السرد الروائي ... السرد الفيلمي
ضرورة المعالجة الفيلمية
(امرأة الضابط الفرنسي مثالاً)

م.م. فراس عبد الجليل عبد الأمير الشاروط
مديرية التربية الرياضية والفنية / جامعة القادسية

الخلاصة :

كثر الحديث عن الاقتباس السينمائي من الرواية وعن التزام المعد(مخرج/سينارت) بالنص الروائي الأصلي وكيفية إيجاد المعاول البصري للنص المكتوب في الرواية.

فجاءت بعض الأفلام نقل حرفي للرواية كرواية (سكوت فتزجرالد) عن تهشم الحكم الأمريكي (غاتسبي العظيم) بفيلم من إخراج (جاك كلايتون) وضع له السيناريو المخرج فرنسيس كوبولا ذائع الصيت، لكن البعض الأخر أثر السير في طريقة مغاير محدثا بعض التغيرات على النص الروائي الأصلي، فهو أما يعيد بناء مقطع أو حدث من الرواية ثم يبنى عليها فلمه الخاص او يعيد هيكلية بناء شخصية، إن الأمثلة كثيرة على هذا النوع من الاقتباس وأفضل مثل على ذلك فلم (المريض الإنكليزي) للمخرج (توني مانغيللا) المأخوذ عن رواية الكاتب (مايكل اونداتجي).

هذه الإشكالية بين الرواية والفلم ليست وليدة اليوم بل هي منذ الاكتشاف الأول للسينما ونتذكر في هذا الصدد المحاولة الأولى التي قام بها المخرج(فون ستروهايم) لرواية (فرانك نورس) الشبح،وما حدث بعدها من مشادات ومعارك مع منتجي الفلم الذي استغرق طوله (١٠) ساعات لضخامة الرواية التي فيما إعادة الشركة المنتجة اختزاله ومنتجته إلى ما يقارب الـ(٥) ساعات وهو ما رفضه بشدة مخرج الفلم كون هذه الساعات الخمس لا تعطي الرواية حقها، فقد ذهب ستروهايم بعيدا عندما حاول إيجاد معادل بصري لكل كلمة موجودة في الرواية.

السينما وسيط بصري تتمتع بإمكانية الإيجاز والانتقال السريع بين الأحداث أو الأزمنة والأماكن والشخصيات واختزال بعض فصول الرواية فمثلا في فلم المخرج (أيفأن بيتربيف)المأخوذة عن رواية (الإخوة كارامازوف) للعبقري (ديستوفسكي) نجد أن المعد حذف فصل المفتش الأعظم الذي كتبه (ايفان كارامازوف)والذي يستغرق في الرواية أكثر من (١٠٠) صفحة على الرغم من أهمية هذا الفصل الذي يعرف القارئ بأسلوب ونمط تفكير شخصية ايفان، مع هذا فان طول الفلم تجاوز الثلاث ساعات مع جهود السينارست والمخرج للمحافظة على روح النص الروائي الأصلي.

وإذا أردنا التحدث عن السينما والرواية فلابد من الوقوف على النماذج المتفردة في الإعداد السينمائي للرواية وخير من يمثله(ستانلي كوبريك) الذي اعد أفلام مهمة عن روايات أدبية مثل(اوديسا الفضاء (٢٠٠) عن رواية آرثر كلارك و(لوليتا) عن نص (ناباكوف) و(عيون مغلقة باتساع) عن (آرثر شنتزلر) و(البرتقالة الميكانية) عن (انتوني بيرجس). فقد كتب سيناريوهات هذه الأفلام ولم يلتزم إطلاقا بنصوص الروايات وأحداثها فقد كانت يبحث عن الفكرة والروح وهو ما أثار الخلاف بينه وبين ناباكوف أثناء العمل على رواية (لوليتا) في النهاية يقول ناباكوف إني بدأت عندما أنام احلم بفلم كوبريك وليس بروايتي. واعتقد انه لو تسنى إلى آرثر شنتزلر مشاهدة الفلم الذي أخرجه كوبريك (عيون مغلقة للاتساع) عن قصة (حلم مزودج) لما اعترض عليه مطلقا ... فقد استنزف المخرج مع السينارست (فردريك روفائيل) كل مخليتهما في إعادة تشكيل النص الفيلمي بنفس الأسلوب والجو العام الذي كتب به شنتزلر قصته فقد عرف كوبريك كيف يوجز الفكرة الفلسفية النفسية للرواية وهو ما يذكره (روفائيل) بكثير من المتع في كتابه (سنتان مع كوبريك).

ومن العلامات المهمة في الإعداد السينمائي للرواية ما نجده في رواية الحرب والسلام بنسختيه الأمريكية والروسية.فالفلم الأمريكي أختزل الرواية وأمات روحها فجاء فلما باهتا وباردا رغم حشد النجوم فيه على عكس النسخة الروسية التي أخرجها (سيرغي بوندراجوك) التي جاءت في أكثر من (٦) ساعات وبتفاصيل مهمة وحيوية وبنماذج إنسانية محبوكة جيدا ونقل للروح وأجواء الرواية الأصلية وتصوير وإخراج متقن هذا شيء قليل من فيض عن الاقتباس السينمائي من الرواية وهو 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.

الصعوبة تكمن من وجهة نظر شخصية (وهو ما يحاول قراءته البحث) فيما يحدث في الروايات(الإشكالية)إن صح مصطلح الإشكالية هنا وهي الروايات التي تزخر بالكثير من الأحداث والمراجع التاريخية والمواد(التعليمية وتقاطع السرد وتداخل ألاماكن والأزمنة مثل رواية (جون فاولز) المعروفة (امرأة الضابط الفرنسي) التي أعدها للسينما المسرحي (هارولد بنتر) وإخراج (كارل رايس) وهي رواية تفصيلية ومتشعبة، لعبها بنتر بذكاء عندما جعل الحكايتين تتدخلان مع بعضهما وكأنهما صدى لترديد الماضي عبر الحاضر من خلال سرد فلم داخل فلم.

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 ستريب) نحو (جيرمي ايرونز) 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) دواخل الشخصية جيدا واستطاعت بملامح وجه نظرة عين عن توصل فكرة (فاولز)المكتوبة، وهذا ما يحاول البحث قراءته فقد جاء الفصل الأول ليحدد أهمية البحث وأهدافه وحدوده والدراسات السابقة للموضوع، وكان الفصل الثاني هو الإطار النظري في أربع مباحث فقد تناول المبحث الأول المدخل إلى العلاقة بين الرواية والفيلم وتناول المبحث الثاني السرد واتجاهات الزمن في رواية امرأة الضابط الفرنسي، وكان المبحث الثالث عن السرد واتجاهات الزمن في الفيلم المأخوذ عن هذه الرواية فيما تناول المبحث الرابع المعالجة السينمائية الأسلوب والسرد، وجاء الفصل الثالث ليقدم إجراءات البحث ثم الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات والتوصيات، فيما كان الفصل الأخير هو المصادر التي استخدمت في البحث.

الفصل الأول : مشكلة البحث والحاجة إليه

مرة أخرى تثار قضية المرئي والروائي وإشكالية الاقتباس السينمي ، ومرة أخرى نتناسى أن كل واحد منهما هو جنس مستقل بذاته، ولكن السؤال الأجدى يبقى هو لماذا التحول والاقتباس؟ علما أننا ندرك مسبقا أن هنالك العديد من الأفلام قد كتبت خصيصا للسينما وعلى يد كتاب (سينارستيه) مهرة ودون الرجوع إلى أي نص أدبي وهذا يعني انه ليس من هنالك قصور في المخيلة، ولكن ربما يكمن الجواب في السر الكامن بلعنة الرواية وسطوة الكلمة، مثلما هي لعنة المرئي ورؤية الشخصيات مجسدة، إنها جمالية الخلق وإعادة الخلق، مع هذا كثيرون خرجوا وهم يهزون رأسهم أسفا لاعنين المخرج والسينارست لتشويههم النص الروائي رغم أن بعض هذه الأفلام عظيمة فعلا، لكنها دون عظمة الرواية نفسها، يقول المخرج (جوست جيكين) عن تحويله رواية لورنس الرائعة عشيق الليدي تشاترلي (لقد أثرت في كتابات لورنس دائما، ولقد كانت رواية عشيق الليدي تشاترلي تستهويني منذ أمد بعيد كرواية كلاسيكية مليئة بالإثارة وكان طموحي دائما هو أن أصورها بشكل يساوي نصها الأصلي) كلام لطيف ولكن التصريحات الدعائي شيء والفيلم الذي رأيناه شيء آخر، فيما نجح البعض بجعل نصه المرئي

يفوق النص الروائي بكثير مثلما فعل المخرج (توني مانغيللا) بفيلمه (المريض الإنكليزي) المأخوذ عن نص مايكل اونداتجي، لقد جعل مانغيللا للنص الروائي (روحا) مفقودة عند قراءتنا للرواية.

تبدو العملية شائكة ومعقدة لذلك رفض اغلب الروائيين تحويل نصوصهم الأدبية إلى نصوص مرئية مجسدة على الشاشة، فيما تفهم بعضهم قيمة النص المرئي كونه جنسا أدبيا مختلفا له قوانينه ولغته الخاصة مثلما للرواية لغتها، وهذا بالضبط ما جابهه المخرج الفرنسي (جان جاك آنو) حين حول اثنتين من أهم روايات القرن العشرين إلى نصيين سينمائيين، أسم الوردة عن رواية (أمبرتو أيكو) والعاشق عن رواية (مارغريت دورا)، يتحدث (آنو) عن اقتباسه لهذين النصين وعلاقته بالكاتبين وكيف تعملا مع منجزه فيقول (حين أردت تحويل هاتين الروايتين إلى السينما جوبهت بموقفين مختلفين من قبل كاتبي الرواية، فشخص مثل أمبرتو أيكو كان متفهما لمنطق أن السينما جنس مستقل بذاته عن جنس الرواية فقال لي بالحرف الواحد: جان ليكن هذا فيلمك ولتكن هذه روايتي، لكن الصعوبة التي واجهتها كانت مع مواطنتي الفرنسية مارغريت دورا فقد كانت متزمتة وإعادة قراءة سيناريو الفيلم أكثر من مرة بل وحتى تدخلت في أعادة صياغة كتابة النص السينمي (السيناريو) ووضحت الكثير من الأفكار بل حتى أرادت أن تظهر الشخصيات مثلما كتبتها هي لا مثلما رايتها أنا، كان العمل معها متعبا وقاسيا) ... ولكن ماذا كانت النتيجة لقد ظهر فيلم اسم الوردة بنسخة سيئة عن رواية عظيمة وظهر فيلم العاشق هو الآخر دون مستوى الرواية لكن كلا النصين المرئيين كانا يحملان رؤية صانعه جان جاك آنو وليس رؤية كاتبيه، فهل خان المخرج الرواية؟ لا نستطيع قول ذلك إذا ما فكرنا بأن المجسد أستنطق النص من خلال وصفه الذي يحاكي طبيعة النص الساقط –أن صحت العبارة- أي المتحول، فمن بياض الورقة الناصع المتعشق بالكلمات إلى بياض الشاشة الأنصع الممتليء حركة والذي يستنطق مفهوم الآخر بتبعية معبرة ليلتقط كل ما هو مكتوب دون الرجوع إلى حيثيات النص الباكر، موقفا أيكو ودورا تعطينا قراءة متفهمة وواعية لأهمية النص المرئي مجسد كتابيا على الشاشة، مثلما يفهم المخرج النص الروائي مكتوبا صوريا على الورق.

من هنا جاءت مشكلة البحث وهو كيفية المعالجة السينمائية السردية للنص الإشكالي السردي وضرورات المعالجة؟

أهمية البحث :

تنبع أهمية البحث من كونه دراسة أخرى مضافة إلى الدراسات العديدة حول الرواية والسينما وعن طرق السرد وكيفية المعالجة، وقراءة أخرى مختلفة لهذه الإشكالية المزمنة بين الرواية والسينما.

أهداف البحث :

يهدف البحث إلى:

١- قراءة سردية لواقع الصورة وفعل الكتابة الشبه والاختلاف وآلية التغيير.

٢- التعريف بضرورات المعالجة الفلمية المختلفة للنص الإشكالي.

حدود البحث :

رغم كثرة الأفلام المستندة على نصوص أدبية إلا أن الباحث حدد إطار بحثه في رواية (امرأة الضابط الفرنسي) للكاتب جون فاولز والفيلم المأخوذ عن هذه الرواية التي أعدها الكاتب المسرحي هارولد بنتر وأخرجها المنظر السينمائي كارل رايس، بسبب أن هذه الرواية تحمل في متنها إشكالية الحكاية وتعدد أصوات السرد بين القرن الثامن عشر والقرن العشرين وكيف عالج السينارست هذه الإشكالية وتحويل النص الكتابي إلى نص مرئي.

