

الرواية والسينما:

جماليات الإبداع بين النص والصورة

أ/جمال زيان

جامعة البويرة

الملخص:

إنّ الحديث عن الأنواع الإبداعية يحيلنا إلى تلك العلاقات التفاعلية بينها فالأجناس الإبداعية المختلفة لم تعد تقتصر في وجودها على ذاتها فقط وإنما تجاوز الأمر في ذلك إلى توثيق صلتها بالأنواع الإبداعية الأخرى ذلك في علاقة تفاعلية تأخذ منها كل ما يتماشى وآليات قيامها وهي الأخرى بدورها تمنح لغيرها ما يحتاجه لوجوده. كلّ هذا أثمر لنا مجالا تفاعليا خصبا تولدت عنه أعمالا إبداعية جسدت جماليات الإبداع بأنواعها. وفي هذا المقام نشير إلى علاقة الأدب والسينما، فقد كان لهذه العلاقة أثر بالغ على الفئتين: حيث ساعد الأدب على إثراء الحركة السينمائية في العالم في شتى أنحائه، و السينما هي الأخرى ساهمت في رواج العديد من الأعمال الروائية. لكن يبقى الإشكال قائما على مستوى تحويل الأعمال الروائية إلى السينما ما شكّل حقا خصبا للدراسات النقدية.

الكلمات الدالة:

. النقد ، الرواية ، السينما ، الأنواع الإبداعية، جماليات الإبداع، جماليات التلقي.

Summary:

Talking about the different creative types brings us to those interactive relationships between them .In fact ,the various creative types are no longer limited on themselves , yet they surpassed that to be close and relate to the other creative types .This latter is done through an interactive relationship that takes them all in line to fit with their essential mechanisms going to the others all what is needed for their existence .Al This resulted in an interactive and fertile field that gave both to great creative works that embodied the esthetics of creativity of all its sorts . In this regard we refer to the relationship between literature and the cinema since this relationship has

had a profound effect of the technocracy .so far, literature helped in enriching the cinematic movement throughout the entire world, and the cinema on itself helped to spread many fiction works. However, confusion remains valid at the level of converting fiction works to cinema creating a fertile land to literary criticism.

*** **

* مدخل تمهيدي:

لم تعد الأجناس الإبداعية المختلفة تقتصر في وجودها على كيانها لوحدها كما كانت في بدايات نشأتها ، وإنما تعدى الأمر في ذلك إلى اعتمادها وفتحها على الأنواع الإبداعية الأخرى؛ وذلك في علاقة تفاعلية تأخذ منها ما يتلاءم وطبيعة عملها وهي الأخرى تمنح لغيرها من الفنون الإبداعية ما يحتاجه وعمله. كل هذا ولد مجالا تفاعليا خصبا أثمرت عنه بدايات جديدة وصيغ تعبيرية رائعة أزلت الفواصل والحوجز التي كانت بينها وغيرها ، لذلك نجد من الفنون الأكثر شيوعا والأكثر ارتباطا مع بعضها البعض في علاقة تفاعلية فتى الأدب (الرواية) والسينما ، فالعلاقة بينهما علاقة قديمة بدأت مع اختراع السينما وتبلورت مع تحولاتها وتطوراتها عبر الزمن. ونظرا لحاجة كل منهما للآخر فكان أن صارت الرواية رافدا هاما للسينما.

ففي البدايات الأولى للسينما وبمشاهدها كانت هذه المشاهد كافية لاستثارة الجمهور الذي احتشد بكثافة ليملاً قاعات السينما محققا مكاسب كبيرة لصناع السينما وهذا لشدة الإثارة التي كانت تعكسها من خلال أعمالها، إذ الأمر طبيعي مع كل جديد يظهر للوجود.

لكن مع مرور الوقت ومع تزايد عدد الأفلام وكثرة الإنتاج ودخول السينما في إطار العادي بعدما كانت مدهشة قلل من وهج الدهشة الأولى فألف الجميع هذه الأعمال السينمائية حتى تحولت إلى شيء عادي غير مثير، الأمر الذي أدى إلى عزوف جماهيري اضطر أمامه صناع السينما إلى

البحث عن الحلول" في عام (1907 - 1909) كان الكثيرون يعتقدون أنّ السينما على وشك الموت فالقاعات المظلمة أصبحت فارغة وأعلنت إفلاسها وكان لأزمة الموضوع نصيبها في هذا التدهور، وكان على السينما أن تطلب من المسرح والأدب (الرواية بخاصة) مواضيع تخرج بها من الدائرة المفرغة وتجذب إلى قاعاتها الجمهور الذي هجرها" (01) فلجأوا إلى الأدب والأعمال الكلاسيكية ليعيدوا تصويرها من جديد. ومن هنا بدأت حكاية الاقتباس في السينما. إلّا أنّ كل الاستعارات التي أخذتها من الأدب كانت تفتقر إلى القيمة الحقيقية في نقل الكلمة وهي الصوت وما إن تمّ اختراعه حتّى استمرت السينما في اعتمادها على الأدب وكبار النصوص التي كتبت في إطار الرواية.

هذا ما يؤكّد على مدى العلاقة الكبيرة بين السينما والأدب وبخاصة الرواية، فالمتتبع لتاريخ السينما العالمية يجد أنّ السينما اعتمدت كثيرا على الفنون الأخرى وعلى رأسها الرواية، حيث كانت ولا تزال إحدى مصادر السينما المهمّة "... وما إن خطت السينما هذه الخطوات الأولى حتى بدأت تتوالى بسرعة إمكاناتها الأخرى بفضل الاستفادة من باقي الفنون في تجارها المتراكمة. وأصبحت السينما في خلال جيل واحد فحسب قادرة على حل المشكلات التي ظلت الشغل الشاغل لفن التصوير الزيتي وفن الرواية وهي المشكلات التي تتعلق بكيفية تمثيل الواقع" (02)

وإذا جئنا إلى الرواية /الكلمة نجد أنّها كانت ولا تزال أهم أدوات التعبير وأيسر الطرق لما تملكه من قدرة على التعبير عن الحقائق وشرح الأحداث والمواقف؛ ذلك لما تملكه من أدوات وأساليب تفسيرية للتجاوز مع الآخر ومن قوة الإقناع. فهي تنطق للتعبير عن المواقف والأحداث

المصاحبة للصورة الفيلمية. ونظرا لقدرة الكلمة وبالتالى الرواية على احتواء الأحداث والتصاقها بالحياة كانت أكثر الفنون قربا من السينما التي هي الأكثر التصاقا بالحياة والأكثر تصويرا لتفاصيلها" إن السينما حين شرعت في ارتقاء سلم التطور ارتدت ثوب الفن الذي يعنى بتمثيل الواقع ، واتخذت من فني الرسم والرواية نموذجا لها"(03).دون أن نقل من فعالية السينما باعتبارها تملك من القدرات الكثير ما يمكنها من نقل ثقافة وفكر الآخر أكثر من الكتاب والوسائل البصرية والسمعية الأخرى. فأضيفت في هذه الحالة الجديدة الصورة الفيلمية إلى الكلمة بطرق إبداعية جديدة وإمكانات تأثيرية لتحقيق معادلة جديدة في التأثير وهي ثنائية الكلمة والصورة، والتي قلبت موازين وقواعد الإقناع والتأثير (المتلقي) المباشر مستفيدة من التطور الذي حصل مع فن السينما، فأصبحت المشاهد واللقطات الفيلمية والتلفزيونية حديثا تؤثر تأثيرا مباشرا ومزدوجا باستخدامها الكلمة المناسبة من خلال ثنائية الصورة والكلمة ، وبالتالى يخاطب المشهد الفكر والحواس والوجدان دفعة واحدة(04).

