

أفلمة المسرحية - قراءة في الآليات و التقنيات

"فيلم Othello لأوليفر باركر أنموذجاً"

An Analysis of the techniques and mechanisms
of the film-play adaptation process. Othello as a case studyحمر العين خيرة²

بغدادى خليفة*

¹ جامعة وهران 1 - أحمد بن بلة ، الجزائر ، baghdadi.khelifa@edu.univ-oran1.dz² جامعة وهران 1 - أحمد بن بلة ، الجزائر ، hameurkheira@gmail.com

تاريخ النشر: 2024/12/05

تاريخ القبول: 2024/11/26

تاريخ الاستلام: 2024/09/29

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على الآليات التقنية المستعملة في تحويل مسرحية عطيل لشكسبير إلى الفيلم السينمائي Othello لأوليفر باركر، لأجل ذلك اختارت الدراسة استخدام منهج مقارنة لإبراز ميكانيزمات الأفلمة التي تجلّت في إيجاد المكافآت البصرية (اللقطات) للجمل الحوارية (المسرحية) أي النقل من النص الدرامي للمسرحية إلى الفيلم السينمائي. وتوصلت الدراسة إلى أن المعالجة السينمائية للمسرحية أعطتها عمقاً درامياً مختلفاً وإيقاعاً سردياً يزيد من إثارة وتشويق المتلقي.

تتميز الدراسة بكونها تقدم تحليلاً بصرياً يُبرز القيمة الإبداعية لعملية الانتقال من النص الدرامي للمسرحية إلى السرد السينمائي حيث تُوضح كيف يمكن للأدوات السينمائية أن تُضيف عمقاً وإثارة يتجاوزان حدود النص التقليدي.

كلمات مفتاحية: أفلمة المسرحية، اللغة السينمائية، سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركة الكاميرا.

Abstract:

This study aims to shed light on the technical mechanisms employed in adapting Shakespeare's play Othello into Oliver Parker's film adaptation, Othello. To achieve this, the study adopts a comparative approach to highlight the cinematic mechanisms used, particularly in creating visual equivalents (shots) for the dialogue (dramatic text), effectively transitioning from the dramatic text of play to the cinematic medium. The study concludes that the cinematic treatment of the play provided it with a different dramatic depth and a narrative rhythm that enhances the viewer's engagement and excitement. What sets this study apart is its focus on visual analysis, emphasizing the creative value of the transition from theatrical writing to cinematic storytelling. It illustrates how cinematic tools can add depth and excitement that transcend the limits of traditional text.

Keywords: theatrical film; cinematic language; ladder shots; shooting angles; camera movement.

الإيميل baghdadi.khelifa@edu.univ-oran1.dz

* المؤلف المرسل: بغدادى خليفة

مقدمة:

عملية تحويل النصوص الأدبية المكتوبة إلى أفلام يُصطلح على تسميتها بالأفلمة، في هذه الورقة البحثية ننشد أولاً الوصول إلى تعريف المصطلح كما أشارت إليه الدراسات السابقة و أول مطية لنا هي العنوان الرئيسي "أفلمة المسرحية" التي تتشكل من كلمتين "أفلمة" و"المسرحية"، كلمة الأفلمة قد لا نجد لها أثراً في القواميس و المعاجم بالمعنى المتوارث و الشائع الاستعمال أي التحويل إلى فيلم ، سواء كانت رواية أو قصة أو مسرحية فالهدف من العملية هو التحويل إلى فيلم يُشاهد لكنها كإجراء تقني تختلف عن الاقتباس بل هي أقرب إلى التكيف؛ ففي اللغات الأجنبية يصادفنا المعادل الموضوعي مثلاً في اللغة الفرنسية Adaptation Cinématographique و في اللغة الانجليزية Movie adaptation أي تكيف و وضع الشيء في مقابله بقصد الملائمة أما الاقتباس سينمائياً فهو تحويل جزء من المصدر (مسرحية) إلى فيلم أما الأفلمة فهي تحويل كل العمل المسرحي إلى فيلم أي الانتقال من الفعل المسرحي (L'acte théâtral) إلى السرد البصري (La narration visuelle).

تهدف هذه الورقة البحثية إلى معالجة الإشكالية التالية:

"ما هي التقنيات التي تسمح بنقل جماليات وروح العمل المسرحي إلى السينما على ضوء اللغة السينمائية؟" ولمعالجة هذه الإشكالية نطرح التساؤلات التالية: ماذا نعني بمصطلح الأفلمة؟ وما هي العناصر التعبيرية الأساسية في اللغة السينمائية؟

أهداف الدراسة

تتمحور أهداف الدراسة حول النقاط التالية:

- اظهار جمالية تحويل البنية الحوارية للمسرحية إلى سردية الصورة السينمائية
- الكشف عن الآليات التقنية لتحويل المشاهد الحوارية إلى مشاهد سردية بصرية
- تثمين عملية أفلمة المسرحية

هذا البحث يعتمد المنهج الوصفي التحليلي لتسليط الضوء على الآليات التقنية المستخدمة في تحويل النص الدرامي عطيل لويليام شكسبير إلى فيلم Othello لأوليفر باركر.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة الحالية في كونها تُسلط الضوء على الآليات الإجرائية لنقل روح المسرحية و السمو بها إلى سحر الشاشة السينمائية مما يفتح الباب على مصراعيه للاستفادة من الكم الهائل من النصوص المسرحية الممكن تحويلها إلى أعمال سينمائية مستقبلية.

حدود الدراسة

تتحدد الدراسة الحالية في تحليل الآليات والتقنيات التي اعتمدها المخرج أوليفر باركر في تحويل مسرحية عطيل إلى فيلم سينمائي Othello ولضيق الحيز المخصص للمقال فسيتم التركيز على الفصل الأول من النص الدرامي وكيف تصّرف المخرج في مشاهد الثلاث باستخدام عناصر التعبير السينمائية للتحوّل من حوارية النص المسرحي إلى سردية السينما.

