ISSN : 2353-046
EISSN : 2600-6421

سينمائية الأدب وأدبية السينما في ظل الميديا الجديدة

عائشة العشي
جامعة المدية

ملخص البحث:

طالما استلهمت السينما أعمالها الأولى من قصص وروايات الآداب العالمية، ولكن بعد ظهور التكنولوجيات الحديثة اتّجهت السينما إلى تصوير مواضيع العنف والجرائم وكذا الخيال العلمي من خلال أفلام الحركة وأفلام الخيال العلمي **les films d'action et les films de science-fiction**، فابتعدت السينما بعد تأثّرها بعوالم الميديا الجديدة عن المواضيع الكلاسيكية. وطموحنا في هذه الدراسة هو إعادة رسم الحدود بين الأدب والسينما وخلق علاقة جديدة مشتركة مفتوحة على عوالم الميديا الجديدة لتشكيل تاريخ تفاعلي يجمعها ويربط بينها، ونقطة انطلاقنا هي حقل الدراسات المقارنة التي تسمح بطبيعتها بمثل هذا الانفتاح.

- ✓ فما التقنيات والآليات المشتركة بين الأدب والسينما؟
- ✓ كيف كان تأثير الميديا الجديدة على الأدب والسينما؟

هذه بعض الأسئلة التي سأحاول الاجابة عنها بدراسة علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والسينما.

الكلمات المفتاحية: الأدب، السينما، الميديا الجديدة.

Abstract:

The cinema was inspired in its early times by the universality of the literature stories and novels, but after the emergence of new media, it was turned to portray violence and crime as well as science fiction movies and the films of motion, which are called also action movies.

The cinema moved away from literature after the emergence of new media and get rid of romance subjects. Our ambition in this research paper is to redraw the boundaries between literature and cinema and create a new common ground open to new media form an interactive history that combines them with many relationships through quality. Our point of departure is the field of comparative studies, which allows for such openness.

ISSN : 2353-046
EISSN : 2600-6421

Keywords: Literature, Cinema, New Media.

مقدمة

يندرج الأدب والسينما ضمن الأنساق التعبيرية التواصلية، حيث أنّ الأدب يعتمد على لغة الكلمات، أما السينما فتعتمد على دلالة الصورة، وبالرغم منة أنّ الأدب أقدم الفنون التي عرفها الانسان، فهو أسبق في ظهوره من السينما رغم أنّ هذه الأخيرة صارت تجذب جماهير مختلفة اللغات والأجناس، فهدفهما هو بعث المتعة في نفوس جمهور المتلقين، من خلال تصوير مختلف المشاعر والأحاسيس الانسانية، ويشتركان من خلال عملية التأثير والتأثّر الذي تحدث بينهما، في تصوير الحكاية وإعادة كتابة العالم والأشياء بأدوات تعبير مختلفة وبأشكال متعددة من الرموز والايحاءات.

وفي دراستنا هذه نتساءل عن جسور الحوار والتفاعل بين الأدب والسينما وماذا قدم الأدب للسينما لكونه الأسبق؟ وماذا قدمت السينما للأدب من خلال تقنياتها وآلياتها المستحدثة؟

1-العلاقة بين الأدب والسينما:

يُعرِّف النقاد الأدب على **"أنه كتابة تخييلية imaginative بمعنى التخيّل fiction"**[1] بمعنى أنه تصوّر تخييّلي للحياة والفكر والوجدان، ضمن قوالب لغوية متنوعة، كما أنه **"محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة، لكنه تخصيصا ليس أيما محاكاة، لأننا لا نحاكي الو اقع ضرورة، بل نحاكي كذلك كائنات و أفعالا ليس لها وجود، إنّ الأدب تخيّل"**[2]، يحاكي الأديب الواقع كما هو أو كما يجب أن يكون، وذلك بالكلمة الدالّة أو باللفظة الموحية أو بالمجاز والتبديلات اللغوية المختلة.

أما السينما فهي **"فن وصناعة انتاج الصور المتحركة"**[3] وتلقّب بالفن السابع وهو مصطلح يشير إلى التصوير المتحرك الذي يتجسد في صورة فيلم سينمائي يشاهده الجمهور على الشاشات الكبيرة، تعتبر السينما حاليا من أكثر الوسائل ترفيها وامتاعا للشعوب، لما تقدمه من فنيات وجماليات تبهر قلوب وعقول المشاهدين.

[1] تيري ايغلتون، نظرية الادب، تر ثار ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص09.

[2] تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، تر عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، ذمشق،2002، ص08.

[3] كيفن جاكسون، السينما الناطقة، تر علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2008، 86.

تتوقف العلاقة بين الأدب والسينما على كيفية تطويع الأدب كبعد مجرّد إلى نص سينمائي قوامه الحركة والصورة، وتقديم الشخصيات والأمكنة والأزمة بشكل يرسخ في ذاكرة الجمهور و**"لقد جرت تخمينات مختلفة حول أن من ربع الى خمس الأفلام الطويلة قد تم إعداده عن نصوص أدبية"**[1]. فالأدب مصدر أساسي تعتمد عليه السينما لتقديم مادتها الدرامية، فالروايات والقصص وحتى الملاحم تعدّ منبعا للمخرجين والسينما بين الذين وجدوا في ثناياهم موضوعات ثرية استثمروها في أفلامهم، حيث أنّ **"السينما العالمية لم تتوقف يوما عن الاعتماد على الأدب العالمي، حيث أن السينما ترتكز على ما وُجد قبلها من آداب، وبشكل خاص عن الرو اية، الفيلم السينمائي بحد ذاته يقوم على قصة ما"**[2]، وهذا ما يؤكده الناقد السينمائي مارشال ماكلوهان **Marshall Macluhan** حيث يقول: **"الفيلم يرتبط ارتباطا وثيقا بعالم الكتب، ومن هنا فإنّ الصورة في الفيلم تحقّق بالنسبة للمخرج السينمائي نفس الغرض الذي تحققّه المفردة اللغوية للكاتب"**[3].