هذا وعلى الرغم من أن الرواية وجدت كفن أدبي له أبعاده وجذوره الخاصة بمعزل عن السينما، فالرواية والسينما فنان منفصلان كل منهما له أسسه وأجواؤه وحيثياته وبنيته الفنية الخاصة به، لكن ثمة علاقة فنية بينهما" وبفعل هيمنة الفن الروائي من حيث الانتشار في العصر الحديث على الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، وفي القرنين المنصرمين تحديدا من تاريخ الأدب ، لذلك لابد أن نشهد هيمنة الرواية أيضا على الفن السابع الحديث العهد بشكل كبير، ونقصد بهذه الهيمنة سيادة بعض من المفاهيم الأدبية والأسلوبية، أو أدواتها في آلية وبنية السرد في

التعبير الفيلمي. وبشكل أدق منطقها الذهني الأدبي في نقل المقاربات والمتناقضات التصويرية المتخيّلة عند المتلقي والمفترضة، " (05). إذ أنّ الكلمات تتحوّل على يد كاتب السيناريو والمخرج إلى صور نابضة بالحركة، وما ساعد ذلك هو أنّ الرواية الحديثة تكتب وفق منطق سينمائي أصلا عبر السرد والأحداث والشخصيات والزمان والمكان وسير الأحداث؛ أي أنّها مستعدة سلفا لأن تتحوّل إلى عمل سينمائي. لذلك أكثر الأفلام والمسلسلات نضجا وإلى حدّ بعيد هي التي استثمرت في روايات مكتوبة بهذا المنطق. فيتحوّل الفن القرائي إلى فن مرئي ومسموع على شكل لقطات سينمائية موحية ومؤثرة. وهنا تأكيد على أنّ الرواية لم توجد لأجل السينما باعتبارها سابقة في الظهور عن السينما تاريخيا وبسنوات من الزمن. كما أنّ السينما لم توجد لأجل الرواية إنّما هي فن قائم لوحده له أسسه وآليات عمله الخاصّة به، لكن حاجة السينما إلى الرواية دفعت المهتمين بالسينما إلى أن يتوجّهوا إلى الرواية ويربطونها في علاقة تفاعلية مع السينما.

هذا وما زال كتاب الرواية يكتبون الرواية من أجل القراءة وليس لتحويلها إلى عمل سينمائي. غير أنّ الرواية ليست بعيدة عن أجواء التأثير والتأثير. ولعلّ الفن الأكثر قربا خارج الفنون السردية التي أثّرت في الرواية، "فن السينما" فتمّة تبادل كبير بينهما، على طريقة المنفعة المتبادلة، فغالبا ما تقوم السينما على أكتاف فن الرواية. "ولا ينكر أحد أنّ الأدب ساعد على إثراء الحركة السينمائية في العالم في شتى أنحائه، وأنّ السينما قدّمت الكثير من أعمالها من الكلمة المكتوبة، سواء في شكل روائي أو مسرحي أو أقصوصة أو حدث منشور في جريدة أو مجلة، قضايا المحاكم، وسوف تظلّ الكاميرا أسيرة الكلمة المكتوبة

أمدا طويلا إلى أن يطرأ تغيير شامل على فنّ السينما" (06). فمن البديهي أن تهتم السينما بالروايات التي حققت نجاحا عند نشرها، فلم تترك تقريبا وإلى حد ما رواية متميزة إلا أحالتها إلى عمل سينمائي ناجح. فهي تشكّل مادّة أولية خصبة لعملها وذلك بعد إعدادها اللازم عبر نقلها من صورتها القرائية إلى صورتها السمعية البصرية، وما أكثر الروايات العالمية والعربية التي نقلتها السينما إلى شاشاتها.

وهذا خلفه بن عيسى في استجوابه للكاتب عبد الحميد بن هذوقة من خلال سؤاله له عن علاقة الأدب بالسينما يؤكد على أنّ كلا من الفنّين يسعيان إلى تحقيق الوجود عبر عملية تأثيرية في المتلقي لأجل كسب ميوله نحوها، وهنا ندرك مدى القوة التأثيرية لكلّ من الفنّين. هذا بالنسبة لكلّ فنّ على حدا فكيف إذا كان الاجتماع بين الفنّين والتماهي في عمل واحد أكيد أنّ درجة التأثير ستكون ذات فعالية كبيرة.

إن البحث في العلاقة بين الرواية والسينما هو بحث في علاقة منطقية بين خطابين يلتقيان في كونهما معا كتابة وصناعة، وإن كان مفهوم الصناعة في الخطاب الأدبي يختلف عنه في الخطاب السينمائي. غير أنّ الذي لا شك فيه هو أنّ الأدب عبر التاريخ العربي كان دائما خطابا فاعلا في البناء الثقافي والحضاري، فكيف للسينما التي ترتبط بالأدب بأكثر من صلة ألا تكون مثله فاعلية وتأثيرا وبخاصّة إذا علمنا أنّ البدايات الأولى للسينما العربية اعتمدت المسرح، ورجال المسرح وأدبيات المسرح وجمالياته. "فالأدب بصفة عامّة وأدب القصّة هو المحرك الأساسي لتكوين هذا الإطار من المواقف الأدائية فهو المرجع الأساسي للمواقف والأحداث السينمائية والتلفزيونية" (07) ذلك أنّ بين هذا الفن الخفيف العدّة وتلك الصناعة الثقيلة التجهيز علاقة وطيدة تثبت

وجودها الوقائع التاريخية والمعطيات الملموسة من خلال الأعمال السينمائية و التلفزيونية الكثيرة التي كانت الرواية و لاتزال مصدرا لأحداثها.

إن للرواية فضلا في السينما حيث أنّ أكثر الأفلام التي اعتبرت من أفضل الأفلام في السينما كانت مأخوذة عن روايات وأمثال عديدة لا حصرتها من أفلام الروائية ولكن هل هذا الفضل يجعل الرواية العمود الفقري للسينما ، وهذا ربّما يعود إلى اعتبار أنّ الرواية أكثر الأجناس الأدبية تقبلا لعلاقة عميقة بينها وبين السينما. وهذا راجع إلى أنّ الأسلوب السينمائي أشبه بالأسلوب الروائي، والفيلم أشبه بالرواية منه بالمشرحية ولا يمكن بالطبع أن يكون مثل الرواية تماما. ولكنّه شيء أكثر من ذلك.

ومن جهتها تحدّثت عبير أسبر- مخرجة و كاتبة سورية- في إطار الندوات الثقافية لمعرض الجزائر الدولي للكتاب 2010 والتي كان محور النقاش يدور فيها حول موضوع "الأدب و السينما" عن رفضها لمنطق الحديث عن الأسبقية في الوجود بين الأدب/الرواية و السينما. واعتبرت أنّ الأهم من ذلك هو القدرة على حكي الرواية سينمائيا من خلال استغلال المخزون المعرفي ومختلف الأدوات المتوقّرة لديها والمتمثّلة في الصورة واللون والموسيقى لتحويل العمل الأدبي إلى عمل سينمائي، ونفس الشيء عند الكتابة الأدبية وذلك باستغلال المخزون السينمائي في الكتابة، وبالتالي فهي ترى أنّ لكل من الأدب/الرواية و السينما عالما مستقلا عن الآخر إلّا أنّهما يلتقيان عند حاجة كلّ منهما إلى الآخر والقدرة على التكيف بينهما دون الحديث عن فكرة أنّ الأدب كان سبّاقا إلى الوجود من السينما خاصّة وأنّ البدايات الأولى للسينما لم تعتمد على الكلمة بل على الصورة والموسيقى (08).

ومن جهة أخرى وبعبدا عن الأجواء الفنيّة هناك من يرى بأنّ العلاقة بين الأدب وبخاصّة الرواية و السينما هي علاقة مصلحة تجارية، إلى جانب رغبة المنتجين في المزيد من الأرباح، فالتطوّر التقني الهائل الذي دخل على آليات السينما؛ من آلات التصوير إلى المونتاج إلى الميكساج و غيرها والتي صارت تدار ببرامج الحاسوب خلق أبعادا بصرية جديدة في السينما مما جعلها تسعى إلى مواكبة كلّ التطوّرات . ومن جهة أخرى نلاحظ تخصيص ميزانيات ضخمة تستثمر من خلالها الأموال وهذا ما يؤكّد الصبغة التجارية للسينما. هذا ما جعل المنتجين والمخرجين يقبلون على تحويل الأعمال الأدبية إلى أعمال سينمائية، وهي ظاهرة تعاظمت في كل ربوع العالم. فكان أن غزا الأدب أكبر المدن السينمائية في العالم ، وبالتّالي حققت السينما نجاحات كبيرة من جرّاء هذا التفاعل مع الأعمال الأدبية.

