الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique Et Populaire

وزارة التعليم العلمي والبحث العلمي

جامعة العقيد **آكلي محند أولحاج**

البويرة

كلية الآداب واللغات

Ministère de l’Enseignement supérieur

Et de la Recherche Scientifique

Université Akli MhanadOulhadj -Bouira-

Tasdawit Akli MuhendUlhag – Tubirett -

قسم: اللغة والأدب العربي

مقارنة فنية بين قصة علاء الدين و المصباح السحري كعمل أدبي و فليم سينمائي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي

تخصص: دراسات أدبية

إعداد الطالب:

شلالي بلقاسم

إشراف الأستاذ:

د.رشام فيروز

السنة الجامعية

2020/2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

مقـــــدمة

مقدمة:

كما نعلم أن معظم القصص الشعبية والحكايات القديمة تدور أحداثها حول الأميرات والجميلات وحول الفرسان والملوك وأصحاب الجاه كما أنه لكل بطل أو بطلة في القصة دائما ما يكون هناك عدو يريد أن يخرب السعادة الذي يكون ثنائي القصة

قصتنا هته نتحدث فيها عن قصة من رواية ألف ليلة و ليلة و هي قصة خيالية سحرية نتحدث فيها عن شاب فقير و عن ما يواجهه من متاعب في مسيرة حياته.

والسبب الرئيسي لإختيارنا لهذا الموضوع أن هاته القصة أصبحت عالمية وذلك لاقتباس من مضمونها في أفلام عديدة ومسلسلات سينمائية، أما الهدف الرئيسي والأساسي لسبب إختيارنا هاته القصة وهذا الفيلم وهو البحث عن أهم التقنيات والإقتباسات التي أخذت من القصة لجعل الفيلم أكثر نجاحا ورواجا وبصدد هذا نعالج قصة علاء الدين كعمل أدبي وفيلم سينمائي.

علاء الدين هي شخصية شرقية خيالية فيها برزت أحد أشهر القصص في كتاب ألف ليلة و ليلة و هي قصة متداولة في الكتب و القصص الصغيرة و ترجمت الى أعمال سنمائية مثل الأفلام و المسلسلات و في صدد هذا مقارنة قصة علاء الدين كعمل أدبي و فيلم سنمائي مقارنة فنية في بحث شامل قسمت فصوله الى اثنين فالفصل الأول نتحدث فيه عن أحداث و شخصيات و الزمان و المكان للفيلم و الأعمال الأدبية

أما الفصل الثاني نتحدث فيه عن علاقة سنيما بالأدب و أهم الاقتباسات التي أخذت من الأدب و تحويلها الى فيلم كما تطرقنا الى أهم الاضافات و التعديلات التي يضعها الفيلم من مونتاج و سيناريو و لقطة .

المنهج المعين الذي اتبعناه هو كتاب ألف ليلة و ليلة و فيلم علاء الدين و المصباح السحري 2019 اما أهم المراجع المعتمدة كانت كتب عربية و مجلات و مواقع الكترونية .

صعوبات العلمية التي واجهتني في هذا البحث هي قلة المراجع التي تعالج هذا البحث و في الأخير شكر و عرفان الى المشرفة .

الفصل الأول

قصة علاء الدين والمصباح السحري كعمل أدبي وفيلم سينمائي

1- تقديم القصة الأدبية و الفيلم

2-الأحداث

3-الشخصيات

4- الزمان و المكان

1- علاء الدين والمصباح السحري كعمل ادبي و فيلم سينمائي:

1-علاء الدين كقصة ادبية:

1-1 تقديم القصة:

علاء الدين هي شخصية خيالية شرقية، وفيها برزت إحدى أشهر القصص التي وردت في كتاب ألف ليلة وليلة على الرغم من أنه تم إضافتها إلى قصص ألف ليلة وليلة في القرن الثامن عشر من قبل المستشرق الفرنسي أنطوان جالان.

تدور قصة علاء الدين والمصباح السحري في كتاب ألف ليلة و ليلة التي سرتها شهرزاد للملك شهريار ولياليي قصة علاء الدين دامت عشرة أيام من الليلة 151 إلى الليلة 161.

في الليلة 151 تسرد شهرزاد الحكاية وتدور الحكاية حول رجل قاط ببلاد الصين البعيدة و هذا الرجل يدعى مصطفى الخياط، هو خياط نشيط جد ماهر كما انه كان رجل بسيط وفقير يعمل كل وقته داخل دكانه ليحصل على قوته و قوت زوجته وولده، ولشدة الفقر الذي كان يعاني منه لم يدخر أي شيئ من المال لينفع به زوجته وولده بعد موته.

لم يرزق مصطفى الخياط من الأولاد غير ولده علاء الدين كان يحبه حبا شديدا ولم يكن له من المال الكثير بتعليمه كان يتركه ليقضي كل وقته خارج البيت للعب واللهو، وكان علاء الدين شديد الذكاء إلا انه كان عنيد فقد نصحه والده على أن يترك رفقة السوء وحاول جاهدا أن يعلمه حرفة أو صنعة لكن بلا جدوى . بعد فترة من الزمن مرض والد علاء الدين مرضا شديدا أدى به إلى الموت كان والد علاء الدين يائسا من إصلاح ولده علاء الذي كان يرجو له كل التوفيق ولم يترك له و لامه سوى ذلك الدكان الصغير ومن هنا تبدأ رحلة علاء الدين و الصباح السحري رحلة شديدة تتخللها المغامرة والتشويق والمصاعب و سكتت شهرزاد عن الكلام المباح[1]

[1]-ألف ليلة وليلة، ،دار الشروق، ط1 ، العراق 1995 ص234.

و في الليلة 152 قالت بلغني ايا الملك السعيد انه في يوم من الأيام كان علاء الين يلعب مع رفاقه على عادته فمر رجل غريب تدل ملامحه و زينته على انه ليس من سكان الصين، وكان هذا الرجل ساحرا من إفريقيا ادعى على علاء الدين على انه عمه شقيق والده، وكان هذا الساحر إفريقي يقرا كتب السحر القديمة مرة وهو يقرا في هذه الكتب وجد في محتواه انه يوجد كنز كبير في الصين وعظيم وكان اسم هذا الساحر جالان وحين دراسته لهذا الكتاب تبين أن هذا الكنز هو مصباح سحري، وداخل هذا المصباح السحري خادم المصباح محققا للأمنيات أي لأمنيات سيد المصباح. وهذا الجني من ملوك الجن وأقواهم وأكثرهم جنودا وقوة، وليس في استطاعة احد من الناس أن يفتح ذلك الكنز أو يدخله إلا فتى من الصين وهو كان ساحرا وكاهن ومشعوذ رأى هذا الساحر أن الذي يستطيع دخول الكهف فتى يسمى علاء الدين من بلاد الصين وذلك لتطابق مواصفاته وهي الذكاء وشدة العناد.

وهنا تبدأ حيلة الساحر ودهاءه في وضع خطة لإقناع علاء فسال علاء هل أنت علاء ابن مصطفى الخياط؟ أجابه نعم، فصاح الساحر باكيا أنا عمك يا علاء وأصبح يقبل ويعانق في علاء، وقد عجب علا من بكاء ذلك الغريب على انه اخو أباه المتوفي فانخدع علاء الدين بكلامه وصدق كل ماقال له ذلك الساحر الإفريقي الخداع، فانطلق علاء الدين إلى أمه وسألها مدهوشا عن ذلك الذي يدعي انه عمه، فقالت له ياولدي ليس لك لا عم ولا خال، ولكن يا ولدي كان والدك يحدثني دائما ان له اخ شقيقا كان قد مات من قبل فلعلى هذا الشخص شقيق والدك الذي ظن انه مات. ولما اقبل الليل جاء الساحر ومعه سلة ملئ بالفواكه الطازجة ودخل البيت ودموع الخداع والكذب على عينه، وجلس وتحدث وتكلم وقام بالمبيت عنده وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح [1]

و في الليلتين 153و154 هنا تبدأ رحلة علاء الدين والساحر الإفريقي نحو الكنز، وفي الصباح الباكر ذهب جالان وعلاء الدين إلى السوق وقام بشراء أفخمأنواع اللباس و أجملها وأقام مأدبة كبيره قام بدعوة الجميع فيها وبعد انتهاء المأدبة قال جالان لعلاء إننا سنذهب للبحث عن كنز مفقود هنا في الصين سيخرجك واهلك من هذا الفقر الشديد وهنا تبدأ رحلة البحث عن المصباح السحري.

1- ألف ليلة وليلة، ص238

في صباح اليوم التالي جاء الساحر جالان ووجد علاء على أهبة الاستعداد ولم يكن يعلم علاء انه يدبر له مكيدة وخداع وبعد اخذ المصباح يجعله محجوزا داخل ذلك الكهف الذي به الكنز، انطلق صباحا ومازال سائرين حتى وصلا إلى جبلين قليلا الارتفاع كهف فقال جالان لعلاء(سترى ما لم تره من قبل) فاحضر بعد ذلك بعضا من الحشيش وأوقد نارا ثم القي عليها بعض البخور ونطق ببعض الكلمات وإذا بالأرض زلزلت ثم انشقت وظهر تحتها كهف من وسط ذلك الشق فأمر علا بالدخول إلى الكهف فرفض علا من شدة خوفه فقال كيف تخالف أمري ادخل واحضر لي ذلك المصباح وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح[1]

في الليلة 154و155 قال ادخل ذلك الكهف واحضر لي ذلك المصباح وانطق اسم جدك واسم أبوك واسمك ليسهل عليك فتحه فأطاع أمر الساحر ودخل دون تردد فدخل علاء وانتهى به الأمر داخل حديقة جميلة أشجارها من ذهب ومملوءة بالأحجار الكريمة وهنا يتذكر علاء الدين ما قاله الساحر(لا تلمس أي شيئ احضر المصباح فقط إن لمست شيئا آخر ستحتجز داخل هذا الكهف هنا علاء الدين وصل إلى المصباح فحمله برفق شديد جدا وصار يمشي إلى أن رأى عمه وهو على حافة الكهف فقال له الساحر وكان يترقب وصوله بفارغ الصبر (أعطني المصباح يا بن أخي كي لا يضايقك) المكر والخداع بين عينيه فقال له علاء الدين انه خفيف يا عمي فأصر الساحر على اخذ المصباح أولا وأصر علاء الدين في رفضه بعد أن فطن على سوء نيته على الخروج من الكهف قبل ان يعطيه المصباح ، فغضب الساحر غضبا شديدا والقي البخور والكلمات على ذلك الكهف واحتجز علاء داخل ذلك الكهف مع المصباح فصار يصيح علاء الدين ولم يرد عليه احد ولم يطق علاء الدين على ذلك الكهف وهو نادم على كل لحظة مرت هناك وهو في ندم وحيرة وهو محجوزا داخله ، مر يومان وجاء اليوم الثالث واشتد الجوع والعطش وزاد عليه الحزن فلم يكن له سبيل سوى الدعاء واللجوء إلى الله وقبل الله دعاءه وتوبته فرأى المصباح وقال ما أهميته فقام بلمسه فإذا يخرج منه جني كبير فقال أنا خادمك يا سيدي امرني واطلب ما تشاء، فعجب علاء الدين مما سمع وقال أتوسل إليك أخرجني من هنا فرفعه الجني من الكهف فارسا به إلى فوق الأرض وهنا صلى علاء الدين شاكرا لله تعالى وهنا يدور في باله خداع عمه له من جهة أخرى اشتياقه إلى أمه وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح.

[1]- ألف ليلة وليلة، ص247

ومن الليلة 155 إلى الليلة 158 جع الابن إلى أمه مدهوشا وحكي لها كل شيئ وأصبح علاء الدين من اغني الرجال في تلك المدينة وأصبحأميرا شابا و ذو جاه كبير. وفي يوم من الأيام كان علا الدين يجول في المدينة فسمع الناس يتحدثون عن الأميرة بدر البدور ابنة إمبراطور الصين أنها ستخرج بعد قليل من قصرها إلى الحمام فدفعه حب الاستطلاع عليها بعد أن سمع عن جمالها وعندما مرت الأميرة بدر البدور وحولها الحراس رآها علاء الدين ودهش وأعجب بجمالها وأصبح يفكر بها شاغلا باله بها، واغرم بها علاء الدين غراما شديدا وفي الصباح التالي ذهب علاء الدين للتقدم للإمبراطور ومصاهرته وتخذ له أفخم الهدايا وأغلاها من ياقوت ومرجان ولؤلؤ ومجوهرات وحلي وهذا كله بفضل المارد وذهبت مع أمه وقالت للإمبراطور أن ولدي علاء الدين قد دفعته جرأته وأمله في كرم جلالتكم إلى أن تطمع نفسه في مصاهرة الإمبراطور، فلم يشأ الإمبراطور أن يردها خائبة وقال لها مبتسما لقد قبلت الهدية الفاخرة وسأزوجه ابنتي بعد ثلاثة أشهر وخرجت من عنده شاكرة ومبتهجة وبشرت ابنها بالخبر السعيد .

تزوج الأمير علا الدين بالأميرة بدر البدور وشاع سيطهما في المدينة وعاش في سعادة وأمان إلى أن جاء الانتقام عودة الساحر الإفريقي وسماعه بخبر زواج علاء الدين بابنة الإمبراطور وانه أصبح من كبار الأمراء وذوي الجاه ورأى قصره الكبير والفاخم وهنا الساحر الإفريقي يخطط لمكيدة والخداع للحصول على المصباح السحري وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح [1].

ومن الليلة 158 إلى الليلة 161 وبعد عودة الساحر ووضع خطة لتحيط بعلاء الدين والحصول على المصباح ففكر في طريقة يحصل بها على المصباح ومازال يفكر حتى وصل إلى حيلة ناجحة فذهب إلى الدكان واشترى مصابيح جديدة ووضعها في سلة وأصبح يغني استبدال مصابيح قديمه بمصابيح جديدة وأصبح يجوب المدينة وهنا سمعت بدر البدور غناء الساحر وكانت قد رأت المصباح وقالت هذا مصباح قديم لاستبدله بمصباح جديد فأرسلت الجارية واستبدلت المصباح فعرف الساحر المصباح وفرح بذلك فرحا شديدا.

