

مقتضيات تحويل النصّ الروائي إلى الفيلم السينمائي -دعاء الكروان أنموذجا-

Requirements for turning the novel into a film -Du'aa al-Karawan" as a model-

دنيا شيهب¹، نوال بن صالح²

¹ جامعة محمد خيضر (بسكرة)، ch.dounya@gmail.com

² جامعة محمد خيضر (بسكرة)، bensalahna@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2020/02/08 تاريخ القبول: 2020/10/12 تاريخ النشر: 2020/11/09

Abstract:

This article discusses the most important aspects of the transformation of the novel to the film, as well the links between them. Which will require to study the relationship that can exist between two different expressive forms: one based on the word, the second is based on the visual image. The choice was made for the novel "Du'aa al-Karawan" by "Taha Hussein" and the film adaptation of the same title by "Henry Barakat".

Key words: novel, cinéma, adaptation, film.

الملخص:

يتناول المقال أهم مظاهر تحويل النصّ الروائيّ المقروء إلى الفيلم السينمائي المرئي، وكذا الروابط الموجودة بينهما منذ الظهور الأول للسينما. وهذا ما سيستدعي -حتما- البحث في العلاقة التي يمكن أن تقام بين نسقين تعبيريين مختلفين: أحدهما يقوم على الكلمة بوصفه فنا مقروءا ممثلا في الرواية، والثاني يقوم على الصورة بوصفه فنا مرئيا ممثلا في السينما. وقد وقع الخيار على رواية "دعاء الكروان" للكاتب "طه حسين"، والفيلم السينمائي المقتبس عنها والذي يحمل العنوان ذاته لمخرجه "هنري بركات".

كلمات مفتاحية: الرواية، السينما، الاقتباس السينمائي، الفيلم.

1. مقدمة:

اشتهرت السينما بأنها الفن السابع الناتج عن تآلف ستة أنواع من الفنون المتعارف عليها (العمارة، الموسيقى، الرسم، النحت، الشعر، الرقص). تأسست فكرتها على تحريك الصورة الثابتة وقد ازدهرت فأنتجت أفلاما متحركة صامتة ثم ناطقة، وتطورت من سينما الأبيض والأسود إلى سينما الألوان، كما أثبتت أن لها القدرة على التعبير عن آراء وأفكار لا يمكن التعبير عنها بأشكال فنية أخرى، فأصبحت تحتل اليوم الصدارة والقدرة على جمع واستثمار مختلف ألوان الفنون الأخرى مثل الأدب.

من هذا المنطلق كان لابد لنا أن نتساءل عن طبيعة العلاقة القائمة بين الرواية والسينما؟ وماهي أهم الروابط التي تجمع بين هذين النسقين التعبيريين المختلفين؟ ومن ثمة كيف تتجلى مختلف مظاهر تحويل الرواية الأدبية إلى فيلم سينمائي؟.

2. العلاقة بين السينما والرواية:

منذ بدايتها وجدت السينما في الأدب أحد المناهل الكبرى التي يمكن أن تستفيد منها، بل وترى فيها وصفة جاهزة تستطيع التعامل معها وتحولها إلى أعمال سينمائية. في المقابل استلهمت الرواية من الفن السابع جملة من المعطيات البصرية والتقنيات الفنية.

هكذا تبدو بداية الروابط بين الأدب والسينما منذ الظهور الأول للسينما، حين حاول بعض المخرجين في بداية القرن العشرين أن يستخدموا الروايات والقصص مادة لأفلامهم، وبأخذوا من روائع الأعمال الأدبية الخالدة ما يصلح موضوعا فيلما يخضع للمعالجة، وعلى رأسهم «جورج ميليس-George Millis» الذي اقتبس جل روايات «جول فيرن-Jules Verne» الاستباقية» (محمود إبراقن، 2011، ص 170). فكان أن ظهرت كثير من عناوين الأفلام، تحمل نفس عناوين الروايات (المؤلفة) وحقق عدد غير قليل منها رواجاً وشهرة كبيرين، إذ لا يمكننا حصر الأعمال الروائية التي قُدمت من خلال السينما لكن يمكن أن نذكر منها: «أنا كرنيبا» و«الحرب والسلام» لمؤلفهما «تولستوي-Tolstoy»، و«الجريمة والعقاب» ل«ديستوفسكي-Distowski»، و«البؤساء» و«أحبد نيوتردام» ل«فيكتور هيغو-Victor Hugo»، حيث لم يجاوز عرض أي من هذه الأفلام ربع الساعة (مسعدي الطيب، أبريل 2017، ص247). بالإضافة إلى رواية «أوليفر تويست-Oliver Twist» ل«تشارلز ديكنز-