وإذا جننا للبحث عن طبيعة أنواع العلاقات بين السينما و الأدب نجد أنّها تتنوّع بين شكلين بارزين:

النّوع الأول: العمل السينمائي الذي يصنع عن عمل أدبي (رواية) بحيث يتمّ المحافظة على النّصّ الروائي عبر تحويله بصيغة كلّية دون الإخلال بمضمونه العام . وترجمة هذا العمل إلى لغة السينما تكون بدعوى احترام النّصّ الأدبي و المحافظة عليه كما في العديد من الأعمال السينمائية و التلفزيونية سواء العربية أو الغربية مثل : "الحرب و السلام" عن رواية تولستوي من إخراج "سيرجي بوندارشوك"؛ والذي وصل إلى حد تصوير صفحات الرواية المكتوبة وتحويلها إلى لقطات ومشاهد مع إمكانية قلب هذه الصفحات وكأن المتفرج يقرأها.

أما النوع الثاني: فيتمثّل في الأعمال التي نقلت عن روايات يتعامل صانعوها مع الأصل الأدبي كمصدر للوحي والإلهام ؛ بحيث يتصرفون فيها و يضيفون و ينقصون جوانب من الرواية فتكون للمخرج رؤيته الخاصة للعمل الأدبي من دون إدعاء ترجمته ومن دون استغلاله لمجرد صنع فيلم تجاري. فالعمل الأدبي يبقى بين دفتي كتاب و العمل السينمائي يبقى على الشاشة ولكلّ منهما لغته المختلفة تماما (09).

وهنا يتّضح لنا أنّ العديد من المخرجين يعتبرون هذا الأمر كحق مشروع من قبيل الحرّية في الإبداع وقد يحدث الأمر بموافقة صاحب الرواية. وهنا يطرح التساؤل عن جدوى السماح للمخرجين في العمل على الرواية دون التقيّد ببنائها و مضمونها. لكن كلّ واحد له نظريته وأبعاده الخاصة من وراء ذلك ، ربّما تعود إلى دواعٍ مادّية أو لإعطاء العمل الروائي جانبا من الشهرة والترويج. و إلى حدّ بعيد فإنّ جل المخرجين يتبنّون هذا الموقف "وسواء وافقني القارئ المحبّ للسينما أو لم يوافقني فإنّ القضية التي أريد تأكيدها أنّ اعتماد الفيلم على الأصل الأدبي لا يمكن أن يسجن خيال المخرج الخالق بحال" (10). إذ يوظّف المخرج أدواته السينمائية ولغته التعبيرية الجديدة أثناء كتابته للسيناريو وكأنّه يعيد كتابة الرواية الأصل من جديد، إنّه يستعير منها موضوعها أو بالأحرى فكرتها أو أجواءها. ولكن في مثل هذه التجارب السينمائية مع الأدب ليس من السهولة أن ينجو المخرج من سلطة العمل الأدبي ولغته الأدبية المهيمنة، ومفرداتها المؤثّرة، وآلية تعبيرها (الأدبية) في عملية النقل تلك، وهنا تكمن براعة المخرج في وعيه لاستقلالية أدواته الصورية والسينمائية في التعبير، وآلية النقل باللغة السينمائية لا باللغة الأدبية إلى الشاشة. وبكلمة أخرى استطاع أن يرقى المخرج بالسينما إلى مصاف الأدب

بالتوازي، بوصفها إبداعا مستقلا بذاته وليس تماهيا معه أو سيرا خلفه، كما شاهدناه في أعمال سينمائية كثيرة(11).

فالأدب أكثر اتصالا بالمجتمع ولا يخضع للعناصر التجارية التي يرضخ لها السينمائيون، وهذا العامل يؤهل الأدب للانطلاق إلى آفاق أرحب، وعلى السينمائي الماهر أن يلتقط العمل الأدبي الذي يجمع بين هذا (الالتزام) الاجتماعي وبين العناصر الفنية الحيّة التي تؤهله للتحويل إلى شريط سينمائي أو أيّ جنس فنيّ مرئيّ آخر!

ومن جانب آخر فقد فتحت هذه الفعالية بين الفنّين وتطبيقا مجالا لعديد الدراسات والبحوث تتمثل في البحث عن مناطق الالتقاء والافتراق بين هذين الفنّين وفي البحث عن جماليات هذا التفاعل بينهما. فكان أن تنوّعت وبالتالي التنوّع في الآراء والاقتراحات ممّا كان لهذا الأمر انعكاسات إيجابية على الفنّين ساهمت في إثرائهما وتدعيم العلاقة ومجال التفاعل بينهما. "وستظلّ السينما ملتصقة بالأدب التصاقا وثيقا تهمل منه وتعتمد عليه وترتبط به مما يزيد من أهمية الدراسات المقارنة"(12).

فالرواية والسينما لوانان تعبيريان يتّفقان ويختلفان في نفس الوقت. وذلك من منطلق أنّهما يلتقيان عند نقطة جوهرية تتمثّل في السردية التي تصبغهما، ويختلفان من حيث تغيّر آلية الخطاب لا مضمونه. فهما يستخدمان السرد خطابا ذا حمولات إيديولوجية، ويختلفان في كيفية تقديمه تبعا لاختلاف آلية التعبير.

إن الخطاب السينمائي هو خطاب حركة وصورة لا خطاب كلمة ورؤية كما هي الحال في الرواية، لذا فإنّ تجسير العلاقة بين النصّ الروائي والنصّ السينمائي أمر لا بد منه لتحقيق اللقاء المرتقب بينهما، والحق أنّ

الرواية عموماً غدت السينما بمنجزات هائلة، وأسهمت كثيراً في تقدّم الفن السينمائي على صعيد جدّة الموضوع الفيلمي وعمقه وحيويته الثقافية. لكن هذا التماثل والتشابه لا يجب أن يغلّطنا فجمالية كلّ من الأدب و السينما عالم قائم بذاته.

أ. أوجه التقارب بين الرواية والسينما:

فالرواية أقرب إلى السينما من حيث:

. الحدث الدرامي المتصاعد الغني بالمشاهد والشخوص والمجموعات.

. سير الأحداث وتتابعها المتنوّع عبر تنوّع السرد والبنية الزمانية.

. الإمتاع والإثارة.

- إشباع حاجة أساسية في الإنسان وهي التوق لمعرفة ما لا يعرف عن أناس أو شعوب أو أحداث في حقب مختلفة أو مجهولة من تاريخ مسيرة البشرية.

- تجسّد شخص و أبطال ألهبوا خيال قارئ الرواية وتمنّى أن يراهم في حالة التشخيص.

. توقّر التنوّع والتغيّر والتجديد في موضوع الزمان والمكان.

. التقارب الجمالي والفني بين الرواية والسينما.

ب. أوجه التباعد بين الرواية والسينما:

إذا كان الأدب صياغة لغوية فنيّة فإنّ السينما لغتها الصورة ، لها مفرداتها وبيانها. وحين تعقد منافسة بين الحركة والكلام في الفيلم السينمائي للاستحواذ على المتفرجين فلا يمكن أن ينتصر الكلام لوحده و لهذا تحتل الحركة الصدارة لما لها من سلطان على اللاشعور ، وبوسع الكلمة أن تمنح الحركة تأكيداً قوياً وبالتالي فهي تضيف على الصورة نوعاً من الحيوية والدلالة.

السينما إذن هي صياغة فنيّة بالصور المتحرّكة بينما الأدب صياغة فنيّة بالكلمات. فإذا كانت السينما تستعمل الكلمات فإن الأساس الحقيقي فيها هو الصورة. أمّا على الجانب الآخر فإنّ أهم ما يميز طبيعة عمل مؤلف الرواية الأدبية هو استخدام الكلمة ليقدم للقارئ صورة ذهنية: أي أنّ الأديب يستخدم الكلمة لترجمة خياله، وعلى القارئ أن يعيد تجسيد الصورة في خياله من خلال الكلمة، وهنا القارئ لا يتلقّى هذا الخيال بصورة حيّة مباشرة كما يحدث في حالة مشاهدة الفيلم السينمائي "إنّ طبيعة الفن الروائي تجعله لا يقول كل شيء بل أنّ هناك بين السطور أشياء على القارئ أن يكتشفها،" (13) في مقابل الفن السينمائي الذي يعتمد على الصورة والمباشرة وإن كانت هناك بعض الجوانب الغامضة من العمل يمكن للمشاهد أن يكتشفها عبر عديد اللقطات أو من خلال تتابع المشاهد. وعلى الرغم من استخدام كل من السيناريو والرواية الأدبية الكلمة وسيلة للتعبير، إلّا أنّ دور الكلمة في كلّ منهما يختلف اختلافاً بيّناً، ويرجع ذلك أساساً إلى العديد من الاختلافات بين طبيعة كل من السيناريو والسينما عموماً من ناحية والرواية الأدبية من ناحية الأخرى.

