

صناعة الفيلم السينمائي بين قواعد الكتابة وأهمية العمل الإبداعي
 Filmmaking between writing standards and creative importance

براهيم بدرالدين^{1*}، بن نكاع بن ذهبية²

¹ مخبر اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران 01 أحمد بن بلة، الجزائر،

brahimi.badreddine@edu.univ-oran.dz

² مخبر اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران 01 أحمد بن بلة، الجزائر،

bendhibaoran@gmail.com

تاريخ النشر: 2024/12/05

تاريخ القبول: 2024/11/18

تاريخ الاستلام: 2024/10/12

ملخص:

تمحورت الورقة البحثية حول أحد المواضيع الهامة في عالم السينما والموسومة بعنوان صناعة الفيلم السينمائي بين قواعد الكتابة وأهمية العمل الإبداعي، وذلك وقفاً عند أهم النقاط الرئيسية كالخوض في ماهية كل من السينما والنص السينمائي، وكذا العلاقة بين الأدب الروائي والسينمائي ومدى ارتباط السينما بالمرح ووصولاً للتعلم في دراسة كيفية كتابة وهيكلية النص السينمائي وعملية بناءه والإلمام بمختلف العوامل المتحكمة فيه، وهذا ماشكل موضوع الورقة البحثية الناتجة انطلاقاً من عدة تساؤلات فرعية وصولاً للإشكالية الرئيسية التي مفادها: كيف تتم صناعة الفيلم السينمائي انطلاقاً من عملية تكييف وتحويل العمل الأدبي؟ وماهي الآليات والأسس الفنية التي يبنى عليها السيناريو؟ ومن هنا فأهمية الموضوع لاتقل أهمية عن غيرها من المواضيع التي تدرس الكتابة لعالم الشاشة الكبيرة، ما استوجب دراسته بشيء من التفصيل والتحليل، حيث تبرز أهمية الموضوع وإن اختلفت بين ماهو نظري وتطبيقي في تباين الدور الذي يلعبه السيناريو ومدى أهميته البالغة في سياق الإنتاجات السينمائية، كما أنه يفيد الباحثين والعاملين في حقل النص الدرامي في المجال السينمائي، دراسة ذلك سيسفر عن إظهار وإيضاح الآليات المتبعة في تكوين السيناريو، إجراءاته، وكيفية التعامل مع عناصره الأساسية، كما تهدف الدراسة أيضاً للتطرق إلى ماهية وجود النص السينمائي والبحث والتقصي في تقنيات وأساليب كتابته، وسعياً لإثبات أهمية هذه الورقة البحثية وتحقيقاً للغايات المشار لها سلفاً تم الإعتماد على المنهج الوصفي وكذا التحليلي بإعتبارهما الأنسب لذلك، كما تم الإعتماد على جانب تطبيقي يدرس ارتحال النص السردى من الرواية إلى عالم السينما قراءة في فيلم ذهب مع الريح، وهذا ما سما بالبحث للوصول لمجموعة من النتائج من أهمها أن النص يعد ذلك القلب النابض والمجسد لثمرة الكتابة، كما أن له دوراً هاماً في تحسين جمالية الصورة السينمائية .

كلمات مفتاحية: السينما، السيناريو، السرد، الرواية، الأدب.

Abstract:

The research paper focused on one of the important topics in the world of cinema entitled Filmmaking between writing standards and creative importance, stopping at the most important main points such as delving into the nature of both cinema and the cinematic text, as well as the relationship between novel and cinematic literature and the extent of the connection between cinema and theater, reaching a deep study of how to write and structure the cinematic text and the process of building it and familiarity with the various factors controlling it, and this is what formed the subject of the resulting research paper based on several sub-questions reaching the main problem which is: How is a film made based on the process of adapting and transforming a literary work? What are the mechanisms and technical foundations on which the scenario is built? Hence, the importance of the subject is no less important than other subjects that study writing for the world of the big screen, which necessitated its study in some detail and analysis, as the importance of the subject is highlighted, although it differs between what is theoretical and applied in clarifying the role played by the scenario and the extent of its great importance in the context of cinematic productions. It also benefits researchers and workers in the field of dramatic text in the cinematic field. Studying this will result in showing and clarifying the mechanisms followed in forming the scenario, its procedures, and how to deal with its basic elements. The study also aims to address the nature of the existence of the cinematic text and research and investigation into the techniques and methods of writing it. In an effort to prove the importance of this research paper and achieve the goals mentioned above, the descriptive and analytical approach was relied upon, as they are the most appropriate for this. It was also relied upon on an applied aspect that studies the migration of the narrative text from the novel to the world of cinema, reading the film *Gone with the Wind*. This is what led the research to reach a set of results, the most important of which is that the text is then the beating heart and embodiment of the fruit of writing, and it also has an important role in improving the aesthetics of the cinematic sound.

Keywords: Cinema; scenario; narrative; novel; literature.

★ المؤلف المرسل: brahimi.badreddine@edu.univ-oran.dz

مقدمة:

جدير بالذكر أن أرض الفيلم السينمائي وعرة في شتى المواضع، وعلى الباحث أن يشق طريقه في مختلف الإصطلاحات الفنية التي بدورها ستجعله يجد ضالته وطريقه نحو هدفه، فالحديث عن البصريات والإلكترونيات وكذا الحديث عن الكتابة التي ترسم لنا الفيلم السينمائي كلها طرق شائكة، بطبيعة أن السينما في بداياتها كانت تحتاج لمزيد من الوقت لتتصب نفسها ضمن الفنون كونها ارتكزت على التطورات التقنية والمادية التي تعتبر سببا في ظهورها إلى حيز الوجود، ومن هنا فقد تباينت فترات تطورها لتتصب نفسها وتصبح كوسيط فني سردي وروائي أساسا، وللعلم أنها من بين مختلف الابتكارات التي ليست لها لحظة صدور دقيقة ولاتدوين لمولدها، فكان ظهورها نتاجا لمجموعة من التجارب بداية من إيطاليا " الغرفة المظلمة " في القرن السادس عشر، إلى الخدع البصرية في بدايات القرن التاسع عشر مروراً بمختلف جهود المفكرين والمبتكرين في العقد الأخير من القرن التاسع عشر "أديسون" في أمريكا و"الأخوان لوميير" في فرنسا، و"ماكس سكلادانوسكي" في ألمانيا وغيرهم الكثير، وقد شقت طريقها سريعا نحو التطور معتمدة بذلك على التطور التكنولوجي والعلمي على حد سواء وخاصة عند ظهور الكمبيوتر الذي أضاف إمكانيات عديدة إلى عملية الإنتاج السينمائي، ومن هنا ومما لا يدع مجالا للشك فالكتابة الدرامية تعتبر من أرقى صور وأساليب التعبير لدى الإنسان، تحت ظل أنها إبداع فكري محض يختزل في طياته كينونته البشرية بريقها ونتاجها العقلي والفكري على حد سواء ولعله من المفيد التأكيد بأن الأعمال الفنية ترتكز بالأساس في واقعها على نص مكتوب، استنادا لكيونة أن الكلمة هي المنطلق الجوهرية الذي يجب على كل من المسرحية أو الفيلم السينمائي أن يعبره، ليخرجها للوجود وذلك تجسيدا بطبيعة أن قيمة الفيلم من قيمة النص السينمائي الذي ارتبط بوجوده، أي أن السينما ترتكز في الأساس على النص المكتوب الذي يعتبر بمثابة الوثيقة التقنية لإنتاج الفيلم، تحت وطأة أنه المتحكم الأول في ديناميكية ولادة الصورة الحية، ومن هنا نستشف بمقولة المخرج والمنتج الأمريكي بيلي وايلدر عندما سئل "عن أهم ثلاث عناصر في العمل السينمائي فقال: السيناريو، ثم السيناريو، ثم السيناريو !! ". (أبو سيف، 1977).

فالتساؤلات حول ماهية النص الذي يتجلى في وصف الصورة ووجوده تقول إلى طرح الإشكالية التي مفادها كيف تتم صناعة الفيلم السينمائي انطلاقا من عملية تكييف وتحويل العمل الأدبي؟ وماهي الآليات والأسس الفنية التي يبني عليها السيناريو؟

كما يندرج تحت هذا التساؤل عدة أسئلة فرعية تلم بالإشكالية وتحيط بالموضوع من عدة جوانب متمثلة

في:

ماهي أساليب كتابة السيناريو؟ وهل يبني ويحتكم إلى قواعد درامية كغيره من النصوص الدرامية؟

الفرضيات:

- برنامج التمثيلية هو النص الذي يوضح ملامح الصورة السينمائية.
- وجود السيناريو ضروري لوجود الفيلم، وهو ما يساعد على تحديد عناصره الأساسية ووظيفته.

أهداف البحث :

يستهدف هذا البحث الإجابة عن المحاور الآتية :

- الخوض في ماهية السينما والنص السينمائي وكيفية اسهامه بوصفه الحجر الأساس في انتاج العمل الفني.
- العلاقة بين النص الأدبي والنص السينمائي والتطرق للمجاورة الدرامية وإيضاح الآليات المتبعة في تكوين السيناريو وكذا إجراءاته، وتوضيح أهم عناصره الأساسية.

1. مفاهيم الدراسة: في ماهية السينما والفيلم السينمائي

1.1 في ماهية السينما:

يحيينا اسم "الصامت العظيم" للمصطلح الذي أطلقه ليون تولستوي على فترة السينما الصامتة، وتذكر بداياتها الأولى ومختلف مراحل تطورها، فبخرجها من طور الصمت للكلام ومن اللون الأسود والأبيض إلى مختلف الألوان تجردت من كونها صناعة فحسب وتعدت حدود ذلك مؤسسة بذلك ما يعرف بالفن السابع، وهذا اللقب أنسبه لها الناقد الفرنسي الإيطالي الأصل "ريتشوتو كانودو" نظير إلمامها بالفنون الستة الأخرى، إذ أنها أفضت في نهاية المطاف لجعلها كشكل فني ذا اهتمام أكبر بين مختلف الفنون نظرا لقدرتها التعبيرية العالية، جامعة بذلك جل الفنون الأخرى ومن بينها الأدب، وفي ظل هذا يعرفها كيفن جاكسون بأنها "فن وصناعة إنتاج الصور المتحركة". (جاكسون، 2007، صفحة 86) أي أنها شكل من أشكال الفنون المرئية التي تعتمد على تسجيل الصور المتحركة وعرضها مولدة بذلك فيلما سينمائيا يعرض على الشاشة الكبيرة يبهز ويشد عقول وقلوب المشاهدين.

وفي تعريفات مصطلح السينما البسيطة تعرف بأنها الكتابة بالصور وهذا المصطلح واسع الدلالات كونه يضم كل ماله علاقة بالأفلام سواء التسجيلية منها أو الوثائقية وكذا التاريخية وغيرها، بطبيعة تأثيرها في مختلف شرائح المجتمع واستقطابها لكم هائل من المتلقين وحصولها على جماهيرية وشعبية واسعة النطاق بمختلف أنحاء العالم في وقت قياسي لا يتعدى مائة عام، ومن هنا فإننا نتحدث عن فن ترسخت قواعده وأرست له خصوصيته وتنظيراته في وقت قصير، وأصبح من أقوى الأسلحة الفتاكة الفنية والفكرية تأثيرا على المتلقي، ونشرا للثقافات والمرجعيات ومختلف الحضارات والترويج للخطط المستقبلية بأساليب فنية ممنهجة سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة .

