

## اقتباس الأدب في السينما<sup>1</sup>

ترجمة: د. إدريس سامية

جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية - الجزائر

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

### تعبيران:

إن مسألة أولى، ذات طابع سيميولوجي، تفرض نفسها لفهم تمفصل كل من المكتوب والمؤلف. إذا نظرنا عن قرب، سيبدو جليا أن المواد الدالة وطريقة التعبير والدلالة ليست متشابهة تماما في اللغتين. يرتكز الأدب على نظام دال واحد، اللسان. هذا الأخير يجمع وحدات صغرى من المستوى الأول. منفصلة

وقابلة للرصد في مستوى أكبر حامل للمعنى. هذا التمفصل الثاني يتضمن وحدات مثل المورفيم، الكلمة والمركب. تمنح هذه المفصلة مزدوجة إمكانيات تأسيس منتظمة وغير متناهية. لكن ما يجب أن نلاحظه ضمن رؤية مقارنة مع السينما، هو الطابع الاعتباطي، الاختلافي والنظامي للسان. فالكلمة بديل للدلالة وطبيعتها المفهومية و"المخترة" تسمح لها بالدلالة على حقائق متعددة، مجردة ومجسدة على حد سواء.

تجري الأمور في السينما بطريقة مختلفة. إذا كانت الوحدات الصغرى موجودة - الوحدات التي تعادل المستوى الأول في اللغة - إلا أنها ليست بديهية مطلقا ولا سهلة الرصد والتحديد في السينما. إن كل العناصر الدالة في شريط الصور منصهرة، مختلطة ومأخوذة في استمرارية الصورة - الصوت. حتى الصورة الموقفة لا تسهل مهمة رصد الوحدات والروابط التي توحيها. إن الصورة متعددة المعاني، ودوالها متعددة (مثلا: التأطير + حركة الكاميرا + الإضاءة + الحركة + القول ..) ومتزامنة (تفاعل هذه الدوال فيما بينها). ذكي جدا ذلك الذي يتمكن من عزل عنصر أولي ويشرح دوره في العملية الفيلمية. أي يعني هذا أن النموذج اللغوي عاجز عن تفسير الاشتغال الخاص بالصورة ؟ لا ريب في ذلك، ولا يمكن للمقارنة أن تكون منيرة إلا على مستوى التمفصل الثاني حيث تكون القطعة، متتالية القطات والمقطع معادلات (نسبية جدا، يجب أن نقول ذلك) للجملة، متتالية من الجمل، لواقعة [لسانية]. من هذا المنطلق نفسه، فإن فكرة اقتباس أمين كلية ستكون يوتوبيا، في حين أن نقلا للمكتوب إلى المؤلفم بوحدات أكبر سيكون ممكنا .

لنضف إلى هذا بأن المادة الخاصة بالسينما تختلف كثيرا عن مادة اللغة. الصورة والصوت ليسا أبدا مجردين. يبدو، على العكس، أنهما ينصهران في

الواقع الذي يمثلانه. ففي الصورة تبدو المسافة بين العلامات (هذه الصورة بالتحديد) والشئ الممثل قريبة. في حين أن الكلمات أو العلامات في الأدب (المكتوب) لا تتمحي أبدا بشكل كلي، فإن الدال والمدلول في السينما يتميزان .

تدخل الدوال في علاقة تماثل وحتى في علاقة ايقونية مع ما تدل عليه. هل علينا إذاك أن نتحدث عن لغة الأشياء، عن العلامات الملموسة التي تفرض بطريقة ما "حقيقتها" الأولى على اللغة السينمائية ؟ بالنسبة لجون ميري Jean Mitry: "لا وجود للصورة إلا في إطار الملموس"<sup>2</sup>، بالنسبة له، السينما ليست لغة بالمعنى اللساني للكلمة؛ "ليس هناك تسنين رمزي في السينما، مما قد يؤدي بالفيلم إلى فقدان أصالته الحية"<sup>3</sup>، يجب إذن أن نلاحظ منذ المدخل، وسيكون لهذا انعكاسات على إشكالية الاقتباس، أن نلاحظ خصوصية السنن و/ أو اللغة الفيلمية. إن انطباع الواقع قوي جدا في السينما والمتفرج يعيش هذا الوهم الممتع، وهم الدخول في حقيقة الأشخاص والأشياء .

يشير كريستيان ميتز Christian Metz إلى هذه الخاصية في المادة البصرية قائلا: "تملك السينما كمادة أولية مجموعة مقاطع من الواقع، موسطة عبر نسختها الميكانيكية"<sup>4</sup> سنكون إذن في الأدب مع لغة تصبح عالما وفي السينما مع عالم يتم فصل في لغة. حسب ميري "الدوال الفيلمية ليست أشكالا مجردة يمكن أن نقيم انطلاقا منها أو حولها بعض القوانين التوليدية ولكنها وقائع ملموسة يمكن أن نجعل منها تعبيراً عن فكرة أو عن عاطفة"<sup>5</sup> أمر نوافق عليه ما دامت السينما لا تملك لا لغة (لسان) ولا قواعد نظامية وتركيبيتها نسبة للغاية كون المركب الفيلمي دائماً يختلف قليلا بين فيلم وآخر. خلافا

لمركبات اللغة والأدب، فإن مركبات الفيلم لا ترجع إلى نظام سابق عن المقاييس المقامة والثابتة .

هذا ما قيل عما يفصل تعبيرنا إلا أن بعض المظاهر تقربهما وتخلق بينهما تعادلاً. إن شريط الصور يعرف النحو (قواعد المونتاج) التأليف، الأسلوب ويلتحق في هذا تماماً بالتعبير المكتوب الأدبي. يصطدم الاقتباس بصعوبات الانتقال من لغة إلى أخرى فيما يتعلق بالتفاصيل أكثر. إن الصورة نظراً لطبيعتها الخاصة تظهر كثيراً، أكثر مما يجب أحياناً. في حين أن بوسع الكاتب بسهولة أن يعزل عنصراً (خاصة بفضل خطية النص) ويجعله واسعاً، غير محدد، مجرداً من سياقه، فإن السينمائي لن يملك هذه المرونة في الدخول إلى اللعبة. إن شيئاً أو شخصية بالكاد تذكر في النص تصبح، بالصور، أشياء محددة بخصائص مرئية، مسموعة في بيئة لا يسهل التجرد منها. إن انطباع الواقع في السينما يحتم التعامل مع عناصر كثيرة، محايدة للصورة، لكن في حين أن الصورة فاتنة وتأثيرها كبير جداً إلا أن ملموسيتها تجعل المفهوم والتعامل مع تدرجات الفكر، التجريد والبيكولوجية المرهفة أموراً صعبة عليها .

