سينمة النص الروائي
بحث مقارن في آليات الفلم والرواية

د. سلام كاظم الأوسي
كلية الآداب / جامعة القادسية

خلاصة البحث

إنَّ الرواية والفلم كيانان متباينان لكنَّهما يمتلكان جذوراً موحّدة يحق لنا من خلالهما أن ندمج ، أو نحذف ، أو نختصر لأجل الوصول إلى مقاربات فنية ، تستغل فيها عناصر التشابه للتحايل على كيفية العمل ووسيلته ، لكننا لا ننسى أنَّ الرواية على شكلها المكتوب تحوي عناصر سينمائية ، وسينمائيتها هنا مقروءة غير مرئية ، سينمائية يتحكّم بها الذهن وخيال القارئ اعتماداً على خيال ورؤيا المؤلف في حين يعتمد المشهد السينمائي على رؤيا وخيال المخرج فيلغى بذلك فكر المشاهد وخياله في خلق الصور لكن بالتأكيد ما لا يلغي ذلك ذوق المشاهد وقدرته على الاستجابة للمشاهد المعروضة ، فالفيلم السينمائي يمتلك لغة خاصّة به والرواية تمتلك ذلك أيضاً، ولغة الرواية أغنى لانفتاحها على تأمل القارئ.

المقدمة

الرواية والسينما كلاهما فن بالغ التأثير والأهمية ، وكلاهما ينتميان إلى صيغة المعالجة الدرامية لأنهما يقومان على الأساسيات نفسها . وإذا كانت غاية الفن المتمثلة في المتعة والفائدة هي التي تميِّزه عن سواه من الأفعال الإنسانية ، فإن الرواية والسينما لا يخرجان عن ذينك الإطارين ، لأنَّ الإنسان لا يجد من يعبّر عنه تعبيراً صادقاً مثل الفن الذي تسير آلياته على وفق حركة الشخصيات الإنسانية ، وما الفرق بين الفنين (السينما والرواية) إلاّ فرق في الأداء لأنّ الفكر والمحتوى واحد ، والباقي هو أسلوب لوجود النص لاغير .

أنَّ الدراما جنس أدبيٌّ قديم قدم النقد والإنسان نفسه ولكن الرواية والسينما ولدا حديثاً ، بعد ان صار الشكل الدرامي وهو المتمثل (بالمسرح) لا يستقطب الناس الذين صارت مسألة المتابعة الفنية والبحث الدائم عن أساليب الحضارة الذوقية قضية متعبة لا يكاد المتابع أن يجد لها وقتاً بين مشاكل

حياته المعاصرة وأعماله المختلفة ، ومن نفس المنطلق المعاصر صار الإنسان أقرب إلى ما يـأتي إليه جاهزاً ، مكتوباً في كتاب أو معروضاً على شاشة ما ، لا يفصل بينه وبين رؤيته أو قراءتـه سوى شراء الرواية أو الجلوس أمام الشاشة التي عرض الفلم فيها .

الدراما بين الرواية والنص السينمائي

إنَّ الفن القصصي والفن السابع يتّجهان صوب حيازة الاهتمام والمتابعة الثقافية في كلِّ أنحاء العالم حتى صار ما يعود بالأرباح على صانعي الأفلام ودور النشر في العام الواحد يعادل مـوارد بلد كامل يتسم بالرفاهية الاقتصادية ، فقد يصل مدخول الفلم الواحد في صالات العرض الأمريكية إلى أكثر من خمسين مليون دولار في حين تستطيع فرنسا وحدها ــ على وفق ما تروّجه وسـائل الأعلام ــ ان تصدر خمسة آلاف رواية في الشهر الواحد . وهذا يعني أنَّ ثمة علاقة جدلية وتشابه من نوع خاص بين كلٍّ من الرواية والقصة والنص السينمائي ، وأنَّ الرابط بينهما ابتداءً هو قيامهما أساساً على بيئة درامية تشمل (الحدث والشخصية ، والوصف والزمان والمكان) .

