

السيناريو: بين " التآمر " على واقع الرواية والتعبير عنه

منيرة مبروكي

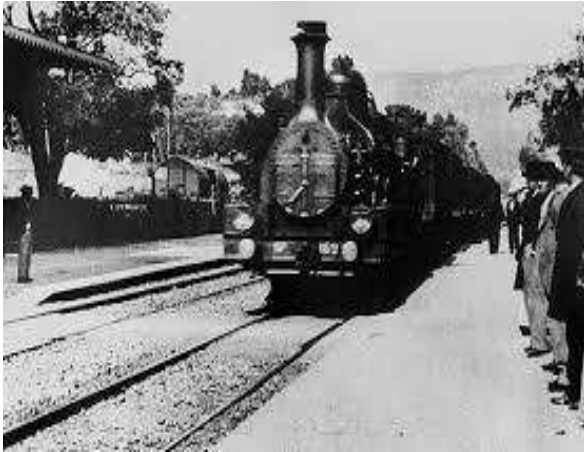
جامعة قابس تونس

حينما يدخل النص الروائي إلى الشاشة الكبيرة، هذا سؤال شائك وعويص ويتطلب الضبط والتدقيق نظرا لالتصاقه بالعديد من المسائل المتشابكة كالاقتباس والأمانة، فهل كانت السينما أمينة للنص الروائي، وهل يستطيع المخرج أن يكون أمينا في نقل الكلمات وتحويلها إلى صور متحركة، وهل السينما المقتبسة عن الرواية تدفع إلى متعة المشاهدة أو تشويه النص، هذه أسئلة نطرحها وسنحاول الإجابة عنها. وقبل الإجابة سوف نقوم بإطلالة تاريخية عن نشأة السينما لإبراز المنطلقات التي قامت عليها السينما والتي هي بالأساس منطلقات تقنية بحتة ولم تصبح السينما فنا إلا مع بدايات اكتشاف المونتاج وأدوات التعبير الفيلمي من استعمال اللقطات المكبرة والتوليف المتوازي الخ

كانت بداية السينما بسيطة الطرح والتركيب، وخالية من التعقيد. كل ما يقوم به صاحب الفيلم وقتها هو الاتيان بفكرة صالحة للتصوير، ثم يقوم بتنفيذها وتصويرها كما هي في ظرفهما الزماني والمكاني الحقيقيين، دون التدخل في الخلفية للحدث المصور، وهذا ما تم فعلا على يد الأخوين (لوميير) في فرنسا حين قاموا بإرسال المصورين إلى كل من مصر وآسيا لتصوير أفلام قصيرة مكونة من مشهد واحد فقط.

ولأن العالم كان حديث العهد بآلة التصوير السينمائي، كان الجميع منبها بإمكانات هذه الآلة وقدرتها على عكس الواقع وترجمته إلى صور متحركة تطابق الأصل، لذلك كان تركيز المخرجين والمصورين على الآلة نفسها

وعلى صورها أكثر من تركيزهم على ما يمكن أن تخلقه هذه الصور من رموز ومعان، وما يمكن أن يضيفوه هم من أثر عليها، لقد كانوا يتعاملون معها بسطحية مبررة، إذ لم يكن يهمهم حينها سوى عرض الحياة اليومية التي تخرج عبر هذه الآلة العجيبة: سينماتوغراف هذه الأفلام التسجيلية القصيرة، والتي لا تتعدى الدقيقة، كانت



تُصوّر الحياة الواقعية اليومية، وفي مشهد واحد.

« وصول القطار إلى المحطة » في شهر جانفي سنة

1896

بين لقطات كبيرة جداً، ومثل عين تنظر من خلال ثقب باب، أو زهرة، أو مسدس، أو سنبله قمح، ولقطات بعيدة صورت لمساحات شاسعة من الريف والمناطق المهجورة. كما استخدم الكاميرا المتحركة، واستخدم أيضاً القطع المتداخل، أو المتوازي بين المطارد، والطريد لخلق مشاهد الإثارة والتشويق، واستخدامه للقطات القريبة، واللقطات المتوسطة جعلت المشاهد ينشغلون مع الأحاسيس والمشاعر التي تظهرها الشخصيات في الفيلم ولقطاته الطويلة الشاملة الرؤيا خلقت نوعاً من الانطباع عن الفخامة البطولية.

