Journal of
Design Sciences and Applied Arts

(التحول البصري للرواية الأدبية مع التطبيق على فيلم تراب الماس)

نهلة الشنديدى

كلية الفنون التطبيقية - جامعة ٦ أكتوبر - مدينه ٦ أكتوبر - الجيزة

Submit Date:2022-03-01 11:26:15 | **Revise Date: 2022-06-01 12:23:26** | **Accept Date: 2022-06-03 23:20:59**

DOI:10.21608/jdsaa.2022.124713.1165

ملخص البحث:-

يعتمد مدى ثراء و رقي الرواية الأدبية على جزئين، الأول خاص باللغة المكتوبة ومفرداتها مثل البلاغة ، الإضافة والتشبيه وغيرها. أما الجزء الثاني خاص بكاتب الرواية و مدى إمكانياته من تحقيق مفرداته الخاصه به من ثراء معلوماته عن موضوع الروايه ، و خيالاته الواسعه التي لا تحدها قواعد، واتقان الكاتب لمفردات اللغة المكتوبة ، وكذلك إمكانياته في خلق شخصيات وأحداث خيالية أو استعارة الحقيقية وربط تلك الأحداث والشخصيات وخلق علاقات متبادلة بينهم وتحقيق التسلسل الدرامي للقصة. أما صناعة السينما فإن كلاً من مدير التصوير و المخرج يمتلكان إمكانيات إبداعية وتقنية تصب في نجاح عملهم الفني. بالإضافة إلى مفردات اللغة السينمائية ومدى اتقانهم لتلك المفردات وترابطها وتشكيلها في الصورة ، وكلما ارتفعت نسبة الاتقان لمفردات لغة الصورة وتكوين علاقات قوية بينها وبين الحدث الدرامي للوصول إلى التأثير الحقيقي على المتفرج ، كلما ارتفعت نسبة نجاح الفيلم ومكانته في سوق الإنتاج. ويهدف البحث إلى إبراز أهم عناصر تحويل العمل الأدبي إلى فيلم سينمائي، فتتحول من الجمود (اللغة المكتوبة) والخيال إلى واقع يتحرك أمام المتلقي، يصب فيه رؤية كلاً من طرفي ذلك التحويل ، كما يهدف البحث إلى الكشف عن نقاط الألتقاء والاختلاف بين الرواية وبين تحويل مفرداتها إلى لغة بصرية. وعلى مدار تاريخ صناعة السينما نجد أن الأفلام المأخوذة من روايات أدبية لها مكانتها الخاصة بين الإنتاج السينمائي. وقد حاول الباحث الوصول إلى أهم عناصر التحول البصري للرواية الأدبية من خلال دراسة تحليلية بالتطبيق على فيلم تراب الماس .

الكلمات المفتاحية:-

(التحول البصري – اللغة البصرية – الرواية الأدبية)

المقدمة :

يقدر جون هارريجيتون في كتابه « الفيلم فن « إن ثلث الأفلام التي تمت صناعتها مقتبسة من روايات (Harrington - ٢٠١١-p٢٣) على مدار التاريخ السينمائي في مصر نرى أن العلاقة بين الأدب و السينما علاقة وطيدة على حق لا يمكن أن تفصل إحداهما عن الأخر منذ بدايات السينما المصرية ، حيث نرى الكاتب متجهاً دوماً نحو السينما ، أما السينما فبلا شك تم إثراؤها بكثير من الرويات الأدبية. وعند الرجوع إلى بدايات السينما المصرية نجد أن أول إنتاج سينمائي مأخوذ من رواية أدبية كان في عصر السينما الصامتة و هو فيلم « زينب « ثم مرة أخرى ناطقة لنفس المخرج محمد كريم عام ١٩٥٢ فهو مأخوذ عن أول رواية مصرية لمؤلف مصري (محمد حسين هيكل) عن قصة حقيقية حدثت في الريف المصري عام ١٨٩٦ (قاسم - أفلام و أقلام - ص ٤) . تعتبر الرواية أقرب الفنون الأدبية إلى فن السينما من حيث عدة عناصر منها : الحدث الدرامي والشخصيات ، التسلسل ، والتوق إلى معرفة الحدث التالي ، وغيرها . وتتوالى انتاج الأعمال الأدبية في السينما إلى يومنا هذا. وقد اكتسبت السينما سمات الفن الأصيل و أصبحت متميزة عن الأدب ، فحينما تلجأ السينما إلى الأعمال الأدبية لا تستمد منها حياتها بل تخلق منها أعمالاً فنية أصيلة طبقاً لقوانينها السينمائية (النحاس-نجيب محفوظ على الشاشة - ص ٣). ولعل هذا البحث يلقي الضوء على شكل ونهج التحول البصري للرواية الأدبية من خلال التطبيق على فيلم تراب الماس ، وقد تم اختيار هذا الفيلم لأنه أحد الأفلام الحديثة المأخوذة عن رواية أدبية بعد انقطاع طويل لسينما المؤلف عن صناعة السينما المصرية .

مشكلة البحث :

تتحدد عدد من النقاط لمعالجة مفردات اللغة الأدبية لتقديم صورة سينمائية لها لغتها الخاصة وعلى نفس المستوى الابداعي . و تتلخص مشكلة البحث في كيف يمكن تحديد نقاط الألتقاء والاختلاف بين الرواية وبين تحويل مفرداتها إلى لغة بصرية ؟

أهداف البحث :

- -تقديم دراسة حول عناصر التحول من اللغة الأدبية الى اللغة السينمائية.
- تناول مفردات حول لغة المعالجة البصرية والأدبية.
- ابراز الدور الإبداعي لفريق العمل السينمائي وتطويعهم اللغة السينمائية لانتاج صورة تحقق الهدف المطلوب .