الدراسات السابقة

تعددت الدراسات التجريبية التي تناولت موضوع الأفلمة منها ما عالجت تحويل الرواية إلى أفلام وأخرى تطرقت لموضوع الاقتباس من المسرح وتكييفه إلى السينما، نذكر منها:

✓ دراسة بعنوان "L'adaptation des pièces comiques du théâtre français au cinema" للباحثة

Yeting SHI من جامعة بوردو3-فرنسا التي خلصت إلى أهمية أفلمة المسرحية من الناحية الجمالية والمساهمة في الحفاظ على الموروث الثقافي للمسرح.

✓ دراسة بعنوان "آليات أفلمة الرواية في السينما الجزائرية / ريح الجنوب أنموذجا" للباحث عبد القادر زرار من جامعة المدية-الجزائر والتي هدفت إلى إبراز دور الفيلم السينمائي في خدمة الرواية اشتهارا ورواجا.

✓ دراسة بعنوان "من الرواية إلى السينما: بحث في آليات الاقتباس و صور التلقي Life of Pi لـ يان ياتل أنموذجا" للباحثة دنيا شيهب من جامعة بسكرة-الجزائر والتي أحد نهاياتها أن صلة الخطاب الروائي و السينمائي تكمن في التفاعل المخصب و التلاقي المثمر.

1. الإطار المفاهيمي:

1.1 أفلمة المسرحية:

تختلف المفاهيم و المصطلحات حسب الاستخدام و الهدف المنشود، فالأفلمة Filmization هي نقل الكل و تحويله إلى فيلم و نصادفها في الكثير من الأحيان بصيغة التكيف Adaptation « يتمثل التكيف في نقل عمل موجود بالفعل إلى وسائط جديدة، أي تغيير نظام اللغة مع الحفاظ على المحتوى » (SHI, 2015, page 2) و هذا التكيف يهتم بنقل روح المسرحية إلى حضان الشاشة بإيجاد مكافئات التعبير البصري لحوارية النص الدرامي « ولا يهم سواء كان من الرواية إلى المسرح أو إلى السينما، من المسرح إلى السينما، أو من السينما إلى المسرح، فإن هذا التغيير في اللغة يتوافق بشكل عام مع المضمون ويسعى، في الوقت نفسه، إلى العثور على تعبير يناسب النموذج » (SHI, 2015, page 3) هذه النقطة من الفعل الركحي إلى المشهد السينمائي نجد لها الكثير من التعريفات و الاصطلاحات « ... و أصبحت كلمة الأفلمة مصطلحا سينمائيا مختصرا لجملة طويلة هي الانتقال بالعمل الأدبي من شكله النثري أو الشعري إلى شكل فني آخر هو الفلم السينمائي » (مسعدي، 2014،صفحة 97)؛ كما أنه يمكننا مصادفة لفظة الاقتباس لوصف عملية تحويل النصوص الأدبية و الدرامية

إلى أفلام سينمائية « يختص الاقتباس السينمائي بالنقل من مصادر موجودة سلفا كالرواية، أو المسرحية، أو السيرة الذاتية، أو القصة» (شيهب، 2023، صفحة 79) وهي عدة أنواع :

- الاقتباس الحرفي: يتضمن النسخ المباشر لنصوص من العمل الأدبي (رواية أو مسرحية).
- الاقتباس الحر: يعتمد على الفكرة العامة للعمل الأدبي ولكن يتم تطويرها بصور مختلفة.
- الاقتباسات الوفية: حيث يتم الحفاظ على العناصر الأساسية للقصة مع تعديلات بسيطة لتناسب مع صيغة السينما.

هذه الأنواع توجد في العديد من الأفلام، وغالبًا ما تتنوع نسبة الوفاء بين الاقتباسات من الأعمال الأدبية والدرامية إلى أخرى لكن الرأي الأرجح هو أن الأفلمة هي تحويل الكل و الاقتباس هو نقل الجزء « و الاقتباس في السينما هو تحويل بعض ما في الرواية و ليس كلها إلى عمل سينمائي، أما الأفلمة فهي تحويل كل العمل الروائي إلى السينما» (مسعودي، 2014، صفحة 97) الملاحظ أن للسينما القدرة على احياء الأجناس الأدبية الأخرى و إعادة توليدها في أشكال فنية جديدة « فالسينما بمجالها المرئي الواسع و امكانياتها المادية المتنوعة يجعلها تمنح النص فضاء يختلف عن الفضاء الذي تمنحه إياه الكتابة» (زرار، 2020، صفحة 259) تتعدد الروافد الأدبية و الدرامية التي تلنقي و تتصهر في بوتقة السينما من رواية و مسرح و غيرها لما تمتلكه من وسائل و تقنيات كالمونتاج، كتابة السيناريو، فضاءات التصوير و الموسيقى التصويرية ..إلخ.. فالمنطق السينمائي له قانونه ولغته « فبعد أن يقرر السينمائي ماذا يصور، فإن السؤالين الملحين هما كيف نصوره و كيف نقدم اللقطة ؟» (طارق، 2021، صفحة 241) فالكاميرا هي أداة الكتابة للمخرج و الفيلم هو النص المرئي.

1.2 العناصر التعبيرية الأساسية في السينما

التعبير عن الفكرة هو المشكلة الأساسية للسينما الحديثة فالمخرج الناجح يبحث دوما عن أنجع السبل لتحويل هذه الأفكار و تجسيدها صوريا و مشهديا بالاستناد على قوة اللغة السينمائية في التعبير « تتمتع اللغة السينمائية في نظر النقاد السينمائيين التقليديين بعناصر تعبيرية أساسية تتمثل في : سلم اللقطات Echelle des plans ، زوايا التصوير Angles de prises de vues ، حركة الكاميرا Mouvements de la caméra » (ابراقن، 1997، صفحة 184)

1.2.1 سلم اللقطات Echelle des plans

تصنف اللقطات على أساس وظيفتها فهي (ابراقن، 1997، صفحة 188):

- ✓ لقطات وصفية
- ✓ لقطات حكاية "سردية"
- ✓ لقطات نفسية "سيكولوجية"

اللقطات الوصفية اشتقت اسمها من وصفها للمكان أي الديكور وهي دوما تمهيدية أو استهلالية لإعطاء الهوية للبعد المكاني حتى يعي المتلقي ويستوعب مكان حدوث الفعل وربطه بسياق تسلسلي للأحداث وهي اللقطة العامة، اللقطة الشاملة واللقطة النصف شاملة.

