المقاربة بين العمل الروائي والعمل السينمائي: الائتلاف والاختلاف

كريم بلقاسي: أستاذ محاضر أ
كلية علوم الإعلام والاتصال - جامعة الجزائر3

الملخص

إن القصة السينمائية فن قائم بذاته له خصائصه ومقوماته التي تتفق مع هذا الوسيط الجديد، ولما كان من الممكن إعدادها من الفنون الأدبية وهو ما اصطلح عليه بالاقتباس من الرواية والقصة القصيرة والمسرحية، فإن المقارنة بين القصة السينمائية من ناحية وكل فن من هذه الفنون من ناحية أخرى وبيان مدى التعديلات بالحذف أو الإضافة التي تدخل على هذه الفنون لتطويعها للفن السينمائي يمكن أن توضح لنا في الأخير مقومات هذا اللون الجديد من القصة (القصة السينمائية).

كما يبدو حري بنا إبراز مدى علائقية الفنون فيما بينها واستفادة بل وخدمة كل فن لآخر كإمكانية توظيف ظاهرة الاقتباس أي الإزاحة من الرواية إلى السينما أو الترجمة، أو حتى توظيف واستعارة بعض التقنيات الخاصة بأي لون أدبي لنجاح الإبداع الفني في لون آخر كتقنية الإضاءة التي تم استعارتها من السينما لتوظف في العرض المسرحي لتحقيق الفرجة، واعتماد الحوار كمقوم مسرحي في السينما لدعم الفهم والمعنى الذي تحققه العلامات البصرية مثلا، وما هذا إلا تكامل بين الفنون وتعاون لنجاح أي مشروع فني.

وبناء على ما سبق تحاول هذه الدراسة إثارة مجموعة من العناصر أهمها: **نشأة العلاقة بين الأدب الروائي والسينما، شروط ومقومات الاقتباس من الرواية إلى السينما**، ثم وضع **مقارنة بين العمل الروائي والسيناريو السينمائي، والوصول بعدها إلى تعيين الاختلاف بين الرواية والسينما وإشكالية الاقتباس.**

الكلمات المفتاحية: السينما - الرواية - الاقتباس – السيناريو – القصة السينمائية – اللغة و الحوار – الشخصية.

Abstract

The film story is an art that stands on its own with its special characteristics that agree with this new mediator, and since we can consider it as one of the literary arts that has been termed by adaptation from the novel, the short story and the play, so the comparison between the story for cinema on one hand and all the other arts on the other hand, and the extent of the modifications by removal or addition that are done on these arts to make them suitable to cinema and this can explain to us at the end the characteristics of this new genre " the story for cinema".

We must show in which way these arts are related to each other and how each art can take profit from the other arts like the possibility of hiring and borrowing some techniques of a literary art for the success of another one. For example the techniques of lighting which was borrowed from cinema to be used in theatrical presentation to ameliorate the watching and adopting the dialogue which is a theatrical characteristic in cinema to help understanding and the meaning that achieve the visual signs for example, and all this shows the integration of arts and the collaboration for the success of any art project.

Based on the above, this study tries to expose some elements, the most important ones are: The emergence of the relationship between novels and cinema then comparing the text is fiction and the screenplay in cinema to reach the point of making the difference between fiction "novels" and cinema and the problematic of adaptation.

Key words: Cinema- Novel – Adaptation – Scenario – Film story- language and dialogue – Character.

حدث تطور آخر في تاريخ البشرية مع مطلع القرن الماضي بالنسبة للفن، وهو اختراع السينما فالإذاعة فالتلفزيون، فأصبحت هذه الوسائل الإعلامية أدوات رئيسية لإحداث المتعة النفسية والتسلية للجماهير العريضة، فأضحى ما يسمى بجمهور السينما، وجمهور الإذاعة وجمهور التلفزيون. وفي حوالي عام 1905 ظهرت أول آلة ناجحة للتصوير السينمائي، اشتملت على جميع القواعد الرئيسية التي توافرت لما جاء من بعدها من آلات أكثر تقدما تكنولوجيا، وذلك بعد عدة محاولات تمت في القرن الماضي وتستمر إلى غاية اليوم.[1]

فالسينما لغة تكشف عن أشياء غير مرئية في الواقع بما لها من دور إنتاجي مثمر بفضل الكاميرا التي تستخدم اللقطة الكبيرة والتأطير والمونتاج، فالفيلم يتجاوز إعادة إنتاج الصورة والصوت إلى الكشف عن مناطق عتمة وزوايا الرؤية التي لا يمكن

للمتفرج مشاهدتها دون ذلك، وهذا ما جعل السينما الفن السابع الذي تنفتح على كل الفنون وبخاصة المسرح والأدب الروائي.[2]

وفي العهد المبكر للسينما ترسخ الاعتقاد بأنه لما كانت كل من المسرحية والفيلم يقوم على الرؤية و– الاستماع فيما بعد- فمن الممكن نقل المسرحيات على شاشة السينما كما هي على المسرح، أما القصة والرواية فإنها لا ترى ولا تسمع ولكنها تعتمد على تحويل الكلمات المقروءة إلى تخيل بصري وحسي بوجه عام،وبذلك فمن الضروري بذل جهد من أجل ترجمة السمات القصصية إلى السمات السينمائية.

وفعلا اتضح فيما بعد أن العكس هو الصحيح، فالأسلوب السينمائي أقرب من الأسلوب الروائي مما هو إلى الأسلوب المسرحي. لأنه إذا كان الحوار أساس المسرح فإن الصورة أساس العمل السينمائي، والصورة هي الترجمة السينمائية للوصف والسرد الذي يقوم عليهما العمل القصصي الروائي.

وبناء على ما سبق فإن مسألة الاقتباس التي تبدو للوهلة الأولى مسألة بسيطة، غير أن هذه العملية هي من التعقيد بحيث تحتاج إلى دراسات معمقة وجدية، بالنظر إلى ما يتفرع عن عملية الاقتباس باعتبارها علما قائما بذاته له شروطه، وآلياته، وقوانينه. لأن الاقتباس عملية تتعلق بإعادة تأليف عمل إبداعي نوعي في صيغة تعبيرية تختلف عن صيغته التعبيرية الأصلية، وإذا افترضنا بأن الاقتباس ترجمة إبداعية وبأن الترجمة خيانة كما يقال، فما هي حدود التحولات التي ستحدثها سيرورة إعادة التأليف، في العمل الأصلي؟ وما هي الصعوبات المعرفية والتقنية والإبداعية التي تهدد هذه المغامرة الروائية السينمائية؟

لأنه على الرغم من أن السينما اقتبست واستفادت من الرواية، فإن لكل حقل أساليب تخيله واشتغاله. حتى في الوقت الذي تطلع فيه بعض السينمائيين إلى جعل الكاميرا بمنزلة قلم للكتابة ، فإن شروط العملية السينمائية و مقاييسها لم تستجب ضرورة لمعايير الكتابة التخيلية الروائية. ينطبق الأمر نفسه على ما قام به بعض الروائيين، حين انتقلوا من الرواية إلى السينما، وأرادوا تحويل القلم إلى كاميرا، إذ تتعلق المسألة بشكل كبير بالنظرة إلى الكون الإبداعي داخل كل حقل و إلى رهان المعنى.