ويوافق هذا المخرج ديفيد جريفيت[4] **D. W. Griffith** الذي صرّح بأن أغلبية أعماله السينمائية مقتبسة أو مأخوذة من روايات تشارلز ديكنز **Charles Dickens**.

فعملية التحويل من النص الأدبي إلى الفيلم السينمائي تعدّ بمثابة إعادة انتاج معنى وشكل النص وفقا لمعايير وأسس جديدة يعتمدها الفن السينمائي.

وتتشكل مسألة الاقتباس السينمائي في مجالين أساسيين **"أولهما مسألة الاقتباس الأمين/الحرفي، الذي يقتصر فيه دور المخرج على تحويل الكلمات التي تعبر عن أحداث الرو اية إلى صور الفيلم، دون خلق أحداث تغيرسياق الفيلم عن الخط الذي رسمته الرو اية، وثانيهما مسألة الاقتباس الحر/غير الأمين، الذي يبدأ من الانزياح التام في تحويل الرو اية عبر التعرّف على الذاكرة الداخلية للنص الأصلي"**[5].

---

[1] لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب) تر جعفر على، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1993، ص03.

[2] زكريا محمود، العلاقة بين الرواية والسينما، تاريخ الدخول 2018/01/22.
http://www.nouhworld.com/article/العلاقة_بين_الرواية_والسينما.html

[3] المرجع نفسه.

[4] لوي دي جانيتي، فهم السينما، ص04.

[5] قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، 2013، ص76.

وقد تتعرض هذه المصادر الأدبية التي حولت إلى أفلام لانتقادات عديدة، لوجود اختلاف وتباين بين النص الأصلي والنص المقتبس، ويمكن لرواية معيّنة أن تحقق نجاحا كبيرا في شكلها المكتوب أكثر من كونها فيلم والعكس صحيح، وهذا يعود لأسباب مختلفة ومتعلقة سواء بكاتب النص أو بالإخراج السينمائي.

أما فيما يخص تأثّر الأدب بالسينما، فهذا يتجلى بعد ظهور الصوت في الأفلام بعدها كانت الأفلام مقتصرة على الصور فقط والتي كانت **"الوسيلة الوحيدة للتعبيروكان لها مكانة كبيرة، وحيث دخل الصوت تراجعت هذه المكانة مع مزاحمة الحوارلها، حتى ترسخت السينما الناطقة وكبرت أهمية السيناريو، ليصبح همزة وصل بين السينما والأدب، وتحوّل سيناريو الفن السينمائي إلى أحد الأشكال الأدبية الجديدة، حيث شبّه بالنص المسرحي الذي يُعدّ أدبا في طريقه إلى الخشبة، والسيناريو هو أدب في طريقه إلى السينما"**[1].

فالسيناريو عبارة عن شريط سردي ووصفي، يهدف إلى تقديم الشخصيات والأحداث والفضاء الزمني والمكاني، وكل ما يخص مكونات الخطاب السينمائي إلى المشاهد، وهذا يعتمد على معرفة اللغة السينمائية.

إنّ بزوغ هذا الفن الأدبي الجديد جعل الأدباء والكتاب يحاولون إجادته، لأنه يُكسب المهارة والشهرة أكثر من الكتابة الأدبية وهناك من الكتاب من رأى تقنيات وأساليب السينما الميدان الأوسع والأنسب لنشر ابداعاتهم، يقول الكاتب غابرييل غارسيا ماركيز**Gabriel García Márquez**:**"أعتقد أنّ السينما بإمكانياتها البصرية الهائلة، أداة التعبيرالمثلي، ولعل كل مؤلفاتي السابقة على غرارمئة عام من العزلة، منحدرة من هذا اليقين، فهي مكتوبة باندفاع نحو تصوير المشاهد والأشخاص، والصلّة الدقيقة بين وقت الحوارو الفعل، ولم يجعلني عملي في السينما أدرك ما يمكن أن يقوم به الكاتب فحسب، بل ما يجب ألا يقوم به كذلك، حيث بدا لي أن سيطرة الصورة على عناصررو ائية أخرى ليس ميزة وحسب، و إنّما هي تحديد لها، وقد بهرني هذا الاكتشاف وأدركت أن الإمكانات الرو ائية غيرمحدودة، من هنا أتجرأ على القول أن تجربتي في السينما ضخمت امكاناتي الرو ائية دون ريب"**[2].

---

[1] غيث حمور، تطور الفن السابع، http://www.nouhworld.com/article/العلاقة_بين_الرواية_والسينما.html تاريخ 12-10-2017.

[2] المرجع نفسه.

لكن هناك من الكتّاب من فشل في خوض هذا المجال حسب ما جاء في هذا المقبوس **"عندما أصبح النص السينمائي أكثر تعقيدا ودقة والأهم أكثر مشافهة انجذاب عدد كبير من الشخصيات الأدبية المعروفة إلى هذا الوسط السمعي البصري، في الولايات المتحدة الامريكية ذهب بعض من كبار الكتّاب مثل وليام فوكنر وناتانييل ويست وجون دون باسوس (...) ذهبوا إلى هوليوود بآمال كبيرة إلاّ أنّ أغلبهم قاسى المرارة وأصبح كارها على الرغم من تشجيع المنتجين الأقوياء(...) وكلهم كان يميل إلى الاعتقاد بأنّ السينما هي في جوهرها وسيلة تعبير الكاتب إلا أن أغلب هذه الشخصيات الأدبية كانت قد أجهضت وكسرت فنيا، أنتج أغلبهم أعمالا هزيلة فقط"**[1].