1.2 الصورة السينمائية:

من خلال ما سبق وجب علينا التطرق إلى ما يعرف بالصورة السينمائية، والتي عادة ما يقترن اسمها بتوماس ألفا أديسون وهذا وفق آلات للصور المتحركة التي أنتجها فريق من الفنيين العاملين في معاملهم بكل من سوت أورانج ونيوجرسي تحت إشراف المخترع الإنجليزي ديكسون ومعاونوه، أي أنه إبان هاته الفترة لم يكن لهم سوى تطوير وتحسين آلة الكاميرا بغية الاستمتاع باللقطات صور للعالم المتحرك بعد تمكنهم من تحريك الصورة الفوتوغرافية، فلم يجد الفيلم طريقا آخر غير الإستكانة والمثول إلى منطق التسجيلية والنقل الحرفي لواقع الحياة دون تدخل وسيط يقف بين اللقطات والمتلقي ومن بين هذه الأفلام (خروج العمال من المصانع، وصول القطار إلى المحطة، رجال يلعبون الورق...)، أي أن السنوات الأولى كانت بمثابة البحث عن شكل صرف يمنحه ماهيته، ويرفعه إلى فن بصري ذو مكانة بين مختلف الفنون، فالبحث في ماهية الصورة السينمائية يعد من أكثر الموضوعات اكتساحا وشغلا للبحث المعرفي نظرا لصبغتها المقدسة العالمية، وبطبيعتها كمعطى بصري يتأسس وفق بعدين: (أيقوني وتشكلي)، أما الأول فيمثل التشابه مع المعطيات الواقعية وأما الثاني قوامه الرمز والشفرة بالدرجة الأولى، ومن هنا فالتتابع الكرونولوجي للمخترعات يحيلنا بأن الصورة السينمائية تعد الوحدة الصغرى المشكلة للقطعة وبفعل التتابع والتقدم التقني الذي واكبته السينما منذ ظهورها سمح بتطورها، ووقفا عند مفهوم الصورة السينمائية بشكل أوضح لابد من المرور عند كونها مرتبطة بالحركة، وهذا خلافا لباقي أنواع الصور التي ميزتها الرئيسية هي الثبات ومن هنا فقد تطرق الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز لهذه المسألة وسعى لتوضيح العناصر التكوينية في الصورة السينمائية وهذا من خلال قوله: "لا تقدم لنا السينما صورة ستضاف إليها الحركة، ولكنها تقدم لنا مباشرة صورة_حركة، تقدم لنا بالتأكيد مقطعا، ولكنه مقطع متحرك وليس مقطعا ساكنا+ حركة مجردة". (دولوز، 1997، صفحة 07) أي أنه يجمع بين الصورة والحركة ويجعل منهما شيئا واحدا متطابقا ويمكن اختزال العناصر الأساسية للمشكل للصورة السينمائية في ثلاث عناصر أساسية ألا وهي الأبعاد والألوان والإضاءة، وبالتنويه للإدراك العقلي للصورة لابد من ارتباطها بالمقام الأول بحاسة البصر، "والعناصر التكوينية في الصورة السينمائية تتمثل في العناصر الموضحة للبعد الحسي للصورة والمتمثلة في: النقطة، الخط، المساحة، الفراغ، اللون، الضوء، الظل، الملمس والإطار." (عبد الفتاح، 1974، صفحة 57) فبتوفر مختلف هذه العناصر تم إنتاج الصورة والحركة على حد سواء، وحرصا على عدم التعمق في ماهية الصورة السينمائية فقد بدأت الكاميرا بالتححرر وفق عدة مراحل وذلك بتطوير الوسائل الميكانيكية لتغيير موضعها والتحكم فيها بدقة عالية.

1.3 الفيلم السينمائي:

بدأت السينما دون آلة عرض الأخوين اوجست ولويس لوميير وهذا قبل ما يقرب المئة وثلاثين سنة من الآن، وتطورت خلال تلك السنوات سواء من الناحية التكنولوجية الاختراعية أو الكتابة الأدبية، حيث أبدع كتابها ومخرجوها الكثير من الأفلام إلى أن أصبحت أعجوبة الحياة المعاصرة، إذ أنه منذ البدايات الأولى للسينما والمصور هو سيد العمل ومع تطور تقنياتها أصبح عمله أكثر صعوبة وبدأ بالتخلي عن البعض من صلاحياته مع احتفاظه ببعض الأحيان بحق تطوير القصة، ومع مرور الوقت كان لزاما الإستعانة بكتاب من المسرح الكوميدي لإستخدام بعض المواقف الكوميديّة الضاحكة وتصويرها، وأيضا الإستعانة بمن يكتب بطاقات العناوين التي تستخدم بدل الحوار أثناء فترة السينما الصامتة، وبنضج الفيلم وتطور تقنياته أصبحت الحاجة لوجود تخطيط للفيلم أمرا لا بد من وجوده ومن هنا ظهر المتخصص في معالجة عناصر السيناريو المختلفة، كما احتكت السينما بالمسرح آخذة منه مختلف مهنة إلا أن هذه التجربة لم تلقى الإطراء والنجاح الكافيين، كون المسرحيين لم يغيروا من أسلوبهم بطبيعة أن السينما وسيلة جديدة تتطلب التغيير والتكيف مع متطلباتها ومن هنا وتدرجيا تم تجاوز جل العقبات بتطور وظهور كتاب السيناريو وتولد أساليب فنية جديدة تناسب الفن السينمائي، فإذا ما أردنا تعريف الفيلم السينمائي يمكن القول أنه "مضمون فكري يأخذ في الإعتبار محصلة الثقافة والمعلومات المتعددة، ويعبر عن نظام وخطاب ثقافي واجتماعي وسياسي وفكري محدد، وتماسك عناصره هو الذي يمنح النظام اللغوي المرئي قدرته في التعبير والإجادة". (البطريق، 2004، صفحة 18)

2. بين النص الأدبي والسينمائي وسلطة الحوار

2.1 المناهج النقدية الحديثة ودورها في معالجة النصوص الإبداعية:

أولت المناهج النقدية الحديثة اهتمامها البالغ بالنص، فجعلت من النصوص الأدبية تكتشف نفسها انطلاقا من مكوناتها ومادتها اللغوية اللسانية، بدليل أن جل النصوص قد خضعت لما يعرف بالمنطقية والتأويلات المتأصلة في كل نص، فالمتلقي لا بد له من دراسة البنى السطحية والدلالات المباشرة للنصوص، مانتهج عنه مجموعة من الإتجاهات التي تعرف بالمناهج مابعد البنيوية والتي بدورها كانت بمثابة الدرب المتين من خلال أدواتها وإجراءاتها التي فتحت الآفاق للكشف عن أدوار النص وفق عدة رؤى منفتحة بذلك على عدة مرجعيات ثقافية وفكرية، ومن بين هذه الإتجاهات نخص بالذكر الإتجاه السيميائي الذي يعنى بدراسة العلامات والإشارات التي يسعى المتلقي لفك رموزها وصولا للفهم والتأويل الصحيحين، فبظهور هذا المنهج على الساحة النقدية فتح الآفاق أمام الباحثين والنقاد لتنمية حسهم النقدي وتغيير نظرتهم للظاهرة الأدبية، كما أن السيميائي لها امتدادات

مع مختلف العلوم، إلا أنها تعنى تحديدا بدراسة الأدب وكذا الفنون اللفظية والبصرية ونختص بالذكر كل من (المسرح والسينما وكذا فن التشكيل)، وذلك بتسليط الضوء على العلامات والتي عادة ماتكون كلاما منظوقا أو كتابة حروف، ونحيل الذكر على سبيل المثال لمن اتخذوا هذا المنهج سبيلا للدراسة حيث نجد الأسطورة والخرافة عند فلاديمير بروب، وأما السينما عند كل من كريستيان ميتز ويوري لوتمان، وكذا الشعر عند جوليا كريستيفا ورومان جاكسون، أي أن هؤلاء الدارسين اتخذوا من السيمياء منهجا لفهم النصوص وانساق العلامات وتأويلها.

وبناء على ذلك ومن خلال البحث والتقصي في ماهية النص يمكن القول أنه القلب النابض والمجسد الحقيقي لثمرة الكتابة، كون العلاقة بين نصوص الأجناس الأدبية والنص المسرحي وكذلك السينمائي لها مكانتها وهذا في ظل ماكتب من نظريات ورؤى تطبيقية ونقدية عن المسرح وكذلك السينما، حيث أن مصطلح النص لا يقتصر فقط على النص النثري أو الشعري أو القصصي الروائي فقط، إذ نجد في كتاب السرد السينمائي لفاضل الأسود أن النص هو كل خطاب يسعى ويميل إلى تحقيق عملية التواصل، وينطبق هذا المصطلح على الأفلام الموجهة الجديدة الفرنسية، ويمكن للباحثين والدارسين لهذه الأنساق أو الأنظمة، التعرف عليها من خلال تحليل النصوص السينمائية. (الأسود، 1996، صفحة 36) فمن المتعارف عند النقاد أن الصناعة السينمائية لا تبنى إلا بوجود عنصران أساسيان بالغا الأهمية والمتمثلان في صناعة السيناريو وكذلك صناعة الإخراج، فإذا ما عرفنا الإخراج بأنه عملية تحويل النص السينمائي (السيناريو) إلى مجموعة من المشاهد المرئية والحركية وهذا تقطيعا وتصويرا وتوليفا، فبالرغم من وفرة وتعدد التعاريف لأصل كلمة سيناريو ومعناها وهذا حسب السياق الذي تستخدم فيه في كل صنف من الأصناف السينمائية سواء الروائية منها، أو التسجيلية وكذا الجمالية التي خاض فيها الكثير من الدارسين ومن بينهم فرانك جوتيران في كتابه أحب السينما وكذا تيرنس سان جون وغيرهم الكثير، فيقولون هذا لما يعرف بالكتابة والتي عرفها جيلفور بأنها "استعداد الفرد لإنتاج أفكار أو نواتج سيكولوجية ويتحتم علينا أن نضمن في ذلك إنتاج الأفكار القديمة من ارتباطات جديدة". (صالح، 1988، صفحة 14) حيث يتطلب من كاتب النص السينمائي أن يكون مطلعاً على قواعد الكتابة وأصولها، ومحملًا بنصيب هائل من الإبتكار والإبداع ومتمتعا بخيال واسع، إضافة إلى تحليله برؤية فلسفية تسمح له بإبتكار الصور والمشاهد كما يكتب الأديب روايته أو مقاله بواسطة كلماته السحرية التي يعبر بها عن رؤاه وأفكاره ومواقفه وكذا انفعالاته.

