مقياس الأدب والفنون السمعية البصرية: ماستر2 أدب عربي حديث ومعاصر

د/ سعاد حميدة

الأفواج:1+2+3+4

المحاضرة3: صلة الأدب بالفنون السمعية البصرية(الأدب والسينما)

تمهيد:

لقد اقتحمت السينما عالم الرواية ودخلت إلى عمق شخصياتها، وفتشت عن أحلامهم ورغباتهم وهواجسهم ونبشت ماضيهم، واقتحمت الرواية عالم السينما بتقنياته الجديدة، فحطمت بنية السرد التقليدي وعملت على تشابك عنصري الزمان والمكان وتداخل الأزمنة وغيرها.

إنها علاقة وثيقة ربطت بين هذين الوسطين (السينما/الأدب) قمة تأثير وتأثر وتبادل مواقع، بين مبدع الرواية أو القصة وبين مبدع الفيلم.. إن هذا التبادل يعطي مؤشرًا واضحًا على ما يتحقق في عالم السينما من وجهة نظر الأدب، وما يتحقق في الأدب من وجهة نظر السينما. فما طبيعة هذه العلاقة؟ وماهي محطات تأثير السينما على الأدب وكيف استثمرت السينما النصوص الأدبية؟

أ_ الأدب والسينما (ماذا استلهم الأدب من السينما؟):

يتميز الفيلم بأنه حكاية تروى بالصور مثل ما الرواية والقصة حكاية تروى بالكلمة المكتوبة، لكن ثمة اختلافات تفرضها وسيلة التعبير نفسها، فالكتابة بالصورة تختلف عن الكتابة بالقلم، والتعبير الميكانيكي الذي تفرضه آلة التصوير يختلف عن التعبير الأدبي، ولكن يظل هناك تقارب ما ورؤية ومحاولة طموحة أن تقترب الرواية من السينما وأن تكون السينما أمينة على ما تقدمه لها الرواية من نصوص.

ونحن اليوم نجد تفاعلا فريدا ومتميزا بين الأدب والسينما، فالسينما تستعين بالرواية، ولهذا نجد أن السينما عكفت على الاقتباس من الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين، ومن جانب آخر أضحت الرواية تستعير من بعض التقنيات السينمائية، إذن فالعلاقات متقابلة بينهما، لقد« أفادت الرواية العربية الجديدة من الفنون السمعية البصرية وبخاصة الفن السينمائي، إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردي والتخييلي وتخصيب جمالياتها الخاصة» ولهذا « عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي أخذ يتسلل عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتّاب»، فقد أصبح الأدب يستفيد من السينما ومن تقنياتها وأدواتها.

في كتابه (أدباء العالم والسينما) يذكر الناقد "سمير فريد" أن "تقنيات السينما أعارت نفسها للكتب الأدبية، التي أفادت من الأساليب السينمائية في التزامن والمشاهد الارتجاعية والكشف المزدوج، والتناوب واللقطات المقربة والقطع وتراكب الصور والخفوت التدريجي والإدماج وغيرها." ، وهو ما نجد أصداءه عند الكثيرين من الكتاب ،سواء في الأدب العالمي أو في السرد العربي، وأي متابع للأدب يلحظ هذا التأثير السينمائي بشكل عام فيما يقرأه من نصوص سردية.

***استعارة الرواية الجديدة للتقنيات السينمائية:**

سنختار لإبراز مستويات استعارة التقنيات السينمائية بعض النماذج الروائية العربية

1_ توظيف تقنية المونتاج:

يقابل كلمة المونتاج في اللغة الانجليزية كلمة Edit ، أما كلمة المونتاج فهي مأخوذة عن اللغة الفرنسية Montage ، ونستطيع أن نسميه في اللغة العربية "التوليف" أو "التركيب" ، وهو فن اختيار وترتيب المشاهد وطولها الزمني على الشاشة، بحيث تتحول إلى رسالة محددة المعنى، أي تركيب شيء على آخر.

او هو يعني« القوة الخالقة الأساسية، التي تستطيع ان تبعث الحياة في الصورة الجامدة، أي اللقطات المتفرقة وتكسبها الشكل السينمائي» فالمونتاج عملية فنية يتم من خلالها ترتيب اللقطات والمشاهد بتناسق وبأسلوب فني دقيق يتعلق بالانتقال من لقطة إلى أخرى، ولحظة الانتقال والكيفية والمدة التي تستغرقها الصورة على الشاشة.

