التّفاعل بين الأدبي والسّينمائي (العلاقة والحدود)

Interaction between literary and cinematic (relationship and boundaries)

د. راوية شاوي✶

[1] جامعة 08 ماي 1945 قالمة، الجزائر، chaoui.rawia@univ-guelma.dz

تاريخ الاستلام: 2022/01/16. تاريخ القبول: 2022/03/01. تاريخ النشر: 2022/06/10.

ملخص: تحاول هذه الدّراسة إماطة اللّثام عن العلاقة بين الأدبي والسّينمائي، والتعرّف على حدود العلاقة بينهما من مواطن الالتقاء والاختلاف، هادفة إلى تبيان حقيقة التّداخل بين النّصوص الأدبية والنصّوص السّيناريوهات)، والتطرّق إلى إشكالية تجنيس السّيناريو الّذي عدّه بعض النقّاد جنسا أدبيا خاصًّا لا يختلف عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى. فإلى أيّ مدى يتفاعل الأدبي مع السّينمائي؟ وهل يمكن أن يكون السّيناريو السّينمائي أو التّليفزيوني جنسًا أدبيًا أم أنّه مجرّد نصّ فنّي لا يرقى إلى مستوى النّصوص الأدبية؟ واخترنا عنوان دراستنا: التّفاعل بين الأدبي والسّينمائي (العلاقة والحدود)، لننير بعض الجوانب الخفيّة في هذا الموضوع.

كلمات مفتاحية: السّينما، الأدب، السيناريو، الاقتباس، التّجنيس.

Abstract:

This study attempts to unveil the relationship between the literary and the cinematic, and to identify the limits of the relationship between them from the points of convergence and difference, aiming to clarify the reality of the overlap between literary texts and script texts (scenario), and to address the problem of naturalization of the scenario, which he considered a special gender that does not differ from some of the

grammatical The rest of the other literary genres. To what extent does the

literary interact with the cinematic? Can a film or television script be a literary genre, or is it just an artistic text that does not rise to the level of literary texts? We chose the title of our study: Interaction between literary and cinematic (relationship and boundaries), to illuminate some of the hidden aspects of this topic.

Keywords: cinema; literature; scenario; the quote; naturalization.

✶ المؤلف المرسل: راوية شاوي الإيمايل chaoui.rawia@univ-guelma.dz

مقدمـة:

لا ينكر اثنان أنّ الأدب من الفنون القولية القديمة النّشأة، ظهر مع بدايات التطوّر البشري والفكري، وأنّه شكلٌ تعبيريٌّ قديمٌ قدم الإنسان، عرفته معظم الحضارات على اختلاف تاريخها وزمانها ومكانها، ارتبط بالإنسان الّذي وجد فيه ملاذا لخيالاته وأفكاره، فراح يبتكر أجناسا أدبية متنوّعة ومتداخلة مع بعضها البعض، وبفضل التطوّر الفكري ونمو الوعي الإنساني، بدأ الإنسان في تطوير ذاته وابتكار وسائل جديدة للتّعبير عن مشاعره وأفكاره فيما عُرف بالفنّ (دون أن نركّز من الأوّل في الظّهور،هل الأدب أم الفنّ)، وصولا إلى التطوّر التّكنولوجي الّذي أحدث تحوّلات مختلفة للبشرية، خصوصا بعد اكتشاف الآلة.

ونظرا لغنى النّصوص الأدبية الشّعرية والنّثرية بالمواضيع المختلفة، فإنّها تداخلت مع العديد من المعارف، والفنون، والعلوم، وعلى رأسها الأعمال الفنّية الدرامية أو السّينمائية، واستفادت وأفادت من بعضها البعض في الكثير من التّقنيات السّردية والآليات الخاصّة بكلّ تخصّص، ممّا زاد من فعالية النّصوص الأدبية وثراها اللّغوي والمعرفي، فكثيرا ما لجأ الرّوائيون إلى استلهام مواضيعهم من النّصوص السينارية والعكس صحيح. ارتأيت من هذا المنطلق أن أعالج علاقة الأدب بالسينما، وتبيان مدى التّفاعل بينهما، وأين تكمن الحدود الفاصلة بين كلا الفنّين، وهل يعتبر السيناريو جنسا أدبيا؟ وما هي حدود العلاقة بين الأدبي والسينمائي؟ لنتوصّل إلى عدة نتائج منها أنّ التّفاعل بين الأدب والسينما من شأنه أن يعزّز العلاقة بينهما، وأن التحويل الأدبي إلى السّينمائي أو العكس من شأنه أن يزيد من مقروئية العمل الأدبي.

2. بين الأدبي والسينمائي

نشأ الفنّ السّينمائي من رحم العرض المسرحي، ممّا يعني أنّ السّينما الصّامتة في بداياتها قد استفادت كثيرا من العروض المسرحية، ومن تقنياتها المختلفة، ومع دخول الصّوت إلى السّينما بات لزامًا على المخرجين أن يطوّروا أعمالهم السينمائية، والّتي كانت في الغالب مقتبسة عن الأعمال الرّوائية؛ إذ تعود العلاقة بين الأدب والسّينما إلى البدايات الأولى لظهور السّينما، حيث استخدم **جورج ميلييه** G. Millis (1861/ 1938م) _المصوّر السّينمائي الفرنسي الشّهير_ المواد الأدبية للعديد من أفلامه، وادّعى المخرج الأمريكي **دافيد وارك جريفث D. W. Griffith** (1875/ 1948م) أنّ العديد من تجديداته في السّينما كان في الواقع مأخوذا من صفحات **تشارلز ديكنز CH. Dickens** (1812/ 1870م)، وحوّل المخرج الرّوسي **إيزنشتاين** الفصل الحادي والعشرين من رواية **أوليفر تويست** إلى نصّ تنفيذيّ ليدلّ على أحاسيس **ديكنز** السّينمائية؛ بمعنى أنّ العلاقة

بينهما متداخلة، فقد وظّف **ديكنز** بعض التّقنيات السّنمائية في روايته، والّتي استفاد منها **إيزنشتاين** في إخراجه (جانيتي، لوي دي، (لات)، صفحة 4).