وفي هذا السياق تنحو هذه الدراسة مقاربة العمل الروائي والعمل السينمائي عبر المنهج المقارن الذي يقوم على عملية ربط عدة موضوعات أو ظواهر في تفكير إجرائي موحد لتحديد أوجه الشبة والتباين بينها.[3] وهذا من أجل استقراء تاريخ العلاقة بين الأدب الروائي والسينما و تحديد شروط الاقتباس من الرواية إلى السينما، كما سيتم تحديد الاختلاف بين الرواية والسينما من زاوية إشكالية الاقتباس. فبهذا تسعى

الدراسات المقارنة إلى مقابلة جوانب الظاهرة الواحدة أو مجموعة من الظواهر المبحوثة وهنا السينما والرواية وصولا إلى تعيين العوامل المتكررة لأحداث معينة، أي أن طريقة المقارنة لجوانب التشابه و الاختلاف بين المتغيرات المختلفة للظاهرة تمكن الباحث من الوصول إلى فهم الظاهرة و عواملها المسببة.[4] و في الأخير سنقدم قراءة تفسيرية لمقارنة العمل الروائي والسيناريو السينمائي وفق عناصر: اللغة، الحوار، ورسم الشخصيات، لتحديد نتيجة هذا التوائم والاختلاف.

1/ نشأة العلاقة بين الأدب الروائي والسينما

إن الفيلم حكاية تروي بالصور مثلما الرواية والقصة حكاية تروى بالكلمة المكتوبة، ثمة اختلافات تفرضها وسيلة التعبير نفسها فالكتابة بالصورة تختلف عن الكتابة بالقلم والتعبير الميكانيكي الذي تفرضه آلة التصوير يختلف عن التعبير الأدبي ولكن يظل هناك تقارب ما ورؤية ومحاولة طموحة إن تقترب الرواية من السينما وأن تكون السينما أمينة على ما تقدمه لها الرواية من نصوص.

لقد اقتحمت السينما عالم الرواية ودخلت إلى عمق شخصياتها وفتشت عن أحلامهم ورغباتهم و هواجسهم ونبشت ماضيهم واقتحمت الرواية عالم السينما بتقنياته الجديدة فحطمت بنية السرد التقليدي وعملت على تشابك عنصري الزمان والمكان وتداخل الأزمنة وغيرها. علاقة وثيقة ربطت بين هذين الوسطين (السينما/الأدب) قمة تأثير وتأثر وتبادل مواقع بين مبدع الرواية أو القصة أو القصيدة وبين مبدع الفيلم.. إن هذا التبادل هو ما نهتم به هنا إذ أنه يعطي مؤشرا واضحا على ما يتحقق في عالم السينما من وجهة نظر الأدب وما يتحقق في الأدب من وجهة نظر السينما[5].

ففي بداية القرن العشرين كانت السينما بحاجة لاستناد على الفن الأدبي لإثبات شرعيتها، وهو ما جعل **Paul laffite (بول لافيت)** من شركاء الكوميديا الفرنسية بتأسيس شركة "فيلم الفن film d'art" لتأكيد استخدام المشاهد التاريخية، الخرافية والمسرحية الفيلمية انطلاقا من اقتباسات حقيقية ومشهورة. و هذا بهدف توسيع جمهور السينما من جهة و منح المركز الشرعي لوسيلة السينما.[6] فلقد كان **Griffith (جريفيث)** أول كاتب قصة و شاعر يأخذ طريقه إلى عالم السينما ليخرج أول فيلم يبدأ من عنده تاريخ السينما في العالم كفن ينفرد بتقنية خاصة ووسيلة تعبير مميزة، و هو فيلم (مولد أمه) الذي أنجزه عام 1915م ويعد وفقا لمؤرخي السينما ضمن أفضل مائة فيلم في العالم. توقف **Griffith "جريفيث"** عن الإبداع الأدبي و لكنه لم يتوقف

عن إعداد الأدب للسينما فغالبية أفلامه تعتمد على نصوص أدبية، و لإيمانه بالعلاقة الوثيقة بين السينما كفن جديد (حينها) و بين الأدب.

استقطب إلى جواره البعض لكتابة السيناريو مثل **"فرانك وودز frank.E.woods"** الذي يعد أول كاتب سيناريو بالمعنى المعروف للسيناريو. كان **"Griffith جريفيث"** يصبو إلى أن يكون كاتبا واعتاد أن يقول: انه يفضل لو أنه كتب صفحة واحدة من ديوان أوراق العشب للشاعر الأمريكي (**والت وايتمان walt Whitman**) على أن يخرج جميع الأفلام التي صورها طيلة حياته. بعد **"Griffith جريفيث"** جاءت أسماء كثيرة منها "**ايزنشتين Eisenstein** " (الروسي) و وليام فوكزwookzz william ، و"**ناثانيل وليست** nathaniel witze "، و"**جون دون باسوس jean dos passos**" و"**فيتز جرالد Fitzgerald** "، و"**بازوليني Pasolini** " الذي كتب الشعر في مراهقته وكتب أطروحته الأدبية عندما كان في جامعة بولونيا عن الشاعر "**باسكوولي Giovanni Pascoli**" وحاول مع أصدقائه إصدار مجلة أدبية اسمها (**ايريدي**) وساهم في الكتابة في مجلات أدبية أخرى، وليس أخرهم "**غاربيل غارسيا ماركيز gabriel garcia marquez** " الذي اتجه للسينما و أسس ورشة لكتابة السيناريو واصدر كتاب (كيف تحكي حكاية؟) للسينما.[7]

كان معظم هؤلاء يعتقد أن السينما في جوهرها وسيلة تعبير الكاتب لذا أجهض اغلبهم، ولم يقدم البعض إلا أفلاما قليلة كما لم يقدم صناع السينما للأدب مساهمات جيدة، وانحصر تبادل المواقع في حيز ضيق يشير اتجاهه غالبا نحو السينما.

2/ شروط و مقومات الاقتباس من الرواية إلى السينما

ليس كل أدب يصلح كمادة تحويل للسينما، لأن السينما ليست وسيلة سرد هدفها إيصال الأدب أو المسرح أو حتى الشعر، لأن المشاهد في حالة السينما، كمتفرج يختار الفرجة، وفي حالة الأدب، كقارئ يختار اللغة (عرف الشكلانيون الروس الأدب بأنه: فن الكلمة وفي حالة الشعر يختار كمستمع، تلقي الدلالة عن طريق السماع. إذ أن حصيلة السينما في اعتماد روايات غسان، هي حتى الآن، أربعة أفلام روائية عن ثلاث روايات، هي على التوالي كالتالي: رجال في الشمس(فيلم المخدوعون)، وما تبقى لكم (فيلم السكين)، وعائد إلى حيفا (فيلم عائد إلى حيفا و فيلم: المتبقي.

أما بالنسبة للفيلم القصير المقتبس من أدبه، فهناك الفيلم الروائي القصير <<زهرة البرقوق>>عن رواية (برقوق نيسان)، والتمثيلية التلفزيونية<<وصية أم

سعد>> عن رواية (أم سعد)، و<<البرتقال الحزين>>عن قصة <<أرض البرتقال الحزين>>.