أهمية البحث :

- يهدف البحث إلى إبراز أهم عناصر تحويل العمل الأدبي إلى فيلم سينمائي .
- الكشف عن نقاط الألتقاء و الاختلاف بين الرواية وبين تحويل مفرداتها إلى لغة بصرية

منهج البحث :

للوصول إلي اهداف البحث يتبع البحث:

المنهج الوصفي التحليلي .

دراسة تحليلية للتحول البصري للرواية الأدبية مع التطبيق على رواية « تراب الماس «

فرض البحث :

هناك اختلاف بين مفردات اللغة الأدبية و اللغة البصرية، لكنه لا يمنع ظهور الجوانب الإبداعية في كلا منهما بشكله الخاص.

١-١ : الأدب في السينما :

إن الحقيقة المؤكدة هو تغير وجه شاشة السينما المصرية عندما تعامل المخرجون مع الأدب ، فقد تغير شكل الإبداع السينمائي في السينما المصرية مثلما حدث مع السينما العالمية ، ورغم أن للأدب تقاليده الراسخه ومقاييسه الجمالية كونه من أقدم الفنون على الإطلاق فلدينا نصوص أدبية يفوق عمرها الأربعين قرناً (دواره –١٩٩١ - ص ٩) ، ورغم ذلك الفارق بين عمر كلاً من الطرفين إلا أن السينما استطاعت أن تلتصق بالأدب وتبلور أعظم الروايات الأدبية لتنتج فناً له مقاييسه وجمالياته الخاصة والتي يحتل مكانه خاصة في الإبداع السينمائي . و نقلاً عن ما ذكره إروين بانوفسكي الأستاذ بجامعة برنستون الأمريكية في كتابه « السينما آله وفن « فيقول « إن السينما هي القوة التي تصوغ أكثر من أي قوة أخرى ، الأراء و الأذواق و اللغة والسلوك بل أيضاً المظهر البدني لجمهور يضم أكثر من ٦٠٪ من سكان الأرض « ، ونذكر كذلك ما ورد عن « توماس إيديسون « عن كتابه «الفيلم و الجمهور» فيقول « من يسيطر على السينما يسيطر على أقوى وسيلة للتأثير في الشعب « فمن المسلم به أن فرصة نجاح الفيلم وسرعة انتشاره أكبر بكثير من فرص نجاح وانتشار الرواية ، وكذلك فالسينما فن شعبي يسهل على جمهورها من مختلف المستويات فهمها والتأثر بما تعرضه من أفكار و قيم (النحاس – ١٩٩٠ – ص ١٨، ١٩) لذا فإن على قدر استفادة السينما من الأدب ، فإن الأدب يحظى بقدر كبير من الإستفادة من تلك الصناعة .

١-٢ : سمات الأعمال الأدبية التي تم تحويلها إلى فيلم سينمائي :

على مدار أعوام الانتاج المصري للسينما ظهرت حقب زمنية متصاعدة للاستعانة بالرواية في تلك الصناعة والتي بدأت متواضعة إلى حد ما ثم أخذت بالإزدهار والنضج ، حتى كونت مجموعة أفلام من أهم ما أنتج في السينما المصرية على مدى تاريخها والتي تجسد أهم روايات كبار الأدباء في مصر . وكانت هناك سمات خاصة بالأعمال الأدبية وكتابها التي يتم استغلالها في السينما ، ونذكر بعضها في ما يلي :

- « النضج الفني أو الرؤية الدرامية « هذا ما وصف به عبد الرحيم علي الكاتب سبب تناول بعض صناع السينما روايات عن غيرها . فنضج الرواية وتكاملها الفني والدرامي هو ما يسوقها للإنتاج السينمائي (https://www.alfaisalmag.com) ، ولعل إختيار روايات كبار الأدب في مصر هو ما يثبت أن تلك السمة هي من أهم سمات العمل الأدبي .
- ان الفيلم الذي يعتمد على الخيال لن يظهر حتى يدخل الشاعر الاستديو (النحاس-١٩٩٠ - ص ٢٢) ، فإذا تمعن الكاتب الفن السمعي والبصري الذي يقدمه الفيلم وعن ذلك الفرق مابين الرواية والسيناريو فيستطيع أن يخرج رواية تليق لذلك التحول .
- يرجع الفضل الأول في تحويل النص الأدبي إلى فيلم سينمائي إلى المخرج بعينه ، فالمخرج هو صاحب اكتشاف الرواية وصلاحيتها للسينما (قاسم - ٢٠١٠ - ص١٩) .
- السينما فن بصري من الدرجة الأولى لذلك كان من أهم سمات النص الأدبي الذي يحول إلى فيلم هو الشكل أو الجانب الفني والجمالي للرواية ، وقد طور بعض الكتاب أنفسهم بعد الخضوع الأول لتجربة السينما حتى وصلوا إلى مستوى متفوق حتى من كتابة السيناريو(راغب -١٩٨٩ – ص ١٢) .
- يكتسب الفيلم من الرواية الأدبية ما يميزها عن غيرها وهو وجود الدلالات والعلاقات المتشابكة بين أبطال الرواية ، فهي سمه أثارات شغف وتحدي السينما في تحويل تلك الدلالات والعلاقات إلى بناء فيلمي متكامل .
- مرونة النص الأدبي ، فيجب أن تكون الرواية ذات مرونة و إمكانية لتكثيف أحداثها إلى فيلم مدته محدودة ، فالرواية تكون أكبر بكثير من الفيلم وتتبنى أحداث وشخصيات بعدد أعلى من الفيلم (https://www.alfaisalmag.com) .