ويعرف المونتاج الأدبيMontage Littéraire بوصفه« تجميعا لقطع مواد مختلفة في أثر فني شامل» وهذا التعريق قريب من تقنية اخرى هي الكولاج سنتعرف عليها وكثيرا ما تبدو« الحدود بينهما غائمة، فيمكن للكولاج أن يتحول إلى مونتاج وكذلك المونتاج، يمكن أن يشتغل كما لو أنه كولاج».

هذه التقنية أصبحت حاضرة بقوة في الرواية العربية لحديثة والمعاصرة، حيث سعت للاستفادة من هذه التقنيات السينما توغرافية، التي ظهرت بوادرها منذ عشرينات القرن الماضي في كثير من الأعمال، وبالنسبة للروائيين العرب فقد ظل توظيف هذه التقنيات محتشمان ولم يتم رصدها إلا في بعض نصوص الذين اندفعوا في فترة ما في التجريب الروائي متأثرين بفتوحات الرواية الجديدة بفرنسا.

وكمثال عن الروائيين العرب المعاصرين نأخذ رواية **(تحريك القلب لعبده جبير)**، حيث تبرز فيها ملامح التأثر بالسينما وإنجازاتها بشكل لافت للانتباه من خلال عدة تقنيات أهمها(المونتاج) أي تقنية تركيب الأحداث والصور والمشاهد، فالتشكيل الفضائي لهذا النص عبارة عن فصول-(تحديدا مشاهد)مستقلة عن بعضها البعض، تصور لوحات حكائية قوامها التشظي والانسياب، وإن كنا نحس بوجود رابط بنائي ودلالي بين محطاتها السردية، فنلمس توظيف هذه التقنية في عدة مقاطع من الرواية مثل« **تحوّل الظل قليلا للوراء، فيما ندت آهة في البيت الخالي، تدحرج طست الغسيل، وبدا أن شيئا ما قد وقع، كان الضجيج خارج البيت على أشده، العربات والباعة والمارة والأوراق الجافة السابحة في الطريق المترب، إلا أن أحدا لم يكن هناك في الداخل...الآن كانت الستائر المهترئة(الخفيفة) مسدلة بلا حراك.... توقف صبيّان_ في الخارج_ وأخذا يكتبان كلاما بذيئا على السور القديم، ثم سرعان ما ركضا في اتجاه مضاد منذ تلك اللحظة**».

عند تأملنا النص نلاحظ أن السارد يستخدم تقنية المونتاج المتناوب، لتحقيق المراوحة بين وصف البيت من الداخل والخارج من خلال أسلوب سنمائي مشحون بالحركة والإشارات الدالة(يشبه الحي السينمائي الذي يعتمد على التركيب بين عناصر متداخلة).

ولا يتوقف توظيف المونتاج المتناوب فقط على وصف الأشياء فقط، وإنما يتجسد أيضا« من خلال التقابل الذي يفرضه نمط الكتابة وكيفية تقديم المقاطع بين منظورين سرديين كبيرين، واحد خاص بالسارد والآخر متعلق بالشخصيات التي تتقاسم عملية الكلام(أو بين المقاطع السردية الخاصة بالسارد) والتي تستعمل ضمير الغائب، وبين المقاطع الأخرى التي تستعمل ضمير المتكلم، وعليه فإن التناوب يقوم بدور مهم في تكسير خطية السرد الأفقين الذي يعتمد منظورا واحدا، ويخلق تعددية من خلال كثرة الأصوات حيث تتكلم كل شخصية من منظورها الخاص، بالإضافة إلى التناغم الذي يحصل من جراء عملية التناوب بين صوتين، وتتحقق معه وحدة المقطع التناوبي داخل النص».

2_ الكولاج:

أصل الكلمة من اللغة الفرنسية Coller وتعني اللصق، وهو فن بصري يعتمد على قص ولصق العديد من المواد معا، وبالتالي تكوين شكل جديد، إن استخدام هذه التقنية كان له تأثيره الجذري بين أواسط القرن العشرين في الرسومات الزيتية، كنوع من الفن التجريدي...إن عمل الكولاج الفني قد يتضمن قصاصات الجرائد، الأشرطة، أجزاء من الورق الملون التي صنعت باليد، ونسبة من الأعمال الفنية الأخرى والصور الفوتوغرافية وهكذا...حيث تجمع هذه القطع وتلصق عبلى قطعة من الورق أو القماش».

