جامعة بغداد
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون السمعية والمرئية / فرع الاخرج

توظيف الوثيقة في الافلام التاريخية

بحث مقدم من قبل الطالبة

ابتسام نبيل سعيد

الى مجلس كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد كجزء من متطلبات
نيل البكالوريوس

باشراف

د. صالح صحن

2021

قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ
أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ

صدق الله العظيم

البقرة، الآية (32)

اهداء . .

اهدی ثمار جهدی الی . . . . . .

اول اعز الناس (والدی)

اغلے من سکن قلبی (والدتے اطال اللہ عمرھا)

اول من زرع فی حب الامل (اخے الذی ساندنے ووقف معے دائما)

الباحثۃ

شكر وتقدير

الحمد لله تعالى الذى وفقنى ومدنى بالصبر فى إتمام بحثى هذا, وأتقدم بالشكر الجزيل للمشرف الفاضل الدكتور (صالح الصحن) لما بداهُ من تعاونٍ ونصحٍ وإرشادٍ لإكمال هذا البحث العلمى ليصل إلى النور, كما أتقدم بالشكر لأساتذتى فى كُلية الفنون الجميلة جامعة بغداد المتمثلين بقسم الفنون السينمائية والتلفزيونية , ويسرنى أن أوجه شكرى لكل من نصحنى, وأرشدنى, أو أسهم معى فى إعداد هذا البحث بإيصالى للمراجع والمصادر المطلوبة فى أى مرحلة من مراحله.

الباحثة

الفصل الاول
الإطار المنهجي

مشكلة البحث
اهمية البحث
اهداف البحث
حدود البحث
تحديد المصطلحات

المقدمة

تناول البحث الذي يحمل عنوان (خيارات المزج في تحويل الرواية الى فيلم) عددا من الفصول والمباحث التي وضعتها الباحثة ضمن خطة البحث وموضوع البحث يتيح للباحثة معرفة الإجراءات التي يقوم بها المخرج عند تحويله رواية معينة الى فيلم سينمائي وذلك إن الرواية هي جنس ادبي مستقل له اشتراطاته الخاصة وعناصر بناء خاصة بكتابة الرواية مما يتطلب مهارات وقدرات اخراجية على ترجمة وتفسير مغزى الرواية الى صور ومشاهد مرئية . وقد تضمن البحث اربعة فصول (الفصل الأول) هو الإطار المنهجي الذي يتضمن مشكلة البحث وأهميته وأهدافه وحدود المصطلحات ، فيما تضمن الفصل الثاني (الاطار النظري) مبحثين (الأول) (عناصر بناء الرواية) و (ثانيا) المعالجات الاخراجية للفيلم المقتبس من الرواية ، وأما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث ومجتمع البحث ، فيما تناول الفصل الرابع (تحليل العينات اضافة الى النتائج والاستنتاجات.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث

سنتناول في مشكلة البحث مسألة تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي – أي أن هنالك ثمة اجراءات يقوم بها المخرج لتحويل هذا العمل الأدبي الى سينمائي، والذي يجب على المخرج أن يعرف كيف كتبت الرواية وبأي أسلوب وماذا تحمل من تفاصيل وذلك لأن العمل السينمائي يختلف كثيرا عن طريقة كتابة الرواية فالكلمات تتحول الى صور والاوصاف تتحول الى مشاهد وصور وحركات وتكوينات ، وكلما يكتب على الورق نراه مصورا مجسدا بالطريقة التي يراها المخرج

وهذه المشكلة تتطلب أن يتخذ المخرج جملة من الخيارات لأجل هذا التحويل ، ولهذا فإن مشكلة البحث التي نختصرها بالسؤال التالي : (ماهي خيارات المخرج في تحويل الرواية فيلم؟)

ثانيا: أهمية البحث

تكمن اهمية البحث بدراسة منهجية لمعرفة اصول تحويل النص الادبي (الرواية الى فيلم سينمائي من خلال استخدام القدرات والمهارات والاجراءات والمعالجات من اجل تكييف هذا العمل الى مادة مصورة مرئية. بالإضافة الى فائدة الدارسين والعاملين في قطاع السينما.

ثالثا: أهداف البحث:

يهدف البحث الى كشف اجراءات وخيارات المخرج في تحويله الرواية الى فيلم سينمائي .

رابعا: حدود البحث :

تقتصر حدود البحث الحالي على:

1. الحد الزماني : ١٩٩٠– ٢٠١٠ ٢
2. الحد المكاني : الأفلام الأمريكية
3. الحد الموضوعي: خيارات المخرج في تحويل الرواية الى فيلم سينمائي.

خامساً: تحديد المصطلحات

1. الرواية:

هي سرد نثري طويل تصف شخصيات خيالية وأحداث على شكل قصة متسلسلة ، كما أنها أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث وقد ظهرت في أوربا بوصفها جنساً أدبياً مؤثراً في القرن الثامن عشر، والرواية حكاية تعتمد السرد بما فيه من وصف وحوار وصراع بين الشخصيات وماينطوي عليه ذلك من تأزم وجدل وتغذيه الأحداث[1].

تعريف الرواية:

:لغة

(روى) على البعير .ريا: استقى. رواية: حمله و نقله. و(الراوي): راوي الحديث أو الشعر: حامله وناقله (ج)رواة . و مؤنث هذه الكلمة (الراوية). ويقال (روى) تزود بالماء. وروى فلان في الأمر نظر فيه ، وتفكر. بمعنى تمهل فيه. (والرواية) القصة الطويلة (محدثة) [2]

اصطلاحا

قد يستغرب البعض من وجود جدل واضح ودائم وصراع محتدم بين مجموع النقاد حول مفهوم واضح وصريح لهذا النوع الأدبي وحول ماهية هذا الفن ، الذي شغل حيزا كبيرا من الاهتمام وخاصة في الآونة الأخيرة ، فكلما اتسعت رقعة هذا الفن ، ازدادت شدة الصراع حوله. وقد نجد أكثر التعاريف شيوعا تتلخص في كو□ا قصة خيالية نثرية طويلة، وهي من أشهر أنواع الأدب باعتبار أن "أي كاتب روائي يجب أن ينشئ عالمه ؛ وهذا العالم ينتشئ لديه عبر كتابته، وسواء انصرف الأمر إلى وصف لظاهرة تقنية. أم لوضع اجتماعي، أم لحركات داخلية؛ فإن الرواية ليست،

[1] - زهيرة بنيني ، بنية الخطاب الروائي المغاربي ، بحث منشور في مجلة باتنة ، عدد 2008 ، الجزائر.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، 1988 ،ص1645

كما يزعم قيصر، نتاجا (production) (على وجه الإطلاق، ولكنها إبداع " (création)[3]

2. مَخْرَج[مفرد]: ج مَخارِجُ:

مصدر ميميّ من خرَجَ/ خرَجَ إلى / خرَجَ على / خرَجَ عن / خرَجَ من : خلاص، نجاة "وجد مخرجًا من الأزمة- {وَمَنْ يَتَّقِ اللهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا} " ، لا مَخْرَج منه : لا خلاصَ منه، لا مَهْرَب منه، هو يعرف موالج الأمور ومخارجها، اسم مكان من خرَجَ / خرَجَ إلى / خرَجَ على / خرَجَ عن / خرَجَ من : مَنْفَذ "مَخْرَج طوارِئ".[4]

3. **الإخراج** هو:

