التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية

(البعد المرئي للنص)

أ.م.د.هيام عبدزيد عطية

جامعة القادسية /كلية الآداب

قسم اللغة العربية

خلاصة :

يسعى البحث إلى البحث عن الصلة بين السينما بوصفها فنا مرئيا وبين الرواية بوصفها فنا مقروءا ، ويقر البحث بأن الكاتب (الروائي) يتحمل مسؤولية أكثر من مسؤولية المخرج لأن الأخير يصل إلى الذهن من خلال البصر والسمع (الصورة والصوت) ، أما الروائي فإنه يصل إلى الذهن من خلال الكلمات المكتوبة ، فهو أبعد عن ذهن القارئ بمراحل أكبر من المخرج ، لكن هذا البعد يخلق امتيازا تصوريا يتحول القراء بموجبه إلى مخرجين ، فكل قارئ مخرج بحد ذاته وتعدد التصورات يولد تعددا قصصا ، وهو يلغي في الوقت ذاته أي نقد أو نفور؛ ذلك بأن القارئ لا يلتزم بوجهة نظر مفروضة تكتنز أخطاءها ، إنما يبني وجهة نظر خالصة اعتمادا على وجهة نظر اللغة المفتوحة 0

ويمكن القول إن الرواية استلهمت من الفن السابع جملة من المعطيات البصرية والتقانات الفنية ، قربتها إليه كثيرا ، فبدت لغتها سينمائية تنفتح ببعد ثالث رؤيوي ، يسمح بإعطاء الدوال مدلولاتها . وهذا الاستلهام أمر طبيعي وفرته الحداثة في الانفتاح الأجناسي والتطورات التقنية ، بيد أن علينا أن نعترف مسبقا أن تلك الانفتاحات ما كان لها أن تكون لولا براعة اللغة الأدبية ، التي تتعدى الرؤيوي وتنتصر للجنس الأدبي وتكسب الأجناس دلالات وقيم لا مثيل لها .

Summary

The research seeks to find the link between cinema as an art visible and between the novel as an art legible, and recognizes research that the writer (novelist) is responsible for more of the responsibility of the director because the latter up to the mind through sight and hearing (picture and sound), while the novelist it up to mind through written words, it is further from the mind of the reader the biggest stages of the director, but this dimension creates a privilege conceivably turn readers whereby the directors, each reader outlet itself and the multiplicity of perceptions generates a multiplicity stories, which eliminates at the same time any criticism or aversion; so that The reader does not adhere to the view of the imposed hoarding mistakes, but builds the standpoint of pure depending on the point of view of language open 0

It could be argued that the novel inspired by the seventh art a number of technical and visual data technologies, brought it closer to him so much, seeming cinematic language opens up a third dimension visionary, allows functions to give their meanings. This inspiration is normal provided by modernity in openness Alojnasa and technical developments, but we have to admit in advance that those openings what it is to be not for the ingenuity of the literary language, which exceed Visionary and win the race literary and win races semantics and values like no other.

مُدخل : الدراما بين الرواية والنص السينمائي :

تعد الرواية واحدة من أشكال التعبير الجمالية المنمازة ؛ ذلك بأنها ترتقي بالوقائع والشخصيات واللغة وكثيرا من العناصر الأخرى من مستوى الوقائعي الفج إلى مستوى الجمالي البحت ، بعد أن تسلخها من حضورها الزماني والمكاني المتأينين إلى حضور لغوي دائم ومستمر . ولأنها كذلك ولأنها تحتفي بالحدث والشخوص على وجه الخصوص فإنها تقترب من صيغة المعالجة الدرامية من جهة ، وتطلب السينما بصلة قرابة من جهة أخرى ، وهذه الأخيرة أعني السينما ما زالت تتفق مع الرواية بكثير من الأدوات ، لا سيما وأنها لطالما لجأت في البحث عن مصادرها إلى القصة والرواية والأساطير والشعبي من الحكايات والتأريخ ، تمتاح منها ما يصلح موضوعا فيلميا يخضع للمعالجة ، على الرغم من أن العلاقة بينهما كثيرا ما طرحت على أنها قضية إشكالية((ما زالت موضع اشتغال الدرس الإكاديمي للفنون السمعبصرية))[i]

على أن السينما هي الأخرى تقترب إلى حد كبير من الدراما في عرضها لمصائر الإنسانية ، بوصف الدراما ((أفضل وسيط للتعبير عن الواقع))[2] ، فهي وكما يرى مارتن أسلن ((أوسع شكل عياني نتمكن بواسطته من التفكير بالأوضاع الإنسانية))[3] ، وما ذاك إلا لأن الحياة تملؤها التناقضات ، وتتكشف من أحداثها مجموعة صراعات هي لب الوجود الإنساني ، وتلك الصراعات لا تقوم إلا على مبدأ التناقض المرير بين الخير والشر ، اللذان يحملهما الإنسان في داخله .

ولكي تخلق السينما التفاعل المرجو فإنها تلجأ إلى البصري المعروض عوضا عن اللغوي المكتوب فـ((الصورة تشتغل في استقلال عن المقروء ، إذ هي موضوع تأمل بصري صرف ، يقتضي من المتلقي رصدها كأشكال وعلامات بصرية غير لغوية))[4].

إن المتعة والفائدة غاية الفن وهما اللتان تميزانه عن سواه من الأفعال الإنسانية ، والرواية والسينما لا تخرجان عن ذينك الإطارين ، لأن الإنسان لا يجد من يعبر عنه تعبيرا صادقا مثل الفن ، الذي تسير آلياته على وفق ، و الفرق بين الفنين (السينما والرواية) فرق في الأداء ؛ فالفكرة والمحتوى واحد هو فعل الشخصيات الإنسانية ونتيجته ومعناه ، والباقي والأهم في الرواية الحداثية هو أسلوب وجود النص 0

إن الدراما جنس أدبي قديم قدم النقد والإنسان نفسه ، لكن الرواية والسينما ولدتا حديثا ، وتمكنتا من الآخذ بلب المشاهد/القارئ ، أكثر مما يفعل المسرح بكل حضوره ، فلقد بدت مسألة المتابعة الفنية والبحث الدائم عن أساليب الحضارة الذوقية قضية يكاد المتابع لا يجد لها وقتا بين مشاغل حياته المعاصرة وأعماله المختلفة ، ومن هذا المنطلق المعاصر نفسه صار الإنسان اقرب إلى ما يأتي إليه جاهزاً ، مكتوبا في كتاب أو معروضاً على شاشة ما، لا يفصل بينه وبين رؤيته أو قراءته سوى شراء الرواية أو الجلوس أمام الشاشة التي يعرض الفيلم عليها ، لا سيما أن الدراما عند جيرالد برنس هي ((التقديم المشهدي للكلام والفكر والسلوك))[5] ، فليس ثمة فرق كبير بين تلك الفنون مجتمعة .

وهكذا ندرك أن الفن القصصي والفن السابع يتجهان صوب حيازة الاهتمام والمتابعة الثقافية في كل أنحاء العالم ، حتى بلغت عائدات الأرباح على صانعي الأفلام ودور النشر في العام الواحد ما يعادل موارد بلد كامل يتسم بالرفاهية الاقتصادية ، فقد يصل دخل الفيلم الواحد في صالات العرض الأمريكية إلى أكثر من مائة مليون دولار في أسبوع عرض أول ، في حين تستطيع فرنسا وحدها _على وفق ما تروجه وسائل الإعلام_ إن تصدر خمسة آلاف رواية في الشهر الواحد0 ما يعني أن علاقة جدلية وتشابها من نوع خاص للعرض والطلب بين كل من الرواية والقصة والنص السينمائي ، وأن الربط بينهما ابتداءً هو قيامهما أساسا على بيئة درامية تشمل (الحدث والشخصية والوصف والزمان والمكان) 0

ولعل أهم المميزات الكامنة في الرواية والفيلم المأخوذة عن الدراما تتمثل في الألفة بين العرض والنظَّارة (الجمهور) ، وربما يمكن القول إن من أسباب الارتقاء النسبي في الدراما الحق تلك الصفات المميزة لجمهورها ، فالجمهور يقبل على ما يعرض ويتفاعل معه ويشارك في توجيهه الوجهة النقدية المناسبة ، وتلك الصفة كامنة في الرواية أيضا ؛ لأن القارئ يؤثر في نوع الكتابة ، كما إنه بمميزاته الذوقية والتربوية والثقافية يشّكل الأبعاد الغامضة وغير المكتوبة والمتضمنة في النص ، ما ينقل العلاقة بين طرفي العملية إلى حالة من الألفة والتفاعل الحي من خلال ما يقرأ أو يظهر على شاشة السينما ، سيما وأن العلاقة بين المؤلف والنص تنتهي عندما تبدأ العلاقة بين الشخصية والجمهور ويصبح هنا طرفا المعادلة الممثل أو الشخصية /الجمهور بدلا من المؤلف /القارئ.

وفي توجيه حرفي آخر فإن العلاقة التي تضمحل بين الدراما والجمهور تعود لتبزغ في علاقة كبرى حميمة بين القارئ والرواية والمشاهد والفيلم ، ثم ينتقل ذلك إلى علاقة استعاضة يتحول بموجبها الأمر إلى آصرة بين الرواية نفسها والفيلم نفسه ، فلكل فيلم رواية يقوم عليها ، ولعل أبرز الأفلام التي ذاع صيتها وكبر مدخولها اعتمدت في أساسها على روايات مشهورة ومكتوبة بشكل مميز ، ما أطلق عليه سد فيلد بالاقتباس Adaptation ، أي أن نترجم وسطا medium إلى وسط آخر ، فهو القدرة على خلق المناسب والملائم عن طريق التغيير ما ينتج عنه تعديل أفضل[6].

