نوع المقياس: محاضرة/

السداسي الثاني

مقياس الأدب والفنون السمعية البصرية

الأستاذ: أد/ وافية بن مسعود

السنة الأولى ماستر، الفوج:

02-01

تخصص : الأدب الحديث والمعاصر

دليل عملي لاستثمار أفضل للمادة العلمية المقدمة

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته. أرجو أن يكون كل طلبتي، كل باسمه، بخير وصحة وسلامة، أما بعد،،

1- مقياس الأدب والفنون السمعية البصرية متسع ومتشعب، لذلك يرجى تفهم حجم المادة، وعدم الفزع منها ذلك لأنها مرفوقة بنماذج للتحليل في كل محاضرة على حدة، بغية تقريب الفهم طبعا.

2- المحاضرة الأولى تعد استكمالا للمحاضرة الأخيرة التي توقفنا عندها.

3- المحاضرة الثانية، تخص كتابة السيناريو ولأنكم ستحصلون على مقياس كامل العام القادم بإذن الله، حاولت أن أمر مرورا سريعا عليها لكيلا تضجروا أو تملوا من مقياس جميل كالذي بين أيديكم.

4- المحاضرة الثالثة " الاقتباس وأنواعه هي جوهر أساليب الانتقال بين الأدب والسينما وإن كانت مرتبطة بمحاضرة التناص بينهما ليكتمل معناها، ولأن الوضع لا يحتمل التضخيم قمت بتأجيلها.

5- المحاضرة الرابعة، هي القيمة الفعلية للمقارنة بين الأدب والسينما، لذلك جاءت بعنوان المحكي الروائي والمحكي السينمائي، ستجدون في المحاضرة الرابعة جمعا بين التنظير والتطبيق، ولذلك ستجدون تعريفات مقتضبة لكل إجراء وكتبا يمكنكم العودة إليها من أجل الاستزادة في الهامش.

6- النماذج والعينات التطبيقية التي تم الاعتماد عليها في المحاضرات، موجودة على الشبكة الإلكترونية، وقد تعمدت ذلك بغية أن تحصلوا عليها سواء أكانت روايات أم أفلام، ويسهل عليكم متابعة المادة بشكل أفضل.

7- إذا كان لديكم أي تساؤل حول المادة يرجى التواصل معي على:

البريد الإلكتروني:

Wafia.benmessaoud@umc.edu.dz

الفيس بوك أو الماسنجر: د. وافية بن مسعود

شرط أن ترسلوا رسالة للتعريف بأنفسكم أولا

في الأخير تقبلوا مني خالص تحياتي، ورمضان كريم للجميع.

المحاضرة الأولى

طرق استثمار السينما للأدب.

يتدخل الأدب بمختلف أجناسه في مضمون الفنون البصرية المتحركة سواء من ناحية المضامين أم من ناحية الشكل والآليات كذلك. فقد رأينا أن عددا كبيرا من الروايات التي حُولت إلى أفلام ومسلسلات، ومازالت السينما سنويا تستثمر هذه النصوص الأدبية، فتنجح أحيانا وتحصل على الثناء وتفشل أحيانا أخرى وتحصل على النقد اللاذع، ولكن ما هي طرق تحويل النصوص الأدبية إلى أفلام؟

ويمكننا أن نجيب عن هذا السؤال أن السينما تعتمد طريقتين، إحداهما متضمنة في الأخرى، فالأولى تعمل بشكل مباشر مع الأدب، وهي لا تفهم إلى بفهم التقنية الأصيلة التي أنتجتها. قد تقول بعضكم إن هذا الكلام أحجية، لكنه ليس كذلك. إن السينما تعتمد طريقة الاقتباس لتحويل النصوص الأدبية إلى أفلام، لكن تقنية الاقتباس هي فرع من فروع كتابة السيناريو، ولا يمكن فهم خصوصيتها إلا إذا عرفنا ما يعنيه مصطلح كتابة السيناريو.

وبما أن طلبة تخصص الأدب الحديث والمعاصر، خصص لهم مقياس مستقل في السنة الثانية موسوم بـ "كتابة السيناريو"، فإننا لن نفصل في الأمر كثيرا، وإنما سنقدم أكثر مفاهيمه شهرة وتقنيات كتابته، بالإضافة إلى أنواعه. وهذا سيمهد لنا الوصول إلى الاقتباس، وهو غايتنا.

1- مدخل إلى كتابة السيناريو.

لم تهتم الصناعة السينمائية بدايتها كثير بهذا الفن، وهذه المهنة؛ حيث وجدنا في تاريخ السينما عددا كبيرا من الأفلام أخرج دون كتابة سيناريو سابق بتصويره، ومثال ذلك دايفيد وروث غريفيت الذي أخرج فيلمين له (مولد أمة) و(التعصب) دون أن يكون لهما نص سيناريو، إلا أن التطور التقني للسينما أبرز مهنة كاتب السيناريو ومنحها خصوصيتها وقواعدها.

ولعل بدايات كتابة السيناريو ووضع قواعده الآن كان مرتبطا بالأدب بشكل ما أيضا، فبعد فترة من انعدام الاهتمام، "استعانت الاستديوهات 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 "مبير 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 كتاب 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" (Lewis Herman) 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.

كما يرى 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.

ولا يذهب " روبرت بيرمان " أبعد من سابقه إلا في تحديد عناصره، فالسيناريو عنده هو مجرد خطة إنشاء فيلم ما، وتشتمل هذه الخطة على سبعة عناصر أولية هي: القصة والحبكة والمشاهد والشخصية والحوار والحدث العاطفي والحدث المادي. وهذه العناصر السبعة هي ما سيحدد كيفية كتابة السيناريو في بعد.

2- التكوين الشكلي للسيناريو:

يعد التكوين الشكلي للسيناريو معقدا فهو كما سبق أن ذكرنا لا يشبه الكتابة القصة أو الرواية، فهو نص مكتوب بلغة بصرية تعتمد على مفردات خاصة وأبعاد تفصيلية، ويشير "سيد فليد" (Syd Field) إلى أول وأبسط تصور لتشكيل السيناريو وهو أنه قصة تروى بالصور، وأن الصور المرئية هي وسط مرئي ينقل على نحو درامي الأحداث الرئيسية في قصة ما وبعض النظر عن نوع القصة لا بد أن يكون للسيناريو بداية ووسط ونهاية.

ولأن تصنيفات السيناريو كثيرة، بحسب نوع الفيلم المستهدف، فسيناريو الفيلم التسجيلي يكتب بطريقة مختلفة عن سيناريو الفيلم الروائي، وما إلى ذلك من التنويعات الجزئية. وهذا الاختلاف ليس حادا ولكن يعزى إلى الأهداف التي يبتغيها كل نوع فيلمي في التأثير على المشاهدين، ذلك لأن الفيلم التسجيلي يرمي إلى نقل المعلومات إلى المشاهد بأمانة أكثر، في حين الفيلم الروائي تخييلي الهدف الأصيل منه هو إمتاع المشاهد وصنع الدهشة.

ولعل هذا الاختلاف يعود في الأساس إلى أن مصادر السيناريو متعددة وثرية، تعود إلى ثراء الحياة نفسها، فهو ينهل من الواقع واليومي، ومن الأدب، والأساطير والتاريخ...إلخ. وهذا الاستثمار لمختلف المنابع يظهر أثره في السيناريو كما يظهر أثره في تكوين الفيلم وغاياته. وحالما يجد كاتب السيناريو فكرته الأساسية سينتقل مباشرة إلى العمل على تحقيقها، عبر مراحل وآليات محددة، مترابطة فيما بينها، يقود كل منها إلى الآخر إلى أن يتم إنهاء السيناريو وتوجيهه إلى التصوير.

وبما أن نتحدث عن علاقة الأدب والسينما فسنميل إلى التركيز على السيناريو الروائي الذي يركز على الحدث أو الموقف الرئيسي والمواقف المحتملة التي تبدأ –كما سبق أن ذكرنا –بحالة التوازن ثم تنتقل إلى تسريع الأحداث وتأزيمها، ومن ثمة تعود إلى التوازن وانفراج الأمور مرة أخرى، وتمر كتابة السيناريو بثلاث مراحل أساسية – على العموم–هي الملخص والمعالجة ونص السيناريو النهائي.

1- الملخص: (Synopsis) وفيه يتم تلخيص الفكرة الأساسية للفيلم بالتركيز على الحدث الرئيسي للفيلم وكيفية تطويره ليبلغ مرحلة الذروة، ثم كيفية صناعة الحل أو النهاية المقنعة، وينقسم إلى 3 أقسام هي:

-الموقف (Situation)؛ أي الخطوط الرئيسية لموقف ما أو مشكلة، تنطلق منه الأحداث. وتتحدد فيه الشخصيات الرئيسية.

-التطوير (développement)؛ وفيه يتم بحث الاحتمالات المنطقية للحدث الرئيسي من خلال وحدة عضوية. حتى تقود هذه الاحتمالات إلى ذروة تمهد لختام منطقي.

-الختام (Résolution): الختام، أو الحل المنطقي للموقف وعمليات تطويره. ويحدد بنهاية معينة، حزينة أو سعيدة، أو نهاية مفتوحة. تطرح الأسئلة، أو تكون نقطة انطلاق لإثارة قضية عامة.

ومن أجل تقريب الأمر لكم أكثر. يمكننا القول – بمصطلحات أقرب إلى الأدبية–بأن مخلص السيناريو يكون مقتضبا ومباشرا ويعد النواة الأساسية التي يعود إليها السيناريو في كل مرة أثناء عمله، وهو يبدأ بانتقاء حدث رئيسي يمكن أن يكون حافزا كبيرا لتحريك الأحداث تتفرع عنه، ويجب في تعيين هذا الحدث أن يكون مرتبطا بالشخصيات الأساسية التي ستتحكم في زمام الأحداث الأخرى.

لكن هذا الحدث الأساسي سيحتاج إلى تطوير وإنماء؛ حيث يجب على كاتب السيناريو أن يجعل الحدث الأساسي يفتعل أحداث ثانوية متشعبة، ومن هنا تبدأ الأحداث في التصاعد –كما هو الأمر في الحبكة داخل الرواية–لكن الشرط الأساسي لهذا التشعب أن يكون محكوما بمنطق تتابعي، حتى لا يختلط الأمر على المشاهد – وهو الأمر الذي نجد فيه اختلافا واضحا مع الرواية التي لا تتبع هذا التتابع المنطقي.

وإذا وصلت درجة التصعيد إلى ذروتها، يعمل كاتب السيناريو على استنتاج نهاية أو حل له من أجل العودة إلى التوازن المفقود مجددا، مهما كانت النهاية بأشكالها الكثيرة التي نعرفها.

2- المعالجة (Traitement)

تعد المعالجة المرحلة الثانية التي تعقب تلخيص الأحداث، فهي "السرد الموسع للمخلص. وإذا كان الملخص يتخذ شكلا تقريريا، فإن المعالجة تتخذ شكلا أدبيا في الكتابة يتضمن جميع العناصر المؤثرة في الأحداث والشخصيات التي تعمل على توازن بناء الموضوع ككل. من الفكرة الرئيسية إلى الأحداث الفرعية إلى الشخصيات الثانوية. ولا تتضمن المعالجة نص الحوار إلا فيما يضطر إلى كتابة نصه ويكتب في هذه الحالة معنى الحوار فقط".

نستنتج إذن، أن المعالجة هي الانتقال مع العام إلى التفاصيل الدقيقة للسيناريو، فيتم تحديد الأحداث الفرعية بهدف إبراز عمق الرؤية الخاصة بالفيلم وإبراز قيمة الأحداث الرئيسية أيضا. كما تضيف الشخصيات الثانوية المتصلة بأداء الأحداث الجديدة. مع ملاحظة بسيطة هي غياب الحوار في المعالجة، الذي سيؤجل إلى المرحلة التالية.

3- النص النهائي أو السيناريو النهائي (Script)

وفيه يعاد تشكيل المعالجة من جديد؛ أي "إعادة كتابة المعالجة، ولكن بشكل سينمائي، أي كل ما يمكن مشاهدته أو سماعه في مشاهد ولقطات واضحة المواصفات الفنية متضمنة الحوار والمؤثرات الصوتية"، ونقصد بذلك تحييد اللغة الأدبية أو النثرية التي كتبت بها المعالجة واستدعاء المفردات وأدوات اللغة السينمائية، ويتأتى ذلك التركيز على الوصف والفعل والحوار والشخصيات، مما يجعل من السهل كتابة المشاهد واللقطات بالتفصيل صورة وصوتا. وهو الأمر الذي سنكتشفه أثناء تحديدنا لأشكال كتابة السيناريو بعد قليل.

3–أنواع السيناريو من حيث الشكل (المتوازي / المتقطع)

يعرض كتّاب السيناريو–عموما–أن أشكال كتابة السيناريو متصلة بكيفية تعامل السيناريست مع المادة البصرية والصوتية الموجودة أمامه، وهي يمكن أن تجمع في شكلين اثنين، هما: الشكل المتوازي والشكل المتقاطع.

1.3.الشكل المتوازي

ذكرنا سالفا أن هذه الأشكال بنيت انطلاقا من شكل التعامل مع مادتي الصورة والصوت في السيناريو، لذلك نجد الشكل المتوازي يقسم "الصورة بشكل عمودي. اليمين تفاصيل الصورة واليسار تفاصيل الصوت. ويكتب الرقم المسلسل للمسهد في أعلى الصفحة يمينا ثم يذكر اسم الديكور أو موقع التصوير في وسط الصفحة وفي أقصى اليسار يوضح وقت المشهد وموقع التصوير الداخل أم الخارجي"؛ أي إن صفحة السيناريو تجعل اليمين لتفاصيل الصورة (من تحديد للديكور وحركة الشخصيات ومواقع الأشياء والألوان وغيرها) واليسار لتفاصيل الصوت (من مؤثرات صوتية وحوار). وهذا الشكل المنظم يسهل أمر حفظ الحوار من طرف الممثلين والتركيز عليها.

ويسمي بالشكل المتوازي، لأنه يفصل نظريا بين حاستي الصوت والصورة ويجعلهما متقابلين على الرغم من تشابكهما أثناء مشاهدة الفيلم. ولكن هذا التقسيم منهجي أكثر فهو يسهل حفظ الحوار، وعملية المونتاج كذلك. ويمكن أن نقدم نموذجا عن هذا الشكل في سيناريو فيلم "طباخ الريس"، سيناريو: خالد حماد، وإخراج: سعيد حامد، وتم عرضه لأول مرة سنة 2008.

موكب الريس والناس يهتفون له. وهو يشير لهم من السيارة.. والطوابير واقفة على الطريق تحمل هتافات التأييد.. مرحبة بالسيد الريس.

الريس: إيه ده يا كريم.. الناس دى كلها طالعة ليه؟

كريم: حب الناس يا ريس.!.

يرى أطفال المدارس.

الريس: والعيال سابوا مدارسهم ليه هما كمان.

حازم: لما عرفوا إن سيادتك معدى.. خرجوا يرحبوا بسيادتك.. مقدرناش نسيطر عليهم يافندم.!.

لحظة صمت.. والريس يتأمل الشوارع الجميلة والأشجار الوارفة.

الريس: اركن لى فى أى حتة يا حازم.

حازم: خير يا ريس.!.

الريس: عاوز أعمل زى الناس.

حازم: نرجع المكتب يا ريس.

الريس: لا.. أنا عاوز أروح مراحيض عمومية عادية خالص.

حازم يهمس فى الجهاز.

حازم: حاضر يا فندم.

سيادة الريس عاوز يعمل زى الناس.

قطع

يظهر النموذج التقسيم الواضح للصفحة بين اليمين واليسار، كما يظهر العناصر المرئية بتفاصيلها، حتى حالات الصمت وحركة الشخصيات.

2.3. الشكل المتقاطع

أما الشكل المتقاطع فهو نقيض الشكل الأول؛ حيث "تتم فيه كتابة الصورة بالصوت بشكل متقاطع متسلسل من غير فصل، ويكتب العنصر الصوتي في الثلث الأوسط من الصفحة، وتتم فيه الإشارة إلى الحركات التفصيلية متخللة الحوار"، ويقصد بذلك تفادي تقسيم الصورة إلى قسمين، والعمل على دمج توصيف الصورة والصوت معا، فتكتب تفاصيل الصورة من يمين الصفحة إلى

اليسار، في حين تكتب تفاصيل الصوت في الثلث الأوسط فقط من الصفحة، ولعل من أبرز خصائص هذا الشكل أنه لا يفصل بين مكوني الصورة السينمائية بل يعمل على توحيدهما أثناء التصوير فيبدو أكثر تناسقا من سابقه.