والكولاج ليس عملية عشوائية، بل هو عمل مدروس يحتاج مراحل كي يكتمل في صورته النهائية، ففنان الكولاج ومثله كاتب الكولاج يعتمد أولا على اختيار مواده التي يعزم على استعمالها ثم يمر إلى مرحلة القص والتقطيع لتليها مرحلة التركيب أو المونتاج.

من الروائيين الجزائريين الذين ولعوا بتوظيف التقنيات السينماتوغرافية الروائي واسيني الأعرج في عديد اعماله الروائية، وفي نصه(حارسة الظلال) عمد واسيني إلى توظيف تقنية الكولاج من خلال لصق العديد من الأنواع الصحفية المتمثلة في الخبر والمقال والخطاب السياسي المنشور، فقد توزعت هذه الأنواع الصحفية بشكا متباين على صفحات الرواية فنجد مثل هذه المقاطع« **اغتيلت ذبحا، السيدة عائشة جليد أمام بناتها الثلاثة، في ليلة الأربعاء إلى الخميس اقتحمت مجموعة مسلحة بيت عائشة البالغة من العمر37 سنة أم لثلاث بنات وتعيش مفصولة عن زوجها، كانت إطارا في الولاية في حدود الساعة الحادية عشر ليلا سمعت دقا على الباب»** وقوله« **الجمعة صباحا، على الساعة السادسة والنصف، دق ارهابيان على باب مسكن عائلة ف الواقع في حي بير توتا، فتحت الأم الباب فدخل شخصان بعنف وأخذا حورية، شابة في مقتبل العمر، كان النوم ما يزال يملأ عينيها، سحباها بعنف شديد من ذراعها باتجاه سيارة غولف»**.

لقد أحكم الروائي واسيني لحم هذه الأخبار المقتطفة من الصحف بالنص الإبداعي، حتى غابت ملامح استعمالها لتدخل في نسق تخييلي جديد. ومن هنا بدت عملية التركيب هذه قريبة من فن الكولاج وكذا المونتاج الذي يسعى من خلالهما المخرج إلى إحكام لحم المشاهد، فقد اجتث الروائي هذه النصوص من موضعها الأصلي_ الجريدة_ وأقحمها في بنية النص الروائي.

3_ استخدام تقنية النظر القريب كالكاميرا(اللقطة المقربة):

من الأليات السينمائية المستعارة في النص الروائي، أن توصف لنا ملامح شخصية وكأنها تحت عدسة كاميرا، مثل هذه المقاطع من رواية (الحرب في مصر ليوسف القعيد)« **فاحت من وجهه رائحة نوم النهار، عيناه منتفختان من كثرة النوم، في خده الأيمن خطوط حمراء بالعرض أكدت لي أنه كان نائما فوق حصيرة وبدون وسادة....رحت أقرأ ملامح وجهه وهو يقرأ الأوراق، لم يبد عليه أي تغيير....الفك يتحرك ببطء وكسل ولكن العين مغمضة، شبه نائمة...**»، تتناول هذه النصوص ملامح الشخصية من زاوية حركية لا سكونية، ومن خلال لقطة مكبرة ومعبرة عن أسلوب درامي إبداعي يستغل اللحظة المناسبة لتسجيل اللقطات الدالة وتجسيد مشاعر وسمات الشخصية.« فالمثال الأول يقرّب صورة الوجه المنتفخ من كثرة النوم لإثارة انطباع معين في ذهن القارئ، تماما كما تفعل العدسة ذات البعد البؤري الطويل، القادرة على تقريب الأشياء البعيدة عن النظر واختزال المسافات»، وفي المثال الثاني« استقرت كاميرا السارد على الوجه لاستقراء طبيعته الجامدة، والكشف عما تكتنزه هذه الحركة من معان» وفي آخر مثال« يقربنا بسخرية من ملامح الوجه ليسجل حقيقة ما كمادة تسجيلية خام».

