مجلة منتدى الأستاذ

المجلد: 19 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2023 الصفحات 123- 134

الاقتباس السينمائي بين معاهدة الأمانة وميثاق الخيانة

Cinematic Quotations between the Treaty of Fidelity and the Covenant of Betrayal

مريم بن حمروش[1]،*

[1] جامعة باجي مختار/ عنابة (الجزائر)، benhamrouche.meriem@ensc.dz

مخبر الدّراسات التعليمية واللسانية والأدبية في الجزائر (المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبّار/ قسنطينة)

تاريخ الإرسال: 2023/06/30 تاريخ القبول: 2023/11/20

الكلمات المفتاحية:

الاقتباس؛

الأمانة؛

الخيانة؛

النّقل؛

الترجمة؛

الملخص:

تسعي هده الدراسة إلى استنارة فعل استظهاري يخص ظاهرة مثيره للجدل تتجلي في الحركية القائمة بين الأشكال الابداعية وتحول بعضها من وسيطها الحامل نحو الوسيط الذي يشكل النوع والجنس الجديد الذي آلت إليه. وأطلق عليها النقاد فعل "**الاقتباس**" الذي يتقاطع ويتشابك مع العديد من المصطلحات أهمها **التكييف والترجمة** لحد يصعب ضبط الفواصل بينها. ويعاني الاقتباس من تشظي في تبني سياسه الأمانة وحرية التصرف أثناء النقل والتي تشكل أنواعه .ما ينجم عنه ترسب عديد من الاشكالات والازمات نحاول استعرضها وايجاد منافد لها.

Keywords:
Adaptation,
Trust,
Betrayal,
transport,
traducion,

ABSTRACT:

This study aims to shed light on a clarifying act related to a contentious phenomenon evident in the dynamic transition among creative forms and the transformation of some into a new genre and category from their original medium. Critics refer to this as the act of "adapting," a process entwined with various terms, notably quoting and translation, making it challenging to delineate clear boundaries between them. The quoting process encounters fragmentation as it adopts a policy of honesty and freedom during conveyance, leading to various types of challenges. This study endeavors to review these problems and crises, seeking potential resolutions.

* مريم بن حمروش

مقدمة:

يظل الفعل الإبداعي حرا ينتقل بين عوالم أجناسه نتيجة التفاعل الحاصل بينها وامتداد فضائها على شكل نسيج متشابك كخيوط متلاحمة تسمح بانتقال مشروع فكري ملهم، فمن النحت على إثر النصوص المقدسة إلى فنون أخرى آمنت باستمرار حق التداخل والتشاكل. والسنيما على تأخرها كانت أكثرها استثارة بغيرها مأسورة ببريق أنواع خاصة لاسيما الرواية والمسرح، تشربت منها حتى امتزجت روحيهما كيانا يراه البعض هجينا ويراه الآخرون قمة الخلق.

وتعد مثل هذه التجربة (الاقتباس) مظهرا -يتعلق بالأثر الاستتيقي* للسنيما وتوجهها ونظم استغلالها- ونمطا خاصا ضمن هذا المحور باعتبار العمل الفني والجمالي الذي يضمن تحول الأعمال الروائية والمسرحية إلى عالم السنيما. فما هو الاقتباس والاقتباس السنيمائي. هل له وجه واحد؟ وهل هناك دوائر مصطلحية يتقاطع معها؟ ماهي حدود التصرف أثناء النقل والتحويل؟ كيف يتعامل المقتبس مع الاصل ليكيفه للوسيط الجديد.

1- الاقتباس/ الماهية والمفهوم:

1-1 لغة: من قبس" القاف والباء والسين" أصل صحيح يدل على صفة من صفات النار تم تستعار من ذلك : القبس الشعلة. قال تعالى في قصة سيدنا موسى عليه السلام: (لعلي آتيكم منها بقبس)[1]، ويقلون اقتبس الرجل نورا وقبسة نارا.[2]

1-2 اصطلاحا: الاقتباس "عملية تتعلق بإعادة تأليف عمل إبداعي نوعي من صيغة تعبيرية تختلف من صيغته الأصلية"[3]. وهو وضع انتقالي من نص يعد أساسا لعمل إبداعي ثان كأن يكون رسالة أو رواية أو مجموعة وثائق جديرة بالتحويل.

وحسب رأي عبد القادر علولة: "فالاقتباس عندما يكون بصدد عمل أدبي يكون قابل للمد أو البسط للنص بمعنى الإضافة، وبالفعل فإنني أظن أننا نقوم بعملية اقتباس بمجرد أن نهم بترجمة بسيطة للنص، هذه الترجمة قد تتحرر نوعا ما بمقتضى متطلبات النقل من لغة إلى أخرى"[4].

إن كل تحويل للإنتاج الأدبي أو الفني من بيئته الثقافية إلى أخرى هز اقتباس يسعى في نظر المقتبس إلى تمهيد وتسهيل وإفهام الشكل والمضمون، أي بسط جديد للنص الأول وعرضه في مستنسخ، ولهذا كان وجبا على المقتبس أن يكون أكثر حرصا في إجراءات التحويل والبحث عن صيغ أكثر تعبيرا أو خصوصية.