أن تقتبس معناه أن تدرك بأنه، إذا كانت الصورة تساوي ألف كلمة، فإن نقل هذه الكلمات إلى صور ليس شيئاً سهلاً.

دائماً في مسألة التشابهات والاختلافات، هذه بعض الملاحظات حول ظروف الكتابة والقراءة. إن العمل الأدبي، على صورة نظامه الدال لا يتطلب إلا إمكانيات بسيطة في كتابته. الفيلم في الجانب المقابل، يقوم ويتحقق على مستويات كثيرة؛ مؤلف، سيناريست، مصور، تقنيون، معدات ثقيلة ومعقدة تتجاوز مع دوال لكل منها مختصّوها. عمل فريق لا نعرف فيه دائماً متى يتوقف دور أحدهم وأين يبدأ دور الآخر. هذا البعد المتخصص والتقني والاستعراضي

للفيلم يجعله يحمل أكثر من النص المكتوب، آثار كتابته. يمكن لهذه الحقيقة أن تكون عائقاً أثناء الانتقال إلى الشاشة. الصور "تخون" قليلاً حقبة التصوير، موضة اللباس، التقدم التكنولوجي والنزعات الفيلمية. على العكس، لا تقدر هذه الصور بثمن على الأصعدة التاريخية، الاجتماعية، الثقافية والفنية. لكن فيما يخص ظروف القراءة، فإنها تختلف أكثر مما تشابه بانتقالنا من المكتوب إلى الفيلم. أمام الشاشة الكبيرة، لا يملك المتفرج الخيار، إنه لا يستطيع، مثل القارئ، أن يقطع عملية إظهار الفيلم، أو أن يوقف أو يسرع أو يبطل العملية، لا عودة إلى الوراء، إيقاع القراءة مرتبط بشروط شريط - الصورة وعرضه. على الاقتباس بالتأكيد أن يأخذ في الحسبان هذا الأمر، دون أن يفرض بالضرورة في تبسيط الطبعة المؤلفة بحجة السير المتواصل والقراءة، لنقل، المتطلب للفيلم.

قبل التطرق إلى المشاكل النوعية للاقتباس من بعض الأنواع الأدبية، لنتفحص بعداً أخيراً في المقارنة بين اللغتين. رغم كونه ديمومة صورة - صوت يبدو الفيلم أسهل للهضم من العمل المكتوب، كما لو كان المتفرج أكثر سلبية. هذا الأخير ليس عليه أن يتخيل، قد فعل ذلك أحدهم عوضاً عنه. في الواقع، هذه السلبية ظاهرية فقط، كان متري يقول: "الفيلم يحررنا من مهمة تخيل ما يعرضه علينا، لكنه يتطلب منا بأن نتخيل بواسطة ما يعرضه"<sup>6</sup>، سلبية نسبية للغاية بما أن الأمر يتعلق فعلاً ومبدئياً بقراءة مختلفة عن قراءة النص. أمام الفيلم، كل الحواس متيقظة والجهد الإدراكي شديد. يتم استدعاء الخيال والفكر من طرف الصور التي تتطبع فينا. باستخدامه وسائل خاصة به، يبدو التعبير السينمائي ثرياً و"مرهقاً" بالمعنى الإيجابي للكلمة، بنفس درجة

التعبير المكتوب. بقي أن نعرف إلى أي حد يتيح لنا ما يفصل بين التعبيرين بعملية الاقتباس، خاصة الاقتباس الذي يريد أن يكون أميناً.

### مشاكل الاقتباس:

هل يجب أن ندهش من أن كما كبيراً من الروايات وحتى من المسرحيات قد تم اقتباسه إلى الشاشة؟ ليست مستلهما منها بشكل عام ولكنها مقتبسة بانشغال فعل الشيء نفسه الذي يفعله النص المكتوب. هل هي أمانة، احترام أم اتكالية؟ هناك ما يفاجئنا من هذه المحاولات إذا ما أدركنا الاختلافات الملحوظة بين اللغتين: كلاهما تجيدان "التعبير" لكن السبل التي تتخذانها لفعل ذلك مختلفة بالضرورة. إذن، فكرة الاقتباس الأمين ذاتها، كما لو كانت اللغتين تتعادلان وحتى تتمازجان تدعنا حائرين.

هل يشعر السينمائيون بهذا الانطباع، لكي لا نقول الوهم، بإمكانية نقل مضمون الشكل من خطاب إلى آخر؟ أهم منجذبون إلى صيت العمل الأدبي أو صيت مؤلفه وتأثيره على جمهور عريض؟ أيرأودهم الشعور بأنهم يملكون بين أيديهم قصة جاهزة، مكتوبة سلفاً، مشهورة سلفاً وبأنه لا يتعلق الأمر سوى بنقلها إلى الشاشة؟ إن أياً كان متعود على التعاطي مع اللغة يعرف جيداً بأن أشكال وبنى عمل ما ترتبط بشكل حميم مع المضمون.

أكثر من ذلك، إن تمرير شكل الكتابة من مادة إلى أخرى لا يرجع إلى ترجمة بسيطة ولكن إلى إعادة ابتكار، فترجمة قصيدة هي نوعاً ما إعادة إبداع لها، وصنع فيلم انطلاقاً من رواية هو أيضاً صنع شيء آخر، يبدو لنا عند مشاهدة بعض الأفلام كما لو أن السينمائيين لم يفكروا بما فيه الكفاية في هذا المشكل وفي النتيجة التي تظهر الفيلم في الغالب في صورة دونية إزاء النص الذي يستلهمون منه.