إدارة للعمل الفني أياً كان نوعه يمثله شخص مسؤول مسؤولية شبه مطلقة عن المنتج النهائي، وفي حالة الإخراج السينمائي يكون المنتج هو الفيلم حيث يتوقع المخرج كيف سيبدو وكيف سيظهر الشكل النهائي له من واقع خبرة مسبقة أو دراسة لهذا المجال، ويقوم بعمل الفيلم بمساعدة طاقم العمل[5]

[3] - بد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت،1998 ،ص14

[4] معجم اللغة العربية المعاصرة

[5] احمد كامل مرسي ومجدي وهبه, معجم الفن السينمائي,الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة,1973, ص370

الفصل الثاني
الدراسات السابقة والإطار النظري

المبحث الاول
الاخراج

المبحث الثاني
ماهية الرواية

مؤشرات الإطار النظري

المبحث الاول

1. الاخراج :

بما ان الاخراج فعالية ابداعية مدركة وذو صلة وثيقة بطاقة الخيال، فلا بد من ان تكتمل الصورة الفنية من خلال عناصر العرض التي تحتوي هذا الاخراج، فلا يقوم العمل الفني بدون تاسيس على كلمة، مهما كانت اهميتها، ومهما كان مضمونها الفكري، ولا قيام للعمل الفني بدون فنانين يحملون هذه الكلمة ويجسدونها ويوصلونها لفظا ومنطوقا ومضمونا للمتلقي، ومهما كانت وسيلة التعبير عندهم فقد يكون التمثيل بلغة الصمت و التكلم او الرقص بانواعه او الغناء او العزف او كليهما معا. اما التعبير فهو ايضا عنصر مهم، فالفنانون الذين يصممون الديكورات ، والذين يضعون الازياء والموسيقى والاضاءة لهم دورهم ايضا. اما المتلقي فهو العنصر الاخر الذي لا يقل عن سابقيه درجة من حيث الاهمية ، ومهما كان نوع هذا المتلقي او درجته فان له تاثيرا كبيرا ومهما في وضوح الصورة التركيبية للعمل الفني . الا ان المشكلة تتعلق باتباع الكيفية الاسلوبية التي على وفقها يصار الى تقديم العرض المسرحي الذي تتوفر فيه كل مستلزمات الخلق الفني والجمالي من منأى عن التقليد.[6].

(6) ينظر الاعسم ، باسم ، الاخراج وطاقة الخيال، جريدة الثورة (بغداد) ، العدد (10228)، الاثنين(5/ 2000/3).

2. الرؤية الاخراجية في تحويل الرواية في السينما:

تعد الرؤية الإخراجية واحدة من أهم الصفات التي يجب أن يمتلكها صاحب العمل (المخرج)، إذ إن الرؤية ترتبط بموهبة الشخص نفسه والخبرات المكتسبة في مجالات مختلفة وأهم هذه المجالات هو مجال الفن لاسيما السينما التي تقدم في الوقت الحاضر العديد من الأفلام التي تستحوذ على المشاهد بصورة عامة وأن قسماً كبيراً من هذه الأفلام ذات رؤية إبداعية عالية، لقد عرف عدد من المخرجين والنقاد الرؤية الاخراجية بتعاريف مختلفة فمنهم من قال إنها: "فن رؤية الأشياء المخفية"[7] بمعنى أن المخرج يرى العمل في ذهنه قبل الشروع في تنفيذه، ويجب أن يتكون لديه تصور كامل عن العمل الذي يريد أن يقدمه، إن المخرج حينما يريد تقديم عمل فني عليه أن يغوص في بحر ذاكرته وخزينه المعرفي الذي تكون لديه من خبراته السابقة وأيضا من تجارب الحياة العديدة التي مر بها طوال سني عمره، إذ "تقع مسؤولية الإلتزام برؤية فنية خاصة على عاتق المخرج فهو الذي يقود كادر التمثيل والطاقم الفني والتصوير والسيناريو والموسيقى والمؤثرات والمونتاج، ورؤيته تتحدد بإختيار موضوع فيلمه، ووجهة نظره وأسلوب معالجته الفكرية والجمالية للصورة "[8] فالمخرج وهو

(7)- هاني سليمان، كيف تكتشف قدراتك الخفية،اطلس للنشر والانتاج الاعلامي،الجيزة، مصر، 2017،،ص175

(8)- حسن حداد، تعال الى حيث النكهة، رؤى نقدية في السينما، بيروت، المؤسسة والنشر، للدراسات العربية ط1، 2009، ص182

المسؤول المباشرعن نجاح العمل أو إخفاقه وهنا يقول (ميخائيل روم): "إذا فهم المخرج بشكل خاطئ فكرة العمل الرئيسة التي تكمن في أساس الفليم فإن الخطأ سيتوغل في كل تفاصيل تجسيد الفيلم على الشاشة وستكون كل عناصر الاخراج مختارة بشكل غير صحيح مستوعبة ومضادة بشكل غير صحيح"[9] وذلك لأن أدوات المخرج كثيرة في السينما ولديه الكثير من الحلول امام المشكلة التي يواجهها، كل هذه التجارب تؤثر على عمل المخرج وتجعله يقدم عملا فنياً بشيء من التفرد والتميز، وهناك من عرفها بأنها: "هي رؤيا استساغها المخرج من باطن العقل بحسب خبرته الفنية ورؤيته للإنتاج، مشركاً فيها الرواية النصية حتى ينسج المزيج الخاص به كيفما يريد بحسب طريقته"[10] وهذا يعني أن المخرج يستعين بالرواية التي هي للسينما ويعمل من خلال دمجهما مع بعض ليكون له رؤية تنفرد عن الاخرين وحسبما يريد المخرج.

وعملية التحول هذه تمر بمراحل عديدة من الخلق والابتكار تبدأ بفعل القراءة للنص المنتقى تحويله الى نص فيلمي بحساسية قرائية جمالية خاصة تجاه التكوين الفكري للنص المزعوم تحويله ، ففعل الانتقاء النصي يعتبر من أول ملامح تحديد الرؤية الفلسفية للاقتباس السينمائي " إن لحظة اختيار النص هي إقرار فعلي بمضمون

(9) ميخائيل روم، احاديث حول الاخراج، تر: عدنان مدانات، بيروت، دار الفارابي، 1981، ص172

(10) أيوبيل بادرينو (ناقد سينمائي)، مصدر من النت، https://ayoub1filmsite.wordpress.com

العمل الادبي وامتياز له من باقي الانجازات الادبية من جنسه ، ولا نقصد بهذا الاقرار دوافع الاعجاب بالادب فحسب وإنما أمكانية نقل العمل الادبي الى ميدان إبداعي جديد هو الفيلم واعتماد ذلك النص مادة خام للانجاز الفيلمي " [11] ، والقائم بالمعالجة الفيلمية للرواية الحديثة يدرك من خلال انتقائه لهذا النص مدى عمق الارتباط الفكري والتجاوب الجمالي بينه وبين النص المنتقى أي يسهم في إشراك خياله لتأليف نص جديد وهو النص الفيلمي ، وبعد ذلك تنطلق عمليات البحث النظري والحوار الجدلي باتجاهين الاول في آليات اشتغال الروي في النص السابق (البنية الدلالية للرواية الحديثة) والمعرفة التامة به كنظام لغوي مكتفي بذاته ، أما الثاني معرفة أسرار تشكلات الحكي من خلال لغة السينماتوغرافي التي تمتاز بتعدد مراكزها التعبيرية التي تتمظهر بدوال تعبير لغوية وغير لغوية (ايقونة – مؤشرة – رمز) ،) وبالتالي فالرواية الحديثة تمر بمرحلة المعالجة السيناريوية ، ومن ثم تتحول الى عرض فيلمي إلا أن الباحث يتحرك في فضاء نظري واضح وهو مديات التحول بين الرواية الحديثة والعرض الفيلمي بنائيا ودلاليا ، ولا يتسع الفضاء النصي للبحث للولوج الى عالم الكتابة الادبية للسينما (فن كتابة السيناريو) والذي يتوسل بنفس الوسيط اللغوي للرواية الحديثة ينتظر التجسيد المشهدي من قبل منفذي

11 .أحمد ثامر جهاد ، مديات الصورة والاتصال ، المغرب : دار الاتحاف للنشر ، ط1 ، 1998 م ، ص71

.

