

من الخشبة إلى الشاشة: تداخل الأجناس في تكييف مسرحية اثنا عشر رجلاً غاضباً لريجينالد روز

From Stage to Screen: Genre Intersections in the Adaptation of Reginald Rose's Play Twelve Angry Men

بغدادى خليفة^{1*}، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، baghdadi.khelifa@edu.univ-oran1.dz

مختبر اللسانيات و تحليل الخطاب، جامعة وهران 1، الجزائر

حمر العين خيرة²، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، hameurkheira@gmail.com

تاريخ قبول المقال: 09-02-2026

تاريخ إرسال المقال: 01-01-2026

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى استكشاف تداخل الأجناس الفنية بين المسرح والسينما من خلال تحليل العلاقة التفاعلية بينهما، منطلقاً من إشكالية مركزية: كيف يسهم تداخل المسرح والسينما في إنتاج تفاعل إبداعي بين جنسين فنيين يتجاوز النقل النصي المباشر؟ وما هي حدود هذا التفاعل عند تحويل الفضاء المسرحي الحي إلى تجربة سينمائية بصرية؟ لمعالجة هذه الإشكالية، تم تحليل ومقارنة مسرحية "اثنا عشر رجلاً غاضباً" لريجينالد روز مع تكييفها السينمائي لسيدني لوميت (Sydney Lumet، 1957). خلصت الدراسة إلى أن تداخل المسرح والسينما لا يؤدي إلى طمس أحدهما، بل يولد حواراً فنياً يوسع آفاق التعبير ويثري تجربة التلقي.

الكلمات المفتاحية: تداخل الأجناس، الفضاء المسرحي، العناصر الباراكستية، حركة الكاميرا.

Abstract: This study analyzes the interaction of theatrical and cinematic genres, starting with a central question: How does the convergence of theater and cinema create a creative interplay that transcends direct textual transfer? How far can this interaction take the live theatrical environment into a cinematic visual experience? The play Twelve Angry Men by Reginald Rose and its 1957 film adaptation by Sydney Lumet are compared to address this subject. The study found that theater and film meet to create a fertile artistic discourse that broadens expressive horizons and enhances reception

Key words : Genre intersection, theatrical space, paratextual elements, camera movement.

مقدمة:

تأسست السينما على مرتكز فوتوغرافي، واستعارت منه في مراحلها الأولى أدواتها التقنية وبعض ملامحها الجمالية، ولا سيما ما يتعلق بتنظيم العناصر داخل الإطار. وفي البدايات، كما في أفلام الإخوة لومير، انحصر عمل الكاميرا في رصد الوقائع داخل المجال المرئي وتسجيلها دون بناء درامي أو توجيه سردي، قبل أن تتطور الممارسة الفيلمية نحو لغة تعبيرية خاصة، تُنسب غالباً إلى ظهور تيار "سينما المؤلف" حيث يتولى المخرج كتابة أو اقتباس السيناريو وتوجيه الرؤية الفنية من منظور ذاتي. وقد أسهمت التصورات النظرية التي دافعت عن فكرة "الكاميرا-القلم" في إعادة تعريف السينما بوصفها وسيطاً تعبيرياً قادراً على إنتاج خطاب بصري لا يقل تعقيداً عن الأجناس الأدبية المكتوبة. يُعدّ ألكسندر أستريك (Alexandre Astruc) من أوائل المنظرين الذين دعوا إلى إعادة تحديد موقع السينما بوصفها وسيطاً للتعبير لا يقتصر على العرض، بل يمتلك قابلية "الكتابة" عبر الصورة. وقد بلور هذا التصور في مقاله المعروف «ميلاد طليعة جديدة: الكاميرا-القلم»، حيث يذهب إلى أن السينما، بفضل "الكاميرا-القلم"، تغدو أداة تعبير مرنة ودقيقة تضاهي اللغة المكتوبة، بما يسمح لها بأداء وظائف مشابهة للمقالة أو الرواية¹. في المقابل، اعتبر الفيلسوف ألان باديو (Alain Badiou) السينما "فنّاً شائباً" يتغذى من الفنون الأخرى (الأدب، المسرح، الرسم، الموسيقى)، واصفاً إياها بـ"الفن الزائد-واحد" الطفيلي غير المتماسك، لكنه أقر بقوتها في إنتاج فكرة عابرة عن عدم نقاء الأفكار². في المقابل، دافع نقاد عن خصوصية السينما بوصفها فنّاً يمتلك مقوماته التعبيرية الذاتية، ومن بينهم المجري بيلا بالاش (Béla Balázs) الذي منح السيناريو منزلةً أدبية مستقلة. وفي تصوره، لا يُعامل السيناريو بوصفه مجرد وسيط تقني للإنتاج، بل يُقارب كنوع كتابي قائم بذاته، يماثل النص المسرحي المكتوب من حيث قابليته للقراءة والتداول. لذلك دعا إلى الاعتراف بإمكان نشر السيناريوهات بوصفها أعمالاً أدبية مكتملة، مع التأكيد على أن السيناريو السينمائي يمثل شكلاً جديداً ضمن الأجناس الأدبية³.

