السينما.

عينة البحث: اعتمد الباحث العينة القصدية لتحقيق هدف البحث ومن أجل إسناد ما ذهب إليه الباحث في إطاره النظري عن الرؤية الاخراجيّة للنص الشكسبيري في السينما وما تتضمنه من رؤى أبداعية وقد تم اختيار عينة قصدية من أعماله الفنية في مجال السينما للتحليل، حيث وقع اختيار الباحث على فيلم ((هاملت)) ((المخرج كينيث برانا)) انتاج 1996.

منهج البحث: أعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق أهدافه والتي تسعى للكشف عن الرؤية الاخراجيّة النص الشكسبيري في السينما فيلم ((هاملت)) المخرج كينيث برانا)).



تحليل العينة:

الشخصيات والممثلين

ملخص مسرحية هاملت

تدور احداث مسرحية هملت حول قصة امير الدنمارك الذي يعود من السفر ليجد ان أبيه الملك قد مات وسط ظروف غامضة وتزوجت امه الملكة من عمه بعد شهرين من وفاة أبيه، فتختلط الاحداث السريعة علية ما بين صدمة موت ابيه وسرعة زواج امه ويبدأ الشك يتصارع في داخله، خصوصا بعد ان تطارده رؤية طيف ابيه المدجج بالسلاح (عن طريق صديقيه هوراشيو ومرسلس) يطالبه بالانتقام من عمه الذي قام بقتله واغتصب ملكه ومن ثم تزوج الملكة.

عندها تبدأ لعبة الجنون التي خطط لها هاملت ليضع الملك تحت تجربة نفسية من خلال عرض مسرحية امامه تعيد تمثيل الحدث كما ورد في

الشخصية	الممثل	الدور المسند اليه
كلوديوس	ديريك جاكوبي	ملك الدانمرك
هاملت	كينث برانا	ابن الملك السابق، وابن اخ الملك الحالي
اوفيليا	كيت ويتسيلد	حبيبة هاملت وابنة بولونيوس
غيرترود	جولي كريستي	ملكة الدانمرك، وأم هاملت
الشبح	براين بليسد	شبح الملك والد هاملت
بولونيوس	ريتشارد بريريس	رئيس الوزراء ووالد اوفيليا
يوريك	كين دود	المهرج
هوراشيو	جيرارد ديباردیو	صديق هاملت
لرتيس	مايكل مالوني	ابن بولونيوس شقيق اوفيليا
غلدنسترن	رياض عباسي	من رجال البلاط
اوسرك	روبن ويليامز	من رجال البلاط
مَرسِلِيوس	جاك ليمون	ضابط
رينالدو	جيرارد ديباردیو	خادم لبولونيوس
فرتنبراس	روفوس سيويل	امير النرويج

الطيف، ليختبر بها مصداقية الحدس الذي يحاصره ويزيح الشك المتولد في داخله من ان يكون الطيف مجرد أكذوبة، الا ان الملك سرعان ما يقع في المصيدة التي نصبها له هملت الذي يتاكد من أن عمه هو من قام بالجرم. عند وصول هملت الى الحقيقة تستعر في دواخله رغبة الانتقام وهو ما يجعله يقع بأخطاء متعددة إذ يقوم بقتل رئيس الوزراء (بولونيوس) عن طريق الخطأ في غرفة امه، ليتسبب هذا القتل بموت (اوفيليا) حبيبة هملت وابنة بولونيوس، الامر الذي يدفع بـ(لرتيس) ابن بولونيوس للانتقام من هملت تحت تاثير الملك الذي يدفعه لقتل هملت، وعندما يعلم ان هملت قد امتنع من الذهاب الى انكلترا التي كان قد خطط فيها اعدام هملت مسبقا، لتتم المنازلة بين هملت و لرتيس بخناجر مسمومة، يسقط بعدها إبطال اللعبة الواحد تلو الاخر، إذ تموت الملكة متأثرة بسم الملك الذي وضعه بكأس النصر لهملت والملك بالسم نفسه بعد ان يجبره هملت على تجرع ما تبقى بالكاس عنوة، ويموت لرتيس اثر جراح سيف هملت بعد ان يتبادلا الصفح الواحد عن الاخر، ويسقط اخيرا هملت متأثرا بجراح سيف لتريس المسمومة بعد ان يمنع هوراشيو من الانتحار ليعيد سرد قصة الامير هملت على حقيقتها لا كما تبدو عليها الأمور، ليحمل جثمان هملت بمسيرة جنائزية مهيبة تطلق على إثرها المدافع.