ولعل أهم المميزات الكامنة في الرواية والفلم المأخوذة عن الدراما تتمثل فـي الألفـة بـين العرض والنظّارة (الجمهور) ، وربما يمكن القول إن من أسباب الارتقاء النسبي في الدراما الحقـة تلك الصفات المميزة لجمهورها ، فالجمهور يقبل على ما يعرض ويتفاعل معه ويشارك في توجيهه الوجهة النقدية المناسبة وتلك الصفة كامنة في الرواية أيضاً ، لأن القاريء يؤثر في نوع الكتابة ، كما أنَّه بمميزاته الذوقية والتربوية والثقافية يشكل الأبعاد الغامضة وغير المكتوبة والمتضمنة فـي النص ، وهذا ينقل العلاقة بين طرفي العملية الإبداعية إلى حالة من الألفة والتفاعل الحي من خلال ما يقرأ أو يظهر على شاشة السينما ، حتى ذكر بعض النقاد أنَّ العلاقة بين المؤلف والنص تنتهي عندما تبدأ العلاقة بين الشخصية والجمهور ويصبح هنا طرفي المعادله : ممثل (شخصية ـــــــ جمهور) [1].

وفي توجيه آخر فان العلاقه التي تضمحل بين الدراما والجمهور لتبزغ في علاقـة كبـرى حميمة بين الجمهور والرواية والجمهور والفيلم ، ثم ينتقل ذلك إلى علاقة استعاضه يتحول بموجبها الأمر إلى آصرة بين الروايه نفسها والفيلم نفسه ، فلكل فيلم رواية يقوم عليها ، ولعل أكثر الأفـلام التي ذاع صيتها وكبر مدخولها اعتمدت في أساسها على روايات مشهورة ومكتوبة بـشكل مميـز وهذا هو الذي أطلق عليه سر فيلد بـ (الاقتباس) [2].

(فالاقتباس Adaptation) أن نترجم (وسط medium) إلى وسط آخر ، فهو القدرة على خلق المناسب أو الملائم عن طريق التغيير والتعديل ، أي تحوير شيء لخلق تغيير في البناء والوظيفة والشكل مما ينتج عنه تعديل أفضل [3].

ومن هنا يمكن القول أنَّ الرواية والمسرحية كيانات متباينة لكنَّها تمتلك جذوراً موحّدة يحق لنا من خلالها أن ندمج ، أو نحذف ، أو نختصر لأجل الوصول إلى مقاربات فنية ، تستغل فيها عناصر التشابه للتحايل على كيفية العمل ووسيلته ، لكننا لا ننسى أنَّ الرواية على شكلها المكتوب تحوي عناصر سينمائية ، وسينمائيتها هنا مقروءة غير مرئية ، سينمائية يتحكّم بها الذهن وخيال القاريء اعتماداً على خيال ورؤيا المؤلف في حين يعتمد المشهد السينمائي على رؤيا وخيال المخرج فيلغى بذلك فكر المشاهد وخياله في خلق الصور لكن بالتأكيد ما لا يلغي ذلك ذوق المشاهد وقدرته على الاستجابه للمشاهد المعروضة .

فالفيلم السينمائي يمتلك لغة خاصّة به والرواية تمتلك ذلك أيضاً ، ولكن التساؤل هل أن لغة الخطاب السينمائي موجودة في الرواية بشكل ما ؟ وإذا صح ذلك ، فكيف ؟ وأين ؟ .

لقد اقتبس وليم غولد فيلم (كلهم رجال الرئيس) من كتاب لبرنشتاين ودودوار ، وقد فعل غولد من هذا في (رجل الماراثون) الذي إقتبسه من رواية أمريكية ، ومثلهم صنع جون هيوستن لفيلم (الصقر المالطي) الذي إقتبس نصّه من رواية (جبال سيرا العاليه) لدبليو.آربورنيت. وكثير آخرون ، وبغض النظر عن شهرة الروايات التي قامت عليها الأفلام ، فان النتيجه الباقيه ان تلك الأعمال السينمائيه تمتلك حساً فنياً عالياً أبقاها في ذاكرة هوليود ووهبها مجداً بين ملايين الأفلام[4].

ومما تجدر هنا الإشارة إليه إن بعض تلك الروايات بقيت على وحدتها في الفيلم السينمائي ، ولم يتغير منها إلا أنها جزئت من أسلوبها السردي الى شكل سيناريوهاتي ، وسميت فيها المشاهد الداخلية والخارجية ووصف فيها الفعل الأساسي باستخدام حوار الرواية .

وعودة على سؤالنا السالف فأنّ ما يمكن قوله وفقاً لتلك الامثله : أنَّ الروايات على تباين أساليب السرد فيها تمتلك بذرة الحبكه وذروة الصراع وفلسفة الحل ، كما تمتلك زمناً محدداً ومكاناً مخصوصاً وجدلاً داخلياً وخارجياً ، وإذا آمنا بان الروايه ولدت قبل السيناريو صرنا ندرك ان الأخير لربما تطور عنها ولكن باتجاه وأسلوب خاص بهِ تبررهُ نزعة الهوية التي تؤكد عليها الفنون.