ضمن هذا الإطار يعالج البحث الإشكالية التالية: كيف يسهم تداخل المسرح والسينما في خلق تفاعل ابداعى بين جنسين فنيين يتجاوز النقل النصي المباشر؟ وما حدود هذا التفاعل عند تحويل الفضاء

¹ ينظر: Alexandre Astruc, "Naissance d'une nouvelle garde: la caméra-stylo", L'Écran français, n°147, 1948

² ينظر: Alain Badiou, « Le cinéma comme faux mouvement », L'Art du cinéma, n°4, mars 1994, pp. 1-5

³ ينظر: Béla Balázs, Theory of the Film: Character and Growth of a New Art, New York, Dover Publications, 1970, pp. 246-247

المسرحي الحي الى تجربة سينمائية بصرية؟ وذلك عبر نموذج تطبيقي يتمثل في مسرحية اثنا عشر رجلاً غاضباً (Twelve Angry Men) لريجينالد روز وتكييفها السينمائي الذي أنجزه سيدني لوميت سنة 1957. وقد تم اختيار هذا العمل لأنه يقوم على وحدة المكان وكثافة الحوار داخل فضاء مغلق ضاغط، بما يجعله نموذجاً دالاً لرصد كيفية انتقال البنية المسرحية الى صياغة سمعية بصرية تعيد تشكيل التوتر والفضاء عبر أدوات اللغة السينمائية.

يتناول هذا البحث تحليل آليات التكييف الفيلمي التي اعتمدها سيدني لوميت في نقل نص ريجينالد روز من وسيطه المسرحي إلى وسيط بصري-سمعي، مع التركيز على علاقة النص المسرحي بتجسيده السينمائي من حيث البناء السردى، وتشكيل الفضاء، وبناء الشخصيات، وصياغة اللغة البصرية. وينطلق البحث من فرضيات مفادها أن التكييف ليس إجراءً نقلياً مباشراً، بل إعادة بناء تُخضع المادة المسرحية لخصوصيات اللغة السينمائية؛ وأن الفيلم يحافظ على مرجعيته المسرحية في مستوى من الإحالة، لكنه يتجاوزها عبر أدواته التعبيرية (التصوير، الإضاءة، المونتاج، الأداء)؛ وأن تكييف اثنا عشر رجلاً غاضباً ينتج خطاباً بصرياً وسردياً يُبرز سلطة الإخراج بوصفها ممارسة تأويلية.

تعتمد الدراسة منهجاً تحليلياً مقارناً يقارب المسرحية والفيلم عبر محورين متكاملين: محور أول يتناول مظهرات السرد البصري وتقنيات بناء التوتر داخل الفضاء السينمائي، ومحور ثانٍ يدرس بنية النص المسرحي ومكوناته المرافقة ودلالاته الرمزية بما يتيح تتبع آليات التحويل بين الوسيطين. وتهدف هذه المقاربة إلى تحديد وجوه التداخل بين المسرح والسينما، ورصد أدوات التكييف التي يعتمدها الإخراج عند التعامل مع نص مسرحي، مع إبراز استقلالية السينما بوصفها جنساً تعبيرياً قادراً على استيعاب المرجع المسرحي وإعادة تنظيمه دلاليًا وجماليًا.

وقُسمت الدراسة إلى مبحثين رئيسيين على النحو الآتي :

المبحث الأول: من المسرح إلى الشاشة - السرد البصري في اثنا عشر رجلاً غاضباً

يُخصص هذا المبحث لتحليل كيفية تحويل قيد وحدة المكان المسرحية إلى بناء مكاني-بصري ديناميكي داخل الفيلم، عبر أدوات الإخراج والتصوير. كما يركز على تقنيات تشكيل التوتر النفسي بوصفها نتيجة مرتبطة باختيارات الضوء وأحجام اللقطات وحركة الكاميرا.