العرض السينمائي من خلال خضوعهم رؤية جمالية عليا وهي رؤية المخرج السينمائي التي تتشكل من خلال مرجعياته الجمالية والفكرية والثقافية والاجتماعية .

3. المعالجة الفيلمية للرواية:.

إقترن الخطاب السينمائي منذ بداياته الاولى بالرواية باعتبارها ألجنس الأدبي ألاقرب الى فن الفيلم لاشتراكهما في خاصية السرد القصصي ، كل حسب أسلوبه وتقاليده الجمالية في التحرك بالوسيط التعبيري المحدد "إن الصورة المتحركة تستطيع أن تروي حكاية وفي هذا تكمن قوتها ونفس الشيء تستطيعه الرواية المكتوبة ايضا وعندما اكتشفت السينما الناطقة كان الفيلم الصامت قد أحدث أثره البالغ على الرواية المكتوبة "[12] وقد بلغ التطرف في تقويض العلاقة بين الرواية والفيلم أوجه من قبل الكثير من المنظرين وصناع الفيلم المنحازين الى السينما الخالصة التي تبتكر موضوعاتها الخاصة التي تتوائم مع الوسيط التعبيري للسينما الذي يختلف تماما عن الوسيط الادبي للرواية ، إضافة الى الانحياز الكامل لتعبيرية الشكل الروائي من قبل أدباء ومحبي الجنس الروائي حيث يرى (اتيان فيزيليه) في معرض حديثه عن مفارقات الشكل السردي بين الرواية والفيلم حيث يقول : " تبدو لي القرابة بين الرواية والفيلم ايهامية أكثر مما هي حقيقية يجب أن نرى أن السرد الروائي في خطوطه

12 . أندرية مالرو ، الرؤيا الابداعية (الرواية والفيلم) ، ترجمة : أسعد حليم ، القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، 1966 م ، ص221 .

الاساسية يمكن أن يشكل مادة درامية كما يمكن أن يشكل مادة روائية ، وأن ما يميز الرواية هو طريقة معينة في تناول القصة ونموها وإغنائها بإطار خارجي وتقطيعها الى عدة أماكن ومزجها بتحليل مجرد ، وفي الواقع فأن هذه المميزات الروائية هي بعيدة عن أن تكون قابلة للاستيعاب في السينما " [13] ويطرح (اتيان فيزيليه) تصوره الخاص حول مدى قدر السينما على معالجة الرواية " أن السينما تستطيع معالجة الانواع الثلاثة الكبيرة من الرواية وهي : تصور مرحلة ما ، تطور حياة ما ، سرد أزمة ما . ولكن السينما لاتستطيع أن تعالج هذه الانواع الثلاثة للرواية بالدرجة نفسها من السهولة والكمال ، فهي محكومة في النوعين الاوليين القيام باختيار وبإضاءة لحظات معبرة أو لوحات أساسية وكذلك فأنها تبدو دائما وكأنها تختصر أو تقدم أجزاء منتقاة من أثر أدبي أكثر أتساعا " [14] ، ويعتبر فيزيليه النص الروائي النموذجي الذي يصلح للاقتباس ، الذي يمتلك طاقة درامية عالية تتصاعد فيها الاحداث بشكل واضح عن طريق الفعل الخارجي للشخصية ، مقتربة بكثير من التقعيد البنائي للدراما الكلاسيكية ، وفي منأى عن أي تشعبات سردية تنبع من الغور المستمر في بئر الذاكرة ، كما في الرواية الحديثة التي تطرح عبر أشكالها الجديدة وسردها المعقد المتكسر صعوبات جمة أمام المعالجات الفيلمية ، فعلى مستوى السرد

---

13 . ايتيان فيزيليه ، السينما والانواع الادبية ، ترجمة : طلال سيف الدين ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد 3 ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1982 ، ص45 .

14 . ايتيان فيزيليه ، السينما والانواع الادبية ، المصدر السابق ، ص45.

قد يتعدد الرواة أو تتعدد مستويات السرد فتكون التراكيب الزمنية للرواية الحديثة غير قابلة للحصر ، و السينما المعاصرة عبر شكلها وسردها ولغتها السينمائية ، استطاعت ولوج ميدان الرواية الحديثة وتكييفها عبر أفلام مشهودا لها بالاصالة والابتكار في كيفية تعاملها مع هكذا بنية أدبية تمتلك جماليتها الخاصة ، ففي تحليل عملية الاقتباس نكون أمام تحليل لفعل قرائي واعٍ يفكك النص الى وحداته الاولية ويعيد تركيبه على وفق رؤية خاصة ، نابعة من فهم وتفسير ومن ثم تأويل بلغة الوسيط السينمائي التي تسهم في انفتاح النص الروائي الحديث على مديات لم يكن يألفها في حياته الساكنة لتعدد وسائل الفيلم التعبيرية في تجسيده للمدونة الادبية ، فاللغة السينمائية العليا ستضيف الكثير الى معالم النص المعالج ، مما يحقق نصّاً جمالياً جديداً ، له مضامينه النابعة من تفرده السيميائي الخاص ، الذي يقترب فكريا في مناطق معينه من النص السابق ويختلف في مناطق أخرى [15]

4. **التصوير** :

التصوير من اهم العمليات الابداعية التي تعبر عن غاية المخرج في تحويل السيناريو الى معادل مرئي ،لذلك فان التصوير منذ البدايات الاولى ولحين وصوله الى عصر التكنولوجيا الرقمية يعتمد اساساً على الصورة وهي ميزة الاعمال المرئية،

15 .فارس مهدي علوان ، أكتشاف النص الروائي وأهميته في المعالجة والاخراج ، مجلة الاكاديمي العدد 40 ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، 2004 م ص265 .

فالتصوير هو " اهم عامل في التمييز بين الفلم الروائي وبين ما يسمى بالاشكال الادبية (للرواية والدراما)"[16] .تعبر الصورة المرئية عن معان من خلال اشتغال العناصر الداخلة في الصورة داخل اللقطة،لان العمل المرئي يتشكل من العلاقات ما بين عناصر التعبير المرئيء (عناصر اللغة السينمائية، او التلفزيونية) مع التصوير لانه وحدة فنية متكاملة كما ان " كل العناصر التي توضع امام الكاميرا وتسجلها اللقطة (المكان، والحركة، والاضاءة ،واللون، وملمس السطح ،والعلاقات في الحيز ...الخ)تدخل في اطار الصورة المرئية "[17]. وعند دراسة التصوير والخوض في تفصيل اللقطات ،والحركات ،والزوايا لابد من التطرق الى خصوصية كل من هذه التفصيلات في الاعمال الدرامية وخصوصيتها في الاعمال التاريخية ،مبتدئاً بحجوم اللقطات ،فحجم اللقطة يتحدد بالنسبة للموضوع المراد تصويره من خلال "كمية المادة الداخلة ضمن اطار الشاشة "[18]

(16) جوزيف . م. بوجز، مصدر سابق، ص 75.

