

مآل علاقة الأدب والسينما في ظل التقنيات التكنولوجية الحديثة - تواصل وتقاطع-

د/ ليلي مهران

جامعة الجيلالي بونعامة - خميس مليانة - الجزائر

مقدمة:

قيل أن أنجح الأفلام عالميا ومحليا.. هي التي استلهمت القصص والروايات، غير أن التكنولوجيا أنتجت سينما ابتعدت كثيرا عن الرومانسية وإبداعيتها ودخلت في تصوير العنف والقتل وهو ما يصطلح على تسميته بأفلام الفعل (L'action) فابتعدنا عن تلك الأفلام الشاعرية حيث كان الإنسان بأبعاده كاملا يعانق الطبيعة ويتفاعل مع الجمال. هكذا أعلنت السينما عصيانها عن الحوار الملفوظ واللغة الأدبية الشعرية مطالبة بإيجاد لغتها الخاصة بها بعيدا عن تراث المعلمين الأوائل كما طالبت بلغة سينمائية خاصة تقوم على نظم للشفرات وبنى معرفية خاصة بها وأصبحت إصبع الاتهام موجهة للأدب باعتباره وسيلتنا لتفسير وقراءة كل الفنون فوقعت بالتالي المطالبة بإيجاد لغة نقدية خاصة بكل فن من الفنون وفي مقدمتها السينما.

من جهة أخرى يعلن كثير من المخرجين والممثلين أنم ليسوا بحاجة إلى نصوص مجددة لإقامة العرض السينمائي المجدد، وأن بإمكان أي كلام مما كان ضعيفا أن يحقق الإبداع المتفنن والفاتن في العرض السينمائي وكان لهم من ابتكارات التقنية ما يقدم حدثا سينمائيا متصاعدا، فالإضاءة يمكنها أن تخلق حالات ومواقف تستغني عن الكلام، ويمكن للممثلين أن يعبروا عن أحوال النفس وظواهر الصراع بحركات معينة تعلموها في المعاهد وإن كانوا غير موهوبين، ويمكن للموسيقى أن تخلق التوتر السينمائي الذي قد يفوق قدرة الكلام.

إن إنجاز النص وإزاحته من دائرة الكتابة لا يعني أبدا اكتماله على المستوى الفني وعلى المستوى الوظيفي الذي قدر له، لتبدأ الرحلة الحقيقية بين النص والقراءة ، بين العرض والتلقي التي تكون أصعب من مرحلة الإنجاز تلك. من هذا

المنظور ارتأينا البحث في جدلية العلاقة بين الأدب والسينما وكذا الأنساق المتدخلة في تشكيلهما.

فما المكونات والآليات والتقنيات المشتركة بينهما؟

هل يعتبر النص باعثا يتجاوز الوقع إلى تبئير صورة سينمائية؟

أين يقع التأثير بين الخطابين الأدبي والسينمائي في تشاكلات النص السينمائي ذاته؟

هل يحق للروائي عبر عمله الفني أن يقدم شخصية فنية في ثوب سينمائي مختلف عما نسجته الكتابات الروائية؟

هل يجوز له أن يتصرف في الوقائع لكتابة نص هامشي ليس بالسينمائي المحض وليس بالأدبي المحض؟

هي بعض الأسئلة التي تحاول الورقة الإجابة عنها من خلال فحص الخطاب الأدبي كما تعرضه الصورة السينمائية الحديثة.

السينما بين المفهوم والمصطلح:

إن السينما ليست فقط فنا مستقلا ووسيلة تعبير متميزة، ولكنها أيضا وسيلة اتصال جماهيري مهمة وقد صنفها عالم الاتصال الأمريكي مارشال ماكلوهان Marchal macluhan من بين « وسائل الاتصال الساخنة "media chauds" (hot)، إلى جانب الإذاعة، الكتاب والصحافة المطبوعة وفي مقابل الكلام parole، الهاتف والتلفزة التي يعدها وسائل اتصال باردة media froids (cool) لقلة معلوماتها وكثرة استقطابها للمتلقي¹. فمع التطور المذهل للتقنيات التكنولوجية اتسعت دائرة اللغة والكلام لاتساع دائرة الاتصال وظهر بدائل تواصلية جديدة، فازدادت إشكالية تحديد المصطلح عندما قدم السرد والنص نفسه صورة مرئية في شكل جديد هو الفيلم السينمائي .