• اللقطة العامة Plan Général

تهدف اللقطة العامة في المقام الأول إلى وصف مكان ما، مدينة، منظر طبيعي أو ساحة معركة حيث تظهر اللقطة العامة كل جزء من الديكور لإنشاء السياق حول الحدث. كما يمكن دمج الشخصيات بشكل مؤقت فيها ولكنها ستكون صغيرة جدًا، مثل أنها تغرق، أو أنها قادمة من بعيد ويجب أن تستمر اللقطة العامة لفترة كافية لتوفير جميع المعلومات التي يرغب المخرج في توصيلها إلى المشاهد. في اللغة السينمائية تعتبر اللقطة العامة مفتاحا استهلاليا يختاره العديد من المخرجين كمقدمة لأفلامهم أو بداية لمشاهد جديدة لتحضير المشاهد للحبكة من خلال توفير معلومات متنوعة له.

كما يمكن استخدامها أيضًا في نهاية المشهد لاستعمالها كحلقة وصل للانتقال لمكان جديد. في هذه الحالة، لم تعد اللقطة العامة تقدم فعليًا معلومات للمشاهد بل بدلاً من ذلك تعطيه بعض الاستراحة، وتخلق فجوة. في فيلم Othello، كما سنرى لاحقاً في الشق التطبيقي؛ كيف استهل المخرج الفيلم بلقطة عامة يمكن للمشاهد أن يكتشف جغرافيا المكان بواسطة لقطة عامة تصف أبعاد وتضاريس المكان وهي مدينة البندقية ثم نلاحظ اقتراب قارب صغير وهو يدنو شيئاً فشيئاً.

• اللقطة الشاملة Plan d'ensemble

تقترب اللقطة الشاملة كثيراً من اللقطة العامة مع اختلافات ظاهرة من حيث أنها إلى جانب تحديد المعالم المكانية تتضح معالم الشخصيات وتكون مرئية بصفة جيدة لخلق علاقة سياقية بين المكان وفعل الشخصيات فهي إضافة لوصف المكان تعطي دلائل بخصوص فعل الشخصيات: من هم؟ ماذا يفعلون؟ إلى أين يذهبون؟ تُستخدم اللقطة الشاملة في بداية أو نهاية المشهد بشكل متكرر. كما يمكن استخدامها لكل ضرورة سردية تعنى بإظهار فعل شخصيات معينة وزاوية النقاط اللقطة الشاملة تكون عادية أي في مستوى نظر العين أو غطسية من الأعلى للأسفل.

• اللقطة النصف شاملة Plan du demi-ensemble

اللقطة نصف شاملة هي لقطة تظهر الشخصية في محيطها وفي الصف الأول فهي لقطة وصفية للشخصية داخل الديكور حيث يصبح الديكور ثانوياً مقارنة بفعل الشخصية وحركتها.

اللقطات الحكائية اشتقت اسمها من الحكى والسرد وهي لها علاقة بجسم الشخصية حيث تأخذ اسمها من أبعاد الشخصية وهي تهتم بإبراز الفعل والحركة وهي ثلاث: لقطة متوسطة، لقطة أمريكية ولقطة مقربة (ينظر الشرح في الشق التطبيقي).

اللقطات السيكلوجية (اللقطات النفسية) تختص بتوضيح نفسية الشخصيات (وهي لقطة قريبة Gros Plan أو لقطة قريبة جداً Très gros Plan أو لقطة مضافة Insert) الغرض من استخدام اللقطات القريبة هو توطيد

الشعور بالحميمية و تكثيف المشاعر عند المتفرج نتيجة تقريب ملامح الشخصيات و جعل علامات الانفعال تبدو بصفة جلية أو تضخيم و تكبير أي جزء من جسد الشخصية مثل يد ترتعش أو استخدام اللقطة المضافة Insert مثل صورة عقارب الساعة على الحائط لزيادة الشعور بمرور الوقت و التوتر.

1.2.2 زوايا التصوير Les angles de prise de vues

في اللغة السينمائية، يقصد بزوايا التصوير كيفية وضع الكاميرا بالنسبة للموضوع المراد تصويره. (ابراهن، 1997، صفحة 195)

- إذا وُضعت الكاميرا فوق الموضوع، نتحدث عن "تصوير من أعلى". Une plongée
 - إذا وُضعت الكاميرا أسفل الموضوع، نتحدث عن "تصوير من أسفل". Une Contre-plongée
 - إذا كان الفعل أو اللقطة تُصوّر من وجهة نظر الشخصية، أي إذا رأى المشاهد ما تراه شخصية الفيلم، نتحدث عن "كاميرا ذاتية". Caméra subjective
 - المجال و المجال المضاد (champ et contre-champ) تُستخدم عادة في المشاهد الحوارية لإظهار الشخصيتين المتقابلين أثناء الحديث.
- زاوية التصوير يمكن أن تتناسب مع منطق الوضع الدرامي أو أن تؤثر في أهمية الموضوع أو المشاعر التي يثيرها، فإذا كانت الكاميرا علوية (غطسية) فالمقصود هو اظهار الشخصية في موقف انهزامي و هو سحق لها لخلق شعور بالحصار أو الضيق و العكس في حال وضع الكاميرا أسفل الموضوع المراد تصويره فهو يسمح بتعزيز الضخامة و علو الشأن.

