DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/829-852

ألمعالجة الإخراجية لروايات ماركيز في السينما العالمية "الحب في زمن الكوليرا .. انموذجا"

منهل باسم سعيد الطاهر[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/6/25 , تاريخ قبول النشر 2021/4/26 , تاريخ النشر 2021/6/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث.

يعد غابرييل غارسيا ماركيز الحائز على جائزة نوبل للآداب عام 1982 من اشهر كتاب امريكا اللاتينية الذين تميزوا بأدب الواقعية السحرية بل نستطيع ان نقول الاشهر على مستوى العالم ويكاد يكون الاكثر جدلا لكثير من الاسباب ومن هذه الاسباب انه لم يقبل بان تحول رواياته الى افلام سينمائية وبعض ضغوط شديدة من محبيه ومعجبيه والصحافة والاعلام وافق ماركيز على تحويل واحدة من اهم واجمل رواياته التي هي (الحب في زمن الكوليرا) التي ألفها عام 1985 ووافق على تحويلها الى فيلم عام 2006 بعد ان تم شراء حقوق الرواية من المؤلف بمبلغ 3 ملايين دولار وتم اختيار المخرج مايك نويل لإخراجه ..

لذلك اجد من المهم ان نعرف ما لذي يعنيه ماركيز بالواقعية السحرية في كاتباته وهل استطاعت روايته المصورة ان تحقق نفس نجاح الوراية المقروءة ..

الكلمات المفتاحية: ألمعالجة الإخراجية - روايات ماركيز - الحب في زمن الكوليرا

الفصل الاول / الاطار المنهجي ..

مشكلة البحث .. تكمن مشكلة البحث في الاجابة عن اهم سؤال ..

هل استطاع المخرج ان يعمل على نقل الواقعية السحرية التي تميزت بها كتابات ماركيز الادبية الى السينما ؟

أهمية البحث .. تتجلى أهمية البحث باعتباره من البحوث القليلة التي تتناول رواية ماركيز الشهيرة (الحب في زمن الكوليرا) التي هي الوحيدة التي استطاعت ان تشق طريقها الى شاشة السينما بعد رفض قاطع من قبل ماركيز لان تحول جميع اعماله الى افلام ..

هدف البحث .. يهدف البحث الى :-

. التعرف على اهمية الرواية وتأثيرها على السينما في الافلام الروائية .

. الكشف عن مواطن الجمال في تفاصيل اللقطات التي يمكن ان تختزل عشرات الكلمات في الرواية .

[1] طالب دراسات عليا-جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، mr.manhalaltaher@gmail.com .

حدود البحث .. تقع حدود بحثي بدراسة الفيلم الوحيد الذي سمح ماكيز بتناول روايته (الحب في زمن الكوليرا) وتحويلها الى فيلم سينمائي وتم عرضه عام 2007 هل استطاع ان ينقل واقع الرواية الى واقع مرئي في كل تفاصيلها واحساسها ؟

تحديد المصطلحات ..

الفيلم .. هي صور مرئية تجسد لنا مشاعرنا وافكارنا المتعددة في وقت واحد من خلال كل مايعرض وتشترك مع بقية الفنون في ذالك (louie de Janity 1981 ,p.11)

السينما .. فن الصورة المتحركة وجوهرها الحقيقة المتحركة (Marsel Marten ,p.13)

الرواية .. سرد لأحداث تسعى لان تمثل الحقيقة وتعكس مواقف الانسان وتجسد مافي العالم او تجسد من شئ مما فيه على الاقل وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرا عنها حيث لاتهتم ولاتنهض على مبدأ تناول الاشياء الخارقة عكس الملحمة وتكلف الرواية في تناول المواضيع التي تمس حياة البسكاء في المجامع وهي طويلة الحجم وتفاصيل مواضيعها وفكرتها كثيرة ومتشعبة ومتداخلها ترسم صورة ذهنية في ذهن القارئ (Abdul Malik Mortad, 1985.p12)

المعالجة الاخراجية .. عرفها(عقيل مهدي) هي التي تملأ الفضاء بتكوينات تجعل من وظيفتها الاشارية مصدرا مرتبطا بالتعبير الحركي المتصل غير المنفصل عن عالم العرض

Jalal Jamil, Muhammad Ismail Khalaf, 2001. p. 48))

... اما (كين دالي) فيعرفها بانها الهيكل العام لكيفية تقديم الموضوع او خط القصة للفيلم ويعرف عادة بأسم المعالجة السينمائية او الاعداد السينمائي (Ken Daly ,1986.p87)

الشخصية .. المجموعة المتكاملة من صفات الفرد العقلية والنفسية اي المجموع الاجمالي لقدرات الفرد واحساسه ومعتقداته وعاداته واستجابه العاطفية المشروطة (Salih Alsahn ,2014 .p 18 ,)

الواقعية السحرية .. شاع هذا المصطلح في الثمانينيات من هذا القرن بشيوع أعمال عدد من كتاب القصة في أمريكا اللاتينية من أمثال الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس (1899م – 1988م) والكولومبي غارسيا ماركيز (1928م) غير أن استعمال المصطلح يعود إلى أبعد من ذلك. ففي 1925م استعمله الألماني فرانز روم في عنوان كتاب ناقش فيه بعض خصائص وتوجهات الرسم الألماني في مطلع القرن، ثم تواصل استعماله للدلالة على نوع من الرسم القريب من السوريالية حيث تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم وما يخرج عن العالم المألوف من رموز وأشكال هذه الغرائبية جزء أساسي من دلالات الواقعية السحرية كما شاعت في الأدب، خاصة القصة بشكليها الرئيسين الرواية والقصة القصيرة. غير أنها تنضاف هنا وبصورة أساسية أيضاً إلى تفاصيل الواقع إذ يرسم القاص تفاصيله رسماً موغلاً في البساطة والألفة مما يزيد من حدة الاصطدام بالغريب والمستحيل الحدود ويتداخل فيه (Majdy salman , 2014)

التعريف الاجرائي .. المعالجة الاخراجية ...

استخدام المخرج كافة الوسائل الممكنة من عناصر اللغة السينمائية بما يلائم رؤيته الفنية للعمل الفني مما يثير في ذهن المشاهد اكثر من تساؤل اما تكون بشكل مباشر او غير مباشر لتكون مؤثرة ومقنعة في كل تفاصيلها وقد يتجرأ في بعض الاحيان الى النص نفسه كي يعمل على بيان فكرته وابداعه داخل اطار فني جيد متماسك في كل عناصره الجمالية والدرامية والواقعية وهي احد سمات اسلوب المخرج ولكل مخرج اسلوبا معين في العمل ويكون معروفا في طبيعة معالجاته وحتى في اختيار فريق العمل سواء كانت التقني او التمثيلي ..

الدراسات السابقة ...

عند اختياري لموضوع رواية ماركيز الوحيدة في السينما لم يخطر ببالي بأني سابحر في بحر عميق مليئ بالأسرار والابداع اللامتناهي من مزج بين الجمالية والسحر في الاداء والوصف الا انني لم اجد دراسات بحثية عن هذا الموضوع الا في مقالات وتحليل لكتاب عرب واجانب يحللون ماهية الواقعية السحرية وتاثيرها على سير السينما العالمية وهذا مما جعلني ان اقوم بالبحث مطولا حول ذالك فالروايات بشكل عام كان لها دورا مهما في سير السينما العالمية الا في روايات ماركيز لانه رفض ان تحول رواياته الى افلام سوى رواية (الحب في زمن الكوليرا) .. لذالك اجد نفسي من المحظوظين بان اغوص في هذا العالم المليئ باسرار ادب امريكا الاتينية .ان اغلب الدراسات النقدية حول هذا الموضوع تكاد تكون اراء فنية وادبية استثمرتها في بناء البحث المصغر ويمكن ان اكون قد توصلت من خلاله الى نتائج تتفق او تختلف مع اراء الكتاب.

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول ..... الرواية والسينما

والرواية شديدة التعقيد متناهية التراكيب وانها هدين من مجموعة اجناس ادبية منها الملحمة والشعر الغنائي والادب الشفوي وكلها ذو طبيعة سردية لذالك فان لغتها مفهومة نسبيا لدى المتلقي ولاتميل الى تعقيد المصطلحات .." ان اول مفهوم للرواية كان باللغة الفرنسية ويعني عملا خياليا شعريا جميعا قبل ان يستحيل هذا المفهوم في القرن السادس عشر الى ابداع خيالي ونثري طويل نسيبا يقوم على رسم الشخصيات ثن تحليلها واهوائها وتقتصي مصيرها ووصف مغامراتها " (Abdul Malik Mortad, 1985.p25) ..

ان المتعة والفائدة غاية الفن هما اللتان تميزانه عن سواه من الافعال الانسانية والرواية والسينما هما جزءان من هذا الفعل الانساني لان الانسان لايجد من يعبر عنه تعبيرا صادقا مثل الفن " والفرق بين الفنين الرواية والسينما فرق الاداء فالفكرة والمحتوى واحد هو فعل الشخصيات الانسانية ونتيجته ومعناه والباقي الاهم في الرواية الحداثية هو اسلوب وجود النص " (Taher abd Moslem, 2005. P12.) ولعل اهم المميزات الكامنه في الرواية والفيلم الماخوذ عن الدراما تتمثل في الالفة بين العرض والجمهور فالجمهور يتفاعل على مايعرض عليه ويشارك معه وينتقده بصورة ملائمة وهذه الصفة ايضا في الدراما لان القارئ ايضا يتفاعل ويتاثر بما يكتب له ويتاثر بنوع الكتابة .

ان الرواية والسينما كيانان متباينان بيد انهما تمتلكان جذور موحدة في الدراما ويحق للنا من خلالهما ان ندمج او نحذف او نختصر لاجل الوصول الى مقاربات فنية تستغل فيها عناصر التشبيه للتحايل على كيفية العمل . " ان الخطاب السينمائي بوصفه شكلا من اشكال انتاج المعنى وتوظيف الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معها وتشمل مواضيعها شتى انواع الانساق وكذالك يجري ترميزه ويتحول الى شفرة رمزية دالة " (Taher abd Moslem, 2005. P11) .. اي ان الروائي والسينمائي يشتركان بالاسباب والنتائج وتوظيف العناصر فالرواية على شكلها المكتوب تخوي عناصر سينمائية وهي مقروءة غير مرئية يتحكم بها ذهن وخيال القارئ اعتمادا على الصورة التي رسمها له المؤلف .. في حين ان المشهد السينمائي يعتمد على روية وخيال المخرج فيلغي بذالك فكر المشاهد وخياله في خلق الصور ولكنه بالتاكيد لايلغي ذوق المشاهد وقدرته على الاستجابة للمشاهد المعروضة ولكن لكل منهما لغة خاصة بهما وكيان مستقل عن الاخر ." ان الرواية على تباين اساليب السرد فيها تمتلك بذرة الحبكة وذورة الصراع وفلسفة الحل كما تمتلك زمنا محددا ومكانا مخصوصا وجدلا داخليا وخارجيا " (Heyam Abd Zaed Attea 2012 p 5.)الاختلاف بين الرواية والسينما لايعني تضادهما او ان تلغي نقاط اشتراكهما فهما وسيلة نعبير عن الاحساس بالاشياء ولكن كلا حسب تخصصه ووسيلته التعبيرية ..