منذ ذلك الحين، والسّينما تنهل من الأدب، وعدّته مادّة خصبة لإنتاجها السّينمائي أو الدرامي، وتاريخ السّينما حافل بالآلاف من الرّوايات الوطنية والعالمية المحوّلة إلى أفلام أو مسلسلات، والّتي لا يمكن عدّها، بدء بإلياذة هوميروس، ومسرحية أوديب ملكًا لسوفوكليس...

أدّى التّقارب بين الرّواية والسّينما في طريقة العرض من جهة، واستحالة نقل الرّواية كما هي إلى عمل سينمائي أو دراميّ من جهة ثانية إلى علاقة متبادلة بينهما؛ حيث اشتهرت روايات بسيطة على أيدي مخرجين حين حُوّلت إلى أفلام، ونالت شهرة عالمية، في حين استفاد العديد من الرّوائيين من بعض التّقنيات السّينمائية، فقد أفادت الرّواية من حرفية المونتاج، ومن قلب ترتيب الأحداث ومثالها رواية **الشحّاذ لنجيب محفوظ** المختلفة في طريقة السّرد عن الرّوايات الأخرى.

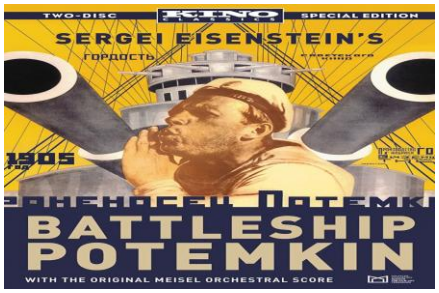
يعمل المخرج السّينمائي أو الدرامي حين يقتبس عن الرّواية على إعطائها بعدًا جماليًا وتعبيريًا لا تتوفّر فيه وهي نصٌّ؛ ذلك أنّ المخرج ليس ناقلًا حرفياً، وإنّما هو مبدعٌ وفنّانٌ، وكاتبٌ آخر، يبدأ إبداعه من المستوى الّذي انتهى إليه كاتب الرّواية، فينطلق من الفكرة _الكلمة إلى الفكرة _ الصّورة، ممّا يجعلها عملا إبداعيا يختلف في بعض جوانبه عن العمل الأصلي، لأنّ «**الفنّ الحقيقي هو الّذي يُدمج هذا وذاك في كلٍّ متكاملٍ**» (بن عيسى، 1988، صفحة 41)، مستغلّا التّقنيات الفنّية لكتابة الرّواية ومدى طواعيتها للتّحويل السّينمائي، خاصّة السّرد، والشّخصيات، والوصف، والزّمن، والمكان...

ويرى الباحث المغربي **سعيد علّوش** أنّ الدّوافع الّتي تجعل الرّواية الأدبية قابلة للتّحويل السينمائي (الإخراج) تكمن «**أوّلا في ردود الفعل الذّاتية للمخرج، وثانيا في الطّابع الرّوائي لهذه الرّواية أو تلك وحبكتها والأحداث الموجودة في فضائها، والّتي تعكس مشاكل حياتية وقضايا ثاوية في قلب الواقع**» (علّوش، سعيد؛، 2008، صفحة 74)؛ ممّا يعني أنّه لا يتمّ اختيار عشوائي للرّوايات المحوّلة إلى أفلام، وإنّما تكون عن دراسة وتفهّم لطبيعة العمل الأدبي/ الرّوائي وخصوصياته من حركة وصراع وشخصيات. وعلى المخرج أن يكون مقتنعا بفكرة خلق جمهور جديد للرّواية المحوّلة إلى عمل سينمائي، لأنّ جمهور المتلقّين في السّينما يعتبرون الرّكيزة الأساسة لنجاح الفيلم من عدمه، خاصّة قرّاء العمل الأدبي الأصلي الّذين يكون لهم الفضول لمعرفة كيفية التحوّل وماذا تحوّل.

2.2 التشابه والالتقاء بين الأدبي والسينمائي:

من أهمّ نقاط **الالتقاء بين الأدب والسّينما**، نذكر ما يلي على سبيل المثال لا الحصر:

ـ **الإبداع:** كلاهما إبداع، ونظرة إلى المجتمع، والفنّ، والحياة، يحاولان تصوير الواقع أو الإيهام به، ومعالجة أهمّ القضايا الإنسانية الكبرى أو الصّغرى، أو لمجرّد التّرفيه والتّسلية (لمّا يكون الهدف تجاريا فقط) مثلا؛ تبقى **ملحمة الإلياذة لهوميروس Homer** مصدر إلهام العديد من المخرجين السّينمائيين العالميين، وحوّلت إلى فيلم بعنوان **Troy** الّذي نال شهرة واسعة، نظرا لغنى الملحمة بالأحداث والمغامرات، والتّاريخ... وبيقى فيلم **المدرعة بوتمكين (Battleship Potemkin)** الّذي أُنتج سنة 1925م للمخرج الرّوسي **إيزنشتاين** أجمل فيلم في بدايات السّينما، الّذي وظّف فيه المونتاج بطريقة مختلفة جعلته من أنجح الأفلام العالمية.