يتربّط على ذلك الفرق الجوهرى بين طبيعة وسيلتي التعبير أن الكاتب السينمائي مقيد في لغته بحدود الواقع المادّي فقط، بينما الأديب الروائي يمكنه تجاوز هذه الحدود إلى مجال أوسع "الفارق بين التصورات الأدبية الإبداعية والصورة الفنية الواقعية ذلك أنّ مخيلة الأديب المبدع تسرح في آفاق بعيدة كلّ البعد عن الواقع وإن استمدت منطلقاتها منه كمحرك فاعل لها، أمّا الصورة الفنيّة فإنّها تخضع لجملة عوامل بشرية وتقنية تقيّد خيال المخرج وتفرض عليه حدوداً

معينة لا يستطيع تجاوزها بسهولة" (14). حيث تتناول لغته أيضا الواقع النفسي أو الروحي، كما تتناول أدق الأفكار المجردة. فعندما يتعرض كاتب السيناريو للواقع النفسي لشخصية ما، فإنه مقيّد بوصف الانعكاسات الخارجية المحسوسة، التي تترجم هذا الواقع وتعبّر عنه بكلّ من الصوت والصورة، أمّا الروائي فإنه يستطيع أن يتوغّل داخل النفس البشرية، ليصوّر ما يحدث في داخلها، فيصف انفعالاتها بما شاء من الأوصاف المجردة، والتشبيهات والاستعارات والرموز، وذلك للمجال الكبير الذي تمنحه اللغة/الكلمة والتي لا يستطيع الكاتب السينمائي استخدامها، أو قد يستخدمها بحذر شديد وفي حدود ضيقة جداً، وهذا للتوضيح فقط وليس لتجسيدها كصورة. إضافة إلى الفرق الجوهرى بين طبيعة كلّ من الوسيطتين، فإنّ هناك عددا من الفوارق الأخرى التي تشكّل الصورة العامة للاختلاف، بين رؤية السينمائي ورؤية الأديب الروائي، من ذلك أنّ الفيلم السينمائي يعرض على المشاهد في تدفّق مستمر ودفعه واحدة ومن ثمّ فإنّ المشاهد يفتقد إمكانية استعادة ما يكون قد صعب عليه فهمه، أو رغبته في تأمل المعنى الكامن في مشهد سابق أمّا قارئ الرواية فيستطيع بالطبع أن يعيد قراءة بعض أجزائها أو التوقّف لتأمل معاني بعض الفقرات. هذا فضلا عن إمكانية قراءة الرواية على فترات زمنية متفرقة ومتقاربة أو متباعدة. كما يستطيع الروائي أن يسهب في إعطاء الصفات المميّزة أو المحددة لشخصية ما دفعة واحدة أو في حيّز متّصل، فضلا عن قدرته على التوقّف عند كل شخصية جديدة لوصفها على حدة، بينما يقدّم العمل السينمائي أوصاف الشخصية من خلال رؤيتها، ومن خلال أفعالها وأقوالها التي تتوزّع على مراحل الرواية وتتشابك مع أفعال وأقوال الشخصيات الأخرى.

والأمر الذي يبيّن وجه التباين بين الفنّين وإلى حد ما هو المحور الذي يبنى عليه كلّ فن "في كل رواية أو قصة هناك نقطة ارتكاز، قضية، مسألة، محور، تدور حوله العديد من الأحداث و التفاصيل و لهذا الموقع في العمل الإبداعي أولويته على حساب ما عداه من أجزاء، عكس العمل الفني الذي قد تتصدّر فيه التفاصيل الواجهة فيضيع المحور أو يبدو باهتا"(15).

وإذا جئنا إلى الشخصيات بيّن الفنّين فإنّ الشخصية الرئيسية في الرواية يقوم الكاتب برسم كلّ أبعادها سواء الخارجية أو الداخلية بكلّ حرية إلى درجة أن القارئ يعيد تشكيلها ذهنيا عبر عدّة صوّر في مقابل أنّ الشخصية الرئيسية أو التي تمثّل دور البطولة في العمل السينمائي تأخذ مسارا واحدا في وجه المشاهد و بالتالي يقع هنا الإشكال الكبير حول مدى إمكانية المخرج في إعطاء البعد الحقيقي للشخصيات كما وردت في الرواية "أحيانا كثيرة يطرح السؤال بعد مشاهدة عرض فني مقتبس من رواية ما: إلى أيّ مدى تتطابق مواصفات بطل الرواية مع مواصفات البطل الفني".(16) هذا ما يؤكّد على تمتّع الروائي بحريّة واسعة في التلاعب بالأحداث من خلال التقديم أو التأخير والارتداد إلى حدث سابق ليسرده في إسهاب.

وقد سئل نجيب محفوظ عن رأيه في مدى تعبير الأفلام المأخوذة عن رواياته عن أفكاره فقال إنّ تحويل العمل الأدبي إلى سينما معناه أنّه الآن يعبر عن صنّاع الفيلم وأفكارهم لا عن أفكاره هو. ومن ثمّ فإنّ كاتب السيناريو وإن استلهم أفكاره من نصّ أدبي فهو لا يعتبر مجرد تابع لمؤلف النصّ يلتزم بحذافير قصّته ولا يخرج عنها، وإنّما له أن يستخدم ما شاء من الأفكار والصوّر المعبّرة في إطار الشكل السينمائي. وعلى ذلك يجب

على الكاتب أن يقرأ العمل الأدبي بعقل مفتوح ويرى ما الذي يستهويه منه ويدون ملاحظاته وانطباعاته ويعاود القراءة مرة أخرى ويصحح ويحذف ويضيف لما كتبه . وعند الاطمئنان تماما يقفل صفحات العمل الأدبي ولا يفتحها مرة أخرى كي لا تصبح رقبيا يعرقل خطواته وتحد من حريته، فليس على الكاتب أن يلتزم بالنص الأدبي وإنما يجب أن يلتزم بما أعجبه و استهواه، وما وجدته مساعدا في الخروج بصورة معبرة وفيلم جيد، سواء أكان ذلك في البناء القصصي، الشخصيات، المضمون، البيئة أو الحوار .

إن اقتباس السينما من الأدب لا يزال حاضرا حتى بعد مرور أكثر من مائة عام على انطلاق السينما، فعلاقة السينما بالأدب (الرواية) لم تنقطع عن أي عقد أو مرحلة عرفتها منذ مطلع القرن العشرين حتى يومنا هذا، ذلك لأن صانعي الأعمال السينمائية يجدون أن الرواية مصدر اهتمام على أكثر من نحو، فهي مشروع سينمائي تسبقه شهرته وهذا يعني تسويقا تجاريا سهلا إلى حد ما، كما أن المادة القصصية في معظم الأعمال المحولة إلى أفلام من تلك المكثفة لما تعرضه من أحداث أو شخصيات مازالت المادة الأساسية في معظم ما يكتب خصيصا للشاشة. ومن ناحية أخرى فإن العديد من المخرجين يرون أن تقديم عمل أدبي هو امتداد لحالاتهم الفنية والثقافية الخاصة. كما نشير إلى أن السينما من خلال نقلها للأعمال الروائية إلى الشاشة وبالتالي إلى الجماهير ساهمت وإلى حد بعيد في إخراج العديد من الروايات من غياهب المكتبات إلى حيث ترى النور ويسلط عليها الضوء تحقيقا لعرضها على الملايين من مرتادي دور السينما من الجماهير في سائر أقطار العالم، وهذا وحده كاف ليسجل للإنتاج السينمائي فضله الكبير على الأدب و الرواية بخاصة.