الدراسات السابقة :

ليست دراستنا هنا هي الأولى من نوعها فقد سبقتها دراسات عديدة حول موضوع الرواية والسينما فهناك من اقترب منها وهناك من كان بعيد عن ما رمي الباحث إلى تقديمه وقراءته، ويمكننا أن نشير إلى دراسة الدكتور طه حسن الهاشمي الموسومة الرواية والسينما وهي أطروحة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة وتناول فيها أزمة الرواية والسينما، كما يمكننا أن نشير إلى الفصل الخاص في كتاب فهم السينما للوي دي جانيتي والذي تناول فيه طرق الاقتباس وتعددها، ولكننا نزعم أن بحثنا هذا هو الأول من نوعه في تناوله لقضية السرد وضرورات المعالجة الفيلمية للرواية.

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول : مدخل إلى العلاقة بين الفيلم والرواية

احتلت العلاقة بين الأدب الروائي والفيلم السينمائي مكانا مهما في معظم ما كتب عن السينما من أفكار نظريه ورؤى تطبيقيه وصار البحث في مناطق الالتقاء والافتراق بين هذين الفنين مجالا لكثير من الأبحاث والدراسات ومحورا دارت حوله الأراء المختلفة والمقولات المتضاربة.

ان محاولة إعادة النظر في كل ما قيل في هذا الموضوع وتكرار الأراء لن يخدمنا في شيء فلكل فريق حججه وأراءه ومرجعياته الفنية والفكرية التي أدت به إلى التزام وجهة نظر بعينها، ولذا فاننا لن نتوسع في مداخلات هذا الامر ووجوهه الا بما يقدم لنا مدخلا صالحا لرؤية هذه العلاقة، وبما يجعل هذا المدخل طريقا ممكنا ننطلق فيه إلى مهمتنا الحقيقية في هذا البحث وهي مهمة تطبيقيه في أصلها وان كانت غير بعيده عن الرؤية النظرية.

ثمة رأيان متناقضان حول علاقة السينما بالرواية ،وثمة منطقة تمتد بين هذين النقيضين، كما هي العادة بين كل نقيضين:-

الرأي الأول: وهو الشائع كثيرا ، يرى ان العلاقة بين الرواية والفيلم علاقة واجبه وشديدة القوة، وتنطلق هذه النظرية من نقاط الاشتراك الكثيرة بين الفنين ومن موروث السينما الذي اعتمد كثيرا من الروايات في تحقيق الأفلام عنها واعدادها، ويمكن القول ان هذا الأمر لايعني الرواية حسب بل هو يشمل علاقة السينما بالمسرح أيضا، حيث تشترك هذه الفنون الثلاثة في الطابع السردي لها، اي انها تسرد أحداثا مع ملاحظة مساحة الحرية في هذا الطابع بين فن واخر، وهذه الاصرة التي تجمع هذه الفنون الثلاثة انما هي رأي شائع سوغه كثرة اقتباسات السينما من هذين الفنين، وتشابه أهدافهما ووظائفهما الاجتماعية واثرها في الحياة المعاصرة...فمختص مثل ايتيان فيزيليه يعبر عن هذه العلاقة (تبدو لي هذه القرابة إيهامية أكثر مما هي حقيقية..يجب ان نرى ان السرد الروائي في خطوطه الأساسية يمكن ان يشكل مادة درامية كما يمكن ان يشكل مادة روائيه، وان ما يميزه الرواية هو طريقه معينه في تناول القصة ونموها واغنائها بإطار خارجي وتقطيعها إلى عدة أمكنه ومزجها بتحليل مجرد،وفي الواقع فان هذه المميزات الروائية هي بعيدة عن ان تكون قابله للاستيعاب في السينما.)[1].... ومما قاله فيزيليه هو مايعبر عنه موريس بيجا: (ان الأدب المكتوب يستطيع ان يعبر عن الأفكار تعبيرا اقتصاديا افضل مما يستطيع ان يفعله الفيلم، وهذا امر يتفق عليه كثير من المهتمين بالموضوع ويعتقد الكثير من الناس ان ذلك ينطوي على نتيجة مفادها ان الأدب وسيله ((فكرية)) اما الفيلم فميدانه ((العواطف)))[2]..وعلى الرغم من اتفاق الدارسين والنقاد على هذه الصعوبات او وجوه الاختلاف العميقه بين الرواية والفيلم الا ان ثمة أمرين تجدر الإشارة اليهما:

١-ان كثيرا من المبدعين السينمائيين كانوا يحاولون باجتهاد ردم هذه الهوة وهي ((فكرية)) الرواية، بإيجاد معادل بصري احيانا او الاستفادة من تقنيات السينما ووسائل انتاج المعنى في اللغة السينمائية للتعبير عن الأفكار المجردة التي تحملها الرواية.

٢-ان كل المنظرين الذين تعرضوا لهذه العلاقة أهملوا عنصرا غاية في الأهمية يسهم في ردم الهوة ونقل

الأفكار المجردة سينمائيا فعلى الرغم من عجز الرؤية البصرية-وهي وسيط الفيلم-عن ايجاد معادل بصري مضبوط ومعياري يمكن الركون اليه دون التباس للأفكار الباطنية والرؤى التحليلية المجردة في الرواية،على الرغم فان الباحث يرى ان اداء الممثلين هو قيمة مهملة عند كل المنظرين في هذا الباب، فالممثل يمكن ان ينجح في نقل ما يعجز عنه البناء البصري في لغة السينما، او في اقل تقدير يمكنه ان ينقل للمتلقي الخطوط العامة والأساسية من تلك الافكار التي-بدونه- يستحيل على الفيلم ان ينقلها بوسيلة من وسائله البصرية الممكنة.

الرأي الثاني: النقيض في امر العلاقة بين الرواية والفيلم، فهو ما صرح به بعض السينمائيين مثل انغمار برغمان حيث يرى ان الفيلم لاعلاقة له بالأدب فطبيعة الاثنين ومادتهما مختلفتان عادة،وهو ما توسع في التعبير عنه السينمائي-الروائي الان روب غرييه في حوار معه (ان نرى تطابقات معينه بين جمل وصور ارى ذلك عديم الجدوى وامرا خطيرا بالنسبة لي:هما مادتان مختلفتان كليا بل متعارضتان، انا أواصل انجاز أشرطة وكتابة روايات ولن أشرطة برواياتي ولا روايات بأشرطتي، لانهما فعاليتان منفصلتان تماما.ويمكنك ان ترى كل العلاقات التي تريدها بين السينما والادب بالنسبة لي لا أرى أية علاقة)[٣].

ان هذه الرؤية المتطرفة تبدو استعراضية ومجانية اكثر من كونها حقيقة بل ان فيما يفعله غرييه وبرغمان ما يدحض ما ذهبا اليه، فقد استفاد غرييه من ما يسمى (رؤية الكاميرا) في ايجاد تقنية فنية في رواياته(ان الموضوعية السينمائية الهدف الذي يسعى اليه كاتب الروايه فهو يرى ان العنصر اللغوي الملائم للرواية الجديدة انما هو الصيغة البصرية الوصفية التي تكتفي بان تقيس وتقوم وتحدد وتصف)[٤] ..ومرة اخرى يدحض غرييه ما قاله بخصوص عدم انجازه أشرطه برواياته ولا روايات بأشرطته (لم أقدم لـ(الان رينييه) نص سيناريو العام الماضي في المرناباد فقط بل التقطيع الكامل للفيلم اي قدمت له فيلما متخيلا كاملا مزودا بالمونتاج،وهو النص الذي نشرته فيما بعد كرواية مصورة)[٥].

اما برغمان فقد اعتاد على كتابة سيناريوهات أفلامه بصورة ادبية، اي بوصفها نصوصا لغوية ادبية وليس بمعادلاتها البصرية او نصوصا سينمائية بصرية كما هو حال سيناريو فيلم (سوناتا الخريف)[*].

ان كلام هذين المبدعين يصدق على مفهوم الاقتباس لا على مفهوم الفن الروائي فهما قد افادا من الرواية واو افادة غير مباشرة وان لم يقتبسا عملا روائيا بعينه ويحولاه إلى فيلم سينمائي...ويرى الباحث الدكتور طه الهاشمي ان تطور فني الرواية والسينما سوف يطيح بهذه النظرية الجزئية للعلاقة بينهما(لقد تطور أساليب السينما شانها شان الرواية إلى القضاء على مفهوم الابطال واختفاء الحبكة وغيره من عناصر السرد والوصفية وهي بهذا انما تعبر بصدق عن الزمن الذي نعيشه) [٦]، بمعنى اخر ان عصر تداخل النصوص وتلاحم الأجناس يمكن ان يكون عصرا لتداخل الفنون دون هيمنة فن على الاخر في الصيرورة الإبداعية النهائية الا بالقدر الذي يتحكم به الوسط الابداعي الذي ينتمي اليه النص المنتج..ان شكل العلاقة الفعلي بين الرواية والفيلم هو الاقتباس ومعلوم ان الدارسين يضعون الاقتباس في ثلاثة أنواع حسب ما قسمها لوي دي جانيتي:-

أولا: الإعداد غير المشدود وهو(مجرد فكرة وموقف او شخصية ماخوذة من مصدر ادبي ثم يتم تطويرها بصورة مستقلة) [٧].

ثانيا: الإعداد الأمين وهو (يحاول اعادة خلق المصدر الأدبي بالتعبير الفيلمي محافظا على روح المصدر الأساس قدر الإمكان) [٨] لقد شبه اندرية بازان المعد الأمين بالمترجم الذي يحاول ان يجد المعادلات للأصل.

ثالثا: الإعداد الحرفي/ الأدبي وهو ان (الاختلافات بين الإعداد الأمين وغير المشدود والحرفي هي في جوهرها مسالة درجة وفي كل حالة يقوم الشكل السينمائي لامحالة بتغيير المضمون الأصلي الأدبي) [٩]

ان الذي يبدو لنا من خلال ما عبر عنه لوي دي جانيتي هو ان تغيير الوسط يفضي بالضرورة إلى تغيير المضمون وبالتالي فان اي اعداد سينمائي مهما كانت انواعه هو مختلف ضرورة عن الأصل الأدبي بدرجة او باخرى، والأمر الذي يوله جانيتي اهتماما هو إمكانية تداخل أنواع الإعداد الثلاثة في عمل سينمائي واحد. فالفصل الذي نلحظه في كلامه يوحي بانعدام امكانية استخدام نوعين من الاعداد بل وجود استخدام نوعين من الاعداد بل وجود استخدام اكثر من نوع واحد، فالرواية المليئة بالأحداث الثانوية ستضطر المخرج او المعد السينمائي إلى تكثيف هذه الاحداث بصورة ما تسهم في نقل الحدث الرئيسي،وفي هذا الامر يتوجب عليه ان يداخل بين الاعداد غير المشدود من خلال اختياره حدثا رئيسا او موقفا مركزيا او شخصية محورية يقيم عليها فيلمه وهي كذلك في الاصل الادبي الذي نقل عنه، والاعداد الامين الذي يجعله يحافظ على الخط العام للاصل الادبي من خلال الاختصار والتكثيف ومراعاة الفكرة الاساسيه ومقاصد الرواية الرئيسية، اما محاولته ايجاد معادلات بصرية مطابقة لما هوموجود في مواضع من الاصل الادبي فهي اعداد حرفي لامحالة، وهكذا ففي كل فيلم تقريبا تتداخل الانواع الثلاثة للاعداد كلها في صياغة الرؤية الفلمية للنص الادبي غير انها لا تمتلك الأهمية ذاتها. ومعنى هذا ان مبدأ الهيمنة هو الذي نصنف الفيلم حسب نوع معين من الاعداد، فالأنواع كلها متوافرة ولكن النوع المهيمن هو الذي يصبغ الفيلم بطابعه دون ان يلغي وجود النوعين الاخرين ولكنه من خلال هيمنته وأهميته البارزة يغطي عليها ويحتل مساحة اكبر منهما.

المبحث الثاني : امرأة الضابط الفرنسي/ الرواية

السرد واتجاهات الزمن

١- جون فاولز ماذا أراد؟

تعد رواية(امرأة الضابط الفرنسي) ثالث رواية لجون فاولز وثاني رواية يجرب فيها كتابة مايعرف نقديا بالرواية التاريخية، ومن خلال هذا التجريب المقصود نقع في حيرة دامغة اثناء محاولتنا فهم وتصنيف هذا العمل الأدبي، إذ ما معنى ان يتقصد كاتب معاصر على اطلاع ومعرفة بماهية عصره وما يدور فيه من قضايا وعلى بينه تامه من تطور الجنس الادبي الذي يكتب فيه، ما معنى ان يتقصد كتابة رواية تاريخية تتخذ من العصر الفيكتوري مهادا لها، وتلتزم اليات السرد والرؤية التي نجدها في تراث ذلك العصر الروائي، اهو الحنين إلى ذلك العصر؟ ام هي محاولة اعادة صياغة العصر الاخطر من وجهة نظر المؤلف؟ ام انها محاولة مؤدبه للسخرية من العصر الذهبي للإمبراطورية؟ ام هي كما يرى مالكولم براد بري(رواية واعية ظهرت في وقت مثير للاهتمام كان فيه العديد من الكتاب البريطانيين يعيدون التفكير في علاقتهم بموروثهم) [١٠].