ومن هنا يمكن القول إن الرواية والسينما كيانان متباينان ، بيد أنهما تمتلكان جذوراً موحدة في الدراما ، يحق لنا من خلالها أن ندمج أو نحذف أو نختصر ، لأجل الوصول إلى مقاربة فنية ، تُستغل فيها عناصر التشابه للتحايل على كيفية العمل .

ومما هو لائق ذكره ها هنا إن السينمائي مثل الروائي لا يكف عن الانشغال ((بوصفه منتجا للخطاب بإشكالية إنتاج المعنى ، وتوظيف الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معا ، وتشمل مواضيعها شتى أنواع أنساق (systems) العلاقة ، وكذلك ما يجري ترميزه ويتحول إلى شيفرة رمزية دالة))[7] ، ما يعني أن الروائي والسينمائي يشتركان بالأسباب والنتائج وتوظيف العناصر ، فالرواية على شكلها المكتوب تحوي عناصر سينمائية ، وسينمائيتها هنا مقروءة غير مرئية ، سينمائية يتحكم بها الذهن وخيال القارئ اعتمادا على خيال ورؤيا المؤلف ، في حين يعتمد المشهد السينمائي على رؤيا وخيال المخرج ، فيلغي بذلك فكر المشاهد وخياله في خلق الصور ، لكنه بالتأكيد لا يلغى ذوق المشاهد وقدرته على الاستجابة للمشاهد المعروضة .

إنهما خطابان ، وما بينهما علاقة تجاور وتشابه ، ومما لا شك فيه فإن دلالات الخطاب تتعدد((بتعدد اتجاهات ومجالات تحليل الخطاب ، وعلى هذا الأساس ، تتداخل التعريفات أحيانا أو تتقاطع ، وأحيانا أخرى يكمل بعضها الآخر أو يتباعد و إياه))[8] .

لكن علاقات التجاور والتشابه تلك لا تلغي السمات التجنيسية المميزة للنوع ، فالفيلم السينمائي يمتلك لغة خاصة به والرواية تمتلك ذلك أيضا ، والسؤال هنا أتتضمن لغة الخطاب السينمائي في الرواية بشكل ما ؟ وإذا صح ذلك ، فكيف؟ وأين؟ 0

لقد اقتبس وليم غولد فيلم (كلهم رجال الرئيس) من كتاب لبرنشتاين ودودوار، ثم عاد ليكرر الفعل في فيلم (رجل الماراثون) الذي اقتبسه من رواية أمريكية ، ومثله صنع جون هيوستن لفيلم (الصقر المالطي) الذي اقتبس نصه من رواية (جبال سيرا العالية) لدبليو اربورنيت ، وقد جرى الأمر نفسه لروايات مثل: جناحا اليمامة وسيد الخواتم والطريق وبيت الأرواح و ميري رايلي ومباراة الجوع ...الخ . وبغض النظر عن شهرة الروايات التي قامت عليها الأفلام ، فإن النتيجة الباقية إن تلك الأعمال السينمائية تمتلك حسا فنيا عاليا يبقيها في ذاكرة هوليود (مصنع السينما العالمية) ويهبها مجدا راسخا من بين آلاف الأفلام .

ومما تجدر الإشارة إليه إن بعض تلك الروايات بقيت على مجرياتها في الفيلم السينمائي ، ولم يتغير منها إلا أنها اجتزئت من أسلوبها السردي إلى شكل (سيناريستي) ، وسميت فيها المشاهد الداخلية والخارجية ووصفت فيها الأفعال الأساس .

على أن السينما قد أثرت هي الأخرى في كثير من كتاب الرواية الحداثيين ، وكثير منهم كتبوا بأسلوب سينمائي ، وخاصة فرجينيا وولف وجيمس جويس وصامئيل بيكيت وجيمس كونورادو ، بل إنها اضطرت مرغمة في بعض نماذجها أن تمتاح من معين الروايات التي قامت عليها ، فلقد ((خلقت التعبيرية الألمانية للفيلم معادلا للرؤى الكابوسية في كتابات فرانز كافكا الخيالية ، مثل القلعة 1926 والمحاكمة 1925 والتحول (المسخ) 1916 ، فحين استخدم كافكا عالما موصوفا وواضحا من العرض ، عندما قدم عنصرا واحدا غير عقلاني ؛ لإجبار السرد أن يتجه إلى طريق سخيف ، تحول كثير من الأفلام التعبيرية إلى ما هو خارق وقوطي ومستقبلي))[9] .

وعودة لسؤالنا السالف فإنّ ما يمكن قوله وفقا لتلك الأمثلة : إن الرواية على تباين أساليب السرد فيها تمتلك بذرة الحبكة وذروة الصراع وفلسفة الحل ، كما تمتلك زمنا محددا ومكانا مخصوصا وجدلا داخليا وخارجيا ، وإذا آمنا بأن الدراما ولدت قبل الرواية ، صرنا ندرك أن الأخيرة لربما ولدت عنها أو عن الملحمة على أحسن الفروض ، وإذا آمنا بأن الرواية ولدت قبل السيناريو ، صرنا ندرك أن الأخير لربما تطور عنها أو عن المسرح على أحسن الفروض ، ولكن باتجاه وأسلوب خاص به ، تسوغه نزعة الهوية التي تؤكد عليها الفنون 0

المبحث الأول : سينمائية اللغة الروائية و خيال القارئ:

عوّلت الدراسات النقدية المهتمة بالقراءة على جرأة القارئ ، وفاعليته بإزاء النص المقروء ، فالقارئ المحايد لم يعد مطلوبا ؛ ذلك بأنه يمثل جهة استهلاكية لا تدر ربحا توجيهيا للنص المكتوب ، ولكون الأدب يسير باتجاه قتل عيوبه فإن هذه العيوب ستبقى تحت الغطاء ما لم يشر إليها القارئ ، الذي تصل أهمية قراءته إلى أبعد من ذلك ، حينما يشترك في ردم الفجوات وتشخيص العتبات وخلق الصور في النص الإبداعي 0 وهذا الذي يقوم به القارئ يخلق كيانا ذهنيا مرادفا للكيان الكتابي للنص ؛ لأن القارئ ينقل الكلمة إلى مرجعياته محاولا إيجاد بديلا تصويريا متحركا في المكان ، و منتقلا عبر الزمان ؛ كي يتمكن من التواصل بفعل القراءة مع النص ، ثم ينفعل به بمقدار ما يضيف له من حياة 0

إن النص الذي يظهر بهيأة كلمات متتابعة منساقة بشكل فني منماز، يدعو القارئ للاندماج و التفاعل ، وبتفاعل النص مع القارئ والقارئ مع النص تتصل الأزمنة وتتحرك الشخصيات ، التي تكتسي لحما ودما _على وفق ما وصفت به_ ثم تبدأ بالحركة والتنقل والشعور والتواصل إلى ما لانهاية0

إذا فالقارئ الإيجابي _ وإن التزم مرجعيات شعورية وفكرية مهيمنة يصل بها إلى تفعيل الكلمة _فإنه لا يمتلك أن يخلق شيئا من العدم ؛ لأنه وهذه الحال سينوب مناب المؤلف الذي يمتلك وحده سلطة القصدية التي يظهر بها النص إلى الوجود ، فالكلمة تبقى من حق المؤلف ، كما تبقى المالكة لفعل الوجود ، فالوجود إذا من خلق المؤلف إذا كان وجودا أدبيا ، لكن نقله للحياة يتم بسلطة القارئ ، والكلمة هي أداة الربط بينهما ؛ كونها ((وسيطا تعبيريا قويا ، مانعا ، وقاطعا ، يحتكر كل أساليب التعبير الأخرى ، ويسيّر مختلف مفردات اللغات والأساليب الفنية ، فالكلمة تنذر والكلمة تستبقي جزءا من خبز القربان الإنساني للمستقبل ، وتستبقي الجزء الآخر لنفسها ، لإبداع العمل الفني ، لكنها في المقابل تستثير في المتلقي الرؤيا الفنية الأصلية))[10].

وهكذا أضحت الكلمة أكثر جدوى في الفيلم ، فهي ((عامل جوهري في إبداع نسيج العالم))[11] ، ولقد قتلت فيما بعد حضور الفيلم الصامت ، لامتلاكها عنصر التشويق والإثارة ودفء الخطاب . ما ولّد حاجة الفيلم إلى الصوت ومؤثراته ، كونه_ أي الصوت _ أكثر من ترسانة

حوارية لإيصال القصة ؛ لأن صوتيات الصراخ والبكاء وإيحاء الطبيعة وصخب المدينة وفوضى العنف وهمس الحوار ، فضلا عن الموسيقى التصويرية زاخرة بثراء تعبيري غير محدود .

إن كلمة الفيلم مباشرة تعبيرية قصدية ، تحوي الحدث وتسهم في شرحه ، أما كلمة الرواية فهي خيالية توجيهية مؤسسة ، لا تقتصر على الحوار وإنما تخلق أبعادا طولية وعرضية ، فهي التي ترسم الأجواء ودخيلات النفس وحركة الأعضاء وفيزياء المكان وسواها ، يساعدها في ذلك ذهن المخاطب ، فنحصل على سينمائية مقروءة تمتلك مشاهدها ضمنا.