خيال القارئ وسينمائية اللغة الروائية

عولت الدراسات النقدية الحديثة المهتمة بالقراءة على جرأة القارئ ، وتطرفه بأزاء النص المقروء . فالقاريء المحايد لم يعد مطلوباً ، لأنه يمثل جهة استهلاكية لاتدر ربحاً توجيهياً للنص المكتوب ،

توحّدية العنوان بين النص الروائي والسيناريو

السيناريو قصة تروى بالصور،وهو مثل الاسم في علم النحو،أي إنّ السيناريو يدور حول شخص أو أشخاص في مكان أو أمكنة ، وهو يؤدي دوره ،ويعبر عنه بوساطة بناء محدد له بداية ووسط ونهاية [10]. وهذا الأمر ينطبق على الرواية التي تقوم على السرد في عرض الموضوع ، وتعرض قضية يمثلها الإنسان ، ومما يعني أن كليهما (السيناريو والرواية) يحوكان حدث ما . ولعل هذه الحياكة المستفيضة تخضع بوجه من الوجوه لعملية إختصار وتكثيف يتحوّل بمجملها الحدث وآليات عرضه إلى ومضة لغوية تتضمن طياً فحوى الموضوع المعنون وغايته ولربما تحوي أسبابه وفقاً لأهمية الجانب المطروح في تلك العملية ، وهذا الاختصار هو الذي يخلق العنوان ، الذي يمثل الواجهة الأولى للمشاهد أو القارىء على حد سواء ، وبمقدار حذق الروائي وكاتب السيناريو في إيجاد العنوان المعبر عن فعله الفني فانه سيحصل على استجابة تتناسب مع دقة العنوان ورصانته .

إنّ العنوان هو ثريا النص والهدف منه جذب المشاهد إلى النص ، فهو كالرائحة في تأثيرها وانعكاس الاستجابة البشرية بموجبها إن كانت عطرة أو عطنة ، والمشاهد الذي يهتدي بالعنوان إنما يحاول أن يشبع فضوله في معرفة ما يقع بعد هذا العنوان (الغامض ، المخيف ، الرومانسي ، المؤثر) وسواها ، أو انه يحاول أن يجد مدى مصداقية العنوان على ما يرى أو يقرأ[11] .

والعنوان هو الفكرة بشكل من الأشكال ، لكنها فكرة مبدئية ، هي البذرة أو الشرارة التي تمتلك جاذبية حدسية يشعر المتلقي تجاهها بطاقة خيالية تدفعه باتجاه توليد الأحداث ، وإذا كانت بعض العنوانات تولد حين نهاية العمل فإنها في الحقيقة مستوحاة من الفكرة وقائمة عليها . فالعنوان يمنح نفسه للكاتب وليس بالعكس لأن الكاتب لا يعرض شيئاً على النص ، بدليل أن هناك نصوصاً كثيره لم يضع لها مؤلفوها عنوانات بل وضعها سواهم من الناشرين والمخرجين بعد أن قرأوا السيناريوهات والروايات.

والذي يبدو واضحاً إننا في مواجهة الفيلم أو الرواية نبحث أولاً عن العنوان ونبقى في حالة أقرب إلى التيه عندما نجهل (ثريا النص) . بل إن قوته تصل إلى أن الكثيراً من الأعمال الفنية العظيمة نالت شهرتها بسبب عنواناتها واعتمدت في رواجها عليها .

إن العنوان هو المفهوم المبدئي للنص والفيلم أي إنه ((البذرة التي يتكور حولها الكريستال ويستمر ليكون المنطلق الذي يعمل على تقوية القصة والسيناريو))[12]0ونحن بإزاء العنوان لا نكاد نفرق بما دونه من رواية أو فيلم فـ (الحي الصيني وأيام النسر الثلاث ورجال الرئيس كلهم ثم الريح والأسد وأليس لم تعد تقطن هنا) التي تعد سيناريوهات متميزة لا تختلف عن (الصخب

والعنف) و (مرتفعات وذرنج) و(ذهب مع الريح) وسواها من الروايات ، فلا فرق بين العنوانات ، الأمر الذي يشير إلى تشابه الأساس الذي يقوم عليه الفنان .