والنموذج الذي نقدمه عن هذا الشكل من السيناريو هو سيناريو فيلم "عسل أسود". كتب السيناريو: خالد دياب وأخرج الفيلم: خالد مرعي تم عرضه سنة: 2010

نهار / داخلي	مشهد /

غرفة احمد

غرفه ذو طابع بسيط تدل على شخصية ساكنها .. خاليه تماما من الاكسسوار .. ومصنوعه من الخشب الفاتح الذى لاتظهر سمرة الخشب فيه .. الغرفه يمينها مثل يسارها تماما .. كل محتوياتها عباره عن سرير لفرد واحد ، شباك من الالوميتال الابيض ، ستاره شيش حصيره من الالوميتال الابيض كمود يمين ويسار السرير وعليهم اباجورتين بدون زخرفه .. دولاب فى المنتصف ، مكتب فى المنتصف ليس عليه شيء ، خلفه كرسى خشبى خالى من الزخرفه وجلسته من القماش الساده ، هناك تابلوهان مثل بعض تماما .. حتى الصوره بداخله لنظر واحد ، الغرفه مفروشه موكيت ساده ، باب الغرفه فى المنتصف .. - احمد - نائم فى سريره واضعا قناع العين .. والغطاء عليه .. والغطاء بطنيه صغيره لفرد واحد وساده .. مفرودة تماما عليه وليس بها كسره واحده .. تفتح عليه امه - سعاد - الباب وتزغرد زغروطه قويه .. سعاد تلف شعرها بالرولو

صوت زغروطه

يستيقظ احمد على اثارها مفزوعا .. جالسا بزاويه تسعين درجه ومازال القناع على عينه وتراه مرتدى البيجاما الحمراء وليست الخضراء يفتح شباك الغرفه

احمد

أيه فيه أيه !!!

احمد يعتدل علي السرير وينزع قناع العين ، النظاره ليست تحته .. يأخذها من على الكمود ويرتديها

سعاد

الساعه ( ) .. قوم يا عريس .. الليله فرحك

احمد

ربنا يستر

نلاحظ من خلال هذا المشهد التداخل الواضح بين الصورة والصورة، بالإضافة إلى الحرص على ذكر كل التفاصيل الخاصة بحركات الشخصيات وكلامها، مثل: (سعاد تلف شعرها بالرولو)، وهذا وصف للشخصية وحركة لف شعرها، ولا يتوقف الأمر عند وصف الملامح الخارجية، وإنما يعمل كاتب السيناريو على تحديد نوعية انفعال الممثل عند القيام بحركة معينة، مثل: (استيقظ أحمد على آثارها مفزوعا)، فالاستيقاظ فعل، لكن الفزع هو الانفعال المصاحب له.

4. تقنيات كتابة السيناريو (الشخصية/ الحوار)

إن أهم ما يثبَّت داخل السيناريو هو الفعل والقائم به؛ أي الشخصية، ثم الحوار الذي يدور بين مختلف الشخصيات، وذلك راجع إلى ان السينما لا تبنى على السرد وإنما تبنى على الفعل والعرض. وهما يشكلان قطبا العناصر الصورية والصوتية في الفيلم السينمائي، غير أننا يمكن أن نضيف أشياء كثيرة للعناصر البصرية مثل الديكور والأشياء التي تؤثثه، كما نضيف أشياء أخرى للعناصر الصوتية، مثل: صوت الراوي، الموسيقى والمؤثرات الصوتية عامة.

-الشخصية:

تعد الشخصية ذات أهمية مركزية في كتابة السيناريو، وذلك لاتصالها المباشر ببنية الحدث في الفيلم، فهي تعرف بأنها "وسيلة كاتب السيناريو لتحويل الأحداث إلى حركة وفعل[...] وينبغي على الشخصية أن تسهم مساهمة فعالة فيما يدور حولها من أحداث وتشارك مشاركة إيجابية في الصراع الدائر خارجها. بينها وبين غيرها من الشخصيات"، مما يعني أنها العنصر الجوهري بين يربط ببناء الحدث من جهة وتنميته من جهة ثانية، دون أن ننسى الروابط التي تصنعها مع باقي الشخصيات الأخرى.

كيف يتم- إذن- تصوير الشخصية أثناء كتابة السيناريو؟ وللإجابة عن ذلك يمكننا الاعتماد على ما أورده "روبير مكى" (Robert mckee)، حين رأى أن تصوير الشخصية هو مجموع الخصال التي يمكن ملاحظتها في الكائن البشري سواء أكان فيزيولوجيا أم نفسية أم اجتماعية، لكنها وحدها لا تكفي لتقديم الشخصية على أكمل وجه، لأن الشخصية الحقيقية تظهر في اختيارات الكائن البشري التي يقوم بها تحت الضغط، وكلما كان الضغط أعظم كان الكشف عن الشخصية أعمق.

هذا التصور يجعلنا نقسم كيفية كتابة الشخصية إلى قسمين، الأول يصور ملامحها الخارجية والداخلية، ووضعها الثقافي والاجتماعي، أما القسم الثاني، فيبرز أفعالها وردود أفعالها إذا ما وضعت أمام تجربة ما مليئة بالضغط، من أجل الكشف عن أهم سماتها الإنسانية.

يمكننا أن نعد هذين القسمين كافيين لنسج ملامح الشخصية في السيناريو، لكن "روبير مكى" يضيف قسما أخيرا، يتصل بمتابعة تشكل الشخصية وفقا لحركتها داخل السرد، فيقول: "إن أفضل كتابة، لا تكشف فقط عن شخصية صادقة، لكنها ترسم مسار أو تغير الطبيعة الداخلية، للأفضل أو للأسوأ على امتداد السرد"، أي متابعة التغيرات التي تطرأ على الشخصية وإبرازها، أثناء سيرورة الأحداث مهما كانت مميزات هذه التغيرات ونتائجها.

إن القسم الأخير لتكوين الشخصية في السيناريو، يلفت انتباهنا إلى العلاقة القائمة بينها وبين بنية الأحداث نفسها، فـ وظيفة البنية هي تقديم ضغوط متنامية تجبر الشخصيات على الدخول في مأزق أكثر وأكثر صعوبة، يضطرون معها إلى اختيارات وأفعال فيها مخاطرة، تكشف تدريجيا طبائعها الحقيقية، حتى الموجودة في اللاشعور. أما وظيفة الشخصية داخل بنية الحدث هي كونها تجلب إلى حركة السرد صفات التصوير الضرورية، كي تنفذ اختيارات باقتناع وتقدم أفعالا قابلة للتصديق من طرف المشاهد، بمعنى آخر، البنية تدفع الشخصية إلى اقصى حدودها عن طريق الضغط عليها، والشخصية تسهم بصفاتها وأفعالها بإقناع المشاهد بالأحداث التي تجري في الفيلم.

-الحوار:

ظهر الحوار في السينما الناطقة ولم يكن ذا أهمية في السيناريوهات الخاصة بالأفلام الصامتة، لذلك يعد ميزة لسينما يتداخل فيها الصوت والصورة معا، لكن هذه السنيما ترجح الكفة للصورة دائما، ومع ذلك يتخذ موقعا مهما في بناء السيناريوهات المعاصرة، لكنه يحتاج دائما أن يكون مؤطرا ومستثمرا بشكل دقيق، لذلك سنورد ثلاث مسائل متعلقة به، وهي: مهامه وتتابعه وواقعيته.

أما مهامه، فيمكن إجمالها في أربعة مهام رئيسية:

- أن يقدم معلومات.
- أن يكشف عن العاطفة.
- أن يدفع الحبكة إلى الأمام.
- أن يحدد شخصية المتحدث والشخص الذي يتحدث إليه.

وإذا انتقلنا إلى تتابع الحوار، فإننا نقصد به أن نجعل الحوار متماسكا وأن نستفيد من حيلة رباط الحوار، الذي يضمن أن كل كلام يقال في الفيلم يتسلم الكلام الذي سبقه ويعترف به. كما يمكن أن نستفيد من الخصائص البصرية للصورة من أجل عرض الحركات والإيماءات المصاحبة للحوار وخلق روابط أقوى مع الكلمة.

وأما مسألة واقعية الحوار ، فنعني بها أن ينتبه كاتب السيناريو إلى أن "هناك عالما كاملا من الاختلاف بين الحديث والكلمة المكتوبة . إن الحوار الجيد يكامح لكي يصل إلى نغمة الحوار. إنه يحاول أن يتجنب الجمود والأشكال التقليدية التي تحيط بنا عندما نمسك بالقلم في يدنا"، بمعنى أن الحوار يجب أن يكون خارجا عن المألوف والمعتاد ويعبر عن الكلام المنطوق وليس النص المكتوب. وقد قام "جوايت سوين" (Joye.R.Swain)، بتقديم عشر ملاحظات يجدر بكاتب السيناريو الانتباه إليها أثناء كتابة الحوار، وهي:

- أن يكون الحوار مميزا لشخصية المتحدث.
- أن يعبر عن الكلام المنطوق أكثر من اللغة المكتوبة، وأن يبرز التنغيم والترخيم في الأصوات.
- ألا يكرر الخطاب الكليشهات المعروفة في خطاباتنا اليومية، أي أن يكون ابتكاريا.
- أن يتماشى الخطاب مع طبيعة الشخصية، كالشخصيات المترددة أو العنيفة ...إلخ.
- يجب أن يكون أغلب الكلام مختصرا.
- غالبا ما تحل الحركة أو الإيماءة محل الحديث.
- العاطفية تسود المضمون الواقعي في أغلب الأحاديث.
- على كل حديث تقريبا أن يعبر عن محاولة للتأثير مع موقف شخص أو سلوكه.
- احذر أن تدع أي شخصية تتطوع بتقديم المعلومات، فتجعل الحياة سهلة بالنسبة إلى الشخصيات.
- فكر دائما في التحفظ المعتاد في الحديث.

وهكذا نكون قد استوفينا إطلالتنا السريعة على عالم كتابة السيناريو، لننتقل إلى جزء من أجزاء كتابة السيناريو، وهو الاقتباس، الذي له علاقة وطيدة بهدف المقياس الذي ندرسه، أي الكشف عن العلاقات القائمة بين الأدب والسينما.

المحاضرة الثانية:

الاقتباس: المصطلح والمفهوم

1-مفهوم الاقتباس

إن الاقتباس جزء لا يتجزأ من كتابة السيناريو، لكنه يختص بالنقل من مصادر موجودة سلفا، كالنقل من الأفلام السينمائية السابقة نفسها، أو النقل من الأدب، أو النقل من المسرح، وله علاقة وطيدة بما سنتوقف عنده فيما بعد، وتحديدا مسألة التناص في السينما.

هكذا يُنظر 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.

تعود مسألة الأمانة تحديدا إلى عدم توافق الخصائص الشكلية للنصوص المقتبس منها، مع النص الجديد المراد تشكيله. إن البناء الداخلي لكل من الرواية والمسرحية والسيناريو مثلا؛ مختلف في عناصر ومؤتلف في عناصر أخرى، فعلى الرغم من محاولة الأنواع الثلاثة تقديم قصة للقارئ، إلا أن كيفية تقديمها تختلف؛ فقد أشار "سد فيلد" إلى هذه المعضلة بمقارنة -بسيطة وسريعة -أجراها بين هذه الأنواع، فالرواية مثلا تتعامل مع الحياة الداخلية لشخص ما، مع أفكار الشخصية، ومشاعرها وانفعالاتها وذكرياتها الواقعة ضمن المشهد الذهني الداخلي للفعل الدرامي. في حين أن المسرحية تروي بالكلمات وتصف بالأفكار والمشاعر والأحداث في حوار على خشبة مسرح محدد المساحة؛ فهي تقوم بتشكيل الحدث من خلال لغة الفعل الدرامي. أما السيناريو فيتعامل مع

(الخارجيات)، مع التفاصيل: صوت الساعة، طفل يلعب في شارع خال، سيارة تستدير عند المنعطف. السيناريو قصة تروى بالصور ويوضع صمن سياق من البناء الدرامي؛ حيث لا تستنسخ رواية في سيناريو. وإنما تنقل قصتها لتروى بالصور. وهذا النموذج البسيط لعنصر الشخصية في الحالات الثلاث، يقدم لنا تصورا عن الاختلافات والتحولات بينها.

وقد عرض "دوايت سوين" ثلاثة احتمالات للتعامل مع الاقتباس من النصوص الأدبية، وهي:

1. يمكنك أن تتابع الكتاب.

2. يمكنك أن تعمل من المشاهد الرئيسية

3. يمكنك أن تكتب سيناريو أصلي يعتمد على الكتاب.

أما **اختيار تتبع الكتاب**، فيرى دوايت سوين أن لدى كاتب السيناريو المقتبس من الرواية أو المسرحية أو غيرها، فأن تتبع الكتاب، أمر غاية في الصعوبة لأن العمل على الورق –خصوصا إذا كان طويلا–يستحيل أن ينقل بأمانة إلى السيناريو والفيلم وسيضطر إلى القطع والمفاضلة، مما يجعل كاتب السيناريو يذهب إلى الخيار الثاني.

ويعني التوجه إلى العمل من المشاهد الرئيسية، فهو نقيض الأول لأن السيناريست يقوم بالبحث عن المشاهد التي تروق له (نظرا لكونها نابضة بالحياة) ويعيد ترتيبها في نوع من الترتيب المناخي الذي قد لا يكون هو نفسه ترتيبها في الكتاب، ثم يبني فقرات الوصل بينها من خلال ما هو موجود في الكتاب أو ما يبتكره بنفسه إلى أن يستقيم الفيلم في صورته النهائية.

أما الانتقال إلى **كتابة سيناريو أصلي يعتمد على الكتاب** وهو أن تتم مباشرة الاقتباس كأننا نكتب سيناريو أصليا، من خلال تحديد الفكرة الأساسية، ثم نحدد تخطيطا أوليا، مع الحفاظ على وجهات نظر النص الأصلي، وتبدأ في تحقيق السيناريو بمراحله المعتادة، مع وجوب تحويل قيم ومضامين النص الأصلي وتبسيطها إلى معطيات بصرية

يجدر بنا أن نعرف أن هذه الأساليب الثلاثة للاقتباس ليست منفصلة بعضها عن بعض، ذلك لأن الحدود بينها ليست صارمة وجامدة، وإنما يبقى الأمر مرتبطا أولا وأخيرا بالسيناريست وتصوره للاقتباس الذي يقوم به؛ حيث يمكنه بناء مسارات بينها، " فقد يحدث وأنت تقوم بمهام الاقتباس أن تنتقل من الالتصاق المحكم إلى كتابة سيناريو أصلي هنا، وإلى العمل من مشاهد رئيسية هناك، وإلى استخلاص فكرة أساسية وتحديد تخطيط أولي من مادتك لكي تربط به العناصر المتفرقة. وهذا أمر مقبول"، مما يشير إلى وجوب اتخاذ كاتب الاقتباس وضعية مرنة للتعامل مع النص السابق؛ حيث يمكن أن يتعامل بأمانة مع مادته، لكن إن اعترضت مهمته مشاكل تمنع من كتابة النص البصري فيمكن أن يتجاوز مسألة الأمانة، بتجاوز تفاصيل كثيرة من النص الأصلي والإبقاء على عناصر أخرى تخدمه أكثر، لأن فكرة الأمانة محاولة الإبقاء على الرواية كما هو قد يجعل من السيناريو مشوها ومن الرواية كذلك وهذا يفشل كل شيء.

تبقى مسألة تحديد مفهوم للاقتباس مثار جدل بين نقاد السينما، لكننا يمكن أن نتفق على كونه "عملية تتعلق بإعادة تأليف عمل إبداعي نوعي في صيغة تعبيرية تختلف عن صيغته التعبيرية الأصلية، وإذا افترضنا بأن الاقتباس ترجمة إبداعية وبأن الترجمة خيانة، كما يقال، فماهي حدود التحولات التي ستحدثها سيرورة إعادة التأليف في العمل الأصلي؟"، وهو تساؤل سيقودنا للحديث عن أنواع الاقتباس بالنظر إلى درجة الأمانة أثناء ترجمة النص الأدبي إلى نص سينمائي. سنجد كثيرا من التحديدات من طرف الباحثين المهتمين بكتابة السيناريو أو بالعلاقات بين السينما والفنون الأخرى، ومنها الأدب، لأن الاقتباس قد يتجاوز الأدب أيضا في حالات معينة، مثل حالات الاقتباس من السينما نفسها؛ أي الاقتباس من الأفلام نفسها السابقة أو المعاصرة.

