الفيلم والرواية: مسارات مقارنة

د. رزان إبراهيم جامعة البترا

حديثي سيكون وفقا للعنوان الذي اخترته منصباً حول مسارات مقارنة بين عالمين يتقاطعان بما يكفي للحديث عن الرواية باعتبارها فناً سينمائياً وعن السينما باعتبارها فناً روائياً؛ فكلاهما يقوم على فن القص والحكاية والبداية والنهاية والتوترات الدرامية ومزيج الصور الذهنية والمرئية. وهي مسارات تدخل بالضرورة في حقل علم الجمال المقارن في سعيه إلى رصد أوجه الشبه والخلاف بين طرق المعالجة الفنية بمختلف أنواعها[1].

إن نقصاً في كتابة النصوص الدرامية المتخصصة عالمياً تعانيه الجهات المنتجة سينمائياً وبالذات عالمنا العربي- يقود بعض هذه الجهات إلى الجود بالموجود. إلا أن آخرين يختارون الذهاب إلى نصوص روائية ويعمدون إلى أخصائيين في شأن الصناعة السينمائية لتحويلها فيلماً سينمائياً. علماً أن بعض الروائيين يكتب وفي ذهنه احتمال تحول روايته إلى عمل سينمائي. مما يدفعه إلى صياغتها بأساليب توافق هذا المطلب وتغري به. لكن في كل الأحوال نتذكر أن إبداعا يحققه الكاتب في شكل فني ما لا يضمن إبداعه في شكل آخر. حتى وإن كان انتقالاً من شكل سردي إلى آخر, فللكتابة السينمائية اشتراطاتها وتقنياتها ومقتضياتها الخاصة.

كانت وما زالت هناك انطباعات قديمة يصعب تغييرها عند ناس يرون أن الأدب والثقافة الرفيعة مرتبطان بالنص المقروء والمطبوع الذي تختص النخبة بقراءته دون غيرهم. وكأن عناصر تشويق يحققه النص الدرامي يهبط بقيمته الأدبية والفكرية. أو كأن الأدب الرفيع شرطه أن يكون نخبوياً في فهمه بفذلكات شكلية تجد من يهلل لها حتى وإن كانت المادة الحكائية فيها محدودة بمحتوى فكري هزيل.

في السياق نفسه أقول: إن انتقال الأعمال السردية المطبوعة إلى أعمال سينمائية درامية هو وجه من الوجوه التي يتعرف بها عصر ما بعد الحداثة الذي لا يؤمن بوجود ثقافة عالية نخبوية وأخرى دونية جماهيرية, ولهذا تبنت اليومي وحاربت ثقافة النخبة والنخبوية[2]. وهنا أقارن بين زمنين: في الماضي كانت هناك مسافة فاصلة بين الأشكال

الثقافية العليا (الأصول الدرامية المسرحية) وبين الأشكال الثقافية الشعبية (السينما والتلفاز). وبالتالي كان لكل صنف جمهوره الخاص به. الآن ومنذ ستينيات القرن العشرين تقاصرت المسافة وتداخل الحيزان (الثقافة العليا والشعبية) قيمة وجمهوراً[3]. والسبب أن الصناعة السينمائية ارتقت شيئاً فشيئاً على المستوى الفكري والجمالي. بفضل مواهب متخصصة ومدربة في أرقى المعاهد. وصرنا نرى ما تتمتع به المادة الحكائية من جاذبية شدت فئات المشاهدين على اختلاف مستوياتهم الثقافية. ليبقى التفاوت في مستويات التذوق والتأويل والتحليل بين المتلقين قائماً. كما هو الحال بين قارئ عادي وناقد متعمق متخصص.

وهنا نقول: إن كانت الرواية قد تأسست على بنية حدثية ومتتالية من الأسباب والمسببات تفضي في نهاية الأمر إلى معنى شمولي, كما هو الحال مع السينما وإن تحولت هنا إلى بدائل بصرية تلتم مع بعضها البعض لإنشاء المعنى الكلي؛ فهناك علاقات متشابكة يحسن أو يخفق المتلقي في الإمساك بها في الرواية كما في السينما؛ ففي فيلم أفاتار Avatar[4] الذي يبدو لأول وهلة أنه من أعمال الفانتازيا التي تقوم على الإبهار, وتتوخى الإمتاع في المقام الأول, هناك إجماع على جمال الحكاية والصورة. إلا أن تأثراً بالانبهار البصري قد يأخذ المتلقي بعيداً عن فهم رؤية إنسانية وثقافية بعيدة يحملها الفيلم. أو حتى رسالة سياسية نقدية جادة تتعلق بنقد المركزية الثقافية الغربية العنصرية. وهو فيلم استنكرته بعض الجهات في أمريكا خصوصاً أنه يحمل دعوة عالمية للثورة على الهيمنة الإمبريالية الأمريكية.

