من الرّواية إلى الفيلم السينمائي

د. مسعدي الطيب

المركز الجامعي نور البشير– البيض.

ملخص:

احتفاظ الفيلم السّينمائي بتفاصيل الرّواية الدّرامية هو ما شكّل عقدة الانتقال بالعمل إلى السّينما، وبرغم عدم اتّفاق النّقّاد على مصطلح يضبط هذا الانتقال إلاّ أنّ صنّاع السّينما وجدوا في الرّواية بشكل خاص الفنّ الذي يستطيع الاقتراب من شكل السّيناريو السّينمائي مع احتفاظ كلّ منهما بطابعه .. وقد يعود إخفاق كثير من الأفلام التي حاولت تحريك عناصر الرّواية إلى ميزة اختزال الزّمان والمكان التي جاوز الإخراج السّينمائي فيها مرحلة المنطق في استعمال هذا العنصر.

الكلمات المفتاحية: السينما–الرواية –الأفلمة–الفيلم السنمائي

1–بداية العلاقة بين الرواية والسينما

كانت بداية العلاقة بين السينما والرواية بداية تبدو بسيطة لا علاقة جديّة فيها، ولكنها برغم بساطتها كوّنَت القاعدة التي وهبت كثيرا من العناوين الروائية جمهوراً جديدا كما فعلت السينما أيضا، فقد غُمّ على السّينمائيين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فلم يدروا ما يفعلونه، فانتبه بعضهم –وعلى رأسهم **جورج ميليه**–إلى أن الرواية تستطيع أن تكون مادّة الفيلم السينمائي مستخدما المواد الأدبية كأساس لعديد من أفلامه، بل وصرّح **دافيد غريفث** أن العديد من العناصر التي أضافها إلى السينما كان مصدرها من روايات **تشارلز ديكنز**ففي مقال عنوانه "ديكنز وغريفث والفيلم اليوم" يتحدّث **سيرغي ايزنشتاين** كيف قدّمت روايات ديكنز لغريفث عددا من التقنيات السينمائية من بينها الاختفاء التدريجي والتداخل

وتكوين الصورة، والتجزئة إلى لقطات والعدسات الخاصة بالتحوير والمونتاج المتوازي، حتى أن **ايزنشتاين** يحوّل الفصل الواحد والعشرون إلى نصّ تنفيذي يدلّ على أحاسيس **ديكنز** السينمائية.[1]

فكان أن ظهرت كثيرٌ من عناوين الأفلام التي تحمل نفس عناوين الروايات المؤفلمة، أهمّها في بداية القرن العشرين "أنّاكارنينا "و"الحرب والسّلم "للكاتب الروسي **ليون تولستوي** "الجريمة والعقاب" لمؤلّفها **دوستويفسكي**،"البؤساء" و"أحدب نوتيردام" للفرنسي **فيكتور هيغو** وغيرها، حيث لم يُجاوز عرض أيٍّ من هذه الأفلام ربع السّاعة، وهو ما يقدّم انطباعًا عن طريقة تقديم تلك الأفلام التي يبدو من مدّة عرضها أنّها اجتزأت من الرواية بعض ما فيها وليس كلّها أو جلّها، وهو الأسلوب الأقرب إلى الاقتباس.

2-أفلمة الأعمال الروائية

لقد كانت أفلمة الأعمال الروائية في بدايات السينما لا تعني سوى عرض إيضاحي بواسطة الصورة لبعض عناصر هذه الرواية أو تلك، ولكن مع الزمن تطوّرت هذه العلاقة وتشعبت وأفرزت مفاهيم وتيارات ومذاهب مختلفة تجاه العلاقة القائمة أو التي ينبغي أن تقوم بين السينما والرواية، بين الفيلم السينمائي المستند إلى عمل أدبي وبين الأصل الأدبي، وقد تكون حركة الصورة ومكونات الكادر السينمائي هي ما يعطي الانطباع الفاصل في الفرق بين الحركة داخل خيال القارئ التي يستطيع وحده أن يدركها من خلال الصور الذهنية والصورة المجسّدة أمامه مباشرة، فلو تحدثنا عن الكاميرا السينمائية فسنجد أنها الوسيلة الأولى في تسجيل وتصوير الأحداث وسردها عبر تدفق الصور المرئية، فهي أهم أداة تخلق المعنى أو تنقله[2]، فطبيعتها التي تجسّد بها السينما بشكل عام تفرض أن تكون مرئية فلا يستطيع أحد أن يدّعي أنه يستطيع أن يقدّم فيلمًا بدون كاميرا وبدون صورة، وبرغم ذلك فان الرواية احتفظت بشكلها