وفي ظل هذا ينوه رايموند سبوتز وود بأن القاعدة الأساسية للكتابة تكمن في التمتع بالكثير من الخيال والبصيرة إضافة إلى النظرة الثاقبة، ليتمكن الكاتب من ملاحظة الرموز المخفية وينتقي العلامات، ثم يسجلها في كلمات ليتمكن من إبرازها لاحقا بواسطة آلة الكاميرا والميكروفون. (سبوتزوود، 1966) وعادة مايبحث

الجمهور عن المواضيع الجديدة في الطرح والتي تعكس اهتماماته وتطلعات عصره، فنساع السينما يبحثون دائماً عن كتاب محنكن ذوي خبرة، ونستدل بالأمريكيان أرفنك تارلبراك وداريل فرانسييس إف زانوك وكذا ستانلي كرام، حيث كانوا يتبنون فكرة أن السينما في جوهرها وسيلة تعبير للكاتب، وهذا حسب رؤى بعض النقاد أمثال الراحل صلاح أبو سيف إلا أن معظمهم قد فشلوا إجرائياً، أي أنهم لم يتمكنوا من إنتاج أفلام بالمستوى المطلوب نظير إساءة فهمهم للوسيط السينمائي .

وفي ذات السياق يمكن تعريف السيناريو كما عرفه لويس هيرمان (Lewis Hermn) بأنه: "خطة وصفية تفصيلية مكتوبة في تسلسل، يجمع بين كل من الصورة والصوت، وتقدم هذه الخطة للمخرج الذي يتولى تنفيذها أي تحويلها إلى واقع مرئي سمعي" (هرمان، 2002، صفحة 12) ومن هنا يمكن القول أن السيناريو هو مضمون الفيلم وجوهره أي مادته الإبداعية التي يشاهدها المتلقي، أما فيما يخص الإخراج فهو مجموعة الطرائق الفنية والجمالية الكلية وكذا التقنية التي يلجأ لها صانع الفيلم لإنتاج فيلمه وفق إنجاز تقني وإبداعي بدء من تسلم السيناريو من طرف السيناريست.

وهذا ما يحيلنا للتتويه لهذا الأخير بكونه مبدعا يستقي فكرته من مختلف المصادر إذ يمكن أن يكون السيناريست كاتباً أو شاعراً أو مخرجاً أو من الهواة وكذا من المحترفين، وعلى العموم فإن كاتب السيناريو يستقي أفكاره من قصاصات الصحف أو محتويات مسرحيات معينة، وفي أحيان أخرى قد يستمد الكاتب فكرته من أرشيف المحكمة أو التاريخ ومن مختلف الوقائع الاجتماعية والثقافية والسياسية، كما له أن يقتبس من التراث العالمي والإنسان. (الورياغلي، 2005) فيتم سرد وحكي أحداث الموضوع، وهنا تكمن بصمة ولمسة السيناريست الذي بدوره مهمته كتابة النص السينمائي أو ما يطلق عليه مشروع البرنامج أو التمثيلية، الأمر الذي يقضي بأن السيناريست يسعى لكتابة السيناريو وفق طريقة تمكن من ترجمته بواسطة آلة الكاميرا إلى مشاهد حية ولقطات تحكي قصة وفكرة الموضوع، وفق صورة تتسم بالوضوح وتحديد القطع بين كل لقطة ولقطة، وزيادة التفاصيل الفنية الدقيقة يساهم بتأثير أفضل على الفيلم، وقد يعمل على سيناريو أصيل أو مقتبس ويدون فكرته على الورق ويصف الأحداث وفق تسلسلها المنطقي تزامناً مع السرد الذي يختص في وصف الحركة والشخصيات والأمكنة والأزمنة، وكذلك الديكور والإكسسوارات والأزياء.

ونتيجة لذلك لا يخفى وجود العمل الجماعي خاصة عند السينمائيين الأمريكيين أو تقسيمه على مساعدين وفق لجنة تقوم بالعمل على السيناريو، حيث يشارك في كتابته العديد ممن يتقنون المهنة من منتجين ومخرجين وحتى مصورين، وتدخل الممثل بعض الأحيان والهدف من ذلك الوصول بالنسخة النهائية للسيناريو بأفضل صورة ممكنة، وفقاً لطبيعة ونوع الفيلم وطابعه الذاتي والجمالي، مع مراعاة الإستخدام الأمثل لوسائل التعبير

السينمائي مثل: المؤثرات الصوتية، والموسيقى والحركة وكذلك الملابس والأعداد الهائلة للممثلين وتوزيعها إضافة إلى الحيل السينمائية والمناظر الطبيعية، واستنادا لما سبق فكما أن الكتابة الأدبية لا يمكن لها فقط أن تتكون من كلمات من أجل كونها أدبا، فالكتابة السينمائية لا يمكن لها فقط أن تتكون من أية صورة أو حركة لا تعبر عن وجودها داخل النص السينمائي، إذ أن لكل منهما مغزاه ومعناه على حساب الحالة النفسية والإنفعالية أو الوجدانية للشخص، أي أن الكتابة الموجهة للسينما بالمقام الأول تعتمد بشكل أكبر على الصورة مقابل الكلمات التي يكتبها الكاتب، حيث أن جملة صغيرة يمكن أن تترجم لعدة صور ولقطات وتتطلب جهدا ووقتا كبيرا، وذلك بتحويل تلك الجمل والرموز إلى صور ولقطات مرئية بواسطة آلة الكاميرا، فالنص السينمائي بالأساس يقوم على قصة ذات بداية ووسط ونهاية أو كما يعرف بالخاتمة، أي أنه ينطوي تحت صنعة هيكل فني تقوم من خلاله عملية سرد الأحداث والأفكار ومختلف المواقف بأسلوب سينمائي بحث مما يجعل التناسق بين كلمات الأديب، ومراعاة منطلقات وفنيات الكتابة السينمائية وفق قالب محكم يشد ويجذب انتباه المشاهد ويثير اهتمامه.

2.2 العلاقة بين الأدب الروائي والسينما:

إذا ما قمنا بتاريخيا كتاب القصة، نجد أن ديفيد جريفيث (D.W. Griffith) من أوائل كتابها الذين الذين اتجهوا إلى عالم السينما، ليخرج أول فيلم له سنة 1915 يبدأ عنده تاريخ السينما كفن وهو فيلم "مولد أمة"، الذي قارب فيه بين عالم الرواية وعالم السرد السينمائي مرسخا بذلك أسسا سردية تعتمد بالدرجة الأولى على منطلق المونتاج ومن هنا فقد اعتمد في معظم أفلامه على نصوص أدبية بطبيعة أنه يفضل الإشتغال بنفسه على نصوصه وإخراجها حسب تصوره، كما يربط ظهور المونتاج به ونتيجة لذلك أطلق عليه المخرج الروسي سيرجي ايزنشتاين لقب الأمريكي العظيم لشدة إعجابه بطبيعة المونتاج الخاص بالقطع وفق فكرة الموضوع الذي أصبح يلائم مواضيع الأفلام في روسيا البلشفية، أما الجديد في هذا الفيلم فقد كانت الصيغة السردية له التي لخصت فواصل الحرب الأهلية في أمريكا، ومن هنا فقد نجح في تحقيق لغة سينمائية خاصيتها الأساسية السرد أي أنه كان لزاما أن يمر الفيلم في تلك الفترة بمرحلتين أساسيتين هما سينما جذب الانتباه وسينما التكامل السرد، ونتيجة لذلك كان الرهان الأولي لرواد الفيلم الأوائل هو تحويل الفيلم إلى وسيط سردي وروائي مما أولى لإستقطاب بعض الكتاب لكتابة السينما ومن بينهم نجد فرانك وودز (Franke.Woods) الذي يعد أول سيناريست بالمعنى المتعارف عليه، كما أن أول سيناريو بمعناه الحقيقي في السينما الأمريكية هو السيناريو الذي كتبه المخرج السينمائي الأمريكي ادوين بورتر لعمله الفني سرقة القطار الكبرى.

وبناء على ذلك يمكن القول أن الأدب شكل مصدرا رئيسيا للإلهام ومادة خام لصانعي الأفلام، فاستقت مواضيعهم من النصوص الأدبية وهذا مانجده خاصة في الرواية التي بدورها شكلت التربة الخصبة لعمليات

الأفلمة المتعددة، وقد تنوعت هذه العلاقة بين الإقتباس المباشر، والإستفادة من العناصر الأدبية في صياغة سيناريوهات أصلية، وكذا استلهاهم روح الأدب في خلق أفلام ذات طابع أدبي، وعليه يمكن القول أن الأدب هو ذلك التصور التخيلي للحياة والفكر والوجدان.

إن العلاقة بين الأدب والسينما تتوقف على كيفية جعل مادته المجردة وتحويلها إلى نص سينمائي قوامه الحركة والصورة، وتقديم الشخصيات والأمكنة وكذا الأزمنة والتعامل مع الحوار وكل صغيرة وكبيرة بشكل يرسخ في ذاكرة الجمهور، إذ نجد العدد الأكبر من الأفلام الطويلة قد أنتجت اعتمادا على نصوص أدبية وهذا ما يوافق رأي المخرج الجزائري الكبير عبد الحميد بن هدوقة إذ يرى أن العلاقة بين الأدب والسينما غائبة مستقبلية، كما أن كل منهما يعد أداة تعبير ووسيلة تبليغ لكن لكل منهما جماليته، فالأدب يعتمد بالدرجة الأولى على التصوير والتعبير بواسطة الحروف والكلمات القوية والمنقاة، أما السينما فإنطلاقتها من الكلمة أو الحرف لتصير صورة حية وصوتا مسموعا. (شاوي، 2022، صفحة 161)

نستشف مما سبق بأن الأدب مصدر أساسي تعتمد عليه السينما لتقديم مادتها الدرامية، فالروايات والقصص وكذلك الأشعار تعد من المنابع الغنية التي تستقطب المخرجين وكذلك السينمائيين لما تحتويه من كم هائل من الموضوعات الثرية الخادمة والهادفة، وبشكل خاص الرواية كون الفيلم السينمائي بحد ذات يقوم على قصة ما ولا تستوي نجوميته إلا بها، كونها تعد جنسا أدبيا ظهر في العصر الحديث تعبر عن قضايا المجتمع وتتفاعل معه من خلال متغيراته التاريخية والثقافية والاجتماعية، إذ تطورت إبان القرن الثامن عشر متأثرة بالتراث الأدبي الذي سبقها، وفي ظل هذا وكما يقول الناقد السينمائي مارشال مكلوهان: "الفيلم يرتبط ارتباطا وثيقا بعالم الكتب، ومن هنا فإن الصورة في الفيلم تحقق بالنسبة للمخرج السينمائي نفس الغرض الذي تحققه المفردة اللغوية للكاتب". (محمود، 2007) وتأكيدا لما قاله هذا الأخير نجد أن المخرج جريفت ديفيد قد وافقه بذلك من خلال تصريحه بأن أغلب أعماله السينمائية أخذت من روايات تشارلز ديكنز، كما نجد أيضا الأفلام التي حاكت قصص وروايات مشاهير الأدب العربي وهذا على غرار نجيب محفوظ وكذلك إحسان عبد القدوس وتوفيق الحكيم وحنا مينة، وأعظم أعمال يوسف شاهين كانت من خلال رواية "الأرض" للشرقاوي، كما أن رواية "الأيام" لطف حسين قدمت لمشاهدي التلفزيون العربي أفضل مسلسل انساني، كما جسدت أيضا بعض أعمال مشاهير الأدب العالمي مثل روايات فيودور دوستوفسكي (الإخوة كرامازوف) التي تغيرت تحت مسمى الأخوة الأعداء من طرف المخرج حسام الدين مصطفى ورواية (الجريمة والعقاب) التي أصبح اسمها سونيا والمجنون وأيضا نجد رواية الأديب الفرنسي (البؤساء) لفيكتور هوجو والتي أخرجها المخرج كمال سليم سنة 1944، أما

رواية تولوستوي "أنا كارينينا" فقد حولها المخرج عزالدين ذو الفقار إلى فيلم بعنوان نهر الحب، وكذلك دراكولا لبرام ستوكر.