(17) حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق ، ج2، مصدر سابق، ص 9.

(18) لوي دي جانيتي، فهم السينما ، ترجمة جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981)، ص 44.

المبحث الثاني

1. ماهية الرواية:

إن الرواية لم تتسيد على باقي الأجناس الأدبية ألا في القرن التاسع عشر " بعد أن تركت الحركات الطبيعية والواقعية والرومانسية برمتها بصماتها عليها " [19] ، و ترسخت على يد عمالقة كتابها رواد الواقعية الاجتماعية الذين ابتعدوا عن الروح الملحمية مركزين على العلاقات الإنسانية داخل منظومة المجتمع ، ومنهم (بلزاك – ستاندال – فلوبير – ديكنز) الذين جعلوا الرواية مرآة تعكس الواقع آليا على وفق رؤية تقليدية للفن والحياة والوعي السائد الذي يتجلى من خلال بنائها الدلالي وتقنياتها السردية التي تنهل من بناء الدراما الكلاسيكية ، بتركيبها البنائي الخاضع لمواضعات المعيار الأرسطي الذي يجعل الرواية نصا محكم قائم على المنطق والإيهام بواقعية عوالمها المستمدة من الواقع بتفاصيله ، واللغة النثرية الخالصة الخالية من البلاغة لكنها قادرة على التحليل والتصوير، والاستغراق بتفسير كل شيء بواسطة نهوض السرد بصوت واحد (صوت الكاتب) غائب مهيمن وعليم بكل شيء يبث المواعظ والحكم والأفكار ، و لا يترك فرصة للشخصيات بالتعبير عن مشاعرها و أذا تكلمت فأنها تتحدث بلغة الكاتب وكأنها أقنعة يتخفى ورائها لإيصال

19. مالكم برادبري و جيمس ما كفارلن ، الحداثة (الجزء الثاني) ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ،1990 م ، ص121 .

أفكاره "مما يدفع النص الى التحرك وفق أيديولوجيا الكاتب ويولد عند القاريء مباشرة عملية تبادل إدراكي تارة من داخل النص إلى خارجه ، وتارة أخرى من خارج النص إلى داخله " [20].

وفي مطلع القرن العشرين ، والذي تمثل بنتاجات روائية مغايرة على المستوى الفكري والجمالي كان ألمع روادها في أوربا وأمريكا (الايرلندي جيمس جويس ، و الفرنسي مارسيل بروست ، والكاتبة الانكليزية فرجينيا وولف ، و الروائي الامريكي أرنست همنغواي) أعلنوا توقهم إلى التحديث والتجديد وتخطي السائد بهدف الارتقاء بالجنس الروائي ليتوازى مع تقدم الأجناس والفنون الأخرى ، والتقدم العلمي والفكري ، وظهور الحركات والمدارس الفنية .

حيث اهتم هؤلاء الكتاب بهوية الفرد وانزياحاتها الدائمة بسبب قلقه النفسي وخوفه المتفاقم وعزلته واغترابه لفقدانه أمل التصالح مع قسوة عالم الحرب العالمية الأولى الذي أختلت فيه كل القيم، وانعكاس آثارها على المجتمع الأوربي والأمريكي فأعلنت عن كسرها لكل ما هو مقدس ، تعبيرا عن " الفوضى والعدمية الكامنة تحت المظاهر المنظمة للحياة والواقع " [21].

---

20. رزان محمود أبراهيم ، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة ، عمان : دار الشروق ، ط1 ، 2003 م ، ص207 .

21. مالكم برادبري و جيمس ما كفارلن ، الحداثة (الجزء الثاني) ، المصدر السابق ، ص119 .

وبذلك تحقق تحولا كبيرا وعميقا في مسار الفن الروائي حيث أصبح رؤية فنية للواقع وتفسير فني لانقلاباته من خلال فهم ظاهره ، والولوج الى بناه العميقة ، والتعبير عنها من خلال تكسر السرد ، وتفتيت بناء الحبكة الصارم للقصة ، بسبب المفارقة الزمنية الكبرى بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، مما أل إلى خلق نسق سردي جديد ، إنّ تيار الوعي من الذرى التي بلغتها الرواية الحديثة لتقدم عالما داخيا وزمناً ذهنياً من خلال الغوص في عقل الشخصية ، عن طريق منلوجات داخلية تبوح من خلالها بدواخل الشخصية ، لذلك اعتبر تيار الوعي صيغة سردية يتم من خلالها " أستكشاف الحياة الباطنية للإنسان واعتبار النفس الإنسانية من الداخل كونا مستقلا بذاته يتجول فيه الروائي كما يشاء " [22] .

2. الفضاء الروائي في السيناريو.

إغترف الوسيط السينماتوغرافي الكثير من الرواية وحول الكثير من الروايات الى أفلام ومسلسلات لها وقعها في عالم السينما والتلفزيون، إذ إن كتابة الرواية تختلف كثيراً عن كتابة السيناريو إذ إن الكتابة للوسيط الروائي تكون أسهل بكثير عما موجود في السينما والتلفزيون، فهي تقتصر في كتابتها على شخص واحد فقط، أما الكاتب في السينما والتلفزيون فيجب أن يكون عارفاً بتقنيات السينما وعناصر لُغتِها "ما هو معروف أن هناك علاقة وطيدة بين السينما والرواية فقد أعرب عدد من

22. ألان روب غريه ، نحو رواية جديدة ، ترجمة :مصطفى أبراهيم ، القاهرة : دار المعارف بمصر، ص9 .

السينمائيين البارزين عن إفادتهم من الرواية لا سيما أساطين الفن الروائي في القرن التاسع عشر فلقد تعلم غريفث دروساً مهمة من (ديكنز) ووجد (ايزنشتاين) مبادئ المونتاج متجسدة في تكنيك السرد الروائي لدى ديكنز"[23] وهنا يقول: (لوي دي جانيتي)"قدمت روايات ديكنز لكريفث عدداً من التقنيات يضمن ذلك ما يقابل الاختفاء التدريجي والتداخل وتكوين الصورة والتجزئة إلى لقطات والعدسات الخاصة بالتحوير وأهمها جميعاً المونتاج المتوازي"[24]

مؤشرات الاطار النظري

1. التعرف على وسيلة التعبير عنده المخرج في تقديم عمل فني متميز للمتلقي
2. القاء الضوء اهم مقومات مايحتاج المخرج من اليات ووسائل مساعدة لتحويل الرواية الى العمل السينمائي .
3. تعدد الوسائط السينمائية في طريقة تحويل الرواية الى فيلم سينمائي بلغة جميلة ومعاصرة .
4. التعرف على انواع الواقعية الفلمية وطريقة تجسيدها في السينما بعلاقتها مع الالات .
5. التعرف على اساسيات الاخراج الفلمي من ناحية التصوير و توليف السيناريو وطريقة عرضها للمشاهد .