ان تحويل الرواية الى عمل سينمائي ليس بالامر السهل او الهين فقد يحدث ان يفهم المشاهد عكس مايريده الكاتب من تقديمع من خلال نصه لان هذه العملية تحتاج الى تقنيات فكرية وفنيا فتحول الكلام المكتوب الى انجاز اخراجي كبير وهذا مايطلق عليه بعملية تحويل السرد الروائي الى سرد سينمائي تتميز الرواية كجنس ادبي اساسه اللغة المكتوبة بكونها تتاسس على عنصر السرد بالدرجة الاولى " ان عنصر السرد يتقاطع مع في مجمله بعنصر الوصف حيث يشكلان معا ايقاعاامتداديا تتحكمه بنية حديثة مبنية على توالي الاسباب والمسببات الناتجة عنها "(Tazan Tudorof , 2005 . p 35) كما ان السارد فيها يلعب دورا مهما في عملية الوصف ويحدد طريقة الوصف وتوالي الاحداث وهو يختار الوقت المناسب ليخبرنا بالانقلابات في الاحداث عبر حوار الشخصيات او عن طريق الوصف الموضوعي " مايؤهلها الى ان تكون اقرب الاجناس الادبية للسينما " (Husayn Salman , 2013.p309) لاسيما انها تلتقي مع الرواية في اهم عنصر الذي هو السرد الذي يكون في الفيلم السينمائي عبارة عن صور كل منهما يقدم معنى دلاليا خاصة بها اي مثل الجملة في اللغة تساهم في اعطاء تشكيل اللغوي للرواية . " ان الكاتب الروائي يعيد خلق تجاربه المستمدة من الواقع من خلال فعل الكلمات وكيفية التعبير بها مستعملا زوايا النظر الخاص به مستغلا ان المعاني التي نستمدها من الوسط اللغوي تتجاوز بطبيعتها المعاني الحقيقية في المجتمع "(louie de Janity 1981 ,p420) لذلك فان الصورة اكثر تعقيدا من الكلمة لان تكوينها يتميز بازدواجية عميقة وموجهة ضمن اتجاه يحدده المخرج لذلك فان السينما تبقى اشمل منها تضم مختلف الاجناس الادبية والوراية في مقدمتها وايضا تضم مختلف الاجناس الفنية وعناصر اللغة السينمائية ...

الاقتباس السينمائي ...

الاقتباس :هو إعادة صياغة النص العالمي من حاله معينة سابقة إلى صياغة أخرى(إعداد)او اخذ فكرة وتعديلها(اقتباس)،والترحيل من ثقافة إلى ثقافة أخرى يراد من ورائها الظهور بصوره تجعله يعالج قضية أو عدة قضايا اجتماعية مع الحفاظ على مضمون الفكرة لتكون محلية الفكر والجو العام والعادات واللغة ومنسجمة ومرغوبة مع الواقع المعاش. يفتقر التميز بين السينما والادب على وجه الخصوص الى الوضوح عندما يكون الفيلم مقتبسا من رواية او قصة قصيرة وينال الاقتباس اكبر كما من النقد لان العمل الاصلي يصبح المقياس الذي يقاس عليه الفيلم ." يجب على صانع الفيلم ان ينظر الى المصدر الادبي لتخطيط مايمكن اتباعه بدقة او يستبدل تماما ليتم توافقه مع رؤية صانع العمل وعليه ان يفهم ويدرس الرواية ومن ثم دراسة النسخة الاسينمائية ليفهم معنى الاقتباس السينمائي "(. Dak Tshini, 2015.p212) ان للاعداد و الاقتباس وتحويل النصوص وتغير مساراتها أسبابا لا تخرج عن وعي القارئ أو المجتمع والا لما حصل الاتفاق عليها وهي ما يمكن عدها ركائز ودعائم قومت الاعداد المسرحي واعطته الفرصة للوجود والثبات ومن أهم تلك الاسباب التي ساعدت في تكون فاعلية الاعداد ووجودها. ما يلي(Amer mohammad 2017. P9)

. تقريب جو النص من بيئته الاصلية الى البيئة المحلية.

. تجنب التعقيد في النص الاصلي.

. تعميق بعض الشخصيات وتبسيطها .

. تفريغ بعض الاحداث .

. خلق نشابك في بعض العلقات

. اضافة وجهة نظر معاصرة .

ان عملية التغير والتحول في النص الاصلي تعني وجود الية للهدم، وان هذا الهدم للبنية القديمة التي وجد بها نص المؤلف لابد من ان تكون محاطة بعلمية ثقافية وفنية وخبرة لا يستهان بها لن هذه الالية تملك ادواتها التمهيدية ضمن افق النص نفسه وليس من خارجه، أي عملية الهدم تتم بطريقة لا تبتعد عن اطار النص فهي لا تأتي من خارجه، وأنما يجب أن تقوم عملية تفكيك البناء القديم من الداخل، "ان التجديد في العمل الفني اذا كان له قيمة لابد ان تمثل اخر مرحلة من مراحل التطور في الفكر الانساني من هذه الناحية" (Jirum Stulntiz,1974.p 340 .) يعطي الاقتباس حرية التصرف للمقتبس فهو من جانب يكون أمينا على البناء العام النص الاصلي ولكنه من جانب اخر يغير في الشخصيات والحوار وبالتالي يشعر المتلقي انه امام مسرحية محلية فيكون بين الشخصيات الأصلية والمقتبسة ثمة ترادف لتكون المسرحية ذات طابع محلي، وهنالك عدة أنواع من الاقتباس :- (Salam Abu Alhasan ,1993.p 62-66،)

1/اقتباس فكرة:كفكرة الخلود أو الحساب والعقاب الأخروية

2/اقتباس صفة ،اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية

3/ اقتباس ذات وهيئة،اقتباس شخصية بإبعادها وظروفها وسلوكها

4/اقتباس شخصية .

5/اقتباس هيكلي تام،مثل اقتباس أسلوب كتابة أو تجسيد فني

6/ اقتباس هيكلي جزئي

. 7/ اقتباس مغزى موضوعي، اقتباس الموضوع او المغزى دون الهيكل

8 / اقتباس ناقص

وقد انتهت السينما لأهمية النص واستطاع صانعو الأفلام التعامل مع النص بطريقة تمنحه أهمية أخرى غير كونه نصاً مكتوباً، "كونها تحوله إلى نص مرئي متحرك بعيداً عن الخيال الذي تركه في ذهن القارئ أو المستمع للنص"(Hamadi Kyrum, 1977. P30) إذ أن النص هنا يتعامل مع متلقٍ يرى ويسمع وكذلك يقرأ لأن الفيلم صار يعتمد بينة تركيبة "ما زالت تقوم على استدراج الفنون الأخرى داخل بنيتها وهو نقل للواقع الذي يشتمل على هذه الفنون" (louie de Janity 1981 ,p.431.) ويوجه الفيلم إلى المتلقي بوصفه أي الفلم نصاً قائماً بذاته، وهو نص يمثل وحده خطاب من حيث هو مفعل .. " إذن النص الفلمي يتوفر على خطاب ذو قصدية فاعلة تؤثر على المشاهد.. ولا يظهر النص الفيلمي إلا عبر تصويره وعرضه.. حيث يعدّ العرض هو الوجود الفعلي والحقيقي له. محتوياً مجموعة من الصور والكلمات والأصوات تتصل فيما بينها ضمن سياق، وهذه الصور والكلمات والأصوات يمكن أن تكون قضية أو حكاية " (Jun Huarid Lawsun, 2003.p276.) .. وبسبب اختلاف الزمن الروائي والزمن الفيلمي يمكن للمخرج أن يتوفر على آليات الاختزال والتأثيث بواسطة تحليل الزمن الروائي والزمن الفيلمي الذي يقسمه جيرار جينيت إلى أربعة أقسام وهي :- (Jirad Jiniyat,1997.p46)

. الحذف: الذي يرمز في الرواية إلى القطع، الزمن الغائب.

. الخلاصة: وهي تشير إلى الزمن الذي نحذفه ونكثفه لأنه متعلق بالزمن السر

. الوقف: وهو عكس الخلاصة حيث يتم تطوير الزمن واغناؤه وجعله يمر بنحو بطيء.

.المشهد: يحيل المشهد إلى المرجع الحسي للزمن الواقعي عند القارئ وهو ما يسمى بالزمن الحاضر. " أن إعادة حكي رواية مرة ثانية سيجعلها أكثر جمالاً ومتعة، لأنها ستصبح رواية أخرى مختلفة وإعادة الحكي عبر الوسيط السينمائي يعتمد في لغته على الدال الأيقوني والدال اللساني والدال الموسيقي، من خلال تفكيك النص الأول وإعادة توزيعه بواسطة لغة جديدة هي لغة الصورة " (Fadil Alaswad,1996.p144)

" وبهذا نكون أمام نص جديد ذو أشكال دالة جديدة متمثلة بالنص الفيلمي الذي هو عبارة عن فضاء وسائطي مولد لتبادليه جوهرية تضع السينما مكان الرواية اذن نستطيع أن نخلص إلى القول أن المادة الأدبية المكتوبة سواء كانت نصاً روائياً أو شعرياً، يتحول بتناوله من قبل السينما إلى نص أخر لا علاقة له بالنص الأصلي، ليس دائماً وذلك لاختلاف الوسيط وكذلك لاختلاف عناصر النص الجديد الفيلمي وأدواته " (Biazli Liaqyjsitun,2013.p330 .)"

المبحث الثاني ..... عناصر المعالجة الاخراجية للرواية في السينما

سنتناول في هذا المبحث بشكل مختصر مفردات العناصر الفنية الاخراجية التي يستخدمها المخرج في معالجاته لاي نص سينمائي كي تؤدي الدور الفعال والمهم في اي معالجة اخراجية لاي رواية مقتبسة للسينما بسبب ذكرها في الكثير من المصادر والمراجع السينمائية .. ونشمل ..