الكلاسيكي بعيدا عن الأنواع والمدارس والمذاهب، والفيلم أيضا احتفظ بشكله الكلاسيكي، الرواية كلمات والفيلم صور ولقطات، فالفيلم حكاية تُروى بالصور والرواية حكاية تُروى بالكلمات، لكن هناك اختلافات تفرضها وسيلة التعبير نفسها، فالتحرير أو الكتابة بالكاميرا يختلف عن التعبير الأدبي، وهذه الاختلافات هي التي أعلنت أزمة أمانة النقل من الرواية، فقد تُعتبر أفلمة عملٍ روائي مشروع تزييف للعمل، بل إن الكثير من الأدباء عبّروا صراحة عن استيائهم من أفلام رأوا أنها لا تشبه أعمالهم التي كتبوها، وجملة "لا تُشبه" جاءت بالمعنى السّلبي إذ المقصود منها هو أن العمل السينمائي فشل في تقديم الرواية كما هي، إلاّ أن أمر سخط كثيرٍ من الأدباء مَردّه في الغالب إلى أمرين:إما أن السينما كانت مطيّة دعائيّة حتى تنجح الرواية فأفسد المخرج ذلك وفَوّت على الكاتب هدفه، وإما أن الرواية قد نجحت قبل أن تؤفلم، فلم يستطع المخرج أن يجاري نجاحها فأفسد على الكاتب أن يجتمع لديه نجاحان معا، ممّا عمّق إشكالية العلاقة المتبادلة بينهما.

3-بين الأسلوب الأدبي والأسلوب السنيمائي

ويقول **ألبرت فولتون** أن الأسلوب السينمائي أشبه بالأسلوب الروائي، والفيلم أشبه بالرواية منه بالمسرحية، ولا يمكن بالطبع أن يكون مثل الرواية تماما، إنّما الفيلم شيء أقل من الرواية، ولكنه شيء أكثر من ذلك[3]، ونلاحظ هنا الوعي المبكر بجدلية هذا الإشكال والتفكير به في هذه المقارنة، والتي انتبه لها النقاد في ذلك الوقت، ومن ثمّ السعي الحثيث على صعيد الإبداع لترسيخ استقلالية اللّغة السينمائية عن اللّغة الأدبية، والعمل على خصوصية مفرداتها، عن الأجناس الفنية والأدبية الأخرى، وبالذات الرواية، كما تجسّد في أعمال الكثير من المخرجين، ولكنّ الشيء نفسه يمكن أن يُقال عن علاقة السينما بالمسرح في كونها أخذت عنه فكرة الدراما تحديدا وبجميع عناصرها، وكذلك يمكن أن يُقال الكلام نفسه عن علاقتها بالفنون

الأخرى: الرسم، النحت، الموسيقى، وهكذا تتعمّق هذه الإشكالية بل وتتأبّد، وبذلك يصحّ ما قِيل عن السينما بأنّها وليدة كل الفنون مجتمعة.

والحق أن فكرة أفلمة عمل روائي ضخم في شريط لا يجاوز في الغالب، سقف ساعة ونصف من الزمن تبدو وكأنها إشارة أولية ومسبقة على وجود تصرف في روح العمل الأدبي، وهو ما يحاول تبريره **ألبرت فولتون** حين يَردّ حذف كثيرٍ أو قليلٍ من أحداث وشخصيات الرواية حين تُنقل إلى السينما، يردّها إلى التقليد الذي يقضي بأن يكون طول الفيلم تسعين دقيقة ،أكثر مما يرجع إلى الأسلوب السينمائي في رواية القصة[4]، وقبل ذلك يجب الاعتراف أن هناك قائمة اختلاف بين أدوات كلٍّ من الروائي والمخرج السينمائي في التعبير، وهو اختلاف يتّخذ العديد من الأشكال والتّمظهرات من بينها:

✓ إمكانية الكتابة وإعادة الكتابة التي لا يمثلها إلا أوراق وحبر أو الكتابة على الحاسوب، يوازيها صعوبة تحمل المنتج لتكاليف السيلولويد "خام الشريط الفيلمي" وصعوبة تحمّل البطء في الانجاز بفعل رقابة وحسابات الإنتاج.