2. 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.

1.2. 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 تكوّنه، 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. ولقد شبه اندريه بازان المعد الأمين بالمترجم الذي يحاول أن يجد المعادلات للأصل. بالطبع إن بازان كان يدرك الفروق الأساسية الموجودة بين الوسيطين"، 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.

لكننا يجب أن نلفت الانتباه إلى أننا حين نقول الإعداد الأمين للنص الأصلي، فإن هذا لا يعني أبدا نقله في كليته، لأن هذا الأمر شبه مستحيل؛ حيث يمكن لجملة واحدة في رواية أن يستغرق التفكير في نقلها إلى الفيلم وميزانية نقلها شهرا كاملا أو أزيد. إن اللغة الأدبية شديدة التعقيد، فهي تجمع في جملة واحدة بين الماضي والمستقبل، وبين الحلم والواقع، ليصير فصل الأزمنة أصعب ترجمة في الجانب المرئي.

يملح عدد من النقاد- نتيجة لذلك- أن الإعداد الأمين لا يستجيب كثيرا للرواية أو القصة بقدر ما يستجيب للمسرحية مثلا، فها هو "لوي دي جانتي" يصرح قائلا: "يكاد الإعداد الحرفي يكون عن أصل مسرحي، إذ أن لغة المسرح الرسمي وأحداثه صالحة للتحويل سينمائيا أهم التغييرات في الإعداد الحرفي يحتمل أن تشمل الاختلافات في الزمن والمكان وليس اللغة"، وهذا يعني أن الأصل المسرحي أيسر ترجمة للصورة، نظرا لأن لغته التي تعتمد الحوار والفعل شبيهة بلغة السينما، وما يكون من اختلاف فهو مرتبط بالأحداث وإطار الزمني والمكاني وليس اللغة.

وضح "لوي دي جانتي" هذه المسألة أكثر، قائلا: "الإعداد الأدبي يقتصر على المسرحيات كثيرا. كما رأينا أن وسيلتي الدراما الأساسيتين – الفعل واللغة – موجودتان في الفلم. المشكلة الكبرى في الإعداد المسرحي هي في معالجة المكان والزمان وليس اللغة. إذا ترك المعد السينمائي آلة التصوير في لقطة بعيدة وقيد المونتاج بالانتقالات إلى المشاهد فإن النتيجة تكون مشابهة للأصل. إلا أننا رأينا أن القليل من صانعي الأفلام يرغب في مجرد تسجيل للمسرحية، كما أن عليه ألا يفعل ذلك إذ لو أنه فعل هذا لفقد الكثير من الإثارة في النص الأصلي، في حين أنه لا يستفيد من مميزات الوسط الذي يعد له وخاصة حريته في معالجة الزمان والمكان"

هذه الرؤية توضح تماما أن النقل الحرفي بأمانة يسهل أكثر أثناء التعامل مع المسرحية، لكنه لا يخلو من العوائق، فالفعل والحوار مقومان مشتركان بين الفيلم والمسرحية، إلا أن التعامل من نقل الزمان والمكان ليس سهلا، وسبب ذلك يعود إلى أن المشهد الواحد في المسرحية يمكن للسينما أن تقدمه بطرق كثيرة حسب حركات الكاميرا وأنواع المونتاج، وهكذا قد يحصل المخرج على مشاهد عديدة لمشهد مسرحي واحد، كل منها له دلالة مختلفة عن الآخر وتأثيره على المشاهد مختلف تماما. وتبعا لذلك سيضطر كاتب الاقتباس إلى المفاضلة بين الأقرب إلى روح النص الأصلي، وليس الأقرب إلى شكله.

وإذا كان نقل النص المسرحي بأمانة صعبا في بعض جوانبه، فإنه يعد في النص الروائي مغامرة لا يؤمن جانبها، نظرا لأن لغة النص الأدبي تختلف كثيرا عن لغة البصرية، فهي تملك القدرة على قراءة الأفكار وتحليلها وتقديم أعمق القيم والعواطف التي تبنيها الشخصيات أثناء حركتها في النص. إن اللغة اللفظية تملك خاصية الاقتصاد التي تقول من خلال كثيرا من التفاصيل بحروف قليلة، وهو الأمر الذي لم تتمكن اللغة السينمائية من الوصول إليه. كما يمكننا أن نضيف سرعة تفاعلها مع الذهن أثناء التلقي، فلا يشعر القارئ وهو يقرأ نصا بالبتر أو الفراغ وهي ينتقل بين الأحداث والأزمنة والأمكنة. وهذه المرونة هي التي جعلت كثيرا من كتاب السيناريو يعتقدون أن الاقتباس الحرفي لا يمكن أن يكون أمينا، ولو أراد ذلك بالنسبة إلى النص الروائي أو الشعري. ومن هذا المنطلق ظهر النوع الثاني من الاقتباس؛ ألا وهو الاقتباس الحر.

2.2.الاقتباس الحر

ينطلق الاقتباس الحر من فكرة مفادها أن السينما وسيلة تعبيرية مختلفة جذريا عن الأدب، وهي –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 تطويرها بصورة مستقلة. الأفلام المعدة بهذه الصورة يمكن تشبيهها بمعالجة شكسبير لقصة مأخوذة من بلوتارك أو بالكتاب المسرحيين اليونانيين القدماء الذين كانوا يأخذون كثيرا من المثولوجيا المعروفة؛ حيث نجد بعض الأفلام تقع تحت هذا الباب، كما هي الحال في فيلم كوروساوا (عرش من الدم) الذي يحول مسرحية شكسبير ماكبث إلى

قصة مختلفة تماما تدور في يابان القرون الوسطى رغم إن صانع الفلم يحافظ على العديد من عناصر الحبكة كما في الأصل الشكسبيري.

إننا أمام تحول جذري في الرؤية. تحول ينظر إلى النص الأصيل من منظور التفاعل وليس من باب المطابقة. وتبعا لهذه الرؤية سيستخدم كاتب الاقباس طرقا وآليات مختلفة؛ حيث "يفترض الاقتباس بهذا المعنى التحريك الواعي واللاواعي للمعرفة والكفاءة الثقافية القادرة على التعرف على ما يسمى "بالذاكرة الداخلية" للنص الأصلي، أي الرواية؛ بمعنى البحث عن المواد الثقافية المكونة للنص من أجل تفكيكها وإعادة توزيعها "، ونقصد بذلك أن النص المقتبس منه سيخضع لتفكيك بنيته تماما، ثم يتم تحييد "ذاكرته الداخلية" التي تحتفظ بقيمه. وهي قيم ثمينة بالنسبة لكاتب السيناريو؛ حيث تعد أساس التأثير على المتلقي، وسبب انجذابه للنص، ولذلك تتم إعادة إنتاجها بصريا ببناء هيكل يمكن أن يكون مشابها للنص الأصيل ويمكن أن يختلف عنه.

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.

لا يمكننا – في الأخير– أن نجزم أن كل النصوص المقتبسة تم التعامل معها بواحد من هذين النوعين فحسب ، فهناك درجات بينهما؛ حيث يمكن أن يبدأ كاتب الاقتباس من فكرة الإخلاص للنص الأدبي، لكنه يواجه مشاكل تضطره إلى تحريف بعض معطياته أو تغييرها، فينتقل إلى الاقتباس الحر مكرها، لأن "المشكلة الحقيقية للمعد ليس في كيفية إعادة إنتاج المضمون للعمل الأدبي (أمر مستحيل) ولكن كيف يبقى قريبا من المعلومات الخام لمادة مضمونه[...] إن درجة الصدق هذه هي التي تقرر الأصناف الثلاثة العامة للإعداد: غير المشدود والأمين والحرفي. هذه التقسيمات هي بالطبع من أجل التوضيح إذ إنه بالتطبيق الفعلي تقع أغلب الأفلام في مكان ما بين هذه الأصناف"، وهذا يعني أن لكاتب السيناريو الحرفية في الذهاب والإياب بين الالتصاق بالنص الأصلي أو الابتعاد عنه، كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

3.2.نماذج من الاقتباس الحرفي والاقتباس الحر.

فيلم "جحيم دانتي" الذي اقتبست من القصيدة الملحمية "الكوميديا الإلهية " لدانتي وبعناوين متقاربة مع النص الأصلي، وطبعات متجددة منها : أولها الفيلم الصامت "الجحيم"سنة 1911 للمخرج الإيطالي " فرانشيسكو بارتوليني" (Francesco Bertolini) ومجموعة من المخرجين معه، ثم فيلم "الجحيم" للمخرج "هاري لاشمان" (Harry Lachman) سنة 1935، ثم فيلم "جحيم دانتي" فيلم كوميدي للمخرج "سين ميريديث" (Sean Meredith) سنة 2007 ، ثم فيلم "جحيم دانتي" فيلم

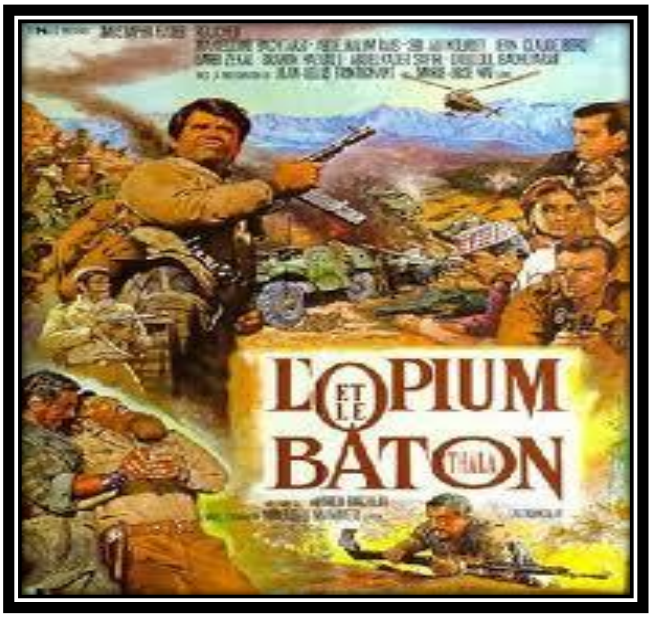
رسوم متحركة من إخراج "فيكتور كوك" (Victor Cook) وآخرون سنة 2010 ، ثم "جحيم دانتي" فيلم قصير للمخرج "بوريس أكوستا" (Boris Acosta) سنة 2013، وغيرها من الطبعات للنص الأدبي الواحد.

ومن بين أهم أمثلة الاقتباس الحر في السينما العالمية ما حدث مع الأدب الروسي أثناء تحويله في السينما الهوليودية؛ حيث إن نهايات الروايات الروسية تنتهي نهاية حزينة، غير أن المشاهد الأمريكي اعتاد على النهايات السعيدة وطالب المخرجين بها ونظرا لكثرة الطلب عليها كان المخرجون يعمدون إلى تغيير النهايات؛ فعلى سبيل المثال غير المخرج ديميتري بوتشوفستكي، مع فيلم أنا كارنينا، فقام بإعداد صورة للشاشة تستدير فيها أنا لتلقي بنفسها تحت عجلات القطار في الحلم فقط وينتهي الفيلم. وهذا التدنيس للمقدسات كما عده الروس، جعل المخرجين يذهبون إلى حل بديل آخر، وهو صنع فيلم بنهايتين واحدة روسية تحافظ على تقاليد النهايات الأدبية الأصلية، والثانية هوليودية ترضي المشاهد الأمريكي.

أما السينما العربية، فهي غالبا ما تميل إلى هذا النوع من الاقتباس أو لنقل إنها تعمل على النوع المختلط أين تجد مشاهد مقتبسة قريبة جدا إلى حد التماثل مع مضمون الرواية، ونجد مشاهد أخرى تختلف عن رؤية الرواية بشكل كامل ومثال ذلك، أفلام مثل: الفيلمين الجزائريين ريح الجنوب، الأفيون والعصا، مقتبسين عن روايتين بالعنوان نفسه الأولى للروائي عبد الحميد بن هدوقة والثانية للروائي مولود معمري. ولنأخذ نموذجا عن التغييرات التي يمكن أن تحدث بالاقتباس داخل الفيلم، ونموذجنا هو فيلم "الأفيون والعصا" للمخرج أحمد راشدي

بطاقة فنية لفيلم الأفيون والعصا

أحمد راشدي	**المخرج**
الديوان الوطني للتسويق وصناعة سينماتوغرافية	**الإنتاج**
مولود معمري	**الكاتب**
سيد علي كويرات	**البطولة**
1969	**تاريخ الصدور**
110دقيقة	**مدة العرض**
الجزائر	**البلد**
عربية	**اللغة الأصلية**



مجهود كاتب السيناريو – وهو المخرج نفسه–واضح في ترجمة نص روائي باللغة الفرنسية إلى نص جديد باللغة العربية، وبالتحديد بالعربية الدارجة، وكأن الفيلم أعاد للنص الروائي أصالته.

يقدم الفيلم تصوير سكان قرية تالة بطريقة رمزية، فهم يشكلون بطلا جماعيا، مقابل البطولة الفردية عند الثوار، وكأن لا وجود للقرية بدون ثوار، إلا أن العكس هو الصحيح، فمع تحطيم القرية لم يبق للثوار وجود وكذلك للجيش الفرنسي، فالبطل الحقيقي هو الأهالي والبطل المحوري هو تالة.

وهكذا فإننا نجد عناصر سردية مشتركة بين الفيلم والرواية، نذكر منها:

1- تعرض قصة الرواية قصة قرية جزائرية في جميع مظاهرها أثناء المقاومة، من حب وخوف وتقتيل وتجهيل وخيانات وتضحيات.
2- يهجر الدكتور بشير الحياة المترفة إلى الجبل، حيث مسقط رأسه، قرية تاله التي دخلت المقاومة.
3- تؤدي بسكان القرية إلى رفض المستعمر، ينضم شقيق بشير أيضاً إلى المقاومة وهو المعروف باسم علي، ويجابهان قوت الاحتلال.
4- يحاول ضباط الوحدات الإدارية إقامة منظماتهم لتروضها، لكن عبثاً، وعندما تنسف القرية كاملة، نشهد مسيرة أهلها نحو أعالي الجبال حيث الثوار.

أما ما تم حذفه من أحداث فهو على النحو الآتي:

1 – تبنى الرواية على شخصية أساسية هي الدكتور بشير لزرق، طبيب درس بفرنسا، يفتح عيادة بالجزائر العاصمة، و يعيش بالحي الأوروبي، يحب الفرنسية كلود، التي تنتظر مولودا منه، إن هذه الحالة تجعل البطل يبعد عن أجواء الصراع و الثورة، و لكن له علاقة خاصة مع رمضان المعلم زميل الطفولة في القرية تالة، والحامل للأفكار الثورية النابعة من انتمائه للحزب الشيوعي.

2 – بعد مدة من مكوثه مع المجاهدين في الجبال يتلقى الدكتور بشير لزرق رسالة من القائد عميروش يدعوه فيها للالتحاق بصفوف جيش التحرير بالخارج بالمغرب تحديدا، وأثناء سفره يمر الدكتور لزرق لزيارة حبيبته فيلقى عليه القبض؛ حيث يتمكن من معايشة حالات التعذيب التي يواجهها المساجين الجزائريون، و يسلم بعدها الدكتور بشير إلى الشرطة ويتمكن بذكاء من تبرئة نفسه من التهم الموجهة إليه.

3 – يقيم الدكتور بشير لزرق أياما معدودة في المغرب، يتعرف فيها على فتاة مغربية تدعى إيطو ترافقه في رحلته عبر بعض المدن المغربية، وحين يلتحق بصفوف جيش التحرير المقيمين بالمغرب يدرك حقيقة مرة هو كراهية بعض عناصر الجيش للفئة المثقفة معتبرين إياهم من الخونة.

4 – *بعد عودته من المغرب* يمر ثانية الدكتور بشير بشقته بالعاصمة ليتفقد أحوال خليلته، لكنه يبلغ برسالة مكتوبة أنها غادرت البلاد واتجهت إلى باريس، وبعد خروجه من المبنى يفاجأ بتجمع جماهيري محتشد لإقامة مظاهرة ضد المستعمر.

5 – يخلف الملازم "دولوكلوز" بقرية تالة القائد مارسيلاك، غير أن الفيلم يبقي على شخصية واحدة، لبيان أن للمستعمر نفس الوجه وإن تغيرت الأسماء، أو تكون الضرورة تقنية محاولة من المخرج لعدم التخلي عن الممثل الفرنسي القائم بدور القائد.