إن سينمائية القراءة التي تعتمد على مواضع اللاتحدد تشمل كل كلمة وكل جملة ، ثم تشمل عموم النظام اللغوي في الرواية بوصفها وحدة واحدة ؛ لأن الكلمات والجمل تعني نسقا متلازما من المعاني والمقاصد والأبعاد اللانهائية والكلية المعبرة .

وحتى يمكن بناء نسق صوري للرواية يضارع ما في الفيلم ، فإننا نحتاج إلى تسلسل اللقطات والمشاهد كما يحدث في السيناريو ، وإذا كان للكاتب نسق خاص مع روايته في الاستباق والعودة والحوار الداخلي والخارجي ، فإن التحول الصوري لا يتعارض البتة مع نسق الأحداث الواردة ضمنا في الرواية ، ما دام القارئ متمكنا من ملء مواضع اللاتحدد ، والتي تسببها ثغرات تؤدي إلى تأسيس قيمة جمالية للرواية ، إن اعتمدت في وجودها على تغييب المفاصل المركزية وغير المركزية.

إن مواضع اللاتحدد هذه تمثّل غياب الألفاظ المعبرة عنها أو اكتنازها بالمعنى ، لأن اللفظ المحدد إنما يشكل مفتاحا لخيال القارئ ، أما المتبقي المجهول والمطلوب تحديده والحتمي الذي لا يقبل الإلغاء فإنه الأكثر . أي أن ما يذكر في الرواية هو صياغات تخطيطية ، كتلك الموجودة في السيناريو ، أما ملؤها فيمثل عملية الإخراج التي تحتكر أبعاد الصورة المختلفة ((فالتغيرات اللفظية من قبيل منضدة أو رجل تسقط الموضوع القصدي من حيث بنيته المادية المؤسسة لطبيعته من جانب واحد ولحظة واحدة فقط ؛ ولذلك فان عددا لا يحصى من خصائص هذا الموضوع القصدي المشار إليه سوف تبقى بلا حدود ، فعندما نحدد مضمون التعبير اللفظي (رجل) بقولنا(رجل محنك عجوز) فسوف يبقى مع ذلك عدد لا حصر له من مواضع اللاتحدد لا يمكن إزالتها ، فإزالتها تقتضي سلسلة لانهائية من التحديدات))[12].

إن دلالة الفيلم تكمن في ترتيبه الزماني وصورته الكلية ، وإن كان ثمة اختلاف بينه وبين الرواية فذاك لأنه صورة بصرية خالصة ، فمن حيث هو صورة ناطقة فإنه سياق من اللقطات ، وهذا يعني إن اللقطة السينمائية ليست لها دلالة خارج هذا السياق أو الترتيب الزمني ، ولذا يقول ميرلوبونتي((إن معنى اللقطة السينمائية يعتمد على ما يسبقها في الفيلم ، وهذا التتابع للقطات يخلق واقعا جديدا ليس بمثابة مجموع أجزائه))[13].

لقد نقلت الكاميرا للمشاهد عناصر فنية ومعلومات قيمية عن تفصيلات من الديكورات والإكسسوارات وما تحتويه من دلالات ، بقدر أكبر مما تقدمه الرواية التي لا تمتلك الشكل المرئي ، فالرواية انفتاحية في ذاتها ، أما الفيلم فمن سماته تفصيل المشهد إلى لقطات يعرض فيها أكبر عدد من الأشياء والأشياء المتحركة ، مثل حركة قطار يمر على قضبان أو اصطدام طائرة بأرض أو فيضان أحد الأنهار. لكن الكاميرا _مع ما تتسم به من حيوية _فإنها تفتقد الديمقراطية في عرض المشاهد لأنها تتخذ زاوية معينة تخضع لوجهة نظر المخرج وأسلوب رؤية المصور[14].

وفي حقيقة الأمر إن مواضع اللاتحدد في الفيلم قد جرى اختزالها إلى أقل نسبة ممكنة ، ما يعني أن الفيلم قبل أن يتحول من شكله المكتوب إلى شكله المرئي كان مليئا بالثغرات والفجوات ، التي ملأها المخرج بوجهة نظر مفردة بمشاركة زاوية النظر التي تقتنصها الكاميرا ، وبمقدار ما يُملأ من ثغرات و بالقيمة الفنية لوسيلة الملء تلك يبلغ الفيلم مستواه الفني المرموق ، وتبقى الرواية بثغراتها وانفتاحها مجلى مفتوحا لوجهات نظر كثر ، كل يملؤها على شاكلته ومعرفته ، ما يدعونا إلى عدّها مرئية هي الأخرى ، بمقدار قرائها الذين لا يمكن اختزالهم .

إن فعل القراءة فعل إدراك جمالي ومعرفي على حد سواء ، وفيه تنتقل الذات إلى فهم العالم من خلال بناء مسار معرفة يقوم على لحظتين : الأولى لحظة الذات الحاسّة الخاضعة للإدراك الحسي الجمالي ، أي لانصهار شعوري مع موضوع الحس الذي يتملكها ، والثانية هي الذات المدركة العارفة ، التي لا تنصهر والتي لا تتحول وفرة المعنى معها إلى انهيار تام . وهنا يأتي دور خلق الصور حين يتوحد الفضاء الصوري مع معطياته الزمانية ، وتشرع الذات في إضفاء التمثلات والمظاهر على العالم لجعله مرئيا ، ففقدان المظهر يمنع كل تمثل وكل إدلال كما

تختفي كل موضوعات المعرفة والفهم ، والنتيجة هي الإبهام واستحالة التمييز لأن العالم اللفظي هنا يفقد كنهه ، حين يظن القارئ أنه بصدد وهم أو خطأ[15].

والأمر نفسه يجري على المخرج ، الذي لا يغير النص فحسب إنما يغير العالم الذي نراه بعالم مفترض الوجود ، هذا الأمر يمكن استشفافه مما قاله الفنان و المنظر السينمائي التسجيلي البريطاني جون كريوسون عن رائد السينما الواقعية المخرج روبرت فلاهيرتي ((قابلت في حياتي عددا كبيرا من أبرز رجال السينما ، إلا أنني لا اذكر من بينهم أحدا يوازي في شخصيته ورؤاه روبرت فلا هيرتي، هذا الفنان الذي تدرب على أعمال الاستكشاف في الأصقاع المتجمدة وكندا وبحار الجنوب ، وعاد من إحدى رحلاته الاستكشافية إلى القطب الشمالي سنة 1921 حاملا معه فيلمه التسجيلي الفريد (تانوك الشمالي) ، الذي يصور حياة رجل من (الاسكيمو) بأسلوب يفيض شعرا وجمالا ، وعند ذلك توقف مشروعه لاستكشاف (جزر بلتشر) ، وتخلى عن رسم الخرائط لمنطقته (لابرادور) الشمالية واتجه بكل جوارحه إلى السينما ، ليتخذ ذلك الموقف الصلب بوجه أساليب الزيف المتبعة في دوائر الإنتاج السينمائي ، مدافعا عن القيم الرفيعة في السينما))[16] ، ، فالمخرج الذي يمثل ربان السفينة في العمل السينمائي هو الشخص الوحيد القادر على استخلاص الجوهر الدرامي للنص من الصفحة المطبوعة ، وهو القادر أيضا 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 العجاب بالقدر اليسير[17] 0

ولأن نصف المخرج فنان ونصفه خبير ومتعلم ، ولأنه قارئ عملاق كما هو مصطلح بارت ، 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 أولا من ((نقطة التعرف لما يرغب في التعبير عنه ، 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))[18]، وهذا يلغي احتمال بناء الفيلم بموجب كتابة السيناريو ، لأن الكتاب يتكئون على المخرجين

في أشياء كثر ، فيمتنعون عن تحديثات 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 0

ومن هنا يمكن القول إن فعل الكاتب الروائي أكثر دقة وانفتاحا ؛ إذ لا يشاطره الرأي فيما يصنع سوى انه يأخذ بعين النظر استجابة المتلقي ، وهذا يعني إنه لا ينقل فكرة أو موضوعا إنما يرسم خلايا حية ومتفاعلة لنسيج متكامل ، فلو انه سمح لنفسه بالتعتيم على زاوية من زوايا الأحداث أو حلقة من حلقات الموضوع ، أو انه استرسل في متابعة الفعل من غير أن يوضح الأجواء التي تم الفعل فيها وبسببها ولأجلها ، فانه حينذاك سيتهم بالقصور 0

إن الكاتب(الروائي) يتحمل مسؤولية أكثر من مسؤولية المخرج لأن الأخير يصل إلى الذهن من خلال البصر والسمع (الصورة والصوت) ، أما الروائي فإنه يصل إلى الذهن من خلال الكلمات المكتوبة ، فهو أبعد عن ذهن القارئ بمراحل أكبر من المخرج ، لكن هذا البعد يخلق امتيازا تصوريا يتحول القراء بموجبه إلى مخرجين ، فكل قارئ مخرج بحد ذاته وتعدد التصورات يولد تعددا قصصا ، وهو يلغي في الوقت ذاته أي نقد أو نفور؛ ذلك بأن القارئ لا يلتزم بوجهة نظر مفروضة تكتنز أخطاءها ، إنما يبني وجهة نظر خالصة اعتمادا على وجهة نظر اللغة المفتوحة .