إنّ هذا الفشل يعود إلى سوء فهم الوسط السينمائي فالحكم مثلا **"على السيناريو ألاّ يكون بالنسبة لقيمته في القراءة، ولكن بالنسبة لمدى تأثيره في وصف المشاهد التي تصوّر والحوار الذي يدور بين الأحداث التي ستتم رؤيتها"**[2].

فكل الفنون تتداخل فيما بينها، وإن كانت كل واحدة تتميز بخصوصيتها وطبيعتها التي تعزلها عن الآخر لكن هناك من يرى استقلالية السينما عن الفنون الأخرى ويدعو **"إلى استقلال الفيلم عن سائر الفنون الأخرى استقلالا ذاتيا، وينادي بتحريره من تغلغل تلك الفنون في صميم كيانه"**[3]، وبهذا يتم نفي عملية التأثير والتأثّر.

2-بين السرد الرو ائي والسرد السينمائي:

يفضي الحديث بين الرواية والسينما يفضي إلى الحديث عن نسقين تعبيريين تواصليين متباينين، هما التلفظ كنمط كتابي يعتمد على الكلمات، والرؤية كنمط كتابي يعتمد على الكلمات، والرؤية كنمط بصري يرتكز على الصورة، ولعل وجوه التفاعل بينهما عبر الحركة الإبداعية أسهم في مزجهما داخل صيرورة واحدة تؤكد أنّ الأشياء لا تدرك بواسطة النظر فحسب، بل تدرك أيضا بحواس أخرى تولّد الفعل التواصلي.

فما طبيعة العلاقة بين الكلمات والصور؟ وما التقنيات والمفاهيم المتحكمة في كل منهما؟

---

[1] لوي دي جانيتي، فهم السينما، ص06.

[2] لويس هرمان، الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتليفزيون، تر مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص 27.

تمثل اللغة المكتوبة أبرز مقومات الرواية كجنس أدبي، ويجسدها في ذلك عنصر السرد في تقاطعه مع الوصف، وبهما معا تستوي البنية الحداثية التي تتعين أهم مركّباتها على مستوى الحكاية في الشخصية والزمان والمكان، على مستوى الخطاب في الراوي كفعل سردي يضطلع بتشكيل العالم المتخيل. ولعل في السرد ما يؤهل الرواية لأن تترجم إلى فيلم سينمائي بواسطة سيناريو يحوّلها إلى لقطات، فـ**"السرد يمكن أن تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة: والصورة ثابتة كانت أم متحركة"**[1].

إنّ أول ما يستدعي الانتباه في هذا الشاهد هو أنّ الصورة بالكلمة يقتضي شروطا في التعامل مع النص الروائي، بمعالجته معالجة سينمائية عبر نص وسيط يتمثل في السيناريو باعتباره **"قصة ترى بالصور"**[2] وفيه يتم تجزئة القصة إلى لقطات متسلسلة، ويعني ذلك ضبط الاطّرادات الموجودة في النص الروائي، بالاحتفاظ بالمعطيات النصية الجوهرية، أو باستخلاص روح النص، والعدول عن التفاصيل ولعل في هذا ما يشير إلى أبرز مقوّمات السينما من جهة أنها وسيط بصري يتميّز بخاصية الاختزال، و**"يقوم على سلسلة من آليات الإحالة من نسيج النص الرو ائي وشكله الثنائي (المقروء/المتخيل) إلى شكله الثلاثي (المرئي/المسموع/المتحرك) ونقصد بالمتحرك توفر عنصر الحركة من خلال حركة الشخصيات وحركات آلة التصوير الكثيرة والمتنوعة، وحركات الأشياء داخل إطار الصورة"**[3]، وبهذا تستحيل المقاطع السردية أيقونة أو أيقونات واصفة ومرئية، ومختزلة يستعاض بها عن الوصف السردي.

ما دمنا نتحدث عن السينما وعلاقتها بالأدب، يجب التذكير أنّ هذا الفن الفتيّ جاءت نتيجة التطور التكنولوجي والتقني الذي شهدته الحداثة، ومن ثمة حمل معه قضايا قديمة جديدة كوظيفة الفن وماهيته، ثم مدى خضوعه لعوامل أخرى يتداخل فيها ما هو فلسفي كقيمة الأدب الوجودية ومدى قدرته على التعبير عن هواجس الانسان الحقيقية، وعما هو اجتماعي وثقافي كوسيلة بورجوازية قد تصلح للتعبير عن مجتمع الرفاهية والقيم الاستهلاكية للطبقة الوسطى، وأيضا عما هو مادي من بنى تحتية واقتصادية.

---

[1] رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص9.

[2] سد فيلد، السيناريو، تر سامي محمد، دار المأمون للترجمة ولنشر، بغداد، 1989، ص23.

[3] يوسف يوسف، النقد السينمائي، https://alarab.co.uk/node/103772 تاريخ 25-01-2018.

غير أنّ السينما بقدرتها على المونتاج، ثم الجمع بين ما هو سمعي وبصري وبين الزمان والمكان وبين الثابت والمتحرك، فقد شكّلت ثروة حقيقية في طرق إدراك الانسان لنفسه وللعالم متجاوزة بذلك حسب البعض، الفنون التشخيصية والأدبية.