✓ الكاتب يخاطب الذهن من خلال تأثيث المشاهد، ورسم ملامح الشّخصيات من خلال الوصف، في حين يخاطب السينمائي العين أوّلا والتي هي في غنىً عن الجُمل الوصفية المكثفة ذات الوظيفة الديكورية في النص السردي.

✓ الروايات مجموعة حروف تشكل كلمات والتي تشكل جُملاً وفقرات يقرأها من يُحسن القراءة، في حين أن الفيلم السينمائي مجموعة صورٍ ثابتة تشكل لقطات، فتشكل مشاهد وهكذا، وليس على المشاهد أن يكون متعلّما حتى يفهم قصة الفيلم، إذًا فإن أحصينا عدد الأميّين في مكان ما أو في العالم كله، فسوف نعلم بعد ذلك أن السينما فنٌّ بلا شروط، الكلّ يمكن أن يشاهده، أمّا الرواية فشرطها الوحيد هو أن يحسن القارئ القراءة، ولكنه أكبرُ من أن يتجاوزه من لا يحسن القراءة، من

أجل ذلك ظهرت بعض النظريات التي تفسّر إقبال كثيرٍ من الكُتّاب على السينما، فهم يعلمون أن عدد من سوف يتعرّف على أسمائهم في شاشات العرض السينمائي، يكون أكبر من العدد الذي يقرأ رواياتهم، فلن يكفيَهم بعد أن تُعرض أفلامهم طبقةٌ واحدة من المجتمع ، هذا إذا افترضنا أن الطبقة المتعلمة تملك ميلاً نحو قراءة الروايات الأدبية، فكثيرٌ ممّن يقرأون لا يقرأون الروايات، ولكنّ فئات كبيرة من هذا المجتمع ستجد أن مشاهدة قصة يتكلم أبطالها لغتهم البسيطة، وربما كان بين بيئة الأبطال وبيئتهم وجه شبه، سنجدهم يُقبلون على المشاهدة في غير تحفّظ، يُملي عليهم ذلك متعةُ السينما، وأكثر من ذلك اختزالا لسينما لصفحات الرواية، فهم يشاهدون أحداثها في ساعة ونصف الساعة أو يزيد أو ينقص.

واختزال الفيلم السينمائي للرواية مهما كان حجمها هو الذي أعلن–كما سبق– حُكمًا مسبقا هو أن السينما ليست الفن الأمين، والأمانة كما يبدو يجسّدها طول مدّة عرض الفيلم، ولكن المشكلة الأكبر تقع في داخل الفيلم، وهو ما يدفع إلى التساؤل: هل تستطيع السينما أن تحرّك كل شيء داخل العمل الروائي؟ وقد تكون إجابة كثيرين هي أنه لا يستطيع أيّ فنّ مهما امتلك من آليات صنع المحاكاة، أن يجسّد كلّ شيءٍ كما هو في حقيقته، وقد يبدو الأمر أكثر عمقا إذا قلنا أن المحاكاة بمعناها الأفلاطوني، تتضمّن هي الأخرى حين نتحدث عن السينما والرواية مفهومين:

- ✓ مفهوم القدرة على تجسيد العمل الروائي.
- ✓ مفهوم القدرة على الاحتفاظ بكل ما بداخل العمل الروائي في الفيلم السينمائي.