إن ترجمة الموضوعات الروائية إلى صور عيانية يحتاج إلى إسقاطات نصية تتم خلال القراءة ، التي تطرح حشدا من الاحتمالات يمكن بها ملء مواضع اللاتحدد (فشخصية سونيا مرميلادوفا) في رواية الجريمة والعقاب مثلا بوصفها وجودا واقعيا لها جملة من السمات البشرية الأساسية التي تشتمل على كل السمات الفردية ، من قبيل : مقاس محدد للحذاء ولون معين للعين وسحنة وجه ووزن وطول ، لكن هذا لا يكون متمثلا على نحو دقيق ، ذلك بأن كثيرا من خصائص الشخصية الواقعية تبقى بلا تحدد ، فدستويفسكي هنا يقدم لنا تلميحا أو إرهاصا بعملية التعيين التي يضطلع بها القارئ، ، وهذا ما يختلف من قارئ لآخر[19]، ويطرح سعيد توفيق مثالا لهذا الأمر من رواية (النفس المسحورة) لرومان رولان ، التي تجري أحداثها في باريس ، قال ((نجد كثيرا من شوارع العاصمة الفرنسية متمثلة أو مصورة في هذه الرواية ، وفي هذه الحالة فإن القارئ الذي لا تكون له خبرة فعلية عيانية بباريس وشوارعها سوف يقوم برسم صورة عيانية

لهذه الشوارع عن طريق الخيال فقط ، وتبعا للمظاهر التخطيطية والمحددة مسبقا لهذه الشوارع في الرواية))[20].

لكن المشاهد يعيش حالة ترف تفاعلي ، سببها الصور الجاهزة ، التي تحمل تفصيلات لا يمكن ذكرها في الرواية ، هذا الأمر يسبب زيادة معلوماتية للمشاهد مقابل ضيق أفق التخيل وانعدام التأمل ، وإذا ما عدنا إلى الانعكاسات السينمائية في النص الروائي فان 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 ، إلا أن الروايات العظيمة قد تؤدي إلى إرباك المخرجين ؛ ذلك بأن أبعادها لا تختصر داخل حدود رؤيتهم السينمائية لصعوبتها وتداخلها وانفتاحها على العالم ، ، ولربما أيضا يعجز الممثل عن نقل سلوكها إلى التجسيد والتقمص لأنها أعمق من مجرد تصرف ، فهي نفس وملامح وشعور وردود أفعال ، ما يجعل النص أغنى بانفتاحه من الفيلم مهما كانت صرامته ؛ لأن قيمتها منبعثة من اللغة التي أوجدتها ، فعلاقة الروايات بلغتها هي علاقة وجود ، واللغة الروائية هي الدلالة الحقيقية والنهائية للعمل الروائي وليست دالا له أو عليه ، ويبقى القارئ اقدر على تأملها من احتكار الممثل أو المخرج للقيمة الحكائية للنص .

المبحث الثاني : العنوان بين النص الروائي والسيناريو:

السيناريو قصة تروى بالصور ، فهو يدور حول شخص أو أشخاص في مكان أو أمكنة ، يؤدي دوره ، ويعبر عنه بوساطة بناء محدد له بداية ووسط ونهاية ، وهو مثل الاسم في علم النحو [21] 0

هذا الأمر ينطبق على الرواية التي تقوم على السرد في عرض الموضوع ، وتعرض قضية يمثلها الإنسان ، ما يعني أن كليهما (الرواية والسيناريو) يحوكان حدثا ما حياكة فنية ، تخضع بوجه من الوجوه لعملية اختصار وتكثيف ، يتحول بمجملها الحدث وآليات عرضه إلى ومضة لغوية أو مرئية ، تتضمن _طيا_ فحوى الموضوع وغايته ، ولربما تحوي أسبابه ، وفقا لأهمية الجانب المطروح في تلك العملية .

هذا الاختصار هو الذي يخلق العنوان ، الذي يمثل الواجهة الأولى للمشاهد أو القارئ على حد سواء ، وبمقدار حذق الروائي وكاتب السيناريو في إيجاد العنوان المعبر عن فعله الفني ، فإنه سيحصل على استجابة تتناسب مع دقة العنوان ورصانته0

إن العنوان هو ثريا العمل الفني ، والهدف منه جذب المتلقي ، بإثارة خاطفة تشبه فعل الرائحة في تأثيرها والاستجابة لها، وهو ثيمة محورية تحاكي البعد الدلالي للنص عامة ، بوصفه جملة صغيرة اختُزلت فيها الجملة الأكبر ، أو كما يرى محمد مفتاح فيه((المحور الذي يتولد ويتنامى ، ويعيد إنتاج نفسه))[22]، والمشاهد الذي يهتدي بتلك العتبة بوصفها ((علامة تمارس التدليل ، وتتموقع في الحد الفاصل بين النص والعالم))[23]، إنما يحاول أن يشبع فضوله في معرفة ما يقع بعد هذا العنوان الغامض أو المخيف أو الرومانسي أو المؤثر ، أو انه يحاول أن يتثبت من مصداقية العنوان على ما يرى أو يقرأ [24] .

فالعنوان هو الفكرة بشكل من الأشكال ، لكنها فكرة مقتضبة غير تفصيلية ومكثفة موحية ، إنه البذرة أو الشرارة التي تمتلك جاذبية حدسية ، يشعر المتلقي تجاهها بطاقة خيالية ، تدفعه باتجاه توليد الأحداث ؛ ((ذلك بأنه نص تجمد في نقطة اختزال تامة ، بعد أن كان مدا من التموجات من الافتتاح حتى الخاتمة))[25] ، وإذا كانت بعض العنوانات تولد حين نهاية العمل ، فإنها في الحقيقة مستوحاة من الفكرة وقائمة عليها ، فـ((ما من عنوان فعلي لا افتعالي أو قسري إلا وينجز بعد النص ، ووضعه في المسار النقدي قبل النص جزء من آثار سلطة الواقع في الأدب ، حيث يسود منطق التراتب العقلي : الفكرة / النص))[26]0

إذن فالعنوان يمنح نفسه للكاتب وليس العكس ؛ لأن الكاتب لا يفرض على النص شيئا مفارقا أو يجبره على الاندراج تحت عنوان مباين لفحواه ، فالعنوان هو النص ذاته اقتصد الكاتب به لغويا هنا ، وأفاض في شرحه هناك ، بدليل إن هناك نصوصا كثيرة لم يضع لها مؤلفوها عنوانات بل وضعها سواهم من الناشرين والمخرجين بعد أن رأوا السيناريوهات والروايات . نعم إن الكاتب يبحث دائما عن ومضة لغوية صادمة تكسر أفق توقعات قارئه بأزاء المكتوب ، بيد أنه لا يبيح لنفسه التناقض بين نصه الموازي ومتنه السردي ، سيما وأن وظيفة العتبات _ كما يرى جينيت _ هي تأكيد التخييل وإعلانه ، فهي ((تعمل على ترسيخ الميثاق الذي يدشنه التعيين الجنسي في حالة نعت العمل بكونه رواية))[27] .

والذي يبدو واضحا إننا نجبر مع الفيلم أو الرواية على البحث عن العنوان أولا ، ونبقى في حالة تعلق بتصور افتتاحي توجيهي ، يضمر افتراضات وعللا ، قد تصاب لاحقا بخيبة أمل ، أو أنها تبارك للمتلقي انفتاحاته الرؤيوية ، و للباث قدرته على استبدال النص الحاضن بعتبة عنوان عميقة الدلالة ووثيقة الصلة بهوية النص ، ((فكل عتبة يفترض أن تخلق وضعية تواصلية معينة ، ما بين كل من الباث /الكاتب والناشر ، والمتلقي /المرسل إليه والناظر عبر الرسالة المراد توصيلها ، أي الثيمة التي تفترض أن يدور حولها موضوع العتبة))[28] . بل إن قوته تصل إلى الحد الذي يكون فيه العنوان دافعا للشهرة والرواج ، فكثير من الأعمال الفنية العظيمة كانت قد نالت شهرتها بسبب عنواناتها واعتمدت في رواجها عليها ، فكان العنوان بذلك ((مصيدة القارئ ومؤسسة الإغواء الأولى))[29].

إن العنوان هو ((البذرة التي يتكور حولها الكريستال ويستمر ليكون المنطلق الذي يعمل على تقوية القصة والسيناريو))[30]، ونحن بإزاء العنوان نكاد لا نفرق بما دونه من رواية أو فيلم ، فـ(الحي الصيني) و (أيام النسر الثلاثة) و (كلهم رجال الرئيس) و(الريح والأسد) و (أليس لم تعد تقطن هنا) التي تعد سيناريوهات مميزة لا تختلف عن (الصخب والعنف) و (مرتفعات وذرنج) و (وذهب مع الريح) وسواها من الروايات ، إذ لا فرق بين العنوانات ، وهي تشي بنوع من المقصدية الإشهارية في اختلافها وصياغتها الشعرية ، و تقوم على وظيفة إغرائية ((لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية ... معدة للاستهلاك السريع))[31] ، فالنص الروائي والفيلم ينتظران الشراء بوصفه تجليا من تجليات النجاح ، لا سيما وأن ((قضية الكتاب المطبوع قد تطورت إلى شكل من الاقتصاد الاستهلاكي ، فلكي نستطيع إنتاج هذه الأشياء وجب علينا اعتبارها مواد استهلاكية شبيهة بالمواد الغذائية))[32].