وإذا كان الاقتباس صيغة تعبيرية فنية تعكس بالدرجة الأولى طاقة المقتبس الإبداعية وتوجهه الإيديولوجي وقد يمنحه هذا مساحة من الحرية لنسيج أفكاره التي استقى منابعها من المصدر الأول لكنه يبقى مقيدا بشروط طرفيه، تتعلق بمرجعية العمل وظروفه وبأخرى قد تكون اتفاقا حتميا تفرضه سنن المصدر، وكما يقول عبد القادر علولة: "إن المقتبس ينسق سيموتيك النص الاصلي بمراعاة الذهنية الثقافية التي يقترح لها عمله هذا، لكل ثقافة ثروتها في التكوين والأعذار ولذلك لا يتقيد الاقتباس كما لا يرتبط قيمة الإنتاج في واقع الأمر إلا بالقدرات الإبداعية والخلافة للمقتبس".[5]

ارتبطت الاقتباس بظاهرة استلهام الشعوب من التاريخ أو التراث أو الطبيعة، أي أخد الافكار والصور والأحداث وتحويلها إلى ظواهر دينية واجتماعية وفنية، وتبلورت أكثر مع الأجناس الأدبية، ، فالروائي أو المسرحي يكتب نصه على إثر تحويل نص شفهي أو فكرة ما، فيرسو بها إلى شاطئ صفحاته الإبداعية في شيء من المخالفة أوالاحتواء. فالاقتباس ظاهرة حافظت على حياة الإبداعات القديمة وغذت الجديدة، إنه السراج الذي أضاء مسيرتها وأخرجها من عمياء توحدها. وما نريد الإشارة إليه هنا أن الاقتباس فكرة عامة لا تقتصر على الإبداع الأدبي بل هو توجه فني وحاجة إنسانية. لهذا راج في العديد من الميادين والتخصصات ونحن نود أن نستعرض واحدا منها ألا وهو الاقتباس السينمائي.

1-3 الاقتباس السنيمائي:

إذا كان الاقتباس يتضمن التحولات التي تحدثها سيرورة إعادة التأليف في العمل الاصلي فالاقتباس السينمائي ترجمة إلى لغة أخرى، "يعتمد على تحويل التخيلي إلى تكييف إيهامي، أي ترجمة لبلاغة الكتابة إلى مكر الصورة والحركة والصوت إلى الحج الذي شبهت به السينما بكهف أفلاطون المحمص للأشرطة حسب مثال الاستهواء والإغراء والتسامي"[6]. هكذا يكون الاقتباس السينمائي هو: "تحويل فكرة أو موضوع أو عمل أدبي أو رواية كان أو مسرحية إلى الشكل السينماتوغرافي".[7]

إنه نوع من الانزياح عن أنماط التحويل الخطية في مجال الإبداع الكتابي يتطلب تغيير الأنظمة والوسائط ويستدعي استحضار الصور التخيلية والفنية والرمزية من الأدب والدين والتاريخ وتحويلها إلى صور حقيقية، فهو مغامرة وانتقال من العالم الافتراضي إلى مجال المشاهدة الفعلية.

يطرق الاقتباس أبواب النصوص الأدبية ويقف على صيغ تمظهراتها بين صيغ السرد في النصوص الروائية أو صيغ العرض في الكتابات المسرحية، يعقد معها اتفاقيات التحويل والهجرة ويرتب، إجراءات السفر ثم يهيئها لأن تكون قادرة على الظهور في صيغها الجديدة التي تتناسب مجال السينما، ويجب أن نعلم أن إمكانية النقل المباشر أمر مستحيل باعتبار أننا سنقع في شرك إشكالية علاقات الأنواع التسننية للنص الأدبي والشريط السينمائي. وفي ظل هذه النكسة يجب أن تتدخل إجراءات التحويل لتضمن سلامة العملية، ولزوميته تحتم أن يحط المحول في محطة وسطية يتم فيها إعادة تنظيم هذه التسنينات وتخريج النص في صيغة جديدة بإمكانها فيما بعد أن تكون قادرة على أن تحط على شريط السيلوليد بسلاسة. وحسب الباحث عبد اللطيف محفوظ "فإن هذا التحويل... فهو ترجمة تأويلية للنص في كليته".[8]

إن إجراءات التحويل تتطلب تحقيق معادلة بين وضع التمظهر تتضمن الموائمة* بين النص والشريط وهذه العملية تخضع للأدلة التفكيرية لكاتب السيناريو مع الاكتفاء بفعل ترجمي بالأدلة المجسدة لما فوق التسنينات الخاصة بجنس السيناريو.

2-الاقتباس تقارب المفهوم وتباعد المصطلح:

إن الخلق في كل الفنون يرتبط بمفهوم الانتقال الاجناسي بأسلوب ما انطلاقا من فكرة فنية و الابتكار يبدأ من مفهوم دمجها وفق تقنية خاصة.وهذا فعلا ما يحدث عند انتقال العمل الأدبي إلى عالم السينما ولكن هذا الإجراء صادف العديد من المصطلحات التي خلقت بؤرة توتر حول ضبط المفهوم وتحديد مجال الاشتغال، وربما أهمها جميعا الاقتباس والتكييف و إن وردت أخرى كالإعداد ، التحويل، الترجمة، الموائمة... ولكنها إن فلتت من صيغة المراحل التنفيذية، فهي ترتبط حتما بمجال ابداعي بعينه أو تنسب إلى فضاء الموسومات الفنية وسنتوقف عند أهمها.

2-1التكييف: يرى الكثير من الباحثين أن التكييف هو أكثر الخيارات الاصطلاحية دقة ودلالة على عملية تحول الأجناس إلى وضع انتقالي، وهذا يرجع إلى الدلالات التي تحملها الكلمة.