* السينما العربية والأدب: الرواية العربية من الورق إلى الشاشة.

دخلت السينما الوطن العربي في سنوات متقدمة بعد اختراع هذا الفن الجديد على يد الأخوين "لوميير" وقد كانت بدايتها بالمشرق العربي. والواقع السينمائي العربي يظهر التفاوت في العلاقة بين السينما والأدب من بلد إلى آخر. فقد تعددت التجارب التي سعت إلى نقل الأدب إلى السينما على مستوى كل قطر. فقد كان الأدب بالنسبة للسينما العربية رافدا جديدا بعد أن جرت الاقتباس من أعمال سينمائية غربية ولفترة طويلة. فالمتبع للسينما العربية لا يمكنه إلا أن يذكر تلك الأفلام الناجحة التي صنعت مجد السينما العربية والتي كانت قد اقتبست من روايات أدبية شهيرة.

وإذا كانت السينما المصرية تحتل الريادة تاريخيا في الظهور وفي الكم وطبيعة الأعمال المتقدمة فثباتها كانت ومنطقيا السبابة إلى اعتماد الرواية العربية منذ أفلامها الأولى. فقصّة أول تعامل بين السينما والرواية تعود إلى تاريخ 1930م حيث تمّ عرض أول فيلم صامت بعنوان "زينب" عن رواية زينب لمحمد حسين هيكل وإخراج محمد كريم مع نقص وسائل الإخراج والتصوير والديكور والمعدّات الفنيّة. وتلاه فيما بعد فيلم "ليلة غرام" عن رواية (لقطة) لمحمد عبد الحليم عبد الله.

وبعد ذلك بدأت السينما تعرف تطورا وازدهارا وانتعاشا في الحركة السينمائية بالاعتماد على أعمال روائية لكبار الأدباء والروائيين من ذلك: يوسف السباعي ونجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس، يوسف إدريس... وعن روايات نجيب محفوظ: بداية ونهاية، اللص والكلاب، زقاق المدق، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية، الطريق، القاهرة 80، ثروة فوق النيل، الحرافيش... ويعدّ الكاتب والروائي إحسان عبد القدوس من

أكثر الروائيين الذين تحولت رواياتهم إلى أفلام سينمائية من ذلك: أين عمري، الوسادة الخالية، لا أنام، في بيتنا رجل، أنا حرّة، لا تطفئ الشمس، النظارة السوداء، شيء في صدري، الخيط الرفيع... (17)

وغير بعيد عن السينما المصرية تقف السينما السورية في هذا الجانب منذ بدايات الستينات وبالتحديد سنة 1963. لتقدّم أعمالاً سينمائية كان أكثر من نصف عدد الأفلام المنتجة مأخوذاً عن أعمال أدبية قصصية وروائية من ذلك :

."السكين" عن رواية (ما تبقى لكم) للأديب الفلسطيني غسان كنفاني.

."الفهد" عن رواية (الفهد) لحيدر حيدر.

."المخدوعون" عن رواية (رجال في الشمس) لغسان كنفاني.

."بقايا صور" عن رواية (بقايا صور) لحنا مينا.

."القلعة الخامسة" عن رواية (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي.

- رواية "ملكوت البسطاء" لخيري الذهبي والتي أنتجت كمسلسل تلفزيوني.

(18).

وفي العراق وبالرغم من تعامل السينما مع الأدب كان محدوداً إلا أنّه كان تعاملنا ناجحاً كما من ذلك :

.فيلم "الظالمون" عن رواية الأديب عبد الرزاق المظلي.

."الأسوار" عن رواية (القمر والأسوار) لعبد الرحمن مجيد الربيعي.

.فيلم "المنعطف" عن رواية (خمسة أصوات للأديب غالب طعمة).

.وفيلم "النهر" عن رواية (النهر والرواد) (19).

أما في المغرب العربي فإنّ الدول التي حاولت فيها السينما الاقترب من الأدب واستلهم روحه من خلال أفلام مقتبسة عن روايات تأتي السينما

الجزائرية في مقدمتها فقد بدأت التجربة في التعامل بين النصوص الروائية و السينما عام 1975 من ذلك:

فيلم "ريح الجنوب" عن رواية عبد الحميد بن هدوقة (ريح الجنوب) إذ استثمرت سينمائيا من طرف المخرج سليم رياض.

.فيلم "نوة" لعبد العزيز طلي عن رواية الطاهروطار.

.فيلم "زرده" عن الروائية آسيا جبار.

.رواية "نجمة" للكاتب ياسين.

.أفلام عن ثلاثية محمد ديب:

- "الدار الكبيرة"، "الحريق" حوّلت إلى مسلسل تليفزيوني خالد من إخراج مصطفى بديع ، "دار سبيطار"(20).

وفي تونس نجد بعض الأعمال التي كانت الرواية محورا لموضوعها من ذلك:

.فيلم بعنوان "و غدا" عن رواية (ونصبي من الأفق) لعبد القادر الشيخ.

. "السنوات العشر" عن رواية صالح الجابري بنفس العنوان.

- "يدق الليل" عن رواية الكاتب التونسي البشير خريف بنفس الاسم.

(21)

كما نجد في مقابل ذلك الأعمال المشتركة بين الدول في إطار التبادل الثقافي.

❖ الاقتباس وتنوّع الآراء بين الكتاب و المخرجين.

إذا جئنا إلى الاقتباس و إلى طريقة القيام به فإننا نجد الآراء تتنوّع و تختلف ظاهريا من شخص لآخر، إلا أنّها في جلّها تتّفق في عديد النقاط وبخاصة في جوهر عملية الاقتباس و آلياتها.

سئل المخرج/ الكاتب "علي غانم" عن الاقتباس فقال: "إنّ معنى الاقتباس في نظري عندما نكون بصدد عمل أدبي يكون قابلاً للمدّ أو البسط بمعنى الإضافة، وبالفعل فإنّي أظنّ أنّنا نقوم بعملية الاقتباس بمجرد أن نهمّ بترجمة بسيطة للنص. هذه الترجمة التي قد تتحرّر نوعاً ما بمقتضى متطلّبات النقل من لغة إلى أخرى، كما يمكن أن نطلق هذا التعريف على عمل ترجماني يبعث روح الحداثة أو تغيير سياق الأصل ووضعه في محل قالب ثقافي آخر" (22). وهو هنا يشير إلى إمكانية تفوّق العمل المقتبس على العمل الأدبي معتبراً كذلك الاقتباس كتابة ثانية حتّى وإن اقترب العمل المقتبس من القاعدة الأدبية (الأصل/ الرواية).

وفي سؤال وجّه إلى الروائي "كاتب ياسين" في انتقال روايته "نجمة" إلى السينما كانت إجابته: "انتقال الرواية إلى السينما لا يتطلّب بعض الحذف فقط بقدر ما يستوجب الارتكاز على الفصول الواقعية؛ حيث الحركة وكذلك إيجاد لغة تترجم رموز (نجمة) وهو عمل صعب حقاً" (23).

وهذا "عبد الحميد بن هدوقة" بعدما شكّا إليه أحد الكتاب عن متاعب التعاون مع المخرجين باعتبار أنّهم يوافقون على معالجة القصّة و تحويلها للسينما لكن سرعان ما يندهشون بعد تصويرها باعتبار أنّ المخرجين يمسّون بجوانب أساسية من العمل على غرار الأشخاص والأحداث فكانت إجابته "هذا دليل على انعدام التعاون بين الكاتب و المخرج ليس بالضرورة أن يكون الكاتب هنا مصيباً، قد يكون ما أدهشه بعد أن رأى قصته شريطاً سينمائياً وهو جهله بالفن السينمائي. فالمخرج عندما يخرج قصّة أو رواية إلى السينما يعطيها بعداً

جمالها وتعبيرها لا تتوفّر فيه وهي نص. إنّ ذلك البعد هو الذي يحقّز كلا من الكاتب والمخرج على تحويل القصّة أو الرواية إلى فيلم. فالمخرج ليس ناقلًا، إنّهُ مبدع وفنان، كاتب آخر. يبدأ إبداعه من المستوى الذي انتهى إليه الكاتب وإلاّ فما معنى الإخراج وما معنى المعالجة السينمائية للأثر المكتوب" (24). وعليه هو هنا يعتبر المخرج بمثابة مبدع وفنان له حرّيته ونظرته وطريقة عمله. لكن هذا لا يعني أن يقوم بالعملية لوحده بل من الضرورة التعاون بين الكاتب والمخرج.