والمفهوم الأول يعتمد كثيرا من العناصر أهمها:

- حجم الإنتاج: فالإنتاج السينمائي هو إنتاج الأفلام بغرض تحقيق كثير أو قليل من الربح وفقا لطبيعة المنتج، والإنتاج في السينما بشكل أدق هو التمويل،

والمنتج في العمل السينمائي هو الممول، فهناك من المنتجين من يهدف إلى تحقيق أقصى قدر من الربح متجاوزا في كثير من الأحيان القيمة الفنية الفكرية للعمل الفني، وهناك من يهدف إلى تحقيق قدر معقول من الربح، مراعيا القيم الفنية[5]، والأمر هنا يخص المقصد من العمل السينمائي، ولكنّ بعض المنتجين يواجهون مشكلة حجم ما لديهم من أموال، فيكون الفيلم المأخوذ من رواية سجينَ قدراتهم المالية، فيكتشف المشاهدون والنقاد بعد ذلك أن فيلمهم الذي انتظروا أن يحاكي العمل الروائي ليس إلاّ عملا حاول أن يأخذ من الرواية أهمّ ما فيها، مع الاختلاف حول ما الأهم؟ لدى المشاهد ولدى القارئ ولدى المنتج ومن بعد ذلك الناقد .

- قدرة كاتب السيناريو على تحويل الرواية إلى عمل سينمائي: وقد يبدو الأمر بسيطا لدى كثيرين، فالسيناريو السينمائي عنصر مهم في صناعة الفيلم وهو مرحلتان:

✓ السيناريو الأدبي: وسُمّي أدبيا لأنه لا يتجاوز مرحلة الكتابة الوصفية، ويُعطى عادة للممثلين حتى يحفظوا أدوارهم ويطّلعوا على قصة الفيلم، وهو مجموعة عناصر الصورة السينمائية[6]، وتحتوي تفصيل الشخصيات، الديكور، الملابس، وكل ما يُشاهد داخل الكادر السينمائي، ومجموعة عناصر الصوت السينمائي وتحتوي[7]:

- اللّغة: التي تنقسم بدورها إلى ثلاث عناصر وهي: الحوار ويكون بين شخصين أو أكثر، والمونولوغ وهو حديث الشخصية ونفسها أو حديثها إلى جماد أو حيوان وهكذا، والتعليق الذي يصاحب غالبا الأفلام الوثائقية.
- المؤثرات الصوتية وأصوات الأجواء: وهي الأصوات التي تصاحب التمثيل داخل إطار الصورة في محاولة لجعل المشهد يبدو واقعيا من مثل صوت السيارات، الرياح، الضجيج ..

- الموسيقى: وهي إمّا أن تكون مُؤلّفة خصيصا للفيلم أو منتقاة، كما أن لها دورا محوريا إذ تلعب إلى جانب العناصر الأخرى دور المحفز لعاطفة وانفعال المشاهد.

✓ السيناريو التقني أو التطبيقي: وهو المرحلة الأخيرة التي تسبق مرحلة الإخراج مباشرة، ويحتوي هذا السيناريو على تفاصيل الفيلم الإخراجية المتمثلة في حجم اللقطات، زوايا التصوير، حركة الكاميرا.. ويُعرّف بأنه الفيلم المكتوب على الورق.

4-إشكالية الأمانة في أفلمة الرواية:

كان لابد على السيناريو أن يحرص على نقل الرواية كما هي إلى شكلها السينمائي، ولكنّ المشكلة الأكبر هي أنه بداخل الرواية حياةٌ بكاملها لا تكتفي بعرض الشخصيات وبيوتهم وبيئتهم ولكنّها حياةٌ تملك شخصياتها جسداً يتحرك وانفعالات مختلفة، ومن الأمثلة على ذلك رواية "الحرب والسلم" التي أخرجها إلى السينما الروسي *sergeibondarchuk* **سيرغي بوندراغوك** في عام 1968م، في أربعة أجزاء، كلّ جزءٍ يجاوز الساعة ونصف الساعة، وتقديمه العمل في أربعة أجزاء هو توخّيه تقديم تفاصيل ما بداخل الرّواية، وهو ما جعل النقّاد إلى اليوم يصفونه بالفيلم الأمين على العمل الروائي وفق عبارة **ألبرت فولتون** الذي كان يصف الفيلم الأمين على الرواية بأنه اقتفى أثر الكتاب[8]، في مقابل ذلك نجد أنّ كثيرا من الروايات لا يستطيع كاتب السيناريو مجاراة ما بداخلها ولعل فيلم "شفرة دافنشي" أكبر مثال على ذلك فالفيلم منقول عن رواية بنفس الاسم لمؤلفها الأمريكي **دان براون** أخرجه **رون هاوارد** سنة 2006م ويبدو أن المخرج لم يستطع التّقيّد بقواعد التحضير لمرحلة ما قبل التصوير، فقد كان المخرج **فريتزلانغ** *Fritz Lang* مثلا قبل أن يبدأ تصوير فيلمه، يعيش مع شخصياته قبل التصوير بفترة طويلة، فالفيلم قد تم إخراجه بالنسبة إليه وبالتالي تم تصويره على الورق[9]، ولكن الهالة التي أحاطت الرواية حين صدورها والى الآن، وعدد الطبعات التي بلغتها، والشهرة التي بلغها مؤلفها، لم يستطع الفيلم