(23)– حمد محمود الدوخي سيمياء النص العراقي، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط1، 2013. ص109

(24) لوي دي جانيتي، فهم السينما، المصدر السابق، ص418

الدراسات السابقة :

_ وجد الباحث مصادر تناسب بحثه والتي تم الاستعانة بها على العمل من رسائل ماجستير كلية الفنون الجميلة قسم السينما والتلفزيون وقسم المسرح ايضاً ومن ضمنها :

1. **(الرؤيةُ الإخراجيةُ للرِوايةِ العراقيةِ في الدِراما التلفزيونية)** رسالة تقدم بها **(منتظر هاشم علي)** إلى مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون السينمائية والتلفزيونية/ تلفزيون
2. (**المعالجات الاخراجية للاعمال التاريخية التلفزيونية للمخرج فيصل الياسري)** رسالة تقدم بها (**علي يوسف طاهر العزاوي**)الى مجلس كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في الفنون السمعية والمرئية- تلفزيون

الفصل الثالث
إجراءات البحث

منهجية البحث
مجتمع البحث
عينة البحث
أداة البحث
وصف وتحليل العينة

اولاً:...منهج البحث

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي في تحليله للعينة وذلك لان هذا المنهج اكثر ملاءمة وطبيعة البحث فهو يسعى الى تحليل عينة على وفق أداة واضحة ومحددة صالحة لتحقيق هدف البحث .

ثانيا:...عينة البحث

ان عينة البحث هنا تتركز في نموذج واحد وهو فيلم (هاري بوتر) هاري بوتر وحجر الفيلسوف للمخرج كريس كولومبوس.(2001)

وان اختيار هذه العينة ليس لأنها الأفضل وليس تماشياً مع المنهجية وحدود البحث فحسب بل لان لها القدرة على ايفاء حاجات البحث وتحقيق هدفه من خلال ما يحتويه من معالجات إخراجية لموضوعة البحث وكذلك لأنها :

أ.استقطبت وامتلكت حضوراً جماهيرياً واسعاً عندما عرضت من على شاشات السينما

ثالثا:...أداة البحث

لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فان البحث يتطلب وضع واستخدام أداة يتم استناداً اليها مناقشة النتائج وعليه ستعتمد الباحثة على ما ورد من مؤشرات للإطار النظري وفيما يخص العناصر السمعية والمرئية لاستخدامها كأداة للتحليل بعد استحصال موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليه.

تحليل العينة :

المخرجون :دايفيد ييتس، ألفونسو كوارون، مايك نيويل، كريس كولومبوس

شركات الإنتاج :وارنر برذرز، Heyday Films، موفنغ بيكتشر كومباني، 1492 Pictures، Warner Brothers، Warner Bros.

قصة الفيلم :

هو شخصية خيالية في سلسلة من سبعة كتب للكاتبة البريطانية ج. ك. رولنغ التي تحكي حكاية الصبي الساحر هاري بوتر، منذ اكتشافه لحقيقة كونه ساحراً، وحتى بلوغه سن السابعة عشر، فتكتشف ماضيه وعلاقاته السحريّة وسعيه للقضاء على سيد الظلام لورد فولدمورت .وترافق سلسلة الكتب سلسلة من ثمانية أفلام تحمل نفس عناوين الكتب. إن سلسلة هذا الفيلم تدور حول ولد يسمى هاري بوتر، يُقتل والداه وهو طفلٌ صغيرٌ على يد اللورد (فولدمورت) سيد الظلام. حققت سلسلة هاري بوتر نجاحاً هائلاً منذ صدور الجزء الأول منها هاري بوتر وحجر الفلاسفة في 26 حزيران (يونيو) 1998، وتُرجمت إلى معظم لغات العالم الحية ومنها اللغة العربية . بيع من الكتاب السادس هاري بوتر والأمير الهجين عشرة ملايين نسخة عشية صدوره، واعتُبر من أكثر الكتب مبيعاً في التاريخ، حتى صدور الكتاب السابع والنهائي من السلسلة هاري بوتر ومقدسات الموت الذي بيع منه ثمانية ملايين نسخة

في الولايات المتحدة الأمريكية وحدها عشية صدوره في 21 يوليو .2007 اكتملت سلسلة كُتب هاري بوتر بصدور الكتاب السابع والنهائي، فيما أبدت المؤلفة رولنغ نيتها في عدم العودة إلى عالم هاري بوتر إلا لأغراض خيرية. أُنتج من الكتب 8 أفلام لتكتمل السلسلة، عُرض آخرها هاري بوتر ومقدسات الموت في 15 يوليو.2011

لشخصية المحورية في السلسلة هي هاري بوتر، وهو صبيٌ يعيش في مدينة ليتل وينينج الخيالية، بمقاطعة سري جنوب شرق إنجلترا مع خالته بتونيا درسلي وزوجها فيرنون درسلي وابنهما ددلي درسلي ويكتشف في سن الحادية عشرة أنه ساحر، رغم أنه يعيش في عالم الأشخاص العاديِّين الذين لا يملكون أيَّ قدرات سحرية والمعروفين في عالم السحرة باسم الماغل.[7] عالم السحرة موجود بالتوازي مع عالم الماغل، وإن كان مخفيًا وسريًا. وإن القدرات السحرية تُولد مع الأطفال، ثم تتم دعوة جميع من يتمتعون بقدرات سحرية للدراسة في مدارس السحر بهدف تمكينهم من السيطرة على قدراتهم وتعلم المهارات اللازمة للنجاح في عالم السحرة.[8]

أصبح هاري طالبًا في مدرسة مدرسة هوغوورتس للسحر والشعوذة، وهي مدرسة سحر بريطانية تقع في اسكتلندا، حيث تجري معظم الأحداث في السلسلة. بينما ينضُج هاري خلال فترة مراهقته، يتعلم التغلب على المشاكل التي تواجهه سواءً كانت سحريةً أو اجتماعيةً أو عاطفيةً، بما في ذلك تحديات المراهقين العادية مثل الصداقات والعلاقات الرومانسية والعمل المدرسي والامتحانات والقلق والاكتئاب والتوتر، والمزيد. ويتمثل الاختبار الأكبر الذي يواجهه

هاري هو إعداد نفسه لخوض غمار حرب السحرة الثانية التي ستدور أحداثها في بريطانيا.

1. اهم مقومات مايحتاج المخرج من اليات ووسائل مساعدة لتقديم العمل السينمائي .

في الدقيقه 1:14 اخذ المصور لقطة عين الطائرة وهذه الزاوية نادرة الاستخدام فالجسم هنا يبدو صغيرا ومضغوط وإن الكاميرا في هذه الحالة يكون موضعها اعلى من مستوى نظر الإنسان، والتي تعطي الإحساس بالضعف وعدم الحيلة وهي (تساعد على التعرف على جغرافية المكان وادراك علاقة اجزاء الموقع بعضها ببعض. والتصوير من زاوية عالية يقلل من طول الممثل او ارتفاع الجسم.

من خلال الشكل فقد لجأ المخرج وفي هذا المشهد الى استعمال التصوير لتوجيه الأنظار الى ضعف الشخصية من خلال التلاعب بالزوايا وبالأخص زاوية عين الطائر.

اهم مقومات مايحتاج المخرج من اليات ووسائل مساعدة لتحويل الرواية الى العمل السينمائي .