6 – شخصية تاسعديت تضفي على الرواية رومانسية، فهي أرملة أعجب بها علي لزرق بعد استشهاد زوجها، وهي في الأخير التي بكته بصفة جنونية لما أطلق عليه القائد الفرنسي النار، مظهرة حبها له، وهذا يظهر محافظة علي على إنسانيته رغم ظروف الحرب القاسية . وتاسعديت هي التي يعذبها الطيب الخائن حين يأخذ ابنها فتتوسل إليه ليعيده إليها ويطلب منها أموالا لاسترجاعه و السماح لها بمغادرة القرية، وفي الفيلم نرى شخصية ثانية تسند لها الأحداث هي فروجة أخت الدكتور بشير لزرق و أخيه علي.

7 –إيطو الفتاة المغربية: فتاة قروية غير متعلمة، تعيش متأرجحة بين الحرية المطلقة و بين قيود التقاليد و الأسرة، تقبل الزواج التقليدي بأحد أبناء القرية الأثرياء ولكنها تهرب مع الدكتور بشير لتعود بعد مرور شهر إلى منزل والدها ليتم زواجها من الشخص الذي لا تعرفه.

إن طبيعة السرد الروائي تساعد الكاتب على التحكم في بنيتي المكان والزمان، من العاصمة إلى تالة إلى جبال جرجرة إلى المغرب، و من الزمن الحاضر يرتد السرد إلى سنوات عديدة قبله، يصف فيها السارد دقائق ما جرى للشخصيات، أما الفيلم فيجد ذلك صعبا ويحتاج إلى تقنيات عديدة لتجاوز مرونة الانتقالات الزمنية في الرواية.

كما أننا يجب أن نؤكد على الطبيعة الجماهيرية للفيلم، ولذلك يكون مقص الرقابة حاضرا دائما لتشذيب ما لا تقبله سياسة الدولة أو ما لا تقبله الذائقة العامة للشعب الجزائري مثل قصص الحب بين الجزائري والفرنسية وزواجه منها أو غير ذلك من التفاصيل التي قد يتنازل عنها المخرج أو تضطره الرقابة لفعل ذلك.

ولعلنا لا ننسى أن ما تتيحه الرواية من إمكانيات سردية لم يستطع المخرج السينمائي تحويله إلى نظام تعبيري مرئي، فجاء الفيلم في النهاية قصة مبتورة ، حذف منها أساسها الذي بنيت عليه الرواية، لذلك يعد الفيلم المقبتس منها عملا برؤية مختلفة إلى حد كبير. ومع ذلك نجد روايات مثل رواية "باب الشمس" للروائي إلياس خوري التي تحولت إلى فيلم سينما بالعنوان نفسه، من جزأين بسبب اعتماده الكبير على الرواية.

المحاضرة الثالثة:

المحكي الروائي والمحكي السينمائي.

1- تعريف المحكي الروائي والمحكي السينمائي:

يعد تعدد وسائل التعبير سمة عصرنا الحالي، الذي يطور في كل لحظة من لحظاته وسائل جديدة ومبتكرة. ولعل السينما أصبحت قديمة الآن بالنظر إلى ما نراه ونكتشفه في كل مرة، وإن كانت ليست قديمة قدم وأصالة الأدب في التجربة الإنسانية، وطرقه في التعبير عنها. مهما كان ذلك صحيحا ومسلما به إلا أن الفنون – على اختلاف أنظمتها السيميائية – لا تعرف حدودا فاصلة بينها، ولا تعترف بهذه الحدود الآن؛ مما نلاحظه في التداخل بين الأجناس الأدبية نفسها أو تفاعل الفنون فيما بينها أخذا وعطاءً.

أصبح من الصعب الآن وفقا للمعطيات الحالية للعصر أن نكتفي بالدراسة والبحث في نظام سيميائي بشكل منفصل، كالبحث في خصوصية الأدب بوصفه يعتمد النظام اللساني خالصا، لأن النظام الأدبي لا يعيش في كون منفصل، وإنما يتفاعل مع أنظمة تعبيرية أخرى كالنظام البصري مثلا. تتحدث الدراسات المعاصرة بناء على ذلك عن نموذج جديد للبحث، يختص بتتبع المسارات التي تربط بين هذه الأنظمة السيميائية المختلفة بوصفها دراسات استراتيجية، لأسباب كثيرة نذكر منها:

- ✓ دراسة حدود التفاعل بين الفنون والأنظمة التعبيرية.
- ✓ البحث عن الاختلافات التي تظهر على الآليات التي تستقطبها الفنون بعضها من بعض.
- ✓ معرفة مدى تأثير تدخل فن في فن آخر، ومدى تأثيره على قاعدة تلقيه بالشيوع أو التراجع.

ولعل أول ما تشترك فيه السينما والأدب هو اعتبارهما نمطين فنيين تخيليين يستندان على العالم الحقيقي لإنشاء عوالم موازية تمتلك قواعدها التي تمنحها التميز عن هذا العالم الحقيقي، ولا يمكن المطالبة بالمطابقة بينهما؛ حيث يظهر المحكي بصفته المجال المشترك للدراسة السردية المقارنة بين الأدب والسينما. ويمكننا أن نضيف طبعا تتحقق أرضية مشتركة للمقارنة السردية بين الأدب والسينما بصفتهما ينتميان إلى سلسلة الأنظمة الإيحائية.

تعود علاقة السينما بالسرد إلى بداياتها، فقد اكتسبت سمة اللغة باستثمارها بعض قوانين اللسان، واكتسبت سمة الفن بارتباطها بالسرد واستثمارها لآليات الرواية.

يمكننا أن ننطلق مبدئيا من التحديد الذي قدمه "جيرار جينيت" لثلاثية القصة(histoire)، المحكي(Récit) والسرد؛ إذ يقول " أقترح أن أطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي ...واسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه واسم السرد على الفعل السردي المنتج وبالتوسع، على مجموع الوضع الحقيقي أو التخيّلي في ذلك الفعل"، فيكون بذلك السرد هو الفعل التلفظي المنتج للسردية عموما سواء أكان هذا الفعل يعيد نقل وضعيات حقيقية أم تخيّلية، هذه الوضعيات هي القصة التي تعد المادة الأساسية للفعل السردي التي يعيد إنتاجها بناءً على آلياته، هكذا يبقى لدينا المحكي الذي يعد مرحلة وسيطة ينقل فيها السرد عناصر القصة من حالتها الأولية إلى ملامح أخرى .

تذكر " ميك بال" تحديدا مماثلا، قائلة: " أن نحكي محكيا معينا هو أن ننتج جملا معينة تدل على هذا المحكي، وهذه الفاعلية التلفظية هي السرد"؛ أي إن فعل السرد هو فعل تلفظي في الأساس وهو فاعلية إنتاجية، لكن التسليم كما جاء سابقا بوضع السرد فاعلية تلفظية يعني الإشارة مباشرة إلى طبيعته اللفظية، وهذا يلغي إمكانية تواجده في النظام البصري، لذا عملت بعض الدراسات السردية المقارنة بإعادة تشكيل مفهوم آخر للسرد بالنظر إلى السينما.

يرى المحللون السينمائيون أن " السرد يعني الخطاب الذي نكشف فيه- بشكل أكثر أو أقل سهولة ودائما- حضور السارد، هذه الهيئة التي تطلعنا على المعلومات الخاصة بالحالات المتتالية للشخصيات، وفق نظام معين، بمعجم مختار، يسمح له بـ " تمرير" وجهة نظره بشكل أكثر أو أقل كثافة."

يحيل هذا التعريف إلى السرد في ارتباطه أساسا بهيئة سردية تكون وسيطا بين القارئ والأحداث وأفعال الشخصيات التي ينقلها باعتبارها قصة، وفق منطق خاص ووجهة نظر محددة، ما يجعلنا نلاحظ أننا لم نجد إحالة إلى البعد التلفظي بقدر ما وجدنا إصرارا على حضور هذه الهيئة التي لا يشترط – حتى في الدراسات السردية الأدبية – أن تكون شخصا له اسم وشكل وملامح معينة، مما يطرح إمكانية ظهور هذا الوسيط بأشكال متعددة لفظية أو غير لفظية.

أما ما يتصل بالعلاقة بين السرد والمحكي، نجد- على عكس الدراسات الأدبية التي تعد المحكي نتاجا ملموسا للعملية السردية بالنظر إلى توجهها نحو استقطاب المشروع اللساني الذي يميز بين التلفظ (Enonciation) والملفوظ (Enoncé)،

– أن الدراسات السينمائية تنظر إلى فعل السرد باعتباره "*يحيل إلى صيرورتين ترتبط إحداهن بالأخرى: ففعل السرد صيرورة اختلاف تنطلق منذ بدئه باختبار وتنظيم الأشياء والحركات، وهو أيضا صيرورة تشكيل أو إدماج، يدمج الكل أشياءه وأفعاله بواسطتها ويمنحها معنى غير موجود فيها في ذاتها* "

نفهم من الصيرورتين المذكورتين هنا مبدأين للسرد السينمائي، يعمل الأول على وضع صيرورة الأولى بالتعامل مع الواقع أو القصة المسرودة من منطق خلافي، يسمح لها بانتقاء عناصرها التي تشاء وإعادة تنظيمها واختبارها باتجاه وجهة نظر معينة قد تشابه هذا الجزء أو ذاك من القصة المسرودة، لكن لا يمكنها أن تكون هي ذاتها، أما الثاني فيجعلنا ندرك أن هذه الصيرورة تشكل كلا يملك بنية شمولية، تتحكم ذاتيا في عناصرها؛ حيث لا تسمح باستقلال أي عنصر عن العناصر الأخرى، لأن إنتاج المعنى مرتبط بالعلاقات التي ينشئها كل عنصر مع البقية، والإشارة إلى السرد ذاته باعتباره صيرورة ، فهذا تركيز على السمة الأساسية للفعل السردي، وهي طبيعتها الزمنية التي تسمح بقياس الاستمرارية في تتابع الجمل، والملفوظات في السرد الروائي مثلا ، وتتابع الصور في السرد الفيلمي كذلك.

أجرت كثير من الدراسات السينمائية تبعا لذلك محاولات عديدة لإقامة تحديد شامل للمحكي، ويمكننا اعتبار كافة هذه الأطروحات مجتمعة هي التحديد الفعلي له، كما يمكننا البدء من أطروحة عميد الدراسات السيميائية الفيلمية "كريستيان ميتز" فالمحكي عنده عبارة عن"خطاب مغلق يقوم بتخيُّل متتالية زمنية من الأحداث" ، وهو التعريف الذي يبدو منذ الوهلة الأولى أننا يمكن أن نطبقه على الأدب والسينما على حد سواء فلا وجود لمصطلح سينمائي واحد يميزه وإنما يرتبط التعريف بأبجديات السرد نمطا تعبيريا وليس الوسائط التي ينقل بها

يبدو هذا التحديد مبسطا ومقتضبا ليصف حدود المحكي الفيلمي، إلا أننا عند التأمل البسيط نلاحظ أن كل كلمة فيه تعد مفتاحا أساسيا يخفي خلفه شروحا عديدة، لعلنا نجملها في النقاط التالية:

1- يعد المحكي خطابا، وهذا يعني أنه محيَّن محدود بزمان ومكان معينين من جهة، ومن جهة أخرى يحاول ميتز أن لا يغفل الهيئات السردية سواء أكانت السارد أم الشخصيات، أم المشاهد.

2- يعد المحكي مغلقا، ويقصد بالانغلاق هنا ذلك الذي يظهر على مستوى البنية التي تُحد ببداية ونهاية معينة؛ أي على المستوى الشكلي وليس المستوى الدلالي، فالأمر شبيه بالمحكي الروائي الذي يكون محدودا بكلمة أولى ومحصورا بنقطة نهاية، لأن المحكي الفيلمي تحده أيضا صورة أولى، وصورة أخيرة، أو على مستوى أعم اللقطة الأولى واللقطة الأخيرة، لكن هذا الانغلاق كما أشرنا ليس دلاليا لأننا نجد كثيرا من الأفلام تحمل لنا نهايات مبهمة، إما معلقة وغير مفهومة أو تعود بنا إلى نقطة بدايتها، فتشكل لنا دائرة لا مخرج منها، ومهما يكن فإن هذا الانفتاح الدلالي يجعل المشاهد يطرح أسئلة يحاول الإجابة عنها من أجل تعبئة الفراغات الموجودة في بنية الفيلم، الأمر الذي أشار إليه أمبيرتو إيكو بقوله " إن كل أثر فني حتى، وإن كان مكتملا ومغلقا

من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو أثر" مفتوح"على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل "

3- يعد المحكي إعادة إنتاج تخيُّلية، وهذا يعني أن المحكي السينمائي يستثمر العالم الواقعي من أجل إنتاج عالم متخيل، لذلك يرى ميتز أن" ميزة السينما ليست المتخيل المحتمل ظهوره، لكن ذلك المتخيل الذي يتشكل باعتباره دالا (هذا وذاك ليسا بدون رابط، فإذا كان جديرا بالظهور فهذا لأنه كذلك، على الرغم من أنه يظل عندما لا يكون ظاهرا أيضا). إن المضاعفة (الممكنة) التي تؤسس الرؤية المتخيلة تكون سابقة في السينما من خلال المضاعفة الأولى، التي لا تكتمل إلا بتأسيس الدال . فالمتخيل يجمع حضورا معينا وغيابا معينا داخله . ليس المدلول التخيّلي في السينما – إن كان موجود- هو الذي يصبح حاضرا فوق عالم الغياب ، بل هو بالأحرى الدال الذي يصبح كذلك"

يعني هذا أن العملية التخيُّلية التي يصنع المحكي عناصره منها، تربط بين المدلول السابق للسينما؛ أي مرجعية العالم الواقعي الذي تستثمره ويبقى حاضرا في عالم الغياب، والدال الذي ينتمي إلى السينما ،وهو الحاضر الوحيد الذي نتواصل معه، ويعمل على إعادة تشكيل عالم الغياب وبعثه من جديد.

4- يعد المحكي متتالية زمنية، ويظهر هذا الشرط نتيجة حتمية لسابقه من جهة ما، لأن العملية التخيُّلية تطرح مضاعفة تنتج بالضرورة مضاعفة زمنية أخرى، يظهر فيها زمن القصة المروية أولا وهي سابقة للسينما وثانيا الزمن الذي نكتشفه أثناء مشاهدتنا للفيلم، أما من جهة أخرى فنحن نعلم جيدا أن السينما فن له طبيعة فضائية، وهذا ما جعل ميتز يحدد أن هذه الميزة ليست الوحيدة وأن الفيلم ينتج بعدا زمنيا، " ففيلم معين ليس نتاج صورة واحدة، وإنما سلسلة من الصور،و هي سلسلة منظمة؛ إذا احتسبنا مجموع التحركات الضمنية التي تسمح بها ووضعيتها داخل المحكي"

نستخلص أن الفيلم ليس صورة واحدة وإنما تتابعا للصور، هذا التتابع المحدد في شكل متتاليات هو ما يمنحنا البعد الزمني الذي نتحدث عنه، ونجده منظما وفق منطق خاص يختلف حسب النظام الذي تفرضه وضعية الصور داخل المحكي الخاص بكل فيلم.

2- تقنيات المحكي بين الرواية والفيلم

سنقوم بدراسة تقنيات المحكي بين الرواية والفيلم بالتطبيق على فيلم سبق وأن ذكرناه بوصفه أشهر الأفلام العربية أمانة للنسخة الروائية الأصلية وهو فيلم "باب الشمس" المقتبس عن رواية إلياس خوري التي تحمل العنوان نفسه، لذلك قبل أن نستعرض الجانب النظري والتطبيقي في هذه المحاضرة علينا أن نتعرف على البطاقة الفنية للفيلم، وهي:

بطاقة الفيلم

- الاسم : باب الشمس
- الزمن : 4 ساعات و38 دقيقة (جزءان)
- المخرج : يسري نصرالله
- الكاتب : إلياس خوري
- السيناريو : يسري نصرالله، إلياس خوري، محمد سويد
- التمثيل : نادرة عمران ، محتسب عارف، هالة عمران، ريم تركي، باسل خياط ، دارينا الجندي، بياتريس دال
- انتاج : قناة إي آرتي الفرنسية وجهات أخرى .
- تاريخ الإنتاج: فيفري 2005

تتبع آليات السرد كلها أمر مستحيل في حدود هذه المحاضرة وما تمنحه من وقت، لذلك سنركز على البحث عن خصوصية السارد(Narrateur) والتبئير (Focalisation) (زاوية النظر) في كلتا العينتين، مع التوغل من خلالهما إلى العناصر السردية الأخرى، كالزمن والفضاء والشخصيات.