يرى لويس أراغون **Louis Aragon** في السينما الوسيط الحديث للتعبير والأداة الأكثر فورية ومباشرة لهذه الحداثة: **"وحدها السينما، التي تتكلم مباشرة إلى الناس، قادرة أن تفرض هذه المنابع الجديدة من الإشراق الإنساني على البشرية المتمردة، على الانسان الباحث عن قلبه وقد خصص أراغون الجزء الأكبر من مقالته لتحليل "الإحساس الذي ينقلنا، لاكتشاف السبب في تسامي ذواتنا"**[1]. ونستنتج أن أراغون يعتبر السينما حقلا ملائما للجمال الحديث.

تعتبر الكتابة للسينما عالما تتجاذب فيه أطراف إبداعية تصب في مجملها في حقل النص الأدبي الذي يجمع بين عناصر الوصف والسرد وعناصر أخرى من صميم البناء الدرامي لكل قصة أو رواية كالمكان والزمان والشخصية، والعقدة والصراع، غير أن الكتابة للسينما وبالرغم من تقاطعها مع فنون وكتابات أخرى، تتميز بطبيعتها التقنية والفنية.

لا يمكن أن نتجاهل نقاط التقاطع والتكامل التي تجمع الأدب بالسينما مع الإشارة إلى أن مظاهر الاختلاف تظلّ قائمة، بل يصعب تذليل صعابها على مستويات شتى.

فهل عندما نتحدث عن علاقة الأدب بالسينما نقصد الارتحال والنقل أم التحويل أم الاستلهام أم الاقتباس أم هي كل ذلك؟

يختلف الأدب سيميولوجيا عن السينما لأنّ طرائق التعبير وتوالد الدلالات تختلف بين اللغتين معا اللغة السينمائية واللغة المتمفصلة[2] **Langue cinématique et langue détaché**، حيث يعتمد الأدب على مستويات لغوية دلالية من خلال ارتباطه

[1]Caroline Nataf, les poètes surréalistes et leur rapport au cinéma dans les années vingt, mémoire de lettres classique, sous la direction de Michel Murat, université paris IV Sorbonne, 2004, p70.

[2]Stephan Dullin, le choix de la réduction aujourd'hui, L'INTERMEDE, http://www.lintermede.com/exposition-louis-aragon-l-art-moderne-l-adresse-musee-de-la-poste.php le 15/10/2017.

بالواقع، في حين أن السينما تعتمد على مستويات سمعية بصرية من خلال وحدات الفلم السينمائي.

تتميز الصورة السينمائية بغنى المحتوى الدلالي وبتزامنيته حتى ولو قمنا بالوقوف عند لقطة أو صورة معينة[1] **arrêt sur image** فطرق التأطير، والاضاءة، والحوارات، وحركات الممثلين والكاميرا...تسمح بتفاعل المعاني فيما بينها.

إذا اعتبرنا مثلا أنّ اللقطة والمشهد في السينما يمثلان الكلمة والجملة في اللغة المكتوبة، فإنّه يسهل علينا الحديث عن إمكانيات تحويل المتن المكتوب إلى متن مصوّر، مع مراعاة الفوارق الدلالية التي تؤدي حتما إلى إعطاء مقترح فني قد لا يستنسخ بالضرورة النص الأصلي.

وهذا ما يعمق إشكالية تحويل المتن الادبي ذي الشفرة اللغوية المعقدة إلى متن فيلمي يتأسس خطابه على شفرة مغايرة، فالسينما تتوفر على قدرة كبيرة تجعل المتفرج يعيش وهم العلاقة المتلبسة بين الواقع والخيال. إنّ المادة الأولية للسينما تقوم على **"تشظية الو اقع وإعادة تركيبه داخل بنية فيلمية تتيح التعبيرعن الأفكاروالأحاسيس"**[2].

تكمن جاذبية السينما في كونها تستطيع أن تتغير تعبيراتها من فيلم إلى آخر، عكس الأدب الذي يرتهن في غالبيته إلى معايير محددة، لكن ذلك لا يمنع من إيجاد وشائج التقاطع التي يمكن رصدها من خلال مظاهر الأسلوب الفني والرؤية الذاتية ومسارات التخييل.

بالرغم من إنّ السينما تحبس الخيال في حدود ما تقترح من صور إلا أنّ تحويل عمل أدبي ما إلى السينما يراهن بالدرجة الأولى على السفر بالمتفرج عبر ما ينقله على الشاشة **"وهذا ما يسهم في خروج العمل الأدبي من دائرة التأويل الصوري إلى دارة التحقق. يسهر على عملية النقل هاته فريق عمل يضم مهنيين سينمائيين متعددين تتقاطع تخصصاتهم بشكل يصعب فصله"**[3]. وعليه فإننا نعتقد أنّ هذا الفعل الجماعي هو ما يجعل الكتابة السينمائية تختلف جذريا عن الكتابة الأدبية.

---

[1] محمد اشويكة، التفكير في السينما، ص 43. محمد اشويكة، التفكير في السينما، التفكير بالسينما، دار المدارس للنشر، المغرب،2015.

[2] لوي دي جانيتي، فهم السينما، ص15.

[3] عزالدين الوافي، في الصورة والجسد، ص61. عزالدين الوافي، في الصورة والجسد جماليات العمل الفيلمي، منشورات سليكي أخوين، المغرب،2015.

تستثير السينما كافة الحواس فقدرات الانسان الادراكية والتخيلية والفكرية تظلّ يقظة منذ بداية العرض إلى غاية نهايته. إنّ الانتقال من الأدب إلى السينما يعني التحوّل من سياق إبداعي إلى آخر، ومن شكل إلى شكل آخر، ومن جوهر إلى جوهر آخر، وهذا لا يعني أنّ المقتبِس يقوم بالترجمة، فالأمر يتعلق بفعل إبداعي مختلف.