يصطدم الاقتباس السينمائي بعدة مشاكل، أن نقل إلى الشاشة في ساعتين عملا من خمسمائة صفحة، هو لا محالة اختزال وتشويه. إننا نعثر في أغلب الأحيان على الأفعال لكننا نفقد البعد النفسي، الإحساس بالامتداد الزمني والجو الذي كان وراء السحر الفريد للعمل المكتوب. هناك صعوبة أخرى مهمة، إذا ما اقتبسنا رواية معروفة، سيكون عدد كبير من المتفرجين قد قرؤوها وتأثروا بها وتخيّلوها من العمق إلى التفاصيل السطحية فيها. أمام اقتباس يريد أن يكون أميناً سيواجه القراء رؤية الآخر، وإلى ممثلين لا يتطابقون بالضرورة مع رؤيتهم للشخصيات، إن الصدمة قد تكون عنيفة حتى وإن كان للفيلم مزايا. زد على ذلك، فإن المقارنة تكون منذ البدء خاطئة نوعاً ما بما أن عملاً يسبق الآخر. العكس أيضاً صحيح بالمعنى الذي يكون فيه من الصعب نسيان الممثلين وعناصر أخرى من الفيلم إذا قرأنا العمل الأدبي بعدها، حتى وإن كانت هذه الوضعية أكثر ندرة من السابقة، إلا أنها تثبت في كل الأحوال، الأثر الخفي لصور الفيلم على متخيلنا.

ما هو الحل؟ اختيار نص حيث الكتابة منذ البدء شفافة، وتلعب دوراً صغيراً وممّحياً. إنها حالة الحكّي [السرود] البوليسي والمغامرات والجوسسة الأكثر غنى بالأفعال منها بالمزايا الأدبية وبالتالي الأكثر سهولة للانتقال إلى السينما، على الأقل من حيث المبدأ. بوسعنا تقريبا أن نقول أن الأمل هو - على سبيل المثال، رواية سيئة لا نحفظ منها سوى بالبنية العامة، بعض الشخصيات والأفعال دون أن نحس أننا مسحوقون تحت وطأة الغنى الأدبي والسردي. إن لان فلينغ Lan Fleming في السينما أيسر من بروسـت Proust. قاعدة عامة، نستطيع تقريبا أن نثبت بأن الاقتباس الأمين سيكون في الغالب يوتوبيا، وحتى مؤسسة مازوشية بعض الشيء. إنه بلا شك من الأفضل أن نستلهم، كما يفعل

عدة سينمائيين من عمل ونحن نقوم بخيانتته، نقل محتوى عام، شخصيات، مواقف ونوع من الجو ليس مستحيلا. بالنسبة لكريستيان ميتز: "إنه من الممكن دائما أن نمرر إلى الفيلم المادة العامة للكتاب، حيث تكون كل صفحة عرضة للخيانة، فلا علاج لذلك"<sup>7</sup>، أن نكون أمناء، نعم، إلى درجة معينة مع القيام ضرورة بشيء آخر. أورسن ولاس Orsen Wellas فيليني Fellini لكي لا نذكر إلا اثنين، بيدوان ناجحين في هذا الرهان الذي يتضمن البقاء قريبا جدا من العمل الأصلي، وخلق شيء أصيل وشخصي جدا في نفس الوقت. في هذه الحالات، وسوف تتسنى لنا الفرصة للتحقق من ذلك، لا يشعر المتفرج بأن الفيلم يخون العمل بل بأنه يضيف إليه بعدا جديدا. بوسع الاقتباس كذلك أن يغير عناصر من النص مع البقاء أميناً لروحه، ليس هناك قاعدة صارمة على هذا المستوى. سواء كان محبذا أم لا، فإن اقتباس عمل أدبي إلى السينما يضيف بعدا جديدا، رؤية جديدة ويسمح لحسن الحظ بالتحقق مما يقرب ومما يفصل اللغتين. في هذا الصدد يحظى الاقتباس مسبقا أهمية كبيرة.

### الأنواع الأدبية:

سينصب اهتمامنا الآن على كل من البحث الإنشائي l'essai، الشعر، المسرح أو الرواية فيما يخص الروابط التي يقيمها كل منهم مع السينما. لنعبر، أولا، نوعا أدبيا لا يرتبط بشكل حميم بالعالم الفيلمي هو البحث الإنشائي. قليلة جدا أو منعدمة، هي الاقتباسات المأخوذة عن البحث الإنشائي باستثناء بعض الحالات المنعزلة مثل "عمي من أمريكا" Mon Oncle d'Amérique لرسني Resnais. هنا أيضا لا يتعلق الأمر باقتباس حقيقي ولكن بفيلم يستلهم البحوث الإنشائية للابوريت Laborit. يتطلب هذا النوع الأدبي التأمل والتفكير، التحليل، الحجاج واتخاذ موقف. بقولنا هذا نرى فورا بأن السينما انحازت منذ



البداية إلى جانب الحكوي. رغم ذلك، عندما يعبر الفيلم بقوة عن وجهة نظر صاحبه، يجبر المتفرج بأن يتراجع إلى الوراء في مواجهة الواقع، وإذا كان يستثير الوعي، سنقول أنه يلتحق في ذلك بالبحث الإنشائي. إن سينما "الفن والبحث الإنشائي" تسجل نوعا ما ضمن هذا المنظور، إنها تحمل، في كل الأحوال طابع مؤلفها. كون الولوج إليها أصعب، يتطلب هذا النوع من السينما من المتفرج جهدا في التأويل والتحليل، تفترض النصوص والأفلام من هذا النوع التعود على التفكير والتألف مع عالم الأفكار حيث لا يمنح كل شيء منذ البداية. إن سينما غودار Godard مثلا، ستموقع على هذا الجانب، كتابة صعبة، تحطيم الحكوي، إن نوعا من السينما السياسية التعليمية ستكون كذلك قريبة من البحث الإنشائي المكتوب، أدبيا كان أم لا. في الواقع سيكون التلفزيون بلا شك، لو لم يصبح ما هو عليه (وما سيبقى عليه) هو القادر على لعب دور مماثل لما يفعله التفكير المكتوب من نوع الافتتاحية الصحفية واليوميات الإخبارية.. الخ

لا يمكننا إذن الحديث عن بحث إنشائي سينمائي إلا بشكل غير مباشر، حيث الولوج إليه أصعب وأقل جاذبية، أقل "ترفيها"، ومقاطع قبلها من طرف الجمهور العريض الشره للسرود المثيرة وللصور الجميلة .