سينمة الآليات القصصية

(الشخصية ، الوصف ، الزمان والمكان)

لاشك في أن الحدث والشخصية عنصران أساسيان لقيام أية قصة ، لكن الوصف يبقى بشكل أساس هو المتحكم في خلق كل منهما مثلما يتسيد على الزمان والمكان الذين لا يظهران إلاّ من خلاله فهو ــ أي الوصف ــ الطريقة التي تظهر من خلالها الأطر العامة للأشياء والتفاصيل الدقيقة في الوقت نفسه ، لكن ليس لكل الأشياء إنما فقط تلك التي تشغل حيّزاً مهماً في سير الأحداث ولا مناص من كشفها ، وهو الوسيلة التي تعتمد للفت الانتباه إلى الوسط المحيط ، وتوسيع المنظورات الزمانية والمكانية بهدف خلق امتداد بصري يكشف حُقيقة الأشياء وواقعها .

فالوصف إذن متعلق بالشخصيات ، ومكانها ، وبالأحداث وزمانها ، فهي تبدو من خلال تلك اللحظات الصامتة المؤجلة التي تتفرس بالأشياء كي تنتقل إلى ذهن المتلقي إلا أن خاصية الوصف في الرواية تتباين عنها في السينما وان كان هدفها في الاتجاهين واحد ، ذلك لان الأشياء الموصوفة في الرواية تأخذ أبعادها ممن يصف وهو الروائي إذ يضيف على الأشياء نظرته الخاصة وأثرها فيه قبل كل شيء ، لاسيما إن كان أسلوب السرد موضوعياً يفرض فيه الراوي آرائه على المقابل . أما في السينما فالأمر يفرض من المخرج ولكن ليس بصورة قسرية فمن أولويات العمل السينمائي تحديد الزاوية التي تصور بموجبها اللقطة وهنا يفرض حجم المكان والوقت على اللقطة المرئية فقد يتم التركيز على صحراء قاحلة أو بركة ماء أو حي شعبي ولربما تركز الكاميرا على عضو من أعضاء الجسد كالعين مثلاً وهنا يستقل المشاهد في طريقة المشاهدة وما يؤول اللقطة وفقه لكنه لا يخرج عما دفعه المخرج نحوه .

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن الوصف لا يركز على الأشياء بهدف طبعها في الحواس ، إنما ينتقل الوصف في فعله الممتد عبر الحدث القصصي بشكل عام إلى عملية الإدراك الذهني التي لا تنفصل عنه ، لان التعامل مع المحسوس وإدراكه ذهنياً عملية تلازمية مسترسلة ، وهنا ننتقل من الشكل إلى المضمون ومن صياغة الأفكار والأحداث إلى تحديد الهيأه التي تظهر بها . لان الذهن يقوم بترجمة الجزئيات التي يدركها بعد أن تنطبع على الحواس كما لو أنها شفرات أو رموز فليس ثمة فرق بين المحسوس وبين دلالته في فعل الإدراك ، فليس هناك دلالة للمحسوس تكون منفصلة عن المجال الادراكي الذي يوجد فيه : فاللون بمفرده ــ على سبيل المثال ــ ليست له دلالة ، وإنما

هو يكتسب دلالته داخل مجال إدراكي يصبح فيه مرتبطاً بشيء آخر ، ولذلك ، فإننا لا ندرك ابداً لوناً خالصاً أو مساحات لونية ، وإنما ندرك دائماً دلالة اللون باعتباره منتمياً لشيء ما أو مرتبطاً به [13] .

وهذا يعني أنّ قوة ما تظهره الرواية يرجع إلى دقة الوصف وفاعلية الإدراك عند المتلقي الذي يحلل اولاً ويخلق صوراً تضارع ما رُسِم أمامه ، أما قوة السيناريو فإنّها تعتمد على براعة الإخراج وفاعلية الإدراك عند المتلقي الذي ينصرف من مجرّد تسلية الحواس إلى منهجة العقل وتعميق بنية الاقتناص من الصورة المعروضة .