إن هذا الفعل عمل فني يرصد النص الأصلي ويعيد قراءته ثم بعثه في متون أخرى من خلال مراحل (سيناريو، تقسيم حواري، معالجة، تصوير مشهدي، تركيب، مونتاج،...)، إذن التكييف هو إعادة كتابة النصوص الأدبية وفق لغة سينمائية. ويبدو أن هذه الكتابة تواجه الأجناس في طبيعتها، تفككها حسب خصائصها البنائية والأسلوبية، ثم تجد لها توزيعا جديدا يناسب الخطاطة السينمائية، وبهذا تكون النصوص موادا أولية بصيغ كيميائية تدخل في معادلات جديدة مشكلة كيانا قد يقترب من الأصل أو يخالفه بإجراءات القراءة والكتابة للذات المحولة التي تتدخل في تنظيم المعادلة. ولهذا لا يتطابق التعامل مع الجناس الأدبية، وإنما هي استراتيجية تنطق من وعي المكيف الخبير الذي يبحث في شفرات النصوص الأصلية وتتبناها، وبعد أن يكثف موادها يعيد تجسيدها في أنماط مادية وفق سيرورة تأسيسية تناسب وسائل محاكاة النوع الذي ينتمي إليه العمل المحول.

ومن الذين تبنوا هذا المصطلح نجد اندري بازان André Bazin الذي اعتبره عملية أساسية خادمة للسينما التي تنتفع من الفنون الأخرى؛ حيث قال: "لأجل سينما غير خالصة ، دفاعا عن التكييف"؛[9] أي إنّ التكييف هو إجراء ضروري يقدم للسينما مواد يتم استخلاصها من مصادر أخرى.

2-2- الإعداد: اطلق لوي دي جانتي علي التحول من الادب الي السينما اسم الاعداد، ويري انه يتم اعداد الجزء الاكبر من الافلام من مصدر أدبي. وكلما كان العمل الأدبي جيدا كلما كان الاعداد صعبا.[10] والامر نفسه نجده عند هاشم النحاس الذي اطلق على الاقتباس اسم الاعداد ورأى ان الرواية فرضت عند اعدادها للسنما شروطها. ولابد من تعديل النص الروائي ليتفق مع السينمائي[11]. والاعداد السينمائي مرحلة سابقة للتصوير والإخراج والمونتاج، حيث "توضع الفكرة من خلال تصور سينمائي، أي من خلال نص مكتوب متكامل ويقوم فريق الاعداد بإخضاع النص لمقتضيات الوسيلة، وأدواتها وتحقيق التوازن من إمكانيات النص وإمكانيات العرض للتعبير عن الفكر المكتوب والهدف النهائي من عرض تلك الأفكار"[12]. وتكون على هيئة مقاطع مرئية تختزل الحدث، عبر مشاهد متعاقبة تحقق علاقة جدلية بين الفيلم والمتلقي الذي يصبح عنصر مكوناته.

2-3التحويل: الانتقال بين الأنظمة السيميائية هو تحويل يعتمد على ضوابط عقلية وتتدخل الحواس في صنع الأداة الجديدة وتتحدد أشكال العلاقات الناتجة في انماط مختلفة تتحكم في تلك الدلالات لكن وفق تسيير

سينمائي واحد. والتحول حسب عبد اللطيف محفوظ "هو نقل الصورة الدالية متراكبة مع الصورة الشكلية المظهرة لها في النص –المصدرة، ودلك باعتبار الصورة تحليا دهنيا مخصوصا في العمل لأول في دهن الذات القائمة بفعل التحويل".[13]وهذا معناه أنه آلية إجرائية يتم من خلالها اعادة تشكيل المدلولات بعد مغايرة دوالها.

2-4الترجمة: تعني النقل وهي: "عملية تحويل نص أصلي مكتوب من اللغة المصدر إلى نص مكتوب في اللغة الأخرى".[14] والترجمة في المجال السينمائي تعمل على تجسيد المختزل في شكل مفصل وإعادة إنتاج المؤشرات الدلالية في أشكال مادية منسجمة مع وسائل محاكاة الجنس أو النوع الذي ينتمي إليه العمل المحول إليه"[15]، وهذه الترجمة تبحث عن وسائل تجسيدية تنطلق من الفكرة المجردة إلى فحكرة مجسدة، فتتحول أوصاف الشخصيات وصفاتهم إلى حضور فعلي لشخصية الممثلين، ويطلق عليها عبد اللطيف محفوظ الترجمة المحاكاتية، "وهي سيرورة دلالية مغايرة تبدأ من لحظة استخلاص المادة الدلالية المجسدة للدليل التفكيري من النص المصدر واختزالها مع تجريدها من قيود الجنس والتفكير بها بوصفها دليلا مصدرا لدليل خاضع لقيود الجنس أو فن آخر".[16] غير أن هذه الترجمة تنتقل عبر أكثر من جنس وتكون خاضعة لأكثر من تسنين، فينتقل النص المكتوب إلى سيناريو ثم إلى صور فيلمية. ومن أجل خلق الأمان لهذا النقل يتحول سرد الأقوال والأحداث في السيناريو إلى حوار ويقلب السرد الوصفي إلى مشاهد مرئية.

3- أنواع الاقتباس (معاهدة الامانة وميثاق الخيانة):

3-1 لاقتباس الأمين: هذا النوع من الاقتباسات خال من الإضافات أو التغيرات، يعكف على العمل المكتوب فينقله إلى عالم الصورة دونما تدخلات مباشرة للسيناريست أو المخرج، يعتمد هذا الاقتباس على المواءمة بين المعطيات النصية الروائية وبين نظرياتها في السنيما فلا يحاول المقتبس هنا إضافة لمسته الخاصة أو إظهار رؤية وإنما يكتفي بترجمة الكلمات إلى صور من غير مخالفة سيرورة بناء الأحداث وتسلسل السرد إنه ترجمة حرفية في قالب مرئي يتم خلالها التقيد بمجريات العمل الأدبي حيث لا يتعدى عمل المخرج إحداث التوازن ما بين المكتوب والمرئي إذ يجعل من كلمات النصوص الأدبية صورا مع التزام مبدأ الشفافية.