المطلب الأول: حركة الكاميرا (من وحدة المكان المسرحية إلى الفضاء السينمائي)

يتناول هذا المطلب دور حركة الكاميرا في بناء الفضاء السينمائي وتوجيه الإدراك السردى، مع بيان وظائف الانتقالات البصرية في الانتقال من التمهيد المكاني إلى قلب الحدث الدرامي. ويشير الباحث محمود إبراقن⁴ إلى أن اللغة السينمائية تعتمد تقليدياً على ثلاثة عناصر تعبيرية أساسية: سلم اللقطات، زوايا التصوير وحركات الكاميرا.

أولاً: الافتتاحية البصرية كعتبة سردية

يبدأ فيلم اثنا عشر رجلاً غاضباً (1957) بشاشة سوداء مستمرة لأربع ثوانٍ تقريباً تعقبها تلاشي من الأسود (fondu au noir)، مما يوحد إيقاعاً صامتاً يشير إلى ماضٍ سابق غير مرئي يشكل خلفية نفسية للحدث (الصورة 1، الملحق).

1- وظيفة الفراغ البصري كعتبة سردية:

يقرأ هذا الفراغ البصري كعتبة سردية تُمهّد لبنية الحكاية القائمة على التوتر والشك داخل الفضاء القضائي المغلق. فالشاشة السوداء لا تمثل مجرد انتقال تقني، بل تشكل لحظة تأسيسية تحضر المتلقي نفسياً للدخول في فضاء الشكّ والتمحيص القضائي، حيث يصبح الغياب الأول شرط الظهور اللاحق.

أ- الدلالة الرمزية للسواد:

يُحيل السواد إلى غياب الحقيقة المتوقعة، وينبّه المتفرّج إلى أنّ ما سيُرى ليس مجرد تسجيل موضوعي، بل حكاية صراع بين اليقين والشكّ داخل مؤسسة يُفترض نقائها وحيادها.

ثانياً: حركة الكاميرا من الرحابة الخارجية إلى الضيق الداخلي

تبدأ حركة الكاميرا بلقطة بانورامية عمودية منخفضة الزاوية تكشف واجهة مبنى المحكمة الجنائية العليا، مُبرزة ضخامتها المعمارية كدلالة على السلطة القضائية (الصورة 2، الملحق).

1- النقش الأخلاقي كعتبة دلالية: تستمر الحركة صعوداً نحو قمة البناية لتُظهر كتابة منقوشة:

"الإدارة الحقيقية للعدالة هي الركيزة الأقوى للحكومة الصالحة"^{*} (الصورة 3، الملحق)، الذي يُشكل عتبة دلالية أخلاقية تُؤسس الصراع بين المبدأ العدلي والتحيزات البشرية.

⁴محمود إبراقن، "العناصر الدالة للغة السينمائية"، حوليات جامعة الجزائر، المجلد 10، العدد 01، ص. 181-219، 10 أبريل 1997، رابط المصدر:

<https://asjp.cerist.dz/en/article/47357>، تاريخ الوصول: 2024/09/20

* The true administration of justice is the firmest pillar of good government.

أ- الانتقال داخلي:

تتزلق الكاميرا داخل بهو المحكمة بأعمدته الفخمة (الصورة 4، الملحق)، صاعدةً إلى الطابق الثاني مروراً بلوحة الإرشاد (الصورة 5، الملحق) ولقطة لحارس يطالب بالهدوء (الصورة 6، الملحق)، قبل التركيز على باب قاعة 228 (الصورة 7، الملحق).

2- وظيفة الحارس كمعصر انتقالي:

يتابع المسار بانزلاق الكاميرا داخل بهو المحكمة بأعمدته (الصورة رقم 4 في الملحق)، ثم صعودها إلى الطابق الثاني لشرب لائحة الإرشاد (الصورة رقم 5 في الملحق) ولقطة لحارس يطالب بالهدوء (الصورة رقم 6 في الملحق)، قبل التركيز على باب قاعة 228 (الصورة رقم 7 في الملحق). يُميّز هذا الانتقال من الفضاء الخارجي الرحب إلى الداخلي الضيق السينما عن المسرح، حيث يُتَحَكَّمُ في الإيقاع المكاني لتضخيم التوتر الدرامي.