من بين جميع الأنظمة الاتصالية السابقة يعد الاتصال السينمائي المجال الذي حظي أكثر باهتمام الباحثين ذلك أن السينما « لم تكن أقل إسهاما في تاريخ الفن

¹ - (Cite par balle francais.institutions et publics des moyens dinformation presse- ,paris.ed.montchrestien,1973.p.127.p 130 radiodiffusion-television)

والفكر من غيرها من الفنون، وفي ظل أشكال مستقلة فريدة لا تضاهي، ابتكرها هؤلاء المؤلفون وقاموا بنشرها رغم كل شيء»²، فهي لا تعد فقط وسيلة للتسلية فحسب، وإنما هي أداة للتشكيل عبر لغة سينمائية جذابة ومؤثرة، بغية ترسيخ رؤية معينة عبر التكنولوجيا التي مكنتها من صوغ أفكار النص بصورة ذكية عبر الإعدادات الفنية والتقنية للنص ومراحل التنفيذ.

لا تمثل السينما اليوم ما يعرف بأفلام الأكشن فقط بل كل ما يمكنه أن يخلق الإثارة مع مجموع الدوال المصاحبة لها، المتمثلة في الصورة المتحركة، الصوت المنطوق به *son phonique*، الصوت الأيقوني، الصوت الموسيقي والبيانات المكتوبة *mentions écrites* التي تتضمنها النسخة النهائية المطبوعة *copie impressionnée*³، وعموما يستدل بالدوال السينمائية المتعلق بالصور وتعاقيها، والصوت المنطوق به المتمثل في الحوار والتعليق، مع الضجيج المسموع، ولباس الممثلين وإيماءاتهم وملامح وجوههم، مع مجموع التقنيات السينمائية التي يحتمل وجود رموز محددة نفسية أو اجتماعية أو إيديولوجية في ثناياها.

قدم ظهور السينما طرعا جديدا يتعلق بضرورة تحديد مجال اشتغال الصوت والصورة معا وتحديد آلياتهما كعالم سينمائي ينفصل بلغته ومفاهيمه ومصطلحاته ويشكل عالما مستقلا بحدود واضحة بدءا بمصطلح السينما «*cinéma*» اختصارا لكلمة *cinématographe* أي التسجيل الحركي حرفيا وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما) وعرضها (حفلات سينمائية) وقاعة العرض ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المفلمة مصنفة في قطاعات كالسينما الأمريكية والسينما الصامتة والسينما التوهمية والسينما التجارية»⁴، غير أن الأفلام تختلف من الواقعية إلى الخيالية « فالفيلم السينمائي ليس تعبيرا عن حلم لكنه الحلم

²- جيل دولوز، الصورة الحركة، أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997، ص 03.

³- Metz Christian, cite par Jacquinet Genevieve. Image et Pedagogie, Paris. Ed. P U F, Coll, l'educateur, 1977, p 197

⁴- ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، السوربون الجديدة، ص 16.

الذي سوف نشارك فيه بعضنا بعضا من خلال نوع من التنويم المغناطيسي، وأن كل توقف في ميكانيكا الحلم يوقظ الحالم الذي يفقد الاهتمام في نوم لم يعد بأي حال ملكا له ... كلمة حلم توالي وتتابع أحداث حقيقية تتوالى الواحدة تلو الأخرى مع تسخيف كبير للأحلام لأن المشاهدين لم يكونوا قد ربطوا هذه الأحداث مع بعضها سوية بنفس الطريقة، أو قد تخيلوها لأنفسهم لكن يختبرون هذه الأحداث وهم على مقاعدهم كما يمكن أن يجربوها في أسرهم، مغامرات غريبة هم غير مسؤولين عنها»⁵ بقدر وضعها على عاتق المخرج السينمائي*، الذي يعد كأحد أهم الحلقات التواصلية التي تسعى لتحقيق المطابقة بين إرشادات النص وواقع العرض، لينقل صدى هذه الرغبات إلى الممثلين فيستثير عواطفهم وهمهم كما يشد من ذهنياتهم ويجعلها داخل المحيط السينمائي.