وفي رواية أخرى ليوسف القعيد(قطار الصعيد) يقول في أحد المقاطع« **كان وجهها شاحبا في الأضراء القوية التي تغمر الصالة، في هذا الوقت من النهار كان وجهها صغير التقاطيع مثل وجوه الأطفال، وكانت عيناها تراقبان الرجل الجالس أمامها بكل دقة**»، ونسجل هنا أن الروائي وظف تقنية سينمائية وهي تقنية تكبير الصورة لإلقاء الضوء على ملامح الوجه وحالة النفس، فيؤشر هذا النموذج على توتر الوجه الطفولي الشاحب لهذه المرأة، التي كانت في يوم من الأيام فياضة الأنوثة رقيقة. وتقنية النظر القريب هذه تلتقط الشيء بصفة مكبرة ومقربة جدا بغرض إثارة الانتباه إلى بعض التفاصيل الدقيقة.

4_ توظيف تقنية الفلاش باك(الارتداد):

يحدد الناقد "سمير فريد" عوامل الجاذبية الفنية لتحويل نص أدبي إلى سينمائي، حيث أن « عدد بعينه من الكتاب يجتذب إليه السينما على نحو دال، يرجع إلى كثافة اللغة البصرية للأديب، أو إلى جاذبية عوالمه، أو تشويق موضوعاته أو ثراء معالجته»، لكن أن تجتمع الحيثيات الأربع في كاتب واحد سيكون لزاما علينا الاقتراب من عالمه الروائي.

إنه العملاق نجيب محفوظ بكل تجاربه الروائية، فقد كتب السيناريو والقصة السينمائية، بخلاف الرواية والقصة القصيرة، ما يجعله نموذج متفرد في بيان فضل السينما على الأدب والعكس.

وفي روايته الشهيرة (اللص والكلاب) والمستوحاة من قصة حقيقية، يتقدم السرد خطيا، ولكن الأمر لا يخل من تفاصيل سردية يرتد فيها زمن الأحداث للماضي، ملقيا الضوء على شذرات من حياة سعيد مهران ومحطات من تاريخ سيرته، فمرة يستخدم محفوظ المكان لاستدعاء الذكريات ومرة الموقف المشترك فيقول:« **لقد اشتد بك الجوع والظمأ والانتظار، كحالك يوم وقفت تحت النخلة، تنتظر نبوية ونبوية لا تجيء. وجعلت تحوم حول بيت الست التركية**».

ومن خلال حديث السمار في القهوة يتذكر جهاده ضد المستعمر: «**أنت أيضا كانت لك يفاعة متوثبة. والقلب سكران برحيق الحماس. والسلاح تحصل عليه للجهاد لا للاغتيال. وراء هذه الهضبة التي تقوم عليها القهوة، كان فتية يتدربون على القتال بثياب رثَّة وضمائر نقية. وساكن القصر رقم 19 على رأسهم. على رأسهم ويمرن ويلقي بالحكم**».

المكان بالنسبة لنجيب محفوظ الروائي يعدّ مبعثا للتذكر والقرافة مثير للشجون ومفتتح للسرد إذ يقول« **لا يمر يوما دون أن تستقبل القرافة ضيوفا جدد. وكأن لم يبق من غاية إلا أن تقبع وراء الشيش لترى الموت في نشاطه الدائب. والمشيعون أحق بالرثاء. يذهبون في جموع باكية، ثم يعودون وهم يجففون الدموع ويتحادثون. وقوة أقوى من الموت نفسه، هي التي تقنعهم بالبقاء. هكذا دفن الذاهبون من أهلك. عم مهران الكهل الطيب بواب عمارة الطلبة** ».

ليتذكر بعدها طفولته وانجذابه للشيخ الجنيدي وموت الأب ووقوف رءوف علوان بجوار سعيد، ومرض الأم وأول سرقة له ودفاع علوان عنه، ثم قفزة في السرد ليتذكر مفاجئته لنبوية، بأن تنتظره ريثما يعود بعد أن يجد عملا جديدا ليعود قائلا: « **وفي تلك الأيام كانت الأحزان تُنْسى، والجروح تلتئم، والأمل يحصد الصعاب، فيا أيتها القبور الغارقة في الظلمة لا تسخري من ذكرياتي** »،إذا القصة تسرد حكاية انتقام سعيد مهران من الخونة، بدءا من خروجه من السجن وحتى مصرعه، على يد الشرطة، مع ارتدادات للماضي نرى من خلالها كيف تربى وتعرَّف على الكلاب في عمره وكيف خانوه، وهذه التقنية المستوحاة من السينما يوظفها العديد من الكتاب في إبداعاتهم الروائية.