أما محليا في وطننا فكانت قصة "توة" للأستاذ الكبير الطاهر وطار من بين أروع الأفلام التي تجلى بها المجتمع الجزائري فيما قبل الثورة التحريرية المباركة، كما نجد "الأفيون والعصا" لمولود معمري التي قام بإخراجها أحمد راشدي في صورة فيلم أبرز مايقال عنه أنه من الأفلام الأكثر نجاحا فنيا وتقنيا عن الثورة المسلحة ولا يخفى أنه هناك الكثير من الأعمال كأعمال لخضر حamina وواسيني الأعرج وكذا عبد الحميد هدوقة وغيرهم الكثير .

وصفوة القول رغم وجود جدل واضح بين جموع النقاد حول مفهوم واضح لهذا النوع الأدبي وماهيته، ومن بينهم كل من عبد الملك مرتاض وكذا نجيب محفوظ وميخائيل باختين وغيرهم الكثير، فمن خلال البحث والنقضي في مختلف وأبرز التعاريف التي تطرقت للرواية، يمكن القول أنها ذلك الفن اللغوي الذي يرتبط باللغة وهي ذلك الجنس الأدبي الذي يتفاعل مع المجتمع ويخضع لجميع متغيراته الثقافية والاجتماعية وكذا السياسية والتاريخية، فمن خلال هذا السياق تعد الرواية الوجهة المفضلة للسينما وذلك بتحويلها إلى عمل فني دون الإخلال بقديستها، أو قدسية مؤلفها ومن أبرز الأفلام السينمائية التي أخذت من روايات عالمية نجد (دافيد كوبر فيلد) لتشارلز ديكنز و(الحرب والسلام) لتولستوي، أما في الوطن العربي نجد رواية "زينب" لمحمد هيكمل إذ تعتبر أهم تجربة في السينما المصرية في مرحلتها الصامتة، إذ أجمع جل النقاد حول أحقية هذه الرواية في أن تكون أول رواية فنية عربية ناضجة، وانطلاقا من هنا بدأت عملية تحويل أعمال الأدباء على غرار طه حسين (دعاء الكروان) ونجيب محفوظ(درب المهايل بداية ونهاية، زقاق المدن) وكذا نجد أعمال الروائي الكبير حنا مينا(بقايا صور).

2.3 المجاورة الدرامية وسلطة الحوار :

من خلال التعمق في نشأة السينما نجد أنها توأمة المسرح كونها إحدى فنون العرض، إذ أن هناك شبها كرونولوجيا بينهما لاسيما في صناعة العرض، كما أن السينما في بداياتها ارتبطت بالمسرح خصوصا في مجال الحوار، باعتباره متضمنا ضمن السرد السينمائي والقصة الفيلمية كونه يعد عنصرا ارتكازيا في الفيلم وروح السينما الناطقة أي أنه ذلك الحد الفاصل بين الصمت و النطق السينمائيين، ومن هنا ومع ظهور الفيلم الناطق شهدت إحدى أهم الحرف الكتابة السينمائية زوالا واختفاء وهي كتابة التعليقات السردية للفيلم الصامت. (روبنسون، 1999) وتعويضا لإختفاء التعليقات السردية حل محلها فن كتابة الحوار بمساعدة مجموعة من الكتاب الموهوبين والمتخصصين في هذا المجال من الفن المسرحي وتوظيفهم داخل الصناعة السينمائية، أي أن

السيناريو أمسى مجدا للسينما الناطقة بطبيعة أن الكلمة المنطوقة إضافة إلى الصورة إذ يعدان عنصري التوصيل اللغوي داخل الفيلم، لاسيما أن جنوح الفيلم نحو الحوار والمجاورة المسرحية لم يكن سوى مرحلة تطويرية ونضجا في عالم السينما ومسارا للوصول للإكتمال بتأسيس ثوابته ومنطلقاته بناء على قاعدة المسرح، والإستفادة من مختلف التقاليد المسرحية الموعلة في القدم والتاريخ ومحاولة التكيف مع المعطى الحوارى، الذي تبنى مع مرور الزمن خاصية أساسية في أدبية الفيلم تحدد معالم السيناريو، ومن هنا فقد جاءت معظم الأفلام الناطقة الأولى على شكل مسرحيات مصورة سينمائيا لوجود العديد من المساحات الحوارية طيلة أحداث الفيلم، لم يستغ الكثير من مبدعي الأفلام والنقاد السينمائيين هذه الوجهة التي اتخذها الفيلم بعد ظهور الكلمة، وانتاج فيلم مغني الجاز سنة 1927 للمخرج (Alan Grosland) فكان هذا النقد بمثابة إعلان الحرب على هذا الواقع الجديد الذي حسب رأيهم قد أضاع النضج السينمائي وأعاد الفيلم إلى ملكة التجاور المسرحي، وربما قد يكون هذا النقد صائبا الى حد ما إلا أن هذا الإعتراض كان بعيدا عن منطق التطور الذي مس الفيلم تاريخيا، وإذا ما تقصينا جدول تطور الأفلام، نخلص إلى أن الخروج من عالم الصمت ومعوقات النطق الأولى إلى عالم النطق قد وفر نوعا من الإستمرارية وكذا الإنسيابية في تتبعات الحدث الفيلمي وتطورات شخصياته وكيفيات بناءها ضمن إطار زمني واقعي .

وفضلا عن ذلك فقد أحكم الخطاب السينمائي قبضته على الفيلم السينمائي مما أدى إلى إعادة النظر في المفهوم السينمائي الذي لم يكن يتعدى مجال الصورة في المرحلة الصامتة، ومن هنا فقد أصبح عبارة عن تركيب لإتجاهين سرديين الأول صوري والذي يمثل الرسم المتحرك والثاني كلمي كون الكلمة تعد مكونا الزاميا في القص السينمائي. (لوتمان، 1989) أي أن توليف العلامات الصورية والكلمية ساهم في بروز نمطين للسرد في السينما، وعندما نتحدث عن السرد الكلمى فإننا نتطرق إلى نوعين من السرد الكلمى أيضا وهما السرد بالحوار على لسان شخصيات الفيلم، وسرد بالنص المكتوب الذي يبين ويدل على المكان والزمان وكذا ما يتعلق بجنريك الفيلم.

إن الحديث عن موضوع الإقتباس يتطلب منا معرفة الكيفيات التي يتم من خلالها تأسيس الموضوع الجمالي للفيلم السينمائي، وهذا ما يؤكد أهمية الوفاء للشكل الفني والدرامي لروح النص وكيفيات نقل الأثر الأدبي لشاشة السينما. (Vray, 2008, p 30)

فبالنظر في التعاريف الإصطلاحية لمفهوم الإقتباس كما نجد في معجم Larousse الفرنسي أن الإقتباس يعرف بأنه " عملية تحويل إنتاج أدبي إلى طريقة تعبير أخرى، وهكذا يتم إخراج العمل". (Larousse, 2009,

فبالحديث عن موضوع الإقتباس يتطلب منا معرفة الكيفيات التي يتم من خلالها تأسيس الموضوع الجمالي للفيلم السينمائي، وكيفيات نقل أثر أدبي لشاشة السينما كالقصة والرواية والشعر والمسرحية، أي أنه يدل على الإعداد والتهيئة وهو عملية سبك عمل فني لبتلائم مع وسيط آخر. (هنشيري و بن صفية ، 2022) ومن هنا فقد تنوع الإقتباس إلى اقتباس كلي أي نقل حرفي وكامل للعمل الأدبي، واقتباس جزئي يتم فيه الإعتماد على عنصر أو جزء فقط من العمل الأدبي، أي أن السينما لجأت لكل الأنواع الأدبية مثل القصة والقصيدة والمسرحية وكذا الرواية، وبفضل استخدام التقنيات المتطورة والخدع السينمائية التي باتت في تطور دائم، ونقل خيالات الكاتب المدهشة فقد أقدمت السينما على اقتباس الأعمال الأدبية وهذا ما يحيلنا للتطرق لكلمة "الأفلمة" والتي تختصر في جعبتها جملة طويلة من المعاني والمتمثلة في الانتقال وتحويل العمل الأدبي من شكله النصي أو الشعري إلى عمل فني، وهذا ما يقابله في عالم المسرح مصطلح "المسرحة" والذي يعني عملية تحويل القصة أو الأقصوصة أو الرواية وحتى القصيدة والملحمة إلى مسرحية، لكن مصطلح الإقتباس والتكييف هو الغالب في مختلف مراجع وكتب فن السينما .

مما سبق فالإقتباس لا يعني التحويل الكلي أو الجزئي أو التصرف المطلق في التغيير، بطبيعة أنه تمثيل لمرحلة سويو-ثقافية، تهيمن عليه الأدبية، كما أنه تصوير إبداعي وقراءة جديدة للعمل الأدبي". (مكي ، 2023)، وفي ذات السياق يمكننا القول أن السرد هو الرابط القوي بين مختلف هذه الأجناس كون الرواية تعتبر الملهم للسينما والتي بدورها استفادت من المشهد، مثلما استفاد المسرح من الحوار بفضل الملحمة، إذ تعد الرواية جنسا أدبيا يتأسس على عنصر السرد الذي يتقاطع مع عنصر الوصف، مشكلين بهذا إيقاعا وجهه بنية الحدث المؤسسة على الأسباب والمسببات، بالإضافة لعناصر أخرى كالحوار، وما يميز الرواية هو أنها قابلة لإحتواء مختلف الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والحكاية والأحداث فتصهرها وتمحصها لتعيد بناءها، هذا ما يجعلها مؤهلة لتكون فيلما سينمائيا بامتياز، كون اشتراكهم في السرد الذي يعتبر عنصرا من العناصر البنائية في إطار تقدمه اللغة المنطوقة أو الصورة المتحركة، وبهذا انطوى السيناريو تحت ما يسمى بأقلمة النص الأدبي وإعادة صياغته وفق استراتيجيات لغوية لفظية تختلف بين الشرح والتكثيف وإعادة التشكيل. (يخلف، 2016)