1 – السرد .. تتميز الرواية بانها كجنس ادبي اساسه اللغة المكتوبة وبكونها تاسس على عنصر السرد اساسا لانه يحمل معه عنصر الوصف " وهما يشكلان معا ايقاعا امتداديا تحكمه بنية حديثة مبنية على توالي الاسباب والمسببات النتاجة عنها " (louie de Janity 1981.p420) بالاضافة الى وجود سارد وشخصيات اخرى وفضاءات وازمنة وبذالك تلتقي مع الكثير من الاجناس الادبية الاخرى ولكنها تظل محكومة بمسار سردي ترابطي متسلسل لتتابع الاحداث كما ان " السارد هو الذي يقوم بلعبة ترتيب عمليات الوصف ويحدد طريقة توالي الاحداث وهو تختار من يخبرنا لهذه الانقلابات عن طريق وصف موضوعي وهو مايؤهلها لان تتحول الى فيلم سينمائي تختلف عن بقية الاجناس الادبية " (Rolan Bart,2014.p91 .) ان ا الكاتب الروائي "يعيد خلق تجاربه المستمدة من الواقع من خلال فعل كلماته وكيفية التعبير عنها مستعملا زوايا نظر خاصة به كون ان المعاني تتجاوز طبيعتها التخيلية الموجودة داخل المجتمع"(Tazan Tudorof , 2005 . p 33) ان لكل من السرد الروائي والسرد السينمائي بعناصره السينمائية مميزات خاصة بهما حتى وان التقيا في اكثر من نقطة لان السرد الروائي عبارة عن كلمات ويعتمد على اللغة المكتوبة وحدها في حين السرد السينمائي يعتمد على الصورة التي تشكل تفسيرا لهذه الكلمات سواء في الاطار الخارجي او الداخلي المتضمن كل مايتعلق في نفسير الكلمات وهو ملا يستطيع السرد الروائي تفسيره . في النص السينمائي فيكون ترجمة التعبير عن عن الحدث يتوفير دلالات بصرية وحسية للصورة بكل اشكالها وتفاعل الصورة مع المضمون الذي ينتج عنه كم هائل من المدلولات للمشاهد والاحداث وهذا التطور الذي صاحب عملية كتابة السيناريو وفصله عن عملية الاخراج وخلق له اساليب واشكال خاصة من السرد ورغم ان التوافق الضمني بين النص الادبي والسينمائي في بعض الفقرات الان ان النص السينمائي يتميز عنه النص الادبي في المساحة الشاسعة التي يمتاز بها اوذالك بجمع كل الفنون الانسانية ونقلها الى اطر معرفيه وتعبيرية خاصة بها وتساهم في تكوين اللفة السينمائية اي اعطائه شكلا سينمائيا ذو خصوصية مما سمح للسرد السينمائي ان تكون له حرية كاملة وبالتالي فان الصورة السينمائية تصنعها الكاميرا التي تؤطر كل التشكيل الموجود داخل الكادر السينمائي

2– الشخصية .. ان الشخصية الروائية تنطلق من الايمان العميق بضرورة محاكاة الواقع الانساني " المحيط بكل مافيه محاكاة تقوم على المطابقة التامة بين زمني تنائية السر / الحكاية " (Amer mohammad , 2017. P25)ان الشخصية تمتزج بالخيال الفني لدى الكاتب الروائي حيث يسمح له ان يحذف ويضيف يبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها وبالتالي تكون شخصية على روق واحتمال تكون قريبة عن شخصية في الواقع الانساني المحيط لانها شخصية من اختراع الراوي .اما في مجال السينما فان المخرج عندما يبدا عمله في الفيلم لابد ان يفسر نص السيناريو ويبدا هنا صراع ما بين كاتب السيناريو والمخرج لان كاتب السيناريو يطور القصة حول شخصياته بينما المخرج كمفسر للنص يتخلص من القصة ليحدد نلك الشخصيات والافكار ويبدا تحويلها الى سيناريوا اخراجي حيث ينضمن تصميم اللقطات وحجمها وحركة الكامير ومكانها وتكوين الصورة والحركة ..

ان الفن السينمائي ذا مدلول مباشر(الصورة اولا) على العكس من الفن الروائي الذي لايعتمد على مدلول المباشر (الكلمة المكتوبة) وبالتالي تبقى الشخصية حاملة للمعنى بغض النظر عن الفن الذي تمثله وفي

الفلم السينمائي " يعتمد كاتب الدراما في بناء شخصياته على نماذج من الحياة الواقعية والحقيقية وليس معنى هذا ان يستعير بطريقة فتوغرافية صوراً من شخص حقيقي بل معناه ان يأخذ السجايا التي يرغبها ثم يخرجها بطائفة غيرها من السجايا التي يريد ان تتسم بها شخصياته" (Rujir Basfield ,1964.p181) ولكن من المهم ان نميز بين الشخصية الانسانية كما هي في واقع الحياة والشخصية الدرامية الممثلة فنياً للشخصية الانسانية فما لاشك فيه ان الشخصية الانسانية تكون اكثر تعقيداً من الشخصية الدرامية لانها في تفاعل مستمر مع الحياة الاعتيادية. اما الشخصية الدرامية، فهي صانعة للاحداث وتكون من نسيج خيال الكاتب وخزينه المعرفي الذي يمكن العودة اليه في حالة كتابته لشخصية ما والتي يخلقها برؤياه وادراكه الخاص او من خلال تجربة يكون هو قد مر بها او حدثت امامه و تحولت الى خزينه الذهني والمعرفي ، فيعطيها ماضياً ومستقبلاً بحيث تبدو لنا كانها كائن حسي ذو بناء متكامل له تاريخ يرتبط بحركة الزمن فضلاً عن حاضر يؤشر، ضرورة، الى مستقبلية الاحداث يتزامن كل هذا مع المكان الذي يمثل الوعاء الذي يحتوي فعل الشخصية ويستجيب لما يحيط بها من مؤثرات فيجب ان تكون هذه الشخصية مرسومة بدقة وعناية شديدة لان من خلالها يتم طرح الافكار والحوار ونكشف عن ابعادها التي نراها في الصورة فيجب ان تكون مقنعة حتى تبدو مفهومة وحقيقية وقابلة للتصديق.يجب على المخرج مراعاة ثلاثة ابعاد مهمة في كل شخصيةوالتي من خلالها يستطيع ان يحدد نوع وكيفية المعالجة الاخراجية لكل شخصية وهي ..(البعد الطبيعي و البعد الاجتماعي و البعد النفسي)

3 – التصوير .. ان للصورة او اللقطة معنيان اولهما فلسفي يختص بشخصية الممثل وانفعالاته وحالته النفسية وتاثره على سير الاحداث داخل اللقطة والاخر خارجي اي خارج الشخصية وهو مايتعلق بشكل الصورة وتكوينها وحركة الكاميرا هو تجسيد حي لما يقوم به الممثل لانها عين المشاهد التي يراد متابعة الموضوع ولابد ان تتطابق حركة الكاميرا وزوايا التصوير مع مايقوم به الممثل من حركات وفق السياق الدرامي للقصة او الفيلم والصورة المرئية المتحركة وضمن هذا الاطار تتمتع بلغة اشارية عالية تستطيع بما تحمله من اشارات ورموز وتشكيلات ان تعطينا المعنى الفلسفي للموضوع المصور .وبتعبير اخر تستطيع الصورة المرئية المتحركة ان تمدنا بالمعلومات الوافية والكافية من خلال الاشارات والرموز والحركة والتكوين بحيث تجسد الاشكال ، او" الصورة الذهنية الى صورة مرئية مدركة حسياً وجمالياً " (Juzyf M Boggs,1995.p8) بمعنى ان هذه الصورة لا تقبل تفسيراً غير ما يقصده المخرج .هذه الحركة تنتج لنا شاشة حية غير جامدة ولقطة متميزة يجذب المخرج من خلالها المشاهد ويشده اليها ويعمل على ترسيخ فكرة الفيلم في ذهنه لذا يعمد المخرج الى " ابقاء الصورة حية لان كل لقطة تعطينا كمية عظيمة من المعلومات وبالتالي يشحن الكادر المرئي بمعلومات سينمائية ويتفادى ا حيث ان كلاهما يجعل هنالك وسيلة للتخاطب والاتصال حيث ان الفن المرئي يعتمد على الصورة المتحركة لتحقيق الهدف وهو الايهام الحركي وهو جوهر الجمال المتحرك . لذا فان الحركة التي يراها المشاهد على الشاشة هي ليست حقيقية بل حركة مدروسة يطلق عليها " الحركة الظاهرية " (Skyb Dayn Ywnj,1994.p125) من خصائص اللقطة الفلمية :-

الواقعية :- "حيث لابد ان تتمتع اللقطة بعناصر الواقع الحياتي كي نكون اكثر تاثيرا على المشاهد لان في هذه الحالة ستكون الحركة من اهم سبل دعائم اللقطة وبالتالي سنجعل المشاهد على اتسعداد تام للتاثير عليه وفتح ذهنيته للاستيعاب" (Steven Gats,2005.p170)

حاضرية الصورة :- حيث لابد من ان تجعلها تتحدث عن الانية مهما كانت سواء كانت في الماضي او الحاضر لان حتى الماضي هو لسان الحاضر الفلمي .