### الشعر:

للسينما مع الشعر، هذا النوع الأدبي الذي يعود إلى غابر الأزمان، روابط معقدة ومثيرة للاهتمام. هنا أيضا لا يتعلق الأمر مطلقا أو يتعلق قليلا فقط بمسألة الاقتباس. مثله في ذلك مثل البحث الإنشائي، لا نجد في الشعر لا أفعالا درامية ولا حكيا. بالمقارنة مع أنواع أدبية كثيرة، يتلخص الشعر والعالم الشعري في صور جميلة وفي انفعال جمالي. ليس هذا خاطئا كلية لكن فيه

نوعا من الاختزال للشعر ذي القافية، خاصيته الأكثر بروزا. إذا كان الشعر جماليا في النص مثل الصورة، فهو أيضا إيقاع، وزن، طابع موسيقي، بحث عن تعبير يكف عن أن يكون شفافا، لا يمحي أمام المضمون. إذا كان الشعر تلميحا للمادة وانسجاما، فإن السينما هي كل هذا، مع العناصر الدالة الخاصة بها. إن فيلما لا يكتفي بأن يكون مجرد دراما أو حكيما للأفعال ويضع لغته في المقدمة، يلتحق بطريقة ما بالشعر: اللعب بالكلمات، الأصوات، الصور، إثارة انفعال وكل شيء لا يتعارض مع الحكي بل ينطبع فيه ويجعل علاماته قابلة للتلمس [كثيفة]، "إن التعبيرية الجمالية جاءت لتتبع في السينما على تعبيرية طبيعية"<sup>8</sup> جمالية ولكنها أيضا انفجار للدلالة، دلالة إضافية قوية، في الصورة كما في الكلمة ما وراء الدلالة التعيينية، الحاضرة دوما، دلالة إضافية تجعل الدلالة ثرية، معقدة وهاربة. الكلمات والصور تشعّ، تصبح مهمة في ذاتها: لم نعد نمر من خلالها للذهاب مباشرة للمعنى، إنها موجودة لذاتها. تعادل أكثر منه تشابهه، بما أن اللغتين أو التعبيرين يأخذان أشكالا مختلفة.

من منظور بلاغي، نلاحظ بعض التشابه فيما يخص صورتين [بيانيتين] كبيرتين من صور الأسلوب؛ الاستعارة الشعرية في المعنى الذي تكون فيه كلمة عوض كلمة أخرى ومعاني إضافية، لا توجد مباشرة في السينما لكن المظهر الآخر للاستعارة، بالمعنى الذي تكون فيه مواجهة لا متوقعة لدالين، ممكنة تماما وحتى مألوفة في الفيلم، ومضة استعارية، مقارنة حقيقية غنية بالمعنى نجدها في اللغتين. الصورة الأخرى المقابلة للأولى، الكناية، كلمة من أجل أخرى، انحراف بالدلالة، هي في أصل التعبير الفيلمي نفسه. الصور لا تبدي إلا جزئيا، تاركة لنا ما لا يعرض أو لا يسمع، الحاضر ضمنا، إذا جاز لنا هذا القول، هذه العمليات يمكن أن توجد في الفيلم إراديا أو عن طريق الصدفة،

على كل حال، هي موجودة، وإن كانت أقل حضوراً مما هي في الشعر المكتوب.

قد يكون الشعر البصري أسهل للتشارك من شعر النص المكتوب. على عكسه، هذا الشعر البصري يتلخص دائماً في كليشيهات، كما لو كان أقل صعوبة وتطلباً أن نصنع شعراً بالصور منه بالكلمات، يجب أن نقر بأن الأفلام الشعرية حقاً، بمعنى البحث الشكلي، وتثمين اللغة ذاتها ليست كثيرة العدد. إن المردودية تفرض، إذ تستهدف جمهوراً عريضاً، إلزاماً أقل تزمناً من الشعر المكتوب. أهذا سبب مقبول؟ مهما كان فإن الشعر والسينما يعقدان علاقات مهمة حتى وإن كانت أقل بداهة من التي تربط المسرح والرواية خاصة بعالم الصور.

### المسرح :

وحده هذا النوع الأدبي الذي يتضمن مفهوم العرض [التمثيل]، قد أثر كثيرا في السينما، وهذا لا يعود فقط إلى واقع أن السينما كانت تكتفي في البداية بتصوير القطع المسرحية، قبل أن تتطور كلغة مستقلة بذاتها. فقد كان العرض، الإخراج المسرحي الميزانسين، الشخصيات، وحدة المكان، الزمان والفعل هي التي تزود السينما الوليدة بمكوناتها الأولى. لم نعلم في تلك الحقبة، بأن السينما ستكون شيئا آخر غير فن جديد في خدمة آخر. إذا ما تم الاكتفاء في الأصل بتسجيل الحدث الدرامي بزرع الكاميرا الثابتة أمام خشبة العرض فقد أدرك تحت دوافع السينمائيين الأكثر إبداعا بأن السينما يمكن أن تتمفصل في لغة.