1.2.3 حركة الكاميرا Mouvements de la caméra

خلال عملية تصوير المشهد الواحد، قد تختلف حركة الكاميرا حسب التقطيع التقني للمشهد و الرسالة التي يهدف المخرج إلى إرسالها، يوجد عدة أنواع من حركات الكاميرا و لكل منها وظيفتها، يمكن أن تكون الكاميرا ثابتة، متحركة إلى الأمام أو الخلف (ترافلينغ)، حركة بانورامية أفقية أو عمودية أو بتقنية الزووم كما يمكن حملها على الكتف و التحرك بها و كلها أوضاع مختلفة يتم اختيارها من طرف المخرج لإنتاج معنى معين يتلقفه المتلقي بتأثر شديد.

حركات الكاميرا، بغض النظر عن تقنياتها، يجب تحليلها بناءً على قدراتها التعبيرية. وظائف حركات الكاميرا الرئيسية هي:

- الوظيفة الوصفية Fonction descriptive : عرض و استكشاف مساحة الحدث أو الفعل.
- الوظيفة الاختيارية Fonction sélective : إبراز عنصر معين في الإطار (اللقطة أو المشهد) عن طريق تقريب الكاميرا منه.
- وظيفة الاكتشاف Fonction de révélation : إبراز عنصر ذو أهمية كبيرة درامياً، سواء كان خارج الإطار أو مخفياً داخل الإطار.

- الوظيفة العاطفية Fonction affective : حركات ذاتية توحى بمشاعر الشخصية (الحب، المفاجأة، الخوف، الرغبة في الامتلاك) من خلال إبراز عنصر معين يعتبر مهماً بنظره وذلك بإتباع نظر الشخصية فالكاميرا تظهر ما تراه الشخصية دون قطع عملية التصوير.

2. الجزء التطبيقي " دراسة و تحليل فيلم Othello لأوليفر باركر"

2.1 البطاقة التقنية للفيلم :

أفيس (بوستر) فيلم Othello



المصدر : Othello، www.original.co.uk ، 1995

- العنوان: Othello
- المخرج: Oliver Parker
- السيناريو: مقتبس عن مسرحية عطيل لشكسبير
- الممثلون الرئيسيون: Laurence Fishburne – Irene Jacob – Kenneth Branagh
- موسيقى: Charlie Mole
- النوع: دراما
- المدة: 123 دقيقة
- سنة الخروج: 1995

2.2 تحليل البناء التركيبي للفيلم:

جاء النص المسرحي عطيل Othello لويليام شكسبير ترجمة خليل مطران (مطران، هنداي، 2024) في خمسة فصول، في الفصل الأول و في المشهد الأول، نقرأ العنوان في البندقية - طريق (مطران، عطيل، 2015، صفحة 13):

(يدخل رودريجو وياجو)

رودريجو : كفى. كفى. لا تخاطبني عنه بعد الآن. أنا آسف جدًا لأنك تتسمتَ خبر هذه المسألة يا ياجو.

وأنت أنت الذي بددت ما شئت من مالي وصرفت يديك في نقودي كأنها من حرّ مالك.

ياجو : العجب أنك لا تريد أن تصغي إلى كلامي ولعمري لو أنني فكرت مرة في خديعتك لكان لك أن تمقتني كل المقت.

رودريجو : قلت لي إنك حانق على هذا الرجل.

أفلمة المسرحية-قراءة في الآليات والتقنيات " فيلم OTHELLO لأوليفر باركر أنموذجا"

ياجو : إذا لم يكن ذلك حقًا فلا كانت لي كرامة عندك. ثلاثة من كبراء المدينة سعوا وتوسلوا إليه ليجعلني ملازمًا له. وبحق الرجولة إنني لأعرف قيمة نفسي وأعرف أنني كفء لتلك المنزلّة.
أما هو فإنه لم يصغ إلا إلى مشورة كبريائه وإيعاز ما سبق على وهمه فتخلص من إجابة سؤلي بعبارات منفوخة مشحونة بالألفاظ الحربية ختمها بقوله للموصيين بي: «لقد اخترت ملازمي»

كل ما تحمله إرشادات النص المسرحي هو ما جاء في عنوان المشهد الأول أن المكان هو طريق في مدينة البندقية و لم تحمل غيره من وصف لمعالم هذا الطريق و أن الحوار بين رجلين أحدهما حامل لعلم الجيش يدعى ياغو و الآخر وجيه من وجهاء البندقية يدعى رودريغو و كلاهما حانقين على رجل من أصل مغربي أسود البشرة يدعى عطيل. من خلال حديثهما نستشرف أن الزمان ليل و الناس نيام و أنهما بطريق يقع به بيت السيد برابنسيو في قولهما:

ياجو : ناد أبوها. أيقظه من نومه. ناوئ ذلك المغربي. دس السم في هناءته.

اجهر باسمه في الأسواق.

استشط على الفتاة بذبابه ومهما تكن سعادته هي السعادة بحقيقتها

فأدركه بالوخز والمضايقة حتى يمتقع في عينيه لونها الزاهي ولو قليلاً.

رودريجو : هذا بيت أبيها. سأنادي به صاعدًا.

ياجو : افعل واجعل نداءك رهيبًا مستطيلًا مع حزن كما يكون في ظلام الليل

وأمن الراقدين صوئ الذي يستكشف النار في مدينة كثيرة الأهلين.

رودريجو : يا هو. يا من هنا. برابنسيو. سنيور برابنسيو.

ياجو : استيقظ. يا هو. برابنسيو. اللصوص اللصوص.

ارقب بيتك. بنتك. أكياسك. اللصوص اللصوص.