وحسب الدكتور حمادي كيروم "فإن هذا النمط أرست مبادئه المؤسسة الهوليودية ومجدت طريقته منذ سنوات لأنها تضمن لها نتيجة العمل وتؤمنها من مغامرات المخرج/ المؤلف الذي يسع ى إلى إسقاط حساسيته على الإنجاز الفيلمي".[17]

والاقتباس على غرار هذه النظرية ترجمة لغة الصورة (السيناريو)؛ حيث تنتقل الألفاظ الروائية إلى أخرى مع الاحتفاظ بطابعها التصوري، إذ تتم المعادلة في اختيار المقاطع التصويرية البصرية لتنتقل إلى السيناريو ثم يعاد صياغة معادلة نمطية من الكلمة/ السيناريو إلى الصورة الفيلم[18].

وقد تطرق جورج بليستين Georges bluestone في كتابة من الرواية إلى السنيما إلى مفهوم الاقتباس الامين الذي يعني لديه مفهوم التماثل وهو ترجمة لغة الرواية إلى نظيرتها الصورة في الفيلم.[19]

أما أندري بازان فيرى أن الخلق السنيمائي في مجال اللغة والأسلوب يتناسب تناسبا مباشرا مع الأمانة في النقل[20]. ويرد على الذين يقللون من قيمة لإعداد القص للسنيما فيقول: "الأمانة الناجحة الفعالة لمخرج مثل كوكتو ويلز ليست نتيجة لتخلف أو نكوص بل هي على العكس مظهر لتقدم الإدراك السينمائي، والنجاح أساسه دائما سيطرة فريدة لا نظير لها، وعلاوة على ذلك، فإن هذا النجاح ناتج عن ابتكار في التعبير".[21]

فالأمانة إذن تستوجب فن التحويل وتحتفظ بمبدأ المطابقة. وهذا تصور بعيد التحقق ففعل الاقتباس إبداع وخلق والتشدد في إجراء حرفياته يرهق العمل ويجمده في نسق محكوم مسبقا.

هذه الترجمة الحرفية أوهنت العمل السينمائي وأضعفته وجعلته جافا خاليا من الشروط الفنية كما حدث في البؤساء للوشانوا. وإذا كان زمن الفيلم محدد، فكيف له أن يعكس زمن الرواية وكيف يمكن أن تتم المعادلة والموازنة بينهما

وحسب الدكتور كيروم فإن السيناريست روست rost يقترح حلا لهذه الإشكالية بتطبيق مبدأ الاختزال والتأثيث، وذلك بضغط العمل وتكثيفه. وهذا تصرف فيه رؤية فنية أكثر منه تجريح للنص الاصلي، فهي محاولة لتكييف النص مع ضوابط الفن السنيمائي. وتبقى مسألة النقل المباشر للعمل الأدبي مثارا للعديد من الإشكالات وبالرغم من كل الحذر في عملية التحويل إلى الفيلم لا نستطيع أن نترجم الرواية أو المسرحية كليا وحرفيا. ولا مناص من إجراءات الاختزال والتقطيع والبتر وأحيانا التمطيط والإضافة.

3-2 الاقتباس الحر: إن الاقتباس صناعة تخالف الأصل في مظهر من تمظهراته، فالتغير في الوسط يضمن هذه المخالفة ويقرها في شكل ما إنه إبداع يرمي إلى تخريج جديد تقتضي لزومياته وضع المصنع في نمط محدد وفي البيئة المكيفة بإجراءات الإضافة أو الحذف. والمسألة هنا تتجاوز السؤال المتعلق بدرجة الأمانة المتوخاة في عملية الاقتباس، فالروية والفيلم نمطان تعبيريان مختلفين علاماتهما المكونة تكسر التطابق السميائي فتكون الدلالة الناجمة عن التحويل صيغا أخرى.

إن الاقتباس وفق هذا المنظور إعادة تشكيل تروم البحث في حفريات النص الروائي يستحضرها موادا خاما، يفككها ثم يعيد تصنيفها وتوزيعها مستخدما كل كفاءات الصناعة الفيلمية. يقول حمادي كيروم في هذا الصدد "علينا أن نحدد ميكانيزمات وأسباب تغيرات وتقلبات وحدات المعنى وأن نفهم كذلك ظاهرة الثبات المؤقت للدلالة"[1]. هكذا يتحرر الاقتباس من الضرورات المطابقة بين الفيلم والعمل الأدبي. إنه تفعيل لقدرات المقتبس التي تتناغم مع رؤاه وخباراته الفنية.

وعموما فإن التصرف في النصوص لا يتعدى أشكالا أساسية تتمثل في:

أ/ تحسين العمل وتطويره: ويعمل المخرج على استغلال الطاقات السينمائية، فيسخر كل التقنيات والمعدات التكنولوجية من أجل إنجاح عمله لمستوى يفوق الذي قدمه الروائي، إنه يسعى إلى الترويج فيعيد تصنيع العمل وبناءه وفق ما يراه مناسبا ويخرجه في أبهى حلة،كما حدث ذلك في (الذي يجب أن يموت) لـ داسان qui doit mourir لـ Dassim.[22]

ب/ انتقاء أفكار العمل وتخير أجزائه: ويقوم المقتبس بالتركيز على عنصر من عناصر الرواية أو العمل الأدبي فينحاز إليه وبحركة وفق تصوراته الخاصة .ويتعلق الانحياز في سياق الإبداع الفني الأدبي أو السينمائي إضافة إلى الاختبار أو القرار بالتأويل أو جهة النظر التي تكون للمبدع اتجاه العمل الأصلي.[23] وهنا لن يكون النص سوى مرجعا للانتقاء لا هدفا وغاية وهذا ما فعله جاك آنو J. Annoud مع رواية إسم الوردة لامبريتوايكو le nom de la roseE.E.co24.