وهذا المخرج/الناقد "حسان بوعبد الله" يقول عن الاقتباس بعدما اعتبر أنّ كلا من الأدب والسينما فن قائم بذاته؛ معتبرا الأدب فنّ ترتيب الكلمات وأحكامها، والسينما فنّ الصوّر المتحرّكة، مشيدا في نفس الوقت بدور الأدب في دفع الحركة السينمائية وإثرائها. إذ يقول عن الاقتباس "نحن أمام مؤلّفين اثنين صاحب النّص الروائي والمبدع السينمائي الذي يعبر عن طريق هذا النص و انطلاقا منه فثمّة فنّانان حاضران وكلّ على مستوى أدوات فنّه الخاص به. في هذه الحالة يمكننا أن نسمّي هذه العملية اقتباسا فنّيّا لأنّ المقتبس المبدع انطلق من روح النّص/الرواية لكي يجد لها شكلا يناسبها ويشخصها عن طريق تقنية ما" (25).

يعتقد البعض بأنّ استخلاص أي عمل فنّي من عمل آخر هو أمر سهل لا يمكن منحه الأهمية ذاتها في حال ما إذا كان العمل الفنيّ نتيجة لإبداع الكاتب الذاتي، على أنّ الحقيقة ليست كذلك لأنّ استخلاص العمل الفنيّ من عمل فنّي آخر يعادل في صعوبته العمل الإبداعي في حدّ ذاته. وذلك بسبب أنّ هذا الاستخلاص الذي يسمّى "الاقتباس" عمل يفرض على المخرج في كثير من الأحيان العديد من القيود؛ من ذلك ما يجعله أسير آراء

المؤلف الأصلي بكون الشخصيات ليست من ابتكاره ، إضافة إلى بقية العناصر الدرامية الأخرى من الحبكة والأفكار وما يتطلبه العمل المكتوب حتى يصبح جاهزا للتمثيل .

وبالنسبة للمخرجين كل يسلك منحى خاصا في خلق مسلسل له أو فيلمه والاقتباس من مصادر مختلفة وبطرق متنوعة ، ومنهم من يعتمد على اجتهاده الخاص بالتفتيش عن كل ما هوروائي أو أدبي، ومنهم من يلجأ مباشرة إلى العمل على الروايات المشهورة والتي لقيت راجا كبيرا على الساحة الأدبية و الثقافية سواء على المستوى المحلي أو الإقليمي.

ولا شك أنّ هذه الأصناف من المؤلفين تختلف في ما بينها من جهة الالتزام الصارم بكل ما جاء في الرواية الأصلية وبين الالتزام الجزئي الذي يتناول بعض الأفكار؛ فيقتبس الكاتب ما يراه مناسباً لرأيه وهدفه "الاقتباس معناه إعادة صياغة العمل الفني الأصلي وكثير المرات تحلّ أهداف المؤلف الذي اقتبس عن رواية ما محلّ أهداف الكاتب الأصلي للرواية(26)، وما تفرضه سعة الإمكانيات من حذف لبعض الأفكار التي لا تتجسّد عمليا في مجال التمثيل. وهنا ينشأ اللبس عندما نريد أن نقيم عمل الكاتب ودرجة ما يدين به للعمل الأصلي الذي اقتبس عنه. ونشير كذلك إلى أنّ بعض المخرجين يأخذ أساس فكرة القصة من أجزاء محددة في العمل الأصلي ومن شخصياته فيبيع لنفسه قدرا من الحرية؛ إذ يحدث تغييرات مهمّة في العقدة وفي الشخصيات وفي الموضوع بما يتفق و أهدافه. "وفي آلاف الأفلام المقتبسة عن الأدب داعب صنّاع الفيلم خيالاتهم فأضافوا وغيّروا وحذفوا فعرضوا أعمالهم للمقارنة، فهل ما تمّ من تغيير كان أفضل أم أساء إلى اقتباس العمل الأدبي إلى السينما"(27).

وبالتالي فإنّ العديد من الروائيين يرفضون تقديم أعمالهم الروائية إلى كتاب السيناريو حتى يحولوها إلى أعمال سينمائية خوفا من فقدان النصّ الأدبي لنجوميته وشهرته التي اكتسبها كنص، أو خوفا من فشل عملية تحويل النص الأدبي إلى نص سينمائي مرئي؛ لأنّ هذا النص لن يختار كلّ أجزاء وشخص الرواية في هذا العمل السينمائي لكون الأمر يختلف حين نكتب نصا روائيا للقارئ ونكتب نصا روائيا سينمائيا للمشاهد. غير أنّه وفي مقابل ذلك هناك نوع من الاقتباس يخلص فيه المؤلف للقصة الأصلية ولشخصياتها بكلّ أمانة وفي الحدود التي تسمح بها إمكانيات التمثيل، وما عليه هنا سوى صياغتها تلفزيونيا أو سينمائيا متقبّلا فيها العقدة والشخصيات والموضوع كما هو دون أن ينقص منها أو يزيد عليها.

وفي هذا الأمر يتوجّب عليه أن يزاوج بين الإعداد غير المقيّد من خلال اختياره حدثا رئيسا أو موقفا مركزيا أو شخصية محورية يقيم عليها فيلمه، وهي كذلك في الأصل الأدبي الذي نقل عنه، والإعداد الأمين الذي يجعله يحافظ على الخط العام للأصل الأدبي من خلال الاختصار والتكثيف ومراعاة الفكرة الأساسية ومقاصد الرواية الرئيسية.

ومن جهة ثانية هناك من يدعو إلى العمل بين الاقتباس الأمين و التصرّف وهذا على حسب طبيعة الرواية. هذا ما تطرّق إليه المخرج "راشدي" في إطار الندوات الثقافية لمعرض الجزائر الدولي للكتاب سنة 2010 في محور النقاش الذي تمحور حول موضوع "الأدب و السينما" مشيرا إلى مشكل آخر وهو الاقتباس الذي يراه مهمّة صعبة بالنظر إلى استحالة الاقتباس والنقل الأمين عن الرواية وبالتالي لجوء بعض السينمائيين إلى الاقتباس الحر الذي يراه المخرج غير مأمون

العواقب لأنّه تغلب عليه رؤية المخرج على النص المكتوب. لذا يرى المخرج أنّ تحويل الرواية إلى عمل سينمائي يحتاج إلى الموازنة بين الاقتباس الحر والاقتباس الأمين(28)

إن إعدادا سينمائينا دقيقا لرواية ما عمل تشوبه الدقة ؛ بحيث لا يمكن تفادي الوجود النثري بالمعنى الحرفي. فغالبا ما تشوّه بعض الروايات أثناء تحويلها إلى فيلم أو إلى مسلسل ولا يبقى منها سوى الاسم أو العنوان وفي بعض الأحيان تبقى الرواية محافظة على خاصيّتها ولكن يتغيّر اسمها إلى اسم جديد يضاف إلى الفيلم من أجل الترغيب و جلب الانتباه من ذلك من منطلق أهداف تجارية.