Charles Dickens "و"العجوز والبحر" لـ"ارنست همنغواي-Ernest Hemingway"، وغيرها من الإبداعات الأدبية.

عربياً أيضاً حازت الروايات على فرصة التحول إلى أفلام كـ «زينب» لـ"محمد حسين هيكل" و«دعاء الكروان» لـ"طه حسين"، و«قنديل أم هاشم» لـ"يحيى حقي" و«الثلاثية: قصر الشوق- بين القصرين- السكرية» لـ"نجيب محفوظ"، و«لا أنام» لـ"إحسان عبد القدوس" إلى جانب ما تم تحويله في السنين الأخيرة ولقي نجاحاً كبيراً.

ادعى المخرج السينمائي الأمريكي "ديفيد غريفت-David Griffith" بأن العديد من تجديده في السينما كانت في الواقع مأخوذة من صفحات "ديكنز"، في مقاله "ديكنز وغريفت والفيلم اليوم"، كما يُرينا "ايزنشتاين-Eisenstein" كيف قدمت روايات ديكنز لغريفت عدداً كبيراً من التقنيات المتقدمة، فهناك ما يقابل الاختفاء التدريجي والتداخل وتكوين الصورة والتجزئة إلى لقطات متنوعة، والعدسات الخاصة بالتصوير وأهمها جميعاً مبدأ المونتاج المتوازي، حتى أن ايزنشتاين يُحول الفصل الواحد والعشرون من رواية "أوليفر تويست" إلى نص تنفيذي ليدل على أحاسيس ديكنز السينمائية (لوي دي غانيتي، 1993، ص4). وهذا يدل على أن العلاقة بين السينما والرواية علاقة تأثر وتفاعل متبادل.

هكذا ندرك أن هناك تفاعلاً متميزاً بين الرواية والسينما، إذ لم تعكف هذه الأخيرة على الاقتباس والتأسيس انطلاقاً من نصوص أدبية فقط، بل استعانت بالرواية حين «دمجت تكنيك الكتابة الأدبية - الروائية في خطابها ولغاته مثلما هو لافيت في أعمال "روبير بريسون-Robert Bresson" و"مارغريت دوراس-Margaret Duras". ومن جانب آخر أصبحت الرواية تستثمر التكنيك السينمائي في الكتابة الروائية، مثل الاسترجاع والوقفة والتلاعب بالأزمنة وغيرها» (عبد الجليل بن محمد الأزدي، 2018، ص23). وإذا كانت هذه الحالة تجد مثيلتها عموماً في الرواية الجديدة مع "آلان روب غرييه-Alan Robb Greer" و"ناتالي ساروت-Natalie Sarot".

ومن هنا غدت العلاقة بين هذين الفنين وثيقة إلى حد استفادة كل منهما من الآخر، حيث أصبحت الرواية رافداً هاماً من روافد السينما. كما أقر بذلك "نجيب محفوظ" في قوله: «إن

الرواية هي أداة السينما الأولى بسبب قربها من ذلك الفن، وليس لفرط سهولتهما» (كريمة ناوي، 2010/2009، ص169)، بينما باتت الرواية تستعير وتوظف الأساليب السينمائية. ولعل هذه التقاطعات وهذا الارتباط والتوطد بين الأدب والسينما جعل العلاقة بينهما طوال الوقت فيها تماس والتباس إلى حد كبير. فالأدب والسينما يتواصلان ويتكاملان على أصعدة متنوعة. ومن الملائم القول كذلك إنهما يتعارضان ويتقابلان في مناح كثيرة وعلى مستويات عديدة، خاصة لما «يخلق الخطاب الروائي "الوهم المجازي" عبر السرد وتولد السينما "الوهم البصري" عبر الصورة» (عبد الجليل بن محمد الأزدي، 2018، ص16) إذ يجب التفكير في علائق الصورة والكلمة بوصفها علائق قديمة متبادلة.