على أن كثيرا من الروايات التي استغلتها السينما فنيا ، لم تتنازل عن عنوانات الأصلية مثل : الأحمر والأسود لستاندال والسيمفونية الرعوية لأندريه جيد ومدام بوفاري لفلوبير وذهب مع الريح لمارغريت ميتشل ومباريات الجوع لسوزان كولينز، وعربيا دعاء الكروان لطه حسين ، و يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم ، و زقاق المدق واللص والكلاب والكرنك والحرافيش لنجيب محفوظ ، والسمان والخريف لعيسى الدباغ ، والوسادة الخالية وفي بيتنا رجل لإحسان عبد

القدوس ، والحرام والنداهة ليوسف ادريس[33]، و محليا النخلة والجيران لغائب طعمة فرمان و عبد الله العاشق للركابي.

لقد ظلت تلك العنوانات الروائية حين انتقلت إلى السينما تدور في فلكها الأول الصادم ، ولم تحاول أن تكسر أفق انتظار المشاهد بتكثيف إحالي جديد ، يلغي اللغوي المقروء ليُحلّ محلّه المنظور ، الأمر الذي يؤكد الانفتاح الرؤيوي للغة ، و مقدرتها الفذة على تجسيد الدوال والعلامات بأبعادها الإيقونية التي هي ((أساس بناء كل موضوع ممكن ، وهي أيضا أساس الفعل الأولي للفكر نفسه))[34] ، وبأبعادها الإشارية أيضا ، والتي هي ((كل إمكانات التأويل المقبولة وفق سياق تواصلي ما))[35] ، وبأبعادها الرمزية التي ((لا توجد إلا مجردة داخل أنساقها المجردة ، و إنها وفق وضعها ذاك ، لا تحدد إلا موضوعات مباشرة))[36] .

إن تلك الأبعاد تهب للقارئ متسعا من النشاط الإحالي في سد ثغرات المدلولات ، بدلا من مصادرة الأمر بإحلال صورة واحدة ، للمخرج حق اختيارها وفرضها ، ذلك بأن الفيلم يعتمد كثيرا على عناصر مرئية غير ملفوظة ، لا يمكن التعبير عنها بسهولة في صيغة مكتوبة ، ما يجعل من ثغرات السيناريو التي تحتاج إلى الملء ، ثغرات محكومة بخيال المخرج والمحددات المرئية ، التي لا نكتفي معها من الفيلمي بمجرد قراءته ، على اعتبار أن ((السنن الفيلمي هو غير السنن السينمائي ذلك أن السنن الثاني يسنن القدرة على نقل الواقع بواسطة الأجهزة ، في حين يسنن الأول التواصل على مستوى قواعد محددة من قواعد الحكي ، ومما لا شك فيه أن السنن الأول يستند إلى الثاني مثلما يستند السنن الأسلوبي البلاغي على السنن اللساني))[37] ، وما ذاك إلا لأن السينما قد تنازلت عن الوعي اللغوي الداعم للدلالة إلى أقصى مدياته ، فما توفره اللغة من علامات بصرية دالة تختزله السينما وتستعيض عنه بأدوات تمظهر تلك اللغة ، وما توفره العتبات من تمظهرات رؤيوية للسينما والرواية يجعلها مختزلة للبعد البصري في الحالين معا .

وبغض النظر عما قيل عن السينما من كونها منمازة عن سائر الأنواع الفنية الأخرى من قبيل الرسم الزيتي والنحت والرواية والدراما[38] ، فإن للغة القدرة على خلق ((صلة وثيقة بين البصري والتصوري ، الذي أهم خصائصه صهر الإحساس بالتأمل واستعمال التجربة الحسية لتحريض الفاعلية الفكرية المرتبطة بها ، وتصبح عملية الإلغاز مرتبطة الصلة بعملية تحويل

اللغة إلى شكل منظور))[39] ، الأمر الذي يأتي على تلك الخصوصية في مقاربة تشكيلية بين المرئي والمكتوب .

المبحث الثالث : سينمة الآليات الروائية

(الوصف و الشخصية و الزمان والمكان) :

الوصف:

ما من شك في أن الحدث والشخصية عنصران أساسان لقيام أي قصة ، بيد أنهما لا يظهران بجلاء من دون الوصف ، أي الطريقة التي تظهر بها التفاصيل الدقيقة للأشياء والأطر العامة في الوقت نفسه ، وتلك التفاصيل ليست لكل الأشياء إنما فقط لتلك التي تشغل حيزاً 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 حقيقة الأشياء وواقعها ، فهي تبدو من خلال تلك اللحظات الصامتة المؤجلة التي تتفرس بها كي تنقلها إلى مستوى التأويل الأوسع مدى والأكثر انسجاما مع الواقعة اللغوية .

إلا أن خاصية الوصف في الرواية تتباين عنها في السينما ، و إن كان هدفها في الاتجاهين واحدا ، وذلك لأن 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 موضوعيا يفرض فيه الراوي آراءه على المقابل0

أما في السينما فالأمر يفرض من المخرج ولكن بصورة قسرية ، فمن أولويات العمل السينمائي تحديد الزاوية التي تُصور بموجبها اللقطة ، وهنا يفرض حجم المكان والوقت على اللقطة المرئية ، إذ يتم التركيز على صحراء قاحلة أو بركة ماء أو حي شعبي ، وربما تركز الكاميرا على عضو من أعضاء الجسد كالعين مثلا ، وهنا يستقل المشاهد في طريقة المشاهدة وما يؤول اللقطة وفقه ، بيد أنه لا يخرج عما دفعه المخرج نحوه ، ففي الصورة المتحركة ((صفة التعبير الواحد ، إذ أنها بحكم واقعيها فإنها لا تلتقط سوى أشياء محددة ، فالكلمة مثلا تقدم فكرة عامة مجردة ، بينما الصورة المتحركة لها دلالات دقيقة محددة))[40].

ومما تجدر الإشارة إليه هنا إن 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 ، لأن التعامل مع المحسوس وإدراكه ذهنيا عملية تلازمية مسترسلة ، وهنا ننتقل من الشكل إلى المضمون ومن صياغة الأفكار والأحداث إلى تحديد الهيأة التي تظهر بها ؛ لأن 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 ، وليس هناك دلالة للمحسوس تكون منفصلة عن المجال الإدراكي الذي يوجد فيه : فاللون بمفرده – على سبيل المثال – ليس له دلالة ، وإنما هو يكتسب دلالته داخل مجال إدراكي يصبح فيه مرتبطاً بشيء آخر، فإننا لا ندرك أبدا لونا خالصا أو مساحات لونية ، وإنما ندرك دائما دلالة اللون باعتباره منتميا لشيء ما أو مرتبطا به[41] 0

وهذا يعني أن قوة ما تظهره الرواية يرجع إلى دقة الوصف من المرسِل وفاعلية الإدراك عند المرسَل إليه ، الذي يحلل أو يخلق صوراً تضارع ما رُسم أمامه ، أما قوة السيناريو فإنها تعتمد على براعة الإخراج وفاعلية الإدراك أيضا ، الذي ينصرف من مجرد تسلية الحواس إلى منهجه العقل وتعميق بنية الاقتناص من الصور المعروضة .

إن وجهة النظر في الأفلام التعبيرية والسرد الحداثي أمر بالغ الأهمية والدقة ، ولطالما اقترحت التصويرات المرئية لكونورادو وديكنز طرقا لاستخدام الكاميرا للمخرجين ، كما أفاد المخرجون من الأجواء الفنطازية التي خلقتها الرواية القوطية ، فكانت زوايا الكاميرا المربكة والمشاهد المشوهة وإسقاطات الظل هي العناصر الرئيسة في أفلام مثل (مجلس وزراء الدكتور كاليغاري) إخراج روبرت واين 1919 . والأمر يجري على نوعية المشاعر التي يقاربها المخرجون ، حين يشيرون من خلال إعادة اللقطة بحركة بطيئة إلى تجربة الفرد الذاتية للوقت والإدراك الحسي الحيوي أو المكثف ، أو باستخدام الظل والتشويه كوسيلة لعرض التعقيدات الداخلية على العالم الخارجي[42] ، والعكس صحيح .

إن الرواية التي لا تمتلك هوية أساسية كما يقول عنها نايثن بارز ، ما تنفك تتغير وتتحور بما يتناسب مع متغيرات العصر وواقع التطورات التقنية ، ما يعني أن ما يطرأ على السينما من متغيرات عصرانية تضيف على الحدث أبعادا فيزيقية وميتا فيزيقية كبيرتين ، ليست سمة خاصة

بها ، إنما هي متغيرات عابرة للأنواع ترخي بسدولها على الإنتاج الفني بشكل عام ، مع فارق التوظيف هنا وهناك ، فلقد أفاد كثير من الروائيين من قدرة الكاميرا على التحرك بسرعة في المكان وبتكبير الصور والتركيز على المركز والمونتاج والخطف ، وذلك باد في افتتاحية رواية (الطريق إلى الهند) لم.ي. فورستر التي نقلت إلى السينما لاحقا ، و(وداعا يابرلين)لإيشروود ، وأيضا في بعض روايات فرجينيا وولف والدوس هسكلي وبوندها لويس[43] .