شيئا فشيئا تحرر شريط الصور من الوزن الذي كان يثقل به عليه فن الخشبة والعرض محتفظة بعدة مظاهر نوعية فيها، عن طريق التأطير، مآخذ اللقطات، وحركات الكاميرا، عبر طريق المونتاج، تشكلت السينما في كتابة نوعية. رغم هذا التطور غير القابل للنقض الذي يقربها أكثر من الحكى، من الرواية، فإن السينما مدينة للمسرح بالمقتضى الدرامي والشخصيات المنمطة فيها بأهمية حواراتها. زد إليه، في السينما، لا يكون القول سوى عنصر دال ضمن عناصر أخرى كثيرة، في حين أنه أساسي في الخشبة. في اللغة الفيلمية، المكان هو الذي ينفجر ويصبح مكان العالم، مثلما هو الشأن في الخطاب السردي، وإن كان في بعده المرئي. فضاء الفيلم المختار، المجرأ ولكن اللامتاهي والمنفتح على عكس فضاء الخشبة. في الواقع، حتى وإن كان المتفرج على المسرحية في نفس المكان الفيزيقي مع الممثل (سواء كانت الخشبة تقليدية أو غير ممركرة، فهذا لا يغير شيئا) الفضاء المسرحي يبقى تواضعا، رمزيا، مؤسلبا

ومحدودا في أبعاده الواقعية. يقبل المتفرج بهذه المواضع منذ البداية، ويكمل عن طريق التخيل العناصر الناقصة، نوعا ما مثلما يفعل القارئ الذي يتوجب عليه تخيل العالم المفترض. يبدو المسرح كما لو كان في منتصف الطريق بين نص يعطي كل شيء للتخيل ومنتالية من الصور بوسعها عرض كل شيء. إن متفرج الفيلم لا يقبل المواضع كما يحدث أمام الخشبة، إنه ينتظر من الصور أن تمتزج بواقع العالم الذي يحيط به. حتى وإن علم أنه في السينما فإن المتفرج يملك انطبعا قويا بالواقع. إنه مأخوذ كلية بشريط الصور الذي يدور أمام عينيه. فمن المؤكد أن صور الفيلم تبدو لنا أحيانا أكثر صحة مما تعودنا على رؤيته في الحياة الحقيقية وهذا يتم بفضل مرونة وكثافة الرؤية السينمائية.

خلافا للفضاء المشهدي، فإن فضاء الفيلم يسمح بالتنقل والحركة في كل أشكالها. حيثما يقوم المسرح بالتظاهر ويفترض انفتاحا فضائيا، فإن الفيلم يقيم هذا الانفتاح منذ اللحظات الأولى، إن الأبعاد الثلاثة للأول تمنح بشكل مفارق إمكانات أقل من البعدين اللذين للآخر. في المعنى المقابل تخضع السينما لشروط الواقع ولا يتوجب عليها أن تراهن كثيرا على التواضعي والمؤسلب، كما هو الشأن في الإسهاب في التأويل أو الإشارية التي تسم المسرح. إذا ما فعلت ذلك، إذا ما قام النص مثلا بـ"المسرحة"، فإنه يفقد مصداقيته وفعاليتها. إن المتفرج ليس مغفلا، فهو يعرف جيدا ما هي الوسائل التي يمتلكها الفن السابع مقارنة بنظيره (المسرح). السينما أولا "إعادة إنتاج أمينة" للواقع يجب أن نذكر بذلك، حتى قبل أن تكون لغة. إنها ليست في منتصف الطريق، مثل الفن المشهدي، بين المتخيل والواقع. إن إلقاء مفرطا للأصوات، إشارة بارزة جدا تقبل ولا يمكن حتى تفاديها في المسرح ولكنها ليست حالة السينما.

تتمفصل المسرحية تتمفصل حول عناصر بسيطة ومتواضعة نوعا ما: نص، درامية، شخصيات سينوغرافيا ولا يمكن لمسرح الهابنينغ happening<sup>9</sup> أو أي نزعة أخرى على الموضة أن تمكن المسرح من أن ينافس عالم الصور. لكل مزاياه، مزايا المسرح جعلته ينتسب نوعا ما للمقدس، للطقس الأولي، إلى التطهير. يجب الممثلون كثيرا الأداء فيه والإحساس بهذه الكيمياء مع الجمهور، ليعيشوا من جديد، مساء بعد مساء، هذه التجربة، هذا الاتصال، في حين أن العرض في السينما يوضع في علبة، سنوافق جون متري في التوضيح الدقيق الذي يأتي به حول طبيعة التعبيرين: "إذا كان، إذن، الحضور في السينما هو من قبيل الوحدة الشكلية للشخصية وللعالم، فإنه في المسرح من قبيل الوحدة الشكلية للممثل وللفظ (...). الممثل في المسرح لا يلعب دورا، إنه يتكفل بكلمة، بمعنى شخصية كاملة معرفة من طرف النصي"<sup>10</sup> في حين أن الكلمة، الأولى في المسرح، ليست إلا ثانية في شريط الصور. سنرى بدون شك أن عددا يقل تدريجيا من الأفلام تصنع كعروض مسرحية، ما وراء المشاكل الخاصة بالاقتباس، تميل السينما بشكل طبيعي أكثر إلى جهة الخطاب السردي. إن السينما تقيم علاقات أثيرة مع الرواية، هذا النوع الأدبي المفتوح بدوره وذو الأهمية الثقافية البالغة. هناك علاقات وثيقة بين نمطي التعبير ولكن توجد أيضا اختلافات لا تسهل المهمة للمغامرين في الاقتباس .

### الرواية:

ليس من المفاجئ رؤية هذا القدر من السينمائيين يهتمون بفن القصة وخاصة بالرواية، المصدر المفضل للإلهام والذي يشكل بالنسبة للبعض نموذجا حقيقيا لاقتباس محتمل، وهي مؤسسة ذات مخاطر، في هذه الحالة الأخيرة، إذا

ما أدركنا حقيقة اللغتين. ولكنها مغرية، على العكس، إذا ما كان العمل الروائي مثيرا للاهتمام، غنيا وسهل الاقتباس.

يعطي السينمائيون الذين يعتمدون على كتاب جيد الانطباع دائما بأنهم يخلطون بين ما يتخيلونه مع ما يكون في مقدورهم تصويره. صحيح أن القرابة كبيرة بين التعبيرين: إن كل من الرواية والفيلم يجيدان القص وخلق عالم وجو ونفسية إلخ .. نعرف أيضا أن الفيلم قادر على فتح فضاءه تقريبا كما تفعل الرواية. شيء أكيد، السينما تجيد العرض لكن هل تجيد بنفس القدر تحريك الحكى، هل لها نفس القدرات مثل الكتابة على هذا الصعيد ؟ يبقى هذا أمرا يجب التأكد منه، كذلك سنتفحص أول مكون للرواية، قد يكون هو الأهم ألا وهو السرد.