إن تحديدنا لهاتين الآليتين ليس انتقائيا بقدر ما هو ضروري، لأن المحكي لا يظهر إلا بوجود أمرين، الأول يتصل بالقائم بفعل السرد، والثاني متصل بوجهة النظر التي يتخذها لنقل الأحداث، فتتحكم الآليتان بذلك في عناصر الكون السردي الأخرى، مثل الأحداث، الزمن، الفضاء، والشخصيات. ويتجسد هذا التحكم في الرواية والفيلم على حد سواء.

ستكون الغاية وراء تتبع حضور السارد والتبئير في الرواية والفيلم هي معرفة خصوصية هذا الحضور وتأثير الوسيط التعبيري اللفظي والبصري على الآليتين، وبذلك على تحويل نمط السردي في كل عينية من العينتين المدروستين.

1- السارد في الرواية والفيلم:

لاقت مقولة السارد عناية خاصة في الدراسات المعاصرة، منذ ظهور الشكلانيين الروس إلى عصرنا الحالي، تحت خانة تحليل المقام السردي أو الهيئات السردية، التي يكشف عنها النص السردي، ولعل الدراسات الشعرية البنيوية قدمت لنا ما يكفي من إطار نظري موضح لكيفية اشتغال هذه الهيئة وأنماطها داخل النصوص، مع أن التوجه نحو التفصيل في حالة ظهورها والتفريق بينها وبين مختلف الهيئات الأخرى كان من نصيب الدراسات الإنجليزية.

ما يهمنا في هذا المقام ليس الإغراق في عرض هذه المفاهيم النظرية؛ وإنما عرض الإمكانيات النظرية التي الدراسات السردية الأدبية والسينمائية لهذه الهيئة، وتوضيح الاختلافات بينها.

يقدم لنا "جيرار جينيت " تصوره للسارد؛ من خلال ربطه بفعل السرد؛ أي الفعل التلفظي تحديدا، فـ "جهة حدث الفعل المتفحص في علاقاته بالذات" والذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب، بل هي أيضا من ينقله (وهو

قد يكون ذلك الشخص نفسه أو شخصا آخر) وعند الاقتضاء كل أولئك الذين يساهمون – ولو سلبيا- في هذا النشاط السردي " .

إن هذه الإشارة توضح بشكل تام العلاقة بين السرد والقائم به (السارد)؛ حيث تجاهل أحدهما يؤدي إلى تجاهل الآخر بالضرورة، فيفرق بين نمطين من الذوات الموجودة في النص السردي، يتصل الأول بالشخصيات التي تقوم بالأحداث أو تتحمل تبعاتها، أما الثاني فيتصل بالسارد الذي يتحدد دوره في عملية نقل هذه الأحداث والأفعال التي تؤديها الشخصيات، ففي حقيقة الأمر السارد يقوم بدور الوسيط بين العالم الحكائي- بكل تفاصيله-والقارئ.

كما نضيف أن جنيت يركز على الطبيعة اللفظية لفعل السرد، مما يجعل إسقاطه على اللغة البصرية للفيلم صعبا، فهذا التصور المغلق للسرد لا يسمح بمناورات كبيرة للانفتاح، لأن وصف السارد بفاعل التلفظ يعني أن نتاج فعل السرد، وهو "المحكي" يكون كذلك من الطبيعة نفسها؛ أي تلك الطبيعة اللفظية التي تقصي حضورها في كل الأنظمة التعبيرية غير اللفظية؛ غير أن مسألة دور الوسيط الذي يقوم به ستمكننا من فعل ذلك، حين يتعلق الأمر بالسينما.

إن هذه الهيئة الورقية تتضافر مع بقية الهيئات السردية الأخرى والعناصر التي تكون النص السردي؛ حيث يقوم كل عنصر من عناصره بدور واضح؛ غير أن "جاب لينتفلت" (Jaap Lintvelt) يشير إلى أن" المهمة الإجبارية الخاصة بالسارد، هي تلك التي يتحمل من خلالها وظيفة السرد... وهي وظيفة تتلاءم دائما مع وظيفة المراقبة أو وظيفة التنظيم، لأن السارد يقوم بمراقبة البنية السردية، ويكون قادرا بهذا المعنى على تحديد واقتباس كلام الممثلين (محددا ذلك بإشارات خطية مثل "علامات التنصيص أو النقطتين) داخل خطابه الخاص"

تتحدد وظيفة السارد الأساسية إذن، في نقل الأحداث، وهذا ما يمنحه أفضلية إدارة العالم الحكائي وتنظيمه، مما يجعل كل العناصر المشكلة لهذا العالم المتخيل تقع تحت سيطرته، فإذا كان "جاب لينتفلت" قد أشار إلى إمكانية نقل السارد لحديث الشخصيات أو التصرف فيه ، فنحن بإمكاننا أن نذهب إلى أبعد من ذلك، لأن هذه الهيئة تملك القدرة على تحريك كل عناصر المحكي ، فتتصرف في تنظيم الأحداث والزمن كما تتصرف في تشكيل الفضاء وحركة الشخصيات داخله، كما تملك حرية السيطرة على السرد وتقديم وجهة نظرها الخالصة أو تتنازل للشخصيات بشيء من الحرية لتعبر عن ذواتها.

يظهر تبعا لذلك وجه الاختلاف بين السارد والهيئات الأخرى في الوظائف المسندة إليه؛ إذ نعترف أنه "هو نفسه شخص وهمي، ولكنه بين هذه الجماعة من الأشخاص الوهميين، وكلهم يعتبرون بالطبع من ضمائر *الغائب، يمثل الكاتب وشخصه. وينبغي لنا ألا ننسى أنه يمثل القارئ كذلك، كما يمثل بدقة فائقة وجهة* النظر التي يدعوه إليها الكاتب، ليتمكن من تقويم وتذوق تسلسل حوادث معينة ويستفيد منها"

يقدم السارد في المحكي على أنه حلقة الوصل التخيلية بين كاتب وضعه لكي ينوب عنه، ويتيح له حجة الاختفاء خلفه، وبين قارئ يتواصل مع الكاتب من خلال وجهة النظر التي يقدم بها السارد الأحداث داخل النص السردي. إنه دليل القارئ

داخل النص الذي يقوده باتجاه سيرورة معينة للأحداث لا يمكنه تجاهل دوره فيها، مهما كانت علاقته بالقصة التي يسردها أو بالمقام السردي الذي اختاره ليقوم بفعل ذلك.

إذا كان السارد هيئة ومقاما سرديا بالدرجة الأولى، فإن هذه الهيئة لا تظهر داخل النصوص بصيغة واحدة، وإنما تتفنن النصوص السردية في تنويع أشكال هذا التجلي، وهذا ما حاولت الدراسات السردية حصره، واجتهد كل باحث لتقديم تصنيفه ومبرراته.

نستثمر في هذا الجانب تصور"جينيت" لأنماط السارد لكونه التصور الأقرب إلى الشمولية والتدقيق، إذ يقول:"إذا حددنا – في كل حكاية – وضع السارد بمستواه السردي (داخل القصة أو خارج القصة) وبعلاقته بالقصة (غيري القصة أو مثلي القصة) في آن واحد، فإننا نستطيع أن نرسم في جدول ذي مدخلين الأنماط الأساسية الأربعة لوضع السارد : 1) خارج القصة– غيري القصة، ونموذجه : هوميروس، سارد من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها، 2) خارج القصة– مثلي القصة: نموذجه " جيل بلا" سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة، 3) داخل القصة – غيري القصة: ونموذجه شهرزاد، ساردة من الدرجة الثانية تروي قصصا هي غائبة عنها عموما، 4) داخل القصة– مثلي القصة، ونموذجه عوليس في الأناشيد IX- XII، سارد من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة به"

يجمع "جيرار جينيت" في هذا المقطع الأنماط الأربعة للسارد، مستخلصا إياها من خلال عملية تفكيكية للأبعاد التي يرتبط بها السارد في النص السردي؛ حيث يركز أولا على علاقته بالأحداث التي يرويها، كأن يكون جزءا منها فيصبح بذلك شخصية من شخصياتها ، سواء أكان دوره أساسيا أم هامشيا، أو أن يكون مجرد صوت لا ملامح له داخل النص، غير الفعل الذي يربطه بالقراء وهو فعل السرد، فيكون بعيدا عن الأحداث التي ينقلها، ولا يتورط فيها، ثم يوجه الباحث انتباهنا إلى مستوى ثان للسارد، وهو الموقع الذي يتخذه داخل النص، فإذا كان أعلى من مستوى الحدث نفسه، فهو في هذه الحالة سارد من الدرجة الأولى يهيمن على العالم الحكائي، ويؤطره بشكل كلي، أما إذا كانت مسؤوليته تتوقف عند حدود تأطير جانب محدد من الأحداث فسيكون ساردا من الدرجة الثانية.

لا يمكننا أن نعد التصنيفات الأربعة المذكورة من طرف "جينيت" أعلاه تصنيفات صارمة، لأن النصوص أثبتت إمكانية اجتماع أكثر من نمط واحد داخلها، بطريقة مرنة تسمح للباحث بإدراك تعدد السرّاد ومستويات ظهورهم في النص الواحد؛ غير أن ما يبدو واضحا هو أن الطبيعة اللفظية للأعمال السردية الأدبية تسهل قيام هذه المرونة، وهذا التعدد في الأصوات القائمة بفعل السرد.

وهذه الأنماط المعروفة لدى الطلاب جميعهم، وقد طبقوها مرارا وتكرارا في الروايات التي درسوها وأصبحت إلى حد بعيد قوالب جاهزة لا يستجيب لها الفيلم بشكل كلي؛ لأننا إذا انتقلنا إلى مظاهر السارد في الفيلم، فسنكون أمام وضع أكثر تعقيدا، سببه الأساسي يعود إلى الطبيعة الهجينة للغة السينمائية التي تجمع بين اللفظي والبصري، مما يطرح مشكلة التلفظ والتصور السينمائي له من جهة، كما يطرح تعدد مستويات وأشكال حضور السارد من جهة ثانية.

يقود الباحثون في السينما مسألة التلفظ، باتجاه الرسالة وليس الفعل في حد ذاته، فـ "السرد الفيلمي ملفوظ يتبدى خطابا بما أنه يلزم عنه معا متلفِظُ (أو على الأقل مصدر تلفظ) وقارئ- مشاهد" فالسارد بوصفه فاعلا للتلفظ يستند على فكرة التواصل بين مرسل ومستقبل، ونتاج هذا التواصل هو الخطاب، مهما كان الوسيط الذي تقدم به لفظيا أم بصريا.

أما تعدد مستويات حضور السارد فتفرضها طبيعة اللغة السينمائية ذاتها؛ حيث إن السرد" يتضمن في السينما صورا وأقوالا وملاحظات مكتوبة وضجيجا وموسيقى، الشيء الذي يجعل، بعدُ، تنظيم السرد الفيلمي أكثر تعقدا"، يكون لزاما على الهيئة السردية التي تضطلع بنقل الأحداث في الفيلم أن تكون جامعة لكل هذا الاختلاف اللفظي، البصري، والموسيقي. فقد يظهر السارد بطبيعة بصرية ويمكن أن يظهر صوتا فحسب، كما يمكن أن يجمع بين الاثنين كذلك.

هذا التعدد المشكل لخصوصية اللغة السينمائية ينتج كذلك تعددا لمظاهر السارد، لذلك يرى "أندريه غودرو" نظرا إلى هذه الخلفية " أن السينما السردية تملك قيمة نموذجية للسرديات في مجموعها، لأنها على عكس الوضعية السائدة داخل المحكي اللفظي، يصعب عليها نسبيا تمويه حضور هذه الهيئة الأولى الخاصة بالمصور الأكبر، أو السارد الأكبر تماما، باستخدام الوضعية الداخلية للسارد الثانوي. تسمح هذه الوضعية المفارقة للسينما بوجود رهان بين مستويات المحكي الأكثر تعقيدا من الأدب (التي تسمح للمحكي المزدوج بالظهور بشكل كامل)، لذلك ليس من الغريب إذن أن السرديات الفيلمية أكثر إدراكا لتدرج الهيئات"

يقدم هذا التصريح الواضح تصورا شموليا لتدرج ظهور السارد في الفيلم وتنوعه، يفوق بكثير ما يظهر في النصوص السردية الأدبية، ويتدرج من الطبيعة البصرية ليصل إلى الطبيعة اللفظية، ومن الكلية إلى الجزئية، فنجد المصور الأكبر (Grand imagier)، والسارد الثانوي (Narrateur second)، الصوت الخارجي (la voix over)، وداخل هذه الثلاثية توجد تدرجات أخرى، حسب طبيعة الأفلام وتصورات المخرجين.

1-المصور الأكبر

يعد المصور الأكبر أعلى أشكال حضور السارد، ضمن سلمية تصنيفه داخل الفيلم، نظرا لطبيعته البصرية بالدرجة الأولى، بالإضافة إلى مدى هيمنته على فعل السرد، فعندما " نعود إلى الفيلم. نجده يظهر لنا في هذه الحالة المحكي المزدوج؛ أين يجعلنا الشريط الصوتي نسمع كلام سارد ما، في حين يحيل إلى هيئتين سرديتين، تعمل إحداهما على سرد قصتها المعيشة علانية بصوت حي، ويمكن القول إن الثانية هي "المصور الأكبر، الذي لا يظهر شخصيا، هو "شخصية خيالية وغير مرئية"...تكون خلفنا، وتعمل على قلب صفحات الألبوم وتوجه اهتمامنا بمؤشر مباشر "

إن هذا التدرج يعني أن الفيلم يعرض لنا في الوقت نفسه شريط الصور والشريط الصوتي، مما يجعل المشاهد يسمع صوت السارد، سواء أظهر صوتا فقط أم ظهر متماهيا مع شخصية من شخصيات الفيلم، ومع ذلك حضور السارد لا يتوقف عند حدود هذا التصور ، لأنه يظهر بطريقة أكثر عمقا وغموضا؛ حيث يتقدم بسلاسة نحو المشاهد و يقود عينه نحو قراءة

المشاهد بطريقة محددة ووجهة نظر معينة سلفا، وهذا السارد هو "المصور الأكبر"، الذي يمكننا أن نشبهه بـ"السارد العليم" في الدراسات السردية الأدبية، لأنه يقوم مقام الكاميرا ، ولا يفصح عن ملامحه ، ويظل محايد اتجاه الأحداث التي ينقلها.

يتعلق تحديد هذه الهيئة بالتصور الذي يعمل من خلاله المشاهد على تجاوز الفعل السردي اللفظي إلى الفعل المرئي ومن ينتجه، فـ" إذا كان المشاهد لا يدرك التلفظ، وإذا كان قد محا الإجراءات الخاصة باللغة السينمائية؛ فسيجد نفسه مضطرا إلى تذكر النظام " – بالنظر إلى – هذا السارد اللفظي (الصريح والمرئي وداخل حكائي) الذي يصدقه ويثق بكلمته، فذلك يدل على وجود " مصور أكبر" (ضمني، وخارج حكائي وغير مرئي)، يحرك مجموع الشبكة السمعية البصرية. يعاد تأكيد هذا التثبيت غير المراقب بطريقة جديدة. فهذه الهيئة التنظيمية؛ إذا تعلق الأمر بالتخيّل، نقول إنها سارد ضمني "

نستطيع أن نلاحظ إذن وضع المصور الأكبر عادة ما يكون ملتبسا عند المشاهد، لأنه لا يظهر كصوت كما يظهر في النصوص السردية الأدبية، وله آثاره اللسانية التي تدل عليه كالضمائر، النعوت، والأفعال مثلا، رغم كونه لا يظهر موقعا محددا داخل النص، إلا أن المصور الأكبر يتعرف عليه المشاهد حينما يبدأ بالفصل بين السارد اللفظي المرئي داخل حدود الإطار –المشهد، والهيئة الخفية التي تديره وتغيب ملامحها؛ أي المصور الأكبر.

لذلك يعد المصور الأكبر النمط الأساسي، الذي يجمع مختلف أشكال حضور السارد داخل الفيلم، وينظم أدوارها؛ حيث يبقى السارد الثانوي والصوت الخارجي متضمنان داخله.