[1]- ألف ليلة وليلة ص260

ولما جن الليل اخرج الساحر المصباح وفركه أمامه فخرج الجني وقال :(امرني بما تريد يا مولاي) فقال له الساحر:(آمرك أنت وأعوانك في هاته الساعة أن تحضر لي قصر علاء الدين) فقال الجني:(سمعا وطاعة يا مولاي).

ففعل الجني ما أمره الساحر فاحضر له القصر وبه بدر البدور ووالدة علاء الدين ولم يزل سائرا حتى جاء علاء الدين ولم يجد القصر وأصبح حائرا محتارا . ومازال سائرا أياما وليالي في بحثه لإيجاد قصره حتى رأى في أعلى الجبل وأصبح يخطط عن كيفية دخوله القصر وكان علاء الدين شديد الذكاء والدهاء وفي طريقه إلى القصر وجد شخصا فقيرا فقال له علاء:(استبدلني بثيابك ففرح الفقير بلباس علاء الفاخر وكان علاء الدين أعطاه بعضا من المال وهنا صعد علاء القصر وقال إلى الساحر الإفريقي:(أنا الخادم الجديد أيها الملك)فقال له الساحر:(تولى أمر الزراعة مع باقي العمال) فلما رأت بدر البدور علاء الدين عرفته من طريفة كلامه، في الليل التقت بدر البدور بعلاء واتفقا على خطة للإيقاع به فقال لها علاء الدين:(ستجعلينه يسكر ويشرب الخمر كثيرا وتضعين له البنج في الشراب وبعدها سنجد خطة له) وبعد قليل أحضرت له قدحا من الشراب بعد أن وضعت فيه قليلا مما احضره زوجها ثم قدمته له وهي تبتسم له فتخذ يشرب ولم ينتهي حتى غلبه الناس فنام نوما عميقا فأسرع له علاء الدين فاخذ المصباح وفركه وخرج الجني وقال:(أنا في خدمتك مولاي) فقال له علاء الدين :(أمرك أن تحمل هذا الرجل وتلقي به من طود دبل شاهق وهو رأس جبل كبير وتلقي به إلى الأرض لتأكله الوحوش وجوارح الطير) وفي الأخير بعد أن انتصر علاء الدين على عدوه وخلص من شره ولم يقضى عامان حتى مات الإمبراطور وأصبح الأمير علاء الدين إمبراطور الصين وحكم بين الناس بالعدل وعاش مع زوجته بدر البدور في هناء وسعادة إلى أن جاء فارق الجماعات ومفرق اللذات وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح[1].

1-2 الأحداث:

1-تجري وقائع القصة في عاصمة المملكة الصينية وفي زمن بعيد.

2-كان علاء الدين ابنا لخياط اسمه مصطفى ومات أبوه بسبب حزنه وإخفاقه لإصلاحه.

[1] ألف ليلة وليلة، ص275

3-مصادفة الساحر الإفريقي الذي يدعى جالان.

4-استهداف الساحر لعلاء الدين من خلال فسحة في المدينه إلى موقع يوجد خارجها والذهاب إلى جبلان وسط الواد ويأمره باستعمال الحطب وإيقاد النار ويصف له الكهف وما بداخله ويحدثه عن المصباح ومكانه

5- يعثر علاء الدين على المصباح والمحادثة التي دارت بينه وبين الساحر واحتجازه داخل تلك المغارة بعد قضاء يومان محجوزا تحت الأرض يلجا علاء الدين بالدعاء إلى الله ويتحرر بعد ذلك من ذلك المكان بفضل المارد القوي.

7-يذهب علاء الدين إلى بيته ويقص لامه كل ما حصل معه في تلك الرحلة مع من كان يدعي انه عمه

8- يصبح علاء الدين ذا جاه وغنا كبير ويصبح من الأمراء الأغنياء في بلده .

9-مشاهدة الأميرة بدر البدور والوقوع في حبها وغرامها وتصميمه على الزواج بها .

10-ذهاب ام علاء الدين إلى قصر الإمبراطور ومع الجواهر والهدايا والممتلكات الذهبية والحلي الجميل والياقوت النادر.

11-موافقة الإمبراطور على زواج علاء الدين بابنة الإمبراطور وتحديد عرسهما بعد ثلاثة أشهر

12-استحضار الجني وطلب منه اكبر قصر في الصين وإحضار المأدبة لإقامة العرس وطلب المجوهرات والكنوز العريقة

13- زواج علاء الدين وبدر البدور والعيش في سعادة وهناء مدة من الزمن

14-عودة الساحر الإفريقي للانتقام من علاء الدين ووضع خطة لاسترجاع المصباح والسيطرة عليه

15- تنكر الساحر الإفريقي في زي بائع المصابيح للايطاح بعلاء الدين

16-سماع بدر البدور لغناء البائع واستبدال المصباح القديم

17-نجاح خطة الساحر الإفريقي والاستيلاء على المصباح وفركه و إحضار الجني وأمره بأخذ بدر البدور وقصر علاء الدين

18-رجوع علاء الدين وعدم إيجاده للقصر والبحث على القصر وإيجاده في أعلى جبال الصين وتدبيره خطة للسيطرة ع الوضع

19-إيجاد علاء الدين للمزارع الفقير واستبداله معه الملابس الفقيرة و إعطاءه المال

20-التقاء علاء الدين ببدر البدور ووضع خطة لأخذ المصباح ونجاحهما في ذلك

21- موت الإمبراطور بدر البدور وتولي علاء الدين الإمبراطورية والعيش بعدها في سعادة وهناء كبير

1-3 الشخصيات:

ان الشخصيات في الحكايات الشعبية القديمة عادة ما تكون سطحية ونمطية في الغالب، تكون الشخصية إما كلها خيره وإما كلها شريرة وليس صعبا على الجمهور تمييز خيرها من سيئها فضلا عن هذا فالمعالم الفيزيولوجية غالبا ما تحدد في الشخصيات وبالطبع عنصر السحر يتدخل من حين إلى آخر، إن الشخصية أو البطلة أو البطل غالبا ما تواجه العزلة وتكون مرغمة عن التصرف وفي أكثر الأحيان يكون البطل أو البطلة طفلا صغيرا أم يتيما ولا غرابة في هذه الملامح عن الحكايات الشعبية تجعلها مغرية بوجه خاص، إن الأبطال والبطلات في العادة يطردون إلى عالم مفتوح وغالبا ما تكون قوى الشر الغالبة تتجمع ضده وغالبا ما يكون الشر ممثلا بمجموعه من الشخصيات وفي المقابل لمواجهة البطل الذي يلقى المساعدة في بعض الأحيان مساعدة من قوى ساحرة كالأدوات السحرية أو السحر، لدينا في قصة علاء الدين شخصيات أساسية وهي كالآتي:

أ- شخصية علاء الدين سطحية لا ميز لها عن غيرها لا من حيث النسب ولا غيره فهو لا ينتمي الى طبيعة حاكمة ولا إلى طبقة ملكية إذ نشا فقيرا عاقا لوالديه ثم يتيما متسيبا في الشوارع إلا انه كان ذو ذكاء حاد و دهاء

ب- الساحر الإفريقي: لم تصف شهرزاد الساحر الإفريقي فيزيولوجي كل ما ذكر في ألف ليلة وليلة انه جاء من إفريقيا يبحث عن طفل لاستعماله للدخول والحصول على المصباح لكي يكون أقوى رجل وأقوى ساحر في العالم لكن لم تكن لديه مواصفات هذا الطفل وكل ماكان عليه هو حيلة الساحر المعقولة تقع عن أسرة الطفل لا غير وكل ما عرف عن الساحر الإفريقي انه ماكر خداع وشرير وكل مبتغاه هو الوصول إلى المباح بأي طريقة

ج-الأميرة بدر البدور كل ما عرف عنها في ألف ليلة وليلة أنها كالقمر في ليلته الأربعة عشر شديدة الجمال والقوام، جسدها كأنه عود خيزران وعيناه كاللؤلؤ المشع في البحار وهذا ما ورد في القصة الأصلية

د- الإمبراطور والد الأميرة بدر البدور وهو إمبراطور الصين شديد في حكمه اعترض على كل من تقدم بالزواج بالأميرة وتم قبول علاء الدين وذلك من قبل الهدية التي قدمتها له أمه[1]

هـ-جني المصباح مارد قوي من أقوى جنود الجن كل ما عرف عنه في الحكاية الأصلية هو انه يلبي أمنيات خادمه وما عرف عنه اخذ قصر الأمير علا الدين و قضاءه على الساحر الإفريقي ورميه في أعالي الجبال لتأكل الطيور الجارحة والوحوش المفترسة على جسمه وجسده.

1-4 الزمان والمكان:

إن مثل هذه القصص التاريخية القديمة كنمط كتابي قادرة على نقل المعرفة التاريخية والقصة التاريخية القديمة الجيدة تعطي الأحداث الماضية وتعيد للأذهان أحداثها وشخصياتها، ما عرف عن زمان هاته القصة انه سرد في القصة انه (في قديم الزمان) لم يحدد وقت معين عن هذه

[1]-أنظر قصة علاء الدين من ألف ليلة وليلة

القصة كل ما عرف عنها أنها قصة قديمة جدا أما المكان التي تصف فيه شهرزاد هاته القصة انه في بلاد بعيدة آنية وهي بلاد الصين البعيدة هذا كل ما سرد في هاته القصة [1].

2- قصة علاء الدين والمصباح السحري كفيلم سينمائي:

2-1 تقديم القصة:

هو فيلم رومانسي خيالي موسيقي أمريكي تم إنتاجه في سنة 2019، صوّر في الأردن وهو من إخراج غاي ريتشي وبطولة مينا مسعود ونعومي سكوت وويل سميث ومروان كنزاري ونافد نقبهان ونسيم بيدراد وبيلي ماغنوسن ونعمان عكار .قصة الفيلم مبنية على نفس أحداث فيلم علاء الدين في سنة 1992 ومن إنتاج ديزني.

تم إطلاق علاء الدين في الولايات المتحدة في 24 مايو 2019. تلقى الفيلم مراجعات مختلطة من النقاد الذين أشادوا بأداء مسعود وسميث وسكوت والأزياء والموسيقى، لكنهم انتقدوا إخراج ريتشي وآثار الصور المنشأة بالحاسوب .أدت التغييرات التي أُجريت على الفيلم الأصلي إلى انقسام النقاد، خاصة بخصوص شخصية جعفر وتصويره. في المقابل، تلقى الفيلم استقبالًا إيجابيًا من المشاهدين الذين استطلعت آراؤهم من قبلCinemaScoreو PostTrak.[2]

يحاول جعفر، وزير سلطان أجرباه، الوصول إلى كهف العجائب للحصول على المصباح السحري الذي يوجد فيه الجني. ولكن يعرف هو وببغائه المتكلم (لاجو) أنه يوجد شخص واحد فقط "جوهرة في الوحل" يمكنه دخول الكهف.

أحبطت ياسمين- ابنة السلطان- من إجبارها على الزواج ورفضت كل الخطاب، ولهذا تهرب إلى سوق أجرباه. تلتقي بالصعلوك علاء الدين وقرده (عبو)، الذين ظهروا لها في السوق. اكتشف جعفر باستخدام آلة أن علاء الدين هو "الجوهر في الوحل"، وقبض عليه. أمرته ياسمين بالإفراج عنه، ولكن جعفر كذب عليها، وقال أن علاء الدين مات.

تنكر جعفر في زي رجل مسن وأفرج عن علاء الدين من السجن، وذهب به إلى كهف العجائب. وهناك قال لهم النمر الذي على شكل رأس الكهف ألّا يلمسوا شيء سوى مصباح. ويدخل علاء الدين الكهف ويجد بساط سحري قبل العثور على المصباح. يحاول عبو سرقة زمردة وهو الأمر الذي يتسبب في انهيار الكهف، ولكن البساط يساعدهم على الهرب. يحاول جعفر قتل

[1]-https://ar.wikipedia.org/wiki/علاء الدين

[2]- https://ar.wikipedia.org/wiki/علاء الدين

علاء الدين بعد الحصول على المصباح، ولكن عبو يلدغ جعفر، ويستعيد المصباح. ويقع عبو، والبساط، وعلاء الدين في الكهف وبعد انهياره عليهم.

عندما فاق علاء الدين قام بحك المصباح، وأطلق العنان لجني الذي يكتشف أنه سيمنح علاء الدين ثلاثة أمنيات. يخدع علاء الدين الجني ليخرجهم من الكهف من دون استخدام أمنية. وبينما هو يفكر في رغباته، يطلب علاء الدين رأي الجني. يعترف المارد أنه يرغب في الحرية؛ لأنه أسير لمصباحه. ويعده علاء الدين أن يحقق أمنيته ويحرره. في أمنيته الأولى، يطلب علاء الدين أن يصبح أمير ليتمكن من الزواج من ياسمين.

يخطط جعفر لخداع السلطان في الزواج من ياسمين، ثم يقتل كل منهما. ولكن خططه فشلت عندما جاء علاء الدين لقصر السلطان على أنه "الأمير علي". ورفضته ياسمين واعتبرته مهرج. وفي تلك الليلة، قابل علاء الدين ياسمين، وأخذها على البساط السحري. عرفت ياسمين أن علي هو صبي السوق؛ ولكن اخترع علاء الدين قصة أنه كان أحياناً يتنكر في ثياب العامة هرباً من حياة القصر. وأعادها علاء الدين إلى منزلها وقبلها.

بعد توصيل ياسمين، يخطف جعفر علاء الدين ويأمر حراسه بتقييده ورميه في المحيط. يستدعي علاء الدين الجني الذي ينقذه من الغرق كأمنيته الثانية. يعود علاء الدين إلى القصر ويكشف مؤامرة الوزير لياسمين والسلطان. ويكتشف جعفر شخصية علاء الدين الحقيقية، ويهرب من حرس السلطان. فوجئ السلطان بشجاعة علاء الدين، وقرر أن علاء الدين سيكون خليفته. وواجه علاء الدين مشكلة أخلاقية، وقرر الانتظار قبل أن يتمنى منح الجني الحرية. سرق لاجو مصباح الجني وجلبه لجعفر، الذي تمنى به أمنيته الأولى في أن يصبح سلطان. والأمنية الثانية لجعفر كانت جعله أقوى ساحر في العالم وأبعد جعفر علاء الدين إلى مكان بعيد.