المسرح يعرض، الكتابة تقص والفيلم يلعب على الجدولين معا، يمكن للقصة نفسها أن تأخذ شكل التعبير الأول أو الثاني، إن الحكى الروائي، كما نعلم يمر عبر الكلمات ويأخذ مسارا يسند دور وسيط الحكى. سارد - شخصية أو بطل، سارد عليم بكل شيء، زاوية نظر داخلية، خارجية أو الاثنين. يمنح السرد المكتوب امكانيات واسعة جدا، فعن طريق الخيار السردى الذي يقوم به، يوجه الروائي حكيه، يعطيه لونه ونسيجه، مرويا بضمير المتكلم أو الغائب، القصة تأخذ مظهر الواقعة الموضوعية أو الحكى الذاتى، الموسط عن طريق التأمل، القارئ يحس جيدا بهذا الحضور السردى الذى يسمح له في أن بأن يتماهى ويأخذ مسافة إزاء ما يروى له.

إن العملية السردية في السينما آن مشابهة ومختلفة في آن لما هي عليه في الرواية، إن الفيلم لا يقوم فقط بالعرض، بتقديم شخصياته والدراما الخاصة بهم. إنه يروي هو الآخر، يفصل في حكي، من خلال وجهات نظره المتعددة

وقصته. مع ذلك، لا يتمظهر السرد تحت نفس الخصائص التي للحكي المكتوب. فالسارد نادرا ما يعرف، وعندما يعرف سارد / شخصية مرئية و / أو مسموعة، سارد خارجي عن الفعل بصيغة الصوت الخارجي *voix off* فإن المتفرج يشعر بحدة بهذا الحضور لـ "صوت" سردي وهذا قد يؤدي بشدة إلى إقامة مسافة بين الراوي والمروي. السينما بطبيعتها لا تسهل هذا السرد المشخص.

إن انطباع واقعية الصور وأثرها وملموسيتها تضمن مسبقا الحكي ولكن عن طريق العرض المباشر والحاد، فلا روابط عن طريق الكلمات مما يسمح للسارد بأن يكون حاضرا وخفيا في آن وبأن ينسى قليلا، إذا أردنا، ليتوصل بشكل أفضل لغاياته السردية. كل شيء يحدث كما لو أنه في الفيلم القصة تروي نفسها بنفسها، كما لو أن شريط الصور يتكفل بالسرد بدون سارد معين، هل يجب الحديث عن "مصوراتي كبير" *grang imagier* بوصفه مقتضى سرديا أو فردا (مجموعة أفراد بما أن السينما تصنع من قبل فريق) يكون في أساس الحكي الفيلمي ؟

الفيلم يحكي نفسه طبيعيا بما أنه يعرض بإبداء الأشياء المروية لنا، زد على ذلك، إنه يعرض في الزمن المضارع في حين أن الحكي المكتوب يفعل ذلك طبيعيا في الماضي.

في مكان وموضع السارد، يقوم الفيلم بالتبئير، مثلا، عن طريق (رؤية ذاتية) وعلى شخصية (رؤية موضوعية)، حيث يختار نقاط الرؤية المختلفة في حكيه الذي يعادل إلى حد ما السرد المكتوب. يضمن كل من التأطير، لعب الكاميرا، اختيار اللقطات والمونتاج خاصة يضمن الحكي المنساب كما لو أن القصة تروي نفسها بنفسها، الفيلم المروي ينتج بالتأكيد عن انتقاء العناصر،



عن التأليف ويلتحق في هذا تماما بالحكي المكتوب، ولكن بتبديله السارد بمقتضى سردي خاص باللغة السينمائية.

الـ"أنا" الـ"هو" تستبدل بحضور العرض المبثّر للأشياء ذاتها، يتعلق الأمر هنا بتدرج في الحجم بين نمطي التعبير. في إحدى الحالتين القص بالكلمات المخترعة "يمثل" الواقع، وفي الحالة الأخرى، القص بصور تلتبس بالواقع إلى درجة تبدو معها بأنها تقدمه. عندما نقدم الأشياء كذلك، يمكن للسرد المعرف أن يصبح غير ذي جدوى، تكررارا ! على العكس من ذلك نتساءل كيف تؤدي هذا الدور السردي المعتبر في روايات كثيرة والذي يسمح به الحكي المكتوب في الفيلم؟ تبدو السينما مكرسة لتقديم الواقع في خارجيته في حين أم الرواية في وضعية مريحة أكثر (بفضل الكلمات) مع ذاتية شخصياتها. تسمح الرواية بالامتداد، سيكولوجية بطيئة ومتدفقة، السينما تفصل فضاء قبل أنه تقيم المدة الزمنية. هل يمكن للفيلم أن يتوصل إلى نفس الرهافة السردية للرواية بالنظر إلى طبيعته "الاستعراضية"؟ لنقصي فورا إمكانية تمنح نفسها، إمكانية إعادة إدخال نفس السرد الذي في الرواية بإعطائه صوتا في الفيلم، يكفي أن نشاهد بعض الأمثلة عن هذا لنقتنع بأن هذا ليس سوى خيارا عرضيا جدا، إذا أردنا أن نحافظ على مصداقية (إقناع) الحكي الفيلمي. إن سينمائيين كثير لا يفعلون أفضل من هذا حين يقصون من أفلامهم - اقتباساتهم كل ما يتعلق بالسرد المكتوب ليقوموا ببساطة باستبدالها بأفعال - مواقف - كما لو كان هذا كافيا ! هل يمكن أن نفكر بأن بعض الأفعال، الحاضرة في النص، مضافة إلى بعض الحوارات المحفوظة هي الأخرى ستكون منيرة بنفس قدر السرد المكتوب، بإشاراته وشروحه، أو يكشف لنا عن الشخصيات ؟ يمكننا أن نشكك بجديّة في ذلك.