2- السارد الثانوي

يتقدم السارد الثانوي في الفيلم بوصفه حاضرا داخل إطار الصورة بفضل صوت الشخصيات التي تتكفل بين الحين و الآخر بسرد محكيها الخاص، فتؤطر محكيا مؤطرا بدوره من طرف المصور الأكبر؛ إذ " نرى ما يحمله التعبير "محكي جزئي" من علاقات " موجهة ومتحيزة "، فهو مرتبط بالمقاربة السردية الثانية التي تعمل على احترام نظام الأشياء، أو نقول بشكل أكثر تحديدا "نظام الظواهر" التي تظهر للمشاهد، وتعد هذه المقاربة أن السارد الحقيقي للفيلم، والوحيد الذي يستحق هذا المصطلح هو المصور الأكبر "... ومن هذا المنظور، فإن جميع الساردين الآخرين الموجودين في الفيلم، هم في الواقع، ساردون موجهون، و ساردون ثانويون، والفعل الذي يقدمونه هو "محكيات ثانوية وهو" فعل يتميز جذريا عن السرد من الدرجة الأولى ".

هذا يجعل الشخصيات التي تتولي سرد محكيات جزئية في الفيلم، تصنف ضمن السارد الثانوي، سواء أظهر السرد التي ترويه بطريقة لفظية عن طريق حديث الشخصيات، أم ظهر بطريقة بصرية كطرق الاسترجاع الزمني البصري أو الحلم، وغير ذلك من الآليات.

3.الصوت الخارجي:

ينظر الباحثون والمشتغلون في حقل السينما إلى هذا النوع من السارد بطرق متعددة، فقبل من طرف البعض منهم انطلاقا من كون السينما الناطقة أحرزت شيوعا كبيرا في أوساط الجماهير بعد ظهورها، ورفض من قبل بعضهم الآخر بوصفه طريقة من طرق تدخل الأدب في الصورة وسمة لفظية تلغي السمات الأيقونية للصورة و تذهب بجاذبيتها وسحرها، فـ" طبقا لهذا المبدأ [إنك لا تخبر الناس عن الأشياء في الفيلم ، ولكنك تريهم وتعرض لهم الأشياء] ما أخبرنا معلومة من طرف الراوي فإنها تصبح أتوماتيكيا مشوبة بالذاتية — بل تظهر النزعات الأيديولوجية، وإن عرض الأحداث بدون تعليق هو ما يسمح للجمهور أن يتوحد بشكل مباشر مع الصور، وأن يفسر معانيها ودلالاتها بنفسه لنفسه ."

يعد هذا الطرح معاديا بشكل واضح لأي شكل من أشكال إدراج النظام اللفظي داخل خصوصية اللغة السينمائية؛ لأن الصوت الخارجي يفقد السينما خصوصيتها الموضوعية التي تقوم بعرض الأحداث دون تبني وسيط ما ينقلها للمشاهد، فهو ينقلها من العرض إلى النقل، ومن البصرية إلى الشفهية، مما يجعل الفيلم ينحو نحو الأدب، ويسم السينما بسماته التي ناضلت ضدها وقامت بتجاوزها.

غير أن هذا لم يمنع الكثير من المخرجين باستثمار هذه الأداة الأدبية داخل أفلامهم خصوصا إذا تعلق الامر بالأفلام المقتبسة من الروايات، وإن كان ذلك يظل جزئيا ومحكوما بتحفظات كثيرا على حدود استخدامها، فـ " إذا ما تم تصنيف الصوت الخارجي كتقنية أدبية، فهو ضمنيا غير ملائم لفيلم نقي،...لكن قضية النقاء قضية زائفة، فالفيلم شكل فني ناشئ اقتبس واستعار بالفعل الصورة الفوتوغرافية والرقص والموسيقى وتصميم الأزياء وخطوط القصة، بل حتى عنصر المونتاج السينمائي في أصله من مختلف المصادر، فتاريخ السينما أو الفيلم هو تاريخ امتصاص وإعادة تفسير التقنيات والأدوات اللازمة المأخوذة عن أشكال الفن الأخرى، وإن كان الصوت الخارجي بمثابة أداة أدبية فلن يعبر عن تقنية أقل في قيمتها أو أسلوب فني أقل فعالية عن أية تقنية أخرى للفيلم تمت إعادة تكييفها، وفق أغراضه الخاصة"

إن هذا التيار من المخرجين يوضح الإمكانيات التي قد تقوم بين الأساليب التي ينتهجها السرد في الرواية والأساليب التي تبتكرها السينما لسرد محكياتها، وهذه هي غاية هذه المداخلة، التي تبحث عن المسارات التي تصنع جسور التفاعل بين الفنين، انطلاقا من الروابط الأساسية التي تجمعهما، وهي: الفن، التخييل، والسرد.

ارتبط هذا النموذج الأولي لتحليل السارد الفيلمي الذي قدمناه سابقا بما حدده " فرانسيس فانوي" (Francis Vanoye) و"آن غوليو - ليتي (Anne Goliot-Lété)"في كتابهما " موجز للتحليل الفيلمي" أن وضع السارد في الفيلم يكون على ثلاثة أوجه:

1 يمكن أن يكون خارج حكائيا: فهو "المعلق الخارجي" الذي يتحدث عنه كريستيان ميتز، ويظهر إذن في شكل صوت خارجي محدد أو غير محدد .

2 يمكن أن يتموقع في الحدود الحكائية، وهذا السارد، لا يتدخل بشكل مباشر في صيرورة القصة، كما يمكن أن يكون جزءا من المحيط الحكائي..؛ أين يكون صوت المعلق ذلك الخاص بجار لساكن معين في المدينة مثلا، ويعتبر هذا السارد

الموجه ملاحظا خارجيا للفعل والحركة، لكن يفترض أنه ليس خارجا عن العالم الحكائي، ويسمي "ميتز" هذا الصوت بـ " ماقبل حكائي"؛ أي الصوت السردي "المتباين حكائيا "

3 السارد الأساسي يمكن أن يوجه صلاحياته إلى مجموعة من الشخصيات.

يجعلنا هذا التحديد نكتشف تراتبية خاصة بأنماط السارد داخل المحكي الفيلمي شبيهة بتلك التي وضعها "جينيت" سابقا، يكون فيها النمط الأول خارج- حكائيا؛ أي إننا لا نجد له حضورا أو أثرا داخل الصورة الفيلمية، أما النمط الثاني فيكون داخلها، إلا أنه لا يتورط في سير الأحداث، وإنما يبقى ملاحظا ومراقبا فقط، ويبقى النموذج الثالث الذي يتعلق بالوجود السردي الذي يتواصل مباشرة مع الشخصيات داخل العالم الحكائي، ويتنازل عن دوره السردي لتضطلع به.

1.1. السارد في رواية باب الشمس والفيلم المقتبس منها

كتب الروائي والقاص اللبناني "إلياس خوري" روايته "باب الشمس" سنة 1998 بعد أكثر من عشر روايات سبقتها، ولم يكن يعلم أن هذه الرواية ستشكل سبقا كبيرا في عالم الكتابة الروائية العربية، خصوصا تلك النصوص الروائية التي كانت فلسطين محور عالمها الحكائي. فقد رسمت هذه الرواية ملحمة رحيل الإنسان الفلسطيني عن أرضه، وأحلامه التي كانت معلقة بين الأرض والمنفى بتصور جديد، يضاف إلى ما كتبه "غسان كنفاني"، "جبرا إبراهيم جبرا"،"إبراهيم نصر الله" وغيرهم.

كما تم اقتباس الفيلم إلى السينما من طرف المخرج المصري يسري نصر الله عام 2004، فزاد ذلك من شهرتها، وتحولت مغارة "باب الشمس"، هذا الحلم الذي راود الياس الخوري، من فضاء تخييلي يسكن النص الروائي إلى فضاء مرئي داخل الفيلم، لتتحول إلى حقيقة بينة للعيان سنة 2013، حين قررت مجموعة من الشباب الفلسطينيين الناشطين أن تبني قرية فلسطينية تواجه بها المد الاستيطاني ومنحتها اسم الرواية.

أثبت هذا الوعي الشبابي –رغم القمع الإسرائيلي له- أن للأدب والفن على عمومه، تأثيرا هائلا على التجربة الإنسانية؛ إذ كما يقوم الأديب برصد هذه التجربة والتعبير عنها، يمكن أن ينتجها كذلك. وهذا يشير إلى مدى فاعلية الكتابة في النحت داخل النسق الثقافي للمجتمعات، رغم الذي تظهر به سيرورتها.

يأخذ السارد في رواية "باب الشمس" وضعا معقدا، شبيها بموقع شهرزاد من حكايات ألف ليلة وليلة؛ حيث يقوم السارد الأساسي "خليل أيوب" منذ بداية النص السردي بسرد عدد هائل من المحكيات المؤطرة الصغرى على مسامع شخصية "يونس" التي تغرق في غيبوبة ، يحاول السارد جاهدا سحبه منها، ويستعمل من اجل ذلك فعل السرد، كأنه يستوحي ذلك من حكاية شهرزاد نفسها مع شهريار؛ إذ وجدت نفسها لا تملك إلا سلاحا واحدا تؤجل به موتها، هو سحر الحكي، وهو السلاح نفسه الذي أجّل به "خليل" موت يونس كل ليلة و كل لحظة قضاها معه في غرفة في مستشفى الجليل.

يعمل السارد عمدا–ومن خلفه الكاتب– على تشتيت التسلسل الزمني للأحداث؛ حيث يواجه الباحث سيلا من المحكيات الصغرى، يروح و يجيء إليها. هذا التشتيت الزمني الذي يشكل لنا رمزية قصص الشتات الفلسطيني بعد تغريبته الطويلة عن أرضه في المخيمات، لاجئا من دولة إلى دولة، ومن مكان إلى آخر، وكفاحه للعودة إلى أرضه في كل مرة، ومقتل الكثيرين من أجل ذلك.

هذا ما يجعل الباحث لا يجد خطا زمنيا واضحا للقصص التي يرويها السارد الرئيسي أو السراد الثانويين، حيث يمكن أن يذكر السارد قصة، ولا يعود إلى استكمالها إلا بعد مراحل طويلة من السرد. وهذه الفسيفساء تجعل السارد الأساسي "الطبيب خليل" يتأرجح بين المحكيات التي يرويها عن نفسه، والمحكيات التي كان شاهدا عليها، بالإضافة إلى المحكيات الكثيرة الأخرى التي رويت له على ألسنة أصحابها، كتلك المتصلة بيونس، أم حسن، آمنة، الدكتور أمجد، شمس وغيرها من الشخصيات.

يقود هذا التعدد النص السردي إلى تعدد على مستوى آخر يخص استخدام الضمائر؛ حيث نلاحظ تنقل السارد بين ضمير المتكلم، الغائب، والمخاطب؛ إذ يبدأ النص باتخاذ السارد ضمير الغائب "هي" (أم حسن) منفذا له لدخول المحكي، فيقول: "ماتت أم حسن. رأيت الناس يتراكضون في أزقة المخيم ، وسمعت أصوات البكاء. كان الناس يخرجون من بيوتهم، ينحنون كي يلتقطوا دموعهم ويركضون"، على الرغم من الهيمنة الواضحة لضمير الغائب إلا أن استخدام الفعل "رأيت" يشير منذ البداية إلى تورط السارد في القصص التي سيسردها بعد ذلك، رغم كوننا في هذه النقطة من السرد لا نعرف عنه شيئا غير ما دلنا عليه هذا الأثر اللغوي.

يستخدم السارد عادة ضمير الغائب عندما يتعلق الأمر بالحقائق التاريخية أو التوثيق لحادثة تاريخية ما مر بعد الشعب الفلسطيني في أرضه أو خلال رحلته نحو التيه والمجهول؛ إذ "مشى الجميع في رحلتهم الأخيرة. هكذا أسمى أهالي قرى الجليل هجرتهم الجماعية إلى لبنان. لكنها لم تكن رحلتهم الأخيرة، بل كانت بداية رحلات تيه لا يعلم إلا الله كيف ستنتهي"

ثم يستمر بعد ذلك في التنقل من ضمير لآخر، فيتوجه إلى ضمير المخاطب أنت، ويخصصه منذ بداية الرواية إلى نهايتها لتوجيه الخطاب إلى "يونس الأسدي" المريض النائم في الغرفة، وإدارة الحوار بينهما، فيقول: " يا أنت كيف أحكي لك أو معك أو عنك؟

هل أخبرك حكايات تعرفها، أم أسكت وأتركك تمضي إلى حيث تمضي؟"

إن ضمير المخاطب يبني العلاقة بين الوعي واليقظة في هذه الرواية، ويؤسس حوارا طويلا وهو يؤسس حوارا طويلا ومضنيا بين الحي وشبه الميت، بين الماضي والحاضر. إنه وعي بالغيبوبة التي تعيش فيها القضية الفلسطينية مقابل وعي أبنائها حاليا وأمل العودة. هذا الأمل الذي يناضل "خليل" في الرواية لتحقيقه من خلال إعادة "يونس" إلى الحياة.

كما أن السارد "خليل أيوب" يستعمل ضمير المتكلم في حالتين، تتصل الأولى بسرده قصصه الخاصة عن علاقته بشمس، وذهابه إلى الصين لدراسة الطب، ونضاله في المقاومة المسلحة، كما يستخدمه كذلك بهدف إشراك القارئ في لعبة السرد، من خلال الاتجاه من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلم الجمع "نحن"، فيقول:" صرنا ننتظر مناسبة للبكاء، فالدموع محبوسة داخل عيوننا، وأم حسن فجّرت مكامن الدمع، فلماذا لا تنهض وتبكي"

يجدر بنا توضيح أمر غاية في الأهمية بالنسبة إلى خصوصية السارد في هذه الرواية، فهو يعي جيدا فعل السرد نفسه، وأثر الحكي على وعي المريض يونس، الذي دخل غيبوبة ويعتقد أن الحكي سيعيده إلى الحياة؛ إذ بقي "خليل" متمسكا بالحكي كعلاج لوالده الروحي "يونس" طيلة مسار السرد في هذه الرواية وفي مواقع كثيرة، نذكر منها:

"كان يجب أن تموت في هذا السرير البارد كي تصبح حكاية. اعرف أنك تضحك مني، وأنا موافق معك، المهم ليس الحكاية بل الحياة. ولكن ماذا نفعل حين تحاول الحياة إخراجنا من لعبتها؟ المهم الحياة، وهذا ما أحاوله معك، فلماذا لا تقتنع؟ لماذا لا تنهض الآن، وتنفض الموت عن جسدك، وتخرج من هذا المستشفى"

كما يستخدم وعيها هذا من جهة أخرى، لجعل فاعلية الحكي تتدخل في تنظيم شتات الحقيقة وتوضيحها من جهة ثانية؛ حيث يعود إلى السرود الشفاهية الشعبية في استخدامها للاستهلال الشهير: "كان يا ما كان" ويعيده إلى أصله "كان أو ما كان"، قائلا: "تريد الأول إذن. وفي الأول، لم يكونوا يقولون كان يا ما كان، بل كانوا يقولون شيئا آخر... فهم في الأول كانوا لا يكذبون، لا يعرفون لكنهم لا يكذبون، فيتركون الأمور غامضة، مفضلين استخدام هذه "الأو" التي تجعل الذي كان كأنه ما كان، والذي ما كان كأنه كان، فتتساوى القصة بالحياة، فالقصة هي الحياة التي ما كانت، والحياة هي القصة التي ما رويت "، فقبل بدء خليل بسرد حكاية يونس يذكر هذا، ليربط القارئ بأن ما سيأتي ذكره هو ما لم يحدث أو ما حدث ولم يروى ، مما يجمع الخيال بالحقيقة و الحقيقة بالخيال، فلا نفرق بين الكذب والحقيقة لأن كلاهما واحد.

يظهر نمط السارد في النص السردي بناء على هذه التفاصيل بوصفه ساردا من الدرجة الثانية، يتأرجح بين كونه ساردا متماثلا حكائيا، عندما يتعلق الأمر بسرده للمحكيات التي تخصه، وساردا متباينا حكائيا، عندما يتعلق الأمر بالمحكيات التي يرويها وتكون متصلة بمسار الشخصيات الأخرى في النص.