الشخصية : جزء مهم من العمل الروائي والسينمائي ، إذ أنها احد عناصره الرئيسة ، ويمكن عدّها مع الحدث الأساس الذي تنشأ منه القصة ، فهي التي تحدد الحادثة ، والحادثة هي التي توضح الشخصية ، فهما متداخلان ، بمعنى أن احدهما يكشف عن الآخر . والشخصيات تبقى ــ كما هو معروف ــ ((مخلوقاً مبهماً وغير محدد الملامح بيد أنه يتوضح نتيجة لردود أفعاله مع الحوادث ذات السمة الزمنية فيتحول إلى شخصية حية)) [14]

لكن الشخصية character التي يتمحور حولها الحدث وتبنيه تبدو أصعب مئات المرات في حضورها بالنسبة للمتلقي عن الحدث المترتب على أفعالها ، لأننا نحتاج أن نجيب عن مئات الأسئلة حتى نصل إلى ملء تام للفجوات التي تثير التساؤل وتربك الحدث فللشخصية كيان داخلي نفسي صعب ومركب ولها علاقات اجتماعية وردود أفعال مثلما لها مظهر وطريقة كلام وعمل هي بالضرورة نتيجة منطقية لوضع الشخصية النفسي كما إن من حيثياتها المهمة وضعها الاجتماعي : فهل هي عزباء ، مترملة ، متزوجة ؟ وإذا كانت متزوجة ، فمتى تزوجت ؟ وما نوع علاقاتها ؟ اجتماعية أم منطوية ؟ هل لديها أصدقاء كثيرون ووظائف اجتماعية كثيرة أم لها أصدقاء قليلون ؟ وسوى ذلك كثير من الاسئلة .

((فالمشكلة عندئذ ليست في تأمل سمات شخصية تبدو شبيهة بالحياة بشكل معقول ولكن في نقل هذه السمات الشخصية إلى متفرج أو قاريء . وعلى الرغم من هذه الصعوبة والإشكال فان الشخصية الروائية أسهل في وجودها من الفيلم لأن شكل الرواية يسمح بوصف أفكار شخصياتها ، ومن ثم يتحقق شيء أشبه بالبعد الثالث ، وأكثر من ذلك فان الرواية تنقل أفكار المؤلف وتمكنه ليس فقط من وصف الشخصيات ولكن ايضاً من أن يشرح دوافعهم وأفعالهم))[15] .

إنَّ الصورة التي تتولد عن إنسان ما في رواية تبدو أكثر وضوحاً من الفيلم لأنَّ الروائي يجهد في سبر أغوارها الداخلية وواقعها النفسي وحيثياتها العقلية ، فتبدو أقل غموضاً مهما كان شكلها

بسيطاً ، لأنّ القارئ هنا ستكون له ((فكرته الخاصة عن ملامح سلوك هؤلاء الأشخاص ، وسوف *ينفتح* فيهم كل قاريء الحياة في خياله الخاص ويعيد خلقهم))[16].

ومن هنا يمكن القول إن الشخصية في الرواية ستظهر آلاف المرات بقدر القراء الذين تشكل في عقولهم ، أي أنهم سيخلقون آلاف الصور والأبعاد بموجب ما قدمه الروائي من تفصيلات دقيقه عنها.

أما الفيلم فإنه يعرض الصورة نفسها يجسّدها ممثل ما ، واللقطة هي الشكل الختامي المجسد للشخصية لأن المؤلف في السينما ليست لديه كلمات ، ولربما يفوت المشاهد أن يعرف كثيراً عنها مثل الصدق والوفاء أو الشر والغباء وسواها ، وهنا يجدر بنا أن نعول على الممثل الذي يعجز أحياناً عن أن يظهر كل هذا ، فالممثل المخرج والمؤلف أو السينارست يتحكمون جميعاً في خلق الصدقية لشخصية بسيطة ، أما الرواية فان سينمتها سهله تبدأ من المؤلف وتختم بذهن القاريء .

الزمان والمكان: الفن الروائي فن زماني ، أي أن لا وجود موضوعي له في المكان ، فهو أحداث متتابعة ، أي مرتبة وليس شرطاً أن تتسلسل في نسق تصاعدي مستقيم ، لان الزمن الروائي مفتوح باتجاه الذكريات مرة وباتجاه المستقبل مرة وباتجاه الحاضر مرة أخرى ، لكنه مغلق على قصة محددة تستلم روافدها من أزمنة متعددة .

والسيناريو يعتاش على الأبعاد الزمنية ، لكنه يؤمن بالتتابع sequence ، فالتتابع سلسلة من المشاهد مرتبطة بعضها ببعض أو متصلة عبر فكرة واحدة . والسيناريو يتكون، بوصفه نظاماً ، من نهايات وبدايات ومواضع حبكة ولقطات ومؤثرات ومشاهد وتتابعات ، وإذا كان دفع الفعل والشخصية يوحد كل هذا فان عناصر القصه تكون مرتبة بطريقة معينة تتكشف بصرياً وتخلق وحدة كاملة ، تسمى بـ (السيناريو) أو القصة التي تروى بالصور [17]. وما دام الحال كذلك فان هذه الصور ليست ساحته إنما مستقره في مكان ما واضح وصريح سواء كان خيالياً أم واقعياً .