ومحمي سيري ايزنشتاين الذي لم يكن مجرد مخرج سينمائي فحسب، بل كان أيضاً أستاذاً ومنظراً ومفكراً سينمائياً ساهم في إرساء وتطوير نظرية السينما، وأثار بأفلامه ونظرياته وكتبه وأبحاثه وتجاربه السينمائية، جدلاً عميقاً حول علاقة السينما بالفكر الإنساني، وعلاقتها بالفنون الأخرى، كما طرح الكثير من التساؤلات حول جمالياتها وخصائصها المميزة ووظيفتها، وهو جدل لا يزال يغذي التيارات النقدية الحديثة حتى اليوم.

ويجمع معظم النقاد على أن أيزنشتاين هو من أهم الرواد في تاريخ السينما خصوصاً من خلال فيلمه "المدرعة بوتكين" الذي اعتبره "جورج سادول" واحداً من عشرة أفلام هزت العالم والذي يعتبر نموذجاً للكمال الفني النادر، وهو لا يزال يلهم آلاف السينمائيين في العالم بأسلوبه الخاص المميز في التصوير والمونتاج، وقدرته على تكتيف الجماليات الجديدة التي ولدت مع التغييرات السياسية والاجتماعية التي شهدتها روسيا في مطلع القرن العشرين.

وتطور السينما التي تسمى بـ "فن الفنون الجامعة" يرتبط بالتقدم التكنولوجي وكذلك بالفنون



« الخروج من المصنع » هو أول فيلم للأخوين لوميير،

وكان ذلك في شهر ديسمبر سنة 1895

وفي سنة 1902 أخرج ميليه. فيلم (رحلة إلى القمر) والذي يُعتبر أول فيلم خيالي علمي في تاريخ السينما. هذا الفيلم يعتبر سابقاً لعصره، في طريقة التصوير، ونوعية اللقطات، وفي أجوائه المبتكرة، وديكورات وأزيائه، وفي موسيقاه التي صنعت خصيصاً له، وكذلك في أسلوبه التهكمي الساخر الذي لم يكن مألوفاً آنذاك، أما فكرته فهي تدور حول رحلة يقوم بها مجموعة من العلماء إلى القمر ذهاباً وإياباً ويتعرضون خلال رحلتهم هذه لصدمات عديدة من سكان القمر، والفكرة مستوحاة من قصة الروائي الفرنسي الشهير: جول فيرن "من الأرض إلى القمر". وهكذا بدأت السينما مع "ميليس" تتجه نحو القص والحكي وبالتالي نحو الفن.

ولما جاء ديفيد وورك جريفيث وهو مؤسس السينما الأمريكية وأحد أهم السينمائيين في تاريخ السينما بتحفته الكبرى: مولد أمة (The Birth of a Nation) سنة 1915، عن الحرب الأهلية الأمريكية، وقام خلال هذا الفيلم بتطوير استخدام العديد من الأساليب الفنية، فجاء "مولد أمة" في أكثر من ألف لقطة

الأخرى كالمرح والشعر والقصة والرواية الخ ، ويشير تاريخ السينما بأن علاقة السينما بالأدب بدأت مع بداية السينما، ولنا أن نذكر ما قدمه شارل ديكتز الروائي لأدوارد جريفيث المخرج، وكذلك المواد الأدبية كأساس للعديد من افلام "جورج ميليس" ناهيك عن الاقتباسات الأدبية الكثيرة التي تحولت إلى أفلام مثل "البؤساء" لفكتور هيجو و"الأبله" -"دستوفسكي" و "العجوز والبحر" -"همنجواي"، ووصل هذا التأثير إلى حد استلهام بعض التيارات الفنية وتطبيقها في السينما مثل السريالية والتعبيرية الخ.

السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو هل أن علاقة السينما بالرواية هي علاقة احتواء أم تكامل، بمعنى آخر هل أن كتابة سيناريو الفيلم تضطر للتأمر على واقع الرواية نظرا لخصوصياته وطبيعته أم هو ينقله بكل وفاء وإخلاص .

إنّ الفيلم حكاية تروى بالصور مثلما الرواية والقصة حكاية تروى بالكلمة المكتوبة، هناك اختلافات تفرضها وسيلة التعبير نفسها فالكتابة بالصورة تختلف عن الكتابة بالقلم والتعبير الآلي الذي تفرضه الكاميرا يختلف عن التعبير الأدبي ولكن يظل هناك تقارب حميمي ومحاولة طموحة في أن تقترب الرواية من السينما وأن تكون السينما أمينة ووفية للواقع السرد للرواية.