بين ثقافة السينما والنص الروائي:

رغم التطور المذهل الذي حققته السينما خلال السنوات الماضية من خلال توظيفها الحاسبات الآلية وأساليب الخدع البصرية التي استخدمتها في أفلام كثيرة أبهرت الملايين من مشاهدي السينما، غير أن ذلك لا ينفي ولا يقصي علاقتها باللبنة الأولى لهذه الأفلام ألا وهي النص الروائي ولا حتى أدوات وتقنيات المسرح التي مثلت البدايات الأولى للسينما عندما «جاء الأخوان لوميير من مدينة ليون وسط فرنسا لعرض أول شريط لهما مصور صامت، كان ذلك يوم 28 ديسمبر 1895، في ذلك اليوم أدى المتفرجون فرنكا فرنسيا واحدا للحصول على بطاقة الدخول وجلسوا أمام شاشة بيضاء في الصالون الهندي في الطابق الأرضي لمقهى غراند كافيه

⁵ - جان كوكتو، فن السينما، ترجمة تماضر فاتح، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص 39.

* مخرج سينمائي – عامل في حقل السينما، هذه الكلمة استعملها لويس ديلوك Louis Delluc لتعني الأشخاص الذين كانوا يعملون في السينما، وأصبحت اليوم مرادفة لكلمة مخرج في الوسط المهني، وخلافا لهذه الكلمة الأخيرة تستعمل أيضا للدلالة على ممارسات غير مهنية، وهكذا سيجري الحديث عن سينمائي هاو. ماري تيريز جورنو، المرجع السابق، ص 15.

بباريس، لم تكن السينما عندها إلا تسجيلًا⁶ ونقلًا لصورهم وتمثلاتهم في الحياة الشيء الذي استقطب انتباههم وأكسبهم ثقة في الصورة التي أدهشهم المصاحبة للألعاب السحرية، ومع ذلك ومن دون الخوض في مزيد من التفاصيل عن بداياتها، فإن انطلاقها كانت صناعية بالدرجة الأولى نظرًا لعدد المشتغلين في حقلها، مما ينأى بها عن العمل الإبداعي البحت، فلم يكن الأخوان «لوميير عندها يكتبون نصًا ولا يقومون بتدخل ما في المادة التي يمنحها إياها الواقع، كانت هناك عين كبيرة مفتوحة على الخارج تلتقط الأشياء وتصورها ثم تعرض على شاشة، تمامًا كما لو كانت آلة فوتوغرافية»⁷ تلتقط الصور من واقع الحياة اليومية لتحدث قطيعة منذ بدايتها مع النص الروائي، مما جعلها تصنف في خانة المنتج الصناعي الذي لا يرقى لمستوى الأعمال الإبداعية الفنية.

لقد تراجعت سلطة النص ومركزيته في التجارب السينمائية الأولى، لتفسح المجال لسلطة الشاشة التي أصبحت تستغل كعلامة كبرى أو كنسق أكبر لشتى الأنساق الفرعية الكلامية والصوتية والإيمائية، أو حامل العلامة الكبرى أو الدال فيما يكمن المدلول في الموضوع الجمالي الحاضر في الشعور الجماعي الخاص بالجمهور، لكن ومع ذلك أعيد ربط حلقة التواصل بين السينما والنص الإبداعي خاصة عندما «اشترى جورج ميليس براءة الاختراع من الأخوين لوميير، عمد إلى تصوير حكاية وليس الوقائع اليومية، كما كان يفعل مخترعو السينما إلى ذلك الحين، هنا بدأت السينما تدخل باب الفن، وإن كانت الحادثة التي ينقلها المؤرخون صادقة أو غير صادقة، لكنها معبرة وفيها جزء مما نبحت عنه من انتقال السينما إلى التعبير»⁸ وتتم على هذا الأساس بلورة سيمياء عامة للعرض السينمائي يحتل فيه النص المكتوب مكانتها الجزئية.

إن التقاليد السينمائية تمثل اتصالًا وثيقًا مع التقاليد الفنية وترتكز على عمق العلاقة بالروابط الجدلية المتثاقفة مع الأفكار الفنية والتطورات العلمية والفنية،

⁶ - موليم العروسي، من صنع من؟ السينما والمتفرجون، السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي، المغرب، ص 119.

⁷ - المرجع نفسه، ص 119.

⁸ - م. ن، ص: 120.