ومما لا يختلف فيه اثنان أن عصر الرقمنة قد خدم السينما بشكل لافت ، بحيث أخذت الحوسبة تضيف مديات بصرية مكانية وحركية لم يكن بالإمكان التعامل معها قبلا ، ما جعل السينما لغة داخل لغة ، أو أنها لغة مفتوحة فضفاضة ، لا تعنى بتوجيه الخطابات وبث القيم قدر ما تسعى إلى صناعتها وممارستها حرفيا ، بحيث تكون اللغة السينمائية لغة إبهار واكتشاف وتوليد أكثر منها لغة حاملة للدلالات والمعاني ، فليس الهدف من الفيلم اليوم الإمتاع والمؤانسة إنما إثبات النوع وطاقة السينما الخلابة على تحدي الخيال وتحقيق المحال ، فكل سيناريو مهما كان موضوعه يبدو هينا قابلا للتحقق .

هذا الأمر _عصرنة الوعي _دعا الروائيين إلى التجاسر في هتك حجب الكتابة ، وتطوير الوعي الكتابي بما يتفق مع النزعة التطورية للإدراك الجمالي والتقني على حد سواء ، وتحويل الرواية إلى ممارسة واعية ومقصودة هدفها إثبات الصنعة الحكائية من خلال ((المادة اللغوية – الحاملة في طياتها القدرة على التخلق ، مما يجعل المبدع أكثر حرية في تمطيطها وتشكيلها كيفما شاء ... أي أن هناك صلة وثيقة بين البصري والتصوري الذي أهم خصائصه صهر الإحساس بالتأمل واستعمال التجربة الحسية لتحريض الفاعلية الفكرية المرتبطة بها، وتصبح عملية الإلغاز مرتبطة الصلة بعملية تحويل اللغة إلى شكل منظور وهي عملية تمر عبر أشكال جانبية كالكتابة الهيروغليفية))[44] .

من هنا ظهرت ما تسمى برواية اللغة أو التجريب أو الرواية الذهنية[45] ، أو رواية النص ، وهذا المصطلح الأخير كما يرى عبد الله أبو هيف ((يراد له أن يوازي طروحات ما بعد الحداثة أو ما وراء الرواية ... ليستوعب الكتابة الروائية ، التي تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واع ومقصود ، فتنتظم على أنها صنعة ، أو لكي تثير التساؤل حول العلاقة بين التخيل والواقع))[46] ، وهذا الأمر يجعل روايات عدة ومنها العربية مثل ؛ (غسق الكراكي) و (كراسة كانون) لمحمد

خضير و (بحيرة واضحة) لهشام القروي و (حدث أبو هريرة) لمحمود السعدي و (الإنسان الصفر) لعز الدين المدني و (خشخاش) لسميحة خريس وغيرها كثير ، نصوصا تبلغ بها مسألة ترافد الأجناس درجة الإفلات من كل قيد ، فهي أفق يختزل جملة من الأجناس في ضرب من الشطح اللغوي والأسلوبي والإيقاعي المتفرد ، بقوة انفتاح دلالي على ما وراء السرد[47]، وهنا كفت الرواية عن سرد القصص وحكاية الأحداث كي تضارع سلطان الأنواع الفنية الأخرى في تحدي الخيال وتحقيق النوع ، ما دعاها إلى أن تستدعي تقنيات من مثل عين الكاميرا camera eye لتسجل من دون أي تنظيم ظاهري أو انتقاء الشيء الذي أمامها مهما كان ، فهي إحدى التقنيات التي يتم بها تسجيل الأحداث ونقلها وكأننا أمام آلة تسجيل محايدة[48]، كما استدعت أيضا تقنية التبئير المزدوجdouble focalization ((وهو وجود نمطين من أنماط التبئير لأي موقف أو حدث ، وغالبا ما نصادف هذا النمط من التبئير في الفيلم السينمائي))[49] ، إذ تعرض الأحداث من وجهة نظر الراوي ثم تعود الكاميرا لتعرض الموقف بطريقة محايدة .

إن هذه التطورات تنزع إلى تأسيس مفهوم جديد للرواية ، ((يتحقق فيه التحول من الجوهر إلى الوظيفة ، ومن المدلول النهائي إلى الدال اللانهائي ، بل الانتقال من المصالحة مع الواقع والمصادقة عليه إلى التضاد بين الواقع واللاواقع ، والتعارض كذلك بين الذات والموضوع ، وخاصة بعد أن تلاشت كل حقيقة نهائية ، لدرجة لم يعد يوجد سوى انفتاحات مستمرة على الذات وما وراء الواقع))[50] .

الشخصية character:

جزء مهم من العمل الروائي والسينمائي ، إذ أنها احد عناصره الرئيسة ، وهي ((تولد من وحدات المعنى ... ولا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يُتلفظ بها عنها))[51] ، ويمكن عدها مع الحدث الأساس الذي تنشأ منه القصة ، فهي التي تحدد الحادثة ، والحادثة هي التي توضح الشخصية ، فهما متداخلتان ، بمعنى أن إحداهما تكشف عن الأخرى ، وتبقى الشخصيات ((مخلوقا مبهما وغير محدد الملامح بيد انه يتضح نتيجة لردود أفعاله مع الحوادث ذات السمة الزمنية ، فيتحول إلى شخصية حية))[52].

لكن الشخصية التي يتمحور حولها الحدث وتبنيه تبدو أصعب مئات المرات من الحدث المترتب على أفعالها ، لأننا نحتاج أن نجيب عن كثير الأسئلة كي نصل إلى ملء تام للفجوات التي تثير التساؤل وتربك الحدث ، فللشخصية كيان داخلي نفسي صعب ومركب ، ولها علاقات اجتماعية وردود أفعال و مظهر وطريقة كلام وعمل ، هي بالضرورة نتيجة منطقية لوضع الشخصية النفسي .

وإن من حيثياتها المهمة وضعها الاجتماعي : فهل هي عزباء ، أم مترملة ، أم متزوجة ؟ ، وإذا كانت متزوجة فمتى تزوجت ؟ وهل لديها أصدقاء كثيرون ووظائف اجتماعية كثيرة أم أنها شحيحة العلاقات ؟ وعلى أي أساس تبني علاقاتها ، فهل هي براغماتية أم تعاني من عوز عاطفي أم مرتبكة سايكولوجيا أم إنها متوافقة طبيعية ؟ ((فالمشكلة عندئذ ليست في تأمل سمات شخصية تبدو شبيهة بالحياة بشكل معقول ، ولكن في نقل هذه السمات الشخصية إلى متفرج أو قارئ ، وعلى الرغم من هذه الصعوبة والإشكالات فان الشخصية الروائية أسهل في وجودها من الفيلم ؛ لان شكل الرواية يسمح بوصف أفكار شخصيتها ومن ثم يتحقق شيء أشبه بالبعد الثالث 0 وأكثر من ذلك فإن الرواية تنقل أفكار المؤلف وتمكنه ليس فقط من وصف الشخصيات ولكن أيضا من أن يشرح دوافعهم وأفعالهم))[53].

وللشخصية ظهورات عدة ، فإما أن تتكل على بروزها النصي أو على حركتها ومقدار تطورها ، أو طبقا لأعمالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها ، أو طبقا لاتساقها مع أدوارها المعيارية ، أو لتجسيدها لبعض العوامل ، فهي كائن ينتمي إلى عالم المواقف والأحداث وقد تشير أحيانا إلى الراوي narrator أو المروي له narratee . وبالمجمل فإنها لا تفرق عن الممثل actor الكائن الذي ينخرط في فعل ما[54] .

إن الصورة التي تتولد عن إنسان ما في رواية تبدو داخليا أكثر وضوحا منها في الفيلم ؛ لأن الروائي يجهد في سبر أغوارها وواقعها النفسي وحيثياتها العقلية ، فتبدو اقل غموضا مهما كان شكلها بسيطا ، لأن القارئ هنا ستكون له ((فكرته الخاصة عن ملامح سلوك هؤلاء الأشخاص ، وسوف ينفتح فيهم كل قارئ على الحياة ، في خياله الخاص ويعيد خلقهم))[55] ، وأبرز مثال لتلك الكشوفات ما قدمه دستويفسكي في شخصية راسكولينكوف من رواية الجريمة والعقاب أو ما قدمه نجيب محفوظ في شخصية السيد أحمد عبد الجواد من رواية بين القصرين .

بيد أنها ومن جانب آخر تكون نزرة يسيرة في ملامحها الجسمانية وشكلها الخارجي وسحنتها وطريقة ملبسها ونظراتها ، مهما أجهد الروائي نفسه في كشف أبعادها الخارجية ، ما يجعلها في الفيلم أكثر وضوحا في هذا الباب منها في الرواية ، وهي بذلك تكتسب صفة الصدقية والقرب الواقعي والوضوح أيضا ، مهما كانت فنتازية مثل شخصية سميغل في فيلم (سيد الخواتم) أو سايكولوجية بحتة مثل شخصيتي د. جيكل ومستر هايد في فيلم (ميري رايلي).

تلك الصفات المرئية تقرب الشخصية السينمائية من الوضوح ، فتعبيرات الوجه وطريقة التعاطي مع الكلمات ونظرات الممثلين ، تكشف بلا شك بواطنهم بشكل أفضل من المونولوج الداخلي ، ما يعني أن الممثل يتكبد مشقة الكشف الداخلي عن الشخصية بمقدار ما يتكفل كاتب الرواية ذلك ، وما يزيد من تلك الكشوفات ، المؤثرات الصورية وحركة الكاميرا وأسلوب العرض والموسيقى التصويرية ، فهي وسائل داعمة للحبكة المؤدات .