الشكل 1: صورة لفيلم المدرعة بوتمكين

الشكل 2: صورة لفيلم troy

ـ **التّشويق:** يستطيع كلاهما أن يحكي الأحداث بطريقة تولّد الشّغف وتبعث على الارتياح واللّذة الفنّية، وأنّ يخلق كل منهما عالما منسجما من الأحداث الشّبيهة بالواقع، من خلال التّضافر بين عدة شخوص تعمل على إحداث وحدة نفسية مستندة على عناصر الزّمن والمكان والوصف...

ـ **الكناية والتّلميح:** وهي من الأساليب البلاغية المعروفة في الأدب، والّتي تعني استعمال صيغة كلامية لها معنى يختلف عن المعنى الأصلي، وقد انتقل هذا الأسلوب البلاغي إلى السّينما، خاصّة في اللّقطات سواء مع المخرجين الأمريكيين أو الرّوسيين، فقد اعتمد المخرج **جريفيث** اللّقطات القريبة المتبادلة المتوازية، ثمّ يوحّدها ويمزج بينها بواسطة المونتاج، وكان المخرجون الرّوس قد طوّروا الفكرة حين رأوا أنّ المخرج في إمكانه التحكّم في مادّته، ولا يكتفي بسرد القصة فقط، وإنّما عليه استخدام كلّ الابتكارات الجديدة في المونتاج من أجل الحصول على نتائج أفضل، وخاصّة عملية القطع الّتي استغلّها المخرجيْن **فيسفولد بودفكين (V. Pudovkin)** و**ليف كوليشوف (L. V . Kuleshov)**، هذا الأخير الّذي يرى بأنّ الفنّ السّينمائي يبدأ «**من اللّحظة الّتي يشرع فيها المخرج أو المونتيير في وصل أجزاء الفيلم المختلفة بعضها ببعض. وهو إذ يصل هذه الأجزاء بطرق**

مختلفة وحسب ترتيبات متباينة فإنّه يحصل على نتائج يختلف عن بعضها البعض» (نبيل راغب، لات، صفحة 185)، فكلّما تغيّر وضع اللّقطة تغيّر معناها.

ـ **الاستعارة:** وهي أيضا أسلوب بلاغي في الكلام، تعمل على الإيحاء وتعميق المعنى، وتضفي على العمل الأدبي بعدًا جماليًا، وتستعمل في السّينما في تقنية المونتاج، الّذي يعدّ مصدرا متكرّرا للاستعارة؛ حيث يستعير المخرج لقطة ما مشابهة للّقطة المعروضة ويتمّ التّوازي أو التّقابل بينهما، ومثالها في بداية السّينما حين اقترن صوت صفّارة القطار بصراخ المرأة، تعبيرا عن الخطر المحدق.

3.2 الاختلاف بين الأدبي والسينمائي:

على الرّغم من التّقارب الشّديد بين الأدب والسّينما فهناك نقاط اختلاف بينهما، يمكن توضيحها في ما يلي:

ـ **المادّة:** إنّ مادّة الأدب هي الكلمات والحروف الّتي تظلّ غارقة في الرّمزية والتّجريد رغم ارتباط الكلمات بالأشياء، أمّا مادّة السّينما فهي الصّورة الّتي تقلّص المسافة بين الشّيء ودلالته إلى درجة تقترب من الاندماج والتّماهي، وفي هذا الصّدد يرى الكاتب **عبد الحميد بن هدّوقة** أنّ العلاقة بين الأدب والسّينما غائية مستقبليةّ؛ وكلّ منهما أداة تعبير ووسيلة تبليغ، ولكن جمالية كلّ منهما عالم قائم بذاته، فالأدب يشتمل على التّصوير والتّعبير بواسطة الحروف_ الكلمات المنتقاة من قِبل الكاتب لتصير في ذهن القارئ وبصره ألوانا وأصوات. أمّا السّينما فتنطلق من الكلمة_ الحرف لتصير صورة حيّة وصوتا مسموعا، لأنّ «**الكلمة في العمل السّينمائي منذ وضعها الأوّل تولد بصيرورتها وتحوّلها، فهي قد كتبت لتصير ألوانا مرئية. حيّة في إطارها الزّماني وفي مجالها المكاني (...) لتستقطب المضامين والجماليات الّتي يمنحها إيّاها المخرج والمصوّر ومهندس الصّوت وصانع الدّيكور ومركّب الشّريط»** (بن عيسى، 1988، صفحة 11). من هنا، يتمثّل الأديب الواقع من خلال الكلمات، الّتي يستطيع النّفاد بها إلى عوالم الشّخصيات الباطنية والفكرية، عكس السّينمائي الّتي لا يمكنها أن تتمثّل الواقع تماما وإنّما تسعى إلى الكشف عنه ولو ظاهريا فقط، حيث يقدّم عالمه إلى المتلقّي عن طريق الصّور.

ـ تستطيع السّينما تغيير تعبيراتها من فيلم إلى آخر، عكس الأدب الّذي يرتهن في غالبيته إلى معايير محدّدة، فمن خصائص السّرد السّينمائي القدرة على إضفاء طابع الآنية على الأحداث مهما كان زمنها، وذلك بفعل اختفاء الضّمائر وبروز الشّخوص والأشياء، أمّا في الرّواية فالكاتب حرّ في التّلاعب بالزّمن.

_ يختلف الزّمن أو الوقت في السّينما عنه في الرّواية؛ إذ الوقت في الفيلم ليس ملكا للمُشاهد، وليست له حرّية العودة إلى الوراء (اللّقطة أو المشهد) بشريط الفيلم، عكس القارئ للأدب يمكنه التقدّم إلى الأمام أو القفز أو الرّجوع إلى الوراء في الوقت الّذي يشاء، لأنّ الفيلم معروض من قِبَل هيئات معيّنة ولا دخل للمتلقّي فيها، أمّا الأدب فإنّه متوفّر في كتب ممّا يسمح بحرّية الاطّلاع عليه بسهولةٍ ويسرٍ.