يعد الفيلم مجالا تعبيريا خاصا، وهو أداة لرواية الحكايات تقاسم القصة القصيرة والرواية عناصر كثيرة. والفرق الكبير بين الفيلم والرواية والقصة، والمسرحية هو أن الفيلم ليس سلسا على الدراسة، أي أنه متحرك ولا يمكن تجميده بفعالية على الصفحة المطبوعة كما في الرواية و القصة، وهما أيسر نسبيا على الدراسة فقد كتبتا لتقرأ ولا يعني ذلك أننا نتخلى عن مبادئ التحليل الأدبي أو الدرامي للفيلم. فالفيلم والأدب يتقاسمان عناصر كثيرة وينهض التحليل السينمائي الجيد على نفس مبادئ التحليل الأدبي .

وإذا كان لنا أن نتوقف لنتوسع في دائرة علاقة الأدب بالسينما خاصة الرواية الجديدة فإننا لن نكون قد خرجنا عن دائرة طرحنا لأننا سنشير إلى عناصر اقترنت بالرواية الجديدة والسينما. وعلى سبيل المثال هناك (الن روب جربيه Alain Robbe- G) الذي اتجه نحو السينما كلية معتقدا هو و(مارجريت دورا marguerite Duras) الروائية إن السينما هي الفن الأكثر قابلية لاحتواء نصوصهم الروائية ومشروعاتهم الإبداعية بحرية أكبر في تحطيم السرد وتحقيق طموحات الكتابة الجديدة.

لقد كتب (جربيه) للسينما مباشرة النص السينمائي وكان فيلمه الأول (السنة الأخيرة في ما رينباد) من إخراج (الن رينيه alain resnais) نموذجا للغة السينمائية التي تتجاوز السرد الروائي كما قال بعض النقاد، فثمة تداخل في الأزمنة واصطدام وتحاور بينهما وتوالت بعد ذلك أفلام جربيه فجاء فيلم (الخالدة 1963م) ثم قطار أوروبا السريع 1966م الذي لعب فيه الخيال دورا كبيرا واستمر يقدم أفلامه بعد ذلك حتى عام 1983 حيث قدم فيلمه الأخير (الأسيرة الجميلة).

وإذا كان النقاد قد انقسموا حول تجربته فالبعض يؤكد أنها أسدت للسينما رؤية جديدة والبعض يؤكد فشلها ويتهمها بالإدعائية الثقافية إلا إننا نؤكد وفق ما شاهدناه منها أنها تجربة تستحق الوقوف عندها[8].

ودون الحكم على هذه التجارب وتجارب أخرى عديدة منها تجربة فيلم (آلام المسيح) وما قدمته السينما العربية من أفلام لروائيين عرب منهم نجيب محفوظ، وحنا مينا، ويوسف إدريس وإبراهيم أصلان.. وغيرهم، فإننا نشير إلى أن الشاشة ستبقى مساحة جذب للكثير من النصوص والشخصيات الأدبية وما طرحه البعض من الأدباء من تبريرات حول توجههم للسينما يؤكد ما للأخيرة من دور هام يتعاظم تجاه المبدع والمشاهد وهو دور يفوق دور الأدب ولكن لن يلغيه دور نسيناه تماما رغم خطورته وتأثيره.

الاقتباس للسينما

من أهم المواضيع التي تطرق لها الكتاب عبر الباحثين الدوليين موضوع الاقتباس من الأدب إلى السينما و أشكاله و نجاحاته ومعوقاته. و ضمن هذا المبحث قدم الباحث الإيرلندي "**بول paul**" كانت دراسة بعنوان "من الكلمات إلى الصورة: الوفاء، الخيانة، الخلق"، وتناول فيها بالدراسة روايات إنجليزية وقع تحويلها بنجاح إلى أفلام. تناول الناقد التونسي "**كمال بن وناس**" علامة من علامات النجاح في الاقتباس من خلال الثنائي فيسكونتي وبروس braust-Visconti ، و تحدث عن الرهانات التي وضعها "**فيسكونتي Visconti** " لترجمة رواية "بحثا عن الزمن الضائع" إلى السينما والمشاكل التي تعرض لها ." بينما تناول الناقد السينمائي التونسي "**كمال بن وناس**" علامة من علامات النجاح في الاقتباس من خلال الثنائي "**فيسكونتي Visconti** " و"**بروست braust** "، وتحدث عن الرهانات التي وضعها فيسكونتي لترجمة رواية "بحثا عن الزمن الضائع" إلى السينما والمشاكل التي تعرض لها، رغم أنه لا يعتقد في وجود سينما خارج النص الأدبي أو الكتابة بشكل عام.[9]

إشكالية الاقتباس

كثر الحديث عن الاقتباس السينمائي من الرواية وعن التزام المعد السيناريست بالنص الروائي الأصلي وكيفية إيجاد المعادل البصري للنص المكتوب في الرواية. فجاءت بعض الأفلام نقلاً حرفياً للرواية كرواية (سكوت فتزج للسجن) عن تهشم الحكم الأمريكي (غاتسبي العظيم) بفيلم من إخراج (جاك كلايتون Jack Clayton) وضع له السيناريو الصيت، لكن البعض الآخر آثر السير في طريقة مغايرة محدثا بعض التغيرات على النص الروائي الأصلي، فهو اما يعيد بناء مقطع او حدث من الرواية ثم يبني عليها فلمه الخاص او يعيد هيكلية بناء شخصية، ان الأمثلة كثيرة على هذا النوع من الاقتباس أفضل مثل على ذلك فيلم (المريض الإنكليزي للمخرج توني مانغيللا Tonny.M المأخوذ عن رواية الكاتب (مايكل اونداتجي Michael Ondaatji) .

من جهة أخرى قد تتمركز الصعوبة في نقل الوصف الدقيق للشخصيات والأماكن والذي قد يمتد في رواية ما إلى عدة صفحات، ولكن قدرة السينما على الاختصار والتكثيف يمكن أن تختزل هذه الصفحات إلى لقطة واحدة أو مشهد وأفضل تعبيرا عن ذلك هو مشهد التفاتة (ميريل ستريبmeryl streep) نحو (جيرمي ليرونز Jerry Lewis) تلك الالتفاتة التي غيرت مجرى حياته في فلم (امرأة الضابط الفرنسي)

التي وصفها فاولز في الرواية إلى ما يقارب الثلاث صفحات، بالطبع هنا قدرة الممثل على احتواء الفعل والإحساس في هذه الصفحات فقد عرفت (ميريل ستريب meryl streep) دواخل الشخصية جيدا واستطاعت بملامح وجه نظرة عين عن توصل فكرة (فاولز) المكتوبة.

السينما وسيط بصري تتمتع بإمكانية الإيجاز والانتقال السريع بين الأحداث او الأزمنة و الأماكن والشخصيات واختزال بعض فصول الرواية فمثلا في فيلم المخرج (**إيفان بيتربيف Ivan.P**) المأخوذة عن رواية (الأخوة كارامازوف) لـ ديستوفسكي Dostoevsky) نجد أن المعد حذف فصل المفتش الأعظم الذي كتبه (ايفا كارامازوف Karamazov) والذي يستغرق في الرواية أكثر من (100) صفحة على الرغم من أهمية هذا الفصل الذي يعرف القارئ بأسلوب ونمط تفكير شخصية ايفا، مع هذا فان طول الفلم تجاوز الثلاث ساعات مع جهود السينارسيت والمخرج للمحافظة على روح النص الروائي الأصلي.