فالسينما اقتحمت عالم الرواية وتوغلت في عمق شخصياتها وراودت أحلامهم ورغباتهم وهواجسهم وبحثت في ماضيهم واقتحمت الرواية عالم السينما بتقنياته الجديدة وطبيعته التعبيرية السلسلة فحطمت بنية السرد التقليدي القائم على الشكل الهرمي وعملت على تفاعل عنصر الزمان والمكان وتداخل الأزمنة وغيرها.

إذن الفرق ما بين الرواية والفيلم أو السيناريو هو فرق في النوع والكتابة، فطبيعة الكتابة الروائية تختلف عن طبيعة الكتابة السينمائية، فالرواية هي فن قائم بذاته مجعولة للقراءة أما السيناريو فهو مطية لإنجاز فيلم، وعليه فهو مكتوب ليرى ويصير. ويمكن أن نتحسس طبيعة هذا الفرق في طبيعة السرد نفسه، السرد الروائي والسرد السينمائي.

تنأسس الرواية كجنس أدبي قوامه اللغة المكتوبة على عنصر السرد بالدرجة الأولى، تحكمها بنية حديثة مبنية على توالي الأسباب والمسببات الناتجة عنها، كما يذهب إلى ذلك "تودوروف" إضافة إلى وجود سارد وشخصيات وأمكنة وأزمنة، وهي تظل محكومة شأنها في ذلك شأن الحكاية، بمسار سردي محكوم بترابط منطقي ومكون من سلسلة من الوظائف الفاعلة في إمكانية تنابع أحداثها. كما أن السارد فيها، هو الذي يقوم بلعبة ترتيب عمليات الوصف ويحدد طريقة توالي الأحداث وهو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين الشخصيات أو عن طريق وصف موضوعي. وهو ما يؤهلها، في مقابل الأجناس الأدبية الأخرى لأن تتحول إلى فيلم سينمائي، خصوصا إذا علمنا أنها تلتقي مع كثير من عناصر بنائه، وأولها السرد، على اعتبار، وكما يذهب إلى ذلك رولان بارت، أن السرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، كما يمكن أن تحتمله الصورة ثابتة كانت أم متحركة.

نخلص من هنا إلى القول إن لكل من السرد الروائي والسرد السينمائي مميزاته الخاصة به، حتى وإن التقيا في الكثير منها، ذلك أن السرد الروائي باعتماده على اللغة المكتوبة وحدها، يستطيع أن يشخص الحياة النفسية للشخصيات الروائية تشخيصا داخليا عميقا، اعتمادا على

تقنية الحوار الداخلي، في حين أن السرد السينمائي لا يستطيع فعل ذلك، وإنما يكتفي بالقبض على الصورة وهي تتشكل خارجياً، من خلال تعبيرات الشخصيات الإشارية التي يمتحنها لملاحظتهم. وهو أيضاً ما لا يستطيع السرد الروائي أن يقوم به مهما اعتمد في لعبة تتابعه على التقاطع المستمر بينه وبين الوصف، هذا الوصف الذي "ينجح أكثر في تحويل "الواقعي"، "المادي" إلى متخيل، أكثر مما تستطيعه "عين الكاميرا"، التي تنجذب نحو نوع من المحاكاة أكثر حرفية.

ولنا هنا أن نشير بأنه لكي يصبح النص الروائي قابلاً للتحويل إلى فيلم، هو تحويله إلى سيناريو، أي إلى حوارات بين مجموعة من الشخصيات، وإلى أوصاف موازية محددة لكل ما يهم هذه الشخصيات وأفعالها وأماكن وجودها. وتعتبر هذه المرحلة الوسيطة فعلاً لغوياً يترجم الفعل الأول، أي أنها تعتبر في نفس الوقت تمثلاً للنص الروائي وتمثيلاً مقيداً له، على اعتبار كون صفة (التقييد) هنا، تعني التمثيل الجديد المقيد بما فوق التسنيينات الخاصة بجنس السيناريو. انطلاقاً من هذا الفهم فإن التحويل الذي يتم في هذه المرحلة هو ترجمة تأويلية للنص في كليته. ذلك أن تحويل السرد إلى حوار، وإلى محددات مكانية وزمانية لمواقع وديمومات الحوار، وإلى محددات عملية للمتجاوزين، نتيجة لسيرورة إدلالية (سيميويز) ذهنية.