ان كثيرا من النقاد وعلى رأسهم المؤلف نفسه صنفوا هذه الرواية على انها (أولا وقبل كل شيء هي رواية تاريخية) [١١]، ونحن هنا امام معضلة النص وقاصد الكاتب وهو ما يعبر عنه أ.ج.ب. جونسون (ان ما يقوله المؤلف لايكون بالضرورة دليلا يعول عليه في التعريف على العمل)[١٢]، فمن حيث رؤية المؤلف فهي رواية تاريخية مقصودة اراد لها مؤلفها ان تتقيد بأشد القواعد صرامة وان تلتزم بكل مقومات السرد وعناصره في مثيلاتها اللواتي يقعن تحت نفس التصنيف.

اما مايبدو فيها من تجريب حداثوي فهو مجرد تمويه مزعج كما رآها احد النقاد، اما قارئ الرواية فله الحق في ملاحظة هذا(التمويه) على انه واقعة أسلوبية مقصودة تطوح بعيدا بالصفة التاريخية التي يريدها الروائي لعمله، فان تجرب وبهذه الطريقة التي نجدها في الرواية يعني انك تعاصر فن زمانك وانك تتخارج مع الوصف التاريخي الذي تدعيه بعملك وانت في حالة إصرارك على الوصف التاريخي لا تعدو ان تكون:

١- مخادعا يريد السخرية من قارئه.

٢-واعيا يرى ان الألاعيب التي مارسها لا تقلل من صفة روايته التاريخية.
٣- صاحب موقف فكري يرى ان الزمنين متطابقان.

ولو اننا حاولنا سبر غور كلمات فاولز لوجدنا اكثر من إشارة إلى قصدية الفعل في روايته فهو يقول(ان الحوار الحقيقي في العام١٨٦٧(بقدر ما يمكن سماعه في كتب العصر) قريب جدا من كلامنا حتى اننا لانعده قديما بشكل مقنع) (١٣). لقد اختار فاولز نقطة بعينها لتكون بداية لزمنه الروائي، وهي نقطه تؤكد وعي فاولز واتجاهه وتكشف ماتحت مقاصده: انها سنة(راس المال، وتطور الانواع) اي سنة ماركس وداروين(١٨٦٧)السنة التي شهدت سقوط اليوتوبيا الانجيليه وبدء نشوء اليوتوبيا البشرية، لقد هدم داروين الأساس القديم فيما وضع ماركس الأساس الجديد(هذا من وجهة نظر فاولز التي يشاركه فيها كثيرون)(٢*).. لقد أراد فاولز ثلاث أهداف متداخلة:

١- ان يحتفي ببداية العصر الجديد الذي قاد إلى كسر رتابة الواجب والقيم الفكتورية.
٢-ان يحتفي بميراثه الروائي- التاريخي ووعيه به،مخالفا- دون ان يصرح بذلك- ما ذهبت اليه المناهج الفنية ما بعد الماركسية(روب غرييه ورولان بارت).
٣- ان يثبت المطابقة الفعلية في اللغة والوعي وبالتالي فهي صورة العالم وتفسيره بين العصر الفكتوري وعصره الحالي، كاشفا بذلك زيف الصورة التي قدمها الفكتوريون عن عصرهم اذ (تنتمي الغالبية العظمى من الشهود والصحفيين في كل عصر إلى الطبقة المثقفة وقد نجم عن هذا على امتداد التاريخ نمط من التشويه او الواقع الخاص بالاقلية، والتزمت المفرط الذي نعزوه إلى الفكتوريين ونطبقه تطبيقا متوانيا على مجمل طبقات المجتمع الفكتوري ليس سوى راي من أراء الطبقة الوسطى في طبائع هذه الطبقة وعاداتها) (١٤).

٢- اسلوب السرد الروائي :

يرى تودوروف ان للتأليف الحكائي ثلاث أنماط: اثنان منهما يرتبطان بالحكاية الشعبية، وهما التسلسل والترصيع ويكون التسلسل بتجاور حكايات مختلفة ما ان تنتهي الاولى حتى تبدأ الثانية، ويتم الحفاظ على وحدتها بواسطة التشابه في بناء كل منها، اما الترصيع فهو دمج حكاية داخل حكاية اخرى وهكذا نجد ان كل حكايات (الف ليلة وليلة) ترصع حكاية شهرزاد. اما النمط الثالث فهو التناوب ويقوم على (رواية حكايتين في وقت واحد فتقطع الأولى حينا وتقطع الثانية حينا اخر وتستأنف الحكاية الاولى عند انقطاع الثانية، ويميز هذا الشكل طبعا الأنواع الأدبية التي فقدت كل رابطة لها مع الأدب الشفاهي الذي لايمكنه استخدام التناوب)(١٥)...هناك بعض الدارسين يرون ان للسرد الروائي أربعة انساق عامه هي:

(١- نسق التتابع: وهو تتابع مكونات المتن في الرواية والفيلم على نحو متعاقب دونما قطع او استرجاع او استباق، ويذكر ان هذا النسق هو النظام المهيمن في الرواية التقليدية وبخاصة في روايات القرن التاسع عشر الكلاسيكية.
٢- نسق التداخل: وفيه تتداخل مكونات المتن فيما بينها بحيث لايصبح الزمان الداخلي مغيرا لضبط توالي الوقائع والاحداث انما يقوم المتلقي باعادة تركيب مكونات المادة الحكائية وتنظيمها على وفق سياقات خاصة.
٣- نسق التوازي : وفيه تتقدم مكونات المتن السردي بطريقة التوازي بين الأحداث التي تكونه ،فثمة وقائع تتعاصر في الزمان وان اختلفت في المكان بيد ان ثمة رابطا يربط تلك الأحداث ويوجه تتابعها ضمن سياقاتها الخاصة بما يفضي اخيرا إلى ضرب من الاندماج النهائي.
٤- نسق التكرار: وفيه تتكرر مكونات المتن الحكائي في الرواية والفيلم اكثر من مرة تبعا لتعدد الرؤى وزوايا النظر التي تعرضها، يتم التركيز هنا على اهمية الرؤيا التي تقدم الحدث، وان علاقة الراوي تختلف باختلاف طبيعة موقعه من الحدث الذي يرويه.....) (١٦).

أن النظريتين السابقتين تحاولان الكشف عن أنماط البناء الروائي والفيلمي وأنساقه من خلال

النظرية البنيوية وهما معا تحاولان تفسير العناصر الأساسية أو البنى المركزية وتسجيلها دون مراعات للتداخل في مكوناتها او وجود بنى ثانوية تنتمي إلى نمط اخر أو نسق مغاير، بمعنى اخر ان محاولة التقعيد(اي وضع قواعد) ادت إلى اهمال ما سوى القاعدة، اي ان الرؤية النقدية تفحص عن النسق الاهم وتلغي ما سواه محاولة تصويره على انه النسق او النمط الوحيد.

ان نظرة اولية لأسلوب السرد في رواية فاولز ستكشف لنا قصور التحليل الاحادي للأنساق والانماط، فهي بوصفها رواية تاريخية(كما وصفها مؤلفها وبعض النقاد) تحاول تقليد بناء الرواية الفكتورية فلابد اذن بحسب طبيعة ذلك البناء ان يكون نسق التتابع هو النسق الذي تلتزمه رواية فاولز دون ان تحاول التملص منه ومن عناصره التي تتخذ تواليا منطلقياً وزمانياً مالوفاً يلتزم بالرؤية الأرسطية للفن ووحداته الحديثة والزمانية، فهل التزمت رواية فاولز بهذا البناء؟.

أن اول ما يفاجئنا في رواية فاولز هو مقومات الفصول، ففي كل فصل من فصول الرواية كان فاولز يضع مقطعا من قصيدة او مقتطفا من كتاب او تقرير،يفترض ان يكون مفتاحا للفصل، غير انه في الحقيقة يمثل صورة غريبة من صور التناص، اذ يمكن بسهولة ادراك ان الفصل انما هو بصورة ما، تعليق على المقتطف الموضوع في مقدمته، وكأنه سبب كون الفصل على هذه الصورة وان الفصل جاء بوحي من ذلك المقتطف، وهذه اول مخالفة صريحة ومقصودة لبناء التتابع السردي الذي تفترضه النظرية في رواية تعلن بإخلاص انها تاريخية وانها تلتزم طريقة العصر الذي تتحدث عنه،لا العصر الذي تنتمي اليه.

اما الملاحظة الثانية التي تكشفها البنية السردية لهذه الرواية فهي ان نسق التتابع أو التوالي انما هو نسق ظاهري يبدو في السطح وانه في الحقيقة لا يمكن لأية رواية ان تلتزمه التزاماً حرفياً الا إذا التزمت بحدث واحد يقع بين شخصيات العدد، في مكان محدد وزمن محدد ايضا، انه يليق بالقصة القصيرة التقليدية وبالحكاية اكثر من لياقته بالرواية ايا كان صنفها الأسلوبي... في امرأة الضابط الفرنسي يسهل علينا متابعة انتقالات السرد بين اكثر من اتجاه بل ان من اليسير ملاحظة النظام التقابلي(المتوازي) بين الفصول (٢مقابل٤) و(٦ مقابل ٨) و(٧مقابل ١١) ومن اليسير ملاحظة انتقالات السرد من حدث إلى اخر مختلف تماما، وبوسائل ربط واهية(وان كانت مقصودة بوصفها تمثل وسائل الربط المألوفة في الرواية الفكتورية) كما في ربط نهاية الفصل السادس ببداية الفصل السابع ، ونهاية الفصل السابع بالثامن وكذلك طريقة المؤلف بالتذكير(حدثا او نصا) بما انتهى اليه مجرى سرد معين لتكون الاعادة وسيلة وصل السرد المنقطع، فقد اعاد التذكير بأسباب قبول (سارا) لخدمة(بولتيني) التي ختم به الفصل الثامن(الا انه سمع جدولا صغيرا بالقرب منه فروى ظمأه وبلل منديله وربت وجهه ثم شرع ينظر من حوله مرة اخرى) [١٧] في الثلث الأول من الفصل العاشر...

ان الأمثلة التي سقناها وغيرها كثير وواضح انما تؤكد لنا ان فكرة التتابع بوصفه نسقا ملتزما في رواية ذلك العصر او في رواية فاولز بسبب رغبتها في الانتماء إلى ذلك العصر. ان فكرة التتابع تلك فكرة ساذجة لاتليق بالوعي البنيوي الذي انجبها والصقها برواية القرن التاسع عشر، ان رواية فاولز وهي امينه في كثير من مفاصلها واساليبها وتقنياتها برواية العصر الفكتوري انما تؤكد مرة اخرى مبدا الهيمنة في التحليل السردي، بمعنى ان من الممكن بل من الواجب في بعض الاحيان ان تتعايش الانساق السردية جميعها في نص واحد وان كانت الهيمنة بادية لنسق بعينه من تلك الانساق وهذا التنوع في الوحدة كما يسمى هو مبدا حياتي -ابداعي ينشا من فكرة مسلمة غاية في البساطة وهي ان الإبداع لاينبني على صرامة القواعد وان كان يحترمها ويلتزمها فهو يعدها مادة اولية وانظمة للعمل وليست قوانين ثابتة.

ويظل السؤال هنا: ماهو اسلوب هذه الرواية واتجاهها السردي؟ وللاجابة يحتاج المرء إلى ملاحظة اكثر من قضية ليس اهمها مقاصد المؤلف ولا مراوغات السرد وانتقالاته ليصل إلى خلاصة مبسترة قد

لاتقنع الجميع ولكنها اكثر وضوحا من غيرها،ان اسلوب هذه الرواية هو الاسلوب المالوف للرواية الفكتورية وقد التزمه الروائي لانه اراد الواقعية بكل اشكالها واكثرها صرامة، اراد ان لايكون حدثه فكتوريا بل طريقة حديثة عن الحدث فكتورية ايضا غير انه لم يستطع ان يتجاوز بصمة عصره ووعيه وفكره، واراد ايضا ان لايكون مقلدا هزليا لرواية نموذجية تعود لعصر من العصور فكانت اشاراته البارعة ومراوغاته السردية في كل الفصول، ولكنه توج عمله بالفصل الثالث عشر الذي عالج فيه مفهوم الرواية عنده وكسر ايهام التقليد والالتزام بقواعد السرد الفكتوريه، لقد كان الفصل ١٣ محطة استراحة ومعبر انتقال في ان معا، فلو اعدنا إلى الفصول السابقة عليه لوجدنا ان مهمة الكشف والتعريف قد تمت من خلال تلك الفصول، مكانا وشخصيات وزمانا وعلاقات، وها نحن نتجه كليا صوب الحدث الذي تنتظره الرواية اذن كان لابد من محطة استراحة تنقلنا إلى مرحلة اكثر تداخلا في البناء السردي لهذه الرواية، ان طريقة القطع المتبادل وهي اقرب إلى التوازي وان لم تكن منطبقة عليه تحيلنا إلى مفهوم(الترصيع) الذي تحدث به(تودوروف) [٣*] فكل مجريات السرد الثانوية والداخلية والمتقاطعة انما ترصع مسارا سرديا واحدا هو المراد في بناء هذه الرواية انه مسار العلاقة الخطره غير المنطقية لكن الواجبة الحصول بين بطلي الرواية، ولكننا نؤمن ايضا بان القول بالترصيع لايلغي حضور الانماط الاخرى وكالتناوب الذي يحصل بين قصة تشارلز وقصة بولتيني ومثل(التسلسل الذي يمكن ملاحظته في محور خادم تشارلز وخادمة خطيبته). لقد كان فاولز واعيا لما يفعل، كان يدري انه(راوية عارف بكل شيء) لانه يكتب رواية فكتورية لاتؤمن الا برواية من هذا النوع[٤*].