وبالرغم مما يبذله كاتب السيناريو من جهد في عملية إعداد النص السينمائي، إلا أن عملية الإخراج لا تتم إلا بموافقة وتدخل المخرج مسير العمل وفي ظل هذا يقول كريستيان جاك ريتورك Christian Jacques Ritork: "المؤلف الحقيقي للفيلم هو المخرج مثل ما هو السيناريست مؤلف السيناريو، فالمخرج هو المؤلف للفيلم الذي هو في الأصل عمل تمثيلي لاعلاقة له بالمؤلف الأدبي". (يخلف، 2016، صفحة 294) فالمخرج هو الذي يملك الدراية بالبنية النهائية للفيلم فيوزع مختلف وسائله المتاحة بتناغم مع رؤيته الإخراجية

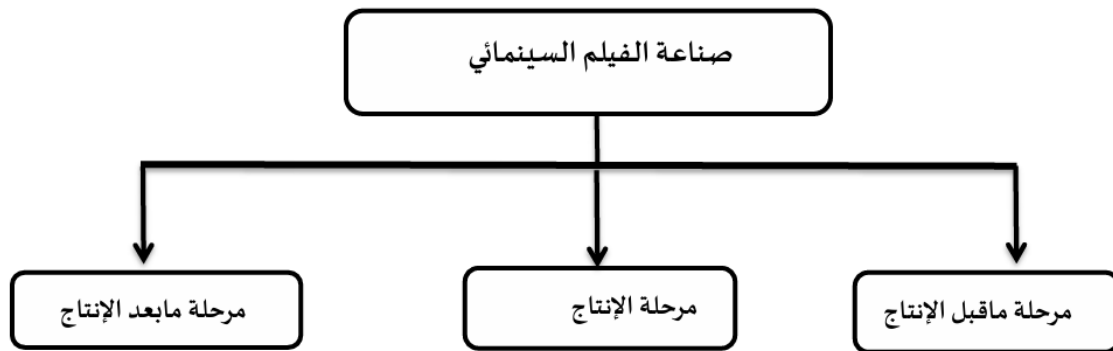
للعمل الفني بشكل متكامل ويوفق بينها وفق علاقات متبادلة وهذا نتيجة رؤيته الخاصة وتصوره للفيلم، إذ يمكن له أن يحذف منه أو يعدل فيه وهذا ما يعرف بالحل الإخراجي وهو "المعالجة الفنية التي يجريها المخرج على السيناريو لتحويله من نص مكتوب على الورق إلى الهيئة المثلى التي يتجسد بها الفيلم، متضمنة الأسلوب والتكتيك الذي يستخدمه المخرج في العملية الإبداعية". (التميمي و عبيد، 2010) ويقصد بالحل الإخراجي تلك الكيفيات التي يعالج بها المخرج سيرورة مشاهد فيلمه وفقا لمعطياته وفلسفته ورؤيته الذاتية والجمالية .

3. آليات كتابة السيناريو

1.3 مراحل كتابة السيناريو وأهم مصادره:

عادة مايتبادر في الأذهان العديد من الأسئلة أبرزها كيف يتم اختيار موضوع السيناريو؟ ومن أين أتت هذه المواضيع؟ وكيف يبدأ السيناريست عملية الكتابة؟ وللإجابة عنها لابد أن نكون مدركين لقواعد بناء النص الدرامي، التي أهما البداية والوسط والنهاية والحبكة إضافة للشخصيات والصراع وغير ذلك، إذ أن من غير الممكن كتابة نص سينمائي دونها، وبطبيعة أن الجمهور يحب القصة فالموضوع حسب قول سيد فيلد يمكن أن ينتج عن " فكرة في صحيفة أو في أخبار التلفزيون أو لحدث يقع لصديق أو قريب قد يكون موضوعا لفيلم ". (فيلد، 1989) ومن هنا فإن أولى شروط الكتابة هي توفر فكرة ثم تدوينها على الورق وصياغة أبعادها وعناصرها وكذا مكانها وزمانها ومدة عرضها مراعيًا القالب المحدد سواء كان هزليا أو ميليو دراميا أو تراجيديا، فكتابة السيناريو تتحدد بمجموعة من الخطوات أهما " العثور على الفكرة الأساسية بشكل مبدئي، ثم كتابة ملخص، ثم تطويره إلى مايسمى بالمعالجة حتى ينتهي عند النص النهائي ". (عطية المصري، 2010) حيث أنه من الثابت أن أي فيلم سينمائي يبنى على وجود قصة تحمل فكرة معينة، سواء كانت فلسفية أو اجتماعية أو ايدولوجية وكذا سياسية، فالكاتب عند وجود موضوع يثير فضوله يؤدي به إلى وجود فكرة ما فيسعى لتطويرها وفق نظريته الفنية وهذا وفق تساؤلات ترتاد ذهنه، ومن هنا يمكننا تلخيص مراحل صناعة الفيلم السينمائي في الشكل الآتي :

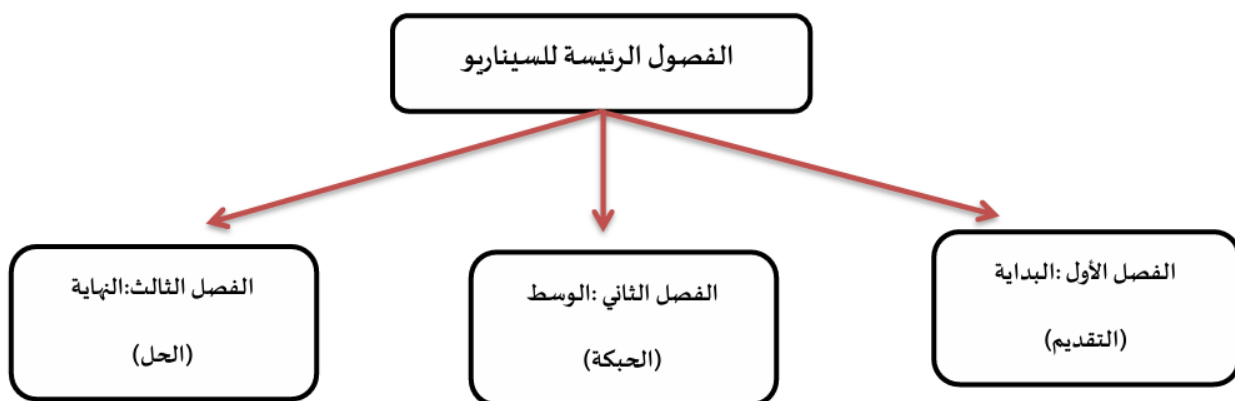
الشكل 1: مراحل صناعة الفيلم السينمائي.



المصدر: من إعداد الباحث.

يتضح من خلال الشكل أن السيناريو ينقسم إلى ثلاث فصول رئيسية، فلا بد للكاتب أن يقف على ذلك الخط المحدد والمسافة المحددة بين الأسطر فالفصل الأول يتضح فيه التصادم بين الشخصيات وهو المرحلة الممهدة إذ يتعرف فيها المشاهد على مختلف شخصيات الفيلم، أما الفصل الثاني فتتطور فيه الأحداث ويتولد التصادم بين مختلف الشخصيات وصولاً إلى قمته وهذا ما يعرف بالذروة، أما الفصل الثالث فيتم فيه الوصول إلى حل المشاكل واتضح الرؤى وانتهاء كل الأحداث الرئيسية مع نهاية الفيلم، ويمكن إيجاز ما سبق من خلال المخطط الآتي :

الشكل 2: الفصول الرئيسية للسيناريو.



المصدر: من إعداد الباحث.

أما بخصوص المصادر التي يستقي منها الكاتب موضوعاته نلاحظ وجود تنوع كبير في هذه المصادر التي لطالما كانت عوناً للكاتب للإبداع وانتاج أعمال لطالما خلدت في صفحات التاريخ، بطبيعة أن الجمهور عادة ما يبحث عن المواضيع الجديدة التي تثير اهتماماته وتطلعات عصره على حد سواء، وعادة ما يلجأ صناع الأفلام للروايات ذات الشهرة في أوساط القراء، نظراً لقوة طرح موضوعها وفكرتها، ومن هنا يبين صلاح أبو

سيف في كتابه السينما فن مجموع من المصادر التي تتمثل في: 1_ قصة قصيرة 2_ رواية 3_ مسرحية 4_ خبر في جريدة أو حادث أو قضية 5_ فكرة جديدة أو مشكلة 6_ اقتباس عن فيلم سينمائي ". (أبو سيف، 1977، صفحة 22) من خلال ذلك نجد أن الأسطورة بالرغم من كونها ليست واقعية إلا أن الكثير يجد فيها مايرضي ذوقه ومشاعره فهي من القصص التي نشأت مع وجود البشرية ويسعى المتلقي لجعلها كمصدرا لهويته، كما أن المشاهدات اليومية المعاشة تعد من أهم مايميز الكاتب الفذ إذ يتميز عن غيره بدقة ملاحظته وقدرته على تحليل كل مايصادفه من أحداث ومشاهد تصادفه في حياته بناء على منطلق حاسته الفنية، كما أن التجارب الذاتية والأحداث العامة مما نشاهد في واقعنا المعاش أو الأخبار سواء التلفزيونية منها أو التي تنشر في الصحف والمجلات فالسيناريست يهتم بكل شيء قد يشغل الرأي العام في ظل متابعته للأخبار والأحداث بغض النظر عن كل مايشد انتباه المتلقي، كما يمكن أن تستمد بعض الأفكار الفانتازية من أصول تكون واقعية أو أسطورية أو ربما نجدها تاريخية.

2.3 العوامل المتحكمة في بناء السيناريو:

بالرغم من أن الكتابة للمسرح تتوافق شكلا مع الكتابة السينمائية ولكن لكل منهما جمالياته الفنية، والغالب أن عملية الكتابة للنص السينمائي تتوفر على عدة شروط درامية فالسيناريو الجيد والناجح يجب أن يتكئ على ثلاث مقومات أساسية لايمكن التغاضي عنها بأي حال من الأحوال، إذ تمثل محتوى السيناريو وعوامله المتحكمة في بناءه ومن بينها كل من الإقتصاد والتوازن والتوقيت .

✓ **التوازن** :يعد التوازن من أهم أساسيات السيناريو الناجح فلا بد من أن تكون القصة ذات نسق في مختلف محطاتها السردية بناء على الحبكة القصصية، كون جميع العناصر المكونة للقصة تتداخل مع بعضها البعض مشكلة نسقا فيلما ذا صلة بالوقت وكذا المتلقي، كما يجب على الكاتب أن يحقق الإنسجام في مختلف عناصر السيناريو بين البداية والعقدة وكذا النهاية وضبط عدد المشاهد والوقت بشكل متوازن ومتجانس، وفي ظل هذا ينوه أوزويل بليكستونOswell Blakeston بأن القصة المتكاملة تجعل من المتفرجين قانعين بأن كل عنصر من عناصر القصة ذا أهمية بالغة، وأن كل من التوقيت والتوازن عاملان متداخلان، ولا يخفى هذا التداخل من إمكانية إيجاد توقيت جيد في القصة دون إيجاد توازن جيد داخلها. (يطغان، 2022).