يعتبر السيناريو هو الهيكل والإطار العام للفيلم، فقصة الفيلم وموضوعه يتحددان من خلاله، وكذلك الحبكة والشخصيات. وبذلك يكون السيناريو هو رسم باللغة والبناء العام لما سينفذ بالصورة والحركة. فالسيناريو يقدم للمخرج وغيره من الفنانين صانعي الفيلم، اللغة والأساس لتنظيم العمل السينمائي واتساقه.

وكاتب السيناريو هو الذي يعمل على النص، وأحياناً يكون هو نفسه مؤلفه. فعمل كاتب السيناريو هو وضع الكلمات على الورق ورسم الشخصية وتطورها بوضوح وكذلك تحديد البناء القصصي.

يعتبر السيناريو عملاً أدبياً فنياً مستقلاً، فهو مثل الرسم المعماري يستخدم فقط كمرحلة وسيطة لا بد أن يمر الفيلم من خلالها في طريقه إلى شكله الكامل النهائي. ومع ذلك يجب على كاتب السيناريو الذي يكتب للسينما أن يتعامل قبل كل شيء بالحركة، بل ويجب أن يتحرك حواراً باضطراب وأن يحتوى في داخله على جوهر ديناميكية الحركة نفسها. ويجب أن تتحرك شخصياته بحيث يكون هناك حدث ظاهري كاف داخل إطار العمل ليبرر وجود هذه الشخصيات في الفيلم. كما أنه يجب أن يكون قادراً على تطوير الحركة داخل كل لقطة على حدة داخل المشهد الواحد والتي تكون بالتالي الفصول، والتي في النهاية تكون الفيلم الذي يتدخل فيه بشكل أكبر المخرج والمونتير، ومع ذلك فإن كاتب السيناريو هو واضع أساسها.

وأثناء كتابة السيناريو غالباً ما يقتصر دور كاتب السيناريو على كتابة المشاهد الرئيسية دون أن يشير إلى أحجام اللقطات أو زوايا الكاميرا، وقد يضمه فقط مجموعة من التوجيهات للمخرج والممثلين والمصور. ومع ذلك فإن كاتب السيناريو النموذجي هو من يكون على معرفة وثيقة بالعناصر الفنية للغة السينمائية أي أنه على دراية بإمكانات وحدود الكاميرا السينمائية، وباستخدام أنواع اللقطات المختلفة أي أبعاد الكاميرا وزواياها، وكذلك وسائل الانتقال، بالرغم من أنه غالباً كما ذكرنا لا يشير إليها أثناء الكتابة.

ومهما تكن طبيعة معضلات التحويل من رواية إلى فيلم إلا أن الجدل لا يزال اليوم قائما حول مدى ما تنطوي عليه من إبداع، وعملية النقل المبدعة أو تحويل الرواية هي التي تقوم بتفهم الأفكار والجو الدرامي العام ونقلها من عالم الكلمة إلى عالم الصورة، بمعنى استخدام الأدوات البصرية لتحويل الرواية من وجود الحرف والكلمة إلى وجود الصورة، وليس استنساخها. وبوسع السيناريست الملهم إعادة خلق الرواية بأسلوب يجعله وكأنه عمل جديد، ومن الأدلة على ذلك ما قام به المخرج "جورج كيكور" في اقتباس "دافيد كوبرفيلد" إلى السينما وتحويلها إلى أثر سينمائي كبير. وكذلك رواية فكتور هوجو "البؤساء" التي نشرت سنة 1862، وتعد من أشهر روايات القرن التاسع عشر، والتي يصف وينتقد فيها الظلم الاجتماعي في فرنسا بين سقوط نابليون في 1815 والثورة الفاشلة ضد الملك لويس فيليب في 1832 من خلال شخصية السجين السابق جان فالجان ومعاناته بعد خروجه من السجن.

تعرض الرواية طبيعة الخير والشر والقانون في قصة أخاذه تظهر فيها معالم باريس، الأخلاق، الفلسفة، القانون، العدالة، الدين والحب العائلي.

وقع اقتباس هذه الرواية إلى السينما العديد من المرات، وقد حقق الفيلم مبيعات ضخمة وحصل على العديد من الجوائز.