استخدم علاء الدين البساط السحري للعودة إلى أجرباه. صرفت ياسمين انتباه جعفر حتى يحاول علاء الدين سرقة المصباح، ولكن جعفر ينتبه. ويفتخر جعفر بأنه "أقوى من على الأرض"، ولكن يذكره علاء الدين أن الجني أقوى منه. واستعمل جعفر أمنيته الأخيرة في أن يصبح جني ولكن نسي أن الجن كائنات غير حرة. وسقط جعفر في مصباح أسود أخذا ياجو معه. ويرسل الجني المصباح إلى كهف العجائب.

يتمنى علاء الدين للجني الحرية، مما يثير مفاجأة وسعادة الجني. ولأن ياسمين تحب علاء الدين؛ غيّر السلطان القانون حتى يتمكنوا من الزواج. ويرحل الجني لاستكشاف العالم في الوقت الذي احتفل فيه علاء الدين وياسمين بخطوبتهما[1].

2-2 الأحداث:

ا-الموعد لقاء رجلين فارسيين في الصحراء كانا على موعد، احدهما يدعى< قاسم >و الآخر يدعى <جعفر>، وإستلام هذا الأخير للنصف الثاني من القلادة الخنفسائية وضمه للشرطين، وصدور الإشعاع، وإنقلاب القلادة منه

ب-مطاردة الفارس للقلادة، وتوقف القلادة وإختفاؤها في الرمال، وإنفجار الرمال و تشكلها في هيئة نمر ضخم الرأس هو مغارة العجائب حسب جعفر.

ج-قاسم في فم النمر تذكيره لجعفر بجائزته ومتى تجشمه من أجل الحصول على النصف الثاني من القلادة وعد جعفر إياه بالكنز الذي هو داخل الكهف شرط جلبه للمصباح وسخرية فم النمر منه

د-انصهار المغارة في طرفة عين في الصحراء وقاسم في جوفها واستنتاج جعفر ببغاء ياكوogalبان قاسم ليس الجوهرة المدفونةdnomaidtherouthin

علاء الدين في أغربة:

سرقة علاء الدين لرغيف الخبز من السوق مطاردة جنود السلطان له وفراره من رفيقة القرد <ابو> إلى أحد السطوح المحيطة بالسوق تخلي الجنود عن مطاردته، تفضيله بالرغيف على الطفلين كانا أشد جوعا منه، وعده لقرده بالأفضل في المستقبل القريب[2].

[1]-فيلم علاء الدين 2019.تصوير الأردن، إخراج غاي ريتشي، الولايات المتحدة الأمريكية،مدة العرض 129 دقيقة، الشركة المنتجة، والت ديزني

[2]- فيلم علاء الدين 2019، مشهد البداية، دقيقة 5.

الأميرة ياسمين:

السلطان وإبنته وزواجها بالأمير بعد ثلاثة أيام بمناسبة عيد الميلاد الأميرة لا تحب الأمير، إسراع ياسمين باكية إلى حديقة القصر، شكواها إلى نمرها<بنغال> تحدقها فالجدار وتمنيها تسلقه.

السلطان جعفر:

إستشارة لجعفر في وجوب إيجاد زوج لياسمين لأنها ترفض كل أمير على الأرض، جعفر مستعد للمساعدة بشرط أن يتقلد بالجوهرة الزرقاء، رفض السلطان تديد جعفر للسلطان وتنويمه مغناطيسيا بالعصا السحرية، أمره تحت تأثير التنويم المغناطيسي بتنفيذ أوامره، قبض الخاتم<الجوهرة الزرقاء> خروجه وغفلته من ممر خفي وصعوده برجه المخبري، استشاره بإمكانية العثور على من سيجد له المصباح.

ياسمين خارج القصر:

في مكان السوق المزدحمة رؤيتها لطفل جائع والتصدق عليه بتفاحة من صندوق التاجر مجانا، مطالبة التاجر إياه بدفع الثمن وحيرتها، تدخل علاء الدين وادعاؤه أنها مريضة مرضا عقليا، إبعاد علاء الدين لياسمين من السوق واتجاههما إلى السطح وإطلاعه على حقيقة ياسمين الهاربة من الزواج[1].

جعفر في برجه ومخبره:

يستفسر رمال الساعة عمن يمكنه دخول الكهف و تعرفه ملامح شاب يسكن سطوح مدينة أغربة

علاء الدين في قبضة جنود السلطان:

تدخل ياسمين احتجاج القائد بأن الأوامر من جعفر، علاء الدين في الزنزانة مع قرده<أبو> تتكر جعفر بزي سجين مسن ومحاولة إغراؤه بالكنز إذا ساعده على الحصول على المصباح[2].

[1]- فيلم علاء الدين نفس المرجع المشهد الثاني الدقيقة 17.

[1]-فيلم علاء الدين نفس المرجع المشهد الثالث الدقيقة 23.

علاء الدين في الصحراء:

ظهور زوبعة رأس النمر، دخول علاء الدين وقرده المغارة، علاء الدين في المغارة مع رفيقه القرد والبساط السحري.

في الغرفة الثانية للمغارة:

محاولة علاء الدين الصعود للحصول على المصباح<أبو> لجوهرة إهتزاز الأرض وعلو صوت لن ترى الضوء أبدا.

-المخاطر التي وقعت في طريق علاء الدين ورفيقه القرد للخروج من الكهف، طلب علاء الدين المساعدة من جعفر، اشترط جعفر المصباح.فبض جعفر المصباح ومحاولة قتله بالخنجر، إنقاذ<أبو>لعلاء الدين، سقوطهما في المغارة.

-المصباح لا يزال في المغارة بفضل القرد.

علاء الدين والجني:

تحاورهما حول القدرة على إخراجهما من المغارة، علاء الدين البساط السحرس ملحقا فوق الصحراء، والرغبات الثلاث والرغبة الجامحة في أن يكون أميرا[1]

الأميرة ياسمين وجعفر في القصر:

أمرها بإطلاق سراح علاء الدين، إخبارها بإعدامه، توعدها بعقابه حديث تهكمي بين جعفر وببغاؤه<ياكو>

-وصول علاء الدين في هيئة أمير لخطبة ياسمين[2]

-علاء الدين في فسحة على البساط السحري تحت ضوء القمر، عزم جعفر على النيل منه بالخدعة قبل إفساد مخططه، إكتشاف ياسمين أن الأمير هو نفسه الشاب الذي أنقذها من حادثة

[2]-فيلم علاء الدين نفس المرجع المشهد الرابع الدقيقة 31.

[1]-فيلم علاء الدين نفس المرجع المشهد الخامس الدقيقة 39.

السوق <علاء الدين>، والذهاب إلى النوم. القبض على الأمير علاء الدين من طرف جعفر وجنوده وقيادته إلى أعلى مرتفع وإلقاءه من أعلى الشلال، سقوط علاء الدين في البحر وتمكنه من تحرير إحدى يديه لفرك المصباح، إنقاذ الجني له

ياسمين تصارح أباها برضاها بالزواج من الأمير علاء الدين، إعتراض جعفر وإحتجاجه بأنه قد ذهب بعيدا.[1]

تنوين جعفر للسلطان بفعل إشهار العصا في وجه الضحية وإنطاقه بمراده ستتزوجين بجعفر، رفض ياسمين ودهشتها

تدخل علاء الدين إنتزاعه للعصا من يد جعفر وتحطيهما على الأرض فضحه لجعفر أمام السلطان، هروب جعفر لكن بعد أن لمح المصباح في ثياب علاء الدين، لجوؤه إلى مخبره بأعلى البرج تمكن الببغاء(ياكو)من سرقة المصباح علاء الدين في فجر الغد[2]

حصول جعفر على المصباح وإملاء رغبته على الجني في التحول إلى سلطان، احتشاد الجموع أمام القصر، إعلان السلطان نبأ زواج الأميرة بالأمير علاء الدين ظهور جعفر فجأة في زي السلطان وإختفاء السلطان الحقيقي.

تسلط جعفر احتجاج علاء الدين بالعصيان، أمر جعفر للجني بجعله أقوى ساحر على الأرض وفي أول عملية سحرية أمر بنفي علاء الدين إلى نهاية الدنيا[3]

قذف علاء الدين إلى أعلى برج القصر ثم قذفه كالصاروخ غلى نهاية الحدود الثلجية للأرض، يأس علاء الدين من الخروج من المأزق، والجواب جاء من قرده<أبو> على البساط السحري

في أغربة:

[2]–فيلم علاء الدين نفس المرجع المشهد السادس الدقيقة 42.

[3]–فيلم علاء الدين نفس المرجع المشهد السابع الدقيقة 50.

[4]–فيلم علاء الدين نفس المرجع المشهد الثامن الدقيقة 53.

معاقبة جعفر للسلطان الأول بتعليقه في أعلى سقف قاعة الحكم(العرش)، وتطويع ياسمين بفعل السحر واستعمالها كجارية تسقي الخمر لجعفر

نجاة علاء الدين بفضل البساط وعودته للقصر، دهشة جعفر وإحاطة نفسه بجدار من الديوان الملتهبة في أغربة، وتحدي علاء الدين له بمصارعته[1].

تحويل جعفر نفسه إلى افعى(كوبرا) ضخمة جدا، وتنبيه علاء الدين من الوقوع في مخلفاتها، محاولة الإنقضاض على علاء الدين واستفزازه لجعفر عن طريق التحدي بأن الجني أقوى منه.

-يحاول جعفر، وزير السلطان أجرباه الوصول إلى كهف العجائب للحصول على المصباح الحري الذي يوجد فيه الجني، ولكن يعرف هو وببغائه المتكلم(لاجو) أنه يوجد شخص واحد فقط<جوهرة في الوحل> يمكنه دخول الكهف.

-أحبطت ياسمين من إجبارها على الزواج ورفضت كل الخطاب، ولهذا تهرب إلى السوق أجرباه، تلتقي بالصعلوك علاء الدين وقرده(أبو) الذي ظهروا لها في السوق اكتشف جعفر باستخدام آلة أن علاء الدين هو< الجوهر في الوحل> وقبض عليه، أمرته ياسمين بالإفراج عنه ولكن جعفر كذب عليها وقال أن علاء الدين قد مات.

-تنكر جعفر في زي مسن وأفرج عن علاء الدين من السجن، وذهب به إلى كهف العجائب وهناك قال لهم النمر الذي على شكل رأس الكهف ألا يلمسوا شيئ سوى المصباح. ويدخل علاء الدين الكهف ويجد بساط سحري قبل العثور على المصباح. يحاول<أبو> سرقة زمردة وهو الأمر الذي يتسبب في أنهيار الكهف، ولكن البساط يساعدهم على الهرب، يحاول جعفر قتل علاء الدين بعد الحصول على المصباح، ولكن <أبو>يلدغ جعفر ويستعيد المصباح ويقع< أبو> والبساط وعلاء الدين في الكهف بعد انهيار عليهم.

-عندما فاق علاء الدين قام بحك المصباح، وأطلق العنان للجني الذي يكتشف أنه سيمنح علاء الدين ثلاث أمنيات. يخدع علاء الدين الجني ليخرجهم من الكهف دون استخدام أمنية، وبينما هو يفكر في رغباته يطلب علاء الدين رأي الجني، يعترف المارد أنه يرغب في الحرية، لأنه

[1]--فيلم علاء الدين المرجع السابق المشهد التاسع الدقيقة 60.

أسير مصباحه، ويعده علاء الدين أن يحقق أمنيته يحرره، في أمنيته الأولى يطلب علاء الدين أن يصبح أميرا ليتمكن من الزواج من ياسمين.

-يخطط جعفر لخداع السلطان في الزواج من ياسمين ثم يقتل كل منهما، ولكن خططه فشلت عندما جاء علاء الدين لقصر السلطان على أنه الأمير علي ورفضته ياسمين واعتبرته مهرج وفي تلك الليلة قابل علاء الدين ياسمين وأخذها على البساط السحري عرفت ياسمين أن علي هو صبي السوق، ولكن اخترع علاء الدين قصة أنه كان أحيانا يتنكر في ثياب العامة هربا من حياة القصر وأعادها علاء الدين إلى منزلها وقبلها.

-بعد توصيل ياسمين يخطف جعفر علاء الدين ويأمر حراسه يتقييده ورميه في المحيط يستدعي علاء الدين الجني الذي ينقذه من الغرق كأمنيته الثانية، يعود علاء الدين إلى القصر ويكشف مؤامرات الوزير لياسمين والسلطان، ويكشف جعفر شخصية علاء الدين الحقيقية ويهرب من حرس السلطان، فوجئ السلطان بشجاعة علاء الدين وقرر أن علاء الدين سيكون خليفته وواجه علاء الدين مشكلة أخلاقية، وقرر الإنتظار قبل أن يتمنى منح الجني الحرية[1]

-سرق لاجو مصباح الجني وجلبه لجعفر الذي تمنى امنيته الأولى في أن يصبح سلطان والأمنية الثانية لجعفر كانت جعله أقوى ساحر في العالم وأبعد جعفر علاء الدين إلى مكان بعيد.

-استخدام علاء الدين البساط السحري للعودة إلى أغربة صرفت ياسمين انتباه جعفر حتى يحاول علاء الدين سرقة المصباح، ولكن جعفر ينتبه ويفتخر بأنه أقوى من على الأرض ولكن يذكر علاء الدين أن الجني اقوى منه، واستعمل جعفر أمنيته في أن يصبح جني ولكن نسي كائنات غير حرة وسقط جعفر في مصباح اسود وأخذ ياجو معه، ويرسل الجني المصباح إلى كهف العجائب.

[1]-فيلم علاء الدين المرجع السابق المشهد العاشر الدقيقة 77.