١-٣ : الرواية و السيناريو :

الكاتب أو المؤلف هو ذلك الشخص الذي يستحدث أحداث وشخصيات ينسجها في قصة أو رواية من خياله الخاص و من خلال خبراته و الكم الكبير من المعلومات في مجالات شتى ، وتبدأ الرواية من لب فكرة يطرحها المؤلف ويبني في أحداثها مستخدماً قدراته اللغوية والثقافية لينتج مادة مقروءة . وهناك مقومات للرواية الناجحة كما سردها سميح قاسم (روائ وشاعر فلسطيني معاصر) وهي : وجود قصة وهذه روح الرواية ، واللغة الجميلة ، الخيال الخصب والذي يجعل القارئ يشاهد بلا رؤية ، جماليات الرواية والتي تبث بها روح الاندهاش التي تجذب القارئ نحوها ، و العلومات الجديدة التي تبين مهارة الكاتب وحدود ثقافاته وخلق عوالم متوازية وفكراً جديداً ، و طرح التساؤلات التي من شأنها جذب كل طاقات القارئ ليعرف إجاباتها ، أما السرد هو من أهم مقومات الرواية الناجحة فبلا سرد منطقي ومتسلسل للأحداث لا توجد رواية ، أما السخرية فهي بمثابة ملح الرواية والتي تميز كاتب عن غيره (http://gate.ahram.org.eg) . أما السيناريو يعتبر هو الهيكل و الإطار العام للعمل الفني ، ولقد عرف «لويس هيرمان» السيناريو على أنه خطة وصفية تفصيلية مكتوبة في تسلسل تجمع كلاً من الصوت والصورة ، فالسيناريو هو الصياغة السينمائية أو الكتابة بلغة السينما لموضوع الفيلم بلغة مكتوبة توضح تسلسل الصورة البصرية و الصوتية التي ستظهر في الفيلم (http://gate.ahram.org.eg). ويستطيع كاتب السيناريو أن يولد فكرته من الحياة اليومية وتجاربها أو أن يكون موضوعاً من خياله أو أن يتضمن موضوع الفيلم عنصراً أو حدثاً تاريخياً أو موضوعاً فنياً مثيراً، أو أن يعتمد في نصه على رواية أدبية يقوم بترجمتها وتحويلها لفيلم سينمائي . فيتحدد من خلال السيناريو موضوع الفيلم و أحداثه والحبكة ورسم الشخصيات وتطورها ، وتطور الأحداث وترابطها والبناء العام للفيلم الذي سينفذ بالصوت والصورة . وكاتب السيناريو لابد أن تتوافر لديه المعرفة الكاملة بديناميكية الحركة لدى الشخصيات ، حركات الكاميرا و زواياها وامكانياتها ، أحجام اللقطات و أنواعها وبالعناصر الفنية للغة السينمائية ووسائل الانتقال بين المشاهد واللقطات (http://www.arabfilmtvschool.edu.eg) . وبهذه التعريفات المبسطة لشكل كلاً من الرواية والسيناريو نستطيع أن نجد أوجه التشابه والاختلاف فيما بينهما و مقومات كلاً من الكاتب الروائي وكاتب السيناريو . و من هنا نستنتج أن الرواية الأدبية لا يمكن أن تكون فيلماً سينمائياً إلا بعد مرورها بعملية تحويل من لغة مكتوبة إلى لغة سينما . وهو ما سوف يتطرق إليه البحث من خلال عرض لأهم نقاط تلك العملية .

١-٣-١ : زمن الكتابة و زمن المشهد :

تعتمد السينما على التركيز على شخصية واحدة (أو عدد من الشخصيات) المؤثرة في النص عن الباقي وتسترسل في أحداثه فهو محور القصة و هو الهدف الأول فيها ، أما الرواية تعتمد على السرد و الوصف و يتخللهما بين الحين والأخر مواقف حوارية بين شخصياتها ، و الكاتب لا يقف أمام استرساله في الرواية عدد صفحات فهي بطبيعتها تتحمل قدراً كبيراً من الاستطرادات و التفريعات و الوصف و التطرق للعديد من الشخصيات المتناثره بين موضوعات الرواية ، وهو ما لا يمكن تطبيقه على الشاشة (www.sergecardinal.ca/٢٠١٩.pdf/deleuze-au.cinema.pdf)، فحسابات الشاشة تكون دقيقة للغاية فالدقائق أو الكادرات المطولة على الشاشة كافية في فشل للفيلم ككل. لذلك فإن النص السينمائي المأخوذ من الرواية يتم إعادة بناءة لكي يتم أكبر قدر من الاختصار دون حدوث خلل في الأحداث .