يعتبر نقل رواية تتكون من عدة صفحات إلى فيلم يعرض في ساعة ونصف، عملية لا تخلو من حذف وتلخيص وتشويه أيضا، فقد نعثر على الأحداث في الفيلم، ولكن البعد النفسي والزمني يختلفان من الرواية إلى الفيلم، ولكن البعد النفسي والزمني يختلفان من الرواية إلى الفيلم، هذا إن لم نقل أنّهما يشكلان العمود الفقري لكل إبداع روائي، خاصة وأنّ تأثير الصور على الخيال يعطي للفيلم خاصية تغني المتخيّل عن استحضار الروائي الأصلي.

يقرّ بعض السينمائيين صعوبة اقتباس بعض الروايات البالغة التعقيد لأنهم يبحثون في الأدب دوما عن روايات وأعمال أكثر بساطة من حيث اللغة، وتوالي الأحداث ووضوح الأسلوب وتنوّع الوضعيات، وهذا ما يسهّل عملية تبنّي الهيكل السردي للعمل الأدبي واستلهام شخوصه، وبهذا تحمي مقتبسها من السقوط في شرك ثقلها الأدبي، يقول كريستيان ميتز **Christian Metz**: **"يسهل دائما أن نمرر داخل الفيلم المادة الكلية للكتاب، ومع ذلك فلا يمكن أن تستثني بعض الصفحات من الخيانة"**[1]. فالمسألة لا تتمثل في التعقيد فحسب، وإنّما في زاوية النظر التي تجعل المتفرج يلاحظ الاضافة الشخصية، واللمسة الأسلوبية الخاصة بالمخرج أو السيناريست، فالاقتباس ليس تتبعا خطيّا لمسار الرواية وإنّما يعتبر إغناءا لأبعادها.

انطلاقا من الروايات المنقولة إلى السينما، **"سارت الأفلام السينمائية في اتجاه يدفع المتلقي الى أخذ مسافة من الو اقع"**[2] مما يجعل تلك الأفلام تنضوي في إطار سينما المؤلف والبحث الفني.

لقد تكهن جوزيف ألبيرس**Josef Albers** قبل حوالي ثلاثة أرباع القرن بأنّ فنا هجينا سينمائيا/روائيا في طريقه إلى التحقق[3]، ومن ينظر في واقع الرواية الآن يدرك إلى أي مدى

[1] Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma, vol. II editions klincksieck, Paris, 1971, p102.

[2] عزالدين الوافي، في الصورة والجسد، ص 67.

[3] انظر نبيل حداد، لغة السيناريو في الرواية، ص 779.

كان ألبيرس محقا، فالاشتباك الجميل بين الفنيين أوضح من أن ينوه عنه، حيث يتمتع السرد الروائي بمزايا مشتركة مع السرد السينمائي، فكلاهما يتكون من أجزاء صغيرة يلتحم بعضها مع الآخر لبناء المشهد، وكلاهما يركز على أساسية الصورة في تشكله، وكلاهما يمكنه اللجوء إلى الاسترجاع الزمني **Flash-back** أو الاستباق[1] ، بيد أن الاختلاف يكمن في طريقة عرض كل منهما، إذ تقدم الرواية نصا مكتوبا، في حين أن السينما تعرض بالصورة والحركة والصوت عبر كثير من المؤثرات التقنية.

إنّ العلاقة بين الفلم السينمائي الذي هو **"نص مبصر والرواية التي هي فلم مقروء"**[2]، لا تتوقف عند حدود اعتماد السينما على النص المكتوب وإنّما هي مرحلة ذات بعد منطقي، حيث يتجاوز النص المكتوب طبيعته التخييلية على طبيعة تصويرية، يُعاد فيها تشكيل اللغة السردية إلى لغة وصفية وحوارية وتجسيد الموصوفات النصية في مجسدات تصويرية مانحا إياها مساحة من الدلالة الجديدة.

هذا وتعتمد اللغة الروائية طرائق السينما عبر نمطين[3]:

النمط الأول: يعتمد النص الروائي طريقة السناريو مستثمرا مصطلحات هذا الأخير، التي في بنائها السردي اعتمدت على الأسلوب السينمائي فجاءت في ثمانية أقسام زمنية الطابع، ترسم أحداث ثمانية أيام، وهذا الأيام تطرح على نحو ما شكّل المشهد السينمائي، إضافة إلى العناوين الفرعية التي تجمع بين نوعين خلال من المصطلحات، نوع خاص بالرواية ونوع وثيق الصلة بلغة السيناريو السينمائي يعتمد على الإضاءة والمنظر المتوسط، واللقطة خارجية، والفلاش باك وغيرها.

النمط الثاني: يتحقق التداخل بصورة غير مباشرة، تتسلل فيها تقنيات السينما فارضة وجودها الدال المفتت من خلال النص، خاضعا لمبدأين أساسين[4]:

1. <u>مبدأ التجميع والتصريح</u>: ويتحقق في الأغلب في الاستهلال النصي حيث تميل بعض الروايات إلى العمل وفق كاميرا سينمائية واصفة تقدم ما يشبه الرؤية البانورامية، التي تعمل على منح أكبر قدر من التفاصيل الدالة للمتلقي ليكون قادرا على الدخول في طقس

[1] انظر وجيه فانوس، تقيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، عالم الكتب، الاردن، 2009، ص867.

[2] انظر، نبيل حداد، لغة السناريو في الرواية، ص 785.

[3] انظر مصطفى الضبع، تداخل الانواع في الرواية العربية، ص 673-674.

[4] انظر المرجع نفسه، ص 675/674

العمل مما يؤهله لإنتاج دلالات النص، وهو ما يمكن رصده عند مقاربة عدد من الروايات.