في الدقيقة 1:55 استخدم المصور اللقطه العامة وظمت حركة القطار السريعة تعتبر هذه اللقطة نوعاً من أنواع اللقطة المتوسطة،او لقطة جوية Aerial Shot – وهي لقطة خارجية يتم تصويرها من الجو. غالبًا ما تستخدم لتكوين فكرة عامة عن مكان أو موقع الفيلم (عادة ما يكون موقعًا مميزًا)، جميع الأفلام في فترة السبعينات كانت تبدأ بواحدة من هذه اللقطات الجوية.

وجاء اسمها من الأفلام الغربية بين 1930 و1940 حيث كان الهدف منها إظهار السلاح على جانب الشخص وحتى أعلى رأسه وتعتبر هذه اللقطة من اللقطات **التأسيسية Establishing Shot** هذه اللقطة تفيد في إعطاء الجمهور معلومات عن المشهد قبل البدء بالحوار، فيمكنك من خلالها إخبار المشاهد عن المكان والذ هو القطار المتحرك داخل الغابة الذي تقع فيه الأحداث، وفي أي وقت، وكيف تدور الاحداث في هذا المكان والزمان في الفيلم، وأكثر من ذلك، وطريقة تصوير هذه المشاهد ستعطي انطباعاً حقيقاً عن الفيلم. لقد استثمر المخرج بنائه الحركي من خلال التنوع في حركات الكاميرا للكشف عن المكان وبث حالة الترقب المرافق لنمو الفعل في المشهد، حيث مكنت اللقطة العامة في بداية المشهد من وضع تاسيس اولي في تحديد المكان.

6. في الدقيقة 1:52 التعرف على انواع الواقعية الفلمية وطريقة تجسيدها في السينما بعلاقتها مع الالات .

وتبطئ الحركة و لقد حافظ المخرج على تقديم انفعال وتوتر الشخصيات ضمن تاثير اللقطة الطويلة المتحركة وسايكلوجيتها في خلق تاثير الجو العام، وبمجيء (الطلاب) وصعودهم الى الى غرفهم لاكتشاف المدرسة يزداد الحدث قوة واثارة

حيث تتابعهم الكاميرا بحركة متراجعة الى الخلف وفي حجم لقطة متوسطة تجمع في اطارها التاثير النفسي الناجم عن المسافة القريبة التي تضم الشخصيات المتناقضة واستمرار تاثير حركة الكاميرا المستمرة الى لحظة تفجر الحدث وحصول الشجار بين الشخصيات. فالبناء الحركي استطاع التعبير عن التغير الحاصل لدى الطلاب في مشاهدة معالم مدرستهم الجديدة ومن خلال استخدام تاثير حركات الكاميرا واحجام اللقطات واطوالها العامة والمتوسطة في تمديد الزمن.

لقد بين المخرج أن للديكور له أهمية كبيرة داخل الفيلم وهي تسيطر على أحداثه الواسعة، والتي لا يستطيع المخرج أن يتغاضى عنه، وأيضا قدرته على التلاعب بسير الأحداث الموجود في الرواية وكيفية تقديمه للمشاهد، لقد إستطاع المخرج من تجسيد عنصر الديكور والابنية وتعريف المشاهد بها، ومن هنا نستطيع القول إن للرؤية الإخراجية القدرة على تجسيد الرواية وتقديمها بطريقة تتفق مع رؤية المخرج، ومن هنا يتحقق المؤشر.

في الدقيقة 00:39:31اخذ المصور هذه اللقطه بزاوية تحت مستوى النظر ليضيف القسوة عل المشهد والرهبة للشخصية المعنى من هذه اللقطة هي تصوير شخصية أو عنصر ما من الأسفل، و نلاحظ من خلال هذا المشهد الذي كتبته الراوية انه لم يدخل في تفاصيل شخصية الاستاذ بل ترك مهمة تجسيد هذه الشخصية للمخرج بحسب رؤيته الاخراجية في تناول هذه الشخصية، والذي بدوره اناط مهمة تجسيد هذه الشخصية للفنان والذي كانت تتوافر فيه الكثير من المواصفات التي كتبتها الكاتبة.

في الدقيقة 00:25:49 استخدم المصور اللقطة القريبة بهذا الشكل لتبين ملامح الوجه وتعابيره وهي يتضح في هذا التوظيف الحركي للكاميرا ذلك لما كانت هذه الشخصية هي محورية (هاري بوتر) في الرواية اذ ان مهمة تجسيد الشخصيات الروائية داخل المنجز المرئي ليست بالعملية السهلة على المخرج فهي تتطلب دراسة شافية ووافية لهذه الشخصية، من خلال قراءة الرواية والتمعن في تفاصيل هذه الشخصية والعيش معها أثناء الرواية حتى يتمكن من رسم ملامحها الاساسية، وأبعادها الثلاثة،(النفسي، الطبيعي، الاجتماعي) والتي تُكَون هذه الشخصية،

كما برزت تاثيرات اللقطة الطويلة في التعبير عن الوضع النفسي الذي تعيشه الشخصية في تلك الاثناء بتاثير المكان والوضع الراهن فالمخرج اراد وفق ذلك التوظيف الفني ان يبدي مقارنة بين عنصري الخير والشر حيث جعل من اللقطة الاولى تساهم من خلال تاثيرها الحركي في خلق جو عام مشحون بالتوتر من خلال استخدام تاثير الموسيقى الدالة على الترقب والاضاءة المنخفضة التي تحيط المكان لتجعل من ظلمة الليل عاملا نفسيا مضافا الى طابع الاثارة والترقب الذي يملأ المشهد، وهو ما حققته حركة الكاميرا الهابطة لتخبرنا عن ذروة الحوار ، وفي اللقطة الثانية تكشف لنا اللقطة العامة عن الشخصية المقابلة له .

اولاً:...منهج البحث

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي في تحليله للعينة وذلك لان هذا المنهج اكثر ملاءمة وطبيعة البحث فهو يسعى الى تحليل عينة على وفق أداة واضحة ومحددة صالحة لتحقيق هدف البحث .

ثانيا:...عينة البحث

ان عينة البحث هنا تتركز في نموذج واحد وهو فيلم (هاري بوتر) هاري بوتر وحجر الفيلسوف للمخرج كريس كولومبوس.(2001)

وان اختيار هذه العينة ليس لأنها الأفضل وليس تماشياً مع المنهجية وحدود البحث فحسب بل لان لها القدرة على ايفاء حاجات البحث وتحقيق هدفه من خلال ما يحتويه من معالجات إخراجية لموضوعة البحث وكذلك لأنها :

أ.استقطبت وامتلكت حضوراً جماهيرياً واسعاً عندما عرضت من على شاشات السينما

ثالثا:...أداة البحث

لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فان البحث يتطلب وضع واستخدام أداة يتم استناداً اليها مناقشة النتائج وعليه ستعتمد الباحثة على ما ورد من مؤشرات للإطار النظري وفيما يخص العناصر السمعية والمرئية لاستخدامها كأداة للتحليل بعد استحصال موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليه.

تحليل العينة :

المخرجون :دايفيد ييتس، ألفونسو كوارون، مايك نيويل، كريس كولومبوس

شركات الإنتاج :وارنر برذرز، Heyday Films، موفنغ بيكتشر كومباني، 1492 Pictures، Warner Brothers، Warner Bros.