وكان كسر الايهام على الطريقة البرختية انتقالة في السرد واتجاها مخالفا لمسار الرواية بوصفها ملتزمة بالموروث الفكتوري ولكنه كان ضروريا لاكثر من سبب كما سبق وبينا ذلك، ان مايدعوه احد النقاد(مجرد تمويه مزعج) [١٨] هو في اللب من وعي فاولز بعصره فضلا عن وعيه بتقاليد الكتابة الفكتورية اليس هو العارف بكل شيء فلم لا يناقش معرفته بالرواية ويحاسب افكاره؟ ولعل اشارة فاولز إلى بريخت[٥*] كانت اشارة مقصورة لانه استعانة برؤية بريخت عن كسر الوهم في المسرح لجعلها في الرواية عنصرا اساسيا بما هي به رؤيته الشخصية عن العصر الذي سيتحدث عنه وعن عصره هو ايضا فهو لايستطيع حتى لو اراد ان يتناسى انه ابن هذا العصر وان وعيه بفنه انما هو وليد ثقافة هذا العصر وان ما فعله من كسر للايهام وخلخلة للمتوالية السردية-التي اثبتنا زيف وجودها اصلا- في الرواية التاريخية انما هو الطريق الوحيد الذي يمكنه سلوكه (فالحواشي والاشارات المتكرره إلى شخصيات من القرن العشرين وظهور المؤلف نفسه في العديد من المواقف بطريقة اقرب إلى اسلوب هتشكوك واختيار نهايتين كل هذه تسهم في تقويض القواعد التي كنا نعتقد انه سيمتثل اليها) [١٩].

٣- أزمنة السرد في الرواية :

ارتبط الزمن بالسرد ارتباطا جذريا من حيث ان النقاد نظروا إلى السرد بوصفه فنا زمانيا، مدة طويلة من الزمن وحتى عندما تبدل مفهوم الزمن في القرن العشرين بعد ثورة النظرية النسبية، لم يخرج السرد على الزمن ولم يستغن عنه وانما(بات من الامور المفترضة انه مهما كان نوع ذلك الزمن فانه يتميز اولا وقبل كل شيء بالتعددية)[٢٠] بمعنى اخر ان ثورة الفكر الزمني والسردي التي ظهرت في العقود الاولى من القرن العشرين لم تلغ الزمن او تنفي وجوده او دوره وانما كسرت رتابة وسيطرة المفهوم الارسطي السائد هو الزمن الخطي الذي يسير بطمأنينة في اتجاهه المألوف دون كسر او تضخم او توقف او انحراف او انعدام في بعض الاحيان.

ان اتجاهات الزمن السردي المعاصر(لم تخرج عن الفكرة الرئيسية التي طرحها توماس مان، الزمن يمثل وسط السرد مثلما هو وسط الحياة) [٢١]...غير ان الوعي الجديد بالعالم ومعطياته ومحاولة اقتناص الجوهر المتخفي وراء المظاهر المراوغة هو الذي انتج لنا زمن (تيار الوعي) وزمن (وجهة النظر) وزمن (اللازمن) فضلا عن التصور العميق عن تداخل الزمان والمكان حيث يميل الادب الحديث إلى ان(يتميز بالشكل المكاني اكثر مما يتميز بالشكل الزماني) [٢٢] والحقيقة ان اكثر اشكال

الادب(مكانية) انما تضمر في داخلها المكاني زمنا ما، قد يكون مقصودا من مبدعها وقد تنتجه قراءة المتلقي مهما حاولت الصفة المكانية فيها ان تغفل الزمن او توهم بعدم وجوده او عدم اهميته لان الزمن مندغم في المكان وفي السرد وفي فعل الكتابة وفعل التلقي، كل مل اختلف في هذا العصر هو ان الزمن لم يهد مستقيما، بل لم يعد ذا متجه متعين فهو قد يتحلزن وقد يرتد وقد ينقطع ويتصل اويكون دائريا، بعبارة اخرى انه زمن الوعي لازمن الفيزياء وهو يستطيع ان يغير اتجاه الزمن الفيزيائي عندما يجعله عرضة للوعي به، انه يستبطن الزمن فلا يعود زمنا كالمالوف وانما يتخذ اشكالا شتى تختلف إلى حد التناقض وإلى حد يمكن القول معه بان الزمن صار بعدا مكانيا(كما يرى انشتاين) ولكن الحقيقة ان الوعي به هو الذي تحول وتبدل وصار اقرب إلى المكانية.

ان الفكرة التي يطرحها باختين في دراسته عن(اشكال الزمن) تناسب هذا التحول تماما فهو يؤمن- في الحياة كما في العمل الروائي- ان ثمة حوارا بين الازمنه اي ان اعلاقة بين اتجاهات الزمن في العمل الروائي- مهما كان صنف الرواية او موقفها من الزمن- ان تلك العلاقة انما هي علاقة حوارية،ان الأزمنة / الأمكنة شمولية على نحو مشترك فهي تتعايش معا وقد تكون متداخلة بعضها مع بعض او يحل احدها محل الاخر او يعارضه او يناقضه او قد يوجد كل واحد منها في علاقة متداخلة بالغة التعقيد والسمة العامة لهذه العلاقة هي انها علاقة حوارية(بالمعنى الاشمل للكلمة) [٢٣] وفي رواية فاولز امرأة الضابط الفرنسي يمكن ملاحظة زمنين متمايزين لكل منهما ادواته ووسائله وطرق انتاجه فضلا عن زمن ممتد غير متمايز يشمل الزمنين ،وعلى الصورة التالية :-

١-**الحاضر الروائي :** وهو زمن الحكي الذي يمتلك انية الحاضر من خلال الراوي العارف(فاولز) والذي يتحقق زمنه الحاضر بالقراءة ولايوجد بغيرها بمعنى ان الحاضر الذي يسرد فيه فاولز روايته انما يمتلك انيته من خلال حاضر قراءتنا له،ومن حقيقة معاصرته فنحن نميل إلى جعله حاضرا انيا اثناء قراءتنا لان تتابع قراءتنا للسرد يمتلك صفة الانية التي تميز الزمن الحاضر..ان وسائل فاولز في انتاج هذا الزمن انما تقوم على الحكي اي على وصف الفعل لا على تمثيله، وعلى الرغم من الامكانية الزمنية الكامنة في هذا الحكي واحتمال او تحقق انتقالاته الزمنية خارج الحاضر الروائي وداخله فان الخط المميز لهذا الحكي انه خط الحاضر المتظمن لغيره من الازمنه والذي يهيمن عليها دون الغائها تماما، ان عناصر هذا الحاضر الروائي تتحقق في كل زاويا الرواية ولكنه يجد تمثيله الاوضح غير الملتبس في مواضع التجريب التي يكسر فيها فاولز انسياب الزمن وانسياب الحدث الفكتوري المروي ، ويمكن التمثيل عليها في الصفحات (١٧، ٢٨ ،٣٩، ٤٨، ١١٠) وغيرها حيث يكسر الحدث والزمن بمعلومة مستقبلية تتجاوز الشخصيات وزمنها ولعل التمثيل الاكثر نقاء وقصدية هو الفصل الثالث عشر الذي يحاكم فيه فاولز مهمته الروائية بمفاهيم عصره وبانية واضحة وبالزمان الحاضر غير القابل للتاويل او الانحراف او حتى محاورة الازمنة الاخرى.

٢- **الماضي الروائي :** وهو زمن الحدث الفكتوري الذي يرويه لنا فاولز بوصفه((نائبا عن الاله)) وعارفا بكل شيء واول ما يلحظ في هذا الزمن انه متحقق لاعبر الحكي والوصف بل عبر الحوار الذي يفتح افاق الزمن على اتجاهاتها المختلفة فالحوار بذاته حاضر في الزمان ولكنه ماض من حيث كونه معادا تشكيله في رواية عن الماضي، بمعنى اخر ان حاضر الحوار يتحقق بالاستعادة (فلاش باك) الذهني وهذا يعني ان ثمة تداخلا مانيا في الانتاج هو غير ما سيحدث من تداخل في التلقي، ان احداث الرواية تجري قبل قرن كامل من كتابة فاولز لها ، اي ان ثمة مساحة شاسعة يلعب فيها الزمن بمعونة تقنيات الروائي، فهو يستعيد الازمنه كلها ويعيد توزيعها داخل ذلك الماضي الكلي كما تلعب بها داخل حاضره الروائي، لقد كانت ادواته في تحقيق هذا اللعب الزمني هي ادوات الرواية الفكتورية: التواريخ والوثائق والوصف وطبيعة الافكار واتجاهات الحوار وبناء شخصيات فكتورية محضة...وقد استطاع فاولز ان يوهمنا بالانتقال إلى الماضي من خلال هذه

الادوات، وان كانت قناعته بها- من حيث انها فكتورية او تمثل روح عصرها- قناعة غير تامة بل هي موضع شك دائم كما اوضح في حديثه عن علاقة العصرين اسلوبيا في قوله: (ان الحوار الحقيقي في العام ١٨٦٧ بقدر(ما يمكن سماعه في كتب العصر) قريب جدا من كلامنا) [٢٤]...ان اهم ما يميز البناء الزمني السردي هو امران:

الاول: ظاهرة كسر الايهام من خلال التغريب الذي يقارب الرؤية البريختية حيث يكسر فاولز استمرارية الماضي الروائي بالحاضر الخارج على الحدث الماضي من خلال ذكر افكار وشخصيات معاصرة، ومعنى هذا ان الزمن في رواية فاولز ليس خطيا كما يفترض في رواية فكتورية نموذجية بل ان بصمة عصر فاولز ظاهرة في اكثر افكاره استغراقا في الماضي والمنطقية الزمنية انها تذكره دائما انه ابن عصره المرتبك المتدخل زمنيا وليس ان المسار الهديء الواضح المعالم الذي توهمنا به الرواية الفكتورية.

الثاني: ان الزمن اللغوي كان عونا كبيرا لفاولز في التخلص من رتابة المسار الخطي المعتاد، بمعنى ان الماضي الذي كان فاولز يوهمنا بالتزامه به انما هو عباءة ممتدة تخفي في طياتها ازمنة اخرى(ماضي الماضي / حاضر الماضي / مستقبل الماضي) بكل تدرجات هذا الزمن وتولاته وتضاداته وانتقالاته المتوازية او المتقاطعة وكانت الوسيلة الوحيدة التي التزمها فاولز بحكم اصراره على التزام تقاليد الكتابة الفكتورية هي استثمار الازمنة اللغوية في الكتابة، فمن خلالها صار ممكنا ان نرى حاضرا ومستقبلا قابعين في قاع الماضي وان نتوقع ماضيا مغرقا في ماضويته دون ان نرتبك او يختل المتجه الزمني العام في قراءتنا.