جمالية :- اي بمعنى ان تكون ذات رؤية مختارة للطبيعة اي "رؤية جمالية وليس مجرد نسخة مطابقة للطبيعة" (Marsel Martin,p30)

4 – التكوين .. يعني التكوين ترتيب عناصر المنظر قبل تصويره ... وهذه العناصر تشمل " الخط ، والشكل ، والكتلة ، والحركة " (Juzif Mashylly,1983.p33) اي ان التكوين هو " الجمع بين عناصر المنظر ومكوناته في علاقة منسجمة تشكل توازناً مريحاً بحيث يتمتع المتفرج باحساس من الراحة يسبب له اعمق المشاعر واقل مشقة " (Ahmad Alhadri,2012.p66) فالتكوين في الصورة المتحركة يعني ان نعمل على ان نوجد علاقة بين مكونات المنظور المرئية قدر الامكان ، وهذه العلاقة يجب ان تكون خاضعة الى قانون من شأنه ان يولد عند المشاهد احساساً بالراحة من خلال التوزان الشكلي في المنظور وهذه اللغة مفهومة عند كل المشاهدين في العالم والسبب في ذلك هو ان هذه اللغة تتعامل مع الشعور الغريزي والسيكلوجي عند الانسان وهو بالطبع متشابه عند كل المشاهدين .اذاً فالهدف من التكوين يتلخص بأنه " اظهار الغرض المرئي واضحاً ومفهوماً بحيث يتمكن المشاهد من التعرف عليه واستيعابه في يسر وسهولة تحريك عاطفة المشاهد والتأثير في مشاعره واقناعه بما يشاهد جذب الانتباه وتحقيق المتعة وحصر الاهتمام الى الاستمرار والمتابعة " (Lode Janeti,1981.p97)

5 – **الإضاءة ..** تكمن اهمية الاضاءة في التصوير في ان الصورة المرئية هي عبارة عن انعكاس الضوء من على الجسم المرئي . أي ان بدون الضوء لا يمكن ان تتحقق عملية التصوير التي تشابه عملية الابصار التي تتم بنفس الطريقة . من خلال سقوط الضوء على الجسم ثم ينعكس نحو العين او عدسة الكاميرا التي تلتقط صورة ذلك الجسم .السينمائية تحتاج الى اكبر ما تحتاج اليها العين البشرية اثناء عملية التصوير والاضاءة بعد عمل الكاميرا العنصر الخلاق الثاني لتعبيريه الصورة ولها اهميتها القصوى التي لاتزال معروفة لان دورها في الحقيقة لا يظهر مباشرة لعين المتفرج كما تعمل الاضاءة على التعبير عن طريق " خلق جو الترقب والغموض في المشهد الدرامي ، فالاجسام الصغيرة على سبيل المثال يمكن ان تجذب الانتباه اذا توافرات لها اضاءة اعلى او لون انصع من الوان الاجسام المحيطة بها فالموضوع الانصع يبرز في الارضية المظلمة " (Abdul Baset Salman,2013.p46) بل يمتد تاثير دور الاضاءة الى ابعاد حسية ونفسية تنعكس على المتلقي حسب الماهية التي يضعها المخرج لكل نوع من انواع الاضاءة المستخدمة " فالاضاءة على درجة كبيرة من الاهمية في توصيل الحاجة النفسية للفلم ولكنها يمكن ان تكشف فقط عن عملية محدودة من المعلومات القصصية المباشرة " (Maher Rade,2013.p37).

6 – **اللون ..** ان للالوان دوراً كبيراً في تدعيم رؤية المخرج واضفاء المعنى في المنظور . اذ ان اللون يميل ان يكون من الناحية السايكلوجية عنصراً لا واعياً في الفلم . هو يقوي العاطفة في مفعوله وهو معبر وخلاق

للاجواء اكثر منه عنصراً ذكياً واعيا فاللون يمتلك صفة الايحاء بالاجواء التي تتبع بالطبع طبيعة الموقف الذي ينطوي عليه المنظور الذي يفعم الشعور بذلك الجو نفس المتلقي دونما ارادة او وعي لان المتلقي سيكون منشغلاً بتفسير الخطوط والموجودات الشكلية ومحاولة ايجاد العلاقات وربطها فيما بينها ، بينما يتسلل الشعور المتاتي من طبيعة ونوع اللون في المنظور الى نفس المشاهد .

7 – **الزمان ..** يعتبر مفهوم الزمن من اعقد المفاهيم التي مرت على البشرية ولانستطيع ان نحدد معنى له فهو يعتبر اللحظة المتكررة التي تنمد فيها الحياة فاذا توقف الزمن توقفت الحياة لان الحياة مرتبطة بالتغيير وهذا التغيير المتكرر مرتبط بدوره في الزمن ومن دونه لايمكن ان يحدث اي شئ .. اما في السينما فالزمن يتقسم الى قسمين (Hussan AL-Salman,2015.p70-74)

اولا .. الزمن الذي يسير وفق تسلسل الاحداث وهو الزمن التقليدي اي متى وقوع الحدث زفي اي ساعة ومدة حدوثة .

ثانيا .. الزمن المتمدد الذي نستغرقه في وصف قصة باحداثها وشخوصها يتمدد بلا توقف ويستمر بالوصف الى مالا نهاية مع انتقال الاحداث بين الشخصيات ولكن في السينما فمحدود التمدد للغاية لاننا لانستطيع تكرار شرح الصورة مرة اخرى وهي صورة محملة بكل تلك الصور التي تستغرقها الرواية في وصفها الا انها تمر دفعة واخدة في السينما ولمرة واحدة . وهالك اربع انواع لبناء الزمن :-

1 – الزمن المركز .. وهو الاستخدام العادي للزمن في السينما وهو زمن استمراري يتم فيه الغاء الازمة الضعيفة التي لاتساهم في تحديد المشاهد الدرامية .

2 – الزمن الحقيقي .. وهو احترام سير زمن فتعرض على الشاشة حدثا مدته مطابقة لمدة الفيلم نفسه .

3 – الزمن الملغي .. هو عملية تركيب في الحاضر وتجسيد لزمن المستقبل المتخيل وهو تركيب فني ودرامي في نفس الوقت .

4 – زمن العودة / فلاش باك .. وهو اكثر الطرق التفسيرية للزمن من وجهة نظر القصة الفلمية وهو واسع الانتشار في الافلام والسينما استخدمته بعد الرواية ولكن كان اكثر نجاحا للاسباب الجمالية والدرامية والنفسية والاجتماعية (Marsel Martin,p216-220) ..

8 – **المكان ..** "السينما هي فن المكان وهي التي تجعل من الزمن احد ابعاد المكان " (مارسيل مارتن , ص 225 .) وهي التي تعالج المكان بطريقتين :- ان تكتفي باعادة بناء المكان وتجعلنا نجول فيه بحركات الكاميرا .. خلق ابعدا ماكنية وجمالية تركيبية يدركها المشاهد من تراكب وتتابع اماكن جزئية قد لاتكون لها اي علاقة مادية بينهما .. " تختصر السينما المكان بالاضافة الى الزمان ويصب ذالك لصالح السرد السينمائي لاننا نستطيع ان نتخيل مالم يتم عرضه وعندما نعرض المكان فاننا نعرض فقط العناصر الرئيسية والاساسيه فيه تتكون لدينا تصور عن ماهيته "(Maikel Rabiger,2012.p277) .وللمكان الروائي اهمية كبيرة لاتقل عن اهمية الزمان " واذا كانت الرواية في المقام الاول فنا زمانيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الايقاع ودرجة السرعة فانها من جانب اخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان " (Qasem SIZER,2018.P99)

9– **الديكور**.." المنظر المصنوع داخل الاستوديو وبكل ما يشتمل عليه من محتويات ومستلزمات مثل قطع الاثاث والستائر والخلفيات والاشكال المصنوعة من الاخشاب (مثل الغرف والابواب والنوافذ والسلالم) وغيرها " (Karm Shalaby,2008.p177) فالديكور هو ماينفذه مهندس المناظر في الاستوديو بناءً على توجهات المخرج كي يوهم المشاهد بانه حقيقة لموقع جريان الاحداث في العمل حيث يخضع الديكور التلفزيوني لشروط ومتطلبات يفرضها الانتاج وطبيعته . فكل مكان له خصوصيته وفقاً للرؤية الاخراجية ولمجريات الحدث ، كما اذا ماكان داخل الاستوديو فسيتطلب انشاء الديكورات وفق اللقطات او المشاهد ومتطلباتها ، اما اذا كان التصوير خارجياً فالمكان يجب تهيئته وفقاً لما يتطلبه الحدث كان يكون المناخ والجو هو في الواقع صيفاً والمشهد يدور حدثه في الشتاء ، هناك عدة وظائف يقوم بها الديكور اهمها اظهار طابع العصر والهوية والقومية ، اظهار المنزلة الاجتماعية ، اظهار طبيعة الشخصيات وامزجتهم ... كما ان تفاصيل الديكورات يمكن ان توحي بمعانٍ رمزية او تعبيرية تنعكس على الشخصيات التي يحتويها ذلك الديكور ..." والديكور يمكن ايضاً ان يعطي احساساً او اشارة بالانتقال اوالتحول من وضع لاخر كأن يكون من قوة الى ضعف او بالعكس او من حرية الى قيد .." (Walid Abdul-Malik, 2006.p134)

10.. **المونتاج** .." ان تعريف المونتاج فيزيائيا هو ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع اخرى واللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشهد والمشاهد ترتبط مع بعضها لتكون مقاطع متسلسلة حيث يتم فيه ازالة الزمان والمكان الغير ضروريين ويقوم بربط الافكار لقطة باخرى ومشهد بمشهد وهكذا " (Lode Janeti,1981.p187)حيث يعتبر المونتاج هو البناء اللغوي للفيلم . ويعتبر سرجي ازنشتاينمن اشهر المخرجين الروس وفي العالم صاحب اهم نظرية في المونتاج والتي تعبر اساس عمل المونتاج ووضع 5 انواع للمونتاج التي لاتزال حاضر الى يومنا هذا وهي :- المونتاج المتري / المونتاج الايقاعي / المونتاج النغمي / المونتاج التوافقي / المونتاج الذهني .