شخصية الحارس، المقتبسة مباشرة من توطئة نص ريجينا روز - "عند رفع الستار، نشاهد حارساً بلباسه الرسمي يتولى تنسيق الكراسي الاثني عشر"⁵ يعاد توظيفها كوسيط يحفظ النظام، محولاً وظيفتها من تنسيق المشهد المسرحي إلى إسكات الضجيج ضمن البنية السينمائية.

المطلب الثاني: تقنيات الإضاءة و أحجام اللقطات (تجلية التوتر النفسي)

يتناول هذا المطلب دور الإضاءة وأحجام اللقطات في إبراز التوتر النفسي داخل غرفة المحلفين، مع بيان كيفية توظيف سيدني لوميت للتدرج في العدسات وتوزيع الضوء من أجل خلق إحساس متصاعد بالاختناق.

أولاً: الخيار الفني للتصوير بالأبيض والأسود

اختار سيدني لوميت تصوير فيلم اثنا عشر رجلاً غاضباً (1957) بالأبيض والأسود، رغم توفر تقنيات التصوير الملون مثل تكنيكولور في هوليوود، كما في أفلام ذهب مع الريح (1939) وساحر أوز (1939). لم يكن هذا قراراً تقنياً حتمياً، بل خياراً فنياً يعزز الجو الدرامي داخل غرفة المحلفين الضيقة. يتيح التصوير الأحادي اللون إبراز التوتر النفسي عبر تباين الظلال والإضاءة، معتمداً ضوءاً طبيعياً من النوافذ لتعزيز واقعية الملامح والانفعالات (الصور رقم 8 و 9 في الملحق).

⁵ ترجمة عبود كاسوحة، 13 مسرحية عالمية، دمشق: مطابع وزارة الثقافة، 1998، ص 7

1. **التحدي الإخراجي للفضاء المحدود** : طرح تصوير فيلم كامل داخل غرفة ضيقة بمعدات الخمسينيات تحدياً إخراجياً كبيراً، حيث تتطلب متابعة حوارات اثني عشر محلقاً حول طاولة واحدة تخطيطاً بصرياً وصوتياً دقيقاً. حول لوميت هذا القيد المكاني إلى ميزة درامية من خلال تكثيف الإحساس بالانغلاق.

ثانياً: التدرج في العدسات و زوايا التصوير كاستراتيجية سردية

واجه لوميت تحدياً إخراجياً بتصوير الأحداث في فضاء واحد ضيق، فحوّل القيد المكاني إلى ميزة سردية عبر تدرج العدسات من الواسعة (28-40 مم) إلى الطويلة (100 مم)، مما يُضيقُ الفضاء بصرياً تدريجياً⁶ بدأ التصوير من زوايا مرتفعة (الصور رقم 10 و 11 في الملحق)، ثم على مستوى العين، وانتهى منخفضاً ليبدو السقف ضاغطاً، مُضخماً الإحساس بالاختناق. يُظهرُ هذا التحكمُ تفوّقَ السينما على المسرح في استغلال الإيقاع المكاني والإضاءة لتصعيد التوتر الدرامي.

1. **تأثير العدسات الطويلة** : استخدم لوميت عدسات أطول تدريجياً مما جعل الغرفة تبدو أضيق كلما اشتد التوتر، مُحوّلاً القيد المكاني إلى آلية تصعيد درامي.

أ- **زوايا التصوير والإحساس بالضغط** : انتقلت زوايا الكاميرا من مرتفعة إلى مستوى العين ثم منخفضة، مما جعل السقف يبدو ضاغطاً على الشخصيات وعمّق الإحساس بالاحتقان (الصور 8-11، الملحق).

ثالثاً: الإضاءة الطبيعية كعامل واقعي

دعمت الإضاءة الخافتة الطبيعية من النوافذ إبراز ملامح الوجوه والتوتر النفسي مما أضفى واقعية على النقاش المحتدم.

1- **وظيفة ضوء النوافذ** : أدخل ضوء النوافذ الطبيعي انعكاسات على وجوه المحلفين، مُكثِّفاً الانفعالات بتفاصيل دقيقة (الصورة 8، الملحق).

أ- **التباين بين الزوايا** : تعرض الصور 9-11 زوايا منخفضة تعمّق ثقل الفضاء، مقابل زوايا عالية تُكرّس إحساس الضيق في لحظات التوتر (الصور 10-11، الملحق).