غير أن السارد " خليل أيوب" لا يتحكم في سرد كل أحداث الرواية، لأننا نشهد في بعض مراحلها تنازله عن هذه الوظيفة لصالح شخصيات أخرى، فيتراجع إلى الخلف مانحا سلطته لها لتقدم شهادتنا عن زمن التغريبة الفلسطينية المتواصل الذي كانت جزءا منه؛ إذ بقي السرد في ذهاب وإياب بين "خليل" والكثير من الشخصيات الأخرى التي اضطلعت بسرد محكيها الخاص، كتنازله لـ"يونس" ليسرد قصة مبيته في الغابة مع الموتى، و قصة نضاله الطويلة التي يعيد سردها على مسامعه في غرفة مستشفى الجليل، وتنازله لـ "آمنة" لتروي حادثة مرض يونس وسقوطه على الأرض: " قالت آمنة: "ركضت إلى المستشفى وأخبرتهم، لكن لم يأت أحد" ... بقيت معه كل الليل، هل تعلم ماذا يعني ذلك، كان يدور في بيته ولا يهدأ، يرفع يده اليسرى إلى الأعلى، ويرتفع صوته بكلمات غير مفهومة ..."

يمكننا أن نصنف هؤلاء السرّاد بتنوعهم ضمن خانة السارد من الدرجة الثانية، نظرا لكونهم لا يتكفلون إلا بسرد جانب من المحكي وليس المحكي كاملا، كما يتفرع بعضهم ليكون متورطا في القصة التي يرويها أو يتحدث عن قصة لا تربطه بها أي علاقة، غير أن الملاحظ أن رواية "باب الشمس" لا تشير إلى وجود السارد العليم مطلقا. هذا النوع من السرّاد الذي يهيمن على العالم الحكائي بشكل تام، ويديره من عليائه بشكل موضوعي.

وقد ذكرنا هذه الملاحظة لأن المقارنة السردية لحضور السارد في الفيلم ستظهر وضعا أكثر تعقيدا وتنوعا له مما هو عليه في الرواية، تراوح بين المصور الأكبر، و السارد الثانوي الذي يظهر مرة بطبيعته اللفظية ومرة أخرى بطبيعته البصرية، وهذا يعني أننا نواجه داخل فيلم "باب الشمس" مستويين للسارد: الأول يتصل بالسارد المتباين حكائيا –الخارج حكائيا، المتجسد في المصور الأكبر، والسارد المتماثل حكائيا– الداخل حكائيا، المتجسد في السرّاد الثانويين.

تقدم لنا متتالية "مقدمة" الفيلم ، التي دامت (1.35د) ساردا عليما بوسيط بصري، يقوم بإدارة المحكي الشمولي للفيلم كاملا؛ حيث يقوم مقام عين الكاميرا، وينظم إطار الصورة وتفاصيله المعروضة للمشاهد، نعرض سلسلتها كما يلي :

هذه المتتالية معروضة أمام عيني المشاهد دون انتسابها إلى شخصية معينة داخل الصورة أو صوت محدد أو غير محدد، لذلك تشير بوضوح إلى هيمنة المصور الأكبر الذي يقدمها بحياد خالص، هذه الهيئة التخيلية يتبنى المشاهد منظورها للأحداث كذلك؛ حيث يبدأ معها عقد ثقة يسمح له بالاندماج مع الصور المعروضة.

كما يقوم المصور الأكبر داخل هذه المتتالية، بإدراج الشخصيات الثلاث الأساسية في المحكي الفيلمي، وهي: يونس الأسدي، خليل أيوب، وأم حسن، من خلال عملية انتقائية ذكية من طرف المخرج يسري نصر الله، الذي اتخذ من قيمة رمزية مكثفة ذكرها السارد في الرواية استهلالا لفيلمه، وهي قصة غصن البرتقال الذي أحضرته أم حسن معها من فسلطين؛ حيث يقول السارد في الرواية:

"قطعت حبة برتقال من الغضن كي أذوق طعم برتقال فلسطين، فصرخت أم حسن لا "هذه ليست للأكل" هذه فلسطين. خجلت من نفسي. وعلقت الغصن على الحائط في صالون بيتي، وحين جئت لزيارتي ورأيت الغصن المتعفن. صرخت ما هذه الرائحة أخبرتك القصة. ورأيتك تنفجر غاضبا:" كان يجب أن تأكل البرتقال" قلت لي. "لكن ام حسن منعتني" وقالت

إنه من الوطن. "أم حسن خرفانة" جاوبتني "كان يجب أن تأكل البرتقال فالوطن يجب أن نأكله لا أن نتركه يأكلنا. يجب ان نأكل برتقال فلسطين ونأكل فلسطين والجليل""

أظهرت المتتالية منذ البداية اختلافا بسيطا في التفاصيل التي تحكمت في هذا الحدث داخل الرواية والفيلم، لكنها حافظت على الحوار نفسه الذي دار بين خليل ويونس. كما يجدر بنا الإشارة أن هذه المتتالية تبين كذلك أن الفيلم قدم منطقا مختلفا عن منطق الرواية في تنظيم الأحداث والزمن من جهة، ومن جهة ثانية اختار نمط السارد الأكثر شمولية وهو المصور الأكبر، في حين حققت الرواية نموذجا أكثر ليونة وقربا من الأحداث هو السارد التورط في المحكي الذي يرويه إما بطلا في بعض جوانبه أم شاهدا في جوانب أخرى.

ويستمر طغيان المصور الأكبر وتحكمه في المحكي الفيلمي، من خلال تقديم الشخصيات أو الأفضية كما هو الحال في بداية الفيلم؛ حيث ينقل لنا لقطة بانورامية أفقية لمخيم شاتيلا سنة 1994 في هذا المخطط:

هذا التحكم في الفضاء وتفاصيله لا يستغرق سوى دقيقة أو أقل من ذلك بالنسبة للغة السينمائية، تبعا لطبيعتها البصرية، لكن الوصف في الرواية قد يستغرق صفحات للقيام بذلك؛ حيث يتحكم المصور الأكبر في أغلب المداخل الوصفية للقطات والمتتاليات.

يؤطر المصور الأكبر المحكي الفيلمي لـ"باب الشمس" بشكل شمولي، لكن المخرج أخرج نمطا آخر للسارد بعد مرور الدقيقة الحادية عشر؛ حيث يعلن المصور الأكبر عن ظهور سارد آخر، وتدوم مدة هذا التحضير للتحول (1.55 د) لينتقل المحكي الفيلمي من سارد خارج حكائي إلى سارد داخل حكائي صوتا وصورة.

يتمثل هذا السارد الثانوي في شخصية الدكتور "خليل" الذي يبدأ الحديث معه البطل يونس الأسدي؛ حيث يقوم بالاعتناء به داخل مستشفى الخليل، فاستثمر المخرج الحديث نفسه الذي أدرجته الرواية، عندما يقول "خليل": "الحقيقة أنني قرأت في كتاب لم أعد أذكر عنوانه، أن الوعي يمكن استعادته لمن سقط في غيبوبة مثلك عبر الحوار. الدكتور أمجد قال مستحيل. وأنا اعرف أن ما قرأته ليس علميا. لكنني أحاول"

ثم تظهر المتتالية إدراج مستوى جديد من السرد على النحو الآتي:

يرافق السارد الثانوي خليل بصوته تحول الصورة من حاضر السرد إلى الماضي حيث تغيب صورته وتظهر صور ماضي يونس، لكنه يحافظ على ارتباط صوته بها دلالة على كون المتتاليات التي ستأتي ستكون منسوبة إليه بوصفه هيئة سردية ثانوية، ليعود بالزمن إلى الوراء ويدخل المدخل نفسه الذي دخل منه سارد الرواية.

إن الاختلاف الأساسي بين السارد "خليل" في الرواية وحضوره في الفيلم هو فرق في المستوى من جهة، ومن جهة ثانية في حدود سلطته السردية، فهو يتقدم في الرواية بوصفه ساردا أساسيا أما في الفيلم فهو سارد ثانوي، أما سلطته في الرواية محكومة بالمرونة؛ حيث يمكنه أن يقدم ويؤخر في الأحداث كيفما يشاء، يسرد مرحلة معينة، ثم يتوقف لفترة ويعود إليها من جديد، هذه المرونة التي لا يمتلكها في الفيلم؛ لأن استخدامها يهدد النظام البصري بالتخلل، ويربك المشاهد بحيث لا يتمكن من الربط بين المتتاليات بالشكل السليم.

يمكننا من خلال هذا التحليل للسارد ووضعه في الرواية والفيلم، أن ننتقل إلى الروابط التي يقيمها المقام السردي بالمنظور السردي أو التبئير في كل من الرواية والفيلم.

2- التبئير في الرواية والفيلم:

لن نخوض في هذا المقام في مناقشة الخلط الذي ساد النقاش في مسألة من يرى الأحداث داخل النص السردي، ولكننا سنستثمر الإجراءات التي طرحها "جينيت" وفصل فيها بشكل منهجي بين مقام السارد ومقام الرؤية، الذي يتصل أساسا بفعل الإدراك داخل النص وليس فعل السرد.

قدم هذا الباحث مصطلحه الشهير"التبئير" بدل الرؤية ووجهة النظر والمنظور، متكئا على آليتين اثنتين لتحديد نمط التبئير داخل النص، وهما: " الشخصية البؤرية (Personnage focal) "وهي مركز الإدراك وتوجيه النظر، والموضوع المبأر.(L'objet focal)، وينشأ التبئير من خلال تحديد المسافة الفاصلة بينهما

يحدد "جينيت" مجال هذه التقنية بتركيزه على " استبدال السؤال الأوسع من يدرك؟ بالسؤال من يرى؟ لكن التناظر ذاته بين السؤالين "من يدرك؟" و"من يتكلم؟" قد يكون مصطنعا شيئا ما، ذلك بأن صوت السارد يقدم دائما بوصفه صوت شخص

ما، وإن كان مجهول الاسم، ولكن الموقع البؤري إذا وجد لا يتماهى دائما مع موقع الشخص – هذا ما يقع، على ما يبدو لي، في التبئير الخارجي، ومن ثم ربما كان الأفضل أن نتساءل بطريقة أكثر حياءً: أين بؤرة الإدراك؟، وهذه البؤرة يمكن أولا أن تتجسد في شخصية ما ..."

جاء تحديده لأنماط التبئير المعروفة لديه انطلاقا من هذه الصياغة الأولية في ثلاثة أصناف، يمكن اختصارها كما يلي:

1- التبئير في الدرجة الصفر: يحدد فيه موضوع التبئير بدقة غير بؤرته تبقى غير محددة.

2- التبئير الداخلي: ويظهر فيه تحديد البؤرة وموضوع التبئير بوضوح؛ حيث يمكن ان يكون ثابتا أو متغيرا أو متعددا

3- التبئير الخارجي: يتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يُسمح لنا بمعرفة أفكاره وعواطفه

لا تستثني رواية "باب الشمس" التبئير من الدرجة الصفر، رغم أن الأحداث ظهرت منظورا إليها بعيني السارد "خليل" وهو شخصية من شخصيات المحكي، أو باقي الشخصيات الأخرى، لذلك يظهر بشكل محتشم مقابل الاعتماد على التبئير الداخلي بشكل مكرر، بالإضافة إلى التبئير الخارجي.

نذكر بالنسبة إلى التبئير الداخلي، في المحكي على لسان خليل: " جاءت أم حسن من الكويكات، قريتها في الجليل، لتصبح القابلة الوحيدة في مخيم شاتيلا. امرأة لا عمر لها ولا أولاد. وأنا لا أعرفها إلا كهلة. كتفان منحنيتان، وجه مليء بالتجاعيد والغضون، وعينان كبيرتان تلتمعان في الوجه الأبيض المربّع، وشال أبيض يغطي شعر رأسها الأبيض "، حيث يصبح موضوع التبئير هو "أم حسن"، أما الشخصية البؤرية فتتموقع في حدود السارد الشخصية "خليل". ويعد هذا التبئير داخليا ثابتا لأن موضوع الرؤية بقي على حاله واختص بذات واحدة لتراه.

كما يظهر التبئير الداخلي أيضا من أجل وصف وتقديم الأفضية داخل النص، إذ عادت "أم حسن" من فلسطين محددة برؤية خاصة وجديدة، للقرى الفلسطينية المهجورة التي تركوها خلفهم بين يدي المستوطنين، فحين سألها "خليل" عن قريته ردت قائلة: " لا أدري يا ابني، قريتكم مهجورة، وطرقاتها اختفت، والبيوت ليست مهدّمة، لكنها متكئة على ما يشبه الخراب. لا أعرف لماذا تصبح البيوت هكذا حين يهجرها أهلها، البيت المهجور مثل المرأة المهجورة، يتقوقع على نفسه كأنه يتساقط، لا أثر للحياة في قريتكم لكن السدرة هنا والجامع هناك، والأقمشة تغطي الأغصان والشموع الذائبة تنتشر على مقربة من الشجرة "

واستخدم التبئير الداخلي من طرف خليل، ليحدد التغيرات الفيزيولوجية ليونس. بعد دخوله في حالة غيبوبة حيث يتحول السارد الأساسي للرواية إلى شخصية بؤرية في حديثه إلى الرجل المريض:" المفاجأة يا سيدي أنك تغيرت كثيرا. لن أخبرك كم نحلت، فأنت تشعر بذلك لا شك. شحمك ذاب، وكرشك الصغير الذي كنت تكرهه، وتركض كل يوم خمسة كيلوميترات من أجل إزالته لم يعد موجودا. أعتقد أنك فقدت أكثر من نصف وزنك"

تجدر الإشارة إلى أن التبئير بكل أشكاله لا يتعلق في هذه الرواية بوجهة النظر المادية للأشياء والعالم المدرك من طرف الذات، وإنما قد يتوغل في معطيات الإدراك منتجا صورا ذهنية غير محققة، كتلك التي تتعلق بالتنبؤات والأحلام، ومثال ذلك في رواية باب الشمس، ما جاء على لسان يونس الأسدي ساردا حلمه الذي أنذره بوفاة ابنه قبل أن يصله نبأ وفاته:"كنت في لبنان مختبئا في دار نزار الصفوري، الله يسهل عليه، حين رأيت ذلك المنام. رأيت نهيلة تبكي علي. حلمت أنني مرمي في حفرة البروة، ونهيلة تقف على حافة الحفرة تحاول انتشالي وتبكي. وأنا أطلب منها العودة إلى البيت، لا أعلم كيف تكلمت، فأنا كنت ميتا، أو كيف نظرت إلى الحفرة حيث أنا، ورأيت بيجامتي"

أما التبئير الخارجي فاستخدمه النص السردي من أجل إثارة فضول القارئ، حيث تقوم الشخصية البؤرية بالتكتم عن المعلومات التي يعلمها حيال الحدث الذي يراه، وبذلك ترى الشخصية ما لا يراه ويعلمه القارئ، وهو الأمر الذي يظهر عندما حاولت إعادة طفل جارتها: " أم حسن عادت وحدها. تركت أولادها في عهدة سميرة زوجة قاسم أحمد سعيد، وعادت إلى القرية، وسحبت الطفل من بين أيدي اليهود. لم ترو لأحد ماذا رأت، وماذا يفعل رجال البالماخ في الكويكات"، فقد أعلمنا السارد بالحدث، غير أن أم حسن وحدها من كانت تعرف ما حدث في الكويكات وما يفعله اليهود بها عند ذهابها لإحضار ابن جارتها، ولم يجر اطلاعنا عليه طيلة مسار السرد في الرواية.

وعلى الرغم من الانتقادات التي واجهها هذا التصنيف من طرف الباحثين في ميدان السرديات، إلا أنه استثمر في ميدان الدراسات السردية السينمائية من طرف بعض الباحثين، نذكر منهم "أندريه غودرو"(André Gaudreault)، "فرونسوا جوست" (François Jost)، و"فرانسيس فانوي"وغيرهم.

يعد التبئير من التقنيات ذات الأهمية الكبرى في التشكيل الفيلمي، فهو يعد آلية لبناء الصورة الإطار باستخدام عملية التصوير، فالكاميرا تحتاج أن تحدد زاوية تصوير معينة كي تبدأ عملها، وتعنى بتحديدها الدراسات السينمائية الخالصة، كما أنه من جهة أخرى آلية لتشكيل المحكي الصوري بمراقبة وجهة نظر السارد أو وجهة نظر الشخصيات الحاملة للأحداث، وتعنى بها الدراسات التي تختص بالبحث عن السرد الفيلمي.