وهي علاقة قديمة نظرا لدورها ومحاولتها الجمع بين الفنون المختلفة وهو ما يؤكد ثروت عكاشة على أن « الفنون كلها تنزع إلى التوحد معاً، وكثيراً و غالباً ما تتلاقى ليكمل أحدها الآخر، ومنذ العصر الإغريقي ومحاولات الفنانين لا تنقطع من أجل خلق عمل فني شامل يجمع الفنون كلها. وقد تجسد هذا العمل أولاً في الدراما الإغريقية التي جمعت بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص الإيمائي أمام خلفية من المناظر التي رسمها الفنانون التشكيليون... وقد تلاقت الفنون جميعها في كل من نموذجي الأوبرا والباليه، غير أنها لم تصل إلى مرتبة التوازن والتكامل الرائعة... واليوم تتصدر السينما لتجمع بين الفنون جميعاً محققة العمل الفني المتسق الشامل، ولم تكن السينما في بدايتها غير فن مرئي صامت يعرض صوراً متحركة لا تنبض بصوت، كأفلام "يولا نيجري" و"رودولف فالنتينو" "تشارلي تشابلن" في أيامه الأولى، حتى إذا اكتشفت مادة "الساليينيوم" التي تحيل الموجات الصوتية إلى موجات ضوئية ثم تحيل هذه إلى صوتية، بدأت السينما خطواتها الجبارة في تجميع الفنون المرئية والمسموعة، وأخذت تقدم المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية كلها في عمل واحد رائع التناسق، وأصبحت السينما وسيلة إلى بلوغ الكمال لجميع الفنون، كما حطمت حواجز الزمان والمكان حاملة أروع الأعمال الفنية بين ربوع العالم بما لا يستطيعه فن الباليه ولا الأوبرا⁹ مع توليها دراسة أثر العمل السينمائي على المشاهد وكيفية قراءته له وقوة الأثر الذي تتركه السينما في نفس المشاهد.

يقودنا المدخل إل طرح سؤال غالباً ما يتم تجاهله أو اختزاله في مسألة التطور المرحلي لجميع الفنون، هو هل يمكن أن يكون للفن حياة لو لم يرغب الإنسان في الحياة مرتين؟ فلكل منا حياته لكن مع الفن نحيها ثانية، فالفن أعظم وسيلة تنفذ بها الأفكار إلى القلوب، «ومع تطور الحياة كل شيء يتطور، وبالتالي يتطور الفن بدوره، بل وتظهر فنون أخرى جديدة لم تكن موجودة من قبل، ولكن ظهور هذه الفنون لا يعني عزلتها على السابقة لها بل على العكس تتفاعل معها وتستمد

⁹- ثروت عكاشة ، موسوعة تاريخ الفن، الفن المصري ، ج 1، دار المعارف ، القاهرة، 1976، ص 64.

منها قوة»¹⁰ وهو الطرح الذي نود تأكيد من خلال تكامل الفنون إلى درجة النضوج والكمال دون إقصاء فن عن الآخر فعلى الرغم من أن الكير من «النظريات النقدية ترى اليوم أن العصر الذي نعيش فيه هو عصر الرواية لكن...نقول أن العصر الذي نعيش بل وربما الذي سيأتي غدا هو في الجانب الفني عصر الدراما الفنية، وليس هذا من باب التعسف ولا الفرض الجدلي، ولا أيضا تغييرا للفنون الأخرى ولا هضمها حقها ولكن لأن الواقع المرئي والمشاهد هو الذي فرض نفسه، فإننا لا نكاد نشعر أن هناك رواية ولا ديوانا شعريا على الرغم من المقولة الخالدة التي ظلت تتردد كمسلمة من المسلمات أن الشعر ديوان العرب قد حظي بالاهتمام أو التأثير مثل فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني ، في حين أن الأعمال السينمائية والتلفزيونية تلقى الاهتمام وتجذب الجميع بلا استثناء، حيث أن طغيان ثقافة الصورة التي اجتاحت كل مجالات الثقافة قد ساهم في خفوت بريق الكلمة المقروءة بوجه عام»¹¹ لتحدث قطيعة أخرى بين الصورة والأعمال الإبداعية الفنية.