_ الكلمة المكتوبة في الأدب يُنشئها فردٌ، ويقرؤها فردٌ على الرّغم من أنّه موجّه إلى الجماعة، أمّا الكلمة في السّينما (اللّغة) تُؤلّفها الجماعة ويقرأها الجميع، فالأديب مسؤول وحده عمّا يكتب، أمّا السّينما فإنّها تحتاج تضافر الاختصاصات (مهندس الصّوت، والّديكور، والإضاءة...)، وفي هذا الصّدد يعتقد القاص وكاتب السّيناريوهات المغربي **محمد اشويكة** (1971) أنّ «**الفعل الجماعي هو ما يجعل الكتابة السّينمائية تختلف جذريا عن الكتابة الأدبية الّتي تقتصر على المؤلِّف دون سواه**» (اشويكة، محمد؛، 2015، صفحة 45).

_ يرى الكاتب والمخرج **علي غانم** في الفرق بين الأدب والسّينما أنّ السّينما ظاهرة عجيبة يتمّ التّعامل بواسطتها مع الجمهور ومع النّاس، وهي في الوقت ذاته ظاهرة حيّة؛ لأنّها توصل رغبات المخرجين وأحاسيسهم عن طريق الممثّلين. أمّا الأدب فهو ظاهرة انفراد وانطواء (بن عيسى، 1988، صفحة 26)، لأنّه حين الكتابة يكون الكاتب وحيدا لا يشاركه في عملية الإبداع/ الكتابة أحد آخر.

_ يرى **رولان بارث (Roland Barthes)** أنّ الفارق الجوهري بين اللّغة (الأدب) والصّورة المتحرّكة (السّينما) اعتماد اللّغة العلامات ذات العلاقة الاعتباطية، ممّا يسهّل التّعبير عن اللّغة بواسطة اللّغة. أمّا الصّورة في السّينما تعتمد التّماثل، فكلّ دال يفرض مدلولا مطابقا كلّية أو متماثلا تاما. (بلية، بغداد أحمد؛، لات، صفحة 80)

_ تختلف الرّواية الأدبية في جوهرها عن العمل السّينمائي؛ إذ تعتمد الرّواية اللّغة والأسلوب الأدبيين، أمّا السّينما فتحوّل اللّغة البشرية برموزها المكتوبة إلى نظام جديد فيه الصّورة هي الوسيلة النّاقلة للرّموز اللّغوية (بلية، بغداد أحمد؛، لات، صفحة 24)، لذلك أثناء التّحويل من الأدبي إلى السّينمائي يضطرّ السّيناريست أو المخرج إلى الحذف أو الإبدال بما يتوافق والطّرح السّينمائي. فالسّينما نوعٌ مختلفٌ عن الأدب، «**وبالرّغم من أنّ النّصوص تدخل في صنع الأفلام، فإنّ الأفلام ذاتها ليست نصوصا لغوية**» (ليفنجستون، بيزلي؛ كارل بلاتينيا؛، 2013، صفحة 39)، لأنّ السّينما لا تتوفّر على اللّغة بالمعنى الحرفي لكلمة لغة، إذ تعتمد لغة أيقونية صورية، خلاف الأدب.

_ يقوم الأدب على عنصر الحكي والسّرد عبر الكتابة خصوصا النّثري منه، في حين تقوم السّينما على التّصوير والإظهار للأشياء حتّى ولو كانت أفكارا أو أحلاما، ولكنّها لا تضاهي الأديب قدرة في الكشف عن بواطن الشّخصيات وعالمها النّفسي الدّاخلي؛ مثلا يكون السّارد في الكتابة الرّوائية متحكّما في عملية سرد

الأحداث، عالما بأدقّ تفاصيلها (من شخصيات، وزمن، ومكان...) لإثراء موضوع الرّواية، وتتطوّر الأحداث كما اشتهاها السّارد/ الرّوائي الّذي يتقن فنّ اللّعب بالكلمات، ما يجعله قادرا على تمرير رسائله وخطاباته إلى القرّاء الّذين يحفظ المسافة بينه وبينهم من دون التّقوقع على ذاته. أمّا في السّينما فإنّ السّارد غالبا ما لا يفصح عن ذاته، إذ يحكي القصّة من خلال وجهات نظر مختلفة، وقد يضطرّ السّيناريست أو المخرج إلى توظيف تقنية الصّوت الخارجي (Voix –off) أو الكتابة على خلفيات بصرية متنوّعة (اشويكة، محمد؛، 2015، صفحة 47)، ممّا يؤدّي إلى تطوّر القصّة.

وبهذا؛ يعني نقل العمل الأدبي إلى السّينما الانتقال من صيغة السّرد المكتوب إلى صيغة السّرد السّمعي_البصري؛ حيث تقوم الصّورة في السّينما بنقل المتفرّج من الخيال المحض في الأدب إلى الخيال المؤسّس على واقعية فيلمية تقترح شخوصا وأمكنة وحياة فيلمية ملموسة. وليس المطلوب من المخرج أو السّيناريست نقل العمل الأدبي كما هو بتفاصيله، لأنّ السّينماّ أو الدراما التليفزيونية تختلف عنه، فقد يلتقيان في بعض العناصر (الشّخصيات، والزّمن، والمكان...) وقد يتفاوتان في طريقة عرض الأحداث، أو يتكاملان. ولكن، على الرّغم من ذلك فإنّ العلاقة بين الأدب والسّينما علاقة تأثير وتأثّر وأخذ وعطاء، فالأدب يستفيد بالمقدار نفسه الّذي تستفيد منه السّينما، حيث يشخّص العمل الأدبي أثناء التّحويل إلى السّينما ممثّلون يستقطبون الجمهور، ويعملون على شدّ انتباهه وجلبه سواء إلى قاعات السّينما للمشاهدة، أم بدفعهم إلى فعل المشاهدة واقتناء الأفلام المسجّلة، ممّا يعدّ هذا العمل إشهارا للعمل الأدبيّ المكتوب، الّذي بدوره قد يثير فضول المتلقّين ويدفعهم إلى الاطّلاع على النصّ الأصلي المكتوب، أو على الأقل تكون عملية المشاهدة قراءة أوّلية للعمل الأدبي، وتحفّزه على المقارنة بين العملين، وماذا أضاف الفرع للأصل، وأيّهما حقّق المتعة الفنّية واللّذة الجمالية.