ان مسرحية هملت مملوءة بالدماء والموت والجنون والاخطاء البشرية، وهي من اطول مسرحيات شكسبير اذا ما استثنينا مسرحية (انطونيو وكليوبترا)(ينظر: وليم شكسبير، ص85).

المؤشر الأول: الرؤية الاخراجيّة تقدم معالجات سينمائية مبتكرة للنص المسرحي لتحويله الى عمل سينمائي .

تمكن المخرج كينيث برانا من الابداع بالتعامل مع النص المسرحي لتحويله الى فيلم سينمائي رغم التزامه الكبير بتفاصيله الاصلية، لكنه جعل الزمان منتصف القرن التاسع عشر من دون تغيير المكان وهو الدنمارك.

اعتمد المخرج كينيث برانا على تنفيذ النص الشكسبيري هاملت بشكل كامل لكن استطاع من اخراج الفيلم بأسلوب مختلف حيث ان نص هاملت قدمه 35 مخرج للسينما، واستطاع المخرج رغم طول مدة عرضه التي تمتد اربعة ساعات ودقيقتين بالتمام والكمال، وهو ما يعتبر وقتا طويلا بالنسبة للأفلام السينمائية لكن ترتيب الاحداث وتسلسلها المنطقي واختيار المكان والزمان الأحداث والأزياء والديكورات التي تتناسب مع عصر الاحداث وكذلك حركات الكاميرة واختيار الزوايا وتوزيع الاضاءة المشاهد حسب الحالة النفسية الشخصية تركيبتها المعقدة وفهمه للشخصيات، ولحبكتها المأساوية المليئة بالمنعطفات والمفاجآت داخل المشهد النابع من فهم واستيعاب النص ساهم بشكل كبير في الحفاظ على إيقاع الفيلم.

الموشر الثاني: الفلم السينمائي يعتمد على توظيف عناصر اللغة السينمائية وانشغالاتها الدلالية

استطاع المخرج تنفيذ المشاهد ببراعة وتناول مفاهيم وانفعالات إنسانية متباينة بحرفية عالية كالجنون والانتقام، الجنس والحب، السياسية والخيانة، والأشباح الحقيقي منها والمجازي على حدٍ سواء.

في المشهد الذي يبدأ الشبح فيه بشرح القصة ينتقل المخرج الى استحضار واقعة مقتل (الملك الاب) على يد عم هاملت وهو يضع السم بأذن أخيه الملك وفي لقطة أخرى من نفس المشهد نجد ان المخرج يوظف اللقطة القريبة جداً لوجه الشبح توازيها لقطة لوجه الملك، ثم ينتقل الى لقطة قريبة جداً على فم والده وهو يتحدث دليل على سماعه فقط صوت الشبح وتفاعله ودهشته من ما يروي له من احداث مقتله كدلالة لسيطرة الشبح على تفكير هاملت وجعل فكرة الانتقام لمقتل والده الجزء الأهم من حياته.

استخدم المخرج كينيث برانا طوال أحداث الفيلم المؤثرات البصرية المذهلة هي من أهم العناصر التي تميز الرؤية الاخراجيّة فقد استطاع برانا خلق عمل منسق بحلة بصرية باهرة الجمال من البداية حتى النهاية، من حيث توظيف اللون وزوايا الكاميرا والأزياء والتصاميم، و لكي لا يصبح العمل مملا يوظف برانا كل ما يتوفر من المؤثرات الصوتية والتقنية لإيصال مشاعر الشخصيات الى المتلقي.