11 – **الازياء و المكياج** .. يترابط عنصري الازياء والمكياج مع بعضهما البعض فالازياء هي ليست مجرد زينة تضاف للشخصية ، لكنها الطابع المميز للشخصية وللموضوع " الملابس اذاً هي وسيلة تعبير في السينما خاصة حيث لقطة كبيرة لخيط نسيج يمكن ان تقدم معلومات مستقلة عن صاحب الملابس ذاته " (Lode Janeti,1981.p402) فنوع الملابس ولونها وشكلها وطرازها . كل له تاثير وله معنى يختلف باختلاف تلك المتغيرات حيث ان كل عمل درامي يتطلب ان تتصف ازياؤه بصفات تميزه عن ازياء الاعمال الاخرى . حيث تعبر الازياء عن طباع وابعاد الشخصية ، ومنزلتها الاجتماعية والهوية التي تحملها تلك الشخصية والوضع الاقتصادي الذي تعيشه تلك الشخصية . كما يمكن للازياء ان تكون ذات دلالة على جغرافية المكان من خلال ارتداء الشخصية لزي خاص لشعب معين او منطقة معينة . ن الأزياء من العناصر الجوهرية في العمل الدرامي وليست عنصرا إضافياً في العمل وتعبر الأزياء عن طبيعة الشخصية التي ترتديها والزي يحدد " الجنس والعمر والانتماء الطبقي أو الاجتماعي والمهنة والجنسية والديانة وذوق الشخصية ووضعها الاقتصادي ويدل على الفترة الزمنية والوقت والمكان وكذلك يشير إلى الجو العام للعمل الدرامي " (Ali sabah Salman,2000.p52)

12 – الصوت .. لقد استردت الصورة قوتها وقيمتها الحقيقية بفضل الجو الصوتي المحيط بها وانتقلت الكثير من المؤثرات الذاتية الى الشريط الصوتي هكذا اوضح مارسيل مارتن اهمية وجود الصوت وتفاعله مع الصورة اذا ان الفيلم يستطيع التعبير عن عن نفسه بكتل من الواقع المجرد الاجمالي .لذالك نستطيع ان تقول بان الصوت شارك بمهام عديدة في السينما وهي :-(MaeselMartin,p116-118) . الاحساس بالواقع او الواقعية / الاستخدام الطبيعي للكلمة / الصمت / بلاغة الايجاز الممكنة للصوت او الصورة بفضل ازدواجيتهما .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

منهج البحث .....اعتمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتفق مع العلوم الإنسانية ومنها الأدب والفنون لأنه ينبغي" وصف ما هو كائن ويتضمن الظاهرة الراهنة (الموجودة حاليا) وتركيبها وعملياتها السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره" (محمد سعيد . ابو طالب, ص94) إذ يمثل انسب المناهج التي تتلائم وطبيعة البحث بغية تحقيق هدف البحث وإيجاد الحل لمشكلته ولهذا تم تحليل العينات وتفسيرها وفقا لهذا المنهج الذي يتيح لنا أن نصل إلى النتائج المرجوة للبحث.

مجتمع البحث ....وهي تتعلق بالفيلم الوحيد الذي كان ماخوذا عن روايات ماركيز وعن الحب في زمن الكوليرا وحسب طبيعة المعالجات الاخراجية الملائمة التي تتضمن الاساليب السينمائية والصياغة البنائية .

عينة البحث ...../ الحب في زمن الكوليرا)(Love in the Time of Cholera تم اختيار فيلم فيلم مأخوذ عن رواية الأديب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز التي تحمل الاسم نفسه، بدا بتصويره عام 2006 وعُرض في 2007..

أداة البحث ..... بالنظر لموضوعة الدراسة وجد الباحث ضرورة الاستفادة من آراء الخبراء والاختصاصيين للوصول الى معطيات ومؤشرات يمكن الاعتماد عليها كأداة لتحليل عينة البحث . وكذالك استحصال اراء لجنة الخبراء والمحكمين حيث تم التاكيد على ان المخرج استطاع من خلال معالجنه الاخراجية ان يحقق الواقعية السحرية من خلال البناء التشكيلي للقطة والاعتماد على ايجاد علاقات شكلية ومكانية متوازنة فنيا مع عناصر التكوين وكذالك توظيف كل كل الامكانيات السينمائية والفنية من اجل اعادة لخلق الواقعية السحرية صوريا وتاثيرها على المشاهد ..

وحدة التحليل ..... اعتمد الباحث على المشهد واللقطة بوصفها وحدة التحليل للوصول الى وصف دقيق لبيان المتغيرات في المعالجة الاخراجية وبحسب انواع اللقطات وحجومها .

خطوات التحليل .... مشاهدة الفيلم من خلال موقع اليوتوب ./ . تفريغ المشهد المراد تحليلة على ورق ./. تحليل العينة وفق اداة التحليل .

الفصل الرابع / اجراءات البحث

اسم الفيلم .. الحب في زمن الكولير

سنة التصوير ... 2006

سنة العرض ... 207/11/6

وقت الفيلم ... 2:18:38 ساعتان وثمانية عشر دقيقة وثمانية وثلاثون ثانية

تمت مشاهدتة على شبكة الانترنيتhttps://www.almstba.tv/video/view.php?vid=db63eee

تحليل الفيلم :

المؤشر الاول :

استطاع المخرج ان يوظف الواقعية السحرية في فلمه كما في الرواية ..فيلم الحب في زمن الكوليرا يظل عملا مخلصا للرواية وخطها العام الا انه من الناحية العاطفية والروحية ممل وشاحب، فمايك نويل قدم عملا فنيا يقع في منتصف الطريق بين الفن والترفيه، ولكن الفيلم الملحمة عن الحب والعذرية وقدرة الحب علي التواصل مع الاجيال، الحب الذي يبدو كالمرض يدخل الروح والجسد مثل الكوليرا، خال من الحرارة. ولأن الرواية تحاول القول ان المعاناة من اجل الحب هي نوع من النبالة فان الفيلم لم ينجح في الكشف عن دوافع الحب وقوته لدي بطلها. فقوة الرواية كانت، ولا زالت، في خيالها الجامح ولغتها البارعة وصورها التي تنقل التشوش والحنين والعناد، واعادة خلقها للحياة حول نهر استوائي وتجلياتها الاسطورية ومواجهتها مع الحداثة، وعليه فماركيز يقدم اطارا يكون فيه الحب قادرا علي شفاء الروح، فالحب في رواية ماركيز ليس سرابا او خداعا للنفس بل هو حقيقة قادرة علي شفاءالروح، انه معاناة وانتظار وشهوة، انه شعور لانهائي عابر للزمن قادر علي تجاوز الشيخوخة وتجاعيدها. يقول البطل لحظة لقائه مع معبودته انه انتظر هذه اللحظة، لحظة اللقاء خمسين عاما مؤكدا انه لم يفقد عذريته لأي امرأة فقد ادخرها لهذه اللحظة مع انه يخبرنا انه نام وضاجع 622 امرأة، لم تكن هذه اللقاءات العابرة بقادرة علي شفاء روح العاشق من حبه الأول. نري ان علاقات فلورينتينو اريثا العابرة ما هي الا محاولة للخروج من الم البعاد، فقد قال له مديره في دائرة البريد ان بيت البغايا هو السبيل لنسيانها، ولكنه قام بتدوير التجربة العابرة لتطل علي زمن حبه الطويل. فلورينتيو يخوض تجارب مع نساء عابرات، ارامل في معظمهن ومنهن امرأة تقتل بسببه غيرة زوجها، وحالة اغتصاب يتعرض لها في سفينة كان مسافرا علي متنها ليعمل بعيدا عن معبودته فيرمينا اديثا، واخري تنتحر بسبب تركه لها ..عندما وجد ان الفرصة حانت لتوحده مع المرأة التي انتظرها طويلا. ومهما يكن فان قدرة الكاتب علي استحضار الحب وصراعه مع الزمن المتغير تمثل لحظة هامة في العمل الا ان هذه اللحظة، لحظة اللقاء الاخير التي تصل فيها الرواية نهايتها المقنعة، تتحول في الفيلم الي مشهد عن اجساد مهترئة ونظرات غطاها المكياج مع ان الراوي يجعل من هذا اللقاء الاخير رمزا او مجازا متجاوزا للتجعدات واثر السنين علي العاشق والمحبوبة ويحاول ان يتجاوز الزمان والحاضر ليستعيد طراوة الحب وشبابه .

لذلك نجد ان المخرج لم يستطع ايصال ما يمكن ان نشعر به اذا قرئنا الرواية لم نشعر بما هو معروف عن كتابات ماركيز ففي الرواية نرسم في مخيلتنا الواقعية التي تمزج بين السحر والعشق ماركيز الئي ياخذنا يعيدا ويتلاعب بمشاعرنا في اي وقت يشاء لم يستطع نويل ان يشعرنا به لأنه احتمال هو مخرج اجنبي لم

يكن لاتينينا ولم يجعل للنكهة اللاتينية حضورا واضحا الا انه اوصل الينا رسالة مفادها بان الحب لايزال حاضرا حتى بعد السبعين ..

وتظل سحرية رائعة ماركيز في سحر راويها الذي يمارس حضوره الخاص والذي يقفز عبر الازمنة والامكنة يتذكر الماضي ليستعيد المستقبل، واصفا شخصيات واحداث في ضوء احداث الماضي والحاضر. ومن خلال هذا الحضور

تبدو فيرمينا اديثا في مركز الرواية، بل ان حضورها يصنع الرواية بطرفيها فلورينتينو وجوفينال، فهي كما قال ماركيز، الرواية ذاتها. ومن خلالها نشاهد ذلك التوتر بين الحاضر الحديث والرومانسي القديم ..

لم يصل المخرج الى التفاصيل الدقيقة التي تميزت بها الرواية في اخذنا الى عالم السحر والجمال لم اشعر بذلك ولم اشعر بنكهة امريكا اللاتينية بالاضافة الى انه عمد الى اغناء الفيلم بالمشاهد الجنسية التي اراد من خلالها ايصال حالة البطل / فلورنتينو الى المشاهد من خلال حالة الضياع والنسيان ولكن هذا سبب رد فعل سلبية خصوصا في العالم العربي .

ان عملية تحويل النص الماركيزي الى نص سينمائي ليست بالعملية السهلة خصوصا اذا ما عرفنا بان كاتب النص هو كاتب انكليزي لم يتلذذ برائحة الاجواء الامريكية اللاتينية وبالتالي نجد ان هنالك ضعف في الجمل وصياغة الكلام رغم انه اتكأ على النص الروائي علما بان النص الروائي ياخذ القارئ الى عالم اخر يوهمه بانه يتحدث عن الواقع لذا نجد من خلال ماسبق بان الواقعية السحرية لم اجدها لدى النص السردي للفيلم حيث ان طبيعة التعامل مع هكذا رواية تتمتع بخيال غير طبيعي يحتال على القارئ بين السحر والخيال وايهام الواقع يتطلب جهدا كبيرا في عملية البناء السردي كي يستطيع ان ينقل الينا ماتعنية الواقعية السحرية لذا نجد ان المخرج قد اخفق في ايصال هذه الساحرية الى المشاهد رغم انهم ابدع في الكثير من الامور الفنية واعتمد ايضا على كافة عناصر اللغة السينمائية في معالجته للنص السينمائية رغم ان الفيلم قد نجح بشكل كبير الا انه افتقد الى الروح الكولومبيه ..

المؤشر الثاني ..

توظيف الاحساس الجمالي من خلال المعالجة الاخراجية للرواية ...

هذا الفيلم الذي تمسك بالرواية في كل تفاصيله، واستطاع بحرفية أن ينقل كل المشاعر المكتوبة تقريباً إلى الشاشة، لم يحرف صناعه الأحداث ولم يقامروا بإضافة أو حذف أياً من الخطوط الدرامية الأساسية، بل نقل مشاهد بكاملها من الرواية دون أي إضافات أو حذف، ورغم أن الرواية المكتوبة تختلف تماماً عن المرئية إلا أن الفيلم استطاع أن يجعل المشاهد لا يشعر بذلك الاختلاف بل عزز كل جماليات الرواية ببراعة ....