ربما من الصعب الجزم بأن الرواية قد استنفدت نفسها في السينما، أو حتى مجرد الإدعاء بأن السينما عبر تعاطيها المتواصل مع الرواية قد استنفدت سبل تأثير النصوص الروائية على المتلقي، كما إن ليس من مصلحة أحد اندثار جنس أدبي أو فني لصالح خلود نوع آخر، لكن من الوارد القول إن جدلا فنيا وفكريا كبيرا ترك أثره العميق على مجمل العلاقة الجدلية بين الجنسيتين الفنيين التي يمكن تتبع أولى خيوطها مع علاقة الصورة والكلمة، فالصورة «هي البنية الأساسية في اللغة السينمائية وهي إعادة إنتاج طبق الأصل، أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشاركة والتمثيل والمحاكاة، ويعتمد

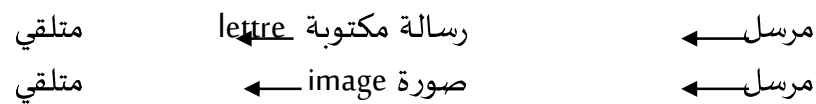
¹⁰- عماد نداف، محمد نداف، الدراما التلفزيونية، التجربة السورية نموذجا من السيناريو إلى الإخراج، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 1994، ص 18.

¹¹- عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية، مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010، ص 30.

عليها كأساس وعنصر لغوي قار في اللغة السينمائية، حيث تعتبر إعادة إنتاج للواقع، من دون واسطة تشفير إعتباطية»¹².

وعلى إثر ذكر اللغة لابد من الإشارة إلى أن الخطاب البصري لا يخضع إلى قواعد تركيبية صارمة وهذا ما لانجده في الدال اللساني الذي يعتبر ذا طابع خطي تظل قواعد النحو تتحكم فيه، ويحصل المعنى في الخطاب اللفظي بإعادة تركيب العناصر المفككة، في حين خطاب الصورة تركيب، لا يقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة بحيث تبدو الصورة ككتلة تختزن في بنياتها دلالات لا تتجزأ، وهو ما يكسبها طاقة إبلاغية لا تضاهي»¹³ هكذا عرفت الصورة واللغة تعايشا وائتلافا منذ ظهور الكتابة، وشهدت هذه العلاقة تلازما، وتطورت بتطور أشكال التواصل الاجتماعية، ذلك أن «الصورة لا تقول شيئا بلا كلمة، "الفعل" والفعل يكون أكثر إثارة إذا كان مرثيا»¹⁴.

كثيرا ما كانت جودة الروايات والقصص سببا في نجاح الأفلام السينمائية التي عالجت نصوصهم على الشاشة، ولهذا أصبح من الجوهري فهم طبيعة التعبير، ذلك أن الخواص المرئية للفيلم تتكون من عوامل متعددة مثل خامة الفيلم والعدسات وزوايا التصوير ووضع الكاميرا وحركتها، أما المادة الروائية فتعتمد على الحدث الدرامي المتصاعد، والشخصيات والإثارة والتشويق وتتابع الأحداث، ليتيم التوصل إلى خطاطة بسيطة تعمل على تحديد الفروق الجوهرية بين العرض الصوري والعرض الكلمي:



¹² -Méthodes et analyses filmiques : Sémiologie du cinéma ,Mahmoud Iberraken ,O.P.U : Alger 2006 ,P. 18

¹³ -يوري لوتمان، مدخل على سيميائية الفلم، ترجمة نبيل الدبس، وزارة الثقافة، د ط، 2001، ص 61.

¹⁴ -Le discours Giscardien ,Patrick Lehingue ,discours et idéologie CURAP ? ,UNIVERSITÉ DE picardie 1980 ,France p158

معاً، عبر قناة شكل فني خاص يعتبر النص الوسيط بين الشكل المروي والشكل الفيلمي .

إن الحديث عن السيناريو يعتبر حديثاً إشكالياً سواء من ناحية نوعه أولاً وعن الجنس الأدبي ثانياً، فإذا كان السيناريو كياناً أدبياً فهل يمكن أن يصنف وسط السرد الروائي والقصصي وسائر أنواع السرد؟ وهو ما ذهب إليه "أوزويل بليكستون" من أن «فن الفيلم ، أي فيلم حتى أبسطه هو فن سرد القصة بالصور»¹⁷ وما أكدّه "جان لودابادي" بقوله «السيناريو هو قصة تحكمها بواسطة العيون»¹⁸ وبحسب ذلك يمكن القول أن السيناريو قصة مصورة ومشخصة حركياً، تروى للمشاهدين على الشاشة بمعنى أنه فن سرد القصة بالصور، يهدف إلى تقديم الأحداث والشخصيات والفضاء الزمكاني وتقديم المعلومات الضرورية إلى المشاهد عبر مكونات الحبكة السردية، ومن هنا صار توجه كتاب السيناريو إلى الروايات الأقرب إلى لغة الصورة، وصار الابتعاد عن الأعمال الباطنية والضمنية، وروايات تيار الوعي.