١-٣-٢ : أشكال الاختزال من الرواية :

من رواية تراب الماس موضوع التطبيق نجد أشكال للاختصار من الرواية ، عدد صفحاتها تتعدى ٣٩٣ صفحة، أما مدة الفيلم ساعتين ونص تقريباً (يعتبر زمن كبير بين الأفلام)، و هذا الفرق في الكم بينهما يؤكد فكرة ضرورة الاختصار من الرواية الأدبية للنص السينمائي يصف الكاتب في النص المكتوب الشخصية التي تظهر في السرد وصفاً دقيقاً من ملامح و مظهر خارجي إلى مواصفات الشخصية ذاتها، وقد يتطرق في كثير من الأحيان إلى سرد ماضي تلك الشخصية وما مرت به من مواقف و أزمات تكونت بسببها ملامحها وبالتالي يترك الرؤية لخيال القارئ (Harrington - ٢٠١١-p٥٣). أما في النص السينمائي فيختصر ذلك السرد في أضيق الحدود ، فبالنسبة للمظهر الخارجي فتنقله الرؤية البصرية على أكمل وجه ، بل يمكن التركيز على شيء بعينه من خلال حركة الكاميرا و العدسة أو من خلال إضاءة و لون مع مضاعفة التأثير على المتفرج . فعلى سبيل المثال يصف كاتب الرواية منزل البطل بشكل دقيق من صفحة ٤٧ إلى صفحة ٥٠ متطرقاً إلى عدد من تفاصيل وأحداث حدثت في الماضي ، بينما يظهر المنزل في الفيلم من خلال لقطات تسجل الأحداث الدرامية فيه دون الحاجة إلى ظهور المنزل في لقطات خاصة به ، (صورة رقم ١ و ٢) .

صورة ١ و ٢ توضحان تفاصيل منزل بطل الفيلم

و يظهر الاختصار واضحاً في عدد الأحداث و المواقف ، فنجد في الرواية يتطرق الكاتب إلى الكثير من الاحداث والمواقف بين أبطال الرواية و كذلك العديد من الأحداث التاريخية غير موجودة في النص السينمائي ، فقد اعتبرها السيناريست أنها لا تؤثر بشكل مباشر على رسالة الفيلم وتسلسله . ليس فقط أحداث ولكن أيضاً شخصيات ، فعدد شخصيات الراوية يفوق عدد شخصيات الفيلم . وكذلك في العمق في تلك الشخصيات فمثلاً شخصية أم طه بطل الرواية متواجدة في أكثر من موضع في الراوية مع ذكر مواصفاتها و أحداث تدور بينها وبين طه ، أما في الفيلم فكانت الأم

نقطة غامضة في حياة طه بالنسبة للمتفرج ، وبالرغم من عدم التعرض إلى سيرتها إلى أنها كانت سبباً كبيراً في مضاعفة حالة الحزن لدى طه . يسترسل الكاتب في كتابة الحوار في الرواية بشكل غير مقيد فعدد الصفحات مازالت غير محددة للرواية (يمكن أن تصل الرواية إلى أكثر من ٨٠ ألف كلمة) (p٨.١٩٥٧.Theatre Arts.voi,xli) ، ولكي يصل لخيال القارئ وتصوراته يقدم له حواراً مليئ بالتفاصيل والمعلومات حتى يتمكن القارئ من تشكيل أقرب صورة ذهنية للرواية . أما في الفيلم فالنص السينمائي يختصر بشكل كبير في الحوار فيتم اختزال الجمل إلى أقصى حد ما لم يضر بدراما الفيلم ، كما أن الفيلم يتميز بوجود ممثل يغني بملامحه وانفعالاته الكثير من الجمل الحوارية حتى في لحظات الصمت . وجميع تلك الاختصارات (الغير مؤثرة بتسلسل أحداث الفيلم) ترجع إلى عدة أسباب : أولا أن الفيلم لا يعتمد على الوصف كما هو الحال في الرواية ، ثانياً أن الفيلم السينمائي مقيد دائماً بزمن عرض ، و الثالث أن لكل كلمة مكتوبة يقابلها انتاج صورة ، وهذا الانتاج يكلف صانع العمل مادياً .

١-٤ : بين السرد و الحبكة :

الرواية الأدبية أساسها سرد الأحداث خلال تسلسل زمني متضمناً شخصيات الرواية ، و يتخلل داخل السرد الجانب الخيالي الذي يشمل الانفعالات مثل الحزن والسعادة والغضب وغيرهم ، فجميع تلك الإنفعالات هي أساس يقوم عليه السرد (قاسم – ٢٠١٠- ص ٦٥) . إن الإسلوب السينمائي أقرب للإسلوب الروائي من ناحية السرد ، فالفيلم يعتمد على سرد السيناريو المكتوب من خلال تتابع زمان و مكان ، وعليه فإن الطريقة التي تعرض بها الرواية قصتها وهي عن طرق الوصف و السرد يمكننا مقارنتها بطريقة انتاج الفيلم وهي الصورة . أما بالنسبة للحكبة فهي سلسلة من الأحداث تتميز عن السرد بأن التأكيد فيها يقع على الأسباب و النتائج ، فدائماً ما تثير التساؤل و الدهشة لدى المتلقي . وإذا كان كلاً من الرواية والفيلم يتفقان في فكر السرد فإختلاف بينهم يتجلى واضحاً في الحبكة بالرغم من وجود حبكة في كلاهما . ففي الراوية تعتمد الحبكة على عنصري الزمان و المكان ، أما الفيلم السينمائي فتعتمد الحبكة على صورة مرئية تستوعب زمان و مكان وحركة ، ويندرج تحت الحركة جميع عناصر لغة الصورة السينمائية . ولأن الحبكة في الفيلم تحدث بشكل أكثر تعقيداً من الرواية لما تحمله من عناصر متعددة تفوق الرواية . فنجد أن ترتيب الزمان و المكان في السرد يختلف في الفيلم عن الرواية المقتبس منها . و على أساس الحبكة يقوم السيناريست بإعادة بناء الرواية على الشاشة غير أن الناتج النهائي للفيلم يمثل جنساً فنياً يختلف عن الجنس الفني الذي يمثل الرواية . وعلى هذا نجد أن الفيلم يختلف عن الرواية في ترتيب كلاً من الزمان و المكان ، ففي رواية تراب الماس نلاحظ أن التتابع الزمني و المكاني يختلف بشكل كبير بينها وبين الفيلم ، فتطلبت الحبكة الدرامية أن يختلف ترتيب الأحداث منذ بداية العمل . فنلاحظ أن هناك أحداث تأخر ظهورها في الفيلم عن الرواية (مثل حدث معرفة البطل بسر تراب الماس - موضوع الرواية – والذي كان مشهد فاصل في تتابع باقي الأحداث) وهذا التأخير أو التقديم يزيد من التساؤلات التي يطرحها المتفرج حتى يصل إلى إجابتها والتي على أساسها تزيد الانفعالات وردود فعل المتفرج .