ج/ التحرر من العمل الأصلي: هذا النوع يعبر عن رغبات المقتبس وميولاته وتوجهه الفكري والإيديولوجي، ولا يتقيد فيه بالنص إلا ما يراه مناسبا ثم يحاوره، ويضفي عليه في استكمال ملامحه وهذا ما حدث مع (مكان في الشمس) Une place au soleil لـ ستيفن Stevens.

د/ مخالفة الاصل وخلق عمل جديد: إنه وجه من أوجه التصرف المطلق للعمل الأدبي، يحرص فيه المقتبس على إعادة بعث المصدر الأدبي في نمط تصوري محايد، فلا يبقى من النص إلا بعض ملامحه، وهنا يضع بطلا خاصا تتنامى معه الأحداث في أفضية مكثفة الحركة والإثارة معتمدا على تخريجات الرواية، إنه اقتباس يعتمد على فكرة أو شخصية أو موقف تنقلت كلها من مصدرها لتتدفق مع جريان فكري مستقل وتصبح هذه العناصر نقاطا تتوزع على ورقة التشكيل يصل المقتبس ما بينهما ليرسم الشكل الجديد. إنه إبداع يتجاوز الأول دون أن يلغيه ولكنه لا يهتم بأمانة ترجمته، ولا يروم تخريجه في صورته البصرية وهذا مع حدث مع أفلام ربنسون كروزو. إنه إعلان صارخ من المقتبس باستقلاله عن نصية الأدب وتصريح بالخيانة المبررة لفنهم، وهكذا تعددت اقتباساتهم للعمل الواحد وأخرجوه في نسخ متعددة مبرزين قدرتهم على خلق نصوص جديدة فهي نسل المصادر تعبر عن ذاتيتهم، وهذا ما فعله غودار J. Goda في استلهام Le Fou pirrot. وتتالى إخراجات دافيد لين D.Leen في Bréverencante وهامون Hamoun في SunpleHistoir.[25]

ولا يسعنا إلا أن نقول إنه مهما اختلفت أوجه الحرية في التعامل مع النص الأدبي التي تسعى إلى تحويله إلى نمط بصري، فلن ندري عن قصدية الخيانة المصرحة التي تطال المصدر في قضية ادعاء الإبداع وخصوصية العمل السينمائي، وستبقى إجراءات الاقتباس متأرجحة بين الاقتراب والتجاوز، ونجاح العمل مرتبط بالمتلقي لا سيما المشاهد، قارئ العمل الأدبي الذي قد يصدمه هذا الإنجاز، وقد يثير إعجابه فتكون معايير الحكم قدرته على الاستيعاب والتحليل والتأويل. إذا كان الاقتباس هو فعل الترجمة ولطالما ارتبطت هذه الأخيرة بمفهوم الخيانة وترديد القول هنا قد جنح جنوحة في آراء نقدية مستقطبة، لا نرمي تجاهلها ولا ننوي أن نثبت الخيانة ونقابلها بالأمانة كمفاضلة عقيمة فالاقتباس فعل متحرر بداعي الفنية والإبداع.

وقصدية الفعلين حقيقة مرتبطة بذاتية المقتبس ربما لا يمنع من تسرب مستويات تقنية مبررة لضرورات الموقف من الكتابة السينوغرافية وعمليات الإخراج. فحتى إن سعى السينوغرافي بخلق مواد من بين النص الأدبي وكتابة السيناريو وذلك باستحضار كل الدوال الممكنة بأن المخرج لن يستطيع تحقيق هذا الالتزام لأن فيه ما يرهق فنيته وهو يسير كل خطوط إنتاج الفيلم (تقنيين، ممثلين، إضاءة، موسيقى،...) ونحن نتساءل هنا: هل هذا الفعل

لإعلان الخيانة هو تصريح بالتجرد من أخلاقيات العمل أم أنه استراتيجية إلزامية من شأنها أن تستوعب كل الخصائص الفنية للسنيما وتحمي الاقتباس من قيود الأمانة وبرودتها وقد يكون رأي سعيد علوش وغيره من الذين يستسغون حق التصرف في النصوص إجابة عما طرحناه، إذ يقول "إن كل أخلاقيات الاقتباس ترتكز على العمل والفكرة الجمالية العامة نظرا لاصطدام مفهوم الأمانة بالتقنيات الجديدة من جهة، وبنوعية الجمهور الذي يقبل على المتعة وتجميع الأزمة في زمن المشاهدة الاختزالية".[26]

إن في مثل هذا القول إقرار بتحكم السنيما في تشكيل مواد الأدب المحولة وفق حاجاتها ومتطلباتها، وبهذا تكون قد خرقت معاهدة الامانة بين الكتابة الادبية والمنقول السينمائي ويبدوا أن هذا الفعل قد بدأ مبكرا مع التجارب الأولى ضغط الجمهور وقلة الخبرة وبقول بوجين فال بأن "بداية السنيما نتجت عن تحويل الروايات والمسرحيات سبع انتهاكات لعمل المؤلف، وتسبب عن هذا الإضرابات الوحشية رد فعل اشمئزازي من جانب الجمهور، والأن تبدو عملية التحويل وقد قفزت إلى المدى الآخر فأصبح المنتجون يطمحون لأن يكونوا مخلصين للعمل الأول قدر الإمكان وكم من مؤلف بفضل أن يكون بعيدا عما يصيب عمله من تغيرات كبيرة حيث يجب الإحتفاظ بمعاني وجوهر قصته، فكل ما يهمه أن الحرية المتاحة في التعامل مع عمله يجب أن تنتج عنها أفضل ترجمة على الشاشة"[27].