المبحث الثالث : امرأ ة الضابط الفرنسي/ الفيلم

السرد واتجاهات الزمن

١- رؤية الاعداد: الاعداد وتصنيف النص السينمائي

أن رؤية الاعداد السينمائي تنبجس مع الخطوة الاولى في اختيار النص(اي ان لحظة اختيار النص هي اقرار فعلي بمضمون العمل الادبي وامتياز له من باقي الانجازات الادبية من جنسه ،لانقصد بهذا الاقرار دوافع الاعجاب بالادب فحسب وانما امكانية نقل العمل الادبي إلى ميدان ابداعي جديد هو الفيلم واعتماد ذلك النص مادة خام للانجاز الفيلمي) [٢٥]، واذن فالاختيار هو تاسي لرؤية الاعداد من حيث مفهوم القراءة، فالمعد قاريء للنص الاصلي ومن حيث مفهوم العلاقة فالنص يحمل في ذاته امكانية تسوغ اعداده وتحويله إلى وسط فني اخر. ومن اليسير ان نلاحظ ان انواع الاعداد التي عرضها دي جانيتي التي سجلنا تحفظنا عليها ليست كافية في تحليل رؤية المعد السينمائي، فضلا عن اسباب اختياره للنص المراد اعداده فالنص يظل متحكما في الاعداد حتى في اكثر صور الاعداد ابتعادا عنه وتجردا منه، وهذا الامر يقيد حرية المعد كما انه يضع العلاقة بين الاصل والاعداد في ذهن المتلقي في وضع خطر يميل ضرورة إلى احد الطرفين، ان الدارسين يرون (أن السينما تستطيع معالجة الانواع الثلاثة الكبيره من الرواية وهي تصوير مرحلة زمنية ما، وتطور حياة ما، او سرد ازمة ما، ولكن السينما لاتستطيع ان تعالج هذه الانواع الثلاثة في الرواية بالدرجة نفسها من السهولة والكمال فهي محكومة في النوعين الأوليين، القيام باختيار وباضاءة لحظات معبرة او لوحات أساسية وكذلك فانها تبدو دائما وكأنها تختصر او تقدم أجزاءً منتقاة من اثر ادبي اكثر اتساعا، وفي النهاية فانني اعتقد ان هذين النموذجين من الرواية لايمكنهما مطلقا ان يقدما للسينما مثلا جيدا تماما على العكس من ذلك فان الرواية- الازمة تقترب من التركيز الضروري للسرد السينمائي)[٢٦]... ان الرؤية التي يعرضها فيزيلية في ما اقتبسناه منه انفا ليست جديدة وهي نفسها ما عرضه دي جانيتي من حديثه حول الاعداد[٦٤*] غير ان الجديد فيها هو تعيين نوع الرواية الصالحة للاعداد السينمائي، فهو يرى ان النوع الوحيد هو رواية

الازمة اي الرواية التي يكون فيها الحدث الدرامي ذا اتجاه تصاعدي واضح وغير متشعب وليست فيه تفصيلات تحليلية او تاملات، انه النوع (الاكثر اختصارا في الوقت الذي يتم التعبير فيها قبل كل شيء عن طريق السلوك الخارجي لشخصياتها) [٢٧] .....وعلى الرغم من ان رواية الازمة لاتخلو من معوقات ومصاعب العلاقة بين الادب والفيلم فانه بقربها من اطر المسرحية تبدو اكثر اقترابا من السرد السينمائي المعتمد على التكثيف والبناء الصوري، فضلا عن مساحة الأمانة في النقل التي تبقي العلاقة بين النصين ملحوظة وقائمة دون ان تلغي حرية المعد في عمله النهائي.

ان رواية فاولز التي اعدها سينمائيا كاتب مسرحي من طراز (هارولد بنتر) واخرجها منظر سينمائي كبير من طراز (كارل رايز) تنتمي ظاهرا إلى الصنف الاول(تصوير مرحلة زمنية ما) ولكنها في الحقيقة تدغم الانواع الثلاثة في قالب واحد، فهي رواية(تطور حياة ما) من خلال استعراضها لوعي وحياة وحرية(سارة وودراف) وهي ايضا (رواية ازمة ما) من خلال تقصيها للازمة الأخلاقية والقيمية لبطلها(شارلز سيمشون) فهي اذن رواية ثلاثية الصنف ان صح التعبير وان كان الاتجاه الأول أوضح على سطحها ومسارها السردي العام، فانما نحن ضحية خدعة مقصودة وايهام متعمد اراده فاولز من خلال انتقاءه لهذا العصر مدعما(واقعيته المفترضة) بقوائم احصائية ومقتطفات تاريخية ومقارنات واحالات وشروح ، الرواية في النهاية لعبة بديعة ولكنها مراوغة وعصية على التصنيف وهذا ما يجعلها صعبة في حال التفكير باعدادها...فأي أنواع الاعداد يصلح لها؟؟ وهي متماسكة ومقصودة في كل حركة وسكنة وكل مافيها انما هو اساسي في خدمة حركتها السردية وفعلها الروائي حتى مايبدو لاول وهلة ضربا من الهذر الزائد والاستطراد غير الضروري، انه روح العصر وروح الشخصيات وروح الزمن الغائم المختفي في مراوغات واضحة ولكنها غير مالوفة ولابد لها ان تكتب بهذا الشكل وهذه ليست محنه في وعي الروائي ولكنها محنة معضلة في وعي المعد السينمائي، فكيف يعالج هارولد بنتر هذه المحنه؟

لقد راوغنا هارولد بنتر ايضا فقد اهمل الاغراء المتمثل في الصورة التاريخية للرواية، وكان ممكن ان يكون منها فيلما رائعا يكتفي بمتابعة اتجاه السرد الروائي وحبكة فاولز، مهملا التمويهات الحداثوية والاشارات البريختية غير المرغوب فيها، ولكن بنتر اختار طريقة اكثر وفاءا لاصله المسرحي انها طريقة (براندللو) التي وظفها في عمله المسرحي الشهير (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) وهو-اي بنتر- يخالف الانواع الثلاثة المألوفة من الاعداد ليلتزم نوعا شاملا هو اعداد القراءة اي ان المعد بوصفه قارئا ومتلقيا واعيا سوف ينتج النص المقروء مضيفا عليه معنى اخر ويستطيع القاريء - المعد هنا ان يوظف انواع الاعداد كلها في خدمة رؤيته المبدعة والحرة للنص المقروء، فقد التقط هارولد بنتر قيمته الاعداد غير المشدود عندما ركز على اتجاه(شارلز/ سارا) مهملا إلى حد بعيد كل الاتجاهات الاخرى(شارلز/عمه)-(ماري/ سام)-(فارلي/ بولينتي)-(ماري/ سيدتها) وغيرها من عناصر التكوين في الحبكة الاصلية للرواية، كما التقط بينتر قيمة الاعداد الامين عندما امسك بحرفية عالة بعناصر الروح الفيكتورية التي سربها فاولز في اثناء روايته، لقد فهم بينتر مقاصد فاولز وكان امينا في نقلها ولو بطريقة مختلفة عما فعله فاولز، اما الاعداد الحرفي فقد حرص عليه هارولد بنتر في مواضع كثيرة من نصه السينمائي كان يقوم فيها بالنقل الحرفي المباشر لما يريده فاولز، ولاسيما مظاهر الحياة في العصر المقصود ومتعلقاتها.

وهكذا كان اعداد هارولد بنتر مشتملا على انواع الاعداد كلها ولكنه مختلف عنها في صورته النهائية فهو اقرب إلى الطريقة المسرحية التي ذكرناها منه إلى طبيعة الرواية، وقد تكون هذه المعالجة طريقة خاصة لتلمس روح الرواية او لمشاركة صانعها وعدم الاستسلام لاغرائها او لاثبات الذات ولكنها-ايا كان مغزاها- خرجت على انواع الاعداد المألوفة واوجدت نظاما سرديا في الفيلم يختلف كثيرا في قواعده وازمنته وتحولاته وعلائقه كما هو في الرواية ولكنه لايقل عنه في الغنى والعمق....بقيت في هذا الامر مسالتان :

المسألة الاولى : ماذا اراد المعد عندما اختار هذه الطريقة في الاعداد؟ وهل كانت ارادته متوازية ومتوافقة مع ما أراده فاولز كما سبق وان عرضنا؟

ان الإجابة عن ذلك تبدو غير يسيرة ولكننا من خلال بعض المعالجات الفيلمية التي ابتكرها هارولد بنتر نجده يتارجح بين السخرية من العصر الفيكتوري (كما في مشهد استخدام المنظار المقرب وهولم يرد في الرواية اصلا) وكما في مشهد عناق الخطيبين البارد في اول الفيلم وبين احساسه بالتشابه بين العصرين او بعبارة ادق لازمنية الازمة العاطفية(كما هو واضح في المماهاة بين ممثلي الفيلم وابطال الرواية) وفي العموم فقد التقط بنتر كثيرا من مقاصد فاولز ولكنه انحرف عنها ليقدم رؤيته هو لذلك العصر وللازمة العاطفية ولموقفه من الفن ولاشياء اخرى عرضها في اعداده.

المسألة الثانية : كيف يمكن تصنيف فيلم أمراة الضابط الفرنسي وفقا للمنجز السينمائي؟ فهل هو فيلم تاريخي كما هو حال الرواية الماخوذ عنها؟ ام هو فيلم تجريبي كما هو حال الرواية نفسها في بعض مواضعها؟ ام هو فيلم عصي على التصنيف؟

لقد سبق لكثير من المخرجين معالجة هذه الرواية(السينما داخل السينما) [٢٨] ولكنها المرة الاولى فيما اظن التي تتعرض فيها رواية تاريخية لهذه المعالجة مع الحفاظ على اتجاهين متوازيين في السرد وعدم كسر الايهام والوقوع في لعبة التماهي إلى حد المطابقة(كما سنعرض له في مبحثنا عن المعالجة السينمائية)، ان فيلم امراة الضابط الفرنسي يعقد اصرة اخرى مع الرواية حين يكون- كما هي الرواية - عصيا على التصنيف القاطع وعندما يكون خليطا ابداعيا عالي الجودة كما هو الاصل الادبي الذي نقل منه بين رؤيتين وعصرين وموقفين من الحياة والزمن والسرد.

٢- التناوب السردي :

سبق لنا ان بينا المقصود بالتناوب بوصفه نمطا سرديا وبوصفه نسقا بنائيا ويمكن التذكير هنا بانه هو نفسه (التوازي) ومن اليسير ان نلاحظ ان بنية التناوب او التوازي السردي كانت من ضمن الانساق التي بنى عليها فاولز روايته وان كانت الهيمنة في سرد الرواية للنسق التتابعي اكثر من غيره، اما في الاعداد الفيلمي فان نسقا جديدا يشبه التوازي والتناوب السردي نجده مستخدما لدى هارولد بنتر فهو يمتلك- ظاهريا- التبادل المونتاجي الذي نجده في التناوب السردي حيث يتم الانتقال من متجه سردي إلى متجه مواز،ولكن سرد الفيلم يخالف التناوب والتوازي في امر جذري هو هو الثابت والمتحرك في عناصر السرد، ففي السرد المتناوب او المتوازي(ثمة وقائع تتعاصر في الزمان وان اختلفت في المكان بيد ان ثمة رابطا يربط تلك الاحداث ويوجه تتابعها ضمن سياقاتها الخاصة) [٢٩] أما سرد الفيلم فنجد فيه الاتي:-

١- ثبوت الحدث في السردين.
٢- تداخل الامكنة وثبوتها بعض الاحيان في السردين.
٣- تغاير الازمنة تغايرا مطلقا.

فالسرد الاول الذي تمثله عملية تمثيل الفيلم يوازي في احداثه العامة، لاسيما العلاقة غير المنطقية- والمخالفة للعرض - بين الممثلين، يوازي علاقة (سارة/ شارلز) في الرواية إلى درجة ثبوت هذه الاحداث وهو ما يلح عليه هارولد بنتر في اكثر من موضع، مثلا (مشهد النوم في الغابة، ومشهد نوم البطلة في غرفتها، مشهد القطار وحديثهما عن اول ليلة قضياها معا، مشهد لقائهما بعد غيابها مع مشهد نهاية التمثيل) فضلا عن الاشارات اللغوية الدالة على ثبوت الاحداث (كما في مناداة البطل لها باسمها في الرواية...سارة) وغيرها، اما ثبوت الامكنه فيمكن ملاحظته بحكم كون السرد الداخلي ناشئا من السرد الخارجي، اي ان امكنة التصوير وامكنة الحدث واحدة او تفرض على الحدث ان يقع فيها كما في مشهد افتتاح الفيلم، اما الزمن فيختلف بحكم اختلاف عصري السرد-فعصر التمثيل هو القرن العشرون، اما عصر الرواية الممثلة فهو القرن التاسع عشر.....ان اهم ما يلحظ في البناء السردي الذي اتخذه الفيلم

هو :-

أ- الاتجاه الدائري: اذا صحة الصفة ، في مسار الحدث فقد كان افتتاح السردين واحدا عبر مشهد الكلاكيت وبدء التصوير، فقد بدء سرد التمثيل بـ(اكشن) وبدء سرد الرواية بحركة البطلة باتجاه الجرف (سارة تنظر إلى البحر) ثم افترق السردان ظاهريا ليلتقيا في مشهد الختام حيث كرر المخرج مشهد الخروج في القارب من النفق مرتين وكانه يشير إلى نهاية السردين في خاتمة واحدة مع ان اتجاه الاحداث يبدو غير متساوق مع هذه الخاتمة الموحده.