ومن العلامات المهمة في الإعداد السينمائي للرواية ما نجده في رواية الحرب والسلام : بنسختيه الأمريكية والروسية . فالفلم الأمريكي اختزل الرواية وأمات روحها فجاء فلما باهتا وباردا رغم حشد النجوم فيه على عكس النسخة الروسية التي أخرجها (سيرغن بوندراجوك Sergueïevitch Bondartchouk) والتي جاءت في أكثر من 6 ساعات و بتفاصيل مهمة و حيوية وبنماذج إنسانية محبوكة جيدا ونقل للروح وأجواء الروية الأصلية وتصوير وإخراج متقن. هذا شيء قليل من فيض عن الاقتباس السينمائي من الرواية فهو ما يؤشر على أهمية السينما كجنس أدبي تعبيري مستقل عن الرواية، سواء كان بطريقة الاقتباس الحرفي أو بالتعبير من خلال الإيجاز والاستعارة، مع هذا يبقى لكل من السينما والرواية كيانه الخاص المستقل .

3. الاختلاف بين الرواية والسينما وإشكالية الاقتباس

إنّ اقتباس أي عمل سينمائي من عمل روائي، له قواعده الخاصة، و ليس من السهل القيام بهذه الخطوة، خاصة و أنّ النص السينمائي يعتمد على كل ما يمكن تصويره، عكس النص الروائي السردي، وهذه الإشكالية هي التي تخلق في الكثير من الأحيان تصادما بين كتّاب الرواية و كتّاب السيناريو.

فالسيناريوهات السينمائية تتطلّب الكثير من الاحترافية، والعديد من الجهود غير الفردية، لكون صناعة السينما تتطلّب تضافر العديد من الإمكانيات على عكس النص الروائي الذي يعد نصا فرديا محضا، مما سيؤدي في حال غياب كاتب السيناريو

الجيد، إلى عجز هذا الأخير في تحويل النص الروائي الموجه إلى القراءة إلى نص روائي موجه للتمثيل. كما أن أنّ وجود السيناريست الجيد سيساعد على تحويل الأعمال الروائية إلى أعمال سينمائية بصرية، أما وجود نص روائي مربك أمام أفضل المخرجين السينمائيين في العالم سيجعل العمل السينمائي أقل حبكة.

وهناك اختلاف و تباين بين تأييد فكرة الاقتباس من العمل الروائي و بين من يعارض ذلك. فحين يكون العمل الروائي من نفس جنسية العمل السينمائي تطرح مشكلة الترجمة و مدى توافقها مع الأصل، فعادة ما يلجأ كاتب السيناريو إلى الاقتباس من الأعمال الدرامية العالمية ويحولونها إلى عمل محلي، تفاديا لتغريب المشاهد، ورجاء تفاعله مع العمل الجديد، و في بعض الأحيان تحمل معالم الأصل، ويبدوا العمل الدرامي جديدا مبدعا.[10]

وهذا ما يدفع بالكثير من الروائيين إلى رفض العمل السينمائي، والسعي إلى إبعاده عن المؤلف الأصلي، أو على الأقل يبدي الأدباء عدم رضاهم عن الطريقة التي يتم بها تحويل عملهم الروائي أو القصصي إلى فيلم سينمائي. و هذا ما حدث للكاتب الدرامي "بروتلد بريخت Bertolt Brecht " حين حولت مسرحيته "أوبرا سنتات" إلى فيلم سينمائي فأصيب بخيبة أمل مما دفع المؤلف إلى تقديم المنتج إلى العدالة في قضية خاسرة.

كما أن الروائي "**إرنست همنغواي**Ernest Hemingway " الذي اقتبست جلت أعماله الروائية إلى أفلام سينمائية ومنها "لمن تقرع الأجراس"، "وداعا للسلاح"، و"الشمس تشرق ثانية" كان يصاب في كل مرة يعرض فيها فيلم مقتبس من إحدى رواياته بخيبة أمل شديدة. فيغادر قاعة العرض بعد دقائق معدودة. و الحقيقة أن الرواية الأدبية تختلف جوهريا عن العمل السينمائي ، فالأولى تعتمد على اللغة والأسلوب أما الثانية فتحول اللغة البشرية برموزها المكتوبة إلى نظام جديد تكون فيه الصورة هي الوسيلة الناقلة للرمز اللغوية ، وفي هذا النقل والتحويل يضطر كاتب السيناريو إلى الحذف أو الإبدال بما يوافق الطرح السينمائي للحدث.[11]

وهذا الأمر ينظر إليه الأدباء بارتياب، إذ يعد في نظرهم خيانة للنص الأصل، ولعل الأدباء ينظرون إلى الظاهرة على أنها ترجمة، ولذا يطرحون قضية الخيانة في النقل، أي يجب أن يكون الناقل وفيا للنص الأصل حرفيا أم يكون الوفاء للمضمون.

وهذا ما دفع بعض الروائيين إلى رفض الاقتباس كليا وبعضهم تعامل مع الظاهرة بحذر شديد والبعض الآخر قبله على أساس أنه نمط إبداعي جديد يختلف عن النصوص الأدبية ولمنه مرتبط بها. بحيث يبقى الأدب دائما الخزان الأساس للأعمال

السينمائية. وكان الروائي "نجيب محفوظ" من الذين تفطنوا إلى طبيعة العمل السينمائي وتباينه مع العمل الأدبي، و نظرا لاشتغال "نجيب محفوظ" مدة طويلة مع السينمائيين وكتاباته للعديد من السيناريوهات جعله يميز بين العمل الفني السينمائي وطبيعته وبين العمل الأدبي وخصائصه. فقد اعتبر كل عمل سينمائي مصور غير مرتبط بالرواية الأدبية المكتوبة، أي يتحمل المخرج تبعات رؤيته السينمائية ويتحمل الروائي مسؤوليته الأدبية، إذ صرح بما يلي: " أنا أكتب رواية، و عندما تتحول إلى فيلم فهذا شكل فني آخر، إن قرائي يحاسبونني على العمل الأدبي لا على العمل السينمائي المقتبس منه".

إن الاقتباس من أعمال الروائيين الغربيين كثيرة في السينما العالمية، فقد استحوذت أعمال "**وليام شيكسبيرwilliam shakespeare**" على اهتمام المخرجين السينمائيين فبلغ عدد الأعمال المقتبسة 125 عملا، مقابل 65 "**لشارل ديمنز Charles.D**" و"**ليف تولستوي Lev Tolstoy**" و60 "**لفيكتور ريغو victor hugo**" و50 "**لبلزاك Balzac**" و30 "**لإميل زولاEmile Zola**" حسب دراسة أنجزت سنة 1956.