فكيف تعامل المخرج أوليفر باركر مع هذا الكم من المعلومات و وظّفه في نقل الوصف من اللغة الحوارية المسرحية إلى التعبير باللغة السينمائية ؟

استهل المخرج أوليفر باركر الفيلم بلقطة عامة تُمكن المشاهد من اكتشاف جغرافيا المكان و التعرف على زمان وقوع الفعل (ينظر الصورة رقم 1) الظلام يوحي أن الزمان ليل، قارب صغير (جندول) يشق طريقه في المياه و الهندسة العمرانية للبناية الظاهرة في الصورة تدل على الطراز المعماري القوطي Style gothique من خلال هذه اللقطة يستنتج المشاهد أن المكان هو مدينة البندقية الإيطالية نسبة إلى الطراز المعماري و قارب الجندول المعروفة به المدينة، هاته اللقطة العامة لا تولي أهمية للأشخاص المتواجدين في الصورة فالأهم هو ابراز المعالم الزمانية و المكانية، بلقطة واحدة تم تلخيص حوار ياجو و رودريغو حول الزمان و المكان ثم من خلال حركة القارب و اقترابه شيئاً فشيئاً بواسطة حركة الكاميرا (الترافلينغ) تتضح أكثر معالم القارب و الشخصيات المحمولة عليه ، هذا التدرج في التأطير من اللقطة العامة إلى اللقطة شاملة (ينظر الصورة رقم 2) ثم اللقطة النصف شاملة (الصورة رقم 3) هو نموذج للسرد السينمائي الكلاسيكي الذي يبدأ

بالاستهلال لوضع المتلقي في الإطار الزمني و المكاني للأحداث ثم الانتقال من الأعم إلى الأضيق بتعبير آخر من شساعة الخارج (معالم المدينة)إلى ضيق الداخل (استشراف حالة الخوف و التخفي للشخصيتين).

الصورة رقم 1: لقطة عامة لبداية الفيلم



المصدر: اللقطة الاستهلالية، فيلم Othello، 1995، Oliver Parker

الصورة رقم 2: لقطة شاملة



المصدر: فيلم Othello، 1995، Oliver Parker

في هاته اللقطة يختلف التأطير عن اللقطة العامة فنسبة الديكور تتضاءل فهنا يمكننا تبيان ملاحظين يجذفان قارب الجندول وعلى منته شخصين ملامحهما غير واضحة وكأنهما يحاولان التخفي عن أعين الناس، لقطة بارعة من المخرج لم يزودنا بمعلومات عن مكان قدومهما ولما هم مختلفيان؟ هنا حسن استخدام اللقطة الشاملة لخلق علاقة سياقية بين المكان وفعل الشخصيات فهي إضافة لوصفها المكان أعطت دلائل بخصوص فعل الشخصيات: من هم؟ ماذا يفعلون؟ إلى أين يذهبون؟ وأجبت فضول المتلقي وزادت في تشويقه لمعرفة سبب قدوم المركب في الليل ومحاولة التخفي للراكبين ومكان توجههما.



في هاته اللقطة النصف شاملة يمكننا التعرف على ملامح الشخصيتين المختلفتين في القارب وهما رجل أسود البشرة يمسك بقناع في يده وبجانبه امرأة جميلة بيضاء البشرة وكأنه يخفيها عن أعين الناس هي لقطة تظهر الشخصيتين في محيطهما (وسط القارب ومتلاصقتين بغرض التخفي) التأطير الجيد لهذه اللقطة يعطي القوة للشخصيتين الجالستين في وسط القارب بينما أصبح الديكور ثانويا مقارنة بفعل الشخصية وحركتها (الحميمية والتخفي).

هذا المشهد الافتتاحي في الفيلم لا وجود له في النص المسرحي هو عمل تكييفي له مستوى من خيال السيناريست والمخرج لضبط السرد السينمائي فالشخصيتين الرئيسيتين في هذا المشهد عطل وديدمونة استهل المخرج بهما الفيلم ليؤسس للسرد فهما قادمتين من المجهول ومتوجهتين نحو الكنيسة لعقد قرانهما وكلا المشاهد جاد بهما سحر السينما لاستتطاق النص المسرحي وتكييفه لتصوير ما جاء فيه بصيغة حوارية بين ياجو ورودريغو، تسلسل الأحداث في الفيلم هو كالتالي:

المشهد الأول: قدوم قارب من المجهول واقتربه بالتدرج لنتبين في الأخير هوية الركاب (ينظر الصور 1-3) والتدرج في التقديم والاستهلال السردى البصري، في البداية صورة الديكور أكثر اكتساحا ثم تنحصر لإفساح المجال لقدوم القارب ثم يتقلص حجم القارب لإظهار الأشخاص الموجودين على متنه.

المشهد الثاني: نزول ديدمونة من القارب وذهابها مسرعة ومتخفية (ينظر في الصورة رقم 4) لقطة بزاوية نظر أفقية وبحجم متوسط لإظهار عملية النزول وتمكين المتلقي من رؤية الأزياء التي ترتديها والوشاح الذي تتخفى به.

الصورة رقم 4: نزول ديدمونة من القارب وتوجهها للكنيسة (المصدر فيلم Othello لأوليفر باركر)



المشهد الثالث: مراقبة رودريغو و ياغو لهما

الصورة رقم 5: رودريغو و ياغو مراقبة قدوم القارب و نزول ديدمونة (المصدر فيلم Othello لأوليفر باركر)



المشهد الرابع: توجه الكاهنين إلى الكنيسة لعقد القران.

الصورة رقم 6: توجه الكاهنين للكنيسة لعقد قران عطيل و ديدمونة (المصدر فيلم Othello لأوليفر باركر)



مبدأ احترام التسلسل في الأحداث، محاولة الربط بين قدوم ديدمونة و توجه الكاهنين لصنع سرد منطقي رغم أن المشاهد من خيال المخرج و لا توجد في النص المسرحي الأصلي لشكسبير.

المشهد الخامس: قراءة الدوق للأخبار الآتية من قبرص حول حصار الأتراك للجزيرة.

الصورة رقم 7: (المصدر فيلم Othello لأوليفر باركر)



استخدام السرد المتوازي عن طريق المونتاج، لإظهار حدثين يقعان في وقت واحد و مكانين مختلفين؛ الأول عقد

القران في الكنيسة و الثانية اجتماع الدوق مع النبلاء و الأعيان للاطلاع على الأخبار الآتية من قبرص.

المشهد السادس: من داخل الكنيسة مراسيم عقد القران (ينظر الصور رقم 8-9) هو مشهد جديد و لا أثر له

في النص المسرحي، بواسطة لقطة جد قريبة تظهر لنا الكاميرا يد عطيل و هو يضع الخاتم في أصبع ديدمونة

و كيف يُقبلان بعضها و فوقهم الصليب في رمزية أيقونية لمباركة الكنيسة لهذا الزواج.