يتمنى علاء الدين للجني الحرية، مما يثير مفاجأة وسعادة الجني ولأن ياسمين تحب علاء الدين غير السلطان القانون حتى يتمكنوا من الزواج ويرحل الجني لاستكشاف العالم في الوقت الذي احتفل علاء الدين وياسمين بخطوبتهما[1]

3-2الشخصيات:

علاء الدين الشاب المحبوب:

كان علاء الدين في الأصل شابا فقيرا يسرق الطعام للبقاء على قيد الحياة، لكن حياته تغيرت عندما التقى بالأميرة ياسمين ووقع في حبها، يحاول علاء الدين الزواج من حبيبته <ياسمين> ويقوم من لحظة لقائها بتحمل المسؤولية التي تقع عليه لحماية المملكة وحماية أميرته من الأشرار واللصوص بمساعدة اصدقائه الأوفياء[2]

ياسمين أميرة أغربة السمراء:

ليست<ياسمين> أميرة عادية، بل هي فتاة مستقلة تريد أن تتخذ قرارتها بنفسها دون مساعدة أحج حيث تهرب من المنزل بعد أن أجبرها والدها على الزواج من أحد الأمراء لتلتقي بالشاب <علاء الدين> وتقع في حبه، وتتحول حياتهما نحو الأفضل، تبدأ الأميرة بتجربة الأمور الجديدة التي لم تجربها من قبل مع <علاء الدين>

الجني المضحك:

يحرر<علاء الدين> الجني من المصباح الذي احتجز فيه ليصبح قادرا على استخدام سحره كما يريد، لكنه يقرر مساعدة علاء الدين في مغامراته لحماية < أغربة> من الشر الذي يحط بها، ورغم أن سحر <الجني> لا يعمل دائما كما يريد إلا أن أصدقاءه يحبونه دائما لشخصيته وليس لسحره.

[2]-فيلم علاء الدين المرجع السابق المشهد الحادي عشر الدقيقة 85

[1]-فيلم علاء الدين2019 المرجع السابق

الوزير جعفر:

هو وزير الإمبراطور والد ياسمين وعدو علاء الدين في القصة، وهو ساحر ماهر جدا، طموحاته في هاته القصة الإستولاء على الإمبراطورية، يقوم بخداع علاء الدين إلا أنه يفشل ليطلب في آخر القصة أن يصبح أقوى رجل في العالم وأقوى من الجني، وبهذا يصبح جعفر أيضا جني المصباح بمكر من علاء الدين

ياغو الببغاء المغرور:

على الرغم من أن <ياغو> غير انتماءه للطرف الصالح في المسلسل إلا أنه يسعى دائما للمال والسلطة كما أنه سبب المشاكل الرئيسي لجميع من معه من أخيار كانوا أو أشرار، لكن في النهاية دائما يقوم <ياغو> بفعل الصواب في فعل الخير

أبو القرد المشاكس:

من أعز أصدقاء علاء الدين حيث صادقه من أيام الفقر والسرقة، لان هذا القرد المحبوب يعتبر من امهر السارقين في< أغربة> ويسعى دائما لأخذ الذهب و المجوهرات، وبسبب هذه المهارة في السرقة أصبح أبو وياغو أفضل الأصدقاء لخدمة مصالحهما المشتركة في السرقة وجمع الأموال.

4-2 الزمان والمكان:

ورد في فيلم علاء الدين أن المكان هو مدينة <أغربة> في بلد بعيدة اختلافا عن القصة السابقة

أما الزمان ذكر أنه في قديم الزمان بائع مصابيح يتجول في السوق يحكي حكاية المصباح السحري والذي هو مختلف أنفيا عن القصة الأصلية[1]

[1]- film alladin 2019(https://ar.wikipedia.org/wiki/)

الفصل الثاني

المقارنة الفنية بين القصة الأدبية والفيلم السينمائي

1- علاقة السنيما بالأدب

2-تقنيات الاقتباس السنيمائي من الأعمال الأدبية

3-التعديلات و الإضافات السنيمائية

المقارنة الفنية بين القصة الأدبية والفيلم السينمائي

1-علاقة السينما بالأدب:

ارتباط السينما بالأدب منذ ظهور الفيلم الناطق و حتى اليوم لاشك أنها تثري السينما، تماما كما يصح القول بان السينما تثري الأدب، لكن السينما أيضا تثري نفسها بنفسها من خلال علاقتها المتشابكة و المتعددة بالفنون البصرية و التعبيرية الأخرى مثل الرسم و الفن التشكيلي و العمارة و الرقص والباليه و الأوبرا و الموسيقى و التصوير و المسرح .

تعتمد لغة الأدب على الكلمة، بينما تعتمد السينما على الصورة بالدرجة الأساسية حتى مع وجود الحوار، فتطور أحداث أي قصة في السينما يجب أن يتم عن طريق مشاهد مجسدة و لقطات تتكون منها هذه المشاهد، ومواقف يتم تجسيد النص السينمائي فيها من خلال الصورة و الحركة و الأصوات و الزوايا و المونتاج و التمثيل المباشر الذي لا يترك مجالا لصور متخيلة عند المشاهد عن الشخصيات المختلفة يمكنه أن يخلق صورها في ذهنه كما يحدث عند قارئ الأدب الروائي و القصصي مثلا.[1]

لكن السينما اقتبست الكثير من الحيل المستخدمة في الأدب مثل التشبيهات و الاستعارات و المقارنات و التعبير عن المشاعر الغامضة الملتبسة من خلال تداخل الصور ة استخدام لقطات دخيلة أحيانا تأتي من خارج المكان و الزمان أي تكسر وحدة الزمان و المتن و الحدث التقاليد الأرسطية التي حددها أرسطو في كتابه الشعر و هو في الحقيقة عن المسرح.

و يكفي مثلا أن نتأمل ما لجا إليه برغم ان في فيلمه الشهير برسونا أو القناع الذي كتبه مباشرة للسينما دون الاستناد إلى أصل أدبي، لكنه ارتفع به حيث يجاوز أرقى أعمال الأدب و الفكر. فبرغم انه يضمن تأملاته الفلسفية و الروحانية و أفكاره الخاصة عن الحياة و الموت، عن الإنسان و الفن، وعن العلاقة بين الماضي والحاضر، وعن فكرة النفس البشرية و كيف يرى الإنسان صورته في الآخر. وقد استخدم برغم ان فيه الكثير من الحيل الأدبية مع الاقتباس من

[1]- https://aljadeedmagazine.com/ ولع قديم لا ينتهي بين السينما والأدب، مجلة الجديد أحمد العمري 2018

تجربته المسرحية الطويلة، ولكن في سياق سينيمائي بصري أصيل بحيث أصبح من الممكن القول إن السينما نجحت في أن تخلق أدبها الخاص أيضا[1].

تستخدم السينما أيضا فكرة الروائي الذي يقص روايته على القراء ولكن بعد أن تجعل من الكاميرا الموضوعية التي تنتقل بين الشخصيات والأحداث هي عين المؤلف أو الراوي الذي يروي القصة و ينتقل في ما بين شخصياتها و أحداثها. هنا يمكن اعتبار الكاميرا ضمير المؤلف أو في هذه الحالة المخرج صانع الفيلم الذي ينتقل في مابين الشخصيات و كأنه يعرف عنها كل شيئ لكنه يتوقف أمام ما يخدم الحبكة فقط، ويلخص أحيانا أو يختصر لكي يصل إلى الهدف من خلال شكل السرد الذي اختاره.

لكنها تستخدم الكاميرا أيضا من عين شخصية معينة محددة من داخل الفيلم هي التي تروي الأحداث من وجهة نظرها، على غرار رواية–و فيلم– سكوت فيتزجيرالد غاتسبي العظيم مثلا أو كما في فيلم رفاق طيبون THE GOODFELLAHS لسكورسيزي و هو بدوره مقتبس عن رواية نيكولاس بيلليجي. ويمكن للفيلم أن يروى من خلال وجهات نظر عدة أو شخصيات متعددة كما نرى في واحد من أكثر الأفلام أصالة في تاريخ السينما و هو فيلم المواطن كين لاورسون ويلز وهو مكتوب مباشرة للسينما، أو فيلم راشومون لكيراساوا المقتبس عن مجموعة قصص قصيرة.[2]

في الرواية يمكن أن تتحدد علاقتنا بشخصية الراوي الذي يروي لنا الأحداث باستخدام الكلمات، اعتمادا على ما يقدمه من أوصاف لمشاعره و أحكامه على الآخرين من حوله بل و من خلال أسلوبه في استخدام اللغة التي يكتب بها. أما في الفيلم فأي سيناريست أو مخرج يتصدى لتحويل الرواية إلى السينما، يريد أن يجسد أفكار الشخصية التي تروي و تتأمل و تفسر و تصدر الأحكام من خلال مشاهد محددة و صور وأسلوب في تعاقب الصور مع إضافة جميع المؤثرات التي تجعل المشاهد يقتنع بفكرة الإيهام بالواقع أي انه يشاهد شيئا يمكن أن يحدث في الواقع مهما

[2]–https://aljadeedmagazine.com/.

[1]– https://aljadeedmagazine.com/.

كانت الشيفرة الخطابية المسبقة بين السينمائي و المتفرج قد ترسخت و أصبحت لها تقاليد متعارف عليها و لغة خاصة مستقرة بين الطرفين. [1]

هناك أيضا الفيلم الذي يظهر بطله و هو يواجه الكاميرا مباشرة، يروي القصة من وجهة نظر ذاتية، يتوقف ثم يعود في ما بعد ليستكمل الحكي و يعلق و يشرح بل ويقدم أيضا الشخصية التي سيتعامل معها في موقف تال كما رأيناه في الفيلم البريطاني الشهير الفي الذي أنتج مرتين ..و في السينما العربية أشهر هذه الأفلام عمر قتلاتو الجزائري مرزاق علواش. و هذه الحيلة بصرية تماما و خاصة بالسينما و ليس باستطاعة الأدب ا ن يأتي مثلها.

1-1 التلاعب بالزمن:

مثلا أصبح من المتعارف عليه أن يقبل المتفرج باختصار حدث وقع في سنوات (الحرب العالمية مثلا) في ثوان معدودة على الشاشة من خلال تعاقب الصور الصامتة (مع موسيقى) باستخدام ما يعرف في لغة الفوتومونتاج.

صار متعارفا عليه أيضا أن ينتقل الفيلم في الزمن ليقفز إلى الأمام من دون أن يمر بمراحل التطور الطبيعية التي تحدث في الواقع. كما أن المتفرج يمكنه أن يقبل التطلع إلى الشخصيات في مشهد أو أكثر عبر جدار وهمي لم يعد قائما بعد أن حلت محله الكاميرا مثلا أو من قاع بئر أو من أسفل قطار، أو من زاوية مرتفعة كثيرا.. وكلها تقنيات أو وسائل فنية مصطنعة و رغم غرابتها و بعدها عن التأثير الواقعي إلا أن المتفرج يقبلها و يفهمها يتعامل معها، فليس من الممكن على سبيل المثال الاستماع لشخصين يتحدثان وهما يسيران معا على مسافة بعيدة تماما أو وهما داخل سيارة تنهب طريقا صحراويا ونشاهدها من بعيد في لقطة عامة مثلا، لكن هذا مقبول في السينما و له استخداماته كما له جمالياته الخاصة أيضا. هذا التصوير ليس من الممكن العثور عليه مثلا في أعمال الأدب.فالسينما تجسد الواقع السينمائي بطريقتها و طبقا لتقنياتها. وكل الواقع في السينما هو واقع سينمائي افتراضي فالسينما ليست فن الواقع بل الإيهام في الواقع والمتفرج يعلم هذا ويتقبله. وهي في نفس الوقت نفسه من التلاعب بالزمن كما سبق أن شرحنا بعيدا عن التقنيات ووسائل التعبير عن تعاقب الزمن يعتمد التلاعب بالزمن أساسا على شكل السرد، أي الطريقة التي يدفع بها

[1]- https://aljadeedmagazine.com/.

الكاتب و المخرج الأحداث. لدينا مثلا فيلم ميمنتو(2000) لكريستوفر نولان و هو مأخوذ عن قصة قصيرة تدور حول رجل يبحث عن قاتل زوجته لكنه يسجل كل ما يقابله على جسده أو في أوراق صغيرة لكي يقاوم فقدانه للذاكرة: هنا يصوغ السيناريو(الذي كتبه نولان) الأحداث التي نشاهدها من خلال خطين متوازيين، الأول خط هابط يسير من النهاية إلى الأمام، أي يروي القصة من نهايتها، والثاني يسير حسب خط صاعد. ولكن الاثنين لا يصوران نفس الأشياء تماما. هذا السياق المركب لا يفقد التشويق رغم ذلك و الإثارة بل يبقى المشاهد منتبها طوال الوقت لمعرفة ما الذي سيحدث او ما الذي حدث رغم انه شاهد بالفعل نهاية الموضوع. [1]

يمكن القول أيضا أن العلاقة بين السينما و الأدب كانت دائما محل تساؤل و مقارنة وخلافات قد تصل إلى القضاء أيضا، أي الخلاف بين المخرج و المؤلف الأدبي. فكثيرا ما يتهم الكثيرون المخرج بالخروج عن أو مخالفة النص الأدبي و عدم الالتزام بما جاء فيه. بينما الطبيعي أن المخرج يستفيد من الأفكار والصور الأدبية، و يهضمها و يستوعبها في عقله ووجدانه وخياله ثم يقدم رؤيته الخاصة التي تختلف تماما عن رؤية الأديب، خاصة لو صاغها في بناء فني يختلف عن البناء الأدبي. وهذا أمر مشروع تماما في الفن، فرؤية السينمائي تتدخل في صياغتها عناصر أخرى ترتبط بتجربته الشخصية في الحياة، بثقافته و خبراته الخاصة، بنظرته للفن: مغزاه و أشكاله، و بطموحه السينيمائي و أسلوبه الخاص في استخدام عناصر السينما أيضا. هذا على سبيل المثال ما برع فيه سيد دراما التشويق السينمائية الفريد هيتشكوك. وفيلمه الأشهر سايكو الذي يستند إلى رواية أدبية للكاتب روبرت بلوك الذي كتب أيضا سيناريو الفيلم وترك لهيتشكوك حرية التعامل مع النص السينيمائي كما يرى. وكان هيتشكوك دائما ما يملى على كتاب أفلامه الأفكار التي يريدها و يقترح عليهم بعض المخارج و الأحداث كان يقترح عليهم بعض المخارج و الأحداث كان يقتل مثلا الطريقة التي يقتل بها احد الأشخاص ومكان الجريمة أو مكان المطاردة في ما بعد(داخل مسرح الجريمة مثلا أثناء حضور الجمهور عرضا مسرحيا)وغير ذلك، وكان يتناول النص لكي يحوله إلى صور بأطوال دقيقة و أحجام محددة للقطات، وزوايا التصوير ووضع الشخصية داخل الكادر اي انه كان في الحقيقة يخلق أدبه السينمائي الخاص.