ومن بين أحسن الاقتباسات فيلم البؤساء لكمال سليم (مصر1944)، في هذا الفيلم يتم تغيير أحداث القصة بما يتوافق مع طبيعة الأحداث في مصر في تلك المرحلة، و هكذا يصبح "**جون فلجان**" الشرقاوي، أما السيد "مادلين" فهو شريف باشا، و بهذا فإن مواقف الأدباء تختلف عن تقبل العمل السينمائي أو رفضه، فمنه من رفض انتساب العمل إليه، ومن الروائيين من حاول المشاركة المباشرة في كتابة السيناريو.

كما يواجه الاقتباس للسينما، باعتباره نوعا جديدا من الترجمة، إشكاليات من نوع مختلف كليا، عن إشكاليات الترجمة من لغة لأخرى، ويجد نفسه مضطرا على الدوام لتقديم إجابات غير مقنعة عن أسئلة ملحة تتكرر بلا ملل. وتختلف وتتعارض المنطلقات والمواقف والمفاهيم، وحتى المصالح، المتعلقة بطبيعة وشروط وأخلاقيات عملية الاقتباس للسينما، والتي على الرغم من ذلك كله تظل ممارسة شائعة وممارسة أساسية من أهم ركائز صناعة الأفلام السينمائية، بما يذكرنا بما قاله قبل قرون الشاعر العربي أبو الطيب المتنبي في وصف شعره المثير للجدل الذي: "يسهر الخلق جراه ويختصم ".

ويشترط في الترجمة الجيدة من لغة لأخرى أن تتوخى الدقة وأن تكون أمينة للنص الأصلي ما استطاع المترجم إلى ذلك سبيلا. غير أن الدقة والأمانة للنص ومعانيه ودلالاته لا يكتملان، من الناحية الإبداعية إلا إذا تجسدت في النص الجديد روح النص الأصل.

فالروح، هي شرط أساسي من شروط ترجمة الأدب من لغة إلى أخرى. وينطبق هذا الشرط خاصة على ترجمة الشعر، وهي أصعب أنواع الترجمة وأكثرها استحالة من حيث إمكانية الوصول إلى الأمانة الكاملة للنص الأصلي، بحيث تجعلها لا تكتفي بالنقل الأمين للمعنى والبنية الإيقاعية بل تجعل روح الأصل تتناغم وتتآلف في روح المترجم وتولد من جديد وتتجسد في النص الثاني.

هذه الشروط المنطقية والممكنة مبدئيا فيما يتعلق بالترجمة من لغة لأخرى تبدو مستحيلة التحقق عندما يتعلق الأمر بالاقتباس من الأدب للسينما.

وفي مجال الاقتباس للسينما، وعلى الرغم من كل المواقف المتناقضة منه يقر جميع المعنيين بحقيقة واحدة وهي أن عملية الاقتباس من الرواية إلى الفيلم، حتى وان نجحت في الحفاظ على روح النص الأدبي الأصلي، فهي لا يمكن أن تكون أمينة بالمطلق، لا لبنية ولا لشكل ولا لأسلوب أو جماليات النص الروائي، فالاقتباس من الأدب إلى السينما عملية أكثر تعقيدا من عملية الترجمة من لغة إلى أخرى ولا مجال فيها للمطابقة.[12]

خاصة وأن الاقتباس ينقل النص الأدبي من مجال تعبيري لغوي محض، إلى مجال تعبيري مختلف تماما، ذي تركيب متنوع معقد سمعي/ بصري في آن، كذلك هو الأمر بالنسبة للاختلافات والتمايزات الموجودة في آليات استقبال كل من المجالين، على حدة، من قبل من يوجه لهم الخطاب، فاستقبال الخطاب الأدبي، خاصة، يعتمد من حيث الصور الفنية الموصوفة فيه بواسطة الكلمات المجردة على مساعدة من خبرة وخيال القارىء ويكتمل بهما، في حين أن المشاهد السينمائي يتلقى الصور مجسدة بشكل مباشر وواضح.

ثمة عاملان إضافيان يتعلقان باستحالة الوصول إلى الدقة والأمانة في عملية الاقتباس للسينما:

أولهما هو عامل ذاتي، مفاده أن الاقتباس ينقل الحالة الإبداعية كليا من ذات مبدعة لها رؤيتها وأسلوبها الخاصين إلى ذات مبدعة أخرى ليس فقط تنتمي إلى نوع فني ووسيلة تعبير مختلفة، بل أيضا هي ذات تعتز بخصوصية نوعها الفني وبنفسها وبتفردها وبفردانيتها و برؤيتها الخاصة وباستقلاليتها الإبداعية. و هذا ما يجعل الفن الروائي عمل مفتوح النهاية فالكاتب هو سينارست مطنب، إذ أن الكثير من الروايات الأمريكية البوليسية من نوع "السلسلة السوداءsérie noire "تؤلف بنهايتين لضمان

إمكانية اقتباسها في أعمال هوليوود.[13] والشاعر مثلا، عندما يقوم بترجمة قصيدة لشاعر غيره أعجبته، فإنه يسعى جهده لكي تكون ترجمته مخلصة للقصيدة الأصل وصاحبها نصا وروحا . لكن الكاتب السينمائي، أو المخرج السينمائي، يعتبر أن من حقه التعامل مع النص الأصل كمجرد وسيلة تخدم الغاية الإبداعية التي في نفسه، فلا يلتزم بشرط الأمانة والدقة إلا في الحدود المفيدة له شخصيا ويستقي مبرراته من الفروقات والتمايزات المعترف بها من قبل الجميع ما بين النص الأدبي والفيلم السينمائي . لكن هذه المبررات، الموضوعية من حيث المبدأ، تتستر على حقيقة غير مصرح بها ولا يعترف بها المخرجون بشكل خاص وهي ان تجربة الاقتباس للسينما أثبتت أنها تتضمن في جانب أساس منها صراع ذوات مبدعة، أي أنها تتضمن نوعا من النرجسية الأنانية . وفي الحقيقة، فإن هذا الصراع لا يجري فقط بين المخرج السينمائي وكاتب النص الأدبي، بل أيضا بين المخرج السينمائي وكاتب السيناريو، هذا على الرغم من انه يفترض في نص السيناريو أن يكون مصاغا برؤية سينمائية وبمعرفة بتقنيات السينما.

إن الحالات التي عرفها تاريخ السينما العالمي وكان فيها محاولة التزام بالدقة في الاقتباس والأمانة للنص الأدبي الأصل هي حالات استثنائية، أما القاعدة فهي الحالات التي لا تلتزم بالنص الأصل إلا في أضيق الحدود .

نتيجة لترسخ هذه القاعدة في مجال السينما صار يطلب من كاتب السيناريو أو المخرج في حالة اقتباس مادة أو قصة الفيلم من نص أدبي روائي، أن يحافظ الفيلم على روح الرواية، بشكل خاص، كي يكون أمينا للنص الأدبي الروائي . لهذا، ومع مرور الزمن، تقلصت المطالبة بالالتزام بالدقة والأمانة للنص أثناء عملية الاقتباس ومن ثم الإخراج واختزلت في مطلب لا يختلف عليه اثنان وهو المحافظة على روح الأصل، على أقل تقدير، هذا مع أن تعبير « روح الأصل « غامض وملتبس) يستعاض أحيانا عن تعبير «روح الأصل « بتعبير آخر لا يقل التباسا هو « رؤية المبدع) . كما أن هذه الاحتمالية، أي المحافظة على روح الأصل وعلى روح الرواية (أو الرؤية) عند اقتباسها في الفيلم السينمائي لا تتأتى للمخرج إلا في حال صارت جزءا من روحه ورؤيته و أحبها حبا شديدا لا يحتمل، لا الخيانة و لا النرجسية الأنانية.