ولا يعني ذلك البتة أن الشخصيات الفيلمية تفترق عن الروائية ، فالممثلون بالنسبة لغريماس _وهو اسم مرادف لديه للشخصية الروائية _ يعدون لكسيمات / مورفيمات تنتظم بفعل علاقات تركيبية ، في ملفوظات وحيدة المعنى[56] ، ففي الحالين ترسم ملامح الشخصيات ويتأسس الصراع ، الذي يعتمد على مقدار تعقد الشخصية ، عن طريق الجمل الحكائية ، وفي الحالين أيضا يبحث الكاتبان عن معنى لذلك الصراع وهو أمر مرتبط بمدى التعاطف الطبيعي الذي يجعل الجمهور ((يصب شعوره الذاتي المستقل في شعور الشخصية))[57] ، ولربما لن يتمكن المخرج بما أوتي من إمكانات فيلمية مرئية من أن يقدم شخصية ناضجة كما في الرواية ، ففي فيلم (كل شيء عن حواء) لمانكيوفتش ، الحائز على 7 جوائز أوسكار في العام 1959 ، ((لم تُقدم شخصية البطلة إيف بشكل كامل ، لأن أفعالها لم تكن كاملة الدوافع ، ويضفي هذا شكل الاستحالة على سلوكها ، الذي كانت نتيجته أن جعل نجاحها الأخير غير مقنع إلى حد ما . فلم نفهم أبدا ماذا كان في ماضيها حتى جعلها تقوم بما قامت به))[58] .

ومن هنا يمكن القول إن الشخصية في الرواية ستظهر آلاف المرات بقدر القراء الذين تتشكل في عقولهم ، أي أنهم سيخلقون آلاف الصور والأبعاد بموجب ما قدمه الروائي من تفصيلات دقيقة عنها. أما الفيلم فانه يعرض الصورة نفسها يجسدها ممثل ما ، واللقطة هي الشكل الختامي المجسد للشخصية ؛ ذلك بأن المؤلف في السينما ليست لديه كلمات شارحة ، ولربما يفوت

المشاهد أن يعرف كثيرا عنها مثل الصدق والوفاء أو الشر والغباء وسواها ، وهنا يجدر بنا أن نعول على الممثل ، الذي يظهر هذا في أحيان كثيرة أو يعجز في أحيان أخرى عن أن يظهر كثيرا منه .

إن الممثل والمخرج والمؤلف أو السيناريست يتحكمون جميعا في خلق الصدقية لشخصية بسيطة ، أما الرواية فان شخصياتها واضحة إذ يعلم الروائي أن عمله يكمن هنا ، فالشخصيات التي تجسد نوعها وتلتزم حدودها السايكولوجية و الاجتماعية تحقق رواية بوليفونية ، تتعدد فيها الأصوات حين يختفي صوت المؤلف الصانع للشخصية ، فلا يتيه القارئ معها أو بها ، وكل ما يعمل ذهنه على تصوره هو ذلك الجسد الذي تكتنزه تلك الأفكار والأحلام والرؤى .

وقد زادت الرواية ما بعد الحداثية الأمر صعوبة حين أدخلت الروائي في الرواية ، بتقنية ما يسمى بالسرفكشن surfiction أو ما فوق الرواية ، فاضحى الروائي جزءا من الرواية يخاتل ويماري ويكشف ويفاجئ ، ويطل بين الفينة والأخرى ليصدم الوعي القرائي المنهمك بالمتن الحكائي ، ويعيده إلى لحظة الوعي ما قبل القرائي ، قبل أن تندمج الذات مع المكتوب وتتنازل عن مكانها وزمانها وتتوارى خلف واقع استيهامي ، يتوقف فيه الزمان والمكان الواقعيين ليحل محلهما واقع افتراضي غير مرئي بيد أنه مدرك أدراكا جماليا وعقليا وعاطفيا .

هذه التقنيات تخلط اللغوي بلغته الشارحة ، وتضع الجمالي بأزاء العقل الأدائي ، وتجعل من الكاتب ناقدا ، يستثمر لحظة الإنتاج في دعم الإنتاج تداوليا ، بما يهيؤه لعمله من خلخلة معيارية ، وكسر للرتابة ، وبدمجه بين المقولات العقلية والفعل الإجرائي ، وإلغاء الحدود المصطنعة بين الأجناس الأدبية والفنون الأخرى بعقيدة ما يسمى بالطرس أو الحوارية .

- **الزمان والمكان:**

الفن الروائي فن زماني ، إذ لا وجود موضوعيا له في مكان ما ، فهو أحداث متتابعة أي مرتبة بنسق وقتي مطرد . وليس شرطا أن تتسلسل في نسق تصاعدي مستقيم ، لانّ الزمن الروائي مفتوح ، باتجاه الذكريات مرة وباتجاه المستقبل مرة وفي الحاضر مرة أخرى ، لكنه مغلق على قصة محددة تستلم روافدها من أزمنة متعددة 0

والسيناريو يعتاش على الأبعاد الزمنية ، لكنه يؤمن بالتتابع ، فالتتابع سلسلة من المشاهد مرتبطة بعضها ببعض أو متصلة عبر فكرة واحدة 0 وهو يتكون بوصفه نظاما ، من نهايات وبدايات ومواضيع حبكة ولقطات ومؤثرات ومشاهد وتتابعات ، وإذا كانت دوافع الفعل و الشخصيات توحد كل هذا ، فإن عناصر القصة تكون مرتبة بطريقة معينة تتكشف بصريا وتخلق وحدة كاملة ، تسمى بـ(السيناريو) أو القصة التي تروى بالصور[59] 0 وهذه الصور تكون مستقرة في مكان ما واضح وصريح سواء أكان خياليا أم واقعيا.

والمكان في الرواية لازم وواضح تقوم عليه الأحداث ، ذلك بأنه ((الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه... فهو شكل لوجود المادة))60 ، وشرط الأحداث في الرواية قيامها في مكان ذي معالم معينة ، من دون الاهتمام أيضا بكونه مكانا واقعيا أم خياليا ، فالمهم تمكنه من استيعاب الأحداث بتفاصيلها ، وفقدان العمل القصصي(المكانية) يجعله((يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته))[61] 0

ولعل الزمان والمكان هما أكثر الآليات التي تحيل الرواية إلى واقعة مرئية ، فبينهما يتم الاعتماد التام والمتبادل في أشكال التصوير الفني ، على وفق كرونوتوبات chronotope(زمكانات) مختلفة ، تصوغ الواقع وتخلق صور العالم ، وتتحد في تلك الكرونوتوبات الأزمنة المجردة مع فضاءات جغرافية غير محددة[62] . ومثل ذلك يجري في الفيلم ، الذي هو صورة بصرية تمتد عبر سياق من اللقطات المتتابعة ((يدخله العنصر الزمني ، لا لكي يربط بين لقطات في سياق ما ، بل انه أيضا يدخل في نسيج كل لقطة على حده : فالمدة القصيرة – على سبيل المثال – تصلح لابتسامة اللهو ، والفترة متوسطة الطول تلائم وجها غير مكترث ، أما اللقطة التي تستغرق فترة طويلة نسبيا فهي تلائم تعبيرا محزنا))[63] ، فاللقطة تحتاج إلى استنفاد ذاتها كي تحل محلها لقطة جديدة 0 وهذا حال الرواية التي تجعل المضمون متناغما مع الزمن ، والمادة الخام متشكلة في إيماءات محسوسة مترابطة في سياق زمني يضع القارئ في حالة الاندماج القائمة على الاقتناع والتصديق0

وهكذا يصبح التعبير الذي تحويه الرواية مصورا ، حين يمتد في الزمان ويستقر في المكان ، فإذا قال الروائي مثلا: فتحت النافذة فشاهدت شجرة الصفصاف كئيبة بائسة، تتمسك بحزن تحت زخات المطر.. أو إذا قال: تبسمت لي لأول مرة فشعرت بالخدر وبقيت واجما أفتش في ملامحها عن سبب وجيه لابتسامة ملائكية.. فهاتان العبارتان من تسلسل سردي طويل ، يفتحان

مشهدا متكاملا بالصورة والصوت للفعل ورد الفعل ، ثم ما يتلوه من انفتاح ذهني وتوحد مع الحدث .

هذه الأقوال في الحدث السينمائي تكون هي هي ، فلا نحتاج من البطل قول ذلك ، وسيكتفي المخرج بأن يظهر شجرة الصفصاف تحت زخات المطر، عبر لقطة متوسطة تكون النافذة هي زاويتها ، بيد أنه سيتصرف بقوة الريح المرافقة للمطر، وبالإضاءة الملازمة للواقعة ، وبجزئيات المكان الذي تقف فيه الصفصافة ، ولربما سيستبدل الصفصافة بشجرة أخرى تكون مستقرة في المكان المختار ، وحين ذاك سيلتزم المشاهدون بتلك الصورة وسينشغلون بتداعياتها النفسية والعاطفية ، بينما في الرواية سينشغلون بصناعة الموقف وفق إحداثيات السرد أولا ، ثم سينتقلون إلى تلك التداعيات ، وقيمة الأمر ستبقى منوطة بذهن القارئ الخلاق أو العادي ، فمع الرواية نكون بإزاء غابة من الصفصاف وسيل من المطر بقدر عدد القراء ذاتهم .