3. السّيناريو وإشكالية التّجنيس

ينطلق كلُّ نصٍّ سرديٍّ مهما كان نوعه (رواية، أو قصّة، أو مسرحية، أو فيلما سينمائيا، أو مسلسلا دراميا) من فكرةٍ أساسة، تنمو وتتطوّر في ذهن كاتبها إلى أن تُجسّد في نصٍّ مكتوبٍ، ثمّ تخرج إلى العلن، كلٌّ منهم له طريقة المعالجة والإخراج، فالمسلسلُ أو الفيلمُ يعتمدان بالدّرجة الأولى **السّيناريو**، الذّي يعدّ أهمّ الأعمال الدرامية، ذلك أنّ الكثير من المخرجين العالميين يعوّلون ويركّزون عليه بدرجةٍ كبيرةٍ؛ فلقد سُئل المخرج الشّهير **ألفريد هيتشكوك*** (**A. Hitchcock**) عن سرّ نجاح الفيلم السّينمائي، فأجاب مركّزًا على السّيناريو قائلًا: السّيناريو ثمّ السّيناريو ثمّ السّيناريو.

والسّيناريو هو كلّ ما ينوي السّيناريست أن يفعله في التّصوير؛ «**حيث ما يجب عليه أن تكون الكاميرا في كلّ لقطة، وما تفعل إذا ما تحرّكت، وماذا يحدث أمامها، شاملا كلّ كلمة حوار وكلّ صوت وكلّ جز من العمل، أو كل ما يحيط بالحدث**» (برونل، أدريان؛، لات، صفحة 12)، معنى ذلك أنّ السّيناريست ليس مسؤولًا عن الكتابة بزوايا الكاميرا، بمصطلح اللقطة التّفصيلية، وليس مسؤولًا عن إخبار المخرج بما يصوّره وكيف، وإنّما مهمّته «**أن يكتب نصًّا يقدّمه للمخرج الذي يصنع من ذلك النصّ فيلمًا، بأن يأخذ الكلمات المكتوبة ويحوّلها إلى صُوَرٍ، والتّي بدورها من مهام المصوّر الذي ينير المشهد ويُنصِّبُ الكاميرا لتستوعب القصّة سينمائيًا**». (فيلد، سد؛، 1989، صفحة 172)

للسيّناريو مجموعة تعاريف متعدّدة** تصبّ في قالبٍ واحدٍ، لعلّ أحسنها تعريفُ **سِد فيلد** (Syd Field)*** الذي مفاده أنّ السّيناريو «**قصّةٌ تُروى بالصّور، ويوضع ضمن سياقٍ دراميٍّ**» (فيلد، سد؛، 1989، صفحة 160)؛ إذ يتعامل مع العالم الخارجي والتفاصيل الدّقيقة كصوت المدفع، ولَعب طفلٍ في شارعٍ خالٍ، ذلك أنّ السّيناريو يقوم بإتمام مهمّة التّعبير بلُغةِ المَشاهدِ، وهو النصُّ الوسيطُ بين الشّكلِ المرويِّ والشّكلِ الفيلميِّ، حيثُ يقوم على سلسلةٍ من آليات الإحالة من نسيج النّص الروائي بشكله الثّنائي (المقروء/ المتخيّل) إلى شكله الثّلاثي (المرئي/ المسموع/ المتحرّك). (عموري، سعيد؛، 2014، صفحة 18)

وجب أن يتوفّر لكلّ سيناريو موضوعٌ ما، الذي يعبّر به عن طريق الحركة والشّخصية، وبعدها يقوم السّيناريست بالتوسّع في الموضوع، إذ أنّ «**إدخال مقوّمات وتفاصيل الحركة والتّركيز على الشّخصية من شأنها توسيع خطّة القصّة وإبراز تفاصيلها**» (فيلد، سد؛، 1989، صفحة 31)؛ فالشّخصيات هي المحرّكة للأفعال والأحداث؛ لذا ركّز السيناريست **سِد فيلد** على الأحداث والشّخصيات، وجعلها أهم المقوّمات التي يرتكز عليها السّيناريو والفيلم ككلّ.

طرح **جان ماري شيفر**(J . Marie. Schaeffer) عدّة إشكالاتٍ متعلقة بالقضية الأجناسية وصعوبة التّجنيس، من بينها: ما طبيعة العلاقة بين النّصوص والأجناس الأدبية؟ وأجاب قائلا: «**ولنقبل مؤقتا إذن أن أسماء الأجناس تحدد دائما أصناف النصوص، ولننظر عن قرب إلى علاقة انتساب النص إلى جنسه، هذه العلاقة المفترضة من خلال الاستخدام الشائع لهذه الأسماء الجنسية نفسها، مثل x هي كوميديا، هل مختلف الأصناف مطلقة بصورة متبادلة، أي هل انتساب نص معين يفرض بالضرورة خدعة من الأجناس الأخرى؟ سنقبل بسهولة أنّ نصّا ما يستطيع الانتساب غالبا إلى صنفين أو عدّة أصناف، يمكنه مثلا أن ينتسب إلى**