ثاني هذه العوامل الإضافية أن مطلب الأمانة للنص الأدبي ليس مطلبا عاما ولا هو بالقضية التي تهم جميع الناس، بل إنه يقتصر فقط على أصحاب العلاقة أو أصحاب الشأن. أما المطلب الأعم والقضية الأكثر إثارة أو إلحاحا بالنسبة لعامة المشاهدين، فهي علاقة السينما بالواقع ومدى دقتها في عكسه وأمانتها في التعبير عنه.

ويلاحظ بعض النقاد السينمائيين أنه رغم خيانة السينما لمعظم النصوص الأدبية إلا أن العرض السينمائي في بعض الأحيان يشجع في معظم الأحيان المشاهد على الرجوع إلى الأصل للإطلاع عليه، وفي هذا توافق وارتباط بين السينما والأدب. وإذا كانت السينما في معظم الأحيان تستغل شهرة الأعمال الأدبية لتحولها إلى أعمال سينمائية فإنها في أحيان كثيرة تلفت انتباه القراء والجمهور العريض إلى أعمال أدبية عظيمة لم ينتبهوا إليها مثل "ذهب مع الريح" لكاتبة غير معروفة "**مرغريت ميتشال** Michel Marguerite " اضطرتها ظروفها الصحية للمكوث ببيتها ولكنها اتخذت الكتابة هواية للترويح عن نفسها فكتبت روايتها التي تلقفتها السينما سنة 1939 و أصبحت من أكبر الروايات شهرة في القرن العشرين. و بعض الأعمال السينمائية بنت شهرتها على شهرة العمل الروائي، أمثال "**ناتا**" لإميل زولاEmile-Zola، وفي بعض الأحيان كان العمل السينمائي يجمع بين شهرة الرواية و شهرة المخرج و الممثلين مثلما هو الشأن في وراية "المحاكمة" **لفرانتزكافكا** Kafka.K التي حولها "**أورسون ولس Orson Welles** " إلى فيلم سينمائي سنة 1962.

كما أن العمل الأدبي الوحيد الذي فرض على مقتبسه المحافظة على طبيعة النص الأصلي، هو بدون شك قصص ألف ليلة وليلة بحيث اهتم بها رجال الفن السابع ولكن مع الحفاظ على تاريخها وطبيعة العصر الذي ألفت فيه، وهكذا يستفيد الأدب بنفس المقدار الذي تستفيد منه السينما، إذ يشخص اله=عمل ممثلون مشهرون يستقطبون الجماهير ويجلبونهم إلى قاعات السينما أو يدفعونهم إلى اقتناء الأفلام المسجلة وفي هذا إشهار للرواية المكتوبة قد يثير فضول المشاهد و يدفعه إلى الإطلاع على النص الأصلي المكتوب و على الأقل تكون المشاهدة قراءة أولية للنص الروائي.

إشكالية السينما المقتبسة عن الرواية

تقول السينمائية "باية هاشمي" أنّ العلاقة بين الرواية والسينما في الجزائر، هي علاقة شبه منفصلة، فقلة قليلة من الأعمال الروائية الجزائرية التي تحولت إلى السينما ونجحت، فعلى الرغم من أنّ هذه التجربة ليست بالمستحيلة والعديد من المخرجين العالميين قدموا وخاضوا غمار هذه التجربة إلا أن تناولها من قبل المخرجين الجزائريين لازال قليلاً وبالحديث عن هذه التجربة تقول المتحدثة أنّ تحويل نص روائي إلى عمل سينمائي لا يشكل أي أثر سلبي على العمل الروائي أو تنقص من قيمته، بل تعتقد بأنها طريقة جميلة تدفع إلى التغيير وتطوير الأعمال سواء السينمائية أو الروائية، وتؤكد في الوقت نفسه على ضرورة مراعاة المحتوى والنص الأصلي لسيناريو الفيلم وعدم إتلافه أو تحريفه حتى تدل الكاتبة على أحداث القصة وحبكة الرواية.

من جهة أخرى تشير "باية الهامشي" إلى تغير الأسلوب فحسب وهذا ما تراه غير مخالف لقواعد العمل أو من شأنه التأثير بشكل سلبي على الرواية، مضيفة أنه يحدث هذا دوما في مجال الفن الرابع حين يحول النص المسرحي إلى فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني، منوهة إلى عديد النصوص المسرحية العربية ومن المسرح الأجنبي التي تم تحويلها إلى صناعة تلفزيونية ولاقت رواجا ونجاحا باهرا. و تضيف "باية الهاشمي" أنّ أهم الأسباب التي تجعل العلاقة بين الأدب والسينما متنافرة هي راجعة إلى ظاهرة المخرج الشامل الذي يقوم بكل شيء، تحويل الرواية إلى سيناريو بالإضافة إلى تقديمه للرؤية الإخراجية وإشرافه في الأخير على تحويل أطوار النص الروائي إلى عمل سينمائي من خلال عملية إخراجه للعمل، فيخرج الفيلم ويمثل فيه أحياناً، وهذه حالة شاذة في السينما العالمية لكنها أصبحت رائدة في الجزائر وبدرجة كبيرة في الأعمال التلفزيونية[14].

بالمقابل رفض الروائي محمد مول سهول، المعروف أدبيا باسم ياسمينة خضرا، أن يحمّل المخرج مسؤولية فشل أو نجاح العمل الروائي، لأنه يرى بأن أي عمل سينمائي تتحكم فيه عدّة خصوصيات وتحدث عن نفسه قائلاً بأنه أخذ كامل وقته لإعطاء الموافقة للمخرج ألكسندر أركاديAlexandre Arcady من بين عدد معتبر من المخرجين الذين اقترحوا عليه فكرة تحويل روايته الموسومة بـ"فضل الليل على النهار"، من رواية إلى فيلم سينمائي لكنه يقول أنه اختار بعد تفكير عميق أركادي لأنه أحس برغبته العميقة في تحويل هذا النص من رواية إلى فيلم، وهذا الحب الذي أبداه أركادي تجاه النص الروائي هو الذي جعل الفيلم يخرج بهذا الرونق الذي هو عليه اليوم.

كما نوه ياسمينة خضرا في الصدد إلى أنّ فكرة صياغة فيلم سينمائي من نص روائي أو نص قصصي هو مرتبط في الأساس بمدى تأثير الرواية على القراء والمثقفين بصفة عامة ومدى تجسيدها للأحداث التي يمكن لمخرج مغمور أن يقوم بتحويل كل تفاصيل العمل الروائي إلى فيلم دون أي إضافات قد تؤدي إلى تشويه العمل الروائي أو تحذف أهم أفكاره.