ب- التقاطع السردي: ان سعي هارولد بنتر إلى التقاط سر العمل الروائي قاده إلى تقنية التقاطع في مفاصل معينه من الفيلم، فعلى الرغم من ظاهرة التناوب السردي التي لا تفترض تقاطعا، الا ان المعد جعلنا نشعر ان من الممكن متابعة السرد الاول (سرد الرواية) دون الحاجة إلى السرد الثاني وكذلك الامر بالنسبة إلى السرد الثاني، فقد عرضهما وكانهما قصتان منفصلتان كل منهما تمثل فيلما ثم اختار نقاطا معينا قطع فيها سرد احداهما بالاخرى، هذا ظاهريا، ولكن ملاحظة مواضع التقاطع في السرد وما يقال فيها تؤكد لنا وبطريقة تدريجية ولكنها واضحة ان هارولد يسعى إلى اثبات التماهي اي وحدة الاحداث بين السردين، وبالتالي تداخلهما وليس توازيهما او حتى تقاطعهما، ويمكن ملاحظة ذلك في مشاهد (اعادة تمثيل سقوط البطلة امام البطل في الغابة، نظره اليها وهي نائمة مقسمة ل٣ مرات (في الغابة/ في سريرها/ في المخبأ بعد الهروب)، حوارهما في القطار بعد مشهد السرير) وغيرها من المشاهد والعناصر التي كان هارولد بنتر يسعى إلى تاكيدها والتركيز عليها بالقدر نفسه الذي كان يركز فيه على عودة السرد إلى النقطة التي انقطع عندها قبل تقاطع السردين، وان كانت هذه التقنية من صنع فاولز الذي نجح في ممارستها وايجاد مواضعها المؤثرة.

ج- خلق التماهي: لقد سعى هارولد بنتر وممثلو الفيلم إلى تصوير فكرة غاية في الخطورة وهي التماهي بين السردين، فمع كل خطوة سردية في اتجاه الرواية كنا نحس بانزلاق خطوة سردية باتجاه الفيلم صوب المنطقة الخطرة ذاتها، ان حيرة شارلز هي نفسها حيرة بطل الفيلم وحيرة ساره وتقلباتها هي مانجده في سلوك البطلة، هل كانا عاشقين قبل التورط في الرواية؟ ام انهما انزلقا مع بطلي الرواية إلى حافة العشق؟

هذا مالا يبدو واضحا في رؤية بنتر وهو سر من اسرار هذه الرؤية فلو كانا عاشقين لخسرنا مشهد وقوفهما معا على تلك الحافة النهرية المرعبة وخسرنا ايضا الطريقة الفذة التي استطاع فيها هارولد بنتر ان يداغم بين سردين مختلفين او محتوى احدهما في الاخر احتواء غير صميمي، لقد كان التماهي وتبادل المواقع او توحدها هو الحل الاصعب ولكنه الامثل والاكثر فنية وعمقا في الامساك بروح رواية فاولز وفي الوقت نفسه نتيجة الفيلم من الانفصام او افتعال التقاطع.

٣- ازمنة السرد الفيلمي: [٣٠]

بناءا على نسق التوازي الذي اتخذه الفيلم كان له نظام زمني يقترب من التوازي ايضا، فالحاضر الفيلمي الذي يعادل السرد الفيلمي/ التمثيل، يوازي الماضي الروائي الذي يمثله السرد الروائي/ الرواية المتمثلة، وعلى الرغم من ظهور الانفصال بين الزمنين والاختلاف الحاد بين اتجاهيهما فان اعادة النظر في هذين الزمنين توضح لنا عدة نقاط مهمه:

أ- ان نقطة الانطلاق الزمني في السردين كانت واحدة وهي نقطة الحاضر، ففي مشهد الافتتاح يبدأ السردان زمنيا ولكنهما انطلاقا منها يسيران باتجاهين متعاكسين، ففيما يوغل الحاضر في انيته واتجاهه إلى الأمام يوغل الماضي- الذي تمثله الرواية- في ماضويتة على الرغم من انه يتجه فيها إلى الأمام ايضا، ان الزمن السردي الأول والزمن السردي الثاني يتوازيان هذه المرة في نوعية المتجه لا في زمنه، فكلاهما يتصاعد إلى الأمام ولكن لايلتقيان ولايمكن ان نؤمن بتوازيهما الا في الصورة الاتية:

زمن الرواية/ الماضي الصاعد إلى الامام.

زمن الفيلم/ الحاضر.

فنقطة الانطلاق واحدة ولكن نهاية احداهما هي البداية الجديدة للاخر، فهما متوازيان في نقطة او نقطتين لا في المسار كله.

ب- ان كل زمن متجه كان يحمل في داخله ازمنة اخرى تحاوره او تتعايش فيه بالرغم من تناقضها معه، فالحاضر في سرد الفيلم كان يميل إلى المستقبل كما كان يميل إلى الماضي او يميل إلى ذاته الحاضره، كما نجده في مشهد الدعوة إلى الوليمة/ مشهد تذكير سارة لشارلز بليلة الفندق وهما في القطار(حاضر يتذكر الماضي) ومشاهد اخرى تؤكد تداخل الازمنة في سرد الفيلم وتحاوره، فضلا عن الازمنة الداخلية التي لم تكن تنكشف على السطح بسهولة ويسرمثلا(نظرة سارة وهي على شاطيء البحر/ وهو ينظر اليها وهي نائمة في غرفتها/ انتقالات فريق التصوير من حيث الزمن النفسي) اما الماضي الذي تمثله الرواية فقد سبق لنا عرضه تداخل الازمنه فيه وتحاورها وهو في الفيلم ذاته في الرواية بحكم كونه تداخلا ناشئا من طريقين اولهما لغة الحوار وثانيهما اتجاه الأحداث نحو (المستقبل الماضي).

ج- إن فكرة الانتقال بين الزمنين كانت مقصودة ومحورية وهي ليست بعيدة عن فكرة التقاطع السردي وفكرة التماهي بين الأحداث، فلو تتبعنا مجرى الزمنين لوجدنا ان الماضي يسيطر بعد نقطة الانطلاق المشتركة بصورة واضحة وان نقاط العودة أو الانتقال إلى الحاضر كانت في مواضع رئيسية من تطور فكرة التماهي وان سيطرة الحاضر لم تتحقق إلا مرتين في مشهد الدعوة إلى وليمة أعضاء الفيلم حيث يأخذ الحاضر مكانا اكبر ولكنه يعود إلى فقدانه، ومع تسارع خطوات السرد وتسارع خطوات الانزلاق في التماهي يصل الأمر إلى التبادل بين الزمنين فكل ماض يتبعه حاضر وكل حاضر يتبعه ماض في لقطات ومشاهد متتابعة وفيها شيء من السرعة وصولا إلى وحدة الزمنين في مشهد الختام.

د- ان نقاط الانتقال كانت تصر على تاكيد زمنها حتى في حال خلو المشهد من أي دليل على انتماءه الزمني، ففي مشهد السرير كان الزمن غير مميز في انتمائه إلى الماضي او الحاضر ولكن صوت الهاتف هو الذي حسم اتجاهه، ويلحظ هنا ان وسائل الحضارة هي التي كانت تعلن حضور الزمن الحاضر(السيارة، الهاتف، ملابس الأبطال، أنواع الرياضة الممارسة، نوعية المعزوفات الموسيقية، صوت طائرة الهليكوبتر، القطار الحديث، وأشباهها)على حين كانت عناصر الماضي ترتبط بزمن بصري (الملابس، الغابة، نوعية العربات، الاثاث) واحيانا عبر زمن صوتي(موسيقى العصر، وقع حوافر الخيل) واحينا عبر ازمنة غير مخصصة (رياضة التنس الشبيهة بالسكواش ورياضة رمي القوس).

وتجدر هنا الملاحظة ان ثمة تداخلا بين بعض هذه العناصر او اشتراكاً في دلالتها الزمنية فالقطار كان عبصرا مشتركا، كما ان صوته كان قريبا من صوت طائرة الهليكوبتر عندما كان الصوتان خلفيتين لمشهدين داخليين متخالفين في زمنهما....كما تجدر ملاحظة الايهام البصري الذي ادته اللوحة المكتوبة في احد المشاهد(بعد ثلاث سنوات) فهي قدتلت زمنا حاضرا ولكن الذي تلاها هو زمن ماض، الامر الذي يكسر التوقع الذي يفترضه تسلسلها في السياق.

المبحث الرابع : امرأة الضابط الفرنسي
المعالجة السينمائية : الأسلوب والسرد

إن رواية فاولز التي أراد لها مؤلفها ان تحاكي روايات القرن التاسع عشر شكلا ومضمونا وحجما، لابد لها- لتحقيق الحد الأدنى من تلك المحاكاة- ان تتشعب وان تتداخل فيها اتجاهات السرد وان تتشابك أحداثها ومعطياتها كما هي الحال في الواقع الذي تسعى إلى التزامه فضلا عن اغراء المعرفة المطلقة التي يتسم بها دور الراوي العليم والذي يعطيه الحق في الحديث عن كل شيء كيفما يشاء.

ورواية هذه صفاتها وهذا أسلوبها تشكل مشكلة جدية أمام معدها السينمائي كائنة ما كانت الطريقة التي سيعدها بها لان كل الطرق المألوفة في الإعداد لابد لها من إهمال الكثير مما يقال في الرواية ضرورة لا اختيارا ، وقد رأينا في المباحث السابقة ان معد هذه الرواية لم يكتف بما فيها من تشابك سردي فأضاف مستوى سرديا آخر، يتناوب مع السرد الروائي فأضاف عبئا واضحا على صورة الإعداد الفيلمي عن الرواية، وكانت الحلول الوحيدة الممكنة لهذه القضية إنما تكمن في وسائل المعالجة الفيلمية وأسلوبها الذي استخدمه المخرج (كار ل ريس) بهدى من رؤية المعد وكيف استطاعت إن تحدد اتجاهات الاختيار من الغنى ألحدثي والسردي الذي امتازت به رواية فاولز، وهل كانت وسائل المعالجة ضرورية أم إنها مفروضة من طبيعة الوسط السينمائي الجديد؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة لابد من معالجة قضايا رئيسية ظهرت في معالجة الفيلم للنص الروائي على وفق آلاتي :

١- أسباب اختيار الشكل السينمائي (التناوب السردي):

سبق لنا القول إن الرواية تصنف تحت عنوان الرواية التاريخية وكان من الممكن إن تقدم لنا المعالجة الفيلمية فيلما تاريخيا(كما في فيلم سكورسيزي العلاقات الخطرة) دون ان يحط من قدرة

كونه مأخوذا عن اصل تاريخي وكان ثمة خيار ثان وهو تقديم معالجة حديثة ذات معطيات عصرية لقصة قديمة(كما في فيلم قصة الحي الغربي المأخوذ عن روميو وجوليت) دون ان يحط منها ذلك، لان ما يحط من الفيلم إنما عناصره السينمائية لا أصوله الأدبية او صورتها الأصلية وهنا تكمن معضلة تفسير الاختيار، بمعنى لماذا اختار المعد هذا الشكل حصرا؟

في الحقيقة ليست هنالك إجابة قاطعة عن ذلك وان كان يمكن التخمين بان للتراث المسرحي للمعد دورا في ذلك أو إن المخرج أراد شكلا جديدا- قديما من معالجة هذا النص الروائي...أن أهم ما يلحظ هنا إن فكرة التغريب وكسر الإيهام لا تظهر في الفيلم الا في مواضع معينه على العكس من النمط السائد في هذا الأسلوب(السينما داخل سينما)ففي(مشهد البداية وفي مشهد التدريب على السقوط في الغابة ومشهد مناقشة إحصائيات العهد الفيكتوري) يمكن ان نجد كسرا للايهام وتذكيرا ان ثمة فيلما يمثل وانه ليس واقعا ولكن هذه العناصر من الضعف إلى حد انها خدمت الاتجاه المعاكس وهو اتجاه التماهي بين الواقع والفيلم والرواية، فالعنصر الاول باشتراكه الزمني بين السردين وعنصر التدريب بالقطع المونتاجي الذي قام به المخرج ليداخل بين السردين وصوت المروحية الذي كان في خلفية الاحصاء في مشهد السرير الذي يماهي صوت القطار في مشهد السرير في سرد الفيلم، هذه العناصر في مواضعها السياقية لم تنجح في تحقيق التغريب وكسر الايهام ، هذا بافتراض ان المعد قد وظفها لاداء ذلك اما اذا كانت لعبة ذكية اخرى من العاب هارولد بنتر فقد نجح بذلك تماما في مخادعتنا بها.

٢- العبث بتتابع السرد :

عند مقارنة تتابع السرد في الرواية مع تتابع السلارد الروائي في الفيلم نكتشف ان هارولد بنتر قد تلاعب في تسلسل هذا التتابع دون مسوغات فنية او هدف واضح، والباحث يرى ان هذا العبث بالتتابع هو غير الاختيار (وسنعرضه في نقطة لاحقة) لان العبث وقع في سرد مختار دون مسوغ لكسر خطه الزمني.

أ-مشهد رؤية البطل لسارة وحديثه مع خطيبته عنها كان على الشاطيء في الرواية ص(٢٣) وهو في بيت الخطيبة بعد العودة من الشاطئ في الفيلم.

ب- التعريف بساره (هوايتها، موت أبيها، كفالة بولتيني لها) تقع في الرواية على مراحل ص(٢٤)، (٥٣-٦١)، (٨٠-٩٥) في حين وقعت خارج تتابعها ودمجت جميعها في مشهد واحد.

ج- مشهد اعلان البطل الزواج من ايرنستينا وقع في بداية الفيلم(م ٤) وكان مكانه بيت خالتها في حين كان في الرواية في بيت أبيها وفي موضع متقدم جدا من السرد بوصفه تذكرا ص (١١٩-١٢٠).