والمكان في الرواية لازم وواضح تقوم عليه الأحداث لأنه ((الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه ... فهو شكل لوجود المادة))[18] ، وشرط الأحداث في الرواية قيامها في مكان ذي معالم معينة ، من دون الاهتمام أيضا بكونه مكاناً واقعياً أو خيالياً ، فالمهم تمكنه من استيعاب الأحداث بتفاصيلها . وفقدان العمل القصصي (المكانية) يجعله ((يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته))[19].

ولعل الزمان والمكان هما أكثر الآليات التي تحيل الرواية إلى واقعة سينمائية ، فالفيلم الذي هو صورة بصرية تمتد عبر سياق من اللقطات المتتابعة ((يدخله العنصر الزمني لا لكي يربط بين لقطاته في سياق ما ، بل إنه أيضاً يدخل في نسيج كل لقطة على حدة : فالمدة القصيرة ــ على سبيل المثال ــ تصلح لابتسامة اللهو والمدة متوسطة الطول تلائم وجهاً غير مكترث ، أما اللقطة

التي تستغرق مدة طويلة نسبياً فهي تلائم تعبيراً محزناً))[20] . فاللقطة تحتاج إلى استنفاذ مدتها كي تحل محلها لقطة جديدة . وهذه حال الرواية التي تجعل المضمون متناغماً مع الزمن ، والمادة الخام متشكلة في إيماءات محسوسة مترابطة في سياق زمني يضع القاريء في حالة الاندماج القائمة على الاقتناع والتصديق .

وهكذا يصير التعبير الذي تحويه الرواية مصوراً حين يمتد في الزمان ويستقر في المكان وهو ما يعرف بـ"الصورة السردية" ، فإذا قال الروائي مثلاً ((فتحت النافذة فشاهدت شجرة الصفصاف كئيبة بائسة ، تتماسك بحزن تحت زخات المطر)) أو إذا قال ((تبسمت لي لأول مرة فشعرت بالخدر وبقيت واجماً أفتش في ملامحها عن سبب وجيه لابتسامة ملائكية)) فهاتان العبارتان من تسلسل سردي طويل يفتحان مشهداً متكاملاً ، صورة وصوت ، زمان ومكان ، فعل ورد فعل ثم انفتاح ذهني وتوحد مع الحدث وهذا أهم شيء في الأمر .

المخرج والمؤلف ، المشاهد والقاريء

قال كرميتوفر ويليافر :((قابلت في حياتي عدداً كبيراً من أبرز رجال السينما إلا إنني لا اذكر من بينهم احداً يوازي في شخصيته وأفكاره ورؤاه (روبرت فلاهيرتي). هذا الفنان الذي تدرب على أعمال الاستكشاف في الأصقاع المتجمدة وكندا وبحار الجنوب وعاد من إحدى رحلاته الاستكشافية إلى القطب الشمالي سنة 1921 حاملاً معه فيلمه التسجيلي الفريد (تانوك الشمالي) الذي يصور حياة رجل من (الاسكيمو) بأسلوب يفيض شعراً وجمالاً ، وعند ذلك توقف مشروعه لاستكشاف جزر (بلتشر) وتخلى عن رسم الخرائط لمنطقة (لابرادور) الشمالية واتجه بكل جوارحه إلى السينما وليتخذ ذلك الموقف الصلب بوجه أساليب الزيف المتبعة في دوائر الإنتاج السينمائي مدافعاً عن القيم الرفيعة في السينما ، هذا ما قاله (جون كريوسون) فنان ومنظر السينما التسجيلية البريطانية عن المخرج (روبرت فلاهيرتي) وهو مبدع من رواد السينما الواقعية)) [21] .

فالمخرج الذي يمثل ربان السفينة في العمل السينمائي هو الشخص الوحيد القادر على استخلاص الجوهر الدرامي للنص من الصفحة المطبوعة ، وهو القادر ايضاً على أن ينفتح على عالم التجربة الخصب الذي يسجله الآخرون على صفحات الأدب الدرامي ، والمعول هنا ليس على المعايشة للحدث بل على رد الفعل للتجاوب ، فالحساسية والمخيلة اليقظة يمكن أن تفعل العجائب بالقدر اليسير [22] .