وبالمقارنة بين الفيلم والرواية، فإنّ الرواية بقدر ما تحتفظ بخصائصها الأدبية والجمالية الخاصة باللغة الروائية باعتبارها منجزا شخصيا، فإنّ الفيلم لا يستطيع أن يحافظ على المشاهد العديدة للوصف الروائي مثلا، بل يختصرها إلى لقطة طويلة أو متوسطة ثم تدخل الكاميرا على الموضوع . لذلك تفقد الرواية خلال عملية التحويل الكثير من خصائصها الأسلوبية عندما تصبح فيلما سينمائيا وهذا منطقي إلى حدّ بعيد وإن كانت للفيلم السينمائي جمالياته التي يمكن أن تضاف إلى رصيد الرواية كفن متطور"ولذا فإن ترجمة الأثر الفنّي إلى شكل آخر لا يمكن أن تتحقّق بشكل كلي أو بشكل فوتوغرافي، وأرى أنّه لا بد وأن يكون هذا الناقل (المخرج) على دراية تامة بإمكانات لغة الفن الذي ينقل إليه الأثر، فثمة إمكانيات أخرى في السينما قادرة على التعبير بأسلوبها الخاص سواء على مستوى الصورة أو على مستوى الصوت وهي اختلافات لا بد أن تقع نتيجة للاختلاف النوعي بين فنّي الرواية و السينما"(29). أمّا في الفيلم الذي يسعى إلى تحويل الرواية وكذلك

مشاهدها الوصفية إلى مشاهد حركة عبر الصورة والصوت فإننا سندرك أنّ الأبطال والأحداث تأخذ مساراً آخر غير ما قرأناه في صفحات الرواية التي هي فنّ يقوم على جهود فردية تعتمد على خبرة ومخيّلة وذاكرة وثقافة المؤلّف فقط. وعلينا أن نعرف أنّ عملية التحوّل جاءت بعد استبدال اللغة الأدبية بلغة صورة ومشهد مجسدين عبر الشريط السينمائي، وأنّ الكثير من التشبيهات والكنيات والاستعارات الأدبية في الرواية يمكن أن تختفي في الفيلم السينمائي.

لذلك تحويل رواية ما إلى فيلم أو مسلسل يجب أن يكون دون تمزيق وحدة هذا العمل الفنيّ البحث، ففكرة وأحداث الرواية لابد لها أن تكون موجودة داخل إطار الفيلم حتى نستطيع أن نقول إنّ هذا الفيلم مأخوذ عن العمل الروائيّ الفلاني بكل ما تحمله الرواية من معنى وليس تشويهاً لها.

وعلى العموم فإنّنا نقف بين الموقفين ونذهب مذهب سعيد مراد "فليس من الطبيعي أن ينظر إلى الأفلمة انطلاقاً من مبدأ المقارنة بين صفحات العمل الأدبي والشاشة وقياس هذه على تلك لتبيان درجة الأمانة الحرفية التي توقّرت في الشاشة بالنسبة إلى صفحات الرواية أو القصة إنّما من الطبيعي أن ينظر إلى الأفلمة كعمل فني مستقل لم ينقل مخرجه رواية أو قصة إلى الشاشة بل وضع فيلماً استناداً إلى مادة روائية أو قصصية" (30).

وبين تضارب الآراء وتنوّعها فإنّ عملية الإعداد السينمائي/التلفزيوني عملية تتطلّب العديد من آليات العمل كونها تنطلق من نصّ له خصوصياته وتوجّهاته وله أصحابه من جهة ومن جهة أخرى هو عمل إبداعي من حقّ صاحبه أن لا يتمّ التّصرف في عمله. ففي مقابل الإبداع

الروائي هناك الإبداع السينمائي الذي هو الآخر له أهله وله آليات تضبط عمله، ومن جهة أخرى هو فن وإبداع يسمح فيه للحرية في التعبير. لكن هذا لا يعني أن يتم التصرف من طرف المخرج بحرية مطلقة في نقل الرواية إلى الشاشة وإنما نعطي جانباً للإبداع وآخر للأمانة في النقل.

من خلال تتبعنا لهذا الموضوع "القضية" وبعد الخوض في عديد تفاصيله حول العلاقة بين فني الأدب (الرواية) والسينما تبين لنا أن الأجناس الإبداعية المختلفة لم تقتصر في بناء أسسها على ذاتها مثلما كانت في بدايات نشأتها وإنما سعت إلى التفتح على الأنواع الإبداعية الأخرى؛ وذلك عبر علاقة تفاعلية تأخذ منها ما يتناسب وطبيعة عملها وهي الأخرى تمنح لغيرها من الفنون الإبداعية ما تحتاجه وعملها. كل هذا ولّد مجالا تفاعليا خصبا أثمرت عنه بدايات جديدة وصيغ تعبيرية رائعة .

فقد ارتبط الأدب (الرواية) مع السينما منذ زمن بعيد؛ فالسينما حين راحت تبحث عن روافد أخرى لتدعيم كيائها كان لها أن اتجهت للأدب وخاصة الفنون الإبداعية السردية والتي على رأسها الرواية. هذا ما أبرز العلاقة الوثيقة بين الأدب والسينما. وهذا أنتجت أعمالا سينمائية وتلفزيونية ما تزال تحتل الصدارة وكان منبعها أعمال روائية. وبالتالي ساهمت الرواية في تطوير السينما وتدعيمها بالمادة الخام التي تشتغل عليها دون أن ننسى في المقابل الدور الذي قدّمته السينما للرواية؛ فقد ساهمت في الترويج لعديد الأعمال الروائية وأظهرتها لجمهور واسع اتجه إلى الرواية بعدما عرفت بها السينما.

وما نلاحظه أن السينما العربية والأدب العربي كانا جنباً إلى جنب دائماً ولا يزالا على ذلك حتى الوقت الراهن هذا ما يؤكد على مدى العلاقة الكبيرة بين السينما والأدب (الرواية).

- إنّ الأدب (الرواية) و السينما (المسلسل) كليهما فنّ قائم بذاته وبالرغم من اتصالهما مع بعضهما البعض لا يمكن لأحدهما أن يذوب في الآخر. فالأدب يتّخذ الكلمة أساساً له، بينما في السينما الصورة هي الأساس بالنسبة له.

- وجدت الرواية كفن أدبي له أبعاده وجذوره وآلياته الخاصّة بمعزل عن السينما؛ فهي لم توجد لأجل السينما باعتبارها موجودة لذاتها، والسينما هي الأخرى لم توجد لأجل الرواية وإنّما هي فنّ قائم لوحده لكن حاجة السينما إلى الرواية دفعت المهتمين بالسينما للتوجه إلى الرواية وإلى ربطها بالسينما.

- إذا كانت الكلمة لغة الأدب بكل محمولاتها الدلالية فإنّ الصورة هي لغة السينما. فاللغة السينمائية لغتها التعبير بالكاميرا بدل القلم هذا هو مكن الاختلاف بينهما. لكن انطلاقاً من المبدأ أنّ "كلّ صورة تحكي قصّة" ندرك أنّ المسلسل و الرواية يشتركان في عنصر وجود حدث أو مجموعة أحداث يتم تقديمها بطريقة أو بأخرى (أشكال السرد). فهما يلتقيان في عنصر القصّة ويتباعدان من حيث طريقة عرضها.

- وإذا جئنا إلى الرواية نجد أنّها بنية قرائية بينما السينما هي بنية سمعية بصرية؛ فالجانب البصري منطلقه الصورة أما الجانب السمعي فيتمثل في الصوت و الموسيقى هذه الأخيرة تعتبر جزءاً مهماً في بناء الأعمال السينمائية و التلفزيونية حتّى أنّها خدمت السينما قبل أن يدخل الصوت في عملها؛ فقد كانت فرق موسيقية من خلال عازفين محترفين تصاحب الأعمال بمعزوفات موسيقية. وهنا ندرك أنّ الموسيقى تمتلك أبعاداً دلالية تتماشى مع طبيعة الأحداث، إلى جانب قوة تأثيرية على المتلقي/المشاهد. وهنا نشير إلى أنّ وظيفة الموسيقى لا تنحصر على نقل

الأصوات والإيقاعات الجميلة التي تبعث الارتياح النفسي فحسب وإنّما هي محاولة لإحداث استجابات معيّنة عند المتلقي/المشاهد - مؤثرات صوتية - باعتباره يساهم إلى حد بعيد في بناء الأعمال الإبداعية ككل و السينما بخاصة ، إذ تثير فيه تأثيرا عاطفيا ينعكس وفق المفاهيم الجمالية والأخلاقية التي يحملها المتلقي ذاته على العمل السينمائي.

- كما أن الروائي في إبداعه يكفيه قلم وورقة حتّى يخرج لنا عملا روائيا. بينما المخرج يحتاج إلى عديد الوسائل حتى يقوم بعملية الإبداع؛ وهذا راجع إلى طبيعة الشاشة التي تفرض عليه أن يكون ملماً بكل الجوانب التي تدخل في بناء العمل السينمائي أو التلفزيوني ، فهو يعمل مع الرسم و الأدب و مع الديكور و الممثل و الموسيقى وهو بذلك يحتاج إلى تصوّر أكبر مما يحتاج إليه أيّ فنّان آخر هذا ما دفع المختصين إلى تجاوز فكرة أنّ السينما هي الفن السابع فاعتبروها الفنون السبعة كلّها لا سابع الفنون ترتيبا وفقط ، وهذا تأكيد على أنّ السينما مزيج من الفنون الأخرى.