5_ **توظيف الثقافة السينمائية(الإشارة إلى الألوان، الحركات، الأصوات والإحالة إلى الأفلام والنجوم):**

تحضر هذه التقنية في روايات عبده جبير مثلا هذا المقطع من رواية(تحريك القلب)« **كانت القاهرة تكتظ بالحركة والأصوات، العربات التي تصرخ وهي تنهب الأرض، الباعة المتجولون(في ثياب ملونة)ينادون أصوات متداخلة يغنون**» نجد السارد في هذا المقطع الذي يصف فيه القاهرة في محطة خاصة من محطات السرد يعمل على تجاور الوصف السطحي المرئي من أجل تقريب صورة المكان للقارئ وتجسيد المؤثرات الصوتية الحاضرة في المشهد،(تصرخ، ينادون، أصوات متداخلة، يغنون)، فالسارد وكأنه بصدد تهيئة سيناريو، ويستند لتحقيق هذه الاستراتيجية على الاستخدام الدلالي للصورة والصوت والديكور الفضائي والممثلين(الشخصيات).

كما نجد الروائي غالب هلسا في روايته(الخماسين) يقول« **ليس عنده تلفون، ولكن ذلك مشهد راته في السينما/ هل يقول لها ذلك كما يفعل عادل أدهم في الأفلام؟ لا ليس هكذا .. تسمع حركة في الداخل...تفاجأ...ثم تسمع صوت الأخرى يقولك مين؟/ إعلان كبير: أربع ساعات من الضحك المتواصل، وصور عادل إمام يفتح فمه ويكشف عن اسنان كبيرة بيضاء بينها خطوط حمراء**»، إننا هنا أمام ما يمكن نعته برواية الصورة، فالمحكيات لا تعتمد الكلمات كمنبع لتشكيل المشاهد وإنما توظف أيضا الطاقة التعبيرية للصورة من خلال اللون والحركة والإشارة.

6_ تقنية الإضاءة:

تحضر هذه التقنية السينمائية في أعمال الروائي الخراط كثيرا، وذلك لإبراز أبعاد الوصف البصري في رواياته فيقول في رواية(أمواج الليالي)« **كانت أنوار المصابيح الخلفية للسيارات أمامنا وإلى جانبينا، حمراء ميكانيكية النور متتالية تومض بنبض بارد، وتتحرك بصمت في عمق الليل، النور الأحمر ينساب، وينسال على شعرها الأسود المنسدل**»، كما يقول في مقطع آخر« **زهرة عباد الشمس عملاقة منتصبة قائمة ماثلة في غرفتي الموصدة تماما، غارقة في الضوء الذي ليس له مصدر مرئي، جدرانها عالية تمامان سمنية اللون، لا تتحرك الزهرة أبدا، يغمرها دائما هذا الضوء الثابت الذي لا أريده**»، واعتماد الروائي على تقنية الإضاءة بهدف إبراز وبلورة عناصر سياقية دالة.

ب_ السينما والأدب (تحول النص الأدبي إلى السينما):

يتدخل الأدب بمختلف أجناسه في مضمون النصوص الفنون البصرية المتحركة سواء من ناحية المضامين أو من ناحية الشكل والآليات، وكثير من الروايات حولت إلى أفلام ومسلسلات، ومازالت السينما تستثمر هذه النصوص الأدبية فتنجح أحيانا وتفشل في أحيان أخرى.

وللسينما طريقتان في إنتاج أفلامها، فقد تعمل بشكل مباشر مع الأدب، فتكون وسيلتها طريقة الاقتباس لتحويل النصوص الأدبية إلى أفلام، والطريقة الثانية هي عن طريق كتابة السيناريو مباشرة دون الارتكاز على مادة روائية، وبالرغم من هذا نقول أن تقنية الاقتباس تظل فرع من فروع السيناريو، ولا يمكن فهم خصوصيتها إلا بفهم وتعريف مصطلح السيناريو، لنمر بعدها للاقتباس وتقنياته.