ولأن المخرج نصفه فنان ونصفه خبير ومتعلم ، فإنه يجهد نفسه في استدعاء طابع الإقناع للصور بعد أن يحول الكلمات إلى حركة والرؤى الذهنية الخاصة بكاتب السيناريو إلى حقائق . وهذا الأمر لا يتم بسهولة ويسر إنما هو نتيجة كفاح وكد فهو يبدأ اولاً من ((نقطة التعرف لما يرغب في التعبير عن وهي هنا الإلمام العميق بكوامن النص العاطفية والذهنية ، كما يبلور بعض مراحل هذا التصور في أنماط دقيقة الإعداد من الحركة السينمائية ، بالإضافة إلى المعالجة الذكية للمناظر والملابس والإضاءة وغيرها من العناصر الحرفية التي تساعد الممثل في مهمته لنقل مضمون النص إلى المتفرج))[23].

وهذا يلغي احتمال بناء الفيلم بموجب كتابة السيناريو ، لانَ الكتاب يتكئون على المخرجين في أشياء كثيرة فيمتنعون عن تحديدات كثيرة في النص ، مكتفين بالتخطيطات العامة ، ولربما يمتنع المخرج عن الأخذ برأي المؤلف فيما يتعلق بالزمان والمكان ، بعد أن يقدح في ذهنه خاطر يتلاءم مع محتوى الموضوع والقالب الذي صب فيه خلاصة فكره .

ومن هنا يمكن القول إن فعل الكاتب الروائي أكثر دقة وانفتاحاً إذ لا يشاطره الرأي فيما يصنع سوى إنه يأخذ بعين النظر استجابة المتلقي ، وهذا يعني إنه لا ينقل فكرة أو موضوعاً وإنما يرسم خلايا حية ومتفاعلة لنسيج متكامل ، فلو أنه سمح لنفسه بالتعتيم على زاوية من زوايا الأحداث أو حلقة من حلقات الموضوع ، أو أنه استرسل في متابعة الفعل من غير أن يوضح الأجواء التي تم الفعل فيها وبسببها ولأجلها ، فانه حينذاك سيتهم بالقصور .

إن الكاتب (الروائي) يتحمل مسؤولية أكثر من مسؤولية المخرج لان الأخير يصل إلى الذهن من خلال البصر والسمع (الصورة والصوت) أما الروائي فإنه يصل إلى الذهن من خلال الكلمات المكتوبة ، فهو أبعد عن ذهن القاريء بمراحل أكبر من المخرج ، لكن هذا البعد يخلق امتيازاً تصورياً يتحول القراء بموجبه إلى مخرجين ، فكل قاريء مخرج بحد ذاته ، وتعدد التصورات يولد تعدداً قصصياً ، وهو يلغي في الوقت نفسه أي نقد أو نفور لأن القاريء لا يلتزم بوجهة نظر مفروضة يتصيد أخطاءها إنما يبني وجهة نظر خالصه اعتماداً على وجهة نظر المؤلف point of view .

إن ترجمة الموضوعات الروائية إلى صور أكثر عيانية يحتاج إلى إسقاطات النص التي تتم خلال القراءة التي تطرح حشداً من الاحتمالات يمكن بها ملء مواضع اللاتحدد (فشخصية عطيل مثلاً) الموجود الواقعي كانت له جملة من السمات البشرية الأساسية تشمل كل تلك السمات الفردية ، من قبيل : مقاس محدد للحذاء ، ولون معين للعينين ..... الخ ، لكن لا يكون متمثلاً على هذا النحو

لان كثير من خصائصه الواقعية تبقى بلا تحدد ، فهو هنا يقدم لنا تلميحاً أو إرهاصاً بعملية التعيين التي يضطلع بها القاريء ، وهذا ما يختلف من قاريء لآخر [24].

((ففي رواية (النفس المسحوره) لرومان رولان والتي تجري أحداثها في باريس ، نجد أن كثيراً من شوارع العاصمة الفرنسية متمثلة أو مصورة في هذه الرواية وفي هذه الحالة فان القارئ الذي لا تكون له خبرة فعلية عيانية ببباريس وشوارعها سوف يقوم برسم صورة عيانية لهذه الشوارع عن طريق الخيال فقط ، وتبعاً للمظاهر التخطيطية والمحددة مسبقاً لهذه الشوارع في الرواية)) [25].

لكن المشاهد يعيش حالة أشبه بالدلال تؤدي إلى حضور الصور الجاهزة التي تحتمل تفصيلات لا يمكن ذكرها في الرواية . وهذا الأمر يسبب زيادة معلوماتية للمشاهد مقابل ضيق أفق التخيل وانعدام التأمل .