3. بين الأسلوب الروائي والأسلوب السينمائي:

من الأكيد أن الشريط السينمائي نمط من أنماط التعبير مختلف عن نمط التعبير الروائي، إذ يظهر جليا أن المواد وطرق التعبير ليست متشابهة في اللغتين. فالفيلم حكاية تروى بالصور مثلما الرواية تروى بالكلمة، لكن هناك اختلافات تفرضها وسيلة التعبير نفسها فالكاتبة بالكاميرا تختلف عن الكاتبة بالقلم، والتعبير الميكانيكي الذي تفرضه آلة التصوير يختلف عن التعبير الأدبي، لذلك يجب الاعتراف أن هناك قائمة اختلاف بين أدوات كل من الروائي والمخرج السينمائي في التعبير، وهو اختلاف يتخذ العديد من الأشكال:

- يخاطب الكاتب ذهن من خلال تأنيث المشاهد، ورسم ملامح الشخصيات معتمدا الوصف، في حين يخاطب السينمائي العين أولا وهو في غنى عن الجمل الوصفية المكثفة ذات الوظيفة الديكورية في النص السردي (مسعودي الطيب، أبريل 2017، ص 249). يصور الشريط ما هو خارجي ومرئي وكل ما هو مادي وهذا ما تؤكد «فرجينيا وولف - Virginia Woolf» بقولها: «إن الفيلم يتوافر له عدد لا يحصى من الرموز عن العواطف التي يصعب التعبير عنها ومع ذلك ينبغي للسينما أن تتجنب ما لا يمكن التعبير عنه إلا بالكلمات» (ظاهر عبد المسلم، 2002، ص123). أما الرواية فهي أنسب للتعبير عن الحالات الباطنية للعقل عكس الشريط السينمائي الذي يكون أكثر قدرة على عرض ما يفعله الناس ويقولونه وأقل قدرة على عرض ما يفكرون به.

- تستند آلية التصوير الأدبي أي صنع الصور الفنية إلى المعطيات الأدبية الخالصة، فالفكرة حرة منطلقة غير مقيدة بأي اعتبارات تقنية أو اشتراطات تنفيذية في بناء الأماكن الفيلمية

على أرض الواقع، إذ أن صنع المكان بالكلمات أيسر بكثير من بنائه بالمواد والكتل والأحجام والقياسات والألوان وغير ذلك. فالروائيون يسعون جاهدين لتخليق أماكنهم الخاصة فهم يعمدون إلى بناء أدبي يوحى بالمكان المفترض الذي يعتمد على طاقة التخيل (**طاهر عبد المسلم، 2002، ص123**)، في حين يعتمد المخرجون إلى تجسيد العوالم والأمكنة في الواقع باستخدام طرق عديدة كالخداع البصري، التلاعب بالألوان والصور، وغير ذلك.

• تتوجه الرواية إلى جمهور يقرأها بعينه ويستقبلها بعقله، بينما السينما تقدم لنا عملاً نقرأه بالعين والأذن ونعالجه بطريقة مختلفة تماماً. فيجب أن يؤخذ بالاعتبار أن ما يكتب في عشر صفحات في الرواية يقدم في لقطة واحدة في الفيلم السينمائي. ولكي تخلق السينما التفاعل المرجو منها فإنها تلجأ إلى البصري المعروض عوضاً عن اللغوي المكتوب، لأن الصورة تشتغل في استقلال عن المقروء، إذ هي موضوع تأمل بصري صرف، يقتضي من المتلقي رصدها كأشكال وعلامات بصرية غير لغوية.