1_ السيناريو:

لعل بدايات كتابة السيناريو ووضع قواعده الآن، كان مرتبطا بالأدب بشكل ما أيضا، فبعد فترة من انعدام الاهتمام« استعانت الاستديو هات الكبيرة في هوليود بعد ذلك بكبار كتاب المسرح وكتاب الرواية وذلك لوضع اللبنة الأولى في أصول هذا الفن، الذي هو في نفس الوقت يختلف عن الأدب في كثير من خصائصه» ، وهذا يعني أن أوائل من اشتغلوا في هذه المهنة هم كتاب السيناريو المسرحي وكتاب القصص والروايات، وبعيدا عن تقييم منتوجهم إن كان جيدا أم لا، إن استطاعوا الفصل بين نسق الكتابة الأدبية ونسق الكتابة البصرية أم لا، إلا أن تجاربهم هذه كانت سببا في ظهور مهنة كاتب السيناريو ومقوماتها.

وبعد أن استوت مهنة السيناريو وتحققت أهدافها في تيسير عمل المخرجين وفريق العمل القائم على إنتاج الأفلام، بدأت أصوات تظهر من كتاب السيناريو والسينمائيين، رافضين أن يكون هناك تشابه بين الأدب والسيناريو، حيث "رأى "بيير ميو" أن الكتابة السينمائية تمثل الكتابة المستقبلية، وأنها لم تأت لتحل محل الأدب. لقد حلت السينما في رأيه محل ذلك الجنس الأدبي الذي يقدم لنا الواقع، وهو يقصد بهذا الجنس "الرواية". ولذلك فهو يرى أنه عندما بدأت الأفلام السينمائية في النطق، فقد قامت بمهمة الدور الذي يؤديه الأدب في الرواية وهو دور "القصص الاجتماعي».

ولعل موقف "بيير ميو" من مشابهة السيناريو للأدب هو أكثر رد فعل إقصائي، فمن المعقول أن يكون خصائص السيناريو مختلفة عن خصائص الرواية أو القصة، ذلك لأنه ينتمي إلى عالم مختلف ويشتغل على

وسائط مختلف والهدف منه مختلف كذلك، لكن الساحة الثقافية أثبتت تاريخيا محدودية نص السيناريو فمتى تحقق في فيلم مصور، انتهت صلاحيته ووظيفته، ولم يعد يتحدث عنه إلى في المدارس الخاصة بتكوين كتّاب السيناريو. أما أن يستطيع الحلول محل الرواية أو الأدب عموما فهذا ما لم يحدث مطلقا.

وانطلاقا من هذه الافتتاحية، نمر مباشرة إلى تحديد أكثر المفاهيم تبسيطا للسيناريو، ونورد ما قاله "لوريس هيرمان"Herman Lewis بأن« السيناريو السينمائي هو موضوع مكتوب بشكل يكون بمثابة التخطيط العملي بالنسبة للمخرج السينمائي، وهو يخصص للتصوير في شكل سلسلة من الفصول المصورة، وتصبح هذه الفصول بعد لصقها ببعضها البعض، وبعد مزجها بالمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية هي الفيلم النهائي... فهو مثل الرسم المعماري، يستخدم فقط كمرحلة وسيطة لا بد أن يمر الفيلم من خلالها، في طريقه إلى شكله الكامل النهائي»، وهذا يعني أن السيناريو هو نص مكتوب بلغة سينمائية توضح عدد فصول الفيلم المصورة، وتقدم بشكل مفصل كل مشهد على حدة، من جهة الشخصيات وحركتها ونوع المشاهد خارجية أم داخلية، وحركات الكاميرا، والحوار بين الشخصيات...إلخ. ويعد هذا المخطط العلمي وسيطا بين فكرة الفيلم وتحقيقها الإخراجي، إنه عبارة عن رسم توضيحي لكل معالم الفيلم. وهو ليس قارا ولا ثابتا، وإنما قد يخضع للإضافة والنقصان في كل مرة، إلى أن ينتهي تصوير الفيلم.

ويرى لويس هيرمان « أن دور كاتب السيناريو يقتصر على مجموعة من التوجيهات للمخرج، والممثلين والمصور والحشد الضخم من رجال الحرف الأخرى، لذلك فإن السيناريوهات لا يراعى في إعدادها أن تكون صالحة للقراءة... لذلك فإن الحكم على السيناريو، لا يكون بالنسبة لقيمته في القراءة، ولكن بالنسبة لمدى تأثيره في وصف المشاهد، التي تصور والحوار الذي يدور والأحداث التي ستتم رؤيتها»، وهكذا فإن دور نص السيناريو ليس إمتاع القارئ وإنما إرشاد المخرج وغيره من طاقم إنتاج الفيلم، فالغاية منه في الأخير هي أن ييسر تصوير الأفلام أو بعبارة أخرى أن يتم إخراجه بشكل متكامل، لأنه ليس سوى مرحلة أولية في عملية إنتاج الفيلم المعقدة. وهو لا يكتمل ولا ينجح إلا إذا اكتمل تصوير الفيلم ولقي نجاحا عند المشاهدين.