Sidney Lumet, Making Movies, New York: Vintage Books, 1996, chap. 3, p. 59

⁶ ينظر:

يظهر التحكّم في الفضاء البصري مرونة السينما في تجاوز حدود المكان المسرحي من خلال الإضاءة، زوايا التصوير، والتدرّج في العدسات، مما يُنتج إحساساً متصاعداً بالضيق يصعب تحقيقه في الإطار المسرحي التقليدي.

المبحث الثاني: النص المسرحي "اثنا عشر رجلاً غاضباً" لريجينا روز

يُعنى هذا المبحث بتحليل البنية النصية للمسرحية ومكوناتها المرافقة، بما يسمح بفهم شروط قابليتها للتكييف، وتتبع ما يُستبقى منها وما يُحوّل عند الانتقال إلى الوسيط السينمائي.

المطلب الأول: العناصر الباراكستية: تأطير النص المسرحي في اثنا عشر رجلاً غاضباً

يعرض هذا المطلب الوظائف التأطيرية للعناصر الباراكستية (العنوان، تقديم الشخصيات، الإرشادات...) في توجيه القراءة والتلقي، وإبراز قابليتها للتحويل إلى علامات بصرية في التكييف السينمائي.

أولاً: الباراكست كمفهوم نظري وتطبيقي

يعرّف جيرار جينيت (Gérard Genette) الباراكست بأنه "كل ما يحيط بالنص الأدبي من إشارات وعلامات مرافقة، تساهم في توجيه تأويله وتأطير تلقيه"⁷. تكشف البنية المرافقة لنص مسرحية اثنا عشر رجلاً غاضباً⁸ (1954) حضوراً مكثفاً لهذه العناصر، التي تشكّل عتبة دلالية لفهم البنية الدرامية والأبعاد الرمزية والاجتماعية. تضطلع هذه المكونات بدور توجيهي للقارئ والمخرج، مُمهّدة لقابلية النص للتحويل الأجناسي نحو السينما.

ثانياً: وظائف العنوان كعتبة دلالية أولية

يُعدّ العنوان الرئيسي اثنا عشر رجلاً غاضباً أول عتبة باراكستية في النص المسرحي، ويتوافق في وظائفه مع ما يحدده ميشال برونير* (Michel Pruner) للعنوان بوصفه العلامة الأولى التي يقدّمها النص للقارئ. فالعنوان يضطلع، وفق برونير، بتحديد العمل والتلميح إلى مضمونه ثم استثارة انتباه المتلقي المحتمل وتحفيز فضوله⁹. في ضوء ذلك، يوجّه عنوان المسرحية (اثنا عشر رجلاً غاضباً) أفق التلقي نحو حالة من الانفعال والتوتر ويؤكد طابع الجماعة الذكورية المهيمنة في غياب أي حضور نسائي، كما يفتح مجال التساؤل حول طبيعة الغضب وأسبابه ونتائجه، بما يمهد لقراءة الصراع النفسي والجدل الأخلاقي داخل هيئة المحلفين.

⁷Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 7.

⁸ عبود كاسوحة، 13 مسرحية عالمية، دمشق: وزارة الثقافة، 1998، ص 3.

* ميشال برونير، أستاذ محاضر في دراسات المسرح بجامعة لومبير-ليون الثانية

⁹ Michel Pruner, *Approche du texte théâtral*, 2^e éd., Armand Colin, 2014, p. 9

ثالثاً: ترميز الشخصيات وقائمة المحلفين

تُعرّف القائمة الأولية للمحلفين، التي تسبق الحوار، الشخصيات بأرقام (1-12) بدلاً من الأسماء، مصحوبةً بأوصاف موجزة: "المحلف الأول، رئيس المحلفين، مدرب كرة قدم، عاطفي"؛ "المحلف الثاني، موظف مصرف، شاب خجول"؛ "المحلف الثالث، رجل أعمال عنيف"؛ وصولاً إلى "المحلف 8، مهندس مرهف الحس، شهم ومنطقي" كمحرّك الأحداث، والمحلف 12 كنموذج اجتماعي متعصّب¹⁰. لا يُعدّ هذا الترميز تفصيلاً شكلياً، بل إجراءً رمزياً مزدوج الدلالة: يعكس منطق المؤسسة القضائية التي تُفرغ الأفراد من هوياتهم داخل أدوار قانونية موحّدة، ويمنح النص بُعداً تمثيلاً عاماً حيث تتحوّل الشخصيات إلى نماذج نفسية واجتماعية من المجتمع الأمريكي. يُحافظ الترميز العددي على مسافة رمزية بين القارئ والشخصيات، مُرسّخاً قراءة النص كجدل جمعي حول الحق والعدالة والسلطة، مما يُفسّر مرونته للتكييف السينمائي حيث يُحوّل الترميز إلى لقطات وجوه مُعدّدة.