١-٥:تغيير مواصفات الشخصيات بين الرواية والفيلم :

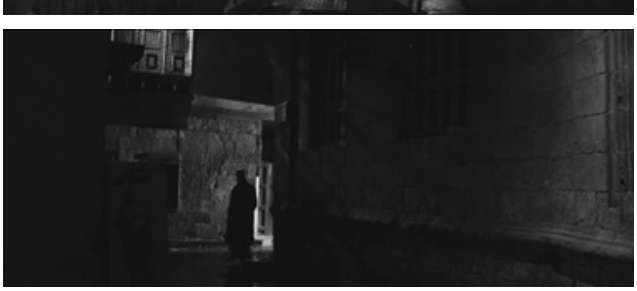
ليس بالضرورة تطابق مواصفات شخصيات أبطال الرواية مع مثيلها في الفيلم المقتبس ، بالرغم من أمانة نقل الرواية وتجسيدها سينمائياً ، فلكاتب السيناريو بصمة في الشخصيات المكتوبة فبالنظرة العامة تتطابق مواصفات الشخصيات و أسمائهم ، أما بالنظرة الدقيقة على تلك المواصفات نجد أن هناك طابع لهم في الفيلم يختلف عن الرواية ، وهذا الأمر يرجع إلى الحبكة الدرامية وما تطلبه من التغيير في مواصفات الشخصية حتى تصل إلى المتفرج بالشكل الذي يرضي رؤية المخرج الخاصة (.١٩٥٧.Theatre Arts.voi,xli p١٧). وفي الرواية موضوع البحث نجد أن الكاتب قد أسترسل في وصف بطل الرواية « طه « من صفحة ٤١ في أول ظهور له .

١-٦ : أساسيات التصميم من الرواية إلى الفيلم :

هناك أساسيات تصميم للصورة المتحركة متداوله بين كل مدارس فنون السينما ، فهي نظريات تم تطبيقها من بدايات السينما إلى يومنا هذا فأصبحت من بديهيات المخرج والسيناريست و مدير التصوير (blackwell,MA-٢٠٠٠-P٤٥). أما الرواية فلها مواصفات أدبية تعلو وتدنو ، و ترجع تلك المواصفات لقيمة الكاتب وامكانياته و خبراته في كتابة الرواية . مراحل التحول الأدبي إلى فيلمي تتم من خلال تحويل كلمات و أحداث الرواية إلى صورة متحركة تبنى على أساسيات التصميم للسينما ، فكل كلمة تصلح بأن تكون صورة يربطهم العنصر الاخباري أولاً ثم الدرامي وهو الجزء الذي تتم عملية التحول به .

١-٦-١ : الإضاءة واتجاهاتها :

هي أساس الصورة وهي التعريف الأول لمهارة مدير التصوير ، كما أن الإضاءة هي المعنى الأول للفيلم أو المشهد فالرسم بالضوء هو مفهوم السينما (أحمد- ١٩٧٣-ص٨٧)، وترتفع دلالة الصورة بإرتفاع ترجمة الإضاءة للمعنى الدرامي . ترجمة الكلمات لإضاءة تأتي من الكلمة ذاتها كتحديد التوقيت، فمثلا عند وصف مشهد في الرواية صفحة ١٣ يذكر الكاتب «الذي وعده بسهره دافئة على أنغام الست» ومن هنا ندرك التوقيت وهو الليل، وبإستكمال وصف الكاتب للمشهد تتم ترجمة اللغة الكاملة للإضاءة بتجميع ذلك الوصف «وسط شتاء نوفمبر العاصف» و «اخترق حنفي حارات ضيقة»، بالإضافة للمعرفة السابقة لزمن الأحداث في بداية الفصل الأول صفحة ٩ « الاثنين ١٥ نوفمبر ١٩٥٥ « فتم ترجمة جميع الكلمات لتنتج صورة مرئية مطابقة للوصف الأدبي . فجمع المشهد ما بين الأسس الجمالية من عمق وغيره ، وبين الدلالة إلى الزمن الماضي يأتي من خلال المصابيح المضائة و التي ترمز إلى ذلك الزمن ، بالإضافة إلى استخدام الإضاءة الحادة مع إضاءة الأرضية و الجدران التي توصف الملامح المعمارية لذلك الزمن (صورة ٣ و ٤) .