2. مبدأ الإيحاء والتوزيع: وهو يعتمد طريقة توزيع المشاهد ذات الطابع السينمائي على مدار النص، مما يجعلها تتسم بقدر من الخفاء وراء زحام الأحداث، وهي في خفائها تأخذ جانب الإيحاء لا التصريح مما يجعل المشهد السينمائي حضوره المتواتر في سياق النص، ويكون بمثابة التصوير بأسلوب السرد الروائي بصيغته السينمائية.

3-بين سينمائية الأدب وأدبية السينما:

لقد اكتسح الأسلوب السينمائي بتقنياته الحديثة في الآونة الأخيرة أغلب الروايات، حيث شرع أغلب الروائيون إلى اقتحام عوالم التجريب ومختلف تقنياته بداعي الحداثة. يستطيع الأدب والسينما أن يحكيا بشكل يولّد الشغف ويبعث على الارتياح، وأن يخلقا عالما منسجما من الأحداث، وأن تؤالفا بين عدة شخوص من أجل خلق وحدة نفسية تستند على مرجعيات مكانية وزمانية ملموسة، وبالتالي فالسينما تصوّر وتظهر البعد التصويري وتشكّل الحكاية عبر الصوت والصورة[1]. يكون السارد في الرواية متحكما في **"عملية الحكي عالما بتفاصيلها يقدم شخصياته انطلاقا من وجهة نظر داخلية أو خارجية أو يمزج بينهما"**[2]، فيغتني موضوع الرواية، وتتطور لحمتها استنادا على الاختيارات السردية للروائي الذي يميل إلى كتابتها وفق مسارات تتبادل فيها الأسماء والضمائر قواعد اللعب، الأمر الذي يجعله قادرا على تمرير خطابه ويضمن له إمكانية حفظ المسافة بينه وبين القارئ دون تموقع أو تقوقع.

تختلف منظومة السرد السينمائي عن منظومة السرد الأدبي وتتقاطع معها في آن واحد، فالفيلم لا يكتفي بإظهار الشخصيات من خلال قواعد الدراما وإنما يحكي قصة لها وجهات نظر متعددة غالبا ما لا يفصح فيها السارد عن ذاته، وإن اضطر إلى ذلك فقد يعمد السيناريست أو المخرج إلى الاستعانة بسارد خارجي عن طريق توظيف تقنية التعليق أو الصوت الخارجي **voix-off** أو الكتابة على خلفيات بصرية متنوعة كما هو الحال في الأفلام الصامتة.

---

[1] لوي دي جانتي، فهم السينما، الادب والسينما، ص22.

[2] ألبير يورجسون، صوفيه برونيه، المونتاج السينمائي، ممارسة المونتاج، تر. منى التلمساني، منشورات أكاديمية الفنون، مركز اللغات والتر FEMIS، المغرب،1990. ص125

وهي تقنيات لا يعتمدها المخرجون في الأفلام الروائية إلاّ بشكل نادر لأنها تتحول إلى أصوات سردية تضع مسافة بين الراوي وما يرويه رغم أن الطابع الملموس للصور يقلّص تلك المسافة بطريقة مباشرة تنجلي عبر توالي اللقطات والمشاهد الفيلمية –وتضافر التقنيات السينمائية الأخرى- التي تخفي السارد وتجعل قصة الفيلم تتطور من تلقاء ذاتها. من بين أهم خصائص الحكي السينمائي قدرته على إضفاء طابع الراهنية على الأحداث ولو كنت في الماضي لأن الضمائر تختفي في السينما لتفسح المجال لبروز الشخوص والأشياء.

فالكلمات والجمل والفقرات هي الصيغ التي يتمثل بها الروائي الواقع، والصور هي الطرق التي يقدم من خلالها السينمائي العالم ومكوناته، وكأنّ الأدب يستطيع النفاذ إلى داخل الشخصيات، أمّا السينما فتتورط في كشف الواعي ولو ظاهريا. فيتيح الأدب للزمن انبثاقا نفسيا بطيئا ورقيقا بينما لا تستطيع السينما التعاطي مع الزمن إلا من خلال المكان.

فهل يمكن للسنيما أن تصل إلى الابداع والاتقان الذي ترقى إليه بعض الأعمال الأدبية؟ وهل يمكن في المقابل أن تحصل الرواية على شهرة وجماهيرية بعض الأفلام السينمائية؟

يمكن القول بأن المعادلة صعبة لأنّ بعض المخرجين يلجؤون إلى **"توليف الرو اية كي تصبح أحداثها عبارة عن متوالية من الوضعيات الكائنة بين التعليق والحوار والمونولوج الداخلي الذي يعود إلى ما تقترحه الصورة وما تبرزه وتحلله"**[1]. فقوة السينما تكمن في تعدد مكونتاها السينمائية التي تستطيع أن تتجاوز قدرات اللغة والادب معا.

يمكن للسينما أن تخلق في ذهن المتلقي فضاءات أخرى متخيلة، وحده الزمن يكون قادرا على تحقيق نوع من الموازنة بين الحضور والغياب، فقد تستدعي بعض اللقطات والمشاهد استحضار بعض الأماكن الدفينة في عمق الذاكرة ولو بشكل نوستالجي، وهو الأمر نفسه الذي يوفره الأدب فإن كانت السينما تحكي بشكل سردي يختلف عن الأدب، والذي لا يصل في بعض الأحيان إلى العمل الأدبي مع استثناء بعض الأعمال السينمائية الذي يغوص مبدعوها في ثنايا البحث، فيتحقق لهم غنى يضاهي جسارة الأعمال الأدبية

[1] Jean Mitry, la sémiologie en question, collection 7eme Art, Le Cerf, paris, 1989, p174.