[1]– https://aljadeedmagazine.com/.

والكاتب الروائي الجيد هو من ينظر إلى الفيلم المأخوذ عن رواية له باعتباره عملا مستقلا قائما بذاته ينتمي إلى جنس آخر مختلف له لغته الخاصة. هذا على سبيل المثال ماكان يفعله نجيب محفوظ في نظرته للأفلام التي اقتبست عن أعماله وهي كثيرة. [1]

1-2في مصر:

في مصر ساهم الازدهار الكبير الذي شهده الحقل الأدبي في الخمسينات و السيتنات في القرن الماضي، في تطور تيار الواقعية في السينما المصرية. وكانت لروايات الأديب الراحل إحسان عبد القدوس على وجه الخصوص جاذبية كبيرة لدى مخرجي الأفلام الاجتماعية. ففي سنوات الخمسينات طرحت روايات عبد القدوس مشاكل و قضايا مرحلة الانتقال من مجتمع ما قبل الحرب العالمية الثانية بقيمة القديمة، إلى مجتمع جديد يواجه الماضي بنوع من التمرد.

هنا برزت قضايا المرأة وتعليم الفتيات وأحلام الشباب المتطلع إلى مجتمع أفضل، وموضوع الكبت الاجتماعي والنفسي، والتطلع إلى الصعود في المجتمع الجديد، وغير ذلك من القضايا والموضوعات التي تبناها إضافة إحسان عبد القدوس، كتاب آخرون مثل يوسف السباعي ويحيي حقي وصبري موسى و عبد الحميد جودة السحار وصلاح حافظ. غير أن الواقعية في الأدب والسينما ارتبطت كثيرا بأعمال نجيب محفوظ .نقل نجيب محفوظ السينما من مرحلة الحدوتة المسلية إلى القصة المحكمة ذات الدلالات الاجتماعية و السياسية، كما في اللص والكلاب و ميرامار و ثرثرة فوق النيل، والى مجال الأفكار الإنسانية والفلسفية الكبرى كما في الطريق بالشحاذ و قلب الليل. وقد لعب محفوظ دورا رائدا في إثراء السينما المصرية عندما عمل منذ أوائل الخمسينات من القرن الماضي كاتبا للسيناريو، سواء من خلال السيناريوهات التي كتبها للسينما مباشرة، أو قام بإعدادها عن أعماله الأدبية. وتعاون نجيب محفوظ مع المخرج صلاح ابوسيف نتج عنه عدد من أفضل الأفلام السينما المصرية التي ارتبطت بالواقعية مثل (درب المهابيل1955) لتوفيق صالح و الوحش 1954 و شباب امرأة 1956 و بداية ونهاية 1959 لصلاح ابوسيف. ولاشك أن نجيب محفوظ أفاد صلاح من الناحية الفكرية و الأدبية وأثرى خياله بأفكاره المستمدة من الواقع، من تجارب ومشاهداته الخاصة و دفعه إلى التعرف عن قرب على ما يجري في الشارع و

[1]- https://aljadeedmagazine.com/.

تسجيل ملاحظات يمكن ان تفيده في أفلامه في ما بعد. كما يمكن القول إن صلاح أبو سيف أفاد نجيب محفوظ بان شرح له كيف تعمل السينما أي كيف يمكن تحويل الأفكار العظيمة إلى صور مشاهد ولقطات و أحداث و شخصيات تتحرك، فأفاده هذا في كتابة السيناريو فكتب بعض الأفلام المرموقة في تاريخ السينما المصرية منها المذنبون 1976 لسعيد مرزوق و الاختيار 1970 ليوسف شاهين.

وكما ترك الأدب تأثيره الواضح على السينما وأثراها فكريا، ترك الفيلم بصماته على الكثير من الأعمال الأدبية سواء في مجال القصة أو الرواية. فقد تأثر كثير من كتاب الرواية والقصة بطريقة المونتاج والإيقاع السريع والتداعيات والتعبير من خلال وصف الحركة والحدث وليس فقط الانفعالات والمشاعر الداخلية لأبطال رواياتهم.

لكن أصبح غالبية السينيمائيين المصريين يفضلون كتابة سيناريوهات أفلامهم بأنفسهم. وتعتمد هذه الأفلام في معظمها على اقتباس الحبكة من أفلام أمريكية ناجحة.[1]

يرجع جانب من القطيعة بين الأدب والسينما في السينما المصرية والعربية عموما، الى قلة كتاب السيناريو المحترفين الذين يمكنهم تطويع الأدب إلى لغة السينما، فالغالبية العظمى ممن يملكون هذه الموهبة يفضلون تحويل الروايات الأدبية إلى مسلسلات تلفزيونية، فهي تتيح للكاتب مساحة زمنية أطول يشغلها بالشخصيات والأجيال المتعددة المتعاقبة، كما أنها تحقق دخلا ماديا اكبر للكاتب مما يحققه السيناريو السينمائي. والنتيجة أن السينما تخسر و يذهب المكسب إلى كتاب الدراما[2]

1-3 خارج مصر:

اتجه السينمائيون العرب في لبنان و فلسطين والمغرب والجزائر وتونس، إلى التمسك بفكرة ان المخرج هو صاحب الفيلم ويجب بالتالي أن يكتب موضوعه بنفسه لكي يعبر فيه عن رؤيته الخاصة. ترتبط هذه الظاهرة بنظرية المخرج المؤلف التي ظهرت في فرنسا مع بروز دور نقاد

[1] https://aljadeedmagazine.com-

[2] https://aljadeedmagazine.com-

مجلة كراسات السينما في الخمسينات، الذي تحول معظمهم في مابعد إلى الإخراج وأشهرهم غودار وتريفو وشابرول.

هذه النظرية تتلخص في ضرورة أن يكون الفيلم مثل الرواية والقصيدة واللوحة التشكيلية. وبالتالي يجب أن يكون هناك فنان واحد للفيلم، صاحب الرؤية الفنية التي يتضمنها هذا الشخص هو المخرج فنان الفيلم أو المخرج–المؤلف. ولكن كلمة مؤلف لم تكن تعني عند مخرجي الموجة الجديدة أن المخرج يجب أن يكتب سيناريوهات أفلامه بنفسه، انه يوازي في إبداعه المؤلف الروائي، أي يعبر عن رؤيته الخاصة من خلال أفلامه حتى لو اشترك في كتابتها مع كتاب آخرين. [1]

هنا سنعود مجددا إلى نموذج هيتشكوك الذي كان يعتمد كثيرا على روايات أدبية منشورة، وكان يعتمد كثيرا على روايات أدبية منشورة، وكان يعتمد دائما على كتاب سيناريو محترقين يكتبون له، فكان عادة ما يقوم بتوظيف أكثر من كاتب للعمل في الفيلم نفسه، ولكن من دون أن يفقد الفيلم طابع و بصمة هيتشكوك وأسلوبه الخاص الذي كان يبرع في صبغه على فيلمه من خلال ما يعرف بالديكوباج أي تقطيع المشاهد إلى لقطات في سياق تتابع معين، ومن زوايا تصوير محددة، واستخدام أحجام اللقطات وحركة الكاميرا، ووضع الممثل داخل اللقطة في علاقته بغيره او بقطع الديكور، وتوظيف الإضاءة، واستخدام شريط الصوت والموسيقى بوجه خاص. [2]

كذلك كان يفعل فيلليني وتروفو وكيروساوا وانتونيوني، ومازال كثير من السينمائيين المرموقين في العالم، يفعلون أي يسندون كتابة السيناريو لأكثر من كاتب لكنهم مع ذلك يكونون هم المسؤولون عن الأفكار وعن الصياغة السينمائية النهائية التي تظهر على الشاشة لذلك فليس من الممكن مثلا الاستناد إلى ما ينشر من كتب(وهي سلاسل طويلة منشورة في الغرب) لسيناريوهات الأفلام التي تكون في الأغلب الأعم سيناريوهات ما بعد التصوير أي وصف مقتضب لمشاهد ولقطات الفيلم بعد أن أصبح فيلما، وهو وصف او بيان لا يغني بالطبع عن مشاهدة الفيلم نفسه لان جوهر الفيلم هو الإيقاع والإحساس بتعاقب الزمن وهو ما لا يمكن الإحساس به من قراءة هذا البيان أو الوصف. أضف إلى هذا أن ما هو منشور ليس هو السيناريو الذي كتبه كتاب السيناريو

[1]– https://aljadeedmagazine.com/.

[1]– https://aljadeedmagazine.com/.

وهو عادة يكون أكثر تفصيلا وشمولا وقد يحتوي أيضا على الكثير من الأوصاف مثل الديكور والإضاءة وحركة الممثلين وحركة الكاميرا..الخ، ثم يقوم المخرج في الديكوباج بإدخال المزيد من التفاصيل الأكثر دقة التي ستساعده أثناء التصوير الفعلي في اليوم التالي. [1]

درس معظم مخرجي بلدان المغرب العربي السينما في فرنسا، وتأثروا بالأسلوب الفرنسي في الإخراج و بنظرية المخرج المؤلف. أما السينما الجزائرية، فقد نشأت في أحض.ان الجبال اثنا حرب التحرير، حيث كان الاعتماد الأساسي على شخصية و قدرته على انجاز معظم مراحل العمل في الفيلم دون حاجة إلى نظام معقد لتقسيم العمل، يشمل كتاب محترفين، فقد كان المخرج يقوم بكل شيئ. استمر سينمائيو الجزائر بعد الاستقلال يعتبرون المخرج أساس الفيلم، وهو نفس ما حدث مع في تونس و المغرب. وتدريجيا سلطت الأضواء على المخرج السينمائي باعتباره النجم الحقيقي للفيلم، وأدى هذا إلى إبراز مهنة الإخراج بحيث أصبح معظم الشباب الراغب في احتراف العمل السينمائي يتجه إلى دراسة الإخراج

و يذكر المخرج الجزائري المخضرم احمد راشدي انه عندما كان يعمل مديرا لمؤسسة السينما الجزائرية في السبعينات من القرن الماضي، كان يتلقى سنويا نحو 300 طلب للحصول على منح لدراسة السينما، من بينها 298 طلبا لدراسة الإخراج، ويضيف أن شروط دراسة الإخراج لم تكن تختلف كثيرا عن غيرها من شروط الالتحاق بالعمل في الشركة الوطنية للنفط والغاز أو الشركة الوطنية للمعادن، فقد كانت الوسيلة المؤكدة للحصول على العمل حسبما يقول راشدي هي أن يكون للشخص قريب أو صهر. [2]

والمشكلة أن قيام مخرجي المغرب العربي بكتابة سيناريوهات أفلامهم دون أن يكونوا ملمين بالضرورة بالشروط الدرامية التي تجعل الفيلم مقبولا أو بالأحرى مفهوما من طرف الجمهور، بل ومن دون أن يكونوا على دراية حقيقية بالغة السائدة في الشارع، يخلق مشكلة حقيقية، فالغالبية العظمى من سيناريوهات وحوارات الأفلام تكتب باللغة الفرنسية، ثم تترجم بطريقة ما إلى اللغة

[1]– https://aljadeedmagazine.com/.

[1]– https://aljadeedmagazine.com/.

العربية التي لا يجيدها معظم المخرجين أو لا يعرفون كيف يتحدثون بها خاصة عند مناقشة قضايا فكرية أو نظرية ابعد من الاستخدام المباشر البسيط في الحياة اليومية[1]

نخضع أساليب الفيلم المغاربي لبناء يعتمد على تصوير حالة أكثر من تصوير شخصيات، وابتكار مشاهد تعاني من الإفراط في تحريك الكاميرا، وأساليب مفتعلة في تشكيل الصورة، وتفكك في تصوير العلاقات، بحيث يبدو الفيلم غامضا، يعاني من الترهل كما يسقط أحيانا في الجمود المسرحي والخطابة واستخدام الشعارات وفي أفضل الأحوال يعتمد على الرموز الساذجة والمعادلات التي لا يمكن للجمهور استيعابها.

ومن اقرب الأمثلة على ذلك الفيلم الجزائري نهلة للمخرج فاروق بلوفة الذي تدور أحداثه في لبنان في بداية الحرب الأهلية اللبنانية، و يصور الصراع السياسي من وجهة نظر مصور صحافي جزائري يجد نفسه تدريجيا متورطا في الكثير من الأحداث والصراعات. والمشكلة ان الشغف الخاص لدى المخرج –المؤلف، باستخدام المعادلات الرمزية يجعل الفيلم يعجز عن تحديد هوية واضحة لموضوعه، فبطله يبدو ضائعا وسط الصراع، مع كثير من الرموز لتي يراها حوله، فهناك شخصية ترمز للبنان الممزق، و شخصية أخرى ترمز للبرجوازية العربية التي يصورها تتفرج على الأحداث، وشخصية ثالثة ترمز لليسار العربي العاجز عن القيام بدوره وهكذا.

نتيجة طموح سينما المغرب العربي لتجاوز الطابع التجاري للسينما المصرية السائدة التي تخضع لمقاييس السوق السينمائية داخل مصر، يجنح المخرجون إلى التخلص عمدا من مواصفات الحبكة او ما يسمى الدراما التقليدية، ويفضلون أسلوب التداعيات التي ترتبط بحبكة درامية معينة ولا تؤدي الى التفسير النفسي للشخصيات، وبالتالي تم إهمال الاقتباس من أعمال الأدب التي لا تزال توفر مادة درامية لنسبة كبيرة من الأفلام السينمائية الأمريكية الناجحة مثلا.

و من جهة أخرى، أدت هذه القطيعة إلى غياب كتاب السيناريو المحترفين، كما أصبحت كتابة نص الفيلم تتم عن طريق المخرج الفرد. والمشكلة أن المخرج الشاب قد لا تتوفر له بالضرورة تجربة إنسانية عميقة تسمح له بالاقتراب من كثير من المواضيع التي يتصدى لتصويرها في أفلامه، أي لا تسمح له بالاقتراب من كثير من المواضيع التي يتصدى لتصويرها في أفلامه، أي

[1]– https://aljadeedmagazine.com/.