الصورة رقم 8: عطيل يُلبس ديدمونة خاتم الاقتران (المصدر فيلم Othello لأوليفر باركر)



الصورة رقم 9: لحظة التقبيل تحت مراقبة رودريغو من النافذة (المصدر فيلم Othello لأوليفر باركر)



عرض وتصوير تقبيل عطيل لديمونة ومشاهد العري والجنس في الفيلم يمكن تفسيرها على أساس مشاهد الإثارة التي تشترطها الاستوديوهات الأمريكية المنتجة لما يخدم مصالحها التجارية ومن الجدير ذكره أن نص شكسبير استطاع وصف العشق والحب دون الحاجة إلى اظهار ذلك حقيقة أنه في العصر الفيكتوري لم يكن ممكنا الجهر بأمور العري والجنس مثلما تفعله السينما الأمريكية لكنها نقطة تُحسب للمسرح الشكسبييري.

المشهد السابع: خارج الكنيسة و خلف النافذة رودريغو يراقب بحسرة مراسيم عقد القران ويتلفظ بجملته معاتبا ياغو: - أنت الذي بددت ما شئت من مالي وصرفت يديك في نقودي كأنها من حرّ مالك- و هي العبارات التي استفتح بها شكسبير نصه المسرحي، تم تأخيرها في الفيلم لغاية المشهد السابع و جعل رودريغو يتقوّ بها و هو يراقب مراسيم عقد القران من خلف نافذة الكنيسة. ترتيب و تصرف في الديكور مخالف لنص المسرحية (ينظر الصورة رقم 10) لإعطاء مبدأ السببية و تبرير الحنق و شدة توتر شخصية رودريغو ثم وضعيته وهو يراقب خلصة مراسيم عقد القران و تلفظه بعبارات اللوم تجاه ياغو حيلة ذكية من المخرج (السبب عقد القران لم يكتف المخرج بحوار الشخصيتين حول ذلك بل أظهره في مشهد منفصل).

الصورة رقم 10: رودريغو يراقب مراسيم الزواج من خلف نافذة الكنيسة (المصدر فيلم Othello لأوليفر باركر)



المشهد الثامن: خارج الكنيسة حوار بين ياغو و رودريغو، و هو حوار البداية في النص المسرحي، تم تأخيره ليتلاءم مع السرد السينمائي (ينظر الصورة رقم 11)

الصورة رقم 11: لقطة جد مقربة لإظهار الحالة النفسية لشخصيتي ياغو و رودريغو (نفس المصدر السابق)



اللقطات المقربة هي لقطات نفسية يلجأ إليها المخرج لإظهار و إبراز الحالة النفسية للشخصية، و هي من اضافات الأفلمة للمسرحية حيث تُزود المشاهد بلقطات لا يمكنه رؤيتها من على مدرجات المسرح.

المشهد التاسع: داخل الكنيسة، مباركة كاسيو الزواج و تهنئة قائده عطيل (ينظر الصورة رقم 12) مشهد اضافي، يُقحم المخرج كاسيو لإعطاء مبرر انتقامي ثان لغريمه ياغو الحاقد على تقرب عطيل لملازمه كاسيو.

الصورة رقم 12: (نفس المصدر السابق)



و انا من رأيت عيناه البرهان

المشهد العاشر: العودة لخارج الكنيسة لتصوير الحوار بين ياغو و رودريغو و العزم على الانتقام.

الصورة رقم 13: (نفس المصدر السابق)



انما اتبعه انا , للانتقام منه

المشهد الحادي عشر : لقطة كبيرة للسيد بربانسيو نائم في فراشه و العرق يتصبب من رأسه، هو من أبجديات اللغة السينمائية حيث استخدم المخرج كلام ياغو مخاطبا رودريغو ناد أبوها أيقظه من نومه كحلقة وصل بين المشهد السابق الحوار خارج الكنيسة و مشهد الوالد نائم في سريره (ينظر الصورة رقم 14)

الصورة رقم 14: (نفس المصدر السابق)



المشهد الثاني عشر: ياغو و رودريغو من أمام بيت سنيور برانسيو والد ديدمونة و هم يصرخان لإيقاظه، نفس التقنية في وصل المشاهد باستخدام حوار الشخصيتين (ينظر الصورة رقم 15) زاوية التصوير من الأسفل إلى الأعلى لتواجد السيد برانسيو في الأعلى يطل من النافذة و ياغو و رودريغو في الأسفل.

الصورة رقم 15: (نفس المصدر السابق)



المشهد الثالث عشر: حوار ثلاثي بين برانسيو(من النافذة) و رودريغو و ياغو (في الخارج) لمطالبته بتفقد ابنته (ينظر الصورة رقم 16). استخدام تقنية المجال و المجال المضاد لتداول الحوار بين السيد برانسيو من جهة في الأعلى (في النافذة) و ياغو و رودريغو في الأسفل (في الشارع).

الصورة رقم 16: (نفس المصدر السابق)



ثلاثة عشر مشهدا سينمائيا و بلقطات متنوعة و كثيرة استطاع أوليفر باركر أن يستنتق النص المسرحي و يُخرج منه مولودا فنيا جديدا، وحتى الجملة التي استهل بها شكسبير النص المسرحي و كانت لرودريغو (... وأنت أنت الذي بددت ما شئت من مالي وصرفت يديك في نقودي كأنها من حرّ مالك) تم تأخيرها لغاية المشهد الثامن من الفيلم و تصرف فيها باركر بأن جعل ياغو و رودريغو يتحاوران و هم خلف نافذة الكنيسة لحظة عقد قران عطيل و ديدمونة مشهد لم يأتي به النص المسرحي بل ابتكار من المخرج و كل المشاهد التي سبقت المشهد الثامن هي ضرورة سردية سينمائية جعلها باركر توطئة و استهلالا لفيلمه احتراما لمبدأ السببية والمبررات الدرامية في تمايز كبير عن مسرحية عطيل لشكسبير.