2_ الاقتباس:

ينظر إلى الاقتباس بوصفه شكلا من أشكال السيناريو، غير أنه مرتبط بنص سابق لتشكله، فـ« اقتباس السيناريو من رواية أو كتاب أو مسرحية أو مقالة هو أشبه ما يكون بكتابة سيناريو أصلي. أن تقتبس معناه أن تترجم "وسطا" Medium إلى "وسط" آخر، وهو يعرف(الاقتباس) بأنه القدرة « على خلق المناسب أو الملائم عن طريق التغيير أو التعديل"، تحوير شيء لخلق تغيير في البناء والوظيفة والشكل، مما ينتج عنه تعديلا أفضل.»، وهذا يعني أن الفرق الجوهري بينهما، هو كون السيناريو يكتب دون الاعتماد على مادة مكتوبة سلفا، أما الاقتباس فالأصل في بنائه ارتكازه على قصة سبق وأن عُرفت، سواء أكانت رواية أو قصة أو مسرحية أم سيرة ذاتية أم كتابا حظي بشهرة ما.

يمكننا أن نستنتج من هذا الشاهد العلمي تصورا عاما للاقتباس، فهو عبارة عن ترجمة لقصة من وسيط إلى وسيط جديد، لكن هذه الترجمة ليست هي الأصل مطلقا، لأن عملية النقل من الكتابة إلى الصورة، ستشهد تحريف وتعديل النص الأصلي بما يتناسب مع الوسيط البصري، حيث "إن اقتباس سيناريو عن كتاب يعني تغيير الثاني (الكتاب)إلى الأول (السيناريو)، وليس مطابقة أحدهما للآخر » ، وهذا هو الأمر الذي سيقود فيما بعد إلى طرح مدى أهمية مبدأ الأمانة في كتابة الاقتباس.

*** أنواع الاقتباس:**

يتم تحديد نوع الاقتباس عادة بالتركيز على درجة الأمانة أو الخيانة للنص الأصلي؛ أي مدى تقيد كاتب الاقتباس بالنص المترجم، وهناك تسميات عديدة لأنواع عديدة، لكنها تدور كلها حول نوعين أساسيين هما: الاقباس الحرفي والاقتباس الحر، وسنتوقف لتحديد مفهوم كل واحد منها وخصائصه.

_ الاقتباس الحرفي:

يمكن ملاحظة أن تسمية هذا النوع من الاقتباس توضح طبيعته. إنه الاقتباس الأقرب مطابقة للنص الأصلي، فـ « هو الاقتباس الأصلي والجوهري، لأنه خال من التنويعات المركبة أو المبهمة، ويتحدد في نقل عمل روائي إلى الشاشة، مع احترام الحد الأدنى من التدخل المباشر للسيناريست أو المخرج المقتبس، وتتطلب هذه الطريقة في الاقتباس مطابقة وملاءمة المعطى الروائي لأبعاد معطى آخر سيكون سينمائيا»، ومعنى ذلك أن كاتب السيناريو سيحاول استثمار كل الإمكانيات، التي تسمح له بها لغة السيناريو البصرية من أجل الاحتفاظ بخصوصية العمل الأصلي.

إن دور المخرج الأساسي في الاقتباس الحرفي، هو ترجمة لغة الصور بالاعتماد على لغة لفظية وسيطة هي السيناريو، ويمر بذلك من ألفاظ إلى ألفاظ أخرى، محتفظا بطابعها التصويري فقط؛ أي إنه يختار المقاطع التصويرية والبصرية للرواية ليضعها في السيناريو، فيصبح بذلك النص البصري مشكلا بفضل الصور الأدبية التي تكّونه، وتسمى هذه العملية عادة" الاستنساخ التصويري» ؛ حيث يتم تتبع مراحل الرواية وفصولها، وتحويل هيكلها اللفظي وأحداثها، إلى أفعال تقدم من طرف الشخصيات، ويتحول الوصف اللفظي إلى تصوير مادي، وحركة الزمن الذهنية إلى واقع مرئي.