وهناك مواضع أخرى كثيرة لعب فيها المعد بتتابع السرد فما الذي أدى به إلى فعل ذلك؟ انه ليس

الاختيار طبعا، فلو انه عرض هذه الأحداث بحسب تواليها لما اختل شيء في الفيلم كما إن العبث بمواقعها في السرد قد أدى بالرواية الفيلمية إلى الوقوع في بعض الأخطاء الواضحة التي سنعرضها لاحقا.

٣- خلق التماهي بين السردين:

لقد سبق ان ذكرت شيئا حول هذه النقطة ولكن في هذا الموضع أعرض لطرق المعالجة الفيلمية في خلق هذا التماهي وسنجعلها في الملاحظات الآتية :

أ- مشهد الافتتاح (البطلة تمثل بداية السردين معا في مشهد واحد).

ب- مشهد السرير في سرد الفيلم لا الرواية (الحوار يكشف التماهي من خلال الهزل والمداعبة تقول له: سوف يعتقدون اني ساقطة.

يقول لها ضاحكا : أنت كذلك.

في ايحاء إلى دورها في القصة وموقف الناس منه)

ج- مشهد في غرفتهما على السرير يقومان بإحصائية عن عصر الرواية (صوت المروحية يماهي صوت القطار...في مشهد السرير اللاحق بعد ممارستهما الحب في الفندق اثناء السرد الروائي)

ء- مشهد البطل ينظر إلى البطلة وهي نائمة في الغابة(يماهي مشهدين: الاول عندما ينظر اليها وهي نائمة في غرفتها في سرد الفيلم، والثاني عندما ينظر اليها وهي نائمة في مخبئها بعد ان طردتها بولتيني).

ذ- مشهد التدريب على اداء المشهد (يقوم القطع المونتاجي بتحقيق التماهي بين السردين، بعد ان تعيد مشهد السقوط امامه في الغابة في غرفتهما يقطع المخرج على السقطة في الغابة)

و- مشهد استلقائهما على شاطئ البحر (تماهي نظرة البطلة الحزينة في سرد الفيلم مع النظرة ذاتها في سرد الرواية ويقوم القطع بتحقيق تتابع التماهي).

ز- مشهد الحفلة التي تقام لأعضاء الفيلم (تتماهى اكثر من نقطة في تلك الحفلة مشهد بولتيني مع الممثلة التي تؤدي دورها، مشهد حوار سارة مع زوجة البطل حيث يتماهى الحوار حول الحسد مع مشهد لقائهما الاول في الغابة فتكون الخطيبة في الرواية موازية في وعي البطلة لزوجته في الفيلم)

خ- مشهد ممارستهما الحب يتماهى مع وصفها لذهابها للضابط الفرنسي.

ط- مشهد مكان لقائهما بعد ٣ سنوات(المكان نفسه يكون خاتمة لقائهما في الفيلم حيث يحدث التماهي الاخير في وعيه اذ ينادي على البطلة باسمها في الرواية(ساره) مع انها خارج دور الفيلم).

ي- مشهد النهاية المكرر مرتين(هما في قارب صغير يجدفان ليخرجا من نفق مظلم إلى بحيرة مضاءة بالشمس ومحاطة بالأشجار).

لقد خلقت نقطة التماهي فضلا عن نقاط الاتصالات الاخرى في السردين، خلقت حسا واضحا بالتداخل المقصود في الرواية، والباحث يرى ان المعد والمخرج قد امسكا باللحظة الأساسية التي يبني عليها فاولز روايته وهي نقطة المشابهة بين العصرين، فالسعي إلى الحرية وقيود المحيط والآخرين هي نفسها، وكسر الرتابة والعلاقات المحسوبة بالربح والخسارة هي نفسها في العصرين، أن خلاصة فكرة التماهي بين السردين كانت تسعى إلى فضح هشاشة اطمئنانا إلى الواقع، اننا واثقون به اكثر مما ينبغي ولكن مصادفة واحدة ممكنة الحصول قد تؤدي بنا إلى حافة الجنون والفوضى(عندما يكون السقوط من مثل هذا الارتفاع فما هي فائدة الحذر)[٣١].

٤- الإمكانات المهملة والإمكانات المحولة :

أن قدرة الاعداد السينمائي على الإفادة من إمكانات الرواية تمثل نوعا من الوعي بهذه الإمكانات ووعيا بالوسط المنقولة منه، فيما يخص رواية جون فاولز الغنية بالأحداث والتشعبات فان ثمة إمكانات مهملة كثيرة كانت رئيسية في الرواية وذات مغزى كبير في السرد ولكن المعالجة السينمائية أهملتها ،

بحسب اختيار المعد وقناعته، ولعل من اهم هذه الخطوط والإمكانات هي:

أ- خط العلاقة بين سام وماري

ب- خط العلاقة بين سارة وفيرلي

ج- خط العلاقة بين شارلز وعمه

ان هذه الخطوط السردية ذات أثر في تحديد الحبكة وتصاعدها، فضلا عن مساهمتها في تبيان روح العصر، ولم تكن المشكلة في المعالجة السينمائية في إهمال هذه العلاقات أو تكثيفها وإنما في عدم قدرة الفيلم على تطويعها بما يخدم الرؤية العامة، فلو نظرنا بتمعن إلى علاقة سام وماري لوجدنا الآتي :

أ- أراد فاولز في روايته أن يؤكد فكرتين أساسيتين: الأولى- إن طبقة الخدم الصاعدة في عصر الرأسمالية إنما تفتقد إلى الأصول الخلقية التي ميزت أسلافها وقد عملت الرواية على إيضاح ذلك قبل الحدث الرئيس في اكثر من موضع..أما الفكرة الثانية- فهي تحطيم صورة العذراء البريئة التي يتوارثها الناس عن الفتاة الفكتورية، وهو ما يفعله فاولز بمعطيات إحصائية.

ب- في الفيلم غامت صورة العلاقة بين ماري وسام بل انها توهمنا بأسبقيتها فعندما يزور شارلز ارنستينا ليصارحها نجد ان الخادمين يلتقيان ليراقبا المشهد بطريقة توحي بوجود الفة سابقة بينهما الامر الذي يخالف معطيات السرد عندما يسعى سام إلى إقامة علاقة مع ماري فيقع التنبيه من ثلاث جهات: شارلز ينبه سام ، وارنستينا تحذر ماري، والسيدة بولتيني تحذرها من مغبة هذه العلاقة.

ج- لقد فشلت المعالجة الفيلمية في هذا الجانب في تحقيق أهدافها، وثمة مجانية في غياب هذه المعطيات، فيما نراه من احداث فلماذا يتابع سام سيده وما الذي جعله هو وماري يجدان مخبأ سارة وقت لقائها بشارلز، ان هذه القضايا موضحة في الرواية بشكل جلي وكان من الممكن الاستفادة من الحوار او من مشهد واحد لايضاح ذلك في الفيلم، ولكن المعالجة لم تفعل ذلك وغامت النتائج بسبب عدم وضوح الاسباب والمسوغات، أن المثال السابق يمكن تعميمه في العلاقات الاخرى، لاسيما علاقة شارلز بعمه وهي علاقة محورية تحددها الرواية منذ الفصل الثالث ولها دور كبير في حسم اتجاهات السرد وتسهيل قرار شارلز بترك ارنستينا وتهديم مفهوم الواجب الفكتوري وكشف زيف العلاقات الاجتماعية، والاقتصادية في ذلك العصر ولكن المعالجة الفيلمية اهملت هذا الامر تماما وبالتالي خسرت امكانات روائية ودلالية في تبيان مسوغات القرار الخطير الذي سعى اليه البطل.

أما الامكانات المحولة فأوضحها على الاطلاق واهمها في الوقت نفسه تحويل المعالجة السينمائية صوت الروائي العليم إلى مستوى سردي متكامل فقد حول هارولد بنتر والمخرج كارل رايس صورة الوصف التي التزمها صوت الراوي إلى بناء سردي متواز مع بناء السرد الروائي...ومن الامكانات المحولة ايضا المعالجة البارعة للإحصائيات التي تخص احوال المرأة في العصر الفكتوري[٣٢] فقد حولها الفيلم إلى ايماءات بصرية موظفة داخل السرد وغير مفتعلة، فعندما يذهب شارلز للبحث عن سارة يمر بأماكن تعطي المعاني نفسها التي تعطيها تلك الإحصاءات. وفي العموم فان التحولات الذكية للوصف والحوار وتسلسل السرد والمستويات والتقاط الخط الأهم كانت هي أفضل وأجمل ما في المعالجة السينمائية ولكنها لا تمنع من القول ان زمام خطوط السرد قد أفلتت في أكثر من موضع(الطبيب وسام وماري وخالة ارنستينا ووالدها وهي نفسها احيانا) كل هؤلاء كانوا في معظم الأحيان يمارسون افعالا مجانية غير مبررة ولا تتناسب مع خطوط السرد ولم تتم معالجتها فيلميا بالطريقة نفسها التي عولجت فيها روائيا، بقيت نقطة واحدة في هذا الموضع هي تحويل النوع السردي، ففي اكثر من موضع من الفيلم كانت تتم(تحويلات من الحكي إلى التمثيل) [٣٣] وبالعكس ويمكن توضيح ذلك بالأمثلة الآتية:

أ- لقاء الاب بشارلز كان في الرواية حكيا ضمنيا فقد ورد وصف المقابلة اثناء حوار شارلز وارنستينا على الشاطيء ولكن الفيلم حوله من الوصف إلى التمثيل فقد كان هناك مشهد لقاء وحوار بين الرجلين وربما كان مسوغ هذا التحويل في المعالجة الفيلمية هو ايجاد تسلسل منطقي للعلاقة ولكن اللامنطق نفسه يكمن- في لغة ذلك العصر – في لقاء شابين لقاء علنيا قبل اعلان خطوبتهما، وهو ما لم تقع فيه

الرواية.
ب- تحويل الإحصاءات إلى معادلاتها البصرية السردية التي تتضمن الحوار احيانا وقد سبقت الاشارة إلى ذلك.

٥- الأداء بوصفه معالجة :

أن الممثل ركن اساسي من اللغة السينمائية ولابد من حسبانه في اثناء تناول المعالجة السينمائية فهو ليس طاقة حيادية وليس كما مهملا بل هو احيانا المعادل الوحيد لإمكانات روائية عصية على التحويل إلى السينما، وفي ما يخص (امرأة الضابط الفرنسي) يمكن القول ان ميريل سترب وجيرمي ايرونز، قد عوضا النقاط التي فشل الاعداد في معالجتها وكانت ملامحهما واداؤهما معينين على نقل الدلالة واتجاه السرد ، هذا ما صرح به جون فاولز نفسه على الرغم من انه يرفض تجسيد ممثلين لشخصيات رواياته واقتران الشخصية الروائية باسم ممثل(لقد أعجبت اعجابا شديدا بالممثلة ميريل سترب وهي تؤدي دورها في فيلم امراة الضابط الفرنسي الا انني لست سعيدا لاضطرارها هي او أي ممثلة اخرى يسند لها ذلك الدور إلى تقديم تلك الصورة للقارئ) [٣٤] وكلام فاولز هنا يحيد لنا إلى قبول الروائيين أنفسهم او رفضهم تحويل رواياتهم إلى أفلام- وربما بشروط – والأداء أمر لايمكن إهماله يكفي فقط ان نعود إلى مشاهد (حديث ميريل ستريب في الغابة عن الضابط الفرنسي، مشهد الافتتاح ولقائها الأول بشارلز، مشهدها وهي تنتظره وهو يخلع ملابسه ليمارسا الحب، مشهد لقائهما الاخير، مشهد اتصاله بها وزوجها حاضر، مشهد تأمله لها وهي نائمة في غرفتها) بل في المشاهد كلها لنجد ان أي أداء اخر لأي ممثل اخر سوف يكون معالجة مغايره، وفي ظن الباحث انها لن تكون مطابقة لما اراده فاولز او ما نجده في العمق الخفي من روايته وفي اعدادها الذكي المتناوب السرد، ان أي ممثلة اخرى- في ظني- ستعجز عن تحقيق التماهي الذي انبنت المعالجة السينمائية عليه واي فشل في ذلك يعني فشل المعالجة ذاتها لانها لن تعدو ان تكون (سينما داخل سينما) كما هي حال أفلام كثيرة.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

منهج البحث :

أختار الباحث لبحثه المنهج ألوصفي التحليلي في عملية دراسة المادة المعروضة ولكون هذا المنهج يعطي مساحة واسعة للتحليل والكشف، حيث أن الباحث قام أولا بفرز الأفلام المأخوذة عن روايات أدبية وقرء رواية واحدة من بينها.

أداة البحث :

أستخدم الباحث تحليل الأفلام من خلال جهاز عرض السي دي وذلك لعدم توفر نسخ لهذه الأفلام سينمائيا.