وبعبارة أبسط يمكننا القول أن السيناريو هو الوثيقة التي تقف وراء كل ما نراه أمامنا على شاشة العرض، مما يجعل كتابته تنقسم إلى قسمين يتصل أحدهما بالجانب الإبداعي وثانيهما بالجانب الشكلي، ولعلنا نركز على الأول منهما، المتمثل في البحث عن الفكرة والقصة، التي تصبح لتكون مادة للفيلم، حيث تحمل في طياتها بذور الرواية والسرد وتجذب الجمهور «فلا بد أن تكون القصة ذات فعالية وتأثير بما تحمله من عنصري الرغبة... والخطر اللذان يخلقان نوعاً من التوتر المقصود لدى المتفرج، يعمل الكاتب على تفرغه ثم إعادة صنعه وهكذا... مما يخلق قدراً من المتعة والإثارة»¹⁹ فبعد تحديد الفكرة الأساسية، يقوم الكاتب بكتابة ملخص ثم تطويره إلى ما يسمى بالمعالجة حتى ينتهي النص النهائي، فالنص الروائي يمر بعدة

¹⁷- أوزويل بليكستون، كيف تكتب السيناريو، ترجمة أحمد مختار الجمال، مطبعة مصر بالفجالة، القاهرة، د ت، ص 08.

¹⁸- ساليه كريستيان، السيناريو في السينما الفرنسية، ترجمة دليلا سي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 98.

¹⁹- علي أبو شادي، سحر السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص 27.

مراحل وهي الملخص والمعالجة والنص النهائي و«السيناريو Script هو تحسين للفكرة الأصلية التي مرت بمرحلة المعالجة وستصبح الآن سجلا لعدة مناظر سينمائية، مدونة بنفس ترتيب حدوث الوقائع، يحمل كل منها رقمه وموضحا به مكان حدوثه»²⁰.

إن ظهور فن السينما لم يستطع رغم عوامل الإبهار والتقنيات المتميزة التي أعطته إمكانيات التشخيص والتجسيد، وتجاوز حدود المكان والزمان، أن يطمس فن الرواية، بل على العكس استطاع أن يتأثر بها ويؤثر فيها وأن يأخذ منها ويعطيها، وإن كان ما أخذه أكثر بكثير مما أعطاه، ثم إن النص السينمائي مهما كان نوعه فإنه يتضمن قصة تلفزيونية أو سينمائية، تتألف من أحداث وشخصيات تقوم بالفعل، فتتحرك وتتكلم وتتجاوز وتؤثر في هذه الأحداث فتصنعها وتنفعل بها، فالقصة التلفزيونية هي قصة « بنفس المعنى الأدبي لعملية القص وما تعنيه هذه العملية من سرد لأحداث قامت بها شخصيات معينة في أمكنة وأزمنة مختلفة وهذا يعني حاجتها إلى حبكة تربط بين أجزائها وإلى عرض مشوق يدفع المشاهد إلى المتابعة »²¹ ، فعلى إثر العلاقة المتبادلة بين العمل الروائي كشكل أدبي وعالم كثيف الدلالات استقت منه السينما ومازالت تعتبره أهم مصادر الحكى والعمل السينمائي مميز بين ثلاث وجهات نظر تتمثل الأولى في نقل الفيلم للرواية نقلا أميناً وقراءة مرئية لها لأن أي اختصار واختزال لها يخل بقصديتها، وحجتهم الاستشهاد بفيلم "هوى وكبرياء" للمخرج جون أوستن ويعاب على أصحاب الاتجاه إهمال خصوصية السينما وميزاتها الجمالية، أما الثانية فتتمثل في التأكيد على خصوصية اللغة السينمائية التي تعتمد على العلامة الأيقونية نائية عن العلامة اللفظية والسرد الروائي، ويدافع أصحاب هذا الاتجاه عن مكانة المخرج وأحقته في القراءة الذاتية وصياغة العنوان، بينما يجمع أصحاب الاتجاه الثالث بين الرؤيتين السابقتين من خلال التأكيد على أن تحويل الرواية إلى فيلم يضيف إلى عالمها

²⁰- أندرو بوكانان، صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة، ترجمة أحمد الحضري، دار القلم، القاهرة، د ت، ص 35.