لاتسمح له بالتعبير عن رؤية بسبب نوع من الانفصام القائم في المجتمع نفسه بين التوجه الثقافي للشعب وانعزال النخبة عن الشعب وتطلعها إلى فرنسا والثقافة الفرنسية، بل أن الكثير من الأفلام تسعى أساسا لإرضاء السوق المحدودة لأفلام الأقليات في فرنسا، أو قنوات التلفزيون وهي الجهات التي يأتي منها التمويل. [1]

هذه المشكلة المزمنة ستظل قائمه طالما ظلت عملية الإنتاج مغامرة غير مأمونة العواقب بسبب تقلص السوق الداخلية مع التراجع الكبير في عدد قاعات العرض، وانحسار تجربة نوادي السينما التي كانت تشتد جمهور الشباب إلى مشاهدة الأفلام على الشاشات وتفضيل الغالبية الانعزال أمام شاشات الكومبيوتر والاعتماد على الأفلام المقرصنة وهي بلا شك مشكلة أخرى.

العلاقة بين السينما والأدب علاقة شبيهة بالزواج الكاثوليكي أي لا انفصام بينهما، ولكن التمايز موجود وسيظل كذلك، فلكل وسيط أسلوبه وطريقته ومنهجه في الوصول لجمهوره. والموضوع على اي حال مفتوح بأبعاده المتعددة التي حاولنا تسليط الضوء على بعضها فقط في هذا المقال. [2]

2- تقنيات الاقتباس السينمائي من الاعمال الادبية:

نهلت السينما منذ بداياتها كثيرا من المصادر الأدبية، حيث نجد ظاهرة الاقتباسات الوفية بنسب متفاوتة، موجودة في كل فيلم من اثنين تقريبا. ورغم أنها قد لا تكون ناجحة دائما أو منقولة بشكل يثير الاهتمام، إلا أن هذه الاقتباسات تدهشنا. كيف نفسر هذا النهم للأدب من طرف الفن السابع ؟ في الواقع، المسألة ليست بسيطة وتستلزم تساؤلات أخرى كثيرة سنحاول الإجابة عنها. سنحاول، إذن، في التأملات التالية أن نحدد بدقة الروابط الخاصة التي تقوم بين الأنواع الأدبية المختلفة وبين السينما. سيتوجب علينا أن نتناول التشابهات والاختلافات بين هذين النمطين من أنماط التعبير، دائما من منظور الاقتباس، وتحديد الطبيعة النوعية لأحدهما كما للآخر. إذا كان الأدب والسينما يلتقيان ويتكاملان في عدة مظاهر، يجب أن نعلن كذلك بأنهما يتعارضان إلى حد ما.

[1]- https://aljadeedmagazine.com/.

[1]- https://aljadeedmagazine.com/.

تظل حكايات "ألف ليلة وليلة" مصدر إلهام لكل صناع السينما والدراما بما تذخر به من حكايات وأساطير وفنتازيا مشوقة حتى قبل اكتشاف الكثير من الاختراعات. فقد جذبت حكايات الخيال ما قبل العلمي الصناع لعرضها على الشاشة الكبيرة باعتبار السينما هي الوريث الأول لعالم الحكي والسرد والسير المختلفة وجميع الفنون الشعبية القديمة.

ويعدُّ فيلم "علاء الدين" أو "Aladdin" طبقاً للترجمة الإنجليزية هو النسخة الأحدث من تلك الحكايات التي تتداولها السينما لأكثر من قرن من الزمان، ولكنه لم يكن الأول. وسنتعرف هنا على أهم محطات تلك الحكايات، وكيف صاغها رواد السينما الأوائل.

ثمة فرق كبير في أن يكون المرء قارئا لنص روائي وبين أن يكون مجرد مشاهد لعمل سينمائي. الفرق هنا في طريقة تلقي المضمونين رغم كونهما الإبداع أو الفكرة نفسها، فالتفكير في تقنيات العمل الأدبي يختلف في جوانب عدة مع تقنيات العمل السينمائي. وتتباين أنماط التناول الإبداعي لهما فالأدب المقروء بشتى فنونه الكتابية، يختلف عن الفنون الأخرى مثل الفن التشكيلي والفن التصويري كما السينمائي. وهي أمور تناولها علم الجمال المقارن فأسهب فيها الكثير من النقاد والكتاب على مر العقود الفارطة. تلك بعض من محاور ندوات تمت مناقشتها في إطار فعاليات الدورة الرابعة والعشرين للمعرض الدولي للنشر والكتاب بالدار البيضاء[1].

الأدب والسينما وثيمة الإبداع بين الائتلاف والاختلاف:

موضوع الاقتباس بين الرواية والسينما كان حلقة نقاش فكري بوصفها علاقة مركبة، لأسباب مرتبطة في معظمها بالوفاء للنص الأصلي .فالسينما والرواية تنتسبان إلى فن يعتمد على حضور الزمن والصورة والسرد. رغم الاختلاف الواضح بين الأدب والسينما، مثل اعتماد الأدب على اللغة في التعبير، واعتماد السينما على الصورة. إذاً حضور الصورة يمثل العمود الفقري للفنين الأدبي والسينمائي، لأنه لا أدب من دون صور قصصية وتعبيرية[2].

لكن ما هي الحدود الفارقة بين التأليف السينمائي والاقتباس الروائي؟ ومتى يكون الاقتباس أفضل من الأصل وقيمة الاقتباس أصلا لإنتاج فن جديد؟ علماً أن الفيلم السينمائي عاجز عن نقل الوصف الأدبي كما هي إلى صور.

---

[1]– film alladin 2019(https://ar.wikipedia.org/wiki/

[2]/https://ar.wikipedia.org/wiki زبيدة الخواتري، الإبداع السينماي بين التأليف والإقتباس،3مارس 2008 مجلة الجزيرة الوثائقية.

في ندوة المعرض الدولي للكتاب، قال الناقد السينمائي المصري أمير العمري، إن السينما اعتمدت منذ ظهورها على الرواية والقصة بشكل خاص، وأن أربعين بالمائة من الأفلام العالمية تشكل اقتباسا لأعمال أدبية معروفة. فرغم تحويل بعض الأعمال الأدبية إلى أفلام سينمائية كان قد شكل خلافات قضائية في الكثير من الحالات بين المؤلفين والمخرجين، لاتهامات سواء بالخيانة أو تحريف الأعمال الأدبية، فالمبدع السينمائي يظل مطالبا بتجسيد رؤيته الإخراجية، وليس فقط ناقلا بالحرف لفكرة المؤلف، ذلك أن السينما إبداع أيضا وله تقنياته وعالمه الخاص.

الأستاذ بجامعة محمد الخامس بالرباط نورا لدين أفاية، ذكر أن السينما استثمرت في كل الفنون التي سبقتها فاستغلتها في بعض تقنياتها الممكنة وكذا تصوراتها عموما، مع اختلاف صغير وتوظيف في الأشكال السردية والبنيات الحكائية، لتقدم موضوعاتها بطريقتها الخاصة ولجمهورها الخاص المتعدد والمتباين. وتظل الكاميرا بمثابة قلم السينمائي الإبداعي الذي يشكل عبرها رؤيته الإخراجية.

نجاح الصورة السينمائية في مقابل الكلمة:

رغم تاريخية العمل الأدبي وانتشاره ووجود مبدعين عالميين في العالم العربي، تظل للصورة السينمائية قوتها الحالية في العصر الرقمي والتكنولوجي. بل إن السينما سحبت جمهورا عريضا من قراء الأدب، فالروائي وكاتب سيناريو عبد الإله الحمدوشي قدم تجربته، من خلال كتابة روايات حولها بعد ذلك إلى سيناريوهات أنجزتها تصويريا القناة التلفزيونية المغربية الأولى، مثل فيلم "الحوت الأعمى" و"الذبابة البيضاء ."في الآن نفسه تأسف الحمدوشي لعدم نجاح روايته "لحنش"، وحسب تقديره فالأمر واضح وراجع إلى العزوف عن القراءة،علما أن العمل المقتبس منه سينمائيا، لاقى إقبالا كبيرا، حيث بيعت حوالي ثلاثة آلاف تذكرة في شهر ونصف من عرضه داخل القاعات السينمائية الوطنية حاليا.

بدوره قال محمد الغيطاني، الروائي والناقد المصري في الندوة ذاتها، إن الحضارة الفرعونية والسومرية بنيتا على الصورة والرسم وليس الكلمة مضيفا أن الصورة هي الأسرع في الإدراك قبل الكلمة. ولا ينتقص في نظره عملية الاقتباس، لأنها انتقال من وسيط يهتم بالكلمة إلى وسيط أكثر اختصارا هوالصورة، وذكر في هذا الاتجاه أنموذج الفيلم المصري "عمارة يعقوبيان" الذي حول رواية ضعيفة حسب الغيطاني إلى فيلم ناجح.

من الاختلافات ما أشار إليه بعض المهتمين، من كون الرواية لا تشترط دراسة أو شهادات يحملها الكاتب، إنما السمة الإبداعية هي الأساس، فقد يبدع إنسان متوسط المستوى التعليمي بشكل

أفضل من الدكتور، بينما السيناريو عمل احترافي يتطلب تأطيرا نظريا وتطبيقيا. وهناك روائيون قلائل استطاعوا الجمع بين كتابتها وكتابة السيناريو، مثلما الشأن بالنسبة للروائي المغربي الحمد وشي.

بعد نشر الروائي لعمله الأدبي، فإن القارئ يعيد صياغتها عند قراءتها، أي أنه أصبح سيد العمل على صعيده الشخصي، مثل أن يؤخر قراءة صفحة أوأكثر، أو يتقدم بها أو يؤجل الكثير من الصفحات وغير ذلك، بالتالي الصورة الكاملة للقراءة قد تختلف عما يهدف إليه الروائي. في حين، الصورة أيضاً تمنح للمشاهد في العمل السينمائي، لكن الاختلاف كبير بين المجالين، حيث هنا المشاهد يصبح متلقيا للقطات وصور فحسب، دون إمكانية تغييرها أو غير ذلك. في وقت تعتبر فيه اللقطة مثلا، سواء كانت عامة أو خاصة، ذات حمولة كبرى في القراءة التحليلية للمشاهد، ما يعني أن الصورة عالم زاخر بالقراءات مثل الأدب المكتوب، بيد أن الاختلاف أيضا كبير، في طرق التلقي وزوايا التعبير[1].

الأدب والدراما التلفزيونية:

في ندوة ثانية بالمعرض الدولي للكتاب، أشار الباحثون والمبدعون إلى علاقة الأدب بالدراما التلفزيونية، وعلى ضرورة الاستلهام من تجارب الدراما المصرية والسورية، اللاتين نجحتا في إنتاج أعمال درامية تلفزيونية تجسد الثقافة الحقيقية التي يعيشها المشاهد ويتفاعل معها.

فبالمغرب ثقافة غنية بالنصوص القصصية التي يمكن تحويلها إلى دراما تلفزيونية، نصوص تسهم في التعريف بالموروث التاريخي والثقافي والمحلي. بل منها ما يمكن إيصاله للعالمية، أو على الأقل التعريف به على الصعيد الإقليمي والعربي. فمثلا الفيلم التلفزيوني "الموجات السبع لإيموران"، فيلم بلغة أمازيغية مغربية يحكي أسطورة عريقة توجت العمل بالجائزة الكبرى في المهرجان العربي للتلفزيون بمصر[2].

[1]– https://ar.wikipedia.org/wiki

[1]– www.drama television.com

الأدب وغياب الثقافة المحلية في الدراما التلفزيونية

من جانبه، المخرج المغربي عز العرب العلوي تدخل قائلا إن الدراما القادمة من خارج العالم العربي، كدراما تركيا، تخرب المجتمع ولا تأخذ بعين الإعتبار الواقع، دراما تجعل المشاهد يعيش غربة في وطنه. فالدراما المصرية والسورية اعتمدتا على الإبداع المحلي باستقطاب كتاب مثل نجيب محفوظ وجمال الغيطاني، للتأسيس لدراما عربية أصيلة تستقي قوتها من واقع الناس.

تلك العلاقة بين التلفزيون والإبداع المحلي الغائبة والنادرة، شكلت لب النقاش وهروب المنتج والمسؤول التلفزيوني إلى الترجمة والدبلجة والإبداع الغريب. فبالمغرب لا يتم الاعتماد على الأعمال الأدبية المحلية والخاصة بالبلد، نظرا لندرة التواصل بين الفاعلين في المجال وهم المخرج والروائي والمسؤول على الدراما التلفزيونية.

الروائية بديعة الراضي تناولت عمق الإشكالية بين الأدب والدراما التلفزيونية، الذي جعل الأعمال الدرامية المغربي ضعيفة، ويكمن ذلك في غياب التواصل بين السيناريست والمثقف في أحد الجوانب.

أما الباحث فؤاد سويبة فاستعرض التجربة الأمريكية التي اقتبست خمسة وثمانين في المئة، من الأعمال الدرامية التلفزيونية من الأدب، فارتباط الأدب بالدراما يعكس الواقع الذي يمكن تجسيده بدراما تلفزيونية ذات حمولة اجتماعية ونفسية .حمولات تظل في الأخير البصمة المتكاملة مع النمط الإبداعي الذي يقدم عملا فنيا في المستوى الجيد سواء لدى المهتمين، أو لدى الجمهور بصفة عامة[1].

3-التعديلات والإضافات السينمائية:

3-1االمونتاج :

حين تأثرت الرواية بالفن السينمائي اقتبست الكثير من تقنيات هذا الفن، فمن هذه التقنيات التي أخذتها الرواية المونتاج و يقصد به تلك التقنية التي تقدم لقطات و مشاهد متتابعة في العمل الروائي، و يمثل المونتاج جزءا هاما في الرواية إذ يمكن النظر إليها على أنها عملية تهدف إلى وضع المشاهد المصورة في تسلسل معين، و كاتب السيناريو هو الذي يحدد أبعاد هذه العملية أثناء

[1]زبيدة الخواتري، الإبداع السينماي بين التأليف والإقتباس .