إن ثمة تقاربا شديدا بين الزمن الروائي والزمن السينمائي ، اللذين يتشاكلان في (الترتيب أو النظام ، والمدة ، والتواتر) ، وقد وجد بعض نقاد الرواية[64]، أن الترتيب على مستويين : الأول ؛ مستوى الوقائع أي المتوالية الزمنية للأحداث ، والآخر يتم على وفق إرادة الكاتب ، أما المدة فينصب اهتمامها على سرعة القص وعلاقته بطول العمل كتابيا ، وتجري على مستويات[65] :

-القفز: يكون الزمن على مستوى الأحداث طويلاً ، أما على مستوى القول فهو جد موجز. وهو تقنية سينمائية إذ يكون المشهد موجزا مقارنة بالأحداث .

2-الاستراحة: وأكثر ما نجده في الوصف ، فالوقائع قليلة بينما القول أطول بكثير. وتلك المدة في السينما تكاد تكون غير موجودة لأن الزمن لا يتوقف ، ولحظات الصمت في اللقطات والمشاهد تكون مغذية لنسغ السيناريو ، وكثير منها مما لا يحمل حدثا أو حوارا يعمق من مستوى الإدراك والتفاعل ، لأن الصور لا تقطع الحدث مهما كانت (سريعة ، أو عابرة ، أو موجزة ، أو عامة) إنما تدعم القص بشكل من الأشكال ،

3-المشهد: وفيها يتساوى زمن القص مع زمن وقوعه . وتقنية المشهد scene في السينما تعني ((سلسلة من اللقطات مرتبطة ببعضها ، أي مجموعة من القطعات المنفردة من فيلم ، يربط بينها عنصر ما مشترك))[66]، فهو مقدار الزمن الذي تغطيه _افتراضا_ الأحداث والمواقف

المروية ، وهو أحد سرعات السرد إلى جانب الوقفة pause والثغرة ellipsis و التمطيط stretch و التلخيصsummary [67]. وهو بذلك متضمن للحوار ويتساوى فيه القص مع زمن وقوعه.

4-الإيجاز: أي أن الراوي يقص في بضعة أسطر أو في عدة مقاطع ما مدته سنوات عدة أو أشهر عدة أو أيام . و يحدث الأمر نفسه في السيناريو .

أما التواتر- على ما يرى جينيت- فهو يتعلق بقانون الأحداث وتكرارها، فقد يقص الراوي الحدث مرة واحدة أو عدّة مرات ، آخذاً بعين النظر مرات وقوع الحدث ، وعليه فان التواتر ليس خاصية الزمن فقط إنما الأسلوب أيضاً[(68)].

وهكذا تبدو آليات القص الزمانية والمكانية مشابهة لما في الفيلم ، بيد أن الزمن في الرواية يحمل سمة الديمومة والانفتاح ، لأنه مرتبط باللغة الممتدة في الكتابة والتأويل ، ويبدو المكان في الرواية موحشا مختزلا يفتقد كثيرا من عناصره وجزئياته ، التي مهما بلغت مخيلة القارئ فأنه لن يلم بأبعاده الفيزيقية ، لأن طاقة المرء على الإلمام بالمكان الواقعي قاصرة ، وتبدو الذاكرة ممحاة لكثير من التفصيلات الصغيرة ، وما ذاك إلا لأن ما يعنيها من أمر المكان هو اللحظة التي تمتزج بالفعل، أما سوى ذلك فتتمة للصورة الكلية تفترضها الذاكرة افتراضا ولا تحيط بها ، من هنا وجب القول أن السينما تنتصر في استشعار المكان ورصده على الرواية ، وتزيده مهما كان مبهما وضوحا وجاذبية ، بينما تلقي الرواية بثقلها على بؤرة يسيرة لربما تتشظى أبعادها مع كل قراءة جديدة .

ختاما يمكن القول إن الرواية استلهمت من الفن السابع جملة من المعطيات البصرية والتقانات الفنية ، قربتها إليه كثيرا ، فبدت لغتها سينمائية تنفتح ببعد ثالث رؤيوي ، يسمح بإعطاء الدوال مدلولاتها . وهذا الاستلهام أمر طبيعي وفرته الحداثة في الانفتاح الأجناسي والتطورات التقنية ، بيد أن علينا أن نعترف مسبقا أن تلك الانفتاحات ما كان لها أن تكون لولا براعة اللغة الأدبية ، التي تتعدى الرؤيوي وتنتصر للجنس الأدبي وتكسب الأجناس دلالات وقيما لا مثيل لها .

هوامش البحث

[1]) الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصور ، طاهر عبد مسلم : 249.

[2]) في الشعر والنثر، د. حسن محسن:67.

[3]) تشريح الدراما ، مارتن أسلن ، تر: عبد المسيح ثروة :19.

[4]) الشكل والخطاب والإجراء ، محمد الماكري : 264 .

[5]) قاموس السرديات، جيرالد برنس تر: السيد إمام : 52.

[6]) ينظر: فن كتابة السيناريو، سد فيلد ، تر:سامي محمد : 9.

[7]) الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة ، طاهر عبد مسلم : 11.

[8]) تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين: 26.

[9]) الحداثة ، بيتر تشايدلر، نر: باسل المسالمة: 174.

[10]) الفيلم باعتباره فنا ، رولف أرنهايم ، تر: محمد متولي :256.

[11]) نفسه : 257.

[12]) الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، سعيد توفيق ، :426.

[13]) نفسه :238.

[14]) ينظر: فن السيناريو ، يوجين فال ، تر مصطفى محرم ،:26_27.

[15]) ينظر : سيمياء المرئي ، جاك فونتاني ، تر: علي أسعد : 76_77.

[16]) الثقافة السينمائية ، كرميتوفر ويلييافر، تر: لطفية الدليمي ، الثقافة الأجنبية عدد خاص عن السينما ،1990: 69.

[17]) ينظر : المدخل إلى الفنون المسرحية ، مجموعة باحثين :210_211.

[18]) نفسه 218.

[19]) ينظر: الخبرة الجمالية : 426.

[20]) نفسه : 428.

[21]) ينظر : السيناريو :23.

[22]) ديناميية النص ، محمد مفتاح : 72.

[23]) في نظرية العنوان ، خالد حسين حسين، 77.

[24]) ينظر: نحو رواية جديدة ، آلان روب غرييه ، تر:مصطفى إبراهيم عوض :8.

[25]) سفر السرمدية ، د. مالك المطلبي ، بضمن كتاب :الركابي ...ليالي ما بعد الألف قراءات في التجربة الروائية ، تحرير وتقديم :حسن مجاد:463.

[26]) نفسه :463.

[27]) عتبات الكتابة في الرواية العربية ، د. عبد المالك أشهبون: 164

[28]) نفسه :48.

[29]) الانفتاح الدلالي للنص ، د. عاطف البطرس : 127.

[30]) فن كتابة السيناريو: 179.

[31]) علم العنونة ، عبد القادر رحيم : 52.

[32]) بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور ، تر: فريد أنطونيس :112.

[33]) للاستزادة من هذا الموضوع والاطلاع على أرشيفات مكتملة من الروايات والأفلام يراجع : الأدب في السينما ، محمود قاسم .

[34]) آليات إنتاج النص الروائي ، عبد اللطيف محفوظ :89.

[35]) نفسه:90.

[36]) نفسه: 92.

[37]) سيمياء الأنساق البصرية ، أمبرتو إيكو ، تر: محمد التهامي العماري ومحمد أودادا : 111_112.

[38]) ينظر: فن الفرجة على الأفلام ، جوزيف م.بوجز ليجل، تر: وداد عبد الله :58.

[39]) تشريح النقد ، نورثروب فراي ، تر: محمد عصفور: 54.

[40]) السينما وفنون التلفزيون ، محمد سامي عطا الله :20.

[41]) ينظر: الخبرة الجمالية:236.

[42]) ينظر: الحداثة :174_176.

[43]) ينظر : نفسه :178.

[44]) تشريح النقد: 54 .

[45]) ينظر: مباحث في رواية المغرب العربي ، بوشوشة بن جمعة :135

[46]) الرواية العربية في تونس التقليد والتحديث :103

[47]) ينظر: مدخل إلى ترافد الأجناس والأنواع في المدونة السردية التونسية ، د. صلاح أبو جاه ، مجلة الكاتب العربي ، ع/ لسنة : 106، وينظر : ما وراء السرد ما وراء الرواية : 40-41.

[48]) ينظر: قاموس السرديات:27

[49]) نفسه :51.

[50]) ما وراء السرد :27-26.

[51]) سيميولوجيا الشخصيات الروائية ، فيليب هامون ، تر: سعيد بنكراد :46

[52]) نحو رواية جديدة : 35.

[53]) فن كتابة السيناريو : 93.

[54]) ينظر : قاموس السرديات : 30.

[55]) فن كتابة السيناريو:88.

[56]) ينظر: سيميولوجيا الشخصيات الروائية : 39.

[57]) الأسس العملية لكتابة السيناريو، لويس هيرمان ، تر: مصطفى محرم : 56.

[58]) نفسه :57.

[59]) ينظر: السيناريو :40.

[60]) الرواية والمكان ، ياسين النصيّر : 5-6.

[61]) جماليات المكان ، جاستون باشلار ، تر: غالب هلسا :6.

[62]) ينظر : قاموس السرديات:32.

[63]) الخبرة الجمالية : 235.

[64]) منهم يمنى العيد معتمدة على طروحات تودوروف في كتابها تقنيات السرد:73_84.

[65]) ينظر: نفسه : 82-84.

[66]) ينظر: كتابة السيناريو للسينما ، دوايت سون ، تر: أحمد الحضري : 62.

[67]) قاموس السرديات : 184.

[68]) ينظر: تقنيات السرد الروائي: 85-86.