جنس معقّد، وجنس بسيط في الوقت نفسه (...) هكذا، يمكن أن يكون نصٌّ ما قصّة أو سردا إذا قبلنا أن القصّة صنف تابع لجنس السرد...». (شيفر، جان ماري؛، لات، صفحة 56)

ويرى الباحث المغربي **جميل حمداوي** أنّ الجنس الأدبيّ هو «**مبدأ تنظيميٌ للخطابات الأدبية ومعيار تصنيفيٌ للنصوص الإبداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النص أو الخطاب، وتحديد مقوماته ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأي: الثبات والتغيير**». (حمداوي، جميل؛، 2015، صفحة 7)

يساعد الجنس الأدبي على فهم النّصوص الإبداعية؛ لأنّ وظيفته إخبارية؛ تُعْلِمُ القارئَ بنوعية جنس العمل الأدبي، وله أهمية معيارية وصفية وتفسيرية في تحليل النصوص وتصنيفها ونمذجتها، وتحقيقها، وتقويمها، ودراستها من خلال سماتها النمطية، ومكوناتها النوعية، وخصائصها التّجنيسية، «**كما يساعد على معرفة خصائص الجنس على إدراك التطوّر الجمالي والفنّي والنصّي، وتطوّر التاريخ الأدبي، باختلاف تطور الأذواق، وتنوّع جماليات التقبل أو التلقي، فضلا عن تطور العوامل الذاتية المرتبطة بشخصية المبدع من ناحية الجنس والوراثة، وتطور العوامل الموضوعية التي تحيل على بيئة الأديب بكل تجلياتها الطبيعية، والجغرافية والاجتماعية والتاريخية والدينية**». (حمداوي، جميل؛، 2015، صفحة 7، 8)

إنّ علاقة السيناريو بالأدب علاقة وطيدة جدّا، ذلك أنّ كتّاب السّيناريو قد استفادوا من التّقنيات الرّوائية والمسرحية لنشأته وتطوّره؛ حيث نشأ السّرد الدرامي أو السّينمائي من رحم السّرد المسرحي، وقام كتّابه باستغلال مختلف التقنيات الأدبية وتحويلها إلى صورة بصرية متحرّكة؛ إذ وُلد السيناريو في عشرينيات القرن العشرين بعدما تطوّرت السّينما، فقد كان المُخرج يرتجل المشهد ويصوّره بنفسه، مما جعل الفيلم والسيناريو طويلين، ومع ميلاد الفيلم النّاطق بدخول الصّوت والحوار إلى بنية الفيلم، أصبح للسّيناريو أهمّية كبيرة، وأضفى تأثيرًا دراميًا على الفعل (الحدث) والشّخصية.

يعدّ السّيناريو من حيث هو جنسٌ أدبيٌ تقنيٌ، وسيلةَ تعبيرٍ إبداعيةٍ خاصّةٍ، وهو رسمٌ بالكلماتِ لبناء الفيلم الذي سيتمّ تنفيذهُ بالصّورة والحركة (عزالدين عطية المصري، 2010، صفحة 290)، وهو الأساسُ لتنظيمِ العملِ واتّساقهِ؛ ممّا يعني أنّ السّيناريو في أساسه كلمات كُتبت من أجل أن تُترجم إلى حركةٍ وصُورةٍ بواسطة شخصياتٍ، ولهذا فهو يشبه النّصوص الأدبية؛ حيث أنّ له بدايةٌ ووسطٌ ونهايةٌ، مما جعل إشكالية تصنيفه ترجع إلى أنّه شكلٌ أدبيٌ، فقد «**أصبح السّيناريو شكلًا أدبيًا، حينما توقّف الفيلم عن أن يهدف إلى مؤشّرات مستعارة من الأدب، وبنى نفسه بحسم، ووقف على قدميه، وفكّر بلغة المؤثّرات البصرية**». (عزالدين عطية المصري، 2010، صفحة 288)

حاول الباحث **طه حسين عيسى الهاشمي** أن يتناول العلاقة بين السّيناريو والأدب، مركّزا على عنصر الخيال؛ ذلك أنّ السّيناريو يتشكّل – من كونه خيالًا وهو عنصرٌ مهمٌّ– من عناصر تشكّل العمل الأدبي، وليس المقصود بالخيال مناقشة السّيناريو لقضيةٍ واقعيةٍ[****]، ولكن نقصد أنّ «**السّيناريو يحيل إلى صيغ وسيطة تحيل إلى الواقع، إنّنا ننتبه لا إلى دقّة الواقع وحقيقته بل إلى الوظيفة التي يؤدّيها، كلّ هذا يجري عبر الممارسة الدلالية على المدلول؛ لأنّ المدلول كلّما أصبح مجرّدا أصبحت الممارسة الدلالية واضحة، وإذا كان النص الواقعي يضم عبارة حقيقة فهي عبارة أدبية إذا جاءت في سياق النصّ وليس شيئا خارجا عنه**». (الهاشمي، 2010، صفحة 146)

ربط الباحث، إذن، أدبية السّيناريو من خلال الخيال والواقعية، والحقيقةُ أنّ النصّ الدراميّ يعالج الواقع مقتفيًا جوانب معيّنة منه، سواء تاريخية، أم أسطورية، أم خيالية... وذلك بلغةٍ غايتها تشكيل بنية النصّ الدراميّ، وتجلية أبعاده الإنسانية والفكرية والجمالية، وحين اتّصاله بالواقع فإنّه «**يُوظّف لغة خاصّة، نتيجة التّفاوض النصّي بينه وبين نصوص أخرى سابقة عليه أو معاصرة له، تشكّل السّياق العام النصّي لهذا الجنس الأدبي**». (عزالدين عطية المصري، 2010، صفحة 255)

وإذا كان للسّيناريو منهجه وطُرقه لرؤية الواقع فإنّها ميزته المحدّدة؛ حيث إنّ كاتب السّيناريو «**محدّد بأن يرى هذا الواقع عبر هذا الجنس بعينه، إنّ هناك غاية من شكل السّيناريو ومضمونه، وهذه الغاية تقديم رؤية للعالم لكيفية خاصّة به، وبدونها فإنّ السّيناريو يصبح شيئا آخر مثله مثل الدراما عندما تتخلى عن كيفيتها في رؤية العالم**» (الهاشمي، 2010، صفحة 146)؛ فالسينما لا تعيد إنتاج الواقع من خلال التّطابق أو التّماثل، ولكنّها تضيف عليه قوّة تعبيرية لم تكن موجودة في الأشياء أو في الموجودات في عالم الواقع، فمدينة **قسنطينة** بحبالها أصبح لها قدر كبير من الاهتمام بعد عرضها في المسلسل.