✓ **التوقيت** : تعتبر مسألة التوقيت عند السيناريست من المسائل الهامة فهو مقيد بمدة الشريط ومدة الفيلم، وكذلك مطالب بإحترام رغبة المشاهد على عكس الكاتب الروائي الذي يستطيع كتابة عدد كبير من الصفحات دون التقيد بالوقت كونه حر في كتابته التخيلية، إذ لا بد للسيناريست أن يراعي أيضا التوقيت أثناء كتابته لجملة السرد السينمائية وهذا حسب مدة عرضها، مع مراعاة وقت المشاهد ومختلف العناصر الأخرى التي

تدخل في صناعة الفيلم إذ " يعد التوقيت عنصرا مهما في بناء السيناريو، فكل لقطة أو مشهد أو مقطع لابد أن يخضع فضاءه السردى للتوقيت المقنن والمحدد بطول مدة الفيلم الذي يتراوح بين 90 و 120 دقيقة في جلسة واحدة، فمن المعهود أن المنفجر لا يمكن أن يجلس أكثر من هذه المدة، لأنه يحس بالملل والضجر والضيق أمام الأفلام الطويلة ". (يطغان، 2022، صفحة 36).

✓ **الإقتصاد:** لا يقل عنصر الإقتصاد أهمية عن العناصر الأخرى كونه يساهم في عملية بناء السيناريو بشكل فعال، وهذا لإرتباطه بعنصر التوقيت والتركيز على التفاصيل الضرورية التي تساهم في تطوير الحكمة السردية، والإبتعاد عن كل الأحداث الجانبية التي لاتخدم موضوع الفيلم، فعملية الإختيار الدقيق للمعلومات وانتقاءها وتمحيصها بالشكل اللائق يحقق التوازن والإقتصاد في الفيلم وفي ظل هذا يقول صلاح أبو سيف في كتابه الشهير كيف تكتب السيناريو؟: " الكاتب الجيد يستطيع أن يلخص المعلومات كلها إلى ما هو مهم، ويستطيع أن يحكي قصته في حيز أصغر من الحيز الذي يحكي فيه الكاتب العاجز عن انتقاء المعلومات الضرورية، ومادام حيز الفيلم محدودا، فإن الكاتب الذي يعرف كيف يختار الموضوعات الضرورية يستطيع أن يحكي أكثر عن التطورات والأحداث، من الكاتب الذي تضطرب في رأسه المادة القصصية المحملة بغير المعلومات مهمة". (أبو سيف، 1982، صفحة 103/104)

3.3 هيكل النص السينمائي وأنواعه:

يهتم جل صناع الأفلام السينمائية بالشكل الصحيح لكتابة السيناريو وإدراك مختلف قواعده العامة، وصولا للمعالجة السينمائية والسيناريو النهائي، وبكونه يعد نسا لغويا جاز تسميته بالخطاب السينمائي نظير اعتماده بالدرجة الأولى على خطاب لغوي، وبإعتبار أن السينما هي فعل خطاب متعدد يبنى على اللغة الملفوظة وكذا العلامات الأيقونية والمرئية معا، فقد اكتسب الخطاب السينمائي تلك العلاقة المميزة والقوية بين الدال والمدلول، فبالحديث عن شكل السيناريو يتضح لنا طريقتان لكتابة السيناريو إحداها هي الطريقة الفرنسية، والتي تعتمد على الجدولة الخاصة للمشهد ووصفه موافقة للحدث والحوار إذ يتبين في كتاب كيف تتم كتابة السيناريو؟ أن السيناريو في هذه الطريقة هو: " السيناريو ذو العمودين، أي الذي تنقسم فيه الصفحة إلى قسمين أو عمودين بخط وهمي، الجانب الأيمن يذكر فيه الصورة، والأحداث، والإنفعالات وأوصاف المكان، والجانب الأيسر يذكر الصوت والحوار، والمؤثرات والموسيقى ". (بن ربيع، 2023، صفحة 48) أما الطريقة الثانية فهي الطريقة الأمريكية التي تعتمد على وصف المشهد ويليهِ الحوار بشكل عمودي ومتتال، أما كتاب السيناريو الجزائريين فقط طبقوا التقنيات المتعارف عليها في فن الكتابة واتبعوا الطريقة الفرنسية .

إن تحكم الكاتب ودرايته بطبيعة اللغة السينمائية ومختلف القواعد العامة التي تحكم مجريات كتابة السيناريو، لا يعني بالضرورة أنه قادر على الإبداع في كتابة أي سيناريو يعرض عليه، بطبيعة أن السيناريو له خصوصياته وأنماطه المتباينة رغم امكانية أن يكون كاتب السيناريو جيدا أو موهوبا في كتابة نوع دون آخر، فقد تتطلب جودة المشهد إعدادا خاصا من قبل مؤلف المشهد، بغض النظر عن مستوى مهارات ذكاء الفرد أو موهبته، وعلى الجانب الآخر فطبيعة الموضوع تتيح للكاتب الفنان تحديد المعالم الأولى والدقيقة لفكرته الرئيسية ليشرع في تطويرها عبر عدة مراحل وفقا لطبيعة ونوع الفيلم، تسجيلي أو يغلب عليه الطابع الذاتي والجمالي، أو الروائي". (الضبع، 2011) وعلى العموم فتكوين السيناريو يخضع للتحديد الدقيق لفكرته الرئيسية التي تتطور وفقا لنوع وطبيعة الفيلم، ومن هنا يمكننا تلخيص أنواع السيناريو التي تطرق لها عدي عطا حمادي في كتابه أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي وتم تقسيمها إلى ثلاث أنواع رئيسية تتمثل في :

- الأفلام ذات الصيغة الموضوعية .
- الأفلام ذات الصيغة الذاتية أو الجمالية.
- الأفلام ذات الصيغة الروائية (يطغان، 2022، صفحة 30)

4.3 العناصر الأساسية لكتابة النص السينمائي:

تمر كتابة السيناريو بمجموعة من الخطوات والمبادئ الأساسية، ولكنها بالأساس ليست شيئا ثابتا أو مقدسا لا يمكن تجاوزه، لكن بحكم الممارسات والتجريب لابد من وجود طريقة تضمن الوصول إلى نتيجة هامة ومرضية، ومن هنا لابد من توفر مجموعة من العناصر اللازمة في كتابة السيناريو أهمها وجود القصة والحبكة وكذا المشاهد والحوارات والشخصيات .

✓ **القصة السينمائية:** بطبيعة الحال يبنى أي فيلم سينمائي على وجود قصة بدورها تحمل فكرة معينة ورئيسية، فالكاتب عند وجود موضوع يثير فضوله يؤدي به إلى وجود فكرة ما فيسعى لتطويرها وفق نظريته الفنية بناء على تساؤلات ترتاد ذهنه، والعامل الأساسي لنجاح القصة السينمائية يتمثل في جدية طرحها وارتباطها بحياة المجتمع مما يسهل عملية انتاجها وسهولة تنفيذها وفق الإمكانيات المتاحة، أي أن القصة السينمائية عمل قصصي " مصمم للعرض في شكل فيلم سينمائي ... قصة ذات فعالية وتأثير تتجح في هذا لإستخدامها عنصر الرغبة والخطر لخلق التوتر لدى المتفرجين ". (دوايت، 2010) ومن شروط نجاح القصة السينمائية أن تكون موضوعا جديدا وأن ترتبط بحياة الناس وتكون ذا قابلية للتجسيد على أرض الواقع مع مراعاة إمكانيات إنتاجها.

✓ **الحبكة:** تعرفها لينداج كاوغيل بأنها "إدارة المعلومات لجعل القصة أكثر تشويقاً وإرضاء للمشاهدين". (كاوغيل، 2013، صفحة 28) فالحبكة تتطور وفق مسيرة أحداث القصة، إذ أن لكل قصة بداية ووسط ونهاية، فالحبكة تعتبر الطريقة التي يسرد بها الكاتب قصة فيلمه من بدايتها إلى نهايتها إذ تعد عملية صعبة للغاية، بطبيعة أن القصة تكتشف من خلال الشخصيات وتتبع منها وبطبيعة أن بناء الحبكة لا بد فيه من تداخل عدة عناصر فنية حتى ينشأ منها الفعل السينمائي، فالبناء الجيد للحبكة يستدعي بالضرورة ربطاً درامياً محكماً لأحداث قصة الفيلم .

✓ **المشاهد:** "تعد المشاهد من أهم الوحدات الأساسية لبناء الفيلم السينمائي ومن أهم عناصره التي تحدد الفعل الدرامي وذلك في زمان ومكان معين، كما يختلف طول المشهد في السيناريو حسب طبيعة الموضوع وقصته لذلك يقسم إلى مشاهد بطبيعة أنها وحداته البنائية، كما يقسم الروائيون أعمالهم إلى فصول" (بن عزوزي، 2018، صفحة 17) ومن هنا فالمشاهد تعتبر الجزء الفعال في العملية الدرامية بدء من النص السينمائي وصولاً للإخراج والمونتاج، ويقصد بالمشاهد ذلك التقسيم الجزئي للفيلم والغاية منه الدفع بالقصة السينمائية إلى الأمام وتطوير أحداثها، فالمشاهد الجيدة تصنع فيلماً جيداً، كون أن المشهد يتميز بالدقة في كل مكوناته، وتحرك مشاهد القصة السينمائية بالتناوب بين مشاهد خارجية وكذا داخلية إضافة إلى الحوارية، التي تنبني عناصرها وفق الحدث والزمان.

✓ **الحوار:** باعتبار أن الفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات والصور والمشاهد، فالحوار يستعمل لتوضيح هذه المشاهد بصورة مختصرة، وذلك بالتركيز على المعاني والشخصيات ومواقفها فتكمن وظائف الحوار في أربع وظائف أساسية تتمثل في :

- أن يقدم المعلومات
- أن يكشف عن العاطفة
- أن يدفع الحبكة إلى الأمام
- أن يحدد شخصية المتحدث والشخص الذي يتحدث إليه. (دوايت، 2010، صفحة 197)

ومن هنا لا بد للحوار أن يتمتع بالترابط والتسلسل، وأن يشابه الطريقة التي يتحاور بها الناس ويعبر عن الشخصية المتحدث، وأن يكون مختصراً معبراً يتميز بلغة واقعية غير منمقة .

✓ **الشخصية :** بطبيعة الحال تعد الشخصية من العناصر المكملة والرئيسية سواء في المسرح أو السينما وكذلك التلفزيون، ودونها لا تقوم قائمة للعرض إذ تعد من الوسائل الأولى لسرد القصة السينمائية ونقل مختلف الأفكار والتأثير في المتلقي وجذب اهتمامه، حيث يتفق جل النقاد بأن الشخصية هي التي تخلق العقدة أو

الحبكة، وتصنع الموضوع وهي المقوم الأساسي الذي يبني عليه الحوار أي أنها تحوي في طياتها مختلف عناصر العمل السينمائي من حبكة وصراع وحوار وفعل، وتعد من أعقد العناصر الدرامية كما أنها المحرك الأساسي للفعل والصراع أي أنها صانعة الحدث وفي ظل هذا يقول ابسن: "عندما تولد الشخصية تصبح حرة على الفور حتى على مؤلفها بحيث أنه من الممكن لكل شخص أن يتخيلها في مواقف عديدة لم يعلم المؤلف نفسه بوضعها فيها". (عصمت، 1980، صفحة 95) فنجد السيناريست يهتم بالوقائع المادية بقدر ما يهتم ببواعثها ونتائجها النفسية وما تحدثه من مختلف الصراعات بينها بطبيعة أن الحدث والشخصية وجهان لعملة واحدة، كما يولي بالغ الأهمية للشخصيات بداية بإنقضاءها وفق ما تمليه أحداث القصة ومعرفته الدقيقة لأبعادها الثلاثة.