المطلب الثاني: البنية المسرحية و الدلالات الرمزية في مسرحية اثنا عشر رجلاً غاضباً

كتب ريجينا روز مسرحيته اثنا عشر رجلاً غاضباً سنة 1954 في صيغة درامية مكثفة تمزج بين التشويق القضائي والتوتر النفسي، مع اعتماد وحدات الزمان والمكان والحوار بما يمنح النص تماسكه المسرحي. ولا ينفى تكييفه السينمائي اللاحق مرجعيته الركحية، بل يبرز قابلية النص للاشتغال عبر وسيطين مختلفين ضمن منطق تداخل الأجناس وتكاملها. وانطلاقاً من ذلك، يمكن تفكيك هذا التماسك الدرامي عبر عنصرين مترابطين يضبطان بنية النص ووظيفته الدلالية:

أولاً - وحدة الزمان و المكان والتصاعد الدرامي:

1- وحدة الزمان و المكان: تجري وقائع المسرحية كاملة داخل غرفة مداولات هيئة المحلفين عقب انتهاء جلسات محاكمة شاب متهم بقتل والده، بما يكرس وحدة الزمان والمكان بوصفها محددًا بنيويًا للفعل المسرحي. ولا يعمل هذا الفضاء المغلق كخلفية محايدة، بل يتحول إلى عامل ضغط درامي يضاعف حدة التوتر بين الشخصيات ويكثف الصراع النفسي الناتج عن تقاطع القنوات الفردية داخل حيز واحد.

¹⁰ عبود كاسوكة، مرجع سابق، ص 5

كما يدعم غياب الانتقالات المكانية والقفزات الزمنية تقارباً بين زمن العرض وزمن الحكاية، بما يعزز الإيهام بالزمن الواقعي ويثبت الطابع المسرحي التقليدي للنص.

2- **البناء الدرامي وتشكيل الشخصيات:** يقوم البناء الدرامي في المسرحية على تصاعد حاجي متدرج ينطلق من ميل جماعي إلى الإدانة، ثم يتعرض للخلطة بفعل اعتراض فردي يمثله المحلف رقم 8، بما يفتح مسار الشك العقلاني الذي يتنامى تدريجياً إلى أن يعيد تشكيل موقف الأغلبية. ويتحدد رسم الشخصيات وفق توزيع نماذج نفسية واجتماعية متباينة (العنيف، المتعصب، المتأنى، الساخر، الخائف، المتردد)، بما يجعل تنوع المواقف جزءاً من آلية التصعيد نفسها لا مجرد معطى وصفي. وبهذا يتحول النقاش من جدل قانوني محدود إلى صراع أفقي يشف عن توترات المجتمع الأمريكي في مستواه القيمي والاجتماعي، ضمن بناء قريب من تقاليد المسرح الواقعي القائمة على نمذجة الشخصيات وتعارض وجهات النظر.

ثانياً- الحوار و الدلالة الرمزية في بناء المعنى الدرامي:

1- **الحوار بوصفه منتجا للفعل الدرامي** الحوار بوصفه منتجا للفعل الدرامي لا يقوم نص اثنا عشر رجلاً غاضباً على السرد بالمعنى التقليدي، بل يتشكل فعله الدرامي عبر الحوار بوصفه آلية إنتاج الحدث وتحريك الحبكة داخل الفضاء المغلق. فانتقالات الشخصيات بين اليقين والشك، والتصلب والتراجع، لا تصدر عن راو أو وصف خارجي، وإنما تتولد من النقاش الكلامي نفسه بما يحوله إلى بنية حاجية تتقدم خطوة فخطوة. وبهذا يغدو الملفوظ فوق الركح مولدا للمعنى ومحددا للإيقاع النفسي، حيث يتصاعد التوتر من صدام وجهات النظر وتبدل التحالفات داخل الجماعة.