إذن بين هذا التنظيمي في إرادة المؤلفين أنفسهم من المتمسكين بصورة حرفية النقل ومن الذين يستهوون التغيرات التي تطرأ على نصوصهم، [28] وبين المنتج ورغبة المخرج وتوجه السينوغرافي ورؤيته، والذين هم أنفسهم وقعوا في تلك المفارقة أيضا، وهكذا أسر التحويل في بؤرة التوتر ليحاول السيطرة عليه قطبا الأمانة والخيانة.

وببعد نظر وتفاديا للضرر نستنجد بأيدي أمينة وآراء حكيمة بسيطة جهودها لتحقيق التعتيم واستضاح المشكل، فلا نبقى الذوات المؤلفة ولا المحولة خبطة في ذاتية عمياء غارقة في وحل التعسف واللاوعي. وقد انطلق هؤلاء المنظرين من خصوصية العلاقة بين الأدب والسنيما خاصة الرواية والفيلم باعتبارها أكثر الأجناس الأدبية عرضة لتلك الإشكاليات، وكانت جهودهم تحاول وضع الاقتباس في مساراته الحقيقية التي تتحكم فيها إيديولوجيات القداسة والتحريف فهاهو جوفري واكتز ببسط مفهوم الأمانة إلى عملية نقل وتحويل جنس إبداعي إلى آخر مع الآخر بعين الإعتبار نوعية وخصوصية كل جنس، وأطلق على هذا الفعل مفهوم الاستنقال، أما الخيانة حسبه فتمثل في المسار الموازي للعمل الاصلي يتعلق بتدخلات الناقل وأطلق عليه التعليق الموازي.

أما جون ميتري فقد فرق بين مفهوم الأمانة الذي يقابل إجراء المطابقة الحرفية ومفهوم الخيانة الذي يقصد به حرية التصرف في النص مع الاحتفاظ بجوهر العمل.

وها هو ميخائيل كلين يضم الفعلين في مراتب نزوح الاقتباس إلى الأمانة وابتعاده عنها فيصنفها إلى: أمانة غائبة وشبه حاضرة وأمانة حاضرة.

ويأتي أندري بازان ليكسر تعالي الخيانة ويصر على ضرورة الأمانة التي تتمثل حسبه قدرة المخرج على حلق نمط تغييري يواري النص الأدبي، وهو تحد حقيقي يتمثل في تحكم المقتبس في قدراته ويراه عملا أصعب نمن الحرية المدعية

والخيانة لا تنتقد قظتل النص وإبادته وإقامة حضارة على الأنقاض وإنما هي تصرف واعي وإجراء فني يحتم مفارقات انتقام الجنس الأدبي والسنيمائي.

ولعل الخصام بين دعاة الأمانة وأنصار الخيانة انة قدم أندري كاردي مقترحا يرمي إلى النظر إلى النص الروائي كذاكرة معلوماتية تزودنا بالحكاية وعلى المقتبس أن يستوحيها ويتخير منها أو يكيفها ويطورها حسب إمكاناته.

4-إشكاليات التحويل: إن نحن أقررنا مسبقا بالاختلاف بين طبيعة العمل الأدبي والسنيمائي فهذا لا يلغي وجود العديد من شحنات الجذب أو ربما قل الكثير من المواد التي تجمعها، صحيح أنها شكلت في قوالب مختلفة، لكنها تستطيع التموضع والانتقال إذا كانت يد الاقتباس قادرة على إعادة ضمها في أماكن تناسبها.

وتظل الرواية أكثرها توافرا على هذه المكونات، أفضلها تفعيلا لهذه الإمكانات، لكننا يجب أن نعرف أن تشكيلتها في البناء الروائي جعلها تمتلك خاصيات تأبي دائما أن تكون سواها. لدى فإن تواجدها في غير وسطها وإن كيف لها يظل أمر محفوفا بالمجازفة لذلك وجب البحث عن معادلات سنيمائية لنقل الرواية بأمان وترجمتها من غير مغالاة ولا تشويه والسنيما في هذا أيضا حريصة على أن تكون هذه الترجمة إلغاء للكيان الوجودي لها. لهذا فرضت هي الأخرى شروطها وهكذا فإن التحويل يشبه إبرام عقد، شروطه تحتم إرضاء الطرفين ولا بد من تعديل الأصل الروائي حتى ينسجم ويتجانس والشكل السينمائي.

إذا كان الاقتباس الأمين يلغي الذات المحولة، فإنها في هذا النوع تمثل العنصر الدينامي الذي يعمل على اختزال النص الأدبي وتكثيفه، إنه يبتكر من المواد الحكائية صورا ناطقة تعكس اتجاهات سوسيوثقافية معينة، إنه ليس مجرد قارئ عادي للنص الادبي بل هو مؤلفه الثاني. فيصبح الاقتباس الحر وفق هذا السيرة منهج إعادة البناء والتأثيث[29] يشتغل على المجسم النصي الذي لا ينفلت من ضرورات النحت والصقل ليتناسب مع الوضع الجديد. ولن يكون هم المقتبس هنا خلق عمل يشابه الأول، لكن سيصبح شغله هو موهبته.[30] وهنا يصبح النص مجرد وسيلة تخدم توجهه وأهدافه.