✓ **الحدث:** "تحتاج القصة إلى شيء ما، حدث ما لتبدأ، يسمى هذا الحدث الخاص بالحافز أو المحفز ويطلق عليه البعض بالمحفز الرئيسي الذي يحتم انطلاق الأحداث منه، أو يفجر عنصر الحركة الذي ستمثل قوة الدفع للبناء السينمائي. (بوزيدي، 2017) ومن هنا يتجلى الحدث في السيناريو من خلال المشاهد، وبطبيعة الحال يعد المشهد البصري أو الحواري بحد ذاته حدثاً، حيث ينتهج كاتب النص السينمائي في تشكيل الحدث على طريقة متسلسلة ومنظمة، ولكل مشهد دلالة ترتبط بتطور الحدث وذلك بربطه بالزمان أو المكان للمشهد الذي سبقه.

4. ارتحال النص السردى من الرواية إلى عالم السينما قراءة في فيلم ذهب مع الريح

1.4 موضوع وفكرة الرواية *Gone with The Wind*:

لا غرو من أن يكون هناك وجود تأثير كبير في نفوس المتلقين له أسبابه ومسبباته، كون أن الممارسة الفنية أثبتت أن أقوى الأعمال السينمائية وأكثرها شهرة هي التي اقتبست من عالم الأدب، وبطبيعة الحال توجد الآلاف من الروايات التي كان لها الحظ في دخول عالم السينما وأحداثها ضجة كبيرة لدى الجمهور والجانب الإعلامي وكذا الفني فحققت عدة نجاحات، ومن هنا ونظراً لعدم قدرتنا على ذكر مختلف هذه الأعمال كون الزمان والمكان لا يكفیان للتعمق والتغلغل في هذا الطرح، لذلك ارتأينا اختيار نموذج منقى لرواية حققت نجاحاً باهراً سواء في جانبها الأدبي أو الفني السينمائي، مرتكزين بذلك على المعيار الأساسي لتمييزها ألا وهو الاقتباس الجيد.

من خلال البحث في تفاصيل الرواية يتضح أن تاريخها بدأ في عشرينيات القرن الماضي وذلك بعد مرض شابة صحفية تدعى "مارغريت ميتشل"، تقطن بمدينة أتلانتا بجورجيا لتلازم الفراش، ولكي تملأ وقت فراغها قررت أن تبدأ في تأليف رواية انطلاقاً من الحكايات التي كان جدها يرويها لها، والتي تتضمن سير أفراد

عائلاتها الذين عاشوا حقبة الحرب الأهلية الأمريكية وكذا فترة الإعمار التي اعقبها، واستغرق تأليف الرواية ثلاث سنوات كاملة وانتهى التأليف سنة 1929 فكان السبب الرئيسي في نشرها لزوجها جون روبرت مارش الذي اقنعها بعرضها على أحد محرري دار ماكميلان للنشر عندما كان في زيارة لمدينة اتلانتا، إذ قام هذا الأخير بقراءة نص الرواية أثناء عودته في القطار الى مدينة نيويورك ولم يكد يصل المدينة حتى وافق على نشرها، وبصدور الرواية في جوان 1936 لم تتوقع مؤلفتها أن روايتها ستصبح الأكثر شهرة وانتشارا، وبحلول نهاية سنة 1936 زادت مبيعات الرواية التي وصفت بالملحمية والتي تحتوي على 1037 صفحة، وأضحت الثانية من حيث عدد المبيعات بعد الكتاب المقدس . (الزواوي، 2006)

ومن هنا فالرواية تبرز المأساة الإنسانية التي حلت بالجنوب الأمريكي، نتيجة الحرب بين الشمال والجنوب بسبب التمييز العنصري في إطار أن بعض الولايات تريد أن تتمسك بالعبيد وبعض الولايات الأخرى تريد تحريرهم، وقد استمرت الحرب مايقرب أربع سنوات وسقط فيها الكثير من الضحايا، ومن هنا تظهر الرواية ويلات الحرب والدمار في الجنوب الأمريكي حيث يذهب كل شيء مع الريح، كما تبين أيضا فكرة ارتباط سكارلت أوهارا بالأرض وهو الوازع الذي ورثته عن والدها الايرلندي الأصل، كل هذه الأحداث في ظل وجود قصة غرامية طويلة يسودها تارة الكراهية وتارة أخرى لبطل الرواية ريت بلتر .

•الشخصيات :

✓ **سكارلت أوهارا:** تعد الشخصية الرئيسية للرواية وهي فتاة من الطبقة الأرستقراطية، نشأت مدللة بين عائلتها إذ ورثت من أبيها الايرلندي الأصل ملامحه القاسية والغليظة، وأيضا بارغماتيته المفرطة كما ورثت من أمها ذات الأصول الفرنسية ملامحها الجميلة .

✓ **ريت باتلر:** يعد الشخصية الثانية للرواية، من عائلة عريقة رجل يجيد التجارة وعالم المال وكيفية خلق الثروة .

✓ **آشلي ويلكس:** زوج ميلاني، وحب سكارلت أوهارا الأول .

✓ **جيرالد أوهارا:** والد سكارلت أوهارا ايرلندي الأصل، يتمتع بقصر قامته ووجه الأحمر ويعد مالك مزرعة تارا.

✓ **مامي:** مربية سكارلت.

✓ **ميلاني هاملتون ويلكس:** زوجة آشلي تتميز بطيبتها وقلبها النقي، تصبح فيما بعد صديقة لسكارلت.

✓ **سولين وكارين أوهارا:** أختا سكارلت الصغيرتان .

✓ إلين سكارلت : والدة سكارلت ذات الأصول الفرنسية تبلغ ممن العمر ثمانية وثلاثون سنة، تتمتع بقامة طويلة وعنق نحيل وجمال بارز .

•المكان والزمان:

تدور جل أحداث الرواية بين الولايتين الأمريكيتين أتلانتا وجورجيا، وترتكز أغلب أحداث الرواية في ولاية أتلانتا التي تتواجد بها مزرعة تارا والبيوت المحيطة بها، كما تشكل مختلف مناطق هذه الولاية الحيز المكاني الذي نتجت منه مختلف روافد القصة انطلاقا من أمكنة صورت قبل وبعد الحرب، وأخرى صورت روائيا سواء قبل الحرب أو بعدها وفي ظل هذا تواجد حيز زمني أوسع تمثل في ثلاث محطات أساسية أولها زمن ما قبل الحرب الأهلية، زمن أثناء الحرب الأهلية وكذا زمن ما بعدها.

2.4 البطاقة التقنية لفيلم ذهب مع الريح لفيلمتور فليمنغ:

المخرج: فيكتور فليمنغ**

نوع الفيلم: دراما تاريخية رومانسية

السيناريو: مقتبس من رواية ذهب مع الريح لمارغريت ميتشل (سيدني هوارد)

المنتج : ديفيد سيلزنيك***

مدة العرض: 222 دقيقة

تاريخ العرض: 1939

الشكل 3: صورة توضيحية لملصق فيلم ذهب مع الريح.



المصدر: [Résultats Google Recherche d'images](#)

3.4 تحليل الفيلم:

يوضح الفيلم الأحداث كما جسدت في الرواية، وذلك بتصوير المأساة الإنسانية التي حلت بالجنوب الأمريكي نتيجة الحرب التي نشبت بين الشمال والجنوب والتي استمرت ما يقرب الأربع سنوات، كما يوضح أيضا انعكاسات الحرب الأهلية على المزارعين الجنوبيين وصعود المجتمع الصناعي وفرض هيمنته، ومن هنا فالفيلم جمع بين عنصرين بالغ الأهمية وأكثرهما هيمنة وحضورا في تاريخ السينما منذ بدايتها وهما "الحب والحرب"، إذ تكمن خلفية الفيلم وموضوعه الأساسي في الحرب الأهلية التي عاشتها الولايات المتحدة ولاسيما ولاية جورجيا بين كل من الإتحاديين والانفصاليين حول مسألة اعتاق العبيد، كما أن حكاية الحب المستحيل التي جمعت الحسناء وصاحبة الشخصية القوية والمعقدة في نفس الوقت سكارلت أوهارا وريت باتلر جسدت المضمون الرومانسي الذي استطاع النهوض بالفيلم والتحليق به عاليا في مصاف الشهرة والتصنيف حيث صنف الفيلم ضمن أشهر أفلام الحب في تاريخ السينما. (العريس ، 2010) ومن هنا فقد عكس الفيلم روح الرواية وذلك بعرضه لقصة سكارلت أوهارا ابنة السادسة عشرة سنة، والتي تعيش حياة سعيدة ومرحة إذ يوضح الفيلم في بدايته احتفالها بعيد ميلادها كما تعيش سعادة غامرة بحبها لابن عمها الشاب آشلي ويلكز، لكن هذا الأخير لا يعلم بحب سكارلت له ليعلم خطبة ابنة عمه الأخرى "ميلاني"، وهذا ما يغضب سكارلت وعلى الفور تقرر الزواج من "تشارلز" شقيق آشلي، وتتصاعد الأحداث لتندلع الحرب الأهلية ويجند الشبان ويتوفى تشارلز في الحرب ضمن صفوف الجنوبيين إثر إصابته بمرض التهاب صدري، لكن سكارلت لم يهتز كيانه لموت زوجها وترملها، وتعود لتزوج حبيب أختها فرانك كندي، طمعا في أعماله لাকنها تتسبب بقتله عند محاولته تأديب مجموعة من السود الذين حاولوا الإعتداء عليها رفقة مجموعة من الشبان، الذين يساعدهم باتلر في الإختباء من الشرطة، ويكثر من هنا باتلر زياراته لسكارلت ومن هنا يرتبطان وتتجب له ابنة يسميها "بوني بلو باتلر"، ويسعى لتحسين سمعته بإستقامته، لكن سكارلت لاتهتم بزوجها وابنتها فيضطر للسفر إلى بريطانيا رفقة ابنته، لكنه يضطر للعودة بسبب شوق "بوني" لأُمها، وبعودته تسقط من صفوة الجواد وتكسر عنقها وتفارق الحياة، مما دفع باتلر لتركها لتعصف بهم الأقدار وتعود لقرينتها تارا أرض جدودها محاولة العيش وبناء حياتها من جديد، ومن هنا نلاحظ هذه القدرية التي ألمت بسكارلت وعاطفة الحب والزواج قد رصدها الفيلم بشكل جيد، كما رصد أيضا وأبان عن مزاجيتها المتقلبة وخاصيتها البارغماتية دفاعا عن مصالحها .