يجعلنا هذا الأمر نعود إلى الخصوصية التي تربط الرواية والفيلم في إنتاج هذه التقنية وفي الاعتماد عليها لإنتاج المحكي، فـ" بعيدا عن النماذج الأدبية؛ أين العلاقة بين السرديات الأدبية والسمعية البصرية لها حدود: ففي الأدب، يكون الحديث عن وجهة النظر دائما مجازيا. و وجهة النظر الوحيدة التي يمكن أن يشارك السينما فيها هي وجهة النظر الإدراكية،أو الفكرية أو العاطفية للشخصية، ولكن "نظرتها" ككل حقيقة يعمل على تقديمها لنا لـ "رؤيتها" لا يمكن أن تكون موجودة إلا من خلال اللغة ." هذا يعني وجهة النظر في الرواية تخيلية بالدرجة الأولى. تعتمد على الصورة الذهنية للعالم المرئي، في حين تؤدي وجهة النظر دورها كاملا في السينما؛ حيث تنتقل من البعد الذهني لتتحقق بصفة مادية داخل إطار الصورة الفيلمية، كما تنظم حركتها ومسارها السردي.

فيجب على اللقطة أو المقطع الفيلمي أن " يظهر بالتحديد ذات النظر التي تنتمي إما إلى العالم المرجعي المرتبط بمحتوى الصورة أو تنتمي إلى العالم الخطابي الذي يفترض اعتباره رسالة مثل تسلسل اللقطات التي تشكل الفيلم الذي يمكن أن يكون مشابها لسلسلة من الرؤى مصنفة في فئتين:

1الرؤى التي تكون فيها وجهة النظر داخلية للحدث المعروض، وسنصنفها باعتبارها موضعية، هذه الرؤى تنتمي إلى المحكي أو القصة.

2 الرؤى التي تكون فيها وجهة النظر خارجية للحدث المعروض، وسنصنفها باعتبارها طوباوية، هذه الرؤى تنتمي إلى الخطاب أو التلفظ "

يمكننا أن نفعّل النموذج الشمولي الذي اقترحه "أندريه غودرو"و"فرانسوا جوست"ذلك الذي يجعل التبئير تقنية شمولية تعم كل الزوايا التي يمكن أن يرسم النص السردي حدودها ، ويقوم الباحثان من خلاله بمفصلة التقنية إلى قطبين كبيرين: "العينية" (L'ocularisation) و"السمعية"(Auricularisation)

✓ العينية:

يعتمد النظام الذي يؤسسها على طبيعة النظام البصري؛ حيث يستدعي الإدراك العيني للعالم الحكائي، إما بانتمائه إلى المشاهد أو إلى أحدى عناصر المحكي، فهي العلاقة التي تظهر" بين ما تعرضه الكاميرا، وما يفترض أن تراه الشخصية، هذا المفهوم مصاغ على النموذج العيني- الذي يعني باعتباره ماهية، النظام العيني الموضوع بجانب الملاحظ الذي يعمل على معاينة الصورة المؤسسة بوصفها "هدفا" أكثر مما يعني باعتباره نعتا، ذلك الذي رأى شيئا ما؛ أي شاهد عيان- وهو ليس مصطلحا مستحدثا تماما في السينما...لذلك سنستمر في اعتبار "التبئير" وجهة النظر الإدراكية المتبناة في المحكي"

هذا يعني أن التبئير لا يتشكل في الفعل البصري فقط داخل العينية، وإنما تتسع حدوده إلى أنماط الإدراك الأخرى مثل الشم والذوق وتحسس الرائحة، لأنها تكون معطاة داخل الفيلم بصريا، فاللقطة قد تكون معروضة بربطها بعين شخصية في المحكي، لكن هذه الرؤية الصورية قد تحمل معها بعض نواحي الإدراك الأخرى.

إذا انطلقنا من العينية بوصفها نمط التبئير الأول في الفيلم. وتتأسس على ثلاثة أشكال جزئية أخرى:

- العينية الداخلية الأولية" L'ocularisation interne primaire "

تعد القاعدة الأولى لهذا النمط أن يكون الموضوع المنظور إليه داخل الصورة مرتبطا بذات معينة تنظر إليه داخلها لأن " العينية تعرف تشكيلات عديدة. فتتشكل الحالة الأولى عندما توسم مادية جسد معين داخل الدال، أكان ثابتا أم متحركا، أو وجود عين معينة تسمح، بتمييز شخصية غائبة عن الصورة، دون العودة بالضرورة إلى السياق، فالأمر يتعلق إذن بافتراض النظرة،

دون إظهارها بالضرورة، ولكي نفعل ذلك نشكل صورة ما كإشارة، وأثر يسمح للمشاهد بتأسيس رابط فوري بين من يرى، وجهاز وجهات النظر الذي أمسك أو أعاد إنتاج الواقع ببناء مماثلة مع إدراكه الخاص ".

يفترض هذا النمط وجود نظرة يكون صاحبها داخل المحكي الفيلمي بالضرورة، وتجري الإشارة إليه على أنه كذلك، فهي تبئير ذاتي للعالم؛ حيث تعمل الكاميرا على إظهار الذات والمرور بعد ذلك إلى تحديد مسار إدراكها وموضوعه، باستخدام آليات الربط السينمائية المتعددة مثل الربط بالنظر، والاختلاس والتطفل خلف حاجز ما، وتعتيم جانب من الشخصية المدركة، وتحريك الكاميرا للدلالة على وجود شخص خلفها، وتغيير وجهات النظر، والتركيز على الموضوع المدرك ...إلخ.

يمكننا أن نمثل لذلك بهذه اللقطة، التي تظهر أخوات نهيلة ليلة عرسها تتطفلن على موكب العريس من الرجلان، خلف شباك الغرفة:

-العينية الداخلية الثانوية" L'ocularisation interne seconde "

إذا كان موضوع التبئير والشخصية البؤرية في العينية الداخلية الأولية قائمين داخل إطار الصورة، فإن هذا لا يعد النموذج الوحيد للتبئير العيني داخل الفيلم؛ حيث تعرض علينا التقنيات السينمائية نموذجا آخر يعد ثانويا بالنظر إلى عدم استيفائه الشروط السابقة، فالعينية هنا" تحدد باعتبار أن ذاتية الصورة تتشكل بالروابط (مثل المجال والمجال الضديد)، وبالسياقية؛ لأن صورة ما ترتبط بالنظر المعروض في الشاشة – بشرط أن يتم احترام بعض القواعد "النحوية"– ستكون مثبتة داخله".

تعرف العينية الداخلية الثانوية بالسياق الذي تقع فيه، بتحريك الفاعلية الموجودة بين المجال والمجال الضديد؛ حيث توضع الرؤية في المجال ويوضع صاحبها في المجال الضديد، ويجري الربط بينهما بتقنيات المونتاج.

يقدم هذا المشهد المستوطنة اليهودية، والأولاد في أماكنهم، غير أن المكان كان ملغما ولم تظهر الصورة من قام بذلك وكان ينظر إلى المستوطنة إلى في آخرها ضمن إطار بصري مختلف، يظهر فيه "يونس الأسدي" الذي كان ينوي أن يفجر المستوطنة، من ثم عدل عن قراره، بسبب وجود الأطفال داخلها.

هذا الحدث نفسه جرى تقديمه في الرواية، لكن من خلال استثمار تبئير من الدرجة الصفر:"كان ليل. الضوء الكاشف يدور حول الأسلاك، ويونس يختبئ في غابة الزيتون القريبة. وبدأ يقترب زاحفا. أعد سلسلة القنابل وربطها إلى صاعق، وقرر زرعها في القاعة الكبيرة شبه الجاهزة؛ حيث تنام عائلات يهودية يمنية متكدسة فوق بعضها بعضا. كان يريد القتل. القتل فقط"، فالسارد كان "الدكتور خليل" غير أن من ينظر إلى الحدث لم يكن موقعه محددا بوضوح، وإنما كانت نظرة شمولية متعالية، لا ترتبط بأي شخصية في النص السردي.

-العينية ذات الدرجة الصفر " L'ocularisation zéro "

تظهر هذه العينية موازية للمحكي غير المبأر في النصوص السردية اللفظية ، إذ تلتصق أساسا بوجود نمط معين من الساردين وهو السارد العليم، الذي يملك رؤية شمولية للعالم الحكائي من جهة، ولا يحدد موقعه ولا يظهره من جهة ثانية، وهو الأمر الذي وجدناه متجسدا في المصور الأكبر داخل الآليات السينمائية ، غير أن الفارق الوحيد بينهما هو أننا يمكن أن نجد رواية لا تحيل إلى سارد عليم، لكننا لا يمكن أن نجد فيلما سينمائيا سرديا لا يحيل إلى مصور أكبر، لذلك "عندما لا تكون الصورة منظورا إليها من قبل هيئة ما داخل حكائية، أو شخصية معينة، وعندما تكون الصورة نقية "دون وجود أحد يرينا إياها" كما يقول الأمريكان، نتحدث عن العينية في الدرجة الصفر. إذ تحيل اللقطة هنا إلى المصور الكبير؛ حيث يمكن للحضور أن يكون أقل علانية"

تظهر اللقطات شخصية شمس وهي تقتل سالم الذي وعدها بالزواج ثم خانها، وهذا الحدث تقوم الكاميرا بتصويره دون محاولة ربطه بشخصية ما من الشخصيات داخل إطار الصورة، تدركه وتنظر إليه.

السمعية

إن الأصوات في الفيلم قد تكون لها شخصية تشخصها داخل الصورة وتحدد موضعها أو تكون داخل المجال الضديد أو لا يجري تعيينها داخل الفيلم على الإطلاق، فهي أصوات خارجية، إذن هناك أصوات تغلفها الرؤية وأصوات تخرج عن سيطرتها، وهي تعمل على لفت انتباه المشاهد للبحث عنها، وإهمال ما تعرضه الصورة على العموم، لأنها تشكل بعدا مجهولا ووضعا استفزازيا؛ إذ يصبح الصوت تابعا لأشباح لا يستطيع مراقبتها وإيضاح صورتها.

يبدو من هنا أن السمعي يستقل شيئا فشيئا عن الهيمنة البصرية، لذلك أدرك بعض الدارسين ضرورة التعامل مع التبئير انطلاقا من هذه الخصوصية الازدواجية، فميزوا بين نمطين منه، يتعلق الأول بوجهة نظر عينية تؤسسها الكاميرا داخل الصورة، ويتعلق الثاني بالتبئير السمعي الخاص بإدارة الصوت لإدراك المتلقي للعالم الحكائي.

ويلخص "غودرو" هذا التداخل في قوله: "لا يجب أن ننسى أن وجهة الإصغاء أقل تحديدا من وجهة النظر، إلا في بعض الحالات الخاصة مثل المكالمات الهاتفية، بالإضافة إلى أن وجهة النظر الذاتية نادرا ما تكون مصحوبة بوجهة إصغائية " مناقضة لها"،لأنني عندما أرى ما تراه شخصية ما، أسمع ما تسمعه على العموم (وهو أيضا ما تسمعه الشخصيات المحتملة الأخرى). من جهة أخرى، عندما أسمع اصطناعيا ما تسمعه شخصية ما هاتفيا مثلا(وجهة إصغائية مؤشرة)،فأنا أرى عموما شيئا آخر غير ما تراه الشخصية. وغالبا ما نرى الشخصية وهي تستمع، في حين أن العكس هو الطبيعي . لا تأخذ الشخصية المستمعة –في حالة وجهة الإصغاء– بعين الاعتبار المرئي ولكن الصوتي فقط. ولا يمكن أن نعتبرها إلا ساردا جزئيا متعايشا مع السارد، لأنه يشترك مع الهيئة السردية الأساسية في فعل السرد "

تتأسس السمعية على التصنيف نفسه الذي تعمل به العينية؛ إذ نجد السمعية الداخلية الأولية (Auricularisation interne primaire، والسمعية الداخلية الثانوية (Auricularisation interne secondaire)، والسمعية في الدرجة الصفر(Auricularisation zéro). يمكننا أن نلخص نتائج هذه المحاضرة على النحو التالي:

- تظهر الرواية والفيلم تعددا لحضور السارد، وبمستويات متعددة رغم أن طبيعة السارد اللفظية تتراجع في الفيلم لتحل محلها سلطة بصرية أخرى هي سلطة "المصور الأكبر".
- يتعقد وضع السارد في الفيلم أكثر من الرواية لأن الطبيعة الازدواجية للغته لا تسمح بالمرونة التي يمتلكها السارد في الرواية، وتجعل عناصر المحكي تلتزم بالحدود التي ترسمها الصورة وقهريتها فيما يتعلق بأفضلية التصوير والوصف على حركة الزمن السلسة داخل النص
- يتداخل دور المصور الأكبر بوصفه ساردا في الفيلم مع عمليات التبئير، لأن عين الكاميرا التي يختفي خلفها هي نفسها التي تؤسس لوجهة النظر في الفيلم.
- لا يمكن الاعتماد على النموذج الجيناتي في تحليل وضع السارد في الرواية والفيلم على حد سواء، نظرا لاقتصاره على وجهة النظر دون أشكال الإدراك الأخرى التي ظهرت لنا في العينيتين.
- يظهر التبئير في الفيلم حرية واضحة بالنظر إلى الرواية؛ حيث تعدد وجهات النظر أكثر من الرواية التي تغلق عالمها وتحصره في وجهة نظر السارد والشخصيات بصورة ذهنية، لا يمكن تحقيقها بصورة مادية كما هي الحال في الفيلم.

مصادر ومراجع المحاضرات:

المصادر:

1.إلياس خوري، باب الشمس، دار الآداب، ط6، بيروت، 2010.

2.Mouloud Mammeri, L'opium et le bâton, la Découverte, France, 1992.

3.فيلم الأفيون والعصا، سيناريو أحمد راشدي، إخراج أحمد راشدي، بطولة سيد علي كويرات، مدة العرض 110د، إنتاج الديوان الوطني للتسويق والصناعة السينماتوغرافيا، الجزائر، 1969

4.فيلم باب الشمس، سيناريو إلياس خوري، يسري نصر الله، محمد سويد، إخراج يسري نصر الله، بطولة نادرة عمران، باسل خياط، مدة العرض 4ساعات و38د، إنتاج قناة إي آر تي الفرنسية وجهات أخرى، فرنسا، 2005.

المراجع

المراجع العربية

1. حمادي كيروم ، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2005.
2. علي أبو شادي، سحر السينما، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2006
3. مصطفى محرم، السيناريو والحوار في السينما المصرية، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، 2002.
4. مجموعة من الباحثين، السرد في السينما، أكاديمية الفنون، مصر، 2001

المراجع المترجمة

1.أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح ، عبد الرحمان بوعلي ، دار الحوار ، ط2، سوريا، 2001.

2.جاك أومون وآخرون، جماليات الفيلم، تر: ماهر تريمش، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث(كلمة)، ط1، أبو ظبي، 2011.

3.جيرار جينيت، خطاب الحكاية- بحث في المنهج-، ت محمد المعتصم، عبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003.

4.دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، ط2، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.

5.روبرت مكي، القصة – المادة، البنية، الأسلوب، مبادئ الكتابة للسينما، تر: حسين عيد، ط1، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2006.

6.سد فيلد، السيناريو، تر: سامي محمد ، دار المأمون للنشر، بغداد، 1989.

7.لوي دي جانيتي، فهم السينما –السينما والأدب، تر: جعفر علي، منشورات عيون، المغرب، 1993.

8.لويس هيرمان، الأسس العلمية لكتابة السيناريو- للسينما والتلفيزيون، تر: مصطفى محرم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ، 2003.

9.ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، بيروت \باريس،1986

10.موسوعة تاريخ السينما في العالم، إشراف: مجاهد عبد المنعم مجاهد، ج1، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2010.

المراجع باللغة الأجنبية

1. André Gaudreault et François Jost, Le récit cinématographique, Armand colin cinéma, 2e éd, paris, 2005.
2. André Parente, Cinéma et narrativité, Harmattan, Paris, 2005.
3. Anne Goliot-Lété/Francis Vanoye, Précis d'analyse filmique, Armond colin, 2e, Paris, 2007.
4. Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma I, EDITION Klincksieck, Paris, 1983.

5. Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma II, EDITION Klincksieck, Paris, 1983.

6. Christian Metz, Le signifiant imaginaire –psychanalyse et cinéma, Christian Bourgois Éditeur, 3ème Ed , paris, 2002.

7. Jaap Lintvelt, Essai de typologie narrative le « point de vue »théorie et analyse, Librairie José Corti, Paris, 1981.

8. Jean Paul Desgoutte, Le verbe et l'image, –Essais de sémiotique audiovisuelle, 1ère Ed, Harmattan, Paris, 2003.

9. Meike Bal, Narratologie- Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes, Hes Publishers, Utrecht ,1984.

10. Pierre Beylot, Le récit audiovisuel, Armand Colin, Paris, 2005.