وهنا أحكي عن روايات حملت صوراً بصرية أو حساسية بصرية عالية: أمر عرفته الرواية منذ زمن. من مثل هيجو في البؤساء. ديستويفسكي في (الجريمة والعقاب). بلزاك وتنقلاته في الأمكنة[5]. وكان بإمكاننا رصد هذه الصور البصرية في روايات نجيب محفوظ في مرحلته الواقعية حين وصف بلغته المجتمع المصري وصفاً بصرياً بامتياز.

علماً أننا صرنا نلمس هذه الصور البصرية في الرواية المعاصرة وفي العمق من أحداث درامية تصويرية مفعمة بالمعنى. وهنا نذكر ما تحمله الأفلام السينمائية من شمولية تجعلها تضم مختلف الأجناس الأدبية وفي مقدمتها الرواية. شمولية لا تغيب عن رواية يبحث مبدعها وباستمرار عن أدوات جديدة تتغير بما يتناسب والنظرة الجديدة للحياة. وهو ما يدخل في إطار ما يشيع الآن حول تهاوي الحواجز الفاصلة بين أنواع الفنون في عصر ما بعد الحداثة الذي يحمل دعوة إلى نوع من السيولة, وتحث على إلغاء كل الفواصل[6]. لذلك وجدنا أسلوب الفلاش باك وتقاطع اللقطات, وتيرة الإسراع والإبطاء في العمل القصصي كما هو الحال في فيلم نقف فيه على لحظات طويلة أو قصيرة وفقا لرؤية المخرج.

من بين الأدوات المستعارة أو المشتركة بين الفنين (المونتاج): فن اختيار وترتيب المشاهد حين يقوم الروائي بتجميع مواد مختلفة قد تكون أرشيفاً صحفياً لأخبار تضم إلى الرواية وتصبح جزءاً منها. من مثل رواية ذات لصنع الله إبراهيم. كذلك اتباع نسق التوازي الذي تتعاصر فيه المشاهد زمنياً وإن اختلفت في المكان. ولا ننسى روائيين كانت السينما مصدراً ثقافياً هاماً استدعوه في أعمالهم من باب تقرب الفكرة لديهم.

ويحفظ لتقنيات بصرية سينمائية ما يمكن أن تحققه من اندماج رفيع بالمستوى الأدبي. وأقصد بذلك أن هذه التقنيات قادرة على أن تقرب البعيد وتحقق تفاعلاً أقوى من خلال جملة من المؤثرات والرموز البصرية والإيقاعات الصوتية أو الخلفيات السمعية المتممة لما تحتويه المشاهد؛ فللعمل السينمائي تقنياته القادرة على إحياء الرواية بصرياً وتشكيلياً ونفسياً. نذكر- على سبيل المثال- ما يمكن أن نراه من تطابق بين آليات الضوء والظل للتعبير عن النفسية الإنسانية المعقدة للشخوص الدرامية. لذلك نقول:

إن **علامات** سينمائية حرفية يستعين بها المخرج تقرب معنى الرواية للمتلقي. من مثل ما رأينا في فيلم (ساعات) الذي تناول الساعات الأخيرة من حياة فيرجينيا وولف. وكان الفيلم يتنقل فينا بين حقب زمنية متعددة تساعد على ربط الأسباب بالنتائج, وكانت في الوقت نفسه قادرة على نقل العلاقة الجدلية بين غريزتي الحياة والموت أو الهروب والانطلاق[7].

في كل الأحوال فإن اتكاء السينما على نصوص روائية ستكون له آثاره الآتية:

– الارتقاء بمستوى العمل السينمائي فلا يعود محصوراً في عناصر الترفيه والتشويق والإبهار. ويصبح بالإمكان الحصول على أفلام تجمع بين القيمة الدرامية والثقافية الراقية.

– الانسجام مع حضارة الصورة التي نعيشها ومع هيمنة المرئي.

– تيسير سبل رواج نصوص روائية يتكاسل البعض عنها. وهو ما سيكون له أثره من حيث دفع المتلقي للبحث عن النص الروائي نفسه.

– الاقتراب من مزاج متلقي اليوم الزمني؛ فزمن السرد الفيلمي المقيد بتسعين دقيقة، أو مئة وثمانين دقيقة في حالات نادرة، أقرب إليه من سرد روائي متحرر من حدود الطول. وهنا نذكر أن لقطة سينمائية واحدة بما تستعين به من ممثلين وديكور وإضاءة وحوار، يمكن للمخرج أن يستعيض بها عن صفحات طويلة تستغرق قراءتها زمناً طويلاً. فحسب الحكمة الصينية "إن صورة واحدة تساوي ألف كلمة". ومع أنه يستلزم التعبير أحياناً عن سطر كتابي واحد سلسلة من اللقطات السينمائية[8].