²¹- عماد نداف، محمد نداف، الدراما التلفزيونية، التجربة السورية نموذجا من السيناريو إلى الإخراج، ص 29.

إشارات جمالية بتفعيل أدواته وأساليبه المعتمدة على الصورة البصرية ، كما يرون أن الفيلم يعد واسطة جمالية من خلال القراءات المتعددة له التي تعتبر واسطة تلق أفضل وأسهل للرواية.

مستجدات الفن السينمائي في ظل تحديات نظام العولمة:

أنتجت السينما منذ نشأتها لغتها الخاصة بها، وقواعدها وأساليبها، والتي تكشف المعرفة بها مدى ثقافة أو جهل المشتغلين بها، وتعتبر اللقطات والمشاهد والكاميرا والعدسات والمونتاج هي المعادل السينمائي للكلمات والجمل وال فقرات، وقد اكتسب كل مفهوم وتقنية سينمائية وظيفة ودلالة معينة من خلال الاستخدام، لا بد أن يستوعبها المخرج السينمائي لكي يتمكن من توصيل ما يريد به بدقة وبأسلوب يفهمه المتفرج من دون لبس، ثم إن مسؤول التنفيذ عن العمل عليه أن يلم بمهنته وأن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التي يستطيع من خلالها تنفيذ عمله على أكمل وجه، فبعد آليات إعداد النص الأدبي تأتي مرحلة تنفيذ العمل الذي تمت كتابته على الورق ليصبح واقعا مجسدا، ليأتي دور الحديث عن الإخراج والأساليب التي يمكن إتباعها في التنفيذ وأسلوب التعامل مع الممثلين والتصوير وآلياته وتقنياته والألوان والديكور والأضواء وأزياء الممثلين لتكتمل بذلك حلقة العمل وفق سيناريو جيد وتنفيذ معبر عن الموضوع ببلاغة سينمائية فنية، كي يحظى باهتمام المشاهد من جهة وينأى عن النص الأدبي وضوابطه من جهة أخرى. عدّ النص رسالة مشفرة ولا يزال كذلك في الأعمال السينمائية يوجهها الكاتب والمخرج* إلى المتلقي ليثير انتباهه ويساعده على التعمق في مستويات العرض واستجلاء مضامينه الفكرية وأبعاده الجمالية، فوظيفة العمل السينمائي لا تقتصر فقط على الإخبار بتاريخ ومكان العرض، بل تتعداها إلى ترجمة مضامين النص ومقاصده وإيضاح بؤره الدلالية، والتأشير على أبعاده الإيحائية من خلال الإعدادات الفنية المصاحبة له التي تتفاعل وتتكامل لتشكل لوحة فنية تمارس سلطتها على المتلقي وترسم أفق انتظاره عن طريق ما يسمى بفن الإخراج، هذا

* المخرج: ومعناها الحرفي واضح في مشهد، لأنه يحول الأشياء والأفكار المكتوبة إلى أشياء وأفكار تشاهد بالعين. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ص 67.

المصطلح السينمائي يعني « حرفيا أن تعمل في مكان وهو بصريح العبارة الفن المتعلق بالصورة، الممثلين الديكورات والخلفيات والإضاءة، حركات آلة التصوير منظورا إليها في حد ذاتها وفي علاقتها ببعضها البعض، وبديهي أن الصورة المستقلة قبل التوليف تشمل أو تظهر الميزانسين»²² فللمخرج الدور الأهم في تنسيق وترشيد كل الجهود المشاركة والعاملة في صناعة الفيلم أو العمل السينمائي ككل.

ترتبط عملية صناعة وإبداع الفيلم بالمخرج أساسا، لذا يصبح من الضروري تتبع أهم العلاقات المساعدة في صناعته، والتي تبدأ بكتاب السيناريو وتنتهي بتسليم النسخة النهائية من العمل للتوزيع، فمسؤولية المخرج الرئيسية «هي أن يروي القصة وهي حق مقصور عليه، ويعني هذا البحث عن بناء للسيناريو وإعداد للأحداث بحيث تبدو مفاجئة ولا يمكن تجنب حدوثها»²³ إذ تبدأ علاقة المخرج بالنص منذ طرح الكاتب للفكرة الأولى للعمل على ورق أو حين يقدم الكاتب نصا مكتوبا كاملا للمخرج للتنفيذ، أو أن يسلم للمخرج من خلال شركة الإنتاج، فبعد الانتهاء من وضع السيناريو على الورق وإجراء التعديلات المطلوبة تبدأ مرحلة التحويل للصور، ليصبح المخرج سيد الموقف وينتهي دور الكاتب وهذا ما دفع بعض الكتاب الذين يرفضون أن تخضع أعمالهم لتعديلات ورؤى المخرج إلى أن يقوموا هم بأنفسهم بإخراج أعمالهم والتحول من الكتابة إلى الإخراج.