قصة الفيلم :

هو شخصية خيالية في سلسلة من سبعة كتب للكاتبة البريطانية ج. ك. رولنغ التي تحكي حكاية الصبي الساحر هاري بوتر، منذ اكتشافه لحقيقة كونه ساحراً، وحتى بلوغه سن السابعة عشر، فتكتشف ماضيه وعلاقاته السحريّة وسعيه للقضاء على سيد الظلام لورد فولدمورت .وترافق سلسلة الكتب سلسلة من ثمانية أفلام تحمل نفس عناوين الكتب. إن سلسلة هذا الفيلم تدور حول ولد يسمى هاري بوتر، يُقتل والداه وهو طفلٌ صغيرٌ على يد اللورد (فولدمورت) سيد الظلام. حققت سلسلة هاري بوتر نجاحاً هائلاً منذ صدور الجزء الأول منها هاري بوتر وحجر الفلاسفة في 26 حزيران (يونيو) 1998، وتُرجمت إلى معظم لغات العالم الحية ومنها اللغة العربية . بيع من الكتاب السادس هاري بوتر والأمير الهجين عشرة ملايين نسخة عشية صدوره، واعتُبر من أكثر الكتب مبيعاً في التاريخ، حتى صدور الكتاب السابع والنهائي من السلسلة هاري بوتر ومقدسات الموت الذي بيع منه ثمانية ملايين نسخة

في الولايات المتحدة الأمريكية وحدها عشية صدوره في 21 يوليو 2007. اكتملت سلسلة كُتب هاري بوتر بصدور الكتاب السابع والنهائي، فيما أبدت المؤلفة رولنغ نيتها في عدم العودة إلى عالم هاري بوتر إلا لأغراض خيرية. أُنتج من الكتب 8 أفلام لتكتمل السلسلة، عُرض آخرها هاري بوتر ومقدسات الموت في 15 يوليو 2011.

لشخصية المحورية في السلسلة هي هاري بوتر، وهو صبيٌ يعيش في مدينة ليتل وينينج الخيالية، بمقاطعة سري جنوب شرق إنجلترا مع خالته بتونيا درسلي وزوجها فيرنون درسلي وابنهما ددلي درسلي ويكتشف في سن الحادية عشرة أنه ساحر، رغم أنه يعيش في عالم الأشخاص العاديِّين الذين لا يملكون أيَّ قدرات سحرية والمعروفين في عالم السحرة باسم الماغل.[7] عالم السحرة موجود بالتوازي مع عالم الماغل، وإن كان مخفيًا وسريًا. وإن القدرات السحرية تُولد مع الأطفال، ثم تتم دعوة جميع من يتمتعون بقدرات سحرية للدراسة في مدارس السحر بهدف تمكينهم من السيطرة على قدراتهم وتعلم المهارات اللازمة للنجاح في عالم السحرة.[8]

أصبح هاري طالبًا في مدرسة مدرسة هوغوورتس للسحر والشعوذة، وهي مدرسة سحر بريطانية تقع في اسكتلندا، حيث تجري معظم الأحداث في السلسلة. بينما ينضُج هاري خلال فترة مراهقته، يتعلم التغلب على المشاكل التي تواجهه سواءً كانت سحريةً أو اجتماعيةً أو عاطفيةً، بما في ذلك تحديات المراهقين العادية مثل الصداقات والعلاقات الرومانسية والعمل المدرسي والامتحانات والقلق والاكتئاب والتوتر، والمزيد. ويتمثل الاختبار الأكبر الذي يواجهه

هاري هو إعداد نفسه لخوض غمار حرب السحرة الثانية التي ستدور أحداثها في بريطانيا.

2. اهم مقومات مايحتاج المخرج من اليات ووسائل مساعدة لتقديم العمل السينمائي .

في الدقيقه 1:14 اخذ المصور لقطة عين الطائرة وهذه الزاوية نادرة الاستخدام فالجسم هنا يبدو صغيرا ومضغوط وإن الكاميرا في هذه الحالة يكون موضعها اعلى من مستوى نظر الإنسان، والتي تعطي الإحساس بالضعف وعدم الحيلة وهي (تساعد على التعرف على جغرافية المكان وادراك علاقة اجزاء الموقع بعضها ببعض. والتصوير من زاوية عالية يقلل من طول الممثل او ارتفاع الجسم.

من خلال الشكل فقد لجأ المخرج وفي هذا المشهد الى استعمال التصوير لتوجيه الأنظار الى ضعف الشخصية من خلال التلاعب بالزوايا وبالأخص زاوية عين الطائر.

اهم مقومات مايحتاج المخرج من اليات ووسائل مساعدة لتحويل الرواية الى العمل السينمائي .

في الدقيقة 1:55 استخدم المصور اللقطه العامة وظمت حركة القطار السريعة تعتبر هذه اللقطة نوعاً من أنواع اللقطة المتوسطة،او لقطة جوية Aerial Shot – وهي لقطة خارجية يتم تصويرها من الجو. غالبًا ما تستخدم لتكوين فكرة عامة عن مكان أو موقع الفيلم (عادة ما يكون موقعًا مميزًا)، جميع الأفلام في فترة السبعينات كانت تبدأ بواحدة من هذه اللقطات الجوية.

وجاء اسمها من الأفلام الغربية بين 1930 و1940 حيث كان الهدف منها إظهار السلاح على جانب الشخص وحتى أعلى رأسه وتعتبر هذه اللقطة من اللقطات **التأسيسية Establishing Shot** هذه اللقطة تفيد في إعطاء الجمهور معلومات عن المشهد قبل البدء بالحوار، فيمكنك من خلالها إخبار المشاهد عن المكان والذ هو القطار المتحرك داخل الغابة الذي تقع فيه الأحداث، وفي أي وقت، وكيف تدور الاحداث في هذا المكان والزمان في الفيلم، وأكثر من ذلك، وطريقة تصوير هذه المشاهد ستعطي انطباعاً حقيقاً عن الفيلم. لقد استثمر المخرج بنائه الحركي من خلال التنوع في حركات الكاميرا للكشف عن المكان وبث حالة الترقب المرافق لنمو الفعل في المشهد، حيث مكنت اللقطة العامة في بداية المشهد من وضع تاسيس اولي في تحديد المكان.

7. في الدقيقة 1:52 التعرف على انواع الواقعية الفلمية وطريقة تجسيدها في السينما بعلاقتها مع الالات .

وتبطئ الحركة و لقد حافظ المخرج على تقديم انفعال وتوتر الشخصيات ضمن تاثير اللقطة الطويلة المتحركة وسايكلوجيتها في خلق تاثير الجو العام، وبمجيء (الطلاب) وصعودهم الى الى غرفهم لاكتشاف المدرسة يزداد الحدث قوة واثارة

حيث تتابعهم الكاميرا بحركة متراجعة الى الخلف وفي حجم لقطة متوسطة تجمع في اطارها التاثير النفسي الناجم عن المسافة القريبة التي تضم الشخصيات المتناقضة واستمرار تاثير حركة الكاميرا المستمرة الى لحظة تفجر الحدث وحصول الشجار بين الشخصيات. فالبناء الحركي استطاع التعبير عن التغير الحاصل لدى الطلاب في مشاهدة معالم مدرستهم الجديدة ومن خلال استخدام تاثير حركات الكاميرا واحجام اللقطات واطوالها العامة والمتوسطة في تمديد الزمن.