مجتمع البحث :

اختار الباحث رواية امرأة الضابط الفرنسي والفيلم المأخوذ عن هذه الرواية.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج :

أولا: إن الإعداد المتأني والذكي هو الذي يحافظ على جوهر النص الروائي ويعطي للفيلم بنيته الخاصة التي تنسجم مع فكرة النص الأدبي الأساسية وتقاطعه في بنائه الروحي.

ثانيا: أن عناصر اللغة السينمائية علامات مساعدة للتعبير عن أفكار الكاتب السردية كالمونتاج والإضاءة وحتى أداء الممثل.

الاستنتاج :

أن النص السينمائي هو نص مستقل بذاته عن النص الأدبي وله خصوصيته مثلما للرواية خصوصيتها ويتمتع بلغته المختلفة عن لغة الرواية.

التوصيات :

أولا: يوصي الباحث بدراسة السينما كونها جنس مستقل في كليات الآداب والإعلام مثلما تدرس كليات السينما موضوع الرواية.

ثانيا: يوصي الباحث باقتباس الروايات العراقية في أعمال سينمائية قصيرة كون هذه الأفلام تركز على فكرة الكاتب الجوهرية وتعطي للمخرج الحرية في إنجاز فيلمه وقراءته بشكل مختلف عن الإعداد لفيلم طويل.

الهوامش:

(١) ايتيان فيزيليه، السينما والانواع الادبية، ت: طلال سيف الدين، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد،ع٣، ١٩٨٢، ص٤٥
(٢) موريس بيجا، الفيلم والادب، ت: يوئيل يوسف عزيز، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد ، ع١، ١٩٨٦، ص٢٢
(*) سيناريو فيلم سوناتا الخريف ، تك ابتسام عبد الله ، ينظر ملحق مجلة الثقافة الاجنبية
(٣) مقابلة مع الان روب غرييه ، هل الادب والسينما فعاليتان منفصلتان ، اجراه جان جاك بروشييي، ت: محمح بوكاج، مجلة الاقلام ، العراق، ع ٤، ١٩٨٨، ص ص ١١٢-١١٣
(٤) طه الهاشمي، الرواية في السينما، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة بغداد، ١٩٨٧ ، ص ص٣٠-٣١
(٥) الان روب غرييه، الجن والمتاهة، لقاءات اجراها : شاكر نوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ص ١٣٥
(٦) طه الهاشمي، مصدر سابق، ص ٢١
(٧) لوي دي جانيتي، فهم السينما، ت: جعفر علي، دار الرشيد للنشر،بغداد، ١٩٨١، ص ٤٨٩
(٨) جانيتي ، المصدر السابق ، ص ٤٩٠
(٩) جانيتي، المصدر السابق ، ص ٤٩٣
(١٠) محمد درويش ، مقدمة رواية (امراة الضابط الفرنسي)، دار المأمون، بغداد ،١٩٩٦ ص ١٢
(١١) أ.ج.ب. جونسون، الواقعية في رواية امراة الضابط الفرنسي، ت: صبار سعدون، مجلة الثقافة الاجنبية، ع٤، ١٩٩٢ ، ص ١٣٥
(١٢) جونسون، المصدر السابق ، ص١٥٣
(١٣) جونسون، المصدر السابق، ص١٥٣
(*٢) ينظر الرواية الفصل الثالث من ص ٢٨ وما بعدها
(١٤) جون فاولز، امراة الضابط الفرنسي، ت: محمد درويش، دار المأمون، بغداد ، ١٩٩٦، ص ٣٦٨
(١٥) تزفتيان تودوروف، الادب والدلالة، ت: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، سوريا، ط١، ١٩٩٦،ص٧١
(١٦) أحمد ثامر جهاد، مديات الصورة والاتصال، دار الاتحاف للنشر، المغرب، ١٩٩٨،ط١،ص ص ٦١-٦٣
(١٧) جون فاولز ، مصدر سابق، ص ٧٨، وينظر ص ١٠٠
(١٨) جونسون، مصدر سابق، ص ١٥٣
(*٣) ينظر الادب والدلالة، مصدر سابق، ص ٧١
(*٤) ينظر رواية امراة الضابط الفرنسي، ،مصدر سابق، ص١٣٦
(*٥) ينظر المصدر السابق نفسه الرواية، ص٨٧
(١٩) جونسون، مصدر سابق، ص١٥٤
(٢٠) ستيسي بيرتن، باختين والزمان السردي الحديث، ت: محمد درويش، مجلة الاقلام ، العراق، ع١٩٩٩،٦،ص٣٥
(٢١) المصدر السابق نفسه، ص ٣٥
(٢٢) المصدر السابق نفسه ، ص٣٥
(٢٣) المصدر السابق نفسه، ص ٣٧

(٢٤) جونسون، مصدر سابق، ص ١٥٣
(٢٥) احمد ثامر جهاد، مصدر سابق، ص ٧١
(٢٦) ايتيان فيزيليه، مصدر سابق، ص ٤٥
(*٦) ينظر فهم السينما، مصدر سابق، ص٤٨٩وما بعدها
(٢٧) فيزيليه، مصدر سابق ، ص٤٥
(٢٨) ينظر فاضل الاسود، السرد السينمائي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهره، ١٩٩٦، ٢٩٢ وما بعدها
(٢٩) احمد ثامر جهاد، مصدر سابق، ص ٦٢
(٣٠) للمزيد من التفاصيل حول السرد الفيلمي ينظر طاهر عبد مسلم، الرواية والفيلم، مجلة الاقلام، ع٤، ١٩٨٨، ص ١٠٣-١٠٥
(٣١) جون فاولز ، مصدر سابق، ص ١٤١
(٣٢) جون فاولز ، مصدر سابق ، ص٣٦٣
(٣٣) تودوروف، مصدر سابق، ص ٧٩
(٣٤) جون فاولز، الرواية والتوق للحرية، حوار اجراه كارول يارهوم، ت: محمد درويش، الموقف الثقافي، بغداد ، ع ٦، ١٩٩٦، ص ١٣٠

المصادر :

١- الأسود، فاضل.السرد السينمائي.الهيئة المصرية العامة.القاهرة.١٩٩٦
٢- تودوروف، تزفتيان. الأدب والدلالة.ت: محمد خشفة. مركز الإنماء الحضاري.سوريا.١٩٩٦
٣- جانيتي، لو دي. فهم السينما.ت: جعفر علي. دار الرشيد. بغداد.١٩٨١
٤- جهاد، أحمد ثامر.مديات الصورة والاتصال.دار إتحاف للنشر.المغرب.١٩٩٨
٥- درويش، محمد. مقدمة رواية امرأة الضابط الفرنسي.دار المأمون.بغداد.١٩٩٦
٦- فاولز، جون. امرأة الضابط الفرنسي. ت: محمد درويش. دار المأمون. بغداد.١٩٩٦

الدوريات :

١- بروشبي، جان جاك. مقابلة مع الآن روب غرييه. هل الأدب والفن فعاليتان منفصلتان.ت: محمد بوكاج. مجلة الأقلام. ع٤. العراق. ١٩٨٨
٢- بيجا،موريس. الفيلم والأدب.ت: يوئييل يوسف عزيز. مجلة الثقافة الأجنبية.ع١.بغداد.١٩٨٦
٣- بيرتن،ستيسي. باختين والزمان السردي الحديث.ت:محمد درويش. مجلة الأقلام.ع٦. بغداد.١٩٩٩
٤- جونسون،آ.ج.ب. الواقعية في رواية امرأة الضابط الفرنسي.ت:سعدون صبار السعدون.مجلة الثقافة الأجنبية.ع٤.بغداد.١٩٩٢
٥- يارهوم، كارل. لقاء مع جون فاولز.الرواية والتوق للحرية. ت:محمد درويش.مجلة الموقف الثقافي. ع٦.بغداد.١٩٩٦
٦-فيزلييه،أيتيان. السينما والأنواع الأدبية.ت: طلال سيف الدين. مجلة الثقافة الأجنبية.ع٣. بغداد.١٩٨٢
٧- مسلم، طاهر عبد.الرواية والفيلم.مجلة الأقلام.ع٤.بغداد.١٩٨٨
٨- ، سيناريو فيلم سوناتا الخريف.ت: ابتسام عبد الله. ملحق مجلة الثقافة الأجنبية.

الاطاريح :

الهاشمي، طه حسن. الرواية والسينما. أطروحة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة. بغداد.١٩٨٨

ABSTRACT

Much talk about the movie adaptation of the novel and commitment amended (the director / firearms) with the original novelist and how to find shovels Basri of the text is written in the novel.

Some films came a transliteration of the novel Troyes (Scott Wiczjrald) on the provision

shatters the U.S. (Great Gatsby) film directed by (Jack Clayton) Develop a scenario filmmaker Francis Topola renowned, but others impact traffic in a different way, causing some changes to the original text novelist He sarcastically either rebuild or event of the novel and then built on the word private or restore structural building personal, and that many examples of this type of citation and the best example of this was (English Patient) director (Tony Gelleh), based on the novel writer (Michael Aundhatji).

But between the novel and film are not the result today but since the first discovery of cinema and remember in this regard, the first attempt by the director (von Strohaim) for the novel (Frank gull) ghost, and what happened after the altercations and battles with film producers who took long (10) Hours of the magnitude of the novel, which in return the company producing products and reducing it to close (5) hours, which is strongly rejected the film director fact that these five hours does not give the novel right, it went Strohaim away when he tried to find a visual equivalent for each word found in the novel. Cinema and have the potential mediator visual brevity and fast-moving events or times, places and personalities and reduce some of the chapters of the novel example, in no way out (Ivan Petreyev) taken on a novel (Brothers Karamazov) of genius (Distovski), we find that the separation of the Inspector amended to delete bulk of which was written (Ivan Karamazov) The novel, which takes in more than (100) pages, despite the importance of this chapter the reader who knows a pattern of thinking and personality Ivan, with the length of this film exceeded three hours with the efforts Alsinarst and director to maintain the spirit of the original text novelist.

If we want to talk about film and the novel must be found in the unique models of cinema preparations for the novel and represents the best of the (Stanley Kubrick), which was prepared for the task of movies such as literary novels (Odessa Space (200) on the novel by Arthur C. Clarke and (Lolita) on the text (Nabakov) And (wide eyes closed) on (Arthur Centzlr (f) A Clockwork mechanics) on (Anthony Kyrgyzstan). Wrote scenarios of these films did not commit themselves totally texts novels and events have been searching for the idea and spirit, which aroused controversy between him and Nabakov at work on novel (Lolita) finally says Nabakov started when I sleep I dream of Kubrick movie, not novels. I think that if Arthur Centzlr able to watch the movie, which ousted Kubrick (eyes closed for widening) on the story (Double dream) objected to what it never has drained director ... With Alsinarst (Frederick Rufail) each Makhlithma in the restructuring of the text shown the same style and atmosphere General who wrote the story has Centzlr Kubrick knew how summarizes the philosophical idea of the psychological novel, which mentioned (Rufail) than the pleasures of writing (two years with Kubrick).

It marks an important preparation for the movie version is found in the novel War and Peace version of American and Russian. Summarized the American movie and the novel came when her soul dead lacklustre and cool despite the mobilization of stars which unlike the Russian version directed by (Sergei Bondrajok), which came in more than (6) hours The details of the task of vital humanitarian sophisticated models and the transfer of good spirit and atmosphere of the original novel and sophisticated imaging and get this thing just a few quotes from the movie of the novel, which indicates the importance of cinema race starts expressions separate from the novel, whether a citation or literal expression through brief and metaphor, With the remains of both film and novel independent private entity. Difficulty lies from a personal point of view (which tries to read the search) what happens in novels (problem) is right that the term problem here is that novels, replete with a lot of events and historical references and materials (education and the intersection of narrative and

overlapping times and places such as the novel (John Welsh) known (French woman officer) and prepared for cinema playwright (Harold painter) and directed (Carl Rice) is detailed and complex novel, painter to play intelligently when making their tales interference with each other as if they were an echo of the past echo through the present through the narrative did not inside.

Elsewhere had been stationed. Difficulty in transporting precise description of the characters and places which may extend to the novel to several pages, but the ability of cinema to the brevity and condensation can be reduced these pages to a snapshot of one or scenery and the best expression of this is the scene of Understanding (Meryl Streep) about (Jeremy Irons), shrugging off those that changed the course of his life was not in the (French woman officer), which has been described in the novel Bulls to nearly three pages, of course, here's ability to contain Representative act and a sense in these pages have known (Meryl Streep) interior personal well-managed features In an eye on reaching the idea (Bulls) written, and this is what research is trying to read the first chapter came to identify the importance of research and its objectives and the character and previous studies of the subject, and was the second chapter is the theoretical framework in four Investigation has dealt Study of the first entrance to the relationship between the novel and film dealt Study Second narrative of time and trends in the French novel by a woman officer, and was third on the Study of narrative and time trends in the movie, based on this novel dealt with the Fourth Study treatment cinematic style and narrative, and came third chapter provides procedures for search and then Chapter IV: findings, conclusions and recommendations, while the last chapter The sources used in research.