لكن في المقابل هناك صعوبات في تحويل الرواية الجديدة– كما يقول كونديرا– إلى فيلم ناجح. صعوبة تفرضها أحياناً لغة روائية قد تشكل تحدياً حقيقياً في هذا المجال. نأخذ – على سبيل المثال– الجدل الذي كان دائراً حول رواية عطر[9] لباتريك زوسكيند. هذه الرواية بما حملته من قيم شمية عالية أو روائح معقدة. (روائح السمك الزنخ, البيض الفاسد, وروائح أخرى) بما استحضرته من تحديات وعلى الأخص سؤال: كيف يمكن لإمكانيات وسيط بصري خالص أن تنقل مختبر الروائح هذا كما فعلت الرواية؟ أضف إلى ذلك مشكلة إضاف تعترض عملية نقل الأفكار الفلسفية الذهنية المجردة. كيف يمكن للشاشة أن تجسدها؟

في هذا الجانب كان بالإمكان الاستعانة بصوت الراوي بين مشهد وآخر. إضافة إلى حيل فنية كالتي استخدمها توم تاكوير حين قام برسم خفيف أشبه بطيف يعلو سطح الشاشة عند الحديث عن رائحة النساء. يبقى أن صعوبة تواجه المخرج في نقل صور ذهنية مغرقة في التجريد قد يكون سبباً في الإخلال في بنية الرواية ومراميها. لذلك يلحظ المتلقي ممن قرأ وشاهد الفيلم أن فصلاً هاماً (فترة وجود غرنوي في الكهف وعزلته في الجبل) لم يعط حقه. بينما جرى تخصيص فسحة أكبر لمحاولات سعي غرنوي الحصول على عطر لورا بعد مقتله[10].

في نهاية الأمر. تأتي معايير المتعة لدى المتلقين متغايرة ولها أشكالها المختلفة. إلا أنني هنا لا أستطيع أن ألغي صنفا منهم ينحاز لرواية تتيح له متعة ذهنية تتجاوز ما قد يقدمه فيلم سينمائي خيب ظنه. في وقت لا أنسى فئة أخرى منحازة إلى شريط سينمائي يجنبها أسطراً طويلة تتعارض وحالة الاستسهال او الاسترخاء التي يبتغيها. ولنذكر ايضاً صعوبة أخرى تفرض نفسها حين نقحم نصوصاً إنشائية أو نثراً شعرياً إلى عالم الشخصية السينمائية. أمر يحتاج إلى حرفية وإلا أخذ العمل باتجاه تجريد ذهني قد يورث الملل ويصرف عن متابعة درامية لها اشتراطاتها الجمالية الخاصة.

يبقى التحدي الأكبر ماثلا في قدرة العمل على الجمع بين القيمتين المعرفية والجمالية. فلا يجور أحدهما على الآخر؛ ففي التركيز على الشكل دون المحتوى جور وإفساد, وبالمثل فإن تركيزاً على المحتوى دون الشكل جور وإفساد؛ فنجاح السرد الدرامي له اشتراطاته المتعلقة ببنية فنية تجعل الصراع عنصراً أساسياً فيها. لذلك تسقط شخوص مسطحة مستقرة من أول العمل إلى آخره. ويفقد العمل قيمة تواصلية حين يسلب متلقيه فرصة التأمل والتفكير والترقب والتفاعل, بما يضمن تفاعلاً نشطاً واستقبالاً إيجابياً نرى فيه المتلقي محتاراً في تقييم الشخصية: يحبها أو يكرهها، يحب بعض ما فيها وينكر بعضها الآخر, بما ينسجم وحقيقة الإنسان ذات الأبعاد المتعارضة غير المنفصلة عن جملة من الظروف المعقدة المحيطة به.

وهنا من شأن الدراما الناجحة أن تتأنى في إبراز التحولات الطارئة على شخوصها. فأيما تحول لا بد أن ينشأ بالتراكم مع تغير الظروف ولا بد أن تكون له مقدمات قد لا يعرفها المتلقي في حينها. وصانع الدراما المحترف لا يبوح على نحو مباشر يقتل معه عنصر التطور والتحول المتدرجين. ويحسب للدراما الناجحة أيضاً تقديم جملة من أسئلة وجودية متنوعة؛ (الحرية والإرادة. صراع الضرورة والأخلاق. صراع الفرد والمجتمع). وهي أسئلة تضمن لها السينما سهولة بفعل اتساع دائرة المتلقين فيها وتراجع عادات القراءة عند الكثير من الناس في الوقت الحاضر.