عندما ينفلت المقتبس من قيود النص الأول فإنه يمتلك حرية التصرف في المحتوى الروائي وقد يطغى مبدأ التخير، فيتعين مكونا من مكوناته ويرتكز عمله عليه، كأن يبقي حدثا فيوجهه أوشخصيات فيشتغل عليها ليعبر من خلالها تصورا أو يعكس مفهوما نفسيا أو اجتماعيا أو ثقافيا... وحسب الدكتوركيروم فإن تصرف المقتبس يكون على أحد المكونات الثلاث:القصة، الشخصية والثيمة.[31] وسواء تركز عمل المقتبس على واحد منها وهي جميعا فإنه يكسر تراتبية الروائية ويخلق كيمياء خاصة من شأنها أن تفعل العلاقة بين الشكل والمضمون في الرواية، فنرى العمل الجديد في حلة متميزة، وهذا لا يعني أن هناك قصدية متعمدة في تغيير النص الأدبي ولكن لكل فن متطلباته التي إن أهملت ضمر العمل وأخفق.

إن في مثل هذه القرارات إعلان واضح عن تغيير مخطط البناء لا يسترضي أبدا أصحابها ولا المتطلعين لإنجازه من جمهور المشاهدين القراء الذين اضطلعوا على هندسة خطاطته الأولى. وهكذا فإن المشهد التصويري ينهار أمام الصرامة النقدية الجانحة إلى رفض إثر استفزازات المقارنة المستديمة بين النص والفيلم، إنها حالة من الاستنفار تثير الرعب و تندر بهزة تشوه أخاديدها صفحة الثقة المعقودة لاسترضاء هذا الجمهور أصلاً.

والإشكال الأكبر هو تلك الحرية التي تمنح للمشرفين على البناء (المخرجين) بادعائهم استقلالا لحق في التصرف بحكم الخبرة والنظرة الفنية. يقول سعيد علوش:"السينما تسعى إلى تحصيل صورتها الإبهامية من متخيل أقاربها الفقراء (الروائيين والمسرحيين) بشكل زئبقي يصعب القبض عليه ويسهل وصفه في قوارير كأطفال أنابيب عليهم الانتظار ساعة الولادة الاصطناعية؛ لأن كل فيلم يعد بمثابة استفتاء حول هوية تبحث عن أبوة لتقاطعها باستمرار مع آباء مفترضين يروون خرافة أبوتهم وشجرة أبنائهم الهجينة".[32]

إن الأب المتبني سيحاول دائماً تنشأة هذا الهجين في ظل الظروف الجديدة فيكون حذار في التعامل و إياه حتى لا يقتله حرصه الشديد ولا يهلكه تفريطه الأشد وهذا ما أشار إليه يوجين فال youjinfall في خصوصية أبوة السنوغرافي للسينما، إذ يقول:"على المؤلف أن يدرك أن عليه التعامل مع اختراع ولّد معه مزايا عظيمة وأيضا نقائص عظيمة وسوف يتفرق بين هذين الحدين و يجد نفسه في حيرة بين رغباته و تنازلاته".[33]

فالكتابة للسينما تكون بمثابة نقل للمسائل وإعادة عرضها في خلقها الجديد و على الأيدي الناقلة والمهجرة أن تدرك تبعيات هذا الإجراء، وتكون على دراية بالمشاكل، والصعوبات التي تعترضها حتى تستطيع الحفاظ على حياة هذه الأجنة.

خاتمة:

إن الاقتباس حركيه فاعلة تضمن استمرارية الفعل الابداعي. وتجعل حياته نابضة بالحيوية. لكنه عملية معقدة ومحفوفة بالمغامرات والمخاطر. يشترط ان تراعي فيه شروط التحويل إلى النوع الجديد، وخصوصياته وقواعده ولغته. وقد ينجم عن هذا الاجراء سخط لدي المتفرج ووسائط الاعلام والنقد خاصة اصحاب النصوص الاصلية- نتيجة التحول الاجباري الذي افسد حالتها الاولى باعتباره نصل منفلتا وغير متبلور وليس له نظام. فيخرق بهذا معاهدة الامانة بين ما كان عليه وما سيكون-متناسين ان الاقتباس الحقيقي لا يمكن ان يتطابق من خلاله المقتبس السينمائي بالعمل الادبي أو الفني، ولا يمكن ان نتجاوز هذه العقبة وكل الإشكاليات الناجمة عنها إلاّ من خلال اعتماد كتابة سينماتوغرافيه تعد بمثابة المعادل الموضوعي للأدبية.

المصادر والمراجع:

القران الكريم. (رواية حفص عن عاصم)

المراجع العربية:

-ابن منظور، لسان العرب تنقيح ايمن محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار احياء التراث العربي بيروت/ لبنان، ط3، 1999.

الكتب:

1- حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، المؤسسة العامة للسينما، سورية، دمشق، (دط)، 2005.

2- عبد القادر علولة، الاقتباس كتابة ثانية للإبداع الأول، حوار قام به خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السنيمائية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

3- عبد اللطيف محفوظ، بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينائي، مجلة فكر ونقد السنة الثامنة، العدد 73، نوفمبر2005.

4- سعيد علوش، جدل الأدبي والسينمائي مقاربة مقارنة، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب،ط2008،1.

5- نسمة أحمد البطريق، نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

6- يوجين فال،كتابة السيناريو ترجمة مصطفى محرم، الهيئة المصرية للكتا ، القاهرة 1997.

المذكرات والاطروحات:

- محمد رفيق مباركي، التكافؤ الدينامي بين لسانيات النص وعلم الترجمة ، ترجمة أساليب القصير في القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية (ترجمة ريجيس بلاشر) دراسة تحليلية وتقدير، مذكرة لنيل الماجستير في الترجمة ،اشراف صالح خديس، 2009-2010.