الأدهى أنه جعل الممثل «خافيير باربديم» المعروف بوسامته شاباً قبيح المنظر ثم عجوزاً أقبح، كانت الثيمة الأساسية لشخصية «فلورينتينو أريثا» في الرواية هي القبح، ربما هذا ما جعله في نظر حبيبته بائساً، وشب وهو يعرف هذا عن نفسه وربما أيضاً كان هذا هو السبب الذي جعله متمسكاً بحبه المستحيل المنتهية قصته منذ البداية ...

كانت تلك أحد أهم مميزات الفيلم، فبغض النظر عن قدرات «باربديم» التمثيلية وقدرته على تقمص الشخصيات فقد استطاع صناع الفيلم أن يقنعوا المشاهد أنه قبيح، وقد كان الماكياج والرتوش المضافة متقنة جداً، يمكنك أن ترى هذا الإتقان في مشهد زواج العجوزين في الربع الأخير من الفيلم عندما خلعت «فيرمينا داثا» ثوبها ليبدو جلدها المتهدل الشائب، حتى أنه ليمكنك أن تشم رائحة جلد العجائز عبر الشاشة

المؤشر الثالث ....

يشكل التصوير في دلالاته التاريخية عنصرا سائدا في المعالجة الاخراجية للواقعية الزماكانية الرواية يمثل التصوير عاملا مهما في كل الافلام على حد سواء لأنه الوسيلة الوحيدة التي نستطيع من خلالها مشاهدة الانفعالات الممثلين وطبيعة العلاقات مع بعضهم البعض و زماكانية العمل تاريخيا وجغرافية اي بمعنى هي العين التي ننظر اليها لحقبة انجاز الفيلم .. لذا اعتمد المخرج في رويته الإخراجية على استخدام اللقطات القريبة المصاحبة للحركة وكذلك استخدم لقطات الاوفر لبيان وجود التأثير والمؤثر في اللقطة ... لذا فان الباحث ركز في مشاهد اللقاءات والانفعالات خصوصا عند لقاء الحبيبيين (فلورنتينوا و فيرمينا) باعتبارهما اساس الرواية واساس قصة الفيلم

كذالك اعتمد المصور على استخدام حجوم لقطات عامة توضح الحقبة التاريخية التي تنتمي اليه قصة الفيلم ويمكن ان تقيم عملية التصوير من خلال احد المشاهد في السوق جعلنا نشعر باننا فعلا في سوق من خلال وجود الكاميرا المتحركة واعطى حرية للمصور من خلال خطة مدروسة ان يتصرف بما شاء وان يتقل الينا بالفعل مالذي يحدث والتركيز ايضا بنفس الوقت على ابطال الفيلم من خلال لقطات مقربة تظهر عليهم مدى تاثير الانفعالي من فرح او حزن او استغراب ونرى ان المخرد وظف جميع اشكال الحركات واللقطات التي يمكن تحديدها على المستوى التف=قني من خلال الزوم والكرين والتراك واللقطات الاستعراضية وتوظيف حركة الكاميرا في التجمعات مايصاحبها من اهتزازات كي يشعر بان المشاهد موجود مع الحدث لانه حركات مؤثرة ولها دلالات مصداقية وجمالية التي وظفها من اجل السياق الدرامي للفيلم وبنفس الوقت يقربنا من حالة الوصف الماركزية الروائية وكيفية تفسير المخرج لكلمات ماركيز فيها.

الزمان :

ان عنصر الزمان والتعامل معه لا يخضع لقوانين معينه في الفيلم باعتباره ان الفيلم هو النسخة المرئية من الرواية التي تعود الى القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر لذا فان المخرج وظف جميع الوسائل الممكنة ليتم اخبارنا بزمن الرواية او القصة واحداثها وكيفية ايجاد حل للمعالجة الزمينة في الانتقال من زمن الحاضر الى الماضي ومن ثم ارجاعه الى الحاضر وبكل الاحوال نجد ان الزمن عند نويل هو ماتلاعب به من خلال الانتقالات عكس زمن الرواية بالاضافة الى ان المعالجة الزمنية ارتبطت ايضا بمقدرته على تلائم كل العناصر الاخرى معه خصوصا في الشخصيات الرئيسية وتطورها الزمني وماله من تاثير عليهم وعلى تصرفاتهم وافعالهم وعلاقاتهم مع بعضهم البعض

خصوصا في عند بداية الفيلم عندما ياتي فلورينتينو الى فيرمينا للتعزية بوفاة زوجها وبقول لها بان انتظر 51 عاما ليطلب الزواج .. بمعنى ان الزمن لدى المخرج كان مهما في ان يكون احد وسائله لايصال الاحساس بالقصة ..

ان احد اساليب المعالجة الزمانية تكمن ايضا في الاكسسوارات المستخدمة والازياء وحتى وسائل التنقل لانه كلها ساعدت المخرج في عرض الزمان وكذالك التسلسل الزمني الواضح على الشخصيات من خلال المكياج وظهورهم باكبر من اعمارهم الحقيقية وتسليط الضوء على حالات الجنسية وتسلسلها الزمني مصاحبا مع تقدم العمر بالعاشق فلورينتينو مع تطور الحياة ووسائل النقل كلها تظهر جليا على عملية المعالجة الزمنية المصاحبة للاحداث حتى الموسيقى المصاحبة هي احد المعالجات الاخراجية التي تعنى ايضا بالزمن كل ذالك حدد المخرج الزمن بشكل موضوعي وان الدلالة الزمينة ضرورية في بناء لقطة لان التجسيد بدون التحديد يبقة غير وافي وغير مقنع واتقد ان المخرج كان بارعا في ذالك مما ادى الى جذب المشاهد اليه ومنح لها خصوصية معينة .

المكان :

يمثل المكان اللاعب الرئيس في القصة لانه يضم كل الاحداث ولان رواية ماركيز لها خصوصية في المكان نتيجة تنقل شخصو الابطال من مكان لاخر واستقرار البطلين في مكان ما في البحر على سفينة الحب كان لابد من المخرج ان يجد معالجة مهمة له لان المكان هوية الفيلم ولان المكان يرتبط مذالك بكل العناصر سواء الازياء او الاكسسوارات او الديكور او الاضاءة او تكوين اللقطات اي بمعنى ان المخرج د بنى مدينة متكاملة تعود الى زمان حدوث القصة مما ادى الى كشف هوية كل الابطال والاحداث وهذا ماحدث على سبيل المثال في الدقيقة 8 حين دخل فلورينتينو الى بيت حبيبته نجد ان المكان يعود الى حقبة القرن الثامن عشر وكذالك الازياء التي يرتدونها وطريقة الكلام والعمال مصاحبا بذالك حركة الكاميرا وتاثيرها المتحرك الغير مستقر الذي يدل على توتر الشخصية ولهفتها الى حبيبته والذي لايعرف متى يراها او اين يراها مع ذالك فان المخرج استطاع ايضا ان يستخدم اضاءة مناسبة تدل على الحقبة التي لاتوجد فيها انارة سوى الشموع لذا فان النخرج حتى في نهاية الفيلم حينما ابحرت السفينة واستقرت بهم وسط البحر كان البحر هادئا بدون ضجيج المراكب او الصيادين اي ان السفينة البخارية كانت تعود لزمان ومكان القريب من المدينة في وسط البحر ومن لقطة عامة مستخدما عين الطائر توضح لنا مكان حدوث الاحداث في اي مدينة واين موقعها قريبة من البحر ام لا منطقة غابات ام لا كيف تاثير ذالك علا ملابسهم وطريقة كلامهم وحركتهم وتجارتهم وفي اي عمل يمكن ان يشتعروا بها وكذالك البنايات المشهورة انذالك والاسواق وحتى الكنائس وبيوت البغاء والسنترال والطرق الخ ..

ان معالجة المكان اخراجيا استطاع نويل ان يجسد الاحداث المترابطة وطبيعة نمو الشخصيات وتغيرها مما ادى الى ترابط الزمان معه وبالتالي جعل كل الابطال في دائرة النمو مقارنه بما تم قرائته في الرواية ولكن وهنا يتم طرح السؤال هل استطاع المخرج استخدام المكان لاثارة الواقعية السحرية فينا ؟؟ اعتقد هنالك خلل في عملية ترجمة الحرفية للرواية ومكانها لان ماركيز يجعلنا ننتقل بكل شفافية وخيال من مكان لااخر

بدون شعور بينما نويل كي لايفقد المشاهد يستخدم القطع الحاد في المونتاج للانتقال من مكان لااخر ولكن الزمان كان مساندا للمكان في جعل القصة ذات حبكة عالية.

المؤشر الرابع ...

تحقق المعالجة للواقعية السحرية من خلال البناء التشكيلي للصورة والاعتماد على ايجاد علاقات شكلية ودلالية متوازنة فنيا بين عناصر التكوين ...

بحث كثيرا في مواقع الانترنيت عن صور معبرة عن التكوين الا انني لم اجد ماصبوا اليه فوضعت صورة الفيلم ومن خلاله يمكن ان نستقرأ بعض الامور ونحللها كي نفهم طبيعة الفيلم وهل استطاعت المعالجة الاخراجية للمخرج نويل ان يوصل الينا الواقعية السحرية المنشودة من قبل ماركيز عن مافي الرواية ... لان كان اعتراض ماركيز حول تحويل روايته الى فيلم بان يريد الحفاظ على القارئ في حقه بالخيال ...