لا بد في هذا السياق من التطرق إلى علاقات تفاعلية بين أطراف الصناعة من كاتب ومخرج ومنتج وممثل يتحملون بالضرورة مسؤولية العمل السينمائي. في وقت يتحمل فيه الروائي مسؤولية الإبداع منفرداً؛ فحين تتحول الرواية إلى فيلم سينمائي فإن تجاذباً بين أطراف الصناعة يصبح أمراً شائعاً. فالكاتب الروائي معني بإطلاق خياله على الورق وترجمته دون أن يقيد نفسه بحسابات التكاليف الإنتاجية والإمكانيات الفنية المتاحة. وكثيراً ما يضحى بطموحات الروائي أو حتى المخرج بسبب ضعف الإمكانيات الإنتاجية فيغدو القول الحواري في الصدارة على حساب الفعلي الحركي. وهنا قد تنقذ قدرات الروائي الكتابية ما يمكن إنقاذه في حال امتلاكها شرطا دراميا سردياً يعوض قسطاً من ضعف الإمكانيات الإنتاجية.

عدا إشكاليات تقع بين المخرج وكاتب النص حين يطلق الأول يده في التصرف في النص وفق رؤيته أو إمكاناته الفنية. أو حين يطلب من كاتب النص أن يسخر نصه وفقاً لممثل بعينه يفصله له خصيصاً. في وقت يغدو فيه خيار الممثل وفقا لطبيعة الشخصية الدرامية التي يضعها الروائي أمراً غاية في الضرورة. ويبقى من الأهمية بمكان أن يمتلك الروائي حقه في أن يشترط على الجهة المنفذة ألا تتصرف بنصه إلا بموافقته.

وأنهي باعتراف أن نصاً ضعيفاً لن ينقذه مخرج متمكن مهما كانت موهبته. أما أن يقع النص الممتاز بين يدي مخرج ضعيف أو هزيل فإن هذا قد يهبط بالنص الممتاز مهما كان مستواه. فشرط وصول العمل غايته أن يجتمع فيه نص قوي مع إخراج فائق.

الهوامش:

[1]- سوريو, إيتيان, تقابل الفنون, ترجمة بدر الدين القاسم الرفاعي, وزارة الثقافة, دمشق, 1993, ص11.

[2]- الرويلي, ميجان, البازعي, سعد, دليل الناقد الأدبي, ط3, بيروت, المركز الثقافي العربي, 2002, ص227.

[3]- ومن هنا نرى إيهاب حسن وقد أظهر في العديد من كتاباته أن ما بعد الحداثة تسعى نحو اللامركزية مقابل الحداثة التي خلقت أشكالا من السلطة الفنية, بما يتلاءم ومناخ جديد منفتح على الأفكار الجديدة والتسامح, مع رغبة في التصدي لأخطاء في الماضي ناجمة عن سيادة الخطابات الكبرى. . انظر كتابي: الاستقبالية العربية للحداثة وما بعدها, دار الكرمل, عمان, 2004, ص34-35.

[4]- وهو فيلم خيال علمي من إخراج جيمس كاميرون. عرضته السينما الأمريكية عام 2009. وهو من أكثر الأفلام تكلفة وحقق رقما قياسيا في المبيعات. ويعد أكثر الأفلام دخلا في تاريخ السينما. وانظر معلومات أخرى عن الفيلم في الجزيرة نت منشورة بتاريخ 2-2-2010

[5]- انظر في نعيسة, جهاد عطا, الرواية والسرود السمعية والبصرية: الرواية والسينما, أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر. 11-13 ديسمبر 2004, الكويت, 2008, ص206-207.

[6]- الاستقبالية العربية للحداثة وما بعدها, مرجع سابق, ص35.

[7]- إذ يتناول الساعات الأخيرة في حياة فيرجينيا وولف عبر رصد يوم واحد في ثلاثة عصور من خلال ثلاث نساء. وقد تصدرت الرواية الأصلية لهذا الفيلم قائمة الكتب الكثر مبيعا لفترة طويلة من الزمن.

[8]- نعيسة, جهاد عطا, مرجع سابق, ص209.

[9]- العطر: قصة قاتل, ترجمة نبيل الحفار, المدى, ط4, 2005. نشرت الطبعة الأولى منها عام 1985. تحكي قصة قاتل مهووس يدعى غرنوي, يمتلك حاسة شم خاصة, تدفعه لارتكاب جريمة قتل بحق فتيات عذراوات بهدف الحصول على عطر خاص. تنتمي هذه الرواية إلى عالم الواقعية السحرية. حيث التداخل بين العالمين الواقعي والغريب العجيب.

[10]- انظر في دراسة لأمل زكي بعنوان العطر بين السينما والأدب, جدار, 29-6-2010.