المراجع الاجنبية:

1-A.Garcia. adaptation du roman au film diffusion. Paris 1999
2-Bluestone, novels into films. Ed. university of golifornia press, Berkeley ;1968.
3- jacques Aumont . esthétique du film .Nothan. paris 1983
4- Roger Boussiont : l'encyclopédie du cinéma, tome 1
-5Pierre boot. In l'écriture du scénario, de antonine kile paris 1986.

الهوامش والإحالات:

*-الاستتقا هي التفكير والتأمل الفلسفي في الجمال في شكلة الطبيعي والفني وتنقسم الى الجمالية والشعرية. واستتيقا السينما تندرج ضمن علم الجمال باعتباره معرفة فلسفة تتعلق بسائر الفنون. انظرjacques Aumont . esthétique du film .Nothan. paris 1983.p7 اما استتيقا الاقتباس فتندرج ضمن استتيقا السينما لأنها عملية ابداعية تروم البحث في كيفية اشتغال الاقتباس.

[1]- سورة طه: الآية 10.

[2]- بن منظور ، لسان العرب تنقيح ايمن محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي، مادة (ق ب س) دار احياء التراث العربي بيروت لبنان ط3، 1999.

[3]- حمادي كيروم ،الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، المؤسسة العامة للسينما، سورية ، دمشق،(دط)،2005، ص12

[4] - عبد القادر علولة، الاقتباس كتابة ثانية للإبداع الأول، حوار قام به خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السنيمائية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص46

[5] - المرجع نفسه، ص47

[6] - سعيد علوش: جدل الأدبي والسينمائي مقاربة مقارنة، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب،ط1، 2008، ص19

[7] - Roger Boussiont : l'encyclopédie du cinéma, tome 1,p7.

[8] – عبد اللطيف محفوظ: بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينائي، مجلة فكر ونقد السنة الثامنة، العدد 73، نوفمبر 2005، ص 64.

* الموائمة: هي التوافق بين الشكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص المصدر وبين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص، الهدف، هي تتحاور مستوى الأجناس لترسو عند العلاقة بين النص والعمل للاطلاع على أكثر أنظر المرجع نفسه ص 62.

[9] - André Bazin, m qu'est ce que le cinéma , cent 1985, p93

[10]- انظر لوي دي جانتي: فهم السينما: السينما والادب:ت جعفر علي، منشورات عيون، المكتبة السينمائية 8، مراكش، المغرب، دط،دت،ص75.

[11]- هاشم النحاس، الاعداد السينمائي بين البناء الروائي والبناء الفيلمي، مجلد عالم الفكر، المجلد السادس، العدد الاول ،ص250.

[12]– نسمة أحمد البطريق: نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص175، 176.

[13] –عبد الطيف محفوظ ، بعض آليات التحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي ، مجلة فكر و نقد السنة الثامنة، العدد 73 نوفمبر 2005–ص 62

[14]–ابن منظور ، لسان العرب تنقيح ايمن محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي، دار احياء التراث العربي بيروت لبنان ط3، 1999

[15] –عبد الطيف محفوظ، بعض أليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي ، مرجع سابق، ص63

[16] –المرجع السابق، ص63.

[17]– حمادي كيروم: مرجع سابق، ص14

* تركز نظرية السرد الهليودي على بنية الصراع المركزي بين الأبطال، وقد ظهرت هذه النظرية في البداية كصيغة عمل اختيارية وتحولت مع مرور الزمن إلى قانون ملزم يستحيل الحياد عنه.

[18]– المرجع نفسه: ص15

[19]– Georges Bluestone, novels into films. Ed. university of golifornia press, Berkeley ;1968.

[20]– أندري بازان، ماهي السنيما، مرجع سابق، ص22.

[21]– المرجع نفسه: ص 25

للاستزادة، أنظر

Pierre boot. In l'écriture du scénario, de antonine kile paris 1986.

[22] حمادي كيروم، مرجع سابق، ص 18.

[23]– حمادي كيروم، مرجع سابق، ص26

[24]– هذه الرواية تتألف من مقاص، يعتمد على الاستعارة وفن التجربة والمفارقة مما صعب الاقتباس لهذا الجأ أنو إلى الكتابة فوق الكتابة، حيث ترجم حبه وولعه بالرواية معتمدا على بعض مكونات الحجاج السردي للرواية.

[25]– سعيد علوش: جدل الأدبي والسنيمائي مقاربة مقارنة، مرجع سابق، ص17

[26]– المرجع السابق، ص19.

[27]– يوجين فال: كتابة السيناريو، مرجع سابق، يوجين فال ،كتابة السيناريو ترجمة مصطفى محرم ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة 1997، ص 215.

[28]– من هؤلاء نذكر نجيب محفوظ الذي يقول: أنا راض عن التغييرات التي تذرأ في قصصي ولي رأي أن في هذا الموضوع، فالسنيما فن وليست ترجمة والسنمائي فنان وليس مترجم للعمل الأدبي فهو صاحب رؤية وصاحب إبداع... ولا يأخذ العمل الأدبي وبحوله إلى عمل فني ويصح أن يأخذ 90% أو 50 %حسب رؤيته كما يصبح أن يؤلف قصة جديدة مستوحاة من الأولى يعطيها إسما جديدا (أنظر لما تحول الأدب الروائي إلى أفلام سنيمائية، مجلة سينيما، عدد 27 ماي 1986، ص46.

[29]–A.Garcia. adaptation du roman au film diffusion. Paris 1999p120

[30]- انظر حمادي كيروم، المرجع السابق، ص26.

[31]– المرجع نفسه ص 27

[32]– سعيد علوش ، جدل الأدبي و السنيمائي ، مقاربة مرجع سابق ص 25.

[33]- يوجين فال ، مرجع سابق، ص 80.