المونتاج ...كان ايقاع المونتاج يتلائم مع سير احداث قصة الفيلم فلم يبادر المخرج في معالاجته الاخراجية ان يكون المونتاج بشكل سلس وذو فاعلية في توظيف المعنى الدرامي للاحداث في القصة وبسبب خصوصية الاحداث وتاريخ وقوعها واهميتها وعملية الانتقال السردية من الحاضر الى الماضي ثم ربطها بالحاضر مرة اخرى (ماضي وحاضر احداث ومن القصة)وعملية انتقال بين الماضي والحاضر وخصوصا عند توضيح التفاصيل والصراع بين الشخصيات من اجل الحب نرى ان المخرج قد ركز كثيرا على المونتاج وبشكل كلاسيكي وتم توظيفه بشكل سلس ودقيق لربط الاحداث من خلال اختيار موفق يساهم في راحة عين المشاهد ولايشعر المشاهد بانه غريب عنها واستخدم القطع الحاد خصوصا في المشاهد الدرامية الثنائية من خلال استخدام لقطات متساوية الحجوم والزوايا وبعكس الانتجاه مما يدل على حرفية في المونتاج بدون اخطاء وكذالك عند الانتقال من الماضي للحاضر وبالعكس نجد انه استخدم المزج البطيئ الغير محسوس لتجنب اصابة المشاهد بالدهشة في عملية الانتقال لانه يريد ان يحافظ على وحدة الموضوع ويجعل المتلقي دائما يقظ ويتابع باهتمام مجرى الاحداث ولكي يكون القطع مبررا ولايجعل هنالك شكا في بسبب اختياره لنوع القطع وكذالك لايجعل المشاهد في حيرة حين ينتقل من مكان لااخر رغم ان الفترة الزمينة متباعدة في الاحداث اي بحدود 50 عام واكيد حصلت تغييرات كثيرة في الاماكن ولكنه نجد انه كان موفقا في عملية الانتقالات اعتقد بسبب اهمية الرواية والاحداث التي شكلت عامل مهم في ان يكون المخرج مسيطرا في عمله ففي مشهد الانتقال الاول من الحاضر الى الماضي في الدقيقة 7:27 عندما ارادت فيرمينا تمزيق صورة فلورينتينو استخدم المخرج القطع الحاد المباشر من الصورة الى مشهد نهار خارجي يكون فيه البطل شابا يعمل في مكتب بريد ويقوم بكنس الارضية هذه القطعة تجعل المشاهد بعد فترة استرخاء ومتابعة قد تكون مملة الى جعله يقظا وتم اعطاءه صدمة لما هو قادم من احداث ولماذا ارادت ان تقطع الصورة_ ....استخدم المخرج القطعات الحادة المتسلسلة السلسة واعتمد على لقطات المقربة باستخدام كاميرا ذات تقنية عالية اعتمد على لقطات مابين العامة والقريبة ولكل منهما دلالات واضحة لايصال فكرة الفعل لابطال الفيلم وتاثرهم على سير القصة .

لم يكن هنالك ايقاع بطئ لان المخرج كان حذرا في النقل التام للاحداث الواقعة اصلا في الرواية ولكنه فقد نكهتها الساحرية ولكنه كان حازما في ان يجعلنا داخل مناخ الفيلم وتطوراته وزمانه ومكانه لم يستخدم

المونتاج السريع اعتمادا على الحقبة التاريخية التي تعود اليها الرواية اي انه كان كلاسيكيا في عملية المونتاج

.

الاضاءة ...استطاع المخرج ان يجعلنا داخل الفترة التي حدثت فيها القصة من خلال هذا العامل المسمى الاضاءة فالعملية برمتها عبارة عن تخطيط كامل ذو اسلوب متناسق مع زمان ومكان الحدث فنجد تارة يعمد المخرج على استخدام ضوء الشمعة للدلالة على فترة لاتوجد كهرباء مما يعطي شعورا باننا في زمن الظلام وايضا يعطي احساس بالشاعرية الكبرى واللهفة على ابراز المشاعر من خلال كتابة رسالة او مذكرات كما في الدقيقة 9:38 عندما دخل فلورينتينو على والدته نجد ان المخرج عمد على استخدام اضاءة شبية بضوء الشمعة واظهار الشمعة في احد الزوايا مما يعطي انطباع بالوحدة وانفجار المشاعر عند كتابته لرسالة الى حبيبته .

وكذالك ساعدت الاضاءة على المساهمة بشكل كبير في عملية البناء الدرامي للاحداث من خلال ملائمة استخدامها والفترة الزمانية للاحداث مع اماكن احداث القصة وساعدنا في اغلب الاحيان على الشعور بساحرية المكان وجمالياته حيث مال المخرد الى استخدام الالوان الغامقة في تكويناته مع اضاءة بسيطة داخلية يدل على تراجيديا الموضوع واهميته حيث عمد المخرج الى بنائين من الاضاءة هما الداخلية اي لكل مشهد داخلي ولقطة لدينا اضتءة متميزة ومختلفة عن الاخرى ومنها خارجية اي جعل الاضاءة في المشاهد الخارجية متناسقة ومتناغمة مع طبيعة المشهد والحركة والافعال التي يقوم بها الابطال .

التكوين :ان التكوين الجيد هو عندما تكون كل الموجودات داخل الشاشة مرتبة بشكل ممتاز في وحدة مترابطة ومتناسقة وذو كيان واحد .. حيث برع المخرج في ان تكون كل لقطة من لقطات الفيلم ذو ميزة خاصة متناسقة ولاسيما ان لكل لقطة ذو فعل درامي معين من خلال تحديد مواقع الممثلين وحركاتهم والاكسسوارات والاضاءة والاثاث ولاننسى حرية المصور في حركة الكاميرا اي ان كل لقطة عبارة عن صورة فوتغرافية متاكملة المعاني والمضمون فالخبراء اجمعوا على ان المخرج استطاع ان يصل الى الواقعية السحرية المنشودة من خلال معالجته الاخراجية ومن خلال تكوين اللقطات عدا الخبير أ.م.د. ياسر عيسى فانه يرى قد تحقق نوعا ما وانا رأيي انه استطاع المخرج نويل ان يجسد كل الروحية من خلال تكويناته على الشاشة من خلال قواعد التكوين الجيدة التي اشعرتنا اانا في نفس الحقبة التي وقعت فيها احداث الفيلم لذالك فان التوظيف الدرامي للتكوين قد جعل المشاهد ان يعايش مع الحدث ولكن كانت هنالك مشكلة في اداء اداء الممثلين وطريقة ايصالهم لفكرة الرواية والاحساس التي جعل القارئ يختلف مع المخرج في فكرة العمل لان الرواية تجعلنا في واد غير مرئي خيالي ساحري بينما المخرج جعل هذا ممكنا ولكن مع الفارق الشاسع بينهما .بالاضافة الى انه استخدم الالوان التي تدل على الشيخوخة كما في المشهد المذكور استخدم الالوان التي تلائم البشرة المتجعدة التي تمثل اهم مرحلة ومشهد في الفيلم وهي عودة الحبيبة له بعد 51 عاما خصوصا في المشهد العلاقة الحميمية التي تجمعها في فراش واحد نلاحظ التكوين الرائع الذي يمثل كل عناصره خصوصا انهم تجاوزوا السبعين من العمر وفي اللقطة الاخيرة والاهم في الفيلم عندما رفعوا الشراع الاصفر وقرروا ان بيقوا على السفينه لحين الموت لانه دلالة على وجود مصابين بمرض الكوليرا ولكن في الحقيقة انه الحب الابدي الذي اراد ماركيز ان نشعر به فكانت مجموعة من التكوينات لايصال

فكرته الخيالية السحرية وان نعود ايضا الى ارض الواقع وحقيقة القصة .ان رواية الحب في زمن الكوليرا تدخنا إلى عوامل ماركيز وهي تصور الكوليرا المنتشرة مثل الشمس في منطقة ما بعد السبعين، تتوج في خريف العمر داخل سفينة نهرية

تحليل الرؤية الاخراجية :

الفيلم يؤكد بشكل ميلودرامي علي فكرة الحب الذي لا حد له، ففلورينتينو يجسد العاطفة والحب الذي طهرته التجربة والمعاناة، لكنه في بعد اخر يبدو شخصية مثيرة للضحك يعاني من مرض الحب، والذي يبدو مرض الكوليرا معادلا له. لذالك فان عناصر الرواية الفلسفية تبدو غائبة ومعها صوت الراوي القوي في الرواية وعالمه السحري الذي لا يمكن ان يستبدل بصوت ممثل. ففي عالم الرواية يمكنك ان تشم رائحة الموت والمرض/الكوليرا، ومعها ايضا رائحة الورود والزهور المختلطة برائحة العرق وشمس الاستواء. حتي الشهوة الحسية التي يخلقها ماركيز في الرواية تحولت في الفيلم الي مشاهد عارية معزولة. بعيدة عن روح الرواية التي تتحدث عن المسؤولية الاجتماعية وغيابها عن بطلي الرواية الطبيب والعاشق وان كلا من فلورينتينو وجوفينال انانيان ويعيشان في برجهما العاجين غير واعين للواقع الاجتماعي وتظل سحرية رائعة ماركيز في سحر راويها الذي يمارس حضوره الخاص والذي يقفز عبر الازمنة والامكنة يتذكر الماضي ليستعيد المستقبل، واصفا شخصيات واحداث في ضوء احداث الماضي والحاضر. ومن خلال هذا الحضور تبدو فيرمينا اديثا في مركز الرواية، بل ان حضورها يصنع الرواية بطرفيها فلورينتينو وجوفينال، فهي كما قال ماركيز، الرواية ذاتها. ومن خلالها نشاهد ذلك التوتر بين الحاضر الحديث والرومانسي القديم .ولكن لابد ان ننصف فريق العمل والمخرج بانه حاول الى قدر كبير من خلال معالجاته الاخراجية وباستخادم محترف لعناصر اللغة السينمائية ان يصل بنا الى صورة قريبة من الواقع السحري الذي امتازت بها الرواية رغم اننا لم تشعر بها بسبب اتكال المخرج على الرواية وتفسيرها مرئيا بحذافيرها ولكن هذه ميزة الادب الماركزي انه يؤخنا الى ابعد المديات من السحر والجمال ولكن في لحظة معينة يعود بنا الى ارض الواقع حيث اننا نشم في الرواية رائحة السم والعطر والورد وحتى رائحة الموت والشعور بالحب الابدي ولكن المخرج اخفق في ان نشعر بها ولكن جعلنا نعيش القصة باكملها وان تكون حاضرة في كل وقت معنا وان تترسخ في اذهاننا من خلال معالجاته الاخراجية الفنية .

النتائج ..

. ان المخرج لم يستطع ايصال مايمكن ان نشعر به اذا قرئنا الرواية خصوصا ان المعروف عن كتابات ماركيز يقوم برسم في مخيلتنا الواقعية التي تمزج بين السحر والعشق .

. اعتمد المخرج في رؤيته الاخراجية على استخدام عناصر اللغة السينمائية من اجل الوصول الى عملية خلق اجواء ماكيزية من خلال الفيلم .

. لم يكن موفقا بشكل كامل في ايضاح معنى الواقعية السحرية في رواية ماركيز عند انتقالها الى السينما .

. بسبب ان المخرج وبعض من فريق العمل هم من الاجانب لم يتمكنوا من فهم نكهة الرواية الماركيزية وبالتالي اثرت على ادائهم في صناعة الفيلم .