صورة ٣ و ٤ توضحان ترجمة الإضاءة

و تترجم الإضاءة أيضاً حالة الشخصية أو الحاله العامة (إبراهيم. ،

مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائى السابع عشر- ٢٠٠٥) لمكان ما كما حدث من خلال إضاءة منزل بطل الرواية حسين الزهار والذي ذكر عنه الكاتب الكثير من الوصف صفحة ٤٧ « الشقة كانت متواضعة ، تنم عن جو ذكوري مكثف « و « جو كئيب « « لمبات نيون ٦٠ تزرع في النفس تشوهات « جميعها كلمات تعبر عن وصف حالته ، وكانت للإضاءة دور كبير في ترجمة ذلك الوصف . فقد استخدم مدير التصوير الإضاءة القاتمة والتي تمت من خلال spot إضاءة واحد فقط في كل غرفة من المنزل و التي ينتج عنها كتل من الظلام تتصدر العديد من أجزاء المكان . (صورة ١ و ٢) . وللفيلم رؤيته الخاصة في وضع انطباع للمشاهد لم يوصف في الرواية إلا من خلال جمل متفرقه بين الفصول تلخصت جميعها في لقطة واحدة استخدم مدير التصوير فيها الإضاءة لتتحدث عن حالة البطل في الفيلم بعد أول عملية قتل قام بها ، وكأنه الورث الذي وارثه عن أبيه ، فأظهرت الإضاءة ظل واضح للبطل وهو يعزف ألته المفضله (الدرامز) وكأننا نرى شخصاً أخر مختلفاً يظهر تحول الشخصية للبطل (صورة ٥) .

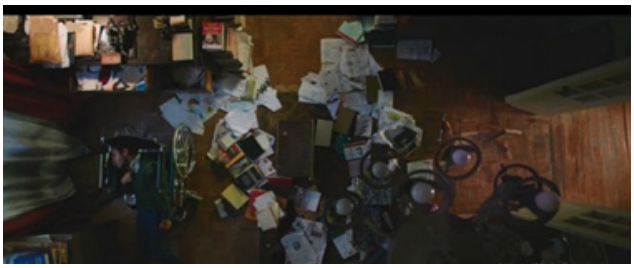
صورة (٥) رمزية الإضاءة في الفيلم

١-٦-٢ : زاوية الكاميرا :

زوايا الكاميرا من العناصر التي تحمل دلالات للمشاهد ، إما دلالة عن زاوية رؤية تدل على موقع الممثل و اتجاهاته أو أنها تعطي معنى للعلو والتدني و للضيق . فأغلب الحوارات بين أبطال الرواية تنقلها السينما بزواية طبيعية للحفاظ على تتابع الفيلم . أما ما ينقله المخرج من زواية تعطي معنى معين للمشاهد فيتم من خلال حالة الشخص المصور من تعالي أو انكسار أو ضيق أو غير ذلك ، أومن خلال ما يعبر عن طبيعة الشخصية المصورة (بدرخان-٢٠١٧ –ص٦٥) . والنقل الطبيعي من الرواية إلى الفيلم ترجم المخرج مكان لقاء أحد بطلي الرواية كانت له مواصفاته الخاصه من خلال وصف الكاتب قائلاً « مكان هادئ خافت الإضاءة « « مغلف بجو من الهمس و روائح السيجار الكوبي « « يتردد عليه كبار الساسة والمفكرين بحثاً عن الاستراح للتفكير في معضلات مالية أو شوؤن عربية ودولية « فترجمها المخرج من خلال ثواني للمكان بزاوية مرتفعة تجمع كل مواصفات المكان وتعطي له الفخامة و الرقي وتعطي رؤية واسعة للخلفية (النيل كما وصف الكاتب)(صورة رقم ٦) .

صورة ٦ توضح زاوية واسعة علوية

أما عن نقل المشاعر ونفسية البطل فلزاوية الكاميرا أثر كبير(بدرخان-٢٠١٧ –ص٦٧) ، ففي نهاية الفصل الحادي عشر وهو من المشاهد الرئيسية للرواية و كذلك للفيلم بل هو مشهد فاصل في حياة بطل الفيلم لما فيه من نقله في الأحداث ، وقد عبر مدير التصوير عن تلك اللحظة الفاصلة في حياة البطل والتي فاقت وصف الكاتب بزاوية علوية للغرفة من بعد ما تبعثرت كل الأوراق في أرجائها وكأننا نرى تلك البعثره داخل مخ وتفكير البطل ، فهي تعبير عن التخبط وحالة أشبه بالهزيان (صورة رقم ٧) .



صورة ٧ توضح زاوية علوية

العلو والتدني الذي مثلته زاوية الكاميرا في لقاء جمع أحدي شخصيات الرواية ، فظهرا في الفيلم يجلسان أمام بعضهما البعض ولكن في اللقطات المنفردة ظهر اختلاف في زاوية رؤية الكاميرا يعطي الشعور المذكور أعلاه. وهو ما أظهره وصف الكاتب لصاحب المكان و أهميته (محروس برجاس) ونظرته المتدنية للشخص الأخر وهو أقل منه منزلتاً (صورة رقم ٨ و ٩).

صورة ٨ و ٩ زوايا الكاميرا

معنى أخر للزاوية العلوية والتي ترمز إلى ثقل خطوات أحد شخصيات الفيلم وصعود صعب للسلم كما ذكر الكاتب (صعد ستة عشر درجة تفصله عن الباب) (صورة رقم ١٠).

صورة (١٠) زوايا علوية

١-٦-٣ : أحجام اللقطات :

تؤثر أحجام اللقطات على استيعاب المتفرج بشكل مباشر ، فهي تترجم ليس فقط حجم التفاصيل الموجودة باللقطة ولكن لها الأثر في توصيل احساس معين للمتفرج . فعلى سبيل المثال وضح المخرج حالة النهاية و الخوف بإختياره لقطة ضيقة لوجه « الخواجه ليبتو « معبراً عن احساس البطل في الضيق والذي تم وصفه في الرواية من خلال سرد حدث الخيانه وكأن ضيق حجم اللقطة أعطى انطباع النهاية الحقيقية للبطل (صفحة ١٥١) (صورة رقم ١١) .