يعتمد كاتب السّيناريو أثناء مباشرته في كتابة السّيناريو السّينمائي أو التلفزيوني على طريقة السّرد أو الحكي، وهي الطريقة نفسها في الكتابات الرّوائية الأدبية؛ حيث يعدّ القصّ أو الحكي العمود الفقري لهما، ولهذا فإنّ «**الكتابة للتلفزيون هي قبل كلّ شيء عملٌ أدبيٌّ (literary work) وشكلها الأمثل هو السّيناريو (...) ويعتبر السّيناريو هو التعبير الكامل والشّامل (...) عن فكرة المؤلّف**»، (عزالدين عطية المصري، 2010، صفحة 98) فكلّ دراما تليفزيونية عبارة عن نصّ مكتوب يتحلى بشروط الكتابة الأدبية وقواعد القصّ والحكاية، ويعتمد القواعد الأساسية لكتابة الدراما بصورة إجمالية، (عزالدين عطية المصري، 2010، صفحة 104) كما يعتمد على اللّغة السّينمائية، وهي اللغة البصرية، من ديكور، وألوان، وإضاءة، وإكسسوارات...

ما يميّز كاتب السّيناريو عن الرّوائي: أنّ السّيناريست يقدّم عمله إلى المخرج من أجل حضور الرّؤية الإخراجية، أمّا الرّوائي فيقدّم الشّخصيات وحياتها الدّاخلية من خلال السّرد والوصف والتّعليق والشّرح، والسّيناريست يقدّمها من خلال الفعل والحوار فقط، إضافة إلى أنّ النصّ الأدبي يُكتب عادة بالفعل الماضي، أمّا السّيناريو فإنّه يُكتب بالفعل المضارع، وأنّ المشاهد التي حدثت في الماضي (الاسترجاع، أو الفلاش باك) تبدو كأنّها تحدث الآن، لأنّ الفيلم يصطحب المتفرّجين إلى الماضي لمشاهدة الحدث وهو يحدث، وبذلك فالسّينما/ الدراما تتكشف في الزّمن الحاضر. (كيروم، حمّادي؛، 2005، صفحة 22)

4. خاتمة:

نلحظ من خلال ما سبق وجود نقاط تداخل بين السّيناريو والرّواية خاصّة والأدب عامّة، ممّا يتيح له/ السيناريو ولوج عالم الأدب، والاستفادة منه، ولهذا عُدّ السّيناريو أجناسيًا ضمن الأجناس الأدبية، على اعتبار المميّزات الآتية: أنّه _ ذو بنية سردية واضحة، استخدامه اللّغة وتمظهراتها في الأدب، تخييلي، له مفرداته الخاصّة به. (الهاشمي، 2010، صفحة 146) يشترك إذن، مؤلّف الرّواية ومؤلّف السّيناريو في اللّغة والخيال ونظرتهما إلى الواقع، وتصوير الأحداث، بيد أنّ لغة السيّناريست تتحوّل من المقروء إلى السّمعي البصري المتحرّك، وهذا غير متاح في الرّواية التي تبقى رهينة الخيال.

_ لكلّ من السّرد الأدبي والسّرد السينمائي ميزاته الخاصّة به؛ ذلك أنّ السّرد الأدبي يعتمد اللّغة المكتوبة لوحدها، ما يسمح له بتشخيص الحياة النّفسية للشّخصيات الرّوائية تشخيصا داخليا عميقا، معتمدا تقنية المونولوج، في حين لا يستطيع السّرد السينمائي فعل ذلك؛ وإنّما يكتفي بالقبض على الصّورة وهي تتشكّل خارجيا، من خلال تعبيرات الشّخصيات الإشارية التي تكشف ملامحهم. وهو أيضا ما لم يستطع السّرد الأدبي أن يقوم به مهما اعتمد التّقاطع المستمر والمتتابع بينه وبين الوصف، هذا الأخير –الوصف– الذي ينجح أكثر في تحويل الواقعي المادّي إلى متخيّل، أكثر ممّا تستطيعه عين الكاميرا الّتي تنجذب نحو نوعٍ من المحاكاة أكثر حرفية.

_ لا يمكن الفصل بين الكلمة والصّورة؛ لأنّ الاختلاف بينهما يكمن في قوّة الشّحنة العاطفية والدّلالية الّتي تحملها الواحدة عن الأخرى؛ إذ تعتمد اللّغة السينمائية (المرئية) الحركة والأداء، والتّعبير الكلامي، ما يجعلها مختلفة عن السّرد الحكائي في بنية الأدب الرّوائي، والّذي تمثّل الكلمة أساس التّعبير فيه، في حين تمثّل الصّورة أو اللّقطة الوحدة الرّئيسة في التّعبير الدرامي، الّتي لا يتحدّد معناها إلّا بوضعها في سياق يضمّ اللّقطات المتناثرة (مثل البداية والنّهاية في المسلسل، إذ أحالت نهايته على بدايته)، ولا يفهم المتلقّي الكثير من اللّقطات إلا إذا ربطها

بعضها ببعض، خاصّة أنّ العرض يقوم على تقنية الاسترجاع، ممّا يجعل العديد من المشاهد والأحداث غير واضحة للمتلقّي؛ ولهذا، عُدّت اللّغة السّينمائية/ الدرامية تركيبا معقّدا.