. كان للماكير دور مهم جدا وفعال في جعل القبح سمة من سمات سمات الجمال وذالك من خلال تحول الابطال الشباب الى ابطال كبار في السن .

. كان للمشاهد الجنسية تاثير مبالغ فيه على سير الفيلم رغم انها ضرورة ولكن ليست بالشكل الذي قدمه المخرج .

. الاعتماد على البيئة بشكل كبير لايصال ثيمه الفيلم ومايقرنها من خلال الرواية .

. ان استخدام المشاهد الجنسية الاباحية بكثرة تمثل المصداقية في خط سير نمو الشخصية الرئيسية فلورينتينو ولايمكن غض البصر عنه لان ذالك قد يؤدي الى ضعف البناء الدرامي التسلسلي للاحداث .

الاستنتاجات ..

. اتكاء المخرج على الرواية بالشكل المفرط اثر على افساد الفيلم وعلى روحية الفيلم لانه كان في اغلب الاحيات لايتلاعب بأي شئ من الرواية خوفا على ضياع المشاهد منه .

. افتقار مكتباتنا الفنية والادبية مثل هكذا دراسات شاملة ووافية عن الفيلم

الاقتراحات ..

. يقترح الباحث ان تكثف الدراسات حول السينما اللاتينية مما تحمله من جمالية وسحر ومعاناة وصعوبة كبيرة في الحياة ولاسيما انها تتمتع بخيال واسع جدا ولاتميل الى الاثارة والحركة السريعه بل انها مدرسة للسينما الهادفة خصوصا اذا كانت هنالك افلام مقتبسة من روايات لكتاب مشهورين لهم بصمتهم الواضحة في عالم الرواية .

.مساندة الباحثين على هكذا نوع من البحوث التي تعبر نادرة جدا على الاقل في العراق واغناء المكتبات بهكذا دراسات

التوصيات ..

. يوصي الباحث على اجراء دراسة واسعة جدا عن الادب ماركيز ورواياته وهل يمكن ان تتحول الى افلام تلائم واقعنا الحالي .

. دراسة واسعة حول ادب امريكا اللاتينية في السينما .

. توفير كافة المستلزمات للباحثين في هذا النوع من الابحاث .

References:

1 - Janeti, L. D.(1981) *Understanding Cinema,* translated by Jaafar Ali, Dar Al-Rasheed for Publishing, Baghdad - Iraq

2 - Dassinger, K.(2011) *Film and video editing techniques* / History, theory and practice, translation and revision of Ahmed Youssef, National Center for Translation, Cairo - Egypt, 1st Edition

3 - Boggs, J, M.(1995) *The Art of Watching Films,* translated by Widad Abdullah, The Egyptian General Book Authority.

4 - Young, S, D,(2011) *Cinema and Psychology*, An Endless Relationship, translated by Sameh Samir Farag, reviewed by Iman Abdelghani, Hindawi Foundation for Education and Culture, Cairo

5 - Gatz, S.(2005) *Filmmaking*, shot by snapshot, embodying photography from text to screen, translated by Ahmed Nouri, University Book House, Al Ain - United Arab Emirates.

6 - Martin, M, *The Film Language*, translated by Saad Makkawi, reviewed by Farid Mazzawi, the Egyptian Public Authority for Writing and Publishing, Cairo

7 -_ Macheli, J,(1983) *Training in the cinematic image*, translated by Hashem Nahhas, Egyptian General Book Organization, Cairo.

8 - Dr. Shalaby, K.(2008) *Television Production and Directing Arts*, University Library, Al-Hilal House and Library, Beirut – Lebanon

9 - Dr. Hammadi, I.(1977) *Aristotle's book The Art of Poetry*, The Anglo-Egyptian Library - Cairo.

10 – Hegel.(1978) *Introduction to Aesthetics*, translated by Georges Tarabishi, Dar Vanguard - Beirut / Lebanon, first edition, June

11 -Murtad, A,M.(1999), *In the theory of the novel* / research in narration techniques, World of Knowledge Series 240, Kuwait

12 - Daly, K, A, *Techniques in Film Production*, translated by Essam El-Din Al-Masry, Arab House of Encyclopedias, Beirut – Lebanon

13 - Al-Sahn, S,(2014) *the typical character in TV drama*, printed in Dar Pages for Studies and Publishing, Syria, distributed by Adnan Baghdad's House and Library, 1st Edition,

14 - Abd Muslim, T.(2005) *The Cinematic Discourse from Word to Picture*, Ministry of Culture - House of General Cultural Affairs, Baghdad - Iraq, 1st Edition,.

15 - Todorov, Z.(2005) *Narrative Concepts*, Nagma Habdur Rahman Meziane, Directorate of Arts and Literature - Algeria, 1st Edition,

16 - Al-Salman, H,(2013)*cinematic introductions*, Dar Al-Jawahry for printing, publishing and distribution, Baghdad - Iraq, 1st Edition,

17 - Duck, B,(2015) *Anatomy of the Film*, translation and presentation by Mustafa Muharram, National Center for Translation, Cairo, Egypt. 1st ed.,

18 - Stolentis, J,(1974) *Art Criticism*, T: Fouad Zakaria, Cairo: Press on the Sun,

19- Abu Al-Hassan(1993)*The confusion of the theatrical text between translation*, quotation, preparation and composition, 2nd edition, Egypt, Al-Mustafa Library,

20 - Kerum, H.(2005) *Adapting from the narrative narrative to the film narrative*, Ministry of Culture publications, Damascus, Syria,.

21 - Howard Lawson, J.(2003) *Creative Practical Cinema*, translated by Ali Ziauddin, Iraqi Ministry of Culture, Department of Cultural Affairs, Baghdad, Iraq,

22 - Youssef, W.(2014) *Secrets of Screenwriting Theories and Experiences*, The Egyptian General Book Organization, Cairo, Egypt,.

23 -Janet, G.(1997) *Discourse of the Story: a study of the curriculum*, translated by Muhammad Mu'tasim and others, The Supreme Council of Culture, 2nd Edition,.

24 - Al Aswad, F.(1996) *Film Narration, Speeches of Speech - Place Formations - The Quirks of Time,* The Important Egyptian Book Organization, Cairo, Egypt, 1st Edition,.

25 – Paisley, L and others.(2013) *The Routledge Handbook of Film and Philosophy*, translated and presented by Ahmed Youssef, National Center for Translation, Cairo, Egypt, 1st Edition,.

26 -Bin Zreil, A(2000) *Text and Stylistics between Theory and Practice*, Arab Writers Union, Damascus, Syria,.

27 - Bart, R.(2014). *The Delight of Text*, translated by Dr. Munther Ayyash, Nineveh House for Studies, Printing and Publishing, Damascus - Syria, 1st Edition

28 -Yusef, A.(1996) *Narrative techniques in theory and practice*, Sana'a - Yemen,

29 - El-Hadary, A, *The Art of Cinematography*, The Arab Center for Culture and Science, Beirut, Lebanon, undated.

30 -Basfield, R, M.(1964) *The Art of the Playwright*, translation, Drini Khashaba, Cairo: Franklin Foundation for Printing and Publishing, ,

31 - Malik, A, B, S.(2001) *suspense, the vision of directing in film and television dramas*, presented by Dr. Abdel Karim Al-Sudani, Cairo, House of Culture for Publishing, 1st Edition,.

32 - Rady, M.(2005) *The Art of Light*, Publications of the Ministry of Culture - The General Film Organization, Damascus - Syria,.

33 - Qalaj, S,A.(1975) *Aesthetics of Color in Cinema*, The Arab Library / General Book Authority, Cairo - Egypt,.

34 - Rabiger, M.(2012) *Film directing , techniques and aesthetics*, translation and presentation by Ahmed Youssef, Egyptian General Book Organization, Cairo - Egypt,.

35 - Siza, Q, Building the Novel - *A Comparative Study in Naguib Mahfouz's Trilogy*, Dar al-Tanweer for Printing and Publishing, Beirut - Lebanon, 1st Edition.

36 - Abu Talib, M, S,(1990). *Research Methods Science*, University of Baghdad, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Al-Hikma Press for Printing and Publishing,

Messages and theses..

1 - Salman, Ali Sabah, *Directing Treatment, Autobiography in TV Drama* - Umm Kulthum Series as a Model, Master Thesis, Baghdad, University of Baghdad, College of Fine Arts, 2000.

2 - Shaker, Walid Abdul-Malik, *Directing treatment of religious topics in the TV drama series* / The Holy Mary series as an example, a master's thesis submitted to the Council of the College of Fine Arts - University of Baghdad, Department of Audio and Visual Television Branch, 2006, unpublished

Internet sites..

1 - *Mawdoo3* website / internet site

2 - Salman, Magdy, *Marquis and Magical Realism*, Gateway / Quasi-Internet site, 2014

3 - Attia, Hayam Abdel Zaid, *Cinematic Techniques in Modernist Novel* (The Visual Dimension of the Text), Al-Qadisiyah University Publications / Faculty of Literature / Department of Arabic Language.

4 - *Dictionaries site on language*, inclusive meanings, the Internet

5 - *The free Wikipedia encyclopedia*, the Internet

6 - *Al-Waseet Dictionary of Contemporary Arabic*, Cinema Definition and Meaning, Dictionary of Dictionaries, the Internet.

Periodical publications.

1 - Jalal Jamil, Muhammad Ismail Khalaf, *Directing Treatments in the Theater Forum presentations,* The Qatari Journal of Arts, P1, (Iraq: Baghdad, Ministry of Higher Education and Scientific Research, 2001.(

2 - Muhammad, Amer Hamed and others, *Theatrical text between the values of numbers, quotation and directive treatment,* Babylon University Publications, College of Fine Arts, Department of Performing Arts.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/829-852

The treatment of the output of Marquez novels in the international cinema … Love in the time of cholera

Manhal Bassem Saeed[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 25/6/2019……..Date of acceptance: 26/4/2021……..Date of publication: 15/6/2021

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

Gabriel Garcia Marquez, the Nobel laureate of literature in 1982, is one of the most famous Latin American writers who have been distinguished by the magic of realism. We can say the months in the world and he is almost the most controversial for many reasons and for these reasons he did not accept that his novels turn into movies Marquez agreed to turn one of his most important and most beautiful novels, "Love in the Time of Cholera," which he wrote in 1985 and agreed to convert to a film in 2006 after the novel was bought by the author for $ 3 million. Mike Noel to bring out ..

Keywords: Directing Therapy - Marquez's Novels - Love in the Time of Cholera

[1] **Graduate Student/University of Baghdad / College of Fine Arts, mr.manhalaltaher@gmail.com .**