تعامل أوليفر باركر مع النص المسرحي بمبدأ السببية و التبرير فهو يؤسس دراميا و يعطي أسباب كراهية ياغو و رودريغو لعطيل؛ ياغو حانق و غاضب بسبب تفضيل القائد عطيل لكاسيو و اختياره كملازم له في حين أن رودريغو كاره له بسبب ديدمونة و حبه لها، هذا الاختلاف في أسباب الكراهية التي أفصح عنها شكسبير في النص المسرحي استغلها المخرج و جعلها دافعا دراميا لتحريك أحداث الفيلم فتصوير قدوم العاشقين على متن القارب ثم توجه ديدمونة مسرعة و متخفية تحت مراقبة أعين ياغو و رودريغو، يجعل المشاهد يتساءل عن سبب اسراعها و تخفيها و أين كانت و أين تتجه و لماذا يراقبها هذان الشخصان؟ كلها أسئلة لشد انتباه المشاهد و زيادة تشويقها، مشهد عقد القران في الكنيسة تكييف للنص المسرحي و تصرف حر فيه و كلها لمسات و آليات اخراجية لجأ إليها أوليفر باركر لاستبدال السجلات الحوارية بما يقابلها من صور و لقطات تُغني عن الكلمة، لم يكن المخرج بحاجة لتصوير الكنيسة من الخارج أو الداخل فقط استخدم لقطة مقربة و كبيرة جدا (Insert) يُظهر لنا من خلالها الصليب و يد رجل أسود البشرة تضع خاتما في أصبع امرأة بيضاء لنستنتج أن المكان كنيسة.

المشهد الرابع عشر: في الطريق، عطيل و كاسيو و ياغو متوجهين لاجتماع الدوق و يعترضهم السيد برانسيو برفقة رودريغو و رجاله (مواجهة كلامية بين الطرفين) (ينظر الصور رقم 17-18)
الصورة رقم 17: عطيل في الوسط و على يمينه ياغو و على يساره ملازمه كاسيو (المجال)



الصورة رقم 18: السيد برانسيو و رودريغو في مواجهة عطيل و معاونيه (المجال المضاد)



في الصورة رقم 17 تم وضع ياغو على يمين عطيل في إشارة سيميائية لأن يمين عطيل كاذبة و هي موطن ضعفه و سبب نهايته المأساوية (سخرية) و في الصورة رقم 18 رودريغو على يمين برانسيو (وفاء و مؤازرة)

المشهد الخامس عشر: من داخل ردهة المجلس، اجتماع الدوق والأعيان والتحاق عطيل والسيد برانسيو والد ديدمونة. (مقتبس من المشهد الثالث للنص المسرحي)

المشهد السادس عشر: باستخدام المونتاج و بتوظيف الفلاشباك (Flash back) يسرد لنا المخرج ما جاء في النص المسرحي على لسان عطيل (مونولوج) و هو يروي ماضيه و حب السيد برانسيو للاستماع لمغامراته وكيف كانت ديدمونة تُصغي بشغف لهاته القصص حتى أحببت عطيل. هذا المشهد هو من سحر السينما و قدرتها على تصوير المناجاة و الأحاديث الجانبية المسرحية (L'aparté théâtrale) ونقلها على شاشة السينما بتقنية التأطير المنعزل للشخصية أثناء الحديث و تقريب الكاميرا من وجه الشخصية ثم استخدام تقنية التلاشي لوصل اللقطات (Fondu enchaîné) و اظهار ما تصفه الشخصية بالصور و ليس بالكلام عكس المسرح الذي يركز كلية على تقنية المشافهة و الحوار. (ينظر الصور رقم 19-20)

الصورة رقم 19: (نفس المصدر السابق)



الصورة رقم 20: (نفس المصدر السابق)



المشهد السابع عشر: بعد استدعاء الدوق ديدمونة لحضور اجتماع والإدلاء بشهادتها وتبرئتها لزوجها، يبارك الوالد برانسيو زوجها من عطيل؛ ينهي الدوق الاجتماع ويحث عطيل على تجهيز الجيش لمواجهة الخطر التركي ويأذن له باصطحاب زوجته ينتهي المشهد بعزم ياغو ورودريغو على الانتقام.

من خلال دراستنا لأفلمة مسرحيات شكسبير، يتضح لنا أن المقاربة السينمائية لمسرحية عطيل تتأرجح بين النزعة المسرحية و الواقعية الفيلمية و لعل اختيار الممثل البريطاني كينيث براناغ (Kenneth Branagh) لتأدية

دور ياغو في الفيلم هو تحقيق للنزعة المسرحية لعدة اعتبارات فهو إلى جانب التمثيل مخرج ناجح سبقته سمعته أثناء كاستينغ عطيل-باركر كمخرج لفيلم هنري الخامس المقتبس عن مسرحية شكسبير إلى جانب البيئة التي نشأ فيها و هي أقرب إلى الفكر الشكسبييري، لذا فكثير من المشاهد و اللقطات نجد ياغو (كينيث براناغ) يخاطب الكاميرا مباشرة في سلوك مسرحي مثلما يفعل الممثل على الركب في المسرح.

المقارنة بين عطيل-باركر و عطيل-أورسين ويليس (Orsen Welles) تصلح لإيضاح عملية الأفلمة فكلا العاملين نجحا لحد ما في تكيف و اقتباس المسرحية حيث أظهر أن الفعل الدرامي ينتقل من الكلام الشكسبييري إلى الأثر السينمائي عبر الصورة، استهل أورسين ويلز فيلمه (1952) بمقدمة مشابهة لعروض الكوريغرافيا والاستعراض تظهر شاشة سوداء ثم صوت ضعيف يبدأ في التصاعد، الظلام يتبدد شيئا فشيئا، حركة رجال يحملون نعش رجل أسود ثم بواسطة تقنية التلاشي تظهر لنا لقطة أخرى لرجال آخرون يحملون نعش امرأة وبزاوية منخفضة من الأسفل إلى الأعلى في رمزية أن النعوش ترتقي للسماء؛ في حين لاحظنا سابقا كيف استهل باركر لفيلمه عطيل(1995) أيهما استحق الأفضلية في الجودة و النوعية و ليس الأمانة في الاقتباس و كلا العاملين سعيا لإيجاد أفضل الصيغ لطرح النص المسرحي على شاشة السينما.