واعتبر المنتج "بشير درايس" بأنّ الأعمال السينمائية التي يتم تحويلها عبر مراحل من رواية أدبية إلى عمل سينمائي خطوة تبدو صعبة جدّا بالنظر إلى قلة أو ربما انعدام مثل هذه التجارب في الجزائر لكنها تجارب ليست بالمستحيلة، خاصة إذا ما كان الروائي يكتب بنفس سينمائي أي نص محبوك تماما، أما بالنسبة لتجربة ياسمينة خضرا مع الشاشة الكبيرة فهي تجربة جميلة وأصبحت رائدة، فكثيراً ما تم تحويل أعماله الروائية إلى أعمال سينمائية ونجحت في شقيها الأدبي والسينمائي وهو ما

يؤكد أنّ النص الأدبي الجيد يفرض نفسه سينمائياً حتى ولو كان المخرج لا يمتلك نظرة وبعداً أدبيا كبير.

4. مقارنة بين العمل الروائي و السيناريو السينمائي

لا يمكن عرض ومشاهدة أي فيلم مأخوذ من رواية أدبية دون أن يتم التساؤل عن ماهية الفرق بينهما ، وإن كان الفيلم بعيدا عن النص أو مخلصا له. إذ إن الأعمال التي ينجح معدوها في التعامل الحميم مع الأصل الأدبي قليلة ، وغالبا ما يكون على صانعها إيجاد معادل بصري للشكل اللغوي بحيث يمكن تحويلها إلى عمل سينمائي. ولا يمكن لأحد فينا أن يقرأ رواية دون أن يدخل إلى قاعة العرض السينمائية وبجعبته الكثير من الأسئلة أولها يتعلق فيما إذا كان المخرج قد استطاع مع الطاقم أداء وتجسيد روح الرواية. وفي معظم الأحيان، أو ربما في الغالب، يتم الانحياز إلى العمل الأدبي في أصوله الأولى، إذ إن الرواية تظل أكثر غنى وتعددا من الأحادية التي يفرضها تحويل الأدب إلى سينما.

وفيما يلي سنحاول التمييز بين الرواية والسيناريو في الفيلم السينمائي ضمن مقارنة بسيطة من خلال عنصر اللغة، الحوار وأهم وسائل التعبير، أي دراسة الشق الروائي و الإخراجي للعمل الفني:[15]

أ. واقع اللغة و الحوار في الرواية و الفيلم

إن أهمية اللغة تكمن في حيويتها وذلك باستخدام الكاتب للأسلوب المليء بالحيوية وألا يكون هذا الأسلوب حافلاً بالزخارف والتكلف وانه يمكن استخدام بعض الزخارف الأسلوبية أو بعض الألفاظ والتعبيرات العامية، إذا كان يخدم موقفاً فنياً في الرواية ويساعد على رسم الشخصية فيها لذلك فإن معرفة اللغة أمر ضروري للقاص ولكل كاتب لأنها الشكل المادي الذي تكسب به الرواية وجودها الواقعي. فلغة الراوية كلمات الحكي التي تعطي أهمية لأوقات الأفعال لوضع تسلسل الأحداث وضمان علاقتها ببعضها البعض في حين تعتبر الصورة لغة الفيلم حيث لا تركز على قواعد الأفعال التي تأتي دائما في زمن الحاضر لأن ما نشاهده في الشاشة من صور تحدث الآن. فالصورة كتقنية سينمائية للاقتباس تلغي كل التسلسل التاريخي للأحداث وعنصر الحكي السردي.[16]

أما الحوار الفني في الرواية فهو حديث يسن شخصين أو أكثر و الناقد تشارلز مورغان Charles Morgan يطلق كلمة محادثة على الكلام الذي يدور على ألسنة الناس في الحياة أما كلمة حوار فيعتبرها خاصة بكلام الشخصيات في القصص والمسرحيات

وهو عنصر فني من عناصر الأسلوب القصصي أو الروائي وهذا العنصر في الرواية يوحي بثقافة الكاتب وإدراكه لخطورة الدور الذي يؤديه الحوار في العمل الفني.

كما يعتبر الحوار يعتبر صورة من صور الأسلوب و من الوسائل التي يجب أن يعتمدها الروائي في رسم الشخوص و تطوير الإحداث، و من ثم استعمال الحوار لتطوير موضوع الرواية والوصول بها إلى النهاية، وفيه تستحضر الحلقات المفقودة في الحديث، وبه يتم الكشف عن جوهر الشخوص.

وبالنسبة للغة والحوار في القالب الإخراجي، فالسيناريو قصة تحكى بالصور. أي أن السيناريو يتعامل مع الصور المرئية، مع تفاصيل خارجية. مع شخص يعبر شارع مزدحم، سيارة تدخل شارع فرعي، باب مصعد يفتح، امرأة تشق طريقها وسط الزحام. **في السيناريو تسرد القصة بالصور. أما الرواية تختلف عن ذلك**، الرواية عادة تتعامل مع الباطن، الحياة الشخصية لشخص ما، مع أحاسيس الشخصية وعواطفها وأفكارها، فالذكريات تأخذ حيّز في الشرود الذهني للفعل الدرامي. الرواية عادة تأخذ مكان داخل رأس الشخصية.

وكذلك فإن اعتماد الكاتب على لغة الوصف تجعل ملامح الشخصية تبدو واضحة لدى المخرج، ولكن نجد هناك إضافات فنية رائعة. قد يضيفها المخرج إلى النص الروائي؛ تضيف بالفعل إلى الشخصيات ما يجعلها أكثر نطقاً و توضيحاً للأحداث. ومما يسمح بتلك المساحة من الإضافة و الحذف من المخرج لأعمال روائية رائعة. و نلمح كذلك تأثير الإخراج على لغة بعض الشخصيات والنزول بها إلى لغة تجعل الشخصية تلامس أرض الواقع من ذلك لغة الحوار التي تختلف بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية واستخدام الفصحى والعامية واللغة الراقية والشعبية.

وأن دخول (الصوت) إلى الفيلم يمنح البناء الدرامي للفيلم قوة تعبيرية جديدة، ويضاعف من دور (الحوار) في تصعيد الصراع الدرامي للأحداث في الفيلم. وخاصة في المواقف التي تتعالى فيها النبرة الدرامية لحوار الشخصيات كإضافة المقاطع الموسيقية التي تضفي قوة دلالية للحدث الدرامي وتفسر نظرات الشخصية الدرامية أو حتى صوتها، ومصاحبة الحوار الصامت تصاعد موسيقي رائع. ومن ثم فقد تضيف الموسيقى أيضاً جانباً رائعاً من جوانب الإبداع إلى الرواية.

ب. رسم الشخصيات في الرواية و الفيلم

تقوم الشخصيات على خدمة الفكرة؛ التي يريد الكاتب أن ينقلها إلى القارئ؛ حيث لا نجد بطلاً معيناً في القصة، إنما البطل هو الإنسان عامة بقضاياه سواء كانت

تلك الشخصيات محورية أم شخصيات ثانوية. ويجب على الروائي أن يقف عند كل شخصية ويرسمها بدقة متناهية من كل النواحي الداخلية والنفسية، حيث يرسم جميع ملامحها حتى يكاد يراها القارئ للرواية على السطور تحاكيه ويتفاعل معها.

وهناك من الشخصيات الجاهزة التي لا يطرأ عليها أي تغيير منذ بداية الرواية ومنها شخصيات أخرى تنمو و تعرف تحولا مع تسلسل أحداث الرواية.