2- **الدلالة الرمزية للصراع:** من الجدل القانوني إلى الاختبار الأخلاقي على الرغم من أن المسرحية تنطلق من وضعية قضائية، فإنها تنتج دلالة رمزية تتجاوز حدود المحاكمة، إذ تقدم هيئة المحلفين بوصفها صورة مصغرة لبنية اجتماعية وثقافية تتداخل فيها التمثيلات المسبقة والتفاوتات الطبقية. ويغدو الصراع داخل الغرفة مواجهة بين منطق الإقصاء ومنطق العدالة، وبين الحكم المسبق وضرورة التمهيد العقلاني، بما ينقل النقاش من مستوى قانوني إجرائي إلى مستوى أخلاقي وفكري. ضمن هذا الأفق، يقترب النص من تقاليد المسرح الجدلي الذي يزوج بين التوتر الدرامي ووظيفة المساءلة، بحيث تصبح المداولة اختباراً للقيم بقدر ما هي فحص للأدلة.

الخاتمة:

تظهر نتائج دراسة مسرحية اثنا عشر رجلاً غاضباً لريجينالد روز وتكييفها السينمائي لدى سيدني لوميت (1957) أن الانتقال من النص المسرحي إلى الخطاب السينمائي لا ينحصر في النقل المباشر، بل يقوم على إعادة بناء المادة الدرامية وفق مقتضيات اللغة السمعية البصرية، بما يؤكد أن تداخل المسرح والسينما يشغل هنا بوصفه تفاعلاً إبداعياً بين جنسين فنيين، لا مجرد انتقال وسيط شكلي. وتؤكد المقارنة بين فضاء العملين والبناء الدرامي وتشكيل الشخصيات والحوار وخيارات الإخراج صلاحية فرضيات الدراسة المتعلقة بازواجية العلاقة بين المرجعية المسرحية من جهة وتجاوزها بقرارات الصورة والصوت من جهة أخرى.

النتائج :

- يبين التحليل أن التحكم السينمائي في الفضاء عبر حركة الكاميرا والإضاءة وأحجام اللقطات يعيد تشكيل وحدة المكان المسرحية إلى بناء بصري ديناميكي مولد للتوتر، يُحوّل الفضاء المغلق إلى عنصر دلالي فاعل لا مجرد خلفية للأحداث.
- يثبت مسار التكييف أن الفيلم يحافظ على مركزية الحوار بوصفه محركاً للفعل الدرامي، مع تحويله إلى خطاب مشهدي مدعوم بالإيقاع البصري وتنظيم الرؤية، بما يعمّق البعد الجدلي للصراع بين الشخصيات داخل غرفة المحلفين.
- توضح الدراسة أن بناء الشخصيات في النص يقوم على نمذجة نفسية واجتماعية تتيح قراءة هيئة المحلفين بوصفها تمثيلاً مصغراً لتوترات المجتمع، وهو ما يعزز البعد الرمزي للصراع داخل الفضاء المغلق في كل من النص والفيلم.
- تكشف المقارنة أن العناصر الباراكستية والديداكاليا في النص توفر مؤشرات توجيهية للتجسيد، وقد أعاد الفيلم تفعيلها عبر الأداء والتكوين البصري والإيقاع المونتاجي، بما ينتج دلالة جديدة دون إلغاء المرجعية الركحية أو محو أثرها في المتن السينمائي.

يبرز هذا النموذج أن الاقتباس يشغل بوصفه ممارسة تأويلية توازن بين الإحالة إلى النص المسرحي وتجاوزه، بما يندرج ضمن منطق تداخل الأجناس بين المسرح والسينما، ويحدّد في الوقت نفسه حدود هذا التفاعل في النقاط التي يحافظ فيها الفيلم على مرجعيته الركحية وتلك التي يتجاوزها فيها نحو خطاب بصري مستقل.

التوصيات:

- اعتماد تحليل إجرائي يربط بين قرارات الصورة (حركة الكاميرا، الإضاءة، أحجام اللقطات) وبين كيفية تحويل وحدة الفضاء المسرحي إلى تجربة بصرية مولدة للتوتر، بدل الاكتفاء بوصف الانتقال بوصفه نقلا من وسيط لآخر.
- التعامل مع الفيلم المقتبس بوصفه خطابا سرديا مستقلا يشتغل على مادة النص عبر بناء موقف سردي خاص، وهو ما يستدعي مقارنة بنيوية بين الاستراتيجيات الجمالية و السردية لا بين ثنائية "الوفاء" و "الخيانة".
- توسيع دراسات التكييف لتشمل تفعيل العناصر الباراكستية والديداكاليا داخل الفيلم، عبر تتبع تحولها إلى أداء وتكوين بصري وإيقاع مونتاجي، باعتبارها قناة مركزية في "إعادة كتابة" المسرح بصريا داخل الفضاء السينمائي.
- دعم البحث العربي في الدراسات المقارنة حول تداخل الأجناس عبر بناء مدونات تطبيقية (Corpus) تجمع نماذج متعددة من التكييف المسرحي/الأدبي، مع التركيز على تحولات المعنى بين الوسائط بدل حصر المقاربة في الحدود الجمالية النظرية العامة.

ملحق الصور:

المصدر: المصدر العام للصور من 1 إلى 11: فيلم 12 Angry Men ، إخراج Sidney Lumet ، إنتاج MGM ، 1957.

الصورة رقم 1: لقطة الافتتاح السوداء (fendu au noir) التي تُبقي الشاشة مظلمة لبضع ثوانٍ في بداية الفيلم، مهية الجو النفسي للتوتر والشك.



الصورة رقم 1

الصورة رقم 2: لقطة بانورامية عمودية منخفضة الزاوية لواجهة مبنى المحكمة الجنائية العليا، تُبرز ضخامة المعمار ودلالته على السلطة القضائية.



الصورة رقم 2

الصورة رقم 3: تفاصيل الكتابة المنقوشة على واجهة المبنى باعتبارها عتبة دلالية أخلاقية للفيلم:



The true administration of justice
is the firmest pillar of good government

الصورة رقم 3

الصورة رقم 4: منظر داخلي لبهو المحكمة بأعمدته وتفاصيله المعمارية، يبرز فخامة الفضاء المؤسسي وحدوده



الصورة رقم 4

الصورة رقم 5: لوحة الإرشاد في الطابق الثاني التي تشير إلى قاعة المحكمة رقم 228، بوصفها علامة انتقال إلى فضاء المداولة.



الصورة رقم 5

الصورة رقم 6: لقطة للحارس وهو يطالب الحاضرين بالهدوء، بوصفه وسيطاً بين الفضاء العام وأروقة المؤسسة القضائية.



الصورة رقم 6

الصورة رقم 7: لقطة مقربة (gros plan) لباب قاعة المحكمة رقم 228، تؤشر إلى بداية المسار السردى الرئيسى للقضية.



الصورة رقم 7

الصورة رقم 8: لقطة متوسطة تُظهر طاولة المحلفين والنوافذ المفتوحة، حيث ينعكس الضوء الطبيعى على وجوه الشخصيات، مبرزاً تفاصيل التعبير والانفعال.



الصورة رقم 8

الصورة رقم 9: لقطة من زاوية منخفضة داخل غرفة المحلفين، تعمق الإحساس بثقل الفضاء وانغلاقه على الشخصيات.



الصورة رقم 9

الصورة رقم 10: لقطة من زاوية عالية نسبياً لغرفة المحلفين، تُظهر توزع الشخصيات حول الطاولة وتُكرس الشعور بضيق المكان.



الصورة رقم 10

الصورة رقم 11: لقطة عامة مرتفعة أخرى داخل الغرفة، تبرز كثافة الأجساد داخل فضاء محدود، وتدعم البعد الرمزي للضغط الجماعى.



الصورة رقم 11

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: الكتب

- كاسوكة، عبود، 13 مسرحية عالمية، ترجمة، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص 3-7.
- Béla Balázs, Theory of the Film: Character and Growth of a New Art, New York, Dover Publications, 1970, pp. 246-247
- Sidney Lumet, Making Movies, New York: Vintage Books, 1996, chap. 3, p. 59
- Gérard Genette, Seuils, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 7
- Michel Pruner, Approche du texte théâtral, 2^e éd., Armand Colin, 2014, p. 9

ثانياً: المقالات

- محمود إبراقن، "العناصر الدالة للغة السينمائية"، حوليات جامعة الجزائر، المجلد 10، العدد 01، ص. 181-219، 10 أبريل 1997.
- Alexandre Astruc, "Naissance d'une nouvelle garde : La caméra-stylo", L'écran français, N°147, 1994, pp 1-5.
- Alain Badiou, "Le cinéma comme faux mouvement", L'art du cinéma, N°4, mars 1994, pp 1-5.

ثالثاً: المواقع الإلكترونية

- فيلم: لوميت، سيدني، اثنا عشر رجلاً غاضباً (12 Angry Men, 1957)، مترجم عربي، iwaatch.com، تاريخ الوصول: 2024/08/31، https://iwaatch.com/movie/12_Angry_Men.