خاتمة:

لا بد من تتبع صيغ التحويلات بين جنسي الرواية والعمل السينمائي ممثلا في الأفلام، مع ضرورة الإشارة أن صيغ التحقيق من جنس لآخر تتمظهر بأدوات غير لغوية (الإعدادات المصاحبة للنص الأدبي)، وهو عينه الأمر الذي تستخدمه السينما في تحويل عمل فني إلى صيغتها المتميزة، ومع ذلك فلكل خطاب آلياته في إنتاج الدلالة حيث يتم التحويل مع الحفاظ على الحد الأدنى للمعنى، لنخلص إلى

²²- بيل نيكولز، أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة، ج2، ترجمة حسين بيومي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص 183.

²³- جوديث ويستون، توجيه الممثل، ترجمة أحمد الحضري، سلسلة الكتاب السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص 16.

أن السينما لا يمكن حصرها في نقل الواقع أو انعكاسه، بنسخ النص على الشاشة، فإن المونتاج والإخراج هما الفاصلين في عملية التحويل التي تحكم على النص الأصلي والنص المحول أو الفيلم السينمائي الذي اكتسب بعدا جديدا ولغة جديدة اتخذت من الإدراك البصري أساسا لها « فالرؤية البصرية هي القاعدة في تكوين الوعي الثقافي ورؤية العالم من خلال السينما أي أنها أساس امتلاكنا السيميويثقي للعالم ويشمل الإحساس البصري بالضرورة التمييز بين العالم خارج السينما أي الذي تصنعه وسائل الفنون التصويرية وبين تلك التي تصنعها السينما»²⁴. للمونتاج وظائف عديدة ومتعددة تكمن إحداها في القدرة على خلق صورة ذهنية ناتجة عن طريق وصل وتركيب اللقطات والمشاهد وتتابعها بحيث يقوم المشاهد بتخليق هذه الصور لأشياء لا يراها على الشاشة في صورتها الكاملة.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المراجع العربية:

1. ثروت عكاشة ، موسوعة تاريخ الفن، الفن المصري ، ج 1، دار المعارف ، القاهرة، 1976
2. عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية، مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010
3. علي أبو شادي، سحر السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006
4. عماد نداف، محمد نداف، الدراما التلفزيونية، التجربة السورية نموذجا من السيناريو إلى الإخراج، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 1994
5. موليم العروسي، من صنع من؟ السينما والمتفرجون، السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي، المغرب

ثانيا: المراجع المترجمة:

6. أندرو بوكنان، صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة، ترجمة أحمد الحضري، دار القلم، القاهرة، د ت
7. أوزويل بليكستون، كيف تكتب السيناريو، ترجمة أحمد مختار الجمال، مطبعة مصر بالفجالة، القاهرة، د ت

²⁴- سعيد عموري، من النص السردى إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، ص 20.

8. بيل نيكولز، أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة، ج2، ترجمة حسين بيومي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005
9. جان كوكتو، فن السينما، ترجمة تماضر فاتح، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012
10. جوديث ويستون، توجيه الممثل، ترجمة أحمد الحضري، سلسلة الكتاب السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004
11. جيل دولوز، الصورة الحركة، أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997
12. ساليه كريستيان، السيناريو في السينما الفرنسية، ترجمة دليلا سي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995
13. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، السوربون الجديدة
14. يوري لوتمان، مدخل على سيميائية الفلم، ترجمة نبيل الدبس، وزارة الثقافة، د ط، 2001

ثالثا: المقالات:

15. سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية
- المواقع:

16. طاهر عبد مسلم، مشاهد، السيناريو من الشكل الأدبي إلى النوع السينمائي،
N 10672=print&sid=ews&file <http://www.alitthad.com.paper.name.php?>