ويمكن أن نذكر أيضا رواية الروائي "إرنست همنجواي" في روايته الشهيرة "العجوز والبحر" التي تحصلت على جائزة نوبل في الأدب ووقع تحويلها إلى السينما عن طريق المخرج "جون ستورجس"، وكما الرواية لاقى الفيلم نجاحا منقطع النظير.

ويمكننا أيضا أن نذكر بعض الأعمال الروائية العربية التي تحولت إلى أفلام ناجحة مثل "القاهرة الجديدة" للروائي المصري نجيب محفوظ والتي حولها المخرج صلاح أبو سيف للشاشة، وكذلك رواية احسان عبد القوس "لا أنام"، و"الأرض" للروائي "عبد الرحمان الشرقاوي" الذي حولها "يوسف شاهين" إلى فيلم ناجح.

ويمكننا أن نشير إلى بعض الأفلام المقتبسة عن الرواية في السينما التونسية، ومنها "وغدا" للمخرج ابراهيم باباي" المأخوذة عن رواية "ونصبي من الأفق" للروائي التونسي عبد القادر بن الشيخ، وكذلك فيلم "ليلة السنوات العشر" المأخوذة عن رواية بنفس الاسم للروائي محمد صالح الجابري

السيناريو: علاقة "تأمر" أم تفاعل؟

بعد أن قدمتُ لحة وجيزة عن نشأة السينما، وكيف أن السيناريو جاء في مرحلة لاحقة، واعتمد كثيرا على روايات عالمية صدرت، وعرفت نجاحا باهرا عند القارئ قبل أن تتحول إلى عالم الصناعة السينمائية، عليه يمكن القول بأن العلاقة بين الرواية والفيلم هي علاقة جدلية، علاقة أخذ ورد.

وهذا ما يبرزه رأي "أمبيرتو إيكو" حول روايته الشهيرة "باسم الورد" التي تحولت إلى فيلم أخرجه "جان جاك آنو" والذي قال فيه: "ما يكتمه الكتاب يقوله الفيلم وقد اتخذت ازاء الفيلم موقفا رصينا فقلت: سيكون ذلك عمل شخص آخر، وأعني أن الفيلم كان مسحا للكتاب وإعادة لكتابته من جديد"

نخلص من خلال دراستنا هاته، التي حاولنا فيها أن نحدد بعض التقنيات المتشابهة في كل من الرواية والسينما دون أن ننسى الاختلافات الحاصلة بينهما، فهذه الاختلافات هي التي تشكل أصالتهما معا إلى القول إن

الهوامش:

- 1- افرام كاتز: الموسوعة العالمية للسينما
- 2- ريتشارد تايلور: كتابات أيزنشتاين 1922-1934
- 3- دادلي أندرو: النظريات الكبرى للسينما
- 4- رودلف آرنهيم: فن الفيلم
- 5- إيان كريستي وديفيد إليوت: أيزنشتاين في التسعين
- 6- السينما آلة وفن آلبرت فولتون.
- 7- تاريخ السينما في العالم جورج سادول.

الفن مع استفادتنا من بعضهما البعض، فلقد التجأت السينما في بداية ظهورها وفي لحظة من لحظات مسارها التطوري إلى الرواية، فإن الرواية، وبعد تحقيق السينما لهويتها الفنية الخاصة بها، عادت إلى السينما واستقت منها بعض تقنياتها وحاولت توظيفها في بنائها الروائي. فالسينما قد استفادت من تقنية التثوير الروائي وحاولت تطبيقها في عملية الإخراج والرواية قد رأت في المونتاج السينمائي تقنية جديدة من أجل حركية داخل مسارها السردية وتوظيف مميزات التعبير بالمقاطع انطلاقاً منها.

وسوف أهي هذه القراءة بنظرة نقدية إلى الهوة التي تفصل بين الرواية والفيلم في تونس، وما هو سبب عزوف السينما في تونس عن اعتماد الرواية إلا فيما ندر، وهذا ما نرجعه إلى طبيعة السينما التونسية نفسها التي هي بالأساس سينما المؤلف أو ظاهرة المخرج الشامل الذي يقوم بكل شيء، تحويل الرواية إلى سيناريو بالإضافة إلى تقديمه للرؤية الإخراجية وإشرافه في الأخير على تحويل أطوار النص الروائي إلى عمل سينمائي من خلال عملية إخراج العمل، فيخرج الفيلم ويمثل فيه أحياناً، وهذه حالة شاذة في السينما العالمية لكنها موجودة في السينما العربية عموماً وتتطلب الحل والحسم.