الكبرى، نذكر على سبيل الذكر لا الحصر أعمال ستانلي كوبريك **Stanley Kubrick** الذي عمل كمخرج سينمائي(مخرج فيلم سبارتاكوس **Spartacus**)، وأعمال جوان رولينغ **Joanne Rowling** ككاتبة روائية(مؤلفة سلسلة هاري بوتر **Harry Potter**).

ويتطلب الوصول إلى ذلك تطوير العمل **"بشكل تطوري على مستوى الفضاء السينمائي الداخلي كي يتم استبدال الحركة بالمكان أثناء العرض السينمائي"**[1]، وكي لا يتحول الفيلم إلى مجرد عمل أدبي مصور يفقد معه الأدب جمالياته النوعية وتضيع من خلاله الصورة السينمائية.

إن الإخراج الإبداعي يقودنا إلى توضيح المفاصل الكبرى للعمل الروائي، ويضيف السرد السينمائي دلالات كثيرة للسرد الروائي، فتنتقل تقنيات الكاميرا (الزوم **zoom**، البارنوراميك **panoramique**، الترافليغ **traveling**، التراجكتورا **trajectoire**...)[2] والصوت (الضجيج، الموسيقى، الحوار...) إلى الرواية من عالم الكتابة الضامر عبر الكتاب إلى عالم الصورة الجلي عبر الشاشة، مع مراعاة كل أشكال التدرج التي يخضع لها العمل الفني السينمائي ونذكر منها: التجميع **Assemblage** الكولاج **collage**، المونتاج **Montage** ، الكادراج **Cadrage** ، الميكساج **Mixage** ، المؤثرات الخاصة **effet spéciaux** والمؤثرات الصوتية والبصرية **Audio-visuelle** ، طول اللقطات وقصرها وهي آليات وطرائق من شأنها أن تفكك الفضاء، وتخلق الوهم البصري وتعيد كورونولوجيا الأحداث ، وتقترح قرائن وعلاقات جديدة بين الشخوص قد تختلف عن

---

[1] محمد اشويكة، التفكير في السينما، ص48-49.

[2] الزوم **zoom** هو التقريب البصري أي عملية تغيير البعد البؤري للعدسة بحيث تتغير زاوية الرؤية لها وبالتالي ما يظهر بالصورة يختلف باختلاف زاوية الرؤية الخاصة بالعدسة، البانوراميك هو عبارة عن نوع من التصوير العريض والذي يأخذ زاوية عريضة نوعاً ما. ويتم التصوير بعدة طرق منها استخدام عدسات خاصة ذات زاوية عريضة أو تصوير المنظر على أجزاء. وبعد تصوير المشاهد المطلوبة تقوم بفتحها بواسطة أحد البرامج الخاصة واختيار خاصية الدمج حتى يتم دمج جميع الصور في صورة واحدة عريض.

الترافلينغ **traveling** وهو عكس التصوير البانورامي**panoramique** أي ان الجسم متحرك والكاميرا تبقى ثابتة، وتكون الحركة إما بالاقتراب شيئا فشيئا ويسمى الترافليغ الأمامي أو الابتعاد شيئا فشيئا ويسمى الترافلينغ الورائي أو مرافقة الهدف في حركته ويسمى الترافلينغ المرافق. أما التراجكتوار **trajectoire** هو الجمع بين حركتي البانوراميك والترافلينغ انظر سامح بشير البرغوثي، التصوير الفوتوغرافي بين العلم والفن، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان 2014، ص52-53.

تلك التي عهدها قارئ الرواية في صيغتها الأدبية كل هذا بفضل توصلت إليه الميديا الجديدة.

أن تنقل عملا أدبيا إلى السينما معناه أن تنتقل من صيغة السرد المكتوب إلى صيغة السرد البصري، الذي تتجاوز فيه الصورة السينمائية نظيرتها الأدبية من حيث قدرتها على نقل المتلقي من مجال الخيال المحض إلى مجال الخيال، الذي يتأسس على واقعية سينمائية ملموسة **"فضلا عن كونها تحتاج إلى مخرجين مثقفين يمتلكون مؤهلات سينمائية وفكرية وأدبية تؤهلهم من اقتحام أعتى القلاع الأدبية بناء وهرمية: فأن تنقل عوالم ليو تولستوي وجيمس جويس ومارسيل بروست وغيرهم، مسألة لا تقتصر على التحكم في تقنيات السينما فقط، وإنّما تكمن في القدرة على تمثّل الحالات المزاجية والذهنية والعواطف الداخلية لأصحابها وأن تكون ملما بالظروف السوسيولوجية والسياسية والتاريخية التي عايشوها..."**[1]. فالبرغم من أن للصورة السينمائية قدرة كبيرة على التلميح، فإن الروايات الغائرة في الحداثة والتجريب، تستعصي على تحويل عوالمها الخيالية إلى السينما.

كما أن تقنيات السرد الروائي تعتمد وصف على الأمكنة والشخوص والمجال وذلك ما يحصل في السينما أيضا مع بعض التغييرات التي تطال بعضها **"تلعب الحوارات دورا هاما في بلورة السرد الرو ائي والفيلمي معا، إلا أنه لا يستحسن الاحتفاظ بنفس الحوارات حين يتم اقتباس رو اية معينة إلى السينما لأن السياقات تتباين وتتفاوت والشخصيات الناطقة بها قد تختلف عما كنا نتخيله كقراء"**[2].

تقترح السينما نماذج لشخصيات وتجعلهم شخصيات حيّة لها ملامح ظاهرة، فالقارئ في الرواية هو الذي كان يتمثل كل الأدوار بينما المخرج يسند كل دور إلى ممثل معين نجما كان أم مجرد كومبارس.