صورة ١١ حجم اللقطة

ولم يكن الحجم الضيق للدلالة عن النهاية فقط ولكن استخدمه المخرج للبطل « حسين الظهار « مع بداية ظهوره للمتفرج ، وبالرغم من أنها كانت بداية قصته إلا أنه ظهر في لقطة ضيقة في مقدمة الكادر المظلم وخلفية مضائه ناقلاً إحساس الثقل الذي وصفه الكاتب « كان ساكناً كالصخره « (صورة رقم ١٢). وفي أساسيات التصميم تقول القاعدة كلما اقترب الموضوع المصور من مقدمة الكادر أضاف لها وزناً وثقلاً (أحمد – ١٩٧٣- ص١٠٩).

صورة ١١ حجم اللقطة

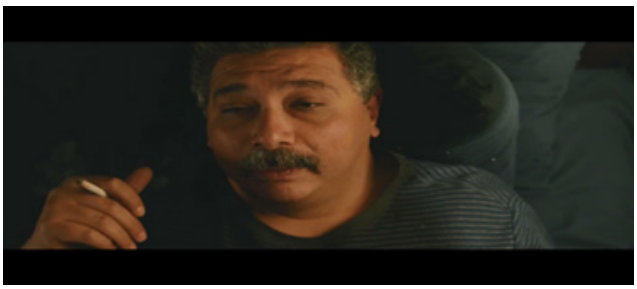
١-٦-٤ : الزمن و الإيقاع :

الزمن هو هو أول مفرده من مفردات الفيلم (أحمد - ١٩٧٣- ص٩٠) ، و التحكم فيه ينتج عنه إيقاع محدد للمشهد بشكل خاص ثم للفيلم بشكل عام، عند سرد القصة من خلال الكاتب عليه أن يوضح إذا كان هناك إطالة أو قصر في الزمن مثل زمن الحوار أو النظره وهكذا، فالرواية تعتمد على الوصف الذي يحتاج لزمن وعند عدم ذكر كلمات توضح المدة يتم استيعابها حسب خيال واندماج كل قارئ ، وبالتالي لا يفرض الكاتب إيقاعاً محدداً لروايته بل يتركها (في أغلب الأحيان) إلى الطريقة الخاصة بكل قارئ . وبالنسبة للفيلم فأولويات المخرج عند كتابة السيناريو التنفيذي هو توضيح الإيقاع من خلال تحديد الزمن ، وكما ذكرنا في البحث عن أشكال الاختصار في الفيلم فنلاحظ أن الاختصار من الرواية يساعد في تحديد الزمن بالنسبة للفيلم . هناك العديد من الطرق المتوفره للمخرج التي يمكن من خلالها التحكم في الايقاع ، منها : تراكب الجمل الحوارية ، ففي مشهد التحقيق مع الظابط صفحة (٢١٦ و ٢١٧) وصف الكاتب بجمل تدل على حالته السيئة التي وصل إليها « أنهمر العرق على جبينه « « مع كل سطر قرأه ازداد قميصه بللاً « « حين أفاق من شروده « تلك الجمل تعبر عن مرور الوقت مع تزايد للحالة السيئة للظابط. ونظير المشهد في الفيلم عبر عن تلك الحالة من خلال لقطة تراكب الجمل الحواريه للمحقق على لقطة طويلة للظابط عليه علامات متناقضه بين الغضب و الخجل . فقد وفر المخرج زمن المشهد لتوضيح حالة الظابط فهي الأهم من خلال لقطة تعبر عن ايقاع بطئ تعبر عن توقف الزمن بالنسبة للظابط في هذه الحاله . الفوتومونتاج ، وهو الاسلوب الأمثل لتحقيق أكثر من هدف في وقت واحد ، فهو طريقة لزيادة ايقاع المشهد وللتأكيد على احساس معين وعملية سريعة لاسترجاع أحداث مضت في الفيلم ، كما أنه يعمل على ترابط أحداث مختلفة مع بعضها البعض http:// (www.arabfilmtvschool.edu.eg) . فقد تم ترجمة وصف الكاتب لحالة البطل صفحة (١٨٣ و ١٨٤) في الفيلم من خلال مجموعة من اللقطات السريعة والمتتالية (فوتومونتاج) توضح حاله الصراع الداخلي للبطل مع علاقة طردية للايقاع . المونتاج المتوازي هو الاسلوب المتبع في التقطيع من بين مشهدين أو أكثر يحدثان في نفس الوقت ، وهو سمة ينفرد بها الفيلم دون الرواية ، فبجانب الاختصار بالانتقال السريع مابين الأحداث ، إلا أنه قادر على خدمة الايقاع (في الأغلب تزايد الايقاع) و ترابط حجم الأحداث التي تقع في نفس الوقت ، فقد اتبع المخرج المونتاج المتوازي بين حدثين بين بطلي الفيلم وكلاهما في لحظات تحول في حياتهما ، فقد دل ذلك على الارتباط القوي بينهما وتشابه الأحداث .