كيف يمكن أن نتوصل إلى سرد مثير للاهتمام في السينما، سواء تعلق الأمر بالاقتباس أم لا؟ بالنسبة لجون ميري يجب: "اللعب بالعلاقات بين التعليق، الحوار والمونولوج الداخلي المنقول وبين ما تراه الصورة وتحلله وتفترضه"<sup>11</sup> يتعلق الأمر بإيجاد روابط بين مختلف الأسنة الحاضرة في السينما، اللغة متعددة المعاني حيث مختلف الدوال مرتبطة فيما بينها. إذا ما فهمنا جيدا وظيفتها الخاصة، يمكن أن نعمل على ما يربط بعضها ببعض. إن قوة السينما، وقد أشرنا إلى ذلك آنفا، تكمن في هذا التعدد الدلالي الذي بوسعه أن يطمح إلى الالتحاق، وأحيانا حتى التجاوز للقدرات التعبيرية للغة وللأدب. بالنسبة لكليز روبار Claire Ropars يمكن للفيلم أن يتشكل (مثل الرواية) في الامتداد عن طريق معالجة خاصة لمادته الأولية وهي الفضاء: "يكفي أن يتشكل تدريجيا من خلال تتابع الأمكنة فضاء خيالي يمنحه الزمن وحده الاقتراب والغياب في آن"<sup>12</sup> بالنسبة لها (روبار)، السينما لا تمتلك عفويا سهولة سردية، أمر نوافقها الرأي عليه. يجب على الفيلم أيضا أن يصبح داخليا قدر الإمكان ليتوصل إلى الثراء الروائي. يجب أن يقام بالتدرج فضاء داخلي يضاف إلى العرض المتواصل لمكان الفعل". برسون Bresson ورسني Resnais مثلا كانا سينجحان بنفس القدر، حسبها، في هذا النقل للنص الأدبي، بلا شك لكن يجب كذلك أن لا يصبح الفيلم "أديبا" أكثر من اللازم، أن يحتفظ بلغته الخاصة وهي لغة شريط الصور.

هل يجب أن نقر بأنه، إذا كان الفيلم يعرض بهذه الجودة، فإن الحكى المكتوب هو الذي يجيد القص أفضل دوما؟ هذا يتعلق بالطبيعة النوعية لهذين النمطين من أنماط التعبير ولا شيء يمنع من أنهما يمكن أن يتقاربا أحدهما من الآخر، دون الكف عن أن يكونا ما هما عليه أساسا. إن سرد الفيلم سيلعب إذن على عدة جداول. إن تأويلا دقيقا، مبرزًا بشكل جيد من طرف الكاميرا، سيكشف لنا جزئيا عما يكتبه سارد الحكى، وعما يدققه والدوال المكتملة :

الضجيج، الأصوات والموسيقى يمكن لها أن تساعد كثيرا على إرهاف السرد. إن لعبة الصور، طبيعة اللقطات، طولها، المونتاج (نحو حقيقي للصور) عناصر نوعية في الفن السابع، تتكفل بجزء كبير من السرد. إن حذفها بصرياً، تفكيك الفضاء والتتابع الزمني تجبر المتفرج أن يقيم روابط، أن يتخيل ما لم يعرض ويمكن أن تساعد على إدراك دواخل الشخصيات، كل هذه العناصر الموظفة جيداً، تتوصل إلى القص تقريبا بنفس رهافة الحكي المكتوب. هذا الأخير له الامتياز الكبير في التلاعب بالكلمات الأداة المفضلة للقص. [1] في كل الأحوال يتعلق الأمر بالمعادلة في أحسن تقدير وليست مشابهة. إن اقتباس رواية أفعال (حركة) ليس مجازفة لأن الكتابة والسرد في الأغلب ليس لهما وزن معتبر. هذه السرود (الحكايات) "المرئية" أصلاً تنتقل جيداً إلى عالم الصور، على العكس، في أقصى الطرف المقابل، سيكون من الصعب جداً، وحتى من الانتحار أن نقل إلى الشاشة رواية ليست سوى كتابة، سرداً، عالماً داخلياً. إن بروسـت Proust وجويس Joyce في السينما لا يتأتى لأول سينمائي قادم. يبدو أن للسينما دائماً معيقات كبيرة عندما تريد أن تنقل لنا حالات الروح، الأفكار، الانفعالات الداخلية الرهيفة. حتى وإن كانت هناك قوة لدلالة إضافية مهمة، فإن لغة الصور ليست تلقائياً في وضع مريح مع السرد الدقيق والمرهف.

إن السرد يرتكز على تقنيات، على خيارات، تمنح نفسها للروائي لينمذج حكيه: وصف، حوار، مؤثرات الفعل.. الخ في الرواية، يسمح الوصف بموضعة الفضاء، البيئة، الأمكنة، الشخصيات. كون الكتابة مجردة منذ البداية، على الكاتب أن يؤسس هذا العالم البصري لكي يتمكن القارئ من تخيله. زمن التوقف في الحكي، زمن الوصف يعرض، يجعلنا نرى، في السينما أيضاً بوسعنا أن نقول أن كل شيء وصفي منذ البدء، رغم ذلك، عندما يتوقف السينمائي، ويركز على الكائنات والأشياء، عندما يأخذ الوقت لعرضهم فهو يفعل تقريبا نفس الشيء كما الكاتب الذي يصف.

إن ما يوضحه لنا السارد من أفعال هذه الشخصيات يصبح في السينما الفعل ذاته عندما يجعل مرثياً. لكن المؤشرات والشروح (الفكر) أقل بدهاءة مثلما أبرزناه سابقاً. بما أنها لا تتم من تلقاء ذاتها، فإنها تفترض من السينمائي استعمالاً دقيقاً للعناصر الدالة. الحوار والمونولوج الداخلي جوهرية في الحكى المكتوب منه والمؤظم بنفس الدرجة، إنهما ينفصلان، يمنحان الحياة للشخصيات، في الفيلم، يكون إلزام الواقعية أقوى كثيراً من الرواية وأكثر بكثير من المسرح حيث يجب أن يكونا حقيقيين جداً. أيضاً أثناء الاقتباس، ليس من المفيد دائماً ولا من الضروري أن نحتفظ بنفس الحوارات التي في النص المكتوب. إن المعالجة بالصور بوصفها شيئاً آخر غير المعالجة في الحكى المكتوب يجعل الأمانة خادعة بل وغير فعالة.