إذن ليس المطلوب نقل الرواية كما هي إلى السينما، وإنّما العمل على إعادة بنائها بواسطة الصورة السينمائية لأن الفيلم يختلف عن الرواية، وبالتالي لا يمكن مناقشة قضايا التقاطع والاختلاف المشتركة بينهما من زاوية ضيقة تفترض قبليا تفوّق بعضهما على الآخر.

---

[1] محمد اشويكة، التفكير في السينما، ص 50-51.

[2] المرجع نفسه، ص 52.

يصعب إعطاء وصفة جاهزة تجعل العمل السينمائي المقتبس عن الرواية ناجحا، ولكن عمق الرواية وصلابة مرجعتها الأدبية والفكرية يمكن أن تمنح السينما اقتراحات متنوعة لتوظيف علاماتها ورموزها، وتفتح أمامه أفقا رحبا لاستثمار اللغة السينمائية.

تكمن الصعوبة الحاصلة على مستوى النقل في مدى توفيق السينما في تحويل اللغة المكتوبة إلى لغة بصرية، وسهولة الانتقال من التواصل البصري الذي ينشط الخيال.

استندت سيناريوهات الأفلام القليلة على الأدب بكل ما يحمله من روايات وقصص ومسرحيات لا يستطيع أحد تجاهل عمق موضوعاتها وغنى وتبادل شخصياتها وامكانياتها التخييلية والمجازية الهائلة وقدرة بعض نصوصها البحثية على تعميق النقاش حول القضايا الراهنة في المجتمع.

تبقى السينما في عمقها وسيطا لترجمة المفاهيم حسب جيل دولوز **Deleuze Gilles**[1] ولكنها أيضا محملة بالأفكار والمشاعر ذات البعد الجمالي، الذي لا يتوقف على الفهم وعلى الرسالة والشرح ولكن على التفاعل والانبهار والتجاوب.

غير أن إشكالية تناول هاته العلاقات الممتدة في الزمان والمكان خلقت نوعا من التشابك والغموض مما حذا بالبعض إلى تمجيد الصورة في شقها التكنولوجي كوسيلة للتخاطب والتواصل، وبالتالي استوجب قراءة نقدية حول مدى أهمية الفن البصري وخصوصا السينما في تشكيل الوعي الجماعي لفئات عريضة من المجتمع، ومن ثمة بات المشهد الاستعراضي للفرجة الملونة والصادحة بنغمات المشاهير في كل لحظة صورة أجمل وأوضح ماسحة بذلك روتين اللحظة وضغطها الفلسفي.

خاتمة

بناء على ما سبق يمكن القول إنه لم تعد بين السينما والأنواع الأدبية حدود يقينية فاصلة ، وقد فقد النوع الأدبي الكثير من جوهره ووظيفته إذ انصهر في غيره وذاب، بعدما طالب الحداثيون بالتسامي على الفروق بين الأنواع الأدبية، ودمج الصيغ الخطابية بمختلف أنواعها بداعي مواكبة موجة الحداثة والميديا الجديدة.

لابد أن أشير أن لكل خطاب آلياته في انتاج الدلالة حيث يتم التحويل مع الحفاظ على الحد الأدنى للمعنى، لأخلص إلى أن خطاب السينما لا يمكن حصره في نقل الواقع أو

[1] المرجع نفسه، ص 29.

انعكاسه، بنسخ النص على الشاشة، ومن ثم فان ما يبرر تجليات السرد في العمل السينمائي انما هو عنصر الحكي الذي يحمله كل من الأدب والسينما.

مصادرومراجع الدراسة:

1. البير يورجسون، صوفيه برونيه، المونتاج السينمائي، ممارسة المونتاج، تر. منى التلمساني، منشورات أكاديمية الفنون، مركز اللغات والتر. FEMIS، المغرب،1990.
2. تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، تر عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،2002.
3. تيري ايغلتون، نظرية الادب، تر ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
4. رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992.
5. سامح بشير البرغوثي، التصوير الفوتوغرافي بين العلم والفن، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، 2014
6. سد فيلد، السيناريو، تر سامي محمد، دار المأمون للترجمة ولنشر، بغداد، 1989.
7. عزالدين الوافي، في الصورة والجسد جماليات العمل الفيلمي، منشورات سليكي أخوين، المغرب،2015.
8. قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية، شركة الامل للطباعة والنشر، القاهرة، 2013.
9. كيفن جاكسون، السينما الناطقة، تر علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2008.
10. لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب) تر جعفر على، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1993.
11. لويس هرمان، الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتليفزيون، تر مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003.
12. محمد اشويكة، التفكير في السينما، التفكير بالسينما، دار المدارس للنشر، المغرب،2015.
13. مصطفى الضبع، تداخل الانواع في الرواية العربية، ملتقى النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الانواع الادبية، المجلد 2، مؤسسة عبد الحميد شومان، الاردن، 2008.
14. وجيه فانوس، تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، عالم الكتب، الأردن، 2009.

الكتب الأجنبية:

1. Caroline Nataf, les poètes surréalistes et leur rapport au cinéma dans les années vingt, mémoire de lettres classique, sous la direction de Michel Murat, université paris IV Sorbonne, 2004.
2. Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma, vol. II éditions klincksieck, paris, 1971, p102.

3. Jean Mitry, Esthétique et psychologie du cinéma, vol I, éditions universitaires, paris, 1965, p127.
4. Jean Mitry, la sémiologie en question, collection 7eme Art, Le Cerf, paris, 1989.
5. Stephan Dullin, le choix de la réduction aujourd'hui, L'INTERMEDE, le 15/10/2017.

المو اقع الالكترونية:

https://alarab.co.uk/node/103772

http://www.nouhworld.com/article/العلاقة_بين_الرواية_والسينما.html

http://www.lintermede.com/exposition-louis-aragon-l-art-moderne-l-adresse-musee-de-la-poste.php