يعرف الاقتباس الحرفي بوصفه إعدادا أمينا للنص الأصلي سواء أكان رواية أم مسرحية أم قصة أم غيرها، فـ« الإعداد الأمين كما تعنيه العبارة يحاول إعادة خلق المصدر الأدبي بالتعبير الفلمي محافظا على روح المصدر الأساسي قدر الإمكان»، وهو الأمر الذي يجعل كاتب السيناريو أمام إكراهات كثيرة، فهو من جهة يخضع لقوانين اللغة السينمائية، ومن جهة ثانية يلتزم بخصوصية النص اللفظي؛ وقوانين اللغة البصرية –كما هو معروف- مختلفة عن قوانين اللغة اللفظية، مما يجعله يقوم بالذهاب والإياب بين هذا وذاك ليوازن بينهما، فينقل أولا الأحداث التي تعد أسهل من الناحية التقنية لعملية النقل، ثم الشخصيات التي تقوم بها، ثم أوصاف هذه الشخصية التي قد تكون مقدمة بلغة استعارية ومجازية، تتجاوز الإمكانيات البصرية، فيضطر إلى تفاديها وتجاوزها، ثم ينقل الأمكنة التي تدور فيها الشخصيات، وهذا يبدو أسهل من نقل إطارها الزمني، ذلك أن الزمن مرن في الرواية أكثر من مرونته في السينما، وهكذا دواليك.

_ الاقتباس الحر:

ينطلق الاقتباس الحر من فكرة مفادها أن السينما وسيلة تعبيرية مختلفة جذريا عن الأدب، و هي -بناء على ذلك- ليست مجبرة على التعامل مع النص الأدبي المقتبس بأمانة، بقدر ما هي مطالبة بالتفاعل معه باحترافية تلتزم بقوانينها، وليس قوانين النص المقتبس، فـ« السينما مرغمة على أن توضح بأنها جوهريا غير قابلة للنقل المباشر للعمل الأدبي، دون أن تخضعه إلى تحولات فعلية؛ أي إن تقطيع النص الأصلي أو بتره، إن أمكن هو الطريق المنطقي والطبيعي الملازم لهذه الوسيلة التعبيرية التي هي السينما.»، فلا مناص من تشويه النص الأصلي أثناء نقله إلى السينما، ولا يجب على كاتب السيناريو أن يتحمل عبئا يعرف سلفا أنه لن يمكنه من الوصول إلى المطابقة الكاملة.

مفهوم الاقتباس في هذه الحالة – إذن-ليس محكوما بمفهومي الأمانة والخيانة، وإنما يعيد قراءة النص الأصلي وتشكيله من جديد، بمعطيات الوسيط السمعي البصري، وقوانينه، إذ يمكن القول إن « الكتابات لا يمكن اختزالها، وذلك لعدم وجود تطابق سيميوتيقي بين الرواية والفيلم»، مما يعني أن الكتابات الأدبية لا يمكن اختزالها، وهذا لاختلاف نظامها على النظام السمعي البصري. يقدم الفيلم لنا تناصا مع العمل الأدبي وليس نسخة عنه. كما يقدم المخرج على التفاعل مع التناص الموجود داخل العمل الأدبي نفسه، قبل ترهينه.

وهكذا يمكن لكاتب السيناريو المقتبس ألا يتجاوز فكرة نقل كل شيء، ويركز على نقل ما يراه مناسبا لأطروحته في الفيلم، أو ما شد انتباهه أثناء قراءة الرواية أو النص على العموم. إنه إعداد غير مشدود إلى النص الأصلي بحرفيته، فهو نقل لمجرد فكرة وموقف أو شخصية، مأخوذة من مصدر أدبي ثم يتم تطوير ها بصورة مستقلة.

نضيف أيضا أن الاقتباس الحر قد يركز على شخصية ما في النص الأصلي، أو حدث جانبي يتم تطويره من جديد، أو قضية اجتماعية قدمت بشكل مميز في النص الأدبي ويعيد تقديمها من جديد – سواء بالرؤية نفسها أو برؤية مغايرة- كما يستطيع كاتب الاقتباس إعادة تشكيل النص وتوجيهه لقراءة مضادة لقيمته الأساسية، أو يمكنه أن يعتمد على معطيات الرواية لتوجيه القارئ نحو إرادته وليس إرادة كاتب النص.