وعندما سئل ديفد سليزنريك من قبل الصحافة عن شعوره إزاء الفيلم، فأجاب قائلا: "في الظهيرة أعتقد أنه إلهي، وفي منتصف الليل أعتقد أنه تافه، أحيانا أعتقد أنه أعظم فيلم في التاريخ. لكن، إذا كان مجرد فيلم عظيم فقط سأظل راضيا ."(عكاوي ، 2008، صفحة 17) ومن هنا قد بلغ الفيلم من الشهرة والنجاح ما بلغ

وترك في أذهان المشاهدين أيقونات راسخة عبر التاريخ، واضعا نفسه ضمن الأفلام الأكثر أهمية في تاريخ السينما .

خاتمة:

من خلال هذه الورقة البحثية المتواضعة التي أبحرت مخيلتنا بين ثناياها وذلك بالعودة للماضي والتعقيب عن حيثيات النص السينمائي الذي يعد بمثابة النسيج الذي يتيه فيه القارئ محركا فيه مخياله، فلا صوت يعلو على صوت السيناريو بطبيعة أن جل الأفلام التي نشاهدها تم بناءها استنادا على الكلمة، بموجب أن مانشاهده من أعمال فنية عبر الشاشة هو نتاج عمل السيناريست الذي يبدأ عمله انطلاقا من خلق فكرة مطروحة من نسج خياله أو تبنيها من أحد الروايات الأدبية، وذلك بحكم أن طريقة كتابة السيناريو تتشابه مع طرق كتابة الأنواع الأدبية الأخرى في النقاط العامة وتختلف في النقاط الخاصة المميزة، كون السيناريو السينمائي يخضع لثلاث اعتبارات أولها مادة الكتابة تحت وطأة أنها المكون الأساسي للنص وفكرته الرئيسية وكذلك التخطيط للمشاهد التي يتم توزيعها بشكل مبدئي ووضع التصورات لترتيبها يلي هذه المرحلة تقييم النص ويتم وفق معالجة درامية للتأكد من توافقه مع قواعد الكتابة والأخلاق العامة لكل نوع على حدى، كما أصبحت الكاميرا أداة كتابة حاملة لنفس مواصفات وبراعة اللغة المكتوبة لتتجاوز كونها وظيفة لعرض الصور المتتابعة إلى وظيفة كتابة حقيقية، ففن الكتابة للشاشة الكبيرة يتطلب فهما دقيقا للسينما كوسيط بصري وقدرة على تجسيد الشخصيات والأحداث بطريقة تترجم بصريا. كما أن الكاتب السينمائي عليه الالتزام بجذب انتباه الجمهور، مع مراعاة تسلسل الأحداث وإبراز الرموز والدلالات التي تضيف أبعادا على النص، وتظل الكتابة السينمائية مجالا خصبا للإبتكار والتجديد حيث تسهم في إثراء التجربة السينمائية وتوسيع آفاقها.

وختاماً ومما سبق فقد خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج التي من أبرزها أن:

- ارتبطت الصورة ارتباطاً وطيداً بفكر الإنسان ومخيلته كما تعد الصورة الذهنية أصلاً لكل الصور، ومن هنا فالسينما من أكثر الفنون التي راهنت على تطور خطاب الصورة .

- يعد النص السينمائي ذلك المرتكز الرئيس لخروج الفيلم السينمائي لحيز الوجود.

- يتكون الخطاب السينمائي من ثلاث تمظهرات أساسية تتجلى في: النص المكتوب والخطاب السمعي وصولاً للخطاب البصري وفق انسجام تام بينها مانحة المنجز السينمائي قيمته الفنية .

- استعان الفيلم السينمائي بالمجاورة المسرحية نظير وجود تقارب فني بين العرض المسرحي والسينمائي

شكلاً .

- جنح الفيلم فنياً إلى ظاهرة السرد رغم ما لقيه من منافسة شرسة سواء للنزعة التسجيلية أو المجاورة

المسرحية .

- ساهمت العديد من الأعمال وقدمت لتاريخ السينما العالمية العديد من النماذج عن تطور الرواية المؤفلمة .
- قدم فيلم ذهب مع الريح لتاريخ السينما العالمية نموذجا لتطور الرواية المؤفلمة، مساهما في تطور اللغة السينمائية وتقنيات العرض الفيلمي .
- تعد فكرة تحويل الرواية إلى عمل مرئي وسيلة فعالة تجذب كل المخرجين المبدعين بغرض جذب أكبر عدد من الجمهور على أوسع النطاقات وإحياء نصوص الرواية بشكل يلفت الانتباه إلى معانيها العميقة ومغزاها الوطني.
- يوصي الباحث بدراسة الأعمال السينمائية المستوحاة من النصوص الإبداعية الأدبية في ظل التطورات الراهنة لتكنولوجيا الذكاء الاصطناعي ودوره في ابتكار اقتباسات جديدة.
- إمكانية التوسع في الدراسات التي تتناول تأثير الأدب والسينما على بعضهما البعض، وتأثيرهما على الثقافات المختلفة.
- التوسع في دراسة الأبحاث التي تتناول النصوص الأدبية خاصة الروايات المؤفلة .

قائمة المراجع:

1. ابراهيم العريس . (2010). من الرواية إلى الشاشة تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته. دمشق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.
2. أحمد البطريق. (2004). الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة. القاهرة، مصر: غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
3. ايمان هنشيري ، و اسماعيل بن صفية . (01 06, 2022). الإقتباس من النص المسرحي إلى الفيلم السينمائي: فيلم "جنون" لفاضل الجعاييبي نموذجا. آفاق سينمائية، صفحة 99_110.
4. جمال يطغان. (2022). المرجعية التاريخية والفنية لكتابة السيناريو في السينما الجزائرية. أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه. وهران، الجزائر: جامعة وهران 01.
5. جيل دولوز. (1997). الصورة_ الحركة (أو فلسفة الصورة). (حسن عودة، المترجمون) سوريا: منشورات وزارة الثقافة.
6. حسن الورياعلي. (2005). المصنفات السينمائية بين المقتضيات الفنية والضوابط القانونية (المجلد ط 01). طنجة، المغرب: سليكي إخوان.
7. دفاك التميمي ، و مصطفى عبيد. (08 مارس، 2010). الحل الإخراجي وعلاقته بوحدة الموضوع. الباحث الإعلامي، صفحة 221_240.

8. ديفيد روبنسون. (1999). تاريخ السينما العالمية 1895-1980. مصر: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
9. راوية شاوي. (10 06, 2022). التفاعل بين الأدبي والسينمائي (العلاقة والحدود). آفاق سينمائية، صفحة 157_169.
10. رايموند سبوتزوود. (1966). الفيلم وأصوله الفنية. (محمد علي ناصف، المترجمون) القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة.
11. رحاب عكاوي . (2008). ذهب مع الريح ج 01 (المجلد 01). لبنان: دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
12. رفعت عارف الضبع. (2011). السيناريو (المجلد 01). القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع.
13. رياض عبد الفتاح. (1974). التكوين في الفنون التشكيلية. القاهرة، مصر: دار النهضة العربية.
14. رياض عصمت. (1980). البطل التراجيدي في المسرح العالمي (المجلد 01). بيروت، لبنان: دار الطليعة للطباعة والنشر.
15. زكريا محمود. (27 11, 2007). العلاقة بين الرواية والسينما. تاريخ الاسترداد 26 07, 2024، من www.nouhworld.com.
16. سعد الله مكي. (26 06, 2023). من قضايا الأدب والسينما الإقتباس السينمائي وسلطة المؤلف. مجل آفاق سينمائية ، صفحة 369.
17. سهام بوزيدي. (15 01, 2017). العناصر الفنية في الفيلم التاريخي الوطني قراءة في فيلم مصطفى بن بولعيد. مجلة الحقوق والعلوم السياسية.
18. سوين دوايت. (2010). كتابة السيناريو للسينما. (الحضري أحمد، المترجمون) القاهرة: دار الطناني للنشر والتوزيع.
19. سيد فيلد. (1989). السيناريو . بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر .
20. صلاح أبو سيف. (1977). السينما فن (المجلد 01). القاهرة، مصر: دار المعارف 1119 كورنيس النيل.
21. صلاح أبو سيف. (1977). السينما فن. القاهرة : دار المعارف 1119 كورنيس النيل .
22. صلاح أبو سيف. (1982). كيف تكتب سيناريو؟ بغداد: دار الجاحظ للنشر.
23. عبد الله بن عزوزي. (2018). الخصائص الفنية لسيناريو الفيلم الثوري في السينما الجزائرية. رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه. وهران، الجزائر: جامعة وهران 01.
24. عزالدين عطية المصري. (2010). الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية. بحث مكمل لنيل درجة الماجستير. غزة، فلسطين: الجامعة الإسلامية غزة.

25. فاضل الأسود. (1996). السرد السينمائي (المجلد ط 01). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
26. فايزة يخلف. (01 03, 2016). السينما بين النص الأدبي والكتابة للشاشة. مجلة علوم اللسان، الصفحات 292-301.
27. قاسم حسين صالح. (1988). الإبداع في الفن. بغداد، العراق: دار الكتب للطباعة والنشر.
28. كيفن جاكسون. (2007). السينما الناطقة. (علام خضر، المترجمون) دمشق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة _ المؤسسة العامة للسينما.
29. لويس هرمان. (2002). الأسس العلمية لكتابة السيناريو في السينما والتلفزيون (المجلد ط 01). (مصطفى محرم، المترجمون) القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
30. لينداج كاوغيل. (2013). فن سم الحبكة السينمائية. (د.محمد منير الأصبحي، المترجمون) سوريا: منشورات وزارة الثقافة _ المؤسسة العامة للسينما.
31. محمد الأمين بن ربيع. (2023). الصورة من النص الروائي إلى الفيلم السينمائي دراسة مقارنة في التجربة الجزائرية. أطروحة مكملة لنيل شهادة الدكتوراه. باتنة، الجزائر: جامعة باتنة 01.
32. محمود الزواوي. (2006). روائع السينما أفضل 100 فيلم أمريكي (المجلد 01). الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع.
33. يوري لوتمان. (1989). مدخل إلى سيميائية الفيلم (المجلد 01). دمشق، سوريا: مطبعة عكرمة.
34. Jean Bernard Vray (2008) L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théorie et lectures, édition Gallimard, paris .p 30.
35. le petit larousse dictionnaire francais. Paris 2009. p 14.

ملاحق التهميش :

- * _ مارغريت ميتشل: (1949-1990) كاتبة وروائية أمريكية ، عملت كمخبرة صحفية في جريدة أتلانتا من أهم أعمالها روايتها الوحيدة "ذهب مع الريح" والتي بلغت بها ما بلغت من شهرة ونجاح.
- ** _: فيكتور فليمينج victor Fleming (1883_1949) مخرج ومصور ومنتج سينمائي أمريكي من بين أعماله الأكثر شعبية ساحر أوز سنة 1939، وكذا فيلم ذهب مع الريح 1939، إذ حصل على جائزة الأوسكار كأفضل مخرج نظير أعماله .
- *** _ ديفيد سيلزنيك (1902_1965) منتج وسينمائي أمريكي ، اشتهر بإنتاجه لفيلم ذهب مع الريح 1939 ورينيسكا 1940 والذان حصلا على الأوسكار ضمن فئة أفضل الأفلام سنة 1940