مجاراتها، بل لعل المشاهد والناقد كانا صارمين ووصفا الفيلم بأنه محاولة يائسة للنّيل من نجاح الرواية، إذ لم يستطع كاتب السيناريو الانتقال بالكمّ الهائل من المعلومات والأماكن والأسرار، من الرواية إلى العمل السينمائي، واكتفى بما تقدّمه الكاميرا من خلال تصويرها لأماكن أحداث القصة، وقبل ذلك بالحوارات المجتزأة التي كانت بين الشخصيات.

- القدرة على الاحتفاظ بكل ما بداخل العمل الروائي: ويشبه إلى حد ما مفهوم القدرة على تجسيد العمل الروائي وإن كان أكثر إحاطة منه، فالاحتفاظ بما بداخل العمل الروائي داخلَ الفيلم، هو الإبقاء على كلّ ما ذُكر من شخصيات وأماكن وأحداث وحوارات وتفاصيل في الرواية، وقد يختلف الأمر من رواية إلى غيرها، فالعمل الروائي الذي يكتفي بقصة محورها بعض الشخصيات والمكان الواحد أو المكانين، أفلمتها تبدو أسهل من عمل روائي ضخم كرواية "ذهب مع الريح" لكاتبتها **مرغريت ميتشل** والتي أخرجها إلى السينما **فيكتور فليمنع** في عام 1939م، الرواية التي حاولت اختصار الحرب الأهلية الأمريكية بين عامي1861و1863، وفي كثير من الأحيان تكون جملة: "لا يناسب السينما" هي التي تحدد مفهوم القدرة على الأمانة، فكثيرٌ من المشاهد والشخصيات التي نقرأها في رواية ما، لا نجد لها أثرا داخل الفيلم، ذلك أن وجود هذا المشهد أو عدم وجوده لا يؤثر في مجرى أحداث الفيلم، وقد أُضيف إلى هذه الأسباب سبب آخر في كثير من البلاد، هو الرقابة وعادة ما يكون مقص الرقيب سببه انتهاك واحد من المحظورات الكلاسيكية: "الدين، السياسة والجنس" ولكن الرقابة تختلف من بلد إلى آخر، ففي هوليوود مثلا هامش الحرية واسع جدا يستطيع من خلاله السينمائي أن يقدّم ما يشاء مقارنة بالبلاد الأخرى، حتى وإن نُسبت إلى العالم الأول كفرنسا التي تمنع كلّ ما ينتهك من وجهة نظرها تاريخها الاستعماري، كالفيلم الجزائري "معركة الجزائر" الممنوع من العرض منذ إنتاجه سنة

1965موالى سنة 2005،ولكن برغم ذلك فإن هوليوود وعلى الرغم من سقف الحرية العالي جدا، إلا أن كلمة سقف تعني أن هناك حدودا ولا يمكن للحرية أن تكون مطلقة، فهي لا تستطيع مثلا أن تصنع أفلامًا يُنكر موضوعها وجود "المحرقة اليهودية" على يد الألمان في الحرب العالمية الثانية[10].