• تكمن بين فكرة الصورة المرئية والصورة الذهنية جذور الفرق بين الفنون وإن التعبير عن الحالات العقلية كالذاكرة والأحلام والخيال، يكون باللغة أفضل منه بالشريط لأن الشريط لا يملك سوى الوسيلة المادية التي لا تستطيع التعبير عن الفكر والفكر إذا ما أصبح شيئاً خارجياً مرئياً لم يعد فكراً (**طاهر عبد المسلم، 2002، ص124-125**). فالأدب يتكئ على نسق دال قوامه اللغة، مثلاً الرواية عبارة عن «مجموعة من الحروف التي تشكل الكلمات والتي بدورها تشكل جملاً وفقرات يقرأها من يحسن القراءة، في حين الفيلم السينمائي ينهض على لغة الصور الثابتة التي تشكل لقطات، فتشكل مشاهد وهكذا، وليس على المشاهد أن يكون متعلماً حتى يفهم قصة الفيلم، فالسينما فن بلا شروط، الكل يمكن أن يشاهده» (**مسعدي الطيب، أفريل 2017، ص 250**)، أما الرواية لها شرط وحيد متمثل في أن يكون القارئ يحسن القراءة.

« هذا إذا افترضنا أن الطبقة المتعلمة تملك ميلاً نحو قراءة الروايات الأدبية، فكثير منها لا يقرؤون الروايات، ولكن فئات كبيرة من هذا المجتمع ستجد أن مشاهدة قصة يتكلم أبطالها لغتهم البسيطة، يقبلون على المشاهدة في غير تحفظ، يملئ عليهم ذلك متعة السينما، وأكثر من ذلك اختزال السينما لصفحات الرواية، فهم يشاهدون أحداثها في ساعة ونصف الساعة أو

يزيد» (ألبرت فولتون، 1958، ص223)، ونلاحظ هنا الوعي المبكر بجذلية هذا الإشكال والتفكير به في هذه المقارنة، والتي انتبه إليها النقاد في ذلك الوقت، ومن ثمّ السعي الحثيث على صعيد الإبداع لترسيخ استقلالية اللّغة السينمائية عن اللّغة الأدبية، والعمل على خصوصية مفرداتها، عن الأجناس الفنيّة والأدبيّة الأخرى وبالذات الرواية، كما تجسد في أعمال الكثير من المخرجين (مسعدي الطيب، أفريل 2017، ص 248).

ومما هو لائق ذكره هاهنا أن كلا من الرواية والسينما أسلوبان تعبيريان يتفقان ويختلفان في الوقت نفسه. هذه ليست مفارقة، بل إنهما يلتقيان في الخطاب الذي يقدمانه للمتلقّي، ويختلفان في آلية التعبير والتواصل، وبالتالي يختلفان في طريقة تقديم هذا الخطاب والمضمون.

4. مقتضيات تحويل الرواية إلى السينما:

شهدت الرواية موضوعة النقل إلى السينما على يد كتاب السيناريو والمخرجين السينمائيين، وكانت لهم معالجات تتضح في رؤى مشابهة أو مختلفة إزاء الرواية. وهذا النقل من وسيط إلى آخر يتم عبر ثلاث عمليات رئيسية، كثيرا ما يضطر كاتب السيناريو إلى اللجوء إليها أثناء عملية تحويل الرواية إلى السينما، وهي على النحو الآتي:

1.4 الاختزال أو الحذف:

تكون الرواية عادة مليئة بالأحداث والتفاصيل التي تستغرق وقتا على الشاشة أطول بكثير من الزمن المحدد. لذلك تتم عملية الاختزال بوعي وإدراك لروح النص الأصلي وقواعد البناء الدرامي السليمة من طرف كاتب السيناريو الذي يجب عليه دائما أن يمارس عمله وهو مدرك بدقة، للمدة الزمنية التي يستغرقها عرض الفيلم ويكون على مقدرة وتمكن من أدوات التعبير السينمائي (وليد