أما الشخصيات في الفيلم فقد يترك الروائي للمخرج مساحة كبيرة لوضع الرتوش الفنية على الشخصيات من ملابس وإكسسوارات تسهم في الفيلم. ومن ثم جعل الشخصية تجسد المحتوى الفكري بشكل يبرز واقعها. و بالتالي فالمقارنة بين شخصيات الرواية و السينما تقودنا إلى دراسة الوظائف الخاصة بشخصية البطل أو بوظيفة البطل مع الشخصيات الأخرى في الرواية داخل "فضاء الفعلsphère d'action" وبالتالي بعد عزل الوظائف بالشخصيات الرئيسية في الرواية وملاحظة درجة الاحتفاظ بها لدى المخرج في العمل السينمائي.[17]

خلاصة

إن ما يعطي هذه الدراسة من الأهمية؛ كونها تتبع النتاج الأدبي حتى آخر مراحله، وهي مرحلة الإبداع الفني " الفن السابع". و ما يمكن قوله بعد قرب انتهاء تلك الدراسة، أن المخرج يمكن أن يضيف على الرواية ما يجعلها تظهر بشكل أوضح وتكون لمساته واضحة في ذلك ويمكن أن يطمس معالمها إذا ما أساء فهم فكرة الرواية. فالعمل المقتبس يصبح إبداع محض فتعاد ملكية العمل الفني الأصلي (الرواية) فيمنحه رؤية قراءة جديدة بواسطة آلة الكاميرا.[18] ومن خلال هذا البحث حاولت أن أبرز العلاقة بين الرؤية القصصية للكاتب أو الروائي، وبين الرؤية الإخراجية للمخرج في حال تحولت القصة إلى عمل سينمائي.

لا شك أن اختراع السينما و ظهورها قام أساساً على الفن الروائي، بحيث يمكننا القول إن السينما هي الصورة المرئية البصرية المتحركة للرواية المكتوبة أو المقروءة، وقد خدمت الفن الروائي بأكثر مما خدمته الصحافة، وعلى هذا الأساس أقول إن إسهام فن السينما ومثله التليفزيون عظيم في تقديم الحدث الروائي بشخصياته وأحداثه، و رؤية الكاتب القصصي و فكره، سواء أكان منفردا بالكتابة أم شاركه المعد أو السيناريست، و هذا ما جعل "ألكسندر أستروك **Alexandre Astru**" يؤكد أن فعل الاقتباس هو عمل إبداعي عندما يؤدي إلى إعادة كتابة النص الأدبي بأدوات خاصة بالسينما فالكاميرا عي القلم.[19]

وقد تجلى ذلك بعد التطور الهائل في وسائل الاتصال، ذلك التطور الذي جعل المعرفة البصرية أوسع انتشارا، وأبلغ تأثيرا من المعرفة القرائية، التي تقلص نفوذها وشيوعها أمام الرؤية البصرية، وأمام المكتبة الإلكترونية، ساعد على ذلك انتقال العرض السينمائي من مهده الطبيعي، وهو دار العرض السينمائي، إلى المنزل، وإلى حجرة النوم، والمقهى، والكوخ، والقصر، عبر الفيديو، أو عبر الفضائيات، وقد أثر ذلك على صياغة الفنون بأسرها، وليس الفن الروائي فحسب، فقد تغلغل فن السينما من: قطع، ومزج، وفلاش باك، وسرد ... إلخ.

في كل الفنون القولية جميعها، فوجدنا ما نسميه» :تداخل الأنواع الأدبية»، أو تمازجها، حتى باتت نظرية (صفاء الأنواع الأدبية) محل جدال، إذ وجدنا القصيدة المتأثرة بفنون السينما، ووجدنا الرواية التي تحمل في داخلها السيناريو الخاص بها، وهكذا صارت رؤية الروائيين بين أيدي الملايين عن طريق السينما، بينما كانت تلك الرؤية بعيدة المنال بالنسبة لمن لا يستطيع قراءة الرواية المطبوعة، ومن ناحية ثانية زادت شهرة مؤلفي الرواية أكثر من ذي قبل ومعهم السيناريست، فيما عدا الحالات التي يطغى فيها اسم المخرج وأسماء معاونيه، وأعتقد أن نهضة الفيلم السينمائي ستؤدي حتماً - إلى نهضة الفن القصصي والروائي، حتى ظهر زعم البعض بأننا في عصر الرواية، و ذلك كله بفضل السينما.

الهوامش

1- محمد صاحب سلطان: وسائل الإعلام و الاتصال دراسة في النشأة و التطور، دار المسيرة، ط1، عمان، 2012، ص 26.

2 -René Prédal : Les médias et la communication audiovisuel, les éditions d'organisation, paris, 1995, p108.

3- Madeleine GRAWITZ : Méthode de recherche en sciences sociales, Ed Dalloz, Paris, 1987, p.101.

4-أحمد بن مرسلي: الأسس العلمية لبحوث الإعلام و الاتصال، دار الورسم،ط1، القبة، الجزائر، 2013، ص 108.

5-عثمان أحمد: قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي، مركز الدراسات اللغوية والأدبية - جامعة القاهرة، القاهرة، 1995، ص 213.

6- Rollet Silvie : Enseigner la littérature avec le cinéma, Ed Nathan, Paris, 1996, p33.

7 - فريد جورج يارد ايفلين: نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر و التوزيع- ط، 1، القاهرة، 1988، ص ص 65، 66.

8- النساج سيد حامد: تطور فن القصة القصيرة، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1977، ص 126.

9- مورغان تشارلز: الكاتب وعالمه ، ترجمة شكري عياد ، مؤسسة مسجل العرب، القاهرة، 1980، ص 213.

10- بلية بغداد أحمد: الاقتباس وإشكالية النقل والتحول والترجمة، مجلة القلم، العدد 22، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة السانية، وهران، 2011، 431.

11- جان الكسان: السينما في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد51، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1985، ص83.

12- بلية بغداد أحمد، مرجع سبق ذكره، ص ص433، 434.

13- André Bazin : qu'est ce que le cinéma ? collection dirigée par Guy Hennebelle, Ed CERF, paris, 1987, P 82.

14 -www.al-fadjr.com/ar/culture/224591.html، *يومية الفجر*:**حينما يدخل النص الروائي إلى الشاشة الكبيرة**، تاريخ المعالجة الإلكترونية 2015/04/16.

15 -*www.alfaseeh.com* ، شبكة الفصيح، **بحث في الأدب المقارن الرواية والفيلم**، تاريخ المعالجة الإلكترونية 2015/05/22.، ص 32.

16- Maria Cotroneo : Pouvoir du langage: langage littéraire, langage filmique, Université laval, porté de Robbe-Grillet, Alain. L'année dernière à Marienad, Ed Minuit, Paris, 1961, p 15.
17- MCFARLANE Brian: Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation, Oxford University Press, New York, 1996,p. 24.
18- Journot, Marie-Thérèse : Le vocabulaire du cinéma, Armand Colin, 2eme édition, Paris, 2008, p4
19- Clerc, Jeanne-Marie et Monique Carcaud-Marcaire : L'adaptation cinématographique et littéraire, Ed Klincksieck, Paris,2004, p28.