١-٦-٥ : وسائل الانتقال :

في الأفلام السينمائية هي طريقة الانتقال من لقطة إلى أخرى أو من مشهد إلى أخر ولها العديد من الدلالات منها الزمنية والمكانية وكذلك ماله علاقة بالتأثير على احساس المتفرج(http://www. arabfilmtvschool.edu.eg) . ويتم ترجمتها من الرواية عند كتابة فصول الراية (الفصل الرابع مثلاً) ولكنها لا تقتصر عند تلك الجمل الواضحة ، فيستطيع المخرج أن يخلق وسيلة انتقال يراها تساعد في توصيل المعنى من خلال الرواية . ان وسائل الانتقال في الفيلم توفر للمتفرج المعلومة السريعة للانتقال لأحداث مختلفة وفي نفس الوقت لا تفصله عن سرد الأحداث وهي أحد اساسيات تصميم اللغة السينمائية . وبعض وسائل الانتقال ما يتم حسابها وقت التصوير مثل ما حدث من انتقال اللقطة من الظابط (وليد سلطان) إلى بطل الفيلم وقت افاقته من الغيبوبة حيث تم الانتقال بنفس البعد البؤري للعدسة وبنفس الزاوية (تطابق اللقطة) بحيث يعطي المخرج انطباع للمتفرج عن التقاء الشخصيتين وترابطهم في الأحداث اللاحقة في الفيلم ،

وهي الوسيلة التي ينفرد بها الفيلم عن الرواية (صورة رقم ١٢و١٣).



صورة ١٢ و ١٣ توضح تطابق بين لقطتين لمشهدين متتاليين (وسيلة انتقال)

١-٦-٦ : رمزية اللون في الفيلم :

يستطيع الفيلم السينمائي الانتقال بالمتفرج من زمن إلى أخر بإستخدام اللون، فمثلاً خلال الخبرة البصرية للانسان بأن اللون الأبيض و الأسود يرمز إلى الماضي فيصبح الانتقال باللون يشير إلى الانتقال بالزمن . وفي الرواية موضوع البحث انتقل الكاتب للزمن الماضي من خلال كتابة العام مع وصف ملامح قديمة للمكان. لا تتوقف رمزية اللون إلى الحد الملاحظ فقط في تغيير الزمان، ولكن للون امكانيات تصل إلى توضيح الشخصية الداخليه للممثل (Pomerance-٢٠١٦-p٩٨)، وهو ما يترجمه السيناريست من كلمات الرواية التي تصف حالة الشخصية و تعرضها للأحداث. فنلاحظ مثلاً اختلاف اللون الساقط على وجه بطل الفيلم قبل وبعد الأحداث التي تعرض لها ، والتي أوضحت الفرق في الحالة الجسدية والنفسية للبطل و عبر عنها بإصفرار وجه البطل وشحوب لونه .

صورة رقم ١٤ توضح لون الإضاءة على الشخصية

نتائج البحث :

- أن الرواية الأدبية لا يمكن أن تكون فيلماً سينمائياً إلا بعد مرورها بعملية تحويل من لغة مكتوبة إلى لغة سينما .
- وجود اختلاف بين مفردات اللغتين لكنه لا يمنع ظهور الجوانب الإبداعية في كلا منهما بشكله الخاص .
- مراحل التحول الأدبي إلى بصري تتم من خلال تحويل كلمات و أحداث الرواية إلى صورة متحركة تبنى على أساسيات التصميم للسينما .
- تحديد نقاط الالتقاء و الاختلاف بين الرواية و بين تحويل مفرداتها إلى لغة بصرية .
- هناك سمات تنفرد بها الرواية عن الفيلم المقتبس ، والعكس صحيح .

توصيات البحث:

- يوصي الباحث بالتركيزفي دراسة نقاط التحول البصري للرواية الأدبية لما لها أهمية كبيرة في ارتقاء مستوى أفلام الاقتباس .
- دراسة أليات اختزال السرد الأدبي كأحد أهم عناصر معالجة النص الأدبي بهدف تحويله الى نص سينمائي.

خلاصة البحث :

يهتم البحث بالتحول البصري للرواية الأدبية ، ويأتي هذا التحول من خلال المعالجة الخاصة لعدة عناصر بالرواية وكيفية تحويلها إلى رؤية بصرية بمفرات اللغة الخاصة بها من أحجام اللقطات ، الزوايا ، إيقاع و حبكة وغيرها . ومن خلال سرد تلك العناصر تطرق البحث إلى السمات التي تنفرد بها اللغة البصرية عن الرواية .

المراجع :

أولاً : المراجع العربية :-

١. الكسان ، جان .الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة . منشورات وزارة الثقافة- ١٩٩٩.
٢. علي بدرخان حرفيات الإخراج السينمائي، آفاق السينما، ٢٠١٧. .
٣. عادل، إبراهيم. البناء الضوئى عند وحيد حامد، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائى السابع عشر-القاهرة،٢٠٠٥.
٤. فؤاد دواره – السينما و الأدب - الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩١ .
٥. محمود قاسم – أفلام و أقلام – وزارالثقافة – قطاع العلاقات الثقافية الخارجية – الطبعة الأولى -٢٠١٠.
٦. محمود قاسم - السينما والأدب في مصر- - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٠
٧. مرسي أحمد – المعجم السينمائي – القاهرة – الهيئة العامة المصرية للكتاب-١٩٧٣
٨. نبيل راغب - قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الأولى – ١٩٨٨ .
٩. هشام النحاس – نجيب محفوظ على الشاشة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الثانية – ١٩٩٠ .

ثانياً : المراجع الأجنبية :-

1- Adaptation, -Harrington John-art is film- 2011
2- Stam&miller- film and theory-blackwell,MA-2000
3- Theatre Arts (Magazine): Volume XLI,1957.
4-M.pomerance-thinking in the dark : cinema,theory,practice-2016

ثالثاً : مواقع الانترنت :-

1- https://www.alfaisalmag.com
2- http://gate.ahram.org.eg/
3- http://www.arabfilmtvschool.edu.eg