نشاهد في بداية الفيلم هاملت يلاحق شبح أبيه وسط غابة في الوقت الذي تتشقق فيه الأرض وتنفث ما في جوفها من ضباب ونيران كما لو

كنا نعايش زلزالا في واحدة من اجمل االوحات التي ابدعها برانا في الفيلم الذي يستحق المشاهدة لروعة الصور التي يقدمها كينت برانا.

وفي مشهد الشبح وهاملت استخدم المخرج لقطات عين الطائر من أتجاه الشبح وعين النملة من أتجاه هاملت وذلك باستخدام المونتاج المتوازي بين لقطتين متطرفتين وبعد ان يشاهد الشبح يلوح له بيده ان يتبعه في الغابة وينجح المخرج في توظيف المؤثرات البصرية عبر استخدام الدخان الذي يخرج من باطن الأرض وهي تتشقق مصحوباً بمؤثرات صوتية دليل على العذاب الذي يعانيه والد هاملت في قبرة .

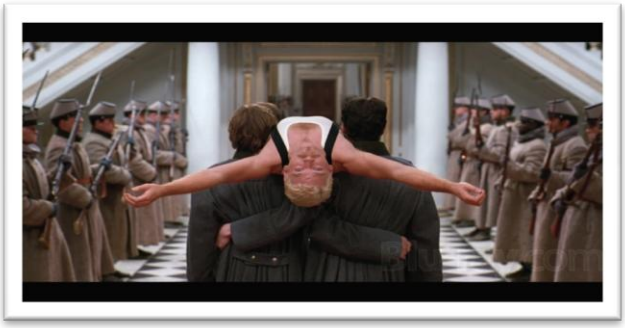
وجاءت الموسيقى التصويرية التي وضعها الممثل والموسيقار الاسكوتلندي باتريك دويل مرافقة للأحداث بشكل هادئ دون أن تطغى عليها.

المؤشر الثالث: توظف السينما جماليات المكان لتدعيم الحدث دون تشتيت ذهن المتلقي

تمتاز صناعة السينما باستغلال الزمان والمكان لتدعيم وزيادة جودة الحكاية،دون ان تؤثر على ذهن المتلقي وابعاده عن سياق الاحداث وهذا ما نلمسه في إنجاز برانا في تنفيذ المشهد الأخاذ لقاعة العرش في قلعة الزيتور فهي لا تشتت تركيزنا أبداً عن آلام هاملت، أو شكوك جرترود أو غباء بولونيوس أو شعور كلوديوس بالذنب، ورغم ابداع برانا بتصوير حبات الثلج الندية وهي تحيط بالقلعة وظلمات المقبرة لكنها وظفت لتساعد المتلقي على فهم أجواء الحكاية .

بينما كانت تدور المبارزة دخل امير النرويج فورتنبراس بجيشه الى قصر الزيتور ونصب نفسه ملكاً على الدنمارك بينما كانت القاعة تحوي على الجثث الأربعة وهي موزعه في أركانها أصدر الملك الجديد أوامره بحمل جثمان هاملت كما يحمل أي جندي استبسل في الدفاع عن وطنه ولعل مشهد جنازة هاملت المهيبة واطلاق المدفعية لطلقات الوداع أعطت رمزية كبيرة لقضية هاملت العادلة التي كلفته حياته وتسببت بخلوده.

وكان تحطيم تمثال الملك الذي يتوسط واحة القصر بعد وضع الحبال في رقبته وتحطيمه وسقوط راس التمثال امام اسم هاملت المحفور على المنصة والذي ظهر في افتتاح الفيلم دليلا على انتهاء فترة حكم عائلة هاملت بالدنمارك.