إن عمليات أخرى للكتابة والسرد، ملخص الأفعال، التصادم، العودة للوراء، الاستباقيات، كلها توجد بطريقة معادلة في الفيلم كما في الرواية. إن درجة الدقة بين نمطي التعبير تجعل من الفيلم يخاطر بخيانة أكثر لهذه العمليات المختلفة.

وصلنا الآن إلى آخر مكون لنمطي الحكى: الشخصيات. إن الشخصيات في قلب القصة، بما أن الأشياء تحدث بها وفيها. سواء استثارت الفعل أو وقع عليها فإن القارئ يتماهى معها بتخيلها وجعلها ملكاً له. إن الشخصيات في السينما مفروضة نوعاً ما، كائنات من لحم ودم، متمصصة من طرف ممثلين هم بالضرورة شيء آخر غير ما تخيلناه ونحن نقرأ. أمام اقتباس رواية قرأناها، فإننا أحياناً نصدم، مفاجأة أحياناً غير سارة، رؤية الذين واللواتي تم اختيارهم كمثلين، رؤيتهم يؤدون ويتكلمون بطريقة لا تطابق دوماً ما قد تخيلناه. لا وجود لنظام النجوم في الرواية، القارئ يلعب كل الأدوار. يوجد تعادل بين شكلي التعبير ولكن يوجد في نفس الوقت اختلاف معتبر يعود إلى طبيعة التعبيرين.

الحبكة، بنية الفعل، يمكن أن تكون مشابهة تماما من الرواية إلى الفيلم. سواء تعلق الأمر باقتباس أم لا، يناز عدة سينمائيين إلى هذا المظهر وحده من مظاهر الحكى: الشخصيات أثناء الفعل. كما لو أن السينما تتلخص في هذا. إننا نؤخذ الأدب الشعبي بأنه منمط *stéréotypée*، بدون رهافة بسيكولوجية، في حين أن السينما، والتلفزيون بقدر أكبر، يكتفيان ربما أكثر من اللازم بهذا البعد المرئي السهل في الحكى، بالنظر إلى غالبية الاقتباسات فإن هذا هو الانطباع الذي نخرج به. بطريقة عامة ومع ذلك، يمكن أن نتحدث عن تعادل بين الحكى - الفعل من الرواية إلى الفيلم.

إن الحكى المؤظم يقدم فضاءه، الحكى المكتوب يجعلنا نحس بالامتداد. إن أحد التعبيرين كما الآخر عليه أن يتأسس في بعد غير طبيعي بالنسبة له منذ البداية، أما بالنسبة للقيم التي يهيكلها كل تعبير والمضامين السوسيوثقافية والإيديولوجيات فإن الرواية والفيلم يمكن أن يتعادلا كلياً، نظرياً على الأقل.

بقي بعد جوهري يمكن أن نتعرف عليه بوصفه الأسلوب والذي يؤسس للأصالة النوعية لعمل أدبي. طريقة فريدة للكاتب وللسينمائي لمفصلة الخطاب، نوعية الكتابة، الجو الخاص، العنصر الجوهري ونوعاً ما العنصر غير القابل للامحاء والذي يكون مصدر ثراء عمل فني. إنه عادة ما نؤخذ على الاقتباس عدم قدرته على نقل واستعادة الجوهري في لغة أخرى. ربما تكون هنا المعادلة الحقيقية، الاقتباس الناجح.

سنختم عند هذه النقطة الأخيرة. إن الفيلم شيء آخر غير الرواية: الأدب والسينما متكاملان. إذا ما تصنعنا تجاهل الاختلافات بين نمطي التعبير فإننا لن نرى ما يعود إلى طبيعتهما النوعية. في حالات الاقتباس، يكون الخطر حاضراً على عدة أصعدة كما وضحناه. بطريقة أشمل المقارنة بين اللغتين تسمح لنا برؤية أوضح لما يقرب ولما يفصل بين نمطي التعبير. إن مواجهتهما لا تسفر عن

منتصر، بل هي تكشف عن قوة كل منهما. بقي أن نتفحص إذا ما كانت السينما ستملك في المستقبل تأثيرا على الأدب بنفس الحجم وبقدر ما كان له تأثير عليها إلى حد الآن. يجب أيضا أن نتساءل حول طبيعة واشتغال الاقتباسات التي صنعت خصيصا للتلفزيون. في الواقع، أردنا أن يكون تحليلنا مجملا أمام حقل تحليل واسع ومعقد يترك الباب مفتوحا لبحث أكثر تفصيلا.

آلان مورنسي

كوليج إدوارد - مونتوتي

الهوامش:

- 1- Alain Morency : «L'adaptation de la littérature au cinéma», in Horizons philosophiques, vol. 1, n° 2, 1991, p. 103-123. <http://id.erudit.org/iderudit/800874ar>
- 2- Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. I, p. 127
- 3- *Ibid*, p. 125.
- 4- Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. I, p. 208
- 5- Jean Mitry, *La sémiologie en question*, p. 117
- 6- Jean Mitry, *Esthétique et psychologie...*, vol. I, p. 138.
- 7- Christian Metz, *Essais...*, vol. II, p. 102.
- 8- Christian Metz, *Essais...*, vol. I, p. 81.

9- "شكل للعرض المسرحي مرتجل أو عفوي، لا يسعى لا إلى سرد حكاية، أو عرض أحداث أو شخصيات. وهو يمزج بين الموسيقى والرقص والإنارة لهدف واحد، هو إنجاز حدث واحد غير متكرر، استدعي الجمهور للمشاركة فيه"

عن أحمد بلخيري: نحو تحليل دراماتورجي للنص الدرامي، منتدى مسرحيون على الموقع :  
<http://www.masraheon.com/old/501.htm>

نقلا عن :

- Marie- Anne Charbonnier. *Esthétique du théâtre moderne*. Armand Colin/ Masson. Paris. 1998. P 90.
- 10 - Jean Mitry, *Esthétique...*, vol. I, p. 337.
- 11 - Jean Mitry, *La sémiologie en question*, coll. 7ième Art, Le Cerf, Paris, 1989, p. 174.
- 12 - Claire Ropars Weilleumieur, *De la littérature au cinéma*, coll. U 2, Armand Colin, Paris, 1970, p. 39.