- وبالنسبة لعملية نقل الأعمال الروائية إلى الشاشة وجدنا أنّ العملية ليست مجرد نقل للرواية بكلّ ما فيها كما يتراءى للوهلة الأولى. وبهذا يمكن أن نعتبر الموقف سلبيا من وجهة نظر التناول الفني وإنّما العملية في جلّها هي عملية إبداعية خلّاقة عبر معالجة متميّزة تعكس في جوهرها وطابعها موقفا إيجابيا فاعلا. فالعملية عملية إبداعية. لذلك فعملية نقل الرواية إلى الشاشة ليست مجرد تصوير لصفحات رواية أو قصّة مع إضفاء بعض اللمسات.

- لا شك أنّ من المخرجين أصناف عدّة يختلفون فيما بينهم من جهة الالتزام الصارم بكلّ ما جاء في الرواية الأصلية و بين الالتزام الجزئي الذي يتناول بعض الأفكار؛ فيقتبسون ما يرونه مناسبا لوجهات نظرهم

وأهدافهم، ومن جهة ثانية هناك من يدعو إلى العمل بين الاقتباس الأمين و التصرف.

– وبالمقارنة بين المسلسل/الفيلم والرواية /الأصل فإنّ الرواية بقدر ما تحتفظ بخصائصها الأدبية والجمالية الخاصّة باللغة الروائية باعتبارها منجزا شخسيا، فإنّ المسلسل/الفيلم لا يستطيع أن يحافظ على المشاهد العديدة للوصف الروائي ، بل يكون هناك جانب من الاختصار إلى حدّ ما بفعل تدخّل الكاميرا على الموضوع . لذلك قد تفقد الرواية بفعل عملية التحويل الكثير من خصائصها الأسلوبية.

– وبالنسبة إلى الشخصيات و المكان بين الفنّين فإنّ الشخصية الرئيسية في الرواية يقوم الكاتب برسم كل أبعادها سواء الخارجية أو الداخلية بكلّ حرية إلى درجة أن القارئ يعيد تشكيلها ذهنيا عبر عدّة صور. في مقابل أنّ الشخصية الرئيسية أو التي تمثل دور البطولة في العمل السينمائي تأخذ مسارا واحدا في وجه المشاهد و بالتالي يقع هنا الإشكال الكبير حول مدى إمكانية المخرج في إعطاء البعد الحقيقي للشخصيات كما وردت في الرواية فأحيانا كثيرة يطرح السؤال بعد مشاهدة عرض فني مقتبس من رواية ما :إلى أيّ مدى تتطابق مواصفات بطل الرواية مع مواصفات البطل الفني.

– وفي حديثنا عن السرد السينمائي نجد أنّه مرادف لمعنى السرد في الرواية؛ باعتبار أن طبيعة الفنّين تشتمل على قصة أو مجموعة أحداث يتمّ تقديمها بطريقة أو بأخرى. فكلاهما يتضمّن عملية السرد لأنّه لا يمكن أن تصوّر أيّا منهما بدونه.

– و من منظور التلقّي ونظرياته فإنّ فعل القراءة يرتبط بالرواية وهذا ما يقتضيه وجود لغة و من ثمة فالرواية تعتبر وعاء متعدد الدلالات ، فهي

نصّ مفتوح على عديد القراءات ، هذا ما يدفع القارئ إلى بناء المشاهد والأحداث عبر ما يتيح خياله له. وأنّ كلّ قارئ له وجهات نظره وله خلفياته التي يقرأ من خلالها الرواية. بينما المسلسل/الفيلم يأتي في صورة قرائية واحدة ووحيدة تتمثّل في رؤية المخرج وزاوية نظره. وهنا نلمس نوعاً من محدودية القراءة وكأنّ المخرج قد فرض علينا رؤيته الخاصّة وبالتالي نعتبر المخرج مجرد قارئ قدّم لنا قراءته الخاصّة للرواية في شكل عمل سينمائي أو تلفزيوني.

- وإذا جئنا إلى الوعاء الذي يحتوي الرواية نجد أنّه عبارة مجموعة من الصفحات تتنوع في الحجم من نصّ > إلى آخر، بينما الأعمال السينمائية/التلفزيونية فيرتبط فضاءها بالحجم الساعي أو عدد الحلقات إن كان العمل عبارة عن مسلسل. وهنا نقف أمام موقف يرتبط بعملية اختزال عمل روائي من مئات الصفحات يتطلب مدّة زمنية ليست بالهينة لقراءته إلى عمل سينمائي من ساعتين. فالعملية تتطلّب الكثير من التقنيات والآليات حتّى يتمّ ذلك.

وعليه على جمهور الأدب عامّة والرواية خاصّة أن يفهموا بأنّ السينما ليست ترجمة حرفية للنصوص الروائية. فالسينما قد لا تترك من النصّ الأصلي إلا القليل لدرجة أن الروائي يتساءل عمّا كتبه وهذا لا يعني أنّ السينما مجرد أعمال تطبيقية بالنسبة للرواية. فهي تسعى للتأكيد على أنّها فنّ يميّز عن باقي الفنون وأنّها لا تقوم فقط على نقل النصوص الروائية بحذافيرها للشاشة بل هي أيضاً تخضع لأيديولوجيات ينطلق منها المخرج، فهو الآخر مبدع وله حريّة الإبداع.



الهوامش:

- 1 - جان ألكسان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 1999، ص11.
- 2 - روى أرمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبد المحسن، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص18.
- 3 . المرجع نفسه، ص19.
- 4 — ينظر: نسمة البطريق، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، دار غريب، لقاهرة، 2004، ص11.
- 5 - عقيل مهدي يوسف، البنية الأدبية وتحولاتها مسرحيا و سينمائيا، بيروت ، دار الكتاب الجديد، 2001، ص5.
- 6 . محمود قاسم، الاقتباس في السينما المصرية، القاهرة، دار الأمين، 1997، ص87.
- 7 . نسمة البطريق، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة ، ص56
- 8— ينظر: حسين صياد ، ندوة حول الأدب و السينما: من الكتابة إلى السينما: 28 أكتوبر 2010، الجزائر، <http://sila-dz.com>
- 9 . ينظر: سمير فريد، أدباء العالم و السينما، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2004، ص13.
- 10 . المرجع نفسه، ص11.
- 11 . ينظر: قاسم علوان، البنية الأدبية وتحولاتها مسرحيا و سينمائيا، ص8.
- 12 . محمود قاسم، الاقتباس في السينما المصرية، ص08.
13. جان ألكسان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، ص10.
- 14 . المرجع نفسه، ص19.
15. المرجع نفسه، ص19.
16. المرجع نفسه، ص19.
- 17 . ينظر: المرجع نفسه ، ص38.
- 18 . المرجع نفسه ، ص39.
- 19 . المرجع نفسه، ص40.
- 20 . ينظر: خلفه عيسى، الرواية و الرواية السينمائية، ص18-19.
21. جان ألكسان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، 1999، ص40.
- 22 . خلفه بن عيسى، الرواية و الرواية السينمائية، ص31.
- 23 . المرجع نفسه، ص35.

- 24 . المرجع نفسه، ص18.
- 25 . المرجع نفسه، ص42.
- 26 - حسن مرعي ، كفف تكتب تمثيلية تلفزيونية :قواعد بناء السيناريو والحوار والحبكة ، داررشاد بريس، بيروت، 2003، ص157.
- 27 . محمود قاسم، الأدب في السينما، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1997، ص24.
- 28_ ينظر: حسين صياد ، ندوة حول الأدب و السينما: من الكتابة إلى السينما: 28 أكتوبر 2010. الجزائر،
- <http://sila-dz.com>
- 29 . جان ألكسان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، ص25.
- 30 . سعيد مراد ، حوار مع السينما ، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ص41.

*** **