كتابته النص الدرامي بما يخدم رؤيته، و عملية تصوير المشاهد و اللقطات لا تبدو لنا كما كانت عليه في النص الأصلي لأن المونتاج على هذا الأساس ليس مجرد وسيلة لوصل اللقطات المختلفة في تتابعها المطلوب إنما هو أيضا وسيلة للتأثير في نفسية الجماهير فمن خلال المونتاج يستطيع المشاهد الانتقال من لقطة إلى لقطة و يتمكن من الربط بين المواقف التي يعرضها المؤلف ينهض المونتاج بدور مهم في الرواية فعن طريقه يتمكن المؤلف من إيجاد إمكانيات كبيرة لتصوير عناصر الموضوع تصويرا سينمائيا حيث يفرض المونتاج نظامه و إيقاعه على عيون المشاهدين و يستطيع أن يصور حياة الفرد و ما يحيط به من مشاكل، و بناءا على ما تقدم يمكن القول بأن تقنية المونتاج استطاعت أن تحقق قفزة نوعية على مستوى التشكيل الفني في الروايةأما المونتاج السينمائي فهو طريقة خاصة بالسينما، بل أنه جوهر الفن السينمائي و لا معادل له في وسائل التعبير و أشكال الفن الأخرى و باستخدام المونتاج يمكن خلق صورة انسيابية ناعمة و مناسبة و ذلك عن طريق حذف لقطات ليس لها علاقة من قريب بالموضوع أو تكون مشوشة أو تحتوي على أخطاء و نستطيع من خلالها إطالة أو تقصير زمن اللقطة بحيث أن المونتاج باستطاعته التغلب على المشاكل أو الأخطاء الميكانيكية ، فالمونتاج يمثل إحدى الوسائل لخلق تصوير سينمائي متكامل عن طريق ربط الصور ببعضها بحيث تشكل سياقا دراميا يتفق ومنطق الحياة، فبواسطة هذا المونتاج يستطيع المخرج أن يختار الأشياء الجوهرية من بين مكونات الحياة المعقدة و يؤكد عليها، بحيث يبرزها تماما، و يربط وصف الحياة العام بوصفها التفصيلي، كما يستطيع من خلال هذا المونتاج أن ينسج حبكة قصصية مسلسلة واحدة عن طريق إيراد حركات الشخصيات و الحوادث في الصور السينمائية حسب ترتيب محدد، و أن يكمل تركيب الفيلم يجعلالتصوير منسجما و مترابطا، و يكمن سر المونتاج في خلق سياق سينمائي واحد متكامل لكن تتخلله مختلف صور التموج العاطفي[1]

إذن المونتاج هو عملية فنية يتم من خلالها ترتيب اللقطات و المشاهد بتناسق و بأسلوب فني دقيق يتعلق بالانتقال من لقطة إلى أخرى و لحظة الانتقال و كيفيته و المدة التي تستغرقها الصورة على الشاشة، إضافة إلى ضرورة الإبقاء على وجود الصورة و الصوت المصاحب لها وهكذا و كما أكد المخرج بودفكين: إنه لا تدب الحياة السينمائية في أي لقطة من الفيلم إلا عندما

[1]–هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص140

توضع مع غيرها من اللقطات و تعرض باعتبارها جزءا من مجموعة لقطات مختلفة فالفيلم لا يكتسب أهميته إلا باجتماع لقطاته عن طريق المونتاج أو التوليف .إن المونتاج وسيلة مقتدرة للإبداع بالنسبة للمخرج و ذلك نظرا لوظائفه التصويرية المتنوعة والايجابية، و المخرج الذي يحسن الاستفادة من إمكانيات المونتاج التصويرية الوفيرة هو وحدة القادر على منح الناس تأثيرا عميقا و استجلاء الحياة لهم بوضوح و ببساطة في الوقت نفسه .يعتقد بعض الناس أن المونتاج عملية إبداعية تعقب التصوير فقط، و هذه فكرة مغلوطة لأن المونتاج شكل من أشكال التخيل التصويري الأصيل بالنسبة للمخرج السينمائي، و حينما يعرف هذا المخرج كيف يفكر من زاوية المونتاج يمكن أن يرى الحياة بعين التحليل و التجميع بما يتفق وخصائص الفيلم، و يحدد اللقطة تلو اللقطة ثم يركب اللقطات تركيبا عضويا حتى تتألف منها صورة متكاملة على الشاشة ، و يجب على المخرج أن ينتبه إلى تقسيم الصور و ترابطها ويركز جهوده في نفس الوقت على حل المسائل الأخطر شأنا مثل جعل كل صورة تنطوي على زبدة الحياة دون غيرها، و كيفية حبك موضوع القصة حبكا منطقيا وواضحا، كما يتطلب من المخرج أيضا الانتباه أثناء عملية التصوير إذ يستوجب عليه ضمان سرعة سير الصور السينمائية، و في مرحلة الاستكمال تحين ساعة انجاز المونتاج و إكماله نهائيا بحيث لابد على المخرج أن يدقق في كل صورة من الصور السينمائية و يشكل شريطا منتظما من زبدة الصور الضرورية و الشيء الهام في المونتاج هو تقسيم الصور و ربطها معا حسب منطق الحياة فمسار الفيلم لا يأتي صادقا وحيا إلا عندما يتطابق مع مجرى الحياة الطبيعي ،و السبب الرئيسي الذي جعل المخرجون السينمائيون، و الروائيون على حد سواء يعتمدون على تقنية المونتاج هو:

1-توفير التنوع.

2-تغيير المناظر حينما تستدعي الحكاية ذلك.

3-التخلص من المقاطع غير مرغوبة في الحدث.

4-إقامة علاقة درامية أو مثيرة لا تتيسر بغير ذلك بسبب قصور إمكانيات الممثلين مثلا عندما يخلق المونتاج الإيهام باندفاع البطل بعنف نحو منحدر النهر في حين انه في الواقع بعيد عن منطقة الخطر.[1]

أ- هدف المونتاج:

يضع المونتير هدفا له، و هو لصق لقطات و قص لقطات غير نافعة لهدفه حتى يجعل الشريط كما يقول بودوفكين:« يقود أفكار المتفرج و مشاعره قيادة إجبارية محددة .مهمة المونتاج هي نقل أو إبلاغ رسالة معينة للجمهور و لولاه لما كانت للقطات معنى بل فوضى ولقطات مضطربة كما يصف بودوفكين ذلك يقول:«أما إذا كان المونتاج مجرد جمع للقطات والمناظر المختلفة فإن المتفرج لن يفهم منها شيء، و حين تتسق هذه اللقطات حسب اتجاه محدد واضح للحوادث، سواء كانت هذه الحوادث مبعثا للثورة أو الهدوء فان لابد من أن يبلغ الفيلم أثره المنشود لدى المتفرج . يخلق المونتاج الإيقاع باعتباره عملا متكاملا منفصل عن التصوير فالمونتير يقوم بعملية الإنتاج للمرة الأولى على مادة خام مصورة، و لا ينقل فيها عن أصل موجود للفيلم في مرحلة سابقة .يقول بالاش عن المونتاج بناء متحرك لمادة الصور في الفيلم، هو فن خاص جديد خلاقسبق لبازار أن تفحص طريقة عمل المونتاج في الفيلم الصامت و في الفيلم الناطق، ويرى بأن المونتاج يهدف في الفيلم الصامت إلى أهداف محددة، قضية توصيل الصور جدليا ودراميا و شكليا. أما في الفيلم الناطق الأكثر قربا و شبها بالحياة فإن المونتاج يؤكد الجانب السيكولوجي لأنه يجزئ الحدث بمثل ما يحسه جسديا داخل العالم من تغيرات.

ب- الإيقاع في المونتاج:

تحكم المونتير في طريقة ترتيب اللقطات و تتابعها، و في تقديره لطول كل لقطة حيث يوصلها ببعضها بعض، كل هذا يحقق نوع من الإيقاع البصري للقطات .هذا الإيقاع يصبح وسيلة للتأثير العاطفي على الجمهور التي يمكن تهييجهاأو إخمادها حسب خطة المونتير .بودوفكين يرى بأن أي خطأ في الإيقاع سيؤدي إلى فشل تأثير المشهد كله، بينما الإيقاع السليم يؤدي إلى

[1]-ينظر، عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما، دار الكندي الجديدة المتحدة، بيروت، (ط1i(2001 ،ص 154.

مضاعفة تأثير أي مشهد أو منظر حتى لو كانت لقطات هذا المنظر لا تحتوي على أي شيء خاص يميزها

3-2السيناريو:

يعتبر السيناريو المخطط الأساسي الذي تبنى استنادا عليه صناعة الفيلم، و هو الوثيقة المرجعية التي يعتمد عليها المخرج في تصوير مشاهد و مناظر الفيلم بكل تفاصيله أمكنة و أزمنة، فضلا على ما يحويه من حركة و محادثة، هذا إلى جانب تحديده لعناصر المؤثرات الصوتية[1].

السيناريو فن يستوعب موضوعات و أفكار لا حصر لها، و هو فن ليس سهلا، و يعتبر فنا أدبيا مستقلا، من الصعب الخوض فيه لمن لم يكن على اطلاع كاف بالصنعة التلفزيونية والسينمائية، والسيناريو في علم النحو يطلق على شخص أو أشخاص في مكان أو أمكنة و هو يؤدي دوره، أحيانا يطلق على النص التلفزيوني اسم سيناريو أو سكريبت كما هو متبع في السينما، ويعرف السيناريو التلفزيوني بأنه مشروع البرنامج أو التمثيلية مكتوب على الورق لكي يترجم بواسطة الكاميرا إلى صور متحركة تعرض على الشاشة.

و لا شك أن السيناريو هو أساس الفيلم السينمائي، و يمكن القول أيضا أن السيناريو هو أساس المسلسل التلفزيوني، و يعني السيناريو بخاصيته المميزة ألا و هي الجانب البصري في السرد. كما يقول ميخائيل روم:" الفرجة و الحركة هما أساس السينما ."و من جهة أخرى يعترف تاركو فسكي أن السيناريو الحقيقي هو الذي يفترض أن يحدث بذاته أثناء القراءة إذ تبقى الحسابات كلها قائمة على أنه سيتحول إلى فيلم و عندئذ فقط يتخذ صيغته النهائية، يعتبر بازوليني السيناريو الأدبي نقطة تلاق بين الأدب و السينما حيث تقوم الكلمة آنذاك بدور وحدة لغوية، وظيفتها إحلال شيء بدل شيء أخر، فالكلمة دال ينفصل عن مدلوله كلمة/ شيء، أما الصورة فهي علامة بصرية تتشابه فيها العلاقة بين الشيء و مظهره و يتطابق فيها الدال مع المدلول.

3- الملتقى الدولي العاشر للرواية: عبد الحميد بن هدوقة، مطبعة دار هومة، الجزائر، (دط)، (دت)، ص313

أ- أشكال السيناريو:

للسيناريو شكلان هما:

النصوص الكاملة و النصوص غير الكاملة »أما النصوص الكاملة فهي التي تكتب للبرامج الدرامية، حيث يكون بوسع الكاتب أن يتحكم على الورق بكل عناصر البرنامج من البداية حتى النهاية، في حين النصوص غير الكاملة فهي التي تمثل الغالبية العظمى و فيها لا يستطيع الكاتب أن يتحكم بمقدمة البرنامج فيكتبها لتكون مناسبة يمهد بها.

الدخول إلى الموضوع فتأتي قوية موجزة و مؤثرة و منه يتسلسل سريعا إلى جوهر الموضوع وتفاصيله.و الكاتب المعد عليه أن يبدأ خطوات الإعداد بالبحث عن فكرة أو موضوع و المعايشة الوعي للواقع و ما يجري فيه من أحداث، و يحدد الخبراء و المختصين المادة المصورة التي ينبغي عرضها أو الأشياء التي يجب تصويرها[1]

.ب- السيناريو و الموضوع:

ما دام السيناريو مثل الاسم، شخص في مكان ما يفعل شيئا، فالشيء هو الشخصية، و جملة يفعل شيئا هي الفعل، حينما نتحدث عن موضوع السيناريو فإنما نتحدث عن الفعل و الشخصيات، فالمفهوم الأساسي عند كتابة سيناريو أن نعرف حول ماذا سيدور الفيلم و ماذا يحدث للشخصية فلكل سيناريو موضوع، و عندما تعبر عن موضوعك بجمل قليلة بلغة الحركة و الشخصية، فإنما تبدأ بتوسيع عنصري الشكل و البناء، و متى ما اخترت موضوعا وصفته بإيجاز في جملة أو جملتين يجب أن تبدأ رحلة البحث، فالبحث أساسي في كتابة السيناريو إذ كلما عرفت أكثر كنت أقدر على إعداد النص و كتابته.

جـ - العلاقة بين الأدبي و السمعي البصري:

عندما تولد فكرة الفيلم الدرامي فإنها منذ البداية تلبس لباس الكلمات و عندما تنمو الفكرة في مراحل عديدة، تتجسد كاملة بواسطة الكلمات في السيناريو الأدبي، إن هدف الكلمات هو التعبير

[1]- محمد عبد الدبس، تيسير اندروس، مهارات التصوير الالكتروني و تصميم البرامج التعليمية و إنتاجها، ص 204.