_ وتبقى العلاقة بين الأدبي والسّينمائي علاقة أخذ وعطاء وتبادل للتّقنيات السّردية؛ حيث لا يمكن أن يُفصل الأدب عن غيره من الفنون، ولكن لكلّ منهم آلياته الخاصة؛ إذ الأدب أقدر من السّينما على سرد التّفاصيل (الأحداث والشّخصيات) بجانبه التّخييلي، أمّا السّينما فإنّها أحادية التّأويل؛ تقدّم الصّورة على الشّاشة من دون تعقيدات، ذلك أنّ لغة الأدب هي الحكي والسّرد بكلمات متخيّلة، أمّا لغة السّينما هي الحركة والصّورة.

6. قائمة المراجع:

_ المراجع باللغة العربية:

*1*_ اشويكة ,محمد .(2015). *التّفكير في السّينما التّفكير بالسينما* .الدرا البيضاء، المغرب :شركة النشر والتوزيع المدارس.

*2*_ بلية ,بغداد أحمد. (لات). *الترجمة بين سيميائية الرواية–الفيلم* .وهران، الجزائر :دار الغرب للنشر والتوزيع.

*3*_ حمداوي ,جميل .(2015). *نظرية الأجناس الأدبية، آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية* .المغرب :دار إفريقيا الشرق.

*4*_ خلفة بن عيسى .(1988). *الرواية والرواية السينمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين* .الجزائر : المؤسسة الوطنية للكتاب.

*5*_ طه حسين عيسى الهاشمي .(2010). *تجنيس السيناريو، موضوع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية* . القاهرة، مصر :الدار الثقافية للنشر.

*6*_ عزالدين عطية المصري .(2010). الدراما التلفزيونية، مقوّماتها وضوابطها الفنية، دراسة وصفية تحليلية . غزة، فلسطين. رسالة ماجستير :الجامعة الإسلامية.

*7*_ علّوش ,سعيد .(2008) ; *جدل الأدبي والسينمائي مقاربة مقارنة* .الرباط، المغرب :دار أبي رقراق للطباعة والنشر.

*8*_ عموري ,سعيد .;جوان .2014 ,من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات . *الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية*. العدد12.

*9*_ كيروم ,حمّادي .(2005). *الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي* .سورية ، دمشق :المؤسسة العامة للسينما.

*10*_ نبيل راغب .(لات). *دليل النّاقد الفنّي* .الفجالة :مكتبة غريب.

_ المراجع المترجمة:

*11*_ برونل , أدريان .;(لات) . *سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما* . تر: مصطفى محرم.

12_ جانيتي , لوي دي .(لات) . فهم السينما، السينما والأدب . تر: جعفر علي، مراكش، المغرب : منشورات عيون، المكتبة السينمائية.

13_ شيفر ,جان ماري. (لات) .(ما الجنس الأدبي؟) . تر: غسان السيد، سوريا : اتحاد الكتاب العرب.

14_ فيلد ,سد .(1989) .: السيناريو .تر: سامي محمد، بغداد، العراق : دار المأمون للترجمة والنشر.

15_ ليفنجستون , بيزلي ;كارل بلاتينيا .(2013) .: دليل روتليدج للسينما والفلسفة. تر: أحمد يوسف، القاهرة، مصر : المركز القومي للترجمة.

5. الملحق:

[*]: أصله بريطاني، من مواليد 1899/1980م، أصبح من أشهر المخرجين العالميين بفضل انضمامه إلى شركة هوليود السينمائية الأمريكية، أخرج حوالي خمسين فيلما سينمائيا لمدّة ستة عقود من حياته، نال العديد من الجوائز العالمية، منها: جائزة الزمالة الأكاديمية البريطانية لفنون السينما والتلفزيون(1971)، وفارس قائد رتبة الإمبراطور الرومانية، وفارس وسام جوقة الشرف جائزة إدغار...

[**]: للمزيد من المفاهيم، يُنظر: عز الدين عطية المصري، الدراما التليفزيونية، ص 290 وما بعدها.

[***]: اسمه الكامل: سيدني ألفين فيلد، أمريكي الأصل (1935/2013م)، من أهمّ كتّاب السّيناريو العالميين، لع عدّة مؤلّفات أشهرها: Screenplay 1979, the screenwriter'sworkbook 1984, going to the movies وغيرها من الكتب.

[****]: هناك اتّجاهات حول العلاقة المثالية بين الصورة في الفيلم السينمائي أو المسلسل والواقع الحقيقي، الاتجاه الأوّل بزعامة المخرج الرّوسي "**سيرجي إيزنشتاين**"، الذي فصل انفصاما تامّا بين الصورة السينمائية والواقع، أمّا الاتّجاه الثّاني بريادة النّاقد الفرنسي "**أندريه بازان**"، فقد طرح مسألة ضرورة التّوافق التّام والوثيق بين السينما والواقع، والاتّجاه الثّالث بقيادة عالم النّفس الألماني "**رودلف آرنهايم**"، الذي انتهج منهجا وسطا بين الاتّجاهين السّابقين، والاجتهاد في البقاء أمينا للواقع الطبيعي أثناء ارتياد الصّور التي تجسّد فيها الصّور السينمائيةُ الواقعَ. وتتّفق النّظرياتُ في أنّ الملامحَ العامّة للفيلم/ المسلسل هي التي تحدّد واقعيته من حيث قربه للواقع.