الخاتمة والنتائج:

إنَّ المخرج قادر على تحويل الرواية إلى فيلم بعد أن يعيد رسم كيانها بموجب آليات التصوير والقطع والمونتاج ، وبعد أن تنتقل الشخصيات من الغياب الجسدي إلى الحضور المادي على أن الروايات العظيمة قد تؤدي إلى إرباك المخرجين لان أبعادها لا يمكن أن تختصر داخل حدود رؤيتهم السينمائية بسبب صعوبتها وتداخلها وانفتاحها على العالم ، ولربما أيضاً يعجز الممثل عن نقل سلوكها إلى التجسيد والتقمص لأنها أعمق من مجرد تصرف فهي نفس وملامح وشعور وردود أفعال ، مما يجعل النص أغنى بانفتاحه من الفيلم مهما كانت صرامته ويبقى القارئ أقدر على تأملها من احتكار الممثل لحركاتها الخارجية .

الهوامش

(1) ينظر: المدخل الى الفنون المسرحية ، مجموعة من الباحثين ، ت: المعهد العالي للفنون ، مراجعة سعيد خطاب ، 1978 ، ص17 .

(2) ينظر: السيناريو ، ...سرفيلد ، ترجمة سامي محمد ، دار المأمون ، بغداد ، 1989 ، ص9 .

(3) ينظر:المصدر نفسه والصفحة .

(4) ينظر : المصدر نفسه ، ص161 .

(5) الفيلم باعتباره فنا ، رولف ارنهايم ، برلين ، 1932 ، ت : د. محمد متولي ، ص256 .

(6) المصدر نفسه ص257 .

(7)الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية) سعيد توفيق ، ط 1992 ، ص426

(8) المصدر نفسه ، ص 238 .

(9) ينظر : فن كتابة السيناريو ، يوجين فال . ت : مصطفى محرم ، الهيأة المصرية 1997 ص26-27 .

(10) ينظر : السيناريو ، سير فيلد ، ص 23 .

(11) ينظر : نحو رواية جديدة ، الان روب غربيه ، تُ: مصطفى ابراهيم عوض ، ص8 .

(12) فن كتابة السيناريو ، يوجين فال ، ص179 .

(13) ينظر : الخبرة الجمالية ، سعيد توفيق ، ص236 .

(14) نحو رواية جديدة ، ص35 .

(15) فن كتابة السيناريو ، ص93 .

(16) فن كتابة السيناريو ، ص88.

(17) ينظر : السيناريو ، سرفيلد ، ص104 .

(18) الرواية والمكان ، ياسين النصير ، ص5-6 .

(19) جماليات المكان ، جاستون باشلار ، ت: غالب هلسا ، ص6 .

(20) ينظر : الخبرة والجمالية ، ص235 .

(21) مجلة الثقافية الاجنبية ، مقال (الثقافة السينمائية) ، كرميتوفر ويليافر ، ت : لطفية الدليمي ، ص69 .

(22) ينظر : المدخل الى الفنون المسرحية ، ص 210-211 .

(23) المصدر نفسه ، ص218 .

(24) ينظر : الخبرة الجمالية ، ص426 .

(25) المصدر نفسه ، ص428 .

((مصادر البحث))

1ــ جماليات المكان ، جاستون باشلار ، ت : غالب هلسا ، دار الحريه للطباعة ، بغداد، 1980 .

2ــ الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيه) ، هيدجر ، سارتر ، ميرلوبونتي ، دوفرين ، انجاردن ، سعيد توفيق ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت 1992 .

3ــ الرواية والمكان ،ترجمة : ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة الموسوعة الصغيرة 282 . بغداد 1986

4ــ السيناريو ، سد فيلد ، ت : سامي محمد ، دار المأمون ، ط 1 ، بغداد 1989

5ــ فن كتابة السيناريو : يوجين فال ، ت : مصطفى محرم ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، 1997

6ــ الفيلم باعتباره فناً ، رودولف ارنهايم ، ت : محمد هناء متولي

7ــ الثقافة الأجنبية ، مجلة فصلية ، عدد خاص عن السينما ، بغداد 1990

8 - المدخل إلى الفنون المسرحية : مجموعة باحثين : تقديم ، سعيد خطاب ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط 2 ، 1970

9ــ نحو رواية جديدة ، آلان روب غربيه ، ت : مصطفى إبراهيم مصطفى : تقديم : د.لويس عوض ، دار المعارف ، مصر .