لقد بين المخرج أن للديكور له أهمية كبيرة داخل الفيلم وهي تسيطر على أحداثه الواسعة، والتي لا يستطيع المخرج أن يتغاضى عنه، وأيضا قدرته على التلاعب بسير الأحداث الموجود في الرواية وكيفية تقديمه للمشاهد، لقد إستطاع المخرج من تجسيد عنصر الديكور والابنية وتعريف المشاهد بها، ومن هنا نستطيع القول إن للرؤية الإخراجية القدرة على تجسيد الرواية وتقديمها بطريقة تتفق مع رؤية المخرج، ومن هنا يتحقق المؤشر.

في الدقيقة 00:39:31اخذ المصور هذه اللقطه بزاوية تحت مستوى النظر ليضيف القسوة عل المشهد والرهبة للشخصية المعنى من هذه اللقطة هي تصوير شخصية أو عنصر ما من الأسفل، و نلاحظ من خلال هذا المشهد الذي كتبته الراوية انه لم يدخل في تفاصيل شخصية الاستاذ بل ترك مهمة تجسيد هذه الشخصية للمخرج بحسب رؤيته الاخراجية في تناول هذه الشخصية، والذي بدوره اناط مهمة تجسيد هذه الشخصية للفنان والذي كانت تتوافر فيه الكثير من المواصفات التي كتبتها الكاتبة.

في الدقيقة 00:25:49 استخدم المصور اللقطة القريبة بهذا الشكل لتبين ملامح الوجه وتعابيره وهي يتضح في هذا التوظيف الحركي للكاميرا ذلك لما كانت هذه الشخصية هي محورية (هاري بوتر) في الرواية اذ ان مهمة تجسيد الشخصيات الروائية داخل المنجز المرئي ليست بالعملية السهلة على المخرج فهي تتطلب دراسة شافية ووافية لهذه الشخصية، من خلال قراءة الرواية والتمعن في تفاصيل هذه الشخصية والعيش معها أثناء الرواية حتى يتمكن من رسم ملامحها الاساسية، وأبعادها الثلاثة،(النفسي، الطبيعي، الاجتماعي) والتي تُكَون هذه الشخصية،

كما برزت تاثيرات اللقطة الطويلة في التعبير عن الوضع النفسي الذي تعيشه الشخصية في تلك الاثناء بتاثير المكان والوضع الراهن فالمخرج اراد وفق ذلك التوظيف الفني ان يبدي مقارنة بين عنصري الخير والشر حيث جعل من اللقطة الاولى تساهم من خلال تاثيرها الحركي في خلق جو عام مشحون بالتوتر من خلال استخدام تاثير الموسيقى الدالة على الترقب والاضاءة المنخفضة التي تحيط المكان لتجعل من ظلمة الليل عاملا نفسيا مضافا الى طابع الاثارة والترقب الذي يملأ المشهد، وهو ما حققته حركة الكاميرا الهابطة لتخبرنا عن ذروة الحوار ، وفي اللقطة الثانية تكشف لنا اللقطة العامة عن الشخصية المقابلة له .

الفصل الرابع

النتائج
الاستنتاجات
التوصيات
المقترحات

الفصل ارابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. أوجد المخرج معالجات فنية من خلال وسائل التعبير السينمائية جسدت المنطلقات الفكرية الرواية .
2. مثلت التقنيات الاخراجية نسقاً جمالياً مغايراً في تجسيد الرواية السردية ونقلها اى عمل سينمائي .
3. كانت الشخصية البطل أو الشخصية الرئيسة العنصر الاكثر وضوحا في تحديد ملامح الرواية حيث تباينت بين الكلمة والصورة المرتبطة بعنصر الكاميرا .
4. إعتمد المخرج على الكاميرا بشكل كبير في تجسيد الرواية.

الاستنتاجات

1. إن الزمان والمكان والشخصية من أهم العناصر التي يستطيع المخرج من خلالها تجسيد الرواية.
2. إن إضافة الشخصيات غير موجودة في الرواية يدعم قصة الفيلم ويدفع بالقصة الى الأمام.
3. يستطيع المخرج أن يتلاعب بطريقة تقديم الأحداث وبشكل يختلف عن الرواية.
4. يتأثر العمل الفني بالجهة الإنتاجية التي تكون مسؤولة عن تقديم كل ما يسهم في إنجاح العمل.

التوصيات

يوصي الباحث بما يأتي :

1- عمل درس خاص الى طلاب قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية بكل اساليب تحويل الرواية الى فيلم سينمائي .

2- دراسة متأنية للرواية حتى يتمكن المخرج من تجسيدها من خلال التقنيات الحديثة المتوفرة مثل الكاميرا والاضاءة .

المقترحات.

1. إجراء دراسة تعالج إشكالية استخدام الرواية البوليسية في الفيلم السينمائي .

المصـــادر والمراجع

المصادر

1. القران الكريم
2. ابن منظور، لسان العرب، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، 1988 ،ص1645
3. أحمد ثامر جهاد ، مديات الصورة والاتصال ، المغرب : دار الاتحاف للنشر ، ط1 ، 1998 م ، ص71 .
4. احمد كامل مرسي ومجدي وهبه, معجم الفن السينمائي,الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة,1973, ص370
5. ألان روب غريه ، نحو رواية جديدة ، ترجمة :مصطفى أبراهيم ، القاهرة : دار المعارف بمصر، ص9 .
6. أندرية مالرو ، الرؤيا الابداعية (الرواية والفيلم) ، ترجمة : أسعد حليم ، القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، 1966 م ، ص221 .
7. ايتيان فيزيليه ، السينما والانواع الادبية ، ترجمة : طلال سيف الدين ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد 3 ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1982 ، ص45 .
8. أيوبيل بادرينو (ناقد سينمائي)، مصدر من النت، https://ayoub1filmsite.wordpress.com
9. بد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت،1998 ،ص14
10. حسن حداد، تعال الى حيث النكهة، رؤى نقدية في السينما، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2009، ص182
11. حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق ، ج2، مصدر سابق، ص 9.

12. حمد محمود الدوخي سيمياء النص العراقي، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط1، 2013. ص109ش

13. ر الاعسم ، باسم ، الاخراج وطاقة الخيال، جريدة الثورة (بغداد) ، العدد (10228)، الاثنين(5/ 3/2000).

14. رزان محمود أبراهيم ، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة ، عمان : دار الشروق ، ط1 ، 2003 م ، ص207 .

a. زهيرة بنيني ، بنية الخطاب الروائي المغاربي ، بحث منشور في مجلة باتنة ، عدد 2008 ، الجزائر.

15. فارس مهدي علوان ، أكتشاف النص الروائي وأهميته في المعالجة والاخراج ، مجلة الاكاديمي العدد 40 ، جامعة بغداد – كليلة الفنون الجميلة ، 2004 م ص265 .

16. لوي دي جانيتي، فهم السينما ، ترجمة جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981)، ص 44.

17. لوي دي جانيتي، فهم السينما، المصدر السابق، ص418

18. مالكم برادبري و جيمس ما كفارلن ، الحداثة (الجزء الثاني) ، المصدر السابق ، ص119 .

19. مالكم برادبري و جيمس ما كفارلن ، الحداثة (الجزء الثاني) ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ،1990 م ، ص121 .

20. ميخائيل روم، احاديث حول الاخراج، تر: عدنان مدانات، بيروت، دار الفارابي، 1981، ص172

21. هاني سليمان، كيف تكتشف قدراتك الخفية،اطلس للنشر والانتاج الاعلامي،الجيزة، مصر، 2017،،ص175