3. الخاتمة

فيلم " Othello " لأوليفر باركر، الذي صدر سنة 1995 هو نتاج أفلمة النص المسرحي الذي يحمل نفس الاسم لشكسبير، حيث قام باركر بأخذ الحرية في استخدام تقنيات اقتباس متنوعة لنقل المسرحية من القرن السابع عشر إلى صيغة سينمائية مع الحفاظ على جوهرها الدرامي دراستنا للعمل السينمائي والنص المسرحي مكنتنا من رصد أثر التقنيات المستخدمة:

- **المونتاج:** باستخدام هذه التقنية السينمائية أصبح ممكنا في الفيلم اظهار وتصور ما لا يمكن للمسرح تمثيله على الخشبة (مثل المشاهد المجردة: الأحلام والذكريات والأفكار وما إلى ذلك) بإدماج هذه المشاهد في السرد العادي باستبدال الوصف الشفهي للمسرح بصور لقطات سينمائية.
- **اختصار النص:** اختصر باركر النص الأصلي لتلبية متطلبات فيلم مدته 121 دقيقة. تم تكثيف أو حذف بعض المشاهد والحوارات، مع الحفاظ على العناصر الأساسية في الحكمة.
- **العناصر الأساسية للتعبير في اللغة السينمائية:** استخدم باركر قوة السينما لنقل المشاعر والمواضيع (الحوارات أو المونولوجات الموجودة في النص المسرحي) على سبيل المثال:

- تقنية الزووم أو اللقطة الكبيرة للوجه: اظهر تعبيرات الوجه وإيماءات الممثلين (خاصة تلك الخاصة بلورانس فيشبورن في دور عطيل وكينيث براناغ في دور ياغو) للدلالة على التوترات النفسية.
 - الوضع داخل الإطار (la mise en cadre) لجأ باركر إلى التنوع في التشكيلات المختلفة للإطارات البصرية، مثل استخدام الظل والضوء والزوايا القريبة للحصول على العمق العاطفي للمشهد أو اللقطة.
 - اللقطات العامة والشاملة أستخدمت للتعريف بالمكان و الزمان (مثل البناءات العمرانية ، قوارب الجندول، الديكورات والأزياء الخاصة بالبندقية وقبرص)، لوضع الحدث في سياق تاريخي مقنع.
 - زوايا التصوير: في حوارات الهمس أو المناجاة لجأ باركر إلى تصوير ياغو في وضعية خاصة وهو ينظر مباشرة إلى الكاميرا وكأنه يخاطب الجمهور (خلق احساس بالتواطؤ مع الجمهور) وهو ما أشرنا إليه في متن المقال أن هذه الوضعيات أعطت قوة للمشاهد بغية التأثير على المتلقي وشحنه عاطفيا.
 - الرمزية السينمائية: استخدم باركر عناصر رمزية مثل المرايا والانعكاسات والتباينات اللونية لتسليط الضوء على مواضيع الازدواجية والحب والخيانة. (مثل وشاح ديدمونة الذي يصبح عنصراً مركزياً، يتم تسليط الضوء عليه بصرياً لتأكيد أهميته الدرامية).
- ختاماً، أفلمة النص المسرحي "عطيل" باستخدام التقنيات السينمائية مكنت من نقل العمل المسرحي من بيئته الأصلية (المسرح الإليزابيثي) إلى عالم وسحر سينما العصر الحديث بتقليل الأثر المسرحي لصالح الواقعية السينمائية أين استبدلت المونولوجات التي تعتبر أساسية في المسرحية للكشف عن أفكار الشخصيات بتعابير بصرية وعليه رغم الوفاء لعصر المسرحية يتبنى الفيلم نهجا أكثر عالمية للتعامل مع مواضيع الغيرة والعنصرية والسلطة مما يجعله متاحاً لجمهور معاصر.

4. إشارات و قائمة المراجع:

المؤلفات:

خليل مطران. (2015). عطيل. سطياف: بيت الحكمة، الجزائر
إبراقن، محمود، (2013)، ماهي السينما، منشورات المبرق، الجزائر.

الأطروحات:

دنيا شيهب. (2023). من الرواية إلى السينما: بحث في آليات الاقتباس و صور التلقي Life of Pi أنموذجا (أطروحة دكتوراه). كلية الآداب و اللغات: جامعة بسكرة.
طيب مسعودي. (2014). أفلمة روايات نجيب محفوظ-اللص و الكلاب دراسة تطبيقية. أطروحة دكتوراه. جامعة وهران 1-أحمد بن بلة، الجزائر.

SHI, Y. (2015, juin 19). These de doctorat. *L'adaptation des pièces comiques du théâtre français au cinéma*. Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Bordeaux, France.

المقالات:

عامر طارق. (1 جوان، 2021). اللغة-السينما، الاستعارة عند كرسيتيان ماتز. مجلة آفاق سينمائية، 1(1)، الصفحات 235-248.
عبد القادر زرار. (01 جوان، 2020). آليات أفلمة الرواية في السينما الجزائرية/ريح الجنوب أنموذجا. مجلة آفاق سينمائية، 7(1)، الصفحات 250-268.
محمود ابراقن. (10 أبريل، 1997). العناصر التعبيرية للغة السينمائية. حوليات جامعة الجزائر، 10(1)، 181-219.

مواقع الانترنت:

خليل مطران. (2024). هند/وي. تاريخ الاسترداد 11 سبتمبر، 2024، من مؤسسة هند/وي:
[/https://www.hindawi.org/contributors/71926269](https://www.hindawi.org/contributors/71926269)