نتائج البحث:

بعد تحليل عينة البحث توصل الباحث الى مجموعة من النتائج التي أجابت عن تساؤل مشكلة البحث من خلال الاهداف التي تم وضعها في الفصل الاول (الاطار المنهجي) من البحث، وجاءت النتائج على اساس الاهداف على النحو الآتي:-

1- الرؤية الاخراجيّة هي الصياغة الخاصة التي بواسطتها يجري تمثل معاني النص المسرحي بتحويلة الى عمل سينمائي بشكل جديداً ومبتكراً،بما يحيلها الى صور مرئية معبرة، ووهو ما تحقق في فيلم المخرج كينيث برانا هاملت.

2- تجسد الرؤية الاخراجيّة معنى النص بمفرادته الخاصة لدى المتلقي،كما عمل كينيث برنا، في تجسيد النص الشكسبيري في فلم هاملت من حيث معالجة كاملة لكل تفاصيل النص لتشكيل البناء الصوري في دلالاته المباشرة بأسلوب اخراجي مختلف.

3- يتميز النص الشكسبيري بالابداع والقدرة على خلق الصورة الذهنية وتمكن برانا توظيف امكانات اللغة السينمائية في علاقة منتجة مع المخيلة التي انتجها النص الاصلي بما يضفي على النص جدة جعلته نصا ابداعياً جديداً.

الاستنتاجات

1. شكل النص الشكسبيري بوصفه بنية دلالية غاية بالتعقيد والتركيب ومعيناً لاينضب للانتاج السينمائي المعاصر، لما يحويه من

ثروة جمالية وفكرية، وتمسك ببناه الفكرية ومتغيراتها على كافة الاصعدة الاجتماعية والثقافية.

2. الرؤية الاخراجيّة في السينما تحافظ على القصة (المتن الحكائي) أو تقصي أجزاء منها متمركزة على خط قصصي أو عدة خطوط مشذبة أو تضيف المعالجة خطوط سردية لتعميق المعنى وفق نسق سينمائي يسمح بتداخل كل الانساق السردية في المبنى الحكائي.

التوصيات

1. على الباحثين دراسة النصوص الشكسبيرية وتناولها عبر تاريخ السينما وتسليط الضوء على المعالجات الاخراجيّة التي يضعها المخرجين باختلاف مرجعياتهم الثقافية والاجتماعية وتاثير تلك المرجعيات على طرق المعالجة والرؤى الاخراجيّة الموضوعة لها.

المقترحات

1. يقترح الباحث ان يخصص منهج علمي يقوم على دراسة تاريخ النصوص المسرحية وكيفية تحويلها الى اعمال سينمائية نالت على جوائز عالمية كبرى.

المصادر والمراجع

المصادر العربية

1. ابن منظور، لسان العرب، مجلد2، (د-ت) دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: 1955.
2. بن اسماعيل، ابي الحسن علي المحقق، المجلد الاول، بيروت: المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، د.ت.
3. ارسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حماده،دار هلا للنشر.
4. جماعة من الباحثين، جماليات المكان، ط2، الدار البيضاء، عيون المقالات، 1988،.
5. سلمان، حسين، مقدمات سينمائية، دار الجواهري، بغداد، ط 2013.
6. خمري، حسين، فضاء المتخيل، دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، 2001.
7. رودلف أرنهيم، فن السينما، تر: عبد العزيز فهمي، صلاح تومي، عبد الرحمان الشرقاوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ب.ت.
8. هارو، فرانك، فن كتابة السيناريو، تر: رانيا قرداحي، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٣.
9. سكورسيزي، مارتن، اطروحة د. عبد الخالق شاكر قاسم 2011.
10. المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، 1986.
11. ميرلوبونتي، موريس، المرئي واللامرئي. تر: سعاد محمد خضر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987.
12. هيغل، فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر،ج2، 1978.
13. العبيدي، صبيح صادق، الرؤية الاخراجيّة في الفلم الروائي العربي، رسالة ماجستير غير منشورة، 1987.