هذا ويضاف إلى كل هذا امتلاك التقنية التي تستطيع تجاوز كثير من العقبات، فالروايات الأدبية ليست سواء وكثير من المواضيع والأفكار الروائية تجاوز قدرة كثير من صُنّاع السينما، باستثناء هوليوود، فالصناعة الفيلمية تراهن على الجوانب التقنية بما في ذلك توظيف أنظمة وبرامج الحاسوب لخلق صور افتراضية غير متناهية، بل غالبا ما تشكّل تلك الصور العمود الفقري لكثير من الأفلام مثل "حرب النجوم"، "القناع"، "ماتريكس"، "الحديقة الجوراسية" وغيرهم من النماذج المشابهة، والتي تكون مواضيعها أقرب إلى العجائبية، ما جعلها تحقق نجاحا على مستوى حجم الإيرادات، وهو ما يؤكد أن السينما فنّ يعتمد عدّة أسس أهمها الجمال، التكنولوجيا، المال والجمهور[11].

5-تقييم واستخلاص:

لقد حفلت السينما بنماذج أخفقت أو نجحت في تقديم العمل الروائي، فكثيرٌ من العناوين الروائية لفتت انتباه صانعي السينما وحملتهم على أفلمتها والأمثلة كثيرة، وهو ما يدعو إلى القول من جهة أخرى أن نقل الرواية إلى فيلم لا يعني أن الفيلم سيكون أقل مستوى منها، فقد حدث أن كان الفيلم المأخوذ من الرواية ناجحا، والأمثلة كثيرة نذكر منها فيلم "العرّاب" عن رواية بنفس الاسم للمؤلف **ماريو بوزو** للمخرج "فرانسيس فورد كوبولا" والذي استطاع أن يقتف يأثر الرواية، وساعد في ذلك التّقفّي الناجح الأجزاء الثلاثة للفيلم والتي استطاعت أن تنقل العمل الروائي في أكثر من ثماني ساعات، وفيلم "حدث ذات مرة في أمريكا "وهو الفيلم الأطول

للمخرج الإيطالي **سيرجيو ليوني**، وتم عرضه للمرة الأولى عام1984م، وأُعيد عرض الفيلم بعد بضع سنوات في نسخة طويلة وصلت مدة عرضها أربع ساعات، والفيلم مأخوذ عن رواية بعنوان "The Hoods"لكاتبها **هاري غراي**، وفيلم" **The ColorPurple**" " اللون الأرجواني "سنة1985م للمخرج **ستيفن سبيلبرغ** عن رواية بنفس الاسم للكاتب **أليس ووكر(12)**، ويمكن معرفة نجاح الفيلم من خلال مستويين، المستوى الأوّل هو الجوائز التي يحصدها في مسابقات المهرجانات الدولية، والمستوى الثاني – ويخصّ البلاد التي لديها صناعة سينما– وهو حجم الإيرادات التي يُدرّها الفيلم في صالات العرض السينمائية.

هوامش البحث:

1- لوي دي غانيتي، فهم السينما، السينما والأدب، منشورات عيون المقالات، تينمل للطباعة والنشر، مراكش المغرب، ص04

2- ماهر مجيد إبراهيم، التوظيف الدلالي للقطة المشهد، مجلة الأكاديمي، العدد 2009.52، ص193

3- ألبرت فولتون. السينما آلة وفن. تر: صلاح عز الدين. فؤاد كامل. مكتبة مصر. القاهرة. ط1958.1.ص323

4- المرجع نفسه: ص324

5- أبو شادي علي. لغة السينما. منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. دمشق. 2006. ص 249.

6- المرجع نفسه: ص 133

7- المرجع نفسه: ص 134

8- ألبرت فولتون، السينما آلة وفن: ص349

9- دومينيك فيلان. الكادراج السينمائي. ترجمة: شحات صادق. مطابع المجلس الأعلى للآثار. القاهرة. دت. ص144

10- ينظر: الكسندر كاراغانوف. السينما بين الايديولوجيا وشباك التذاكر. ترجمة: سامي كعكي. دار الطليعة. بيروت. ط1979.1. ص124،125

11- المرجع نفسه: ص88،89

12- المرجع نفسه: ص 90.