عن سلسلة الصور و الأصوات التي تسرد القصة، و هنا نتحدث عما يسمى بعملية تحويل السيناريو الأدبي إلى الفيلم السينمائي، و يؤكد بودفكين أنه كلما أتقن كاتب السيناريو الناحية الفنية في عمله ازدادت فرصته في أن يرى قصته في الشاشة بالصورة التي تخيلها في ذهنه، و يمكن القول بأن كلما اقترب كاتب السيناريو من وصف صورة حكايته التي يتخيل و من وصف أصواتها التي يسمع، استطاعت هذه الصور و الأصوات أن تسرد لنا الحكاية من جديد في وسط سمع بصري في دراما فنية فيلمية أو تليفزيونية .ترتكز العملية الفنية في كتابة السيناريو على مرحلتين، مرحلة كتابة (السيناريو) النص الأدبي، و مرحلة كتابة المخرج (النص التصوير) وفي هذه المرحلة يتحدد دور المخرج في مراجعة السيناريو الأدبي كله و إعداد صياغته الفنية التي تشمل التفاصيل التقنية و الفنية كلها ليبدأ من ثمة العمل في الإنتاج و التصوير، بودفكين يرى أن المخرج عندما يقوم بصياغة السيناريوالأدبي من جديد،يبدأ بمعالجة كل جزء فيه بعناية على أساس بصري مميز فهو يتخيل في ذهنه تسلسل المشاهد و الصور، و يتابع و يحدد نمو العمل الفني، سواء في أحداثه أم في شخصياته المختلفة.[1]

د- العلاقة بين نص السيناريو الأدبي و نص الإخراج:

يختار كاتب السيناريو الحوار وسيلة سرد أساسية و يمنحه وسيلة سردية مضاعفة على حساب وظيفة الصورة في السرد، بهذا يأخذ الحوار مكانا أرحب مما يستحقه في الزمن السردي، بهذا يأخذ مكانا أرحب مما يستحقه في الزمن الخاص بالحكاية إلى زمن سرد الحكايةالعرض، و في هذه المرحلة يتعين على المخرج مراجعة السيناريو وتحليله والبحث عن حلول أسلوبية إبداعية لمكونات كل صورة و كل مشهد، و يؤكد تاركوفسكي أن المخرج عندما يستلم نسخة من السيناريو يشرع في العمل عليه، سرعان ما يتضح أن ثمة تغييرا سيطرأ عليه لا محالة مهما كان السيناريو عميقا بفكرته و دقيقا بمعانيه أن السيناريو لا يتجسد على الشاشة بشكل حرفي بل لابد وأن يحدث تغيير، ولهذا فان العمل المشترك بين كاتب السيناريو والمخرج عمل صعب، والفيلم القّيم يتحقق أثناء العمل المشترك بين الطرفين حيث تتحد أفكارهما وتصوراتهما الأولية وتنشأ على إثرها قاعدة جديدة وهيكل جديد.

[1] ينظر: قيس الزبيدي، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني نحو درامية جديدة، ص98

و يعترف ماركيز بأنه : «لم ير على الشاشة مطلقا صورة فيلمية واحدة يمكنه أن يقول أنها له، و مع ذلك كتب سيناريوهات عديدة فان ما كان يشاهد على الشاشة ليس هو على الإطلاق ما كان يجول في ذهنه، فهو يتخيل الكادرات أو الصور بشكل يختلف عما يصنع المخرج على طريقته .إن الحل المثالي كما يرى ماركيز هو أن يقوم المخرج و كاتب السيناريو بكتابته ما يسميه هو بالنسخة النهائية التي هي نسخة الديكوباج

3-3 اللقطة:

إذا كانت ثقافة الكتاب أصبحت تقليدا يعتز به الإنسان فان ثقافة الصورة جاءت اليوم لتكمل و تسند هذا الفعل الحضاري الأصيل، و إذا كانت السينما هي آخر شكل تعبيري حديث ابتدعه الإنسان الغربي، فإن هذا المبدأ الجمالي مكن الإنسان و لأول مرة في تاريخ الثقافة و الفن من العثور على أسلوب لتسجيل الزمن و القبض عليه و نحته و تشكيله، و قد استطاعت السينما أن تستفيد من هذا المبدأ الجمالي، و سجلت به التاريخ الفردي للشخصيات، و تاريخ المجتمعات .

و المصور لابد أن يتقن بشكل كبير مهارات التصوير التلفزيوني لكي يتمكن من تسخير الكاميرا التلفزيونية في تسجيل اللقطة المناسبة في الوقت و المكان المناسبين، و كذلك الاستجابة السريعة لتعليمات المخرج حيث تلعب السرعة و الإتقان في الأداء دورا كبيرا في إنجاح العمل التلفزيوني و في تقليل الوقت اللازم و بالتالي تقليل تكاليف العمل، و لكي تتحقق هذه الأمور لابد أن يتعرف المصور على المصطلحات و المختصرات التي تعبر عما يريده المخرج من اللقطة بصورة مختصرة و سريعة و تدخل ضمن هذه المفاهيم اللقطات حركات الكاميرا.[1]

أ- تبويب اللقطات:

يتم تبويب اللقطات على أساس:

1- محتوى اللقطة: شجرة، شخص...الخ

2- ماذا يوجد خلف المرئيات: حيث أن لكل لقطة خلفية إيجابية قد تكون مناظر داخل المنزل، أو تكون لقطة في الفراغ

[1]- ينظر: بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، ص273

3-أين توضع الكاميرا: إذ هناك علاقة بين الكاميرا و المشاهد إذ يمكن أن تؤثر فيه تأثرا عميقا.

4-اختيار العدسات فالشكل يتحدد بشكل رئيسي حسب نوع العدسات من حيث البعد البؤري، السماكة...الخ .يرى البعض أن حركة الأشياء، و حركة الكاميرا حول هذه الأشياء كافية لتحقق التنوع وربط مختلف المجالات بعضها ببعض، إلا أن استخدام الكاميرا بهذه الطريقة يصبح استخداما آليا لأداء وظيفتها المتمثلة في الإقناع قبل كل شيء، لكن هذا الاستخدام لا يجوز أن يكون بمجرد نقل الصور فقط، بل ينبغي أن تكون للصورة لغة مقنعة و مؤثرة و يتوقف ذلك على معرفة كيفية إعداد اللقطات و صناعتها بحيث تأتي مؤثرة و معبرة و يتم ذلك من خلال المجالات الأساسية التالية :

ب- تحديد اللقطة مجال الرؤية للكاميرا:

يعني تحديد حجم المنظر أو حجم اللقطة، حيث أن اللقطة هي الوحدة الأساسية للمشهد، إذ تسبقها و تلحقها لقطات أخرى فتكون مع بعضها وحدة متكاملة، و تعتمد اللقطة أساسا على مجال الرؤيا، فإذا كانت اللقطة متناهية في الاتساع تكون هناك لقطة متناهية الطول، و إذا ما اقتربت من المنظر بعض الشيء تكون لقطة طويلة، أما اللقطة متوسطة الطول فهي اللقطة التي تحتوي بعض كوادر الصورة .[1]

ج- زاوية الكاميرا ارتفاع الكاميرا:

يتحدد ارتفاع الكاميرا عادة على أساس ارتفاع الشخص العادي و يكون مستوى اللقطة عادة هو مستوى منسوب عين الشخص البالغ، و الزاوية التي تختارها لتصوير غرض أو موضوع ما يمكن أن تستخدم كأداة درامية هامة، تؤثر تأثيرا مباشرا في المشاهد و تشكل موقفه ووجهة نظره على نحو معين، و تجعله يتعاطف أو ينفر، و يحب أو يكره، و يوافق أو يرفض .فارتفاع الكاميرا يتحدد في ضوء المعنى الذي يسعى المصور إلى إبرازها فيمكن أن تكون اللقطة في مستوى النظر أو من زاوية عالية أو رأسية أو بزاوية منخفضة أو مائلة و لكل منها أهمية و ضرورة

[1] ينظر: محمد عبد الدبس، تيسير اندروس، مهارات التصوير الالكتروني و تصميم البرامج التعليمية وإنتاجها، ص116؛117.

أ- اللقطة الرأسية: فتستخدم لمتابعة الحدث أو الفعل لإظهار منطقة واسعة أو مساحة أكبر من أن تتسع لها اللقطة من مستوى النظر و ذلك لإظهار العلاقة بين الأشياء و لإثارة الاهتمام و التشويق

ب- لقطة الزاوية المنخفضة:تعمل على تأطير الأغراض الموجودة في المقدمة و لحجب و إخفاء الحدث البعيد و لزيادة بروز و ظهور الأشياء بحيث تبدو أكثر سيطرة و وضوحا، كما تحقق الإيهام أو الإقناع باتساع المكان.

ج- الزاوية العلوية: حيث يبدو الموضوع مبالغ فيه من أجل إعطاء أهمية لهذا الموضوع و شموخ و تكبير

د- الزاوية السفلية: تكون فيها الكاميرا أعلى من الوضع المصور و معنى ذلك أن يشعر الإنسان بصغر الموضوع المصور، و هذه الزاوية تستخدم لأخذ المناظر الدرامية.

هـ- الزاوية المائلة: تكون الكاميرا متعامدة مع خط الأفق و ترى فيها الأجسام بداخل إطار الصورة مائلة و نشعر و كأنهم يسقطون باتجاه مركز ثقلهم .و- لقطة مرتفعة الزاوية: و هي اللقطة التي تأخذها الكاميرا فوق مستوى النظر بلقطة مرتفعة الزاوية و للقيام بذلك يمكن أن نرفع الكاميرا أو نخفض المنظور

د-حركات الكاميرا: إن الكاميرا عندما تقوم بتصوير اللقطات لا تتحرك، و إذا كانت متحركة فإن حركتها لا تؤثر على عناصر الصورة أو الكادر نفسه أو اللقطات المتحركة التي تستمد مميزاتها من الطريقة التي تحرك بها الكاميرا .هناك حركات للكاميرا يمكن أن تخلق تأثيرا معينا و تحقق إستجابة و قناعة معينة عند المشاهد و من بين هذه الحركات:

حركة بانPAN الحركة العرضية: و تظهر حركة "بان" العلاقة المكانية بين موضوعين أو منطقتين و لحركة الـ "بان" أنواع منها:

The following pan:و فيها تلاحق الكاميرا شخصا أو شيئا معينا حسب حركته.

The surveying:pan و فيها تلاحق الكاميرا منظرا عاما لتدع المشاهد يستكشف من خلاله موضوع الصورة.

The interrupted pan:و فيها تقطع الحركة الطويلة لتعكس ثانية لتعطي ما يسمى بالانعكاس البصري أو تستخدم لربط سلسلة من الموضوعات المنفصلة[1]

.ب- حركة الارتفاع و الانخفاضTILD :تظهر حركة الـ TILD العلاقة بين المواضيع و المناطق و تؤكد على العمق و الارتفاع في الحركة و من مصطلحات هذه الحركة.

Upward TILD-:و تساعد في إظهار الإحساس بالاهتمام و العاطفة و التوقع.

Downward TILD:و تساعد في إظهار الإحساس بالحزن و الخيبة .و يجدر ذكر شيء عن ارتفاع الكاميرا و زاوية الكاميرا للزاوية التي تلتقط منها الصورة تأثيرا على المشاهد فنجد مثلا أن الزاوية المنخفضة تجعل معظم الأشياء تبدو أقوي و ذات سلطة ومهددة بينما تساعد الزاوية المرتفعة على إعطاء المشاهد صفة الصب.

[1]- ينظر: محمد عبد الدبس، تيسير اندروس، مهارات التصوير الالكتروني و تصميم البرامج التعليمية و إنتاجها، ص117 وما بعدها

خاتمة:

في نهاية بحثنا هذا يمكننا أن نخلص إلى الاستنتاجات والمقترحات التالية:

1. أن الأدب بصفة عامة والسينما لونان تعبيريان يتفقان ويختلفان في آن واحد، فهما يستخدمان السرد كخطاب في حمولات أيديولوجية ويختلفان في كيفية تقديمه تبعا لإختلاف آليات التعبير.
2. فالأدب يصور المشاهد بالكلمات والكتابة ذلك عبر روايات والكتب بينما السينما فهي العين المبصرة وتجسيد ويكون ذلك عبر المسلسلات والأفلام الوثائقية.
3. في دراستنا لقصة علاء الدين كعمل أدبي وفيلم سينمائي رأينا أن مخرجي الفيلم قاموا بتغيير القصة الحقيقية تغييرا جذريا فهم حافظو فقط على أسماء الشخصيات كما أنهم غيرو بعض الأحداث وأضافوا تعديلات لجعل الفيلم مشوق أكثر.
4. فمن هذا نستطيع أن نقول أن السينما لا تستطيع التخلي عن الأدب بمعنى الأفلام والمسلسلات المعروفة والشهيرة دائما تكون مكتسبة من الأدب
5. يعد المونتاج والسيناريو من التقنيات السينمائية الأساسية التي تساعد الفيلم عن النجاح ولا ننسى أيضا الحوار الذي يكون عنصر أساسي في مركزية المشاهد
6. كانت هذه من أهم ومن أعمق النقاط الرئيسية التي عملنا عليها في البحث فقصة علاء الدين والمصباح السحري كعمل أدبي وفيلم سينمائي كانت رائجة في نجاحها وذلك لجمال أحداثها والخيال الواسع الذي تخللها

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

أولا-المراجع العربية:

1. بشير خلف، الفنون لغة الوجداندار الهدى، الجزائر، (د ط)، 2009.

2. عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما، دار الكندي الجديدة المتحدة، بيروت، (ط1؛(2001

3. قيس الزبيدي، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني نحو درامية جديدةقدمس للنشر والتوزيع، سوريا، (ط 1 (؛ 2001

4. كتاب ألف ليلة وليلة، دار النشر دار الشروق، الطبعة واحد، العراق 1995

5. محمد عبد الدبس، تيسير اندروس، مهارات التصوير الالكتروني و تصميم البرامج التعليمية وإنتاجها، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، (ط 1 (؛ 2000.

ثانيا-المراجع الأجنبية:

1. فيلم علاء الدين 2019.تصوير الأردن، إخراج غاي ريتشي، الولايات المتحدة الأمريكية،مدة العرض 129 دقيقة، الشركة المنتجة، والت ديزني

ثالثا:المجلات العلمية:

1. مجلة الجديد لأمير العمري 21 فيفري 2018أ.

2. مجلة الجزيرة الوثائقية، 2004/04/16.

ثالثا: المواقع الإلكترونية:

2. http :www.wikipidea.com(film alladin 2019)

فهرس المحتويات

الجدول	العنوان
المقدمة.....	**4**
الفصل الأول: قصة علاء الدين والمصباح السحري كعمل أدبي وفيلم سينمائي	
علاء الدين كقصة أدبية و فيلم سينيمائي.....	**5**
1- قصة أدبية.....	**6**
2- فيلم سينيمائي	**14**
الفصل الثاني: المقارنة الفنية بين القصة الأدبية والفيلم السينمائي	
المقارنة الفنية للفيلم السينمائي و القصة الأدبية	**24**
1- العلاقة بين السينما و القصة الأدبية	**25**
3- تقنيات الاقتباس للأعمال الأدبية	**34**
4- التعديلات و الإضافات السينمائية لقصة علاء الدين	**38**
خاتمة	**49**
قائمة المصادر و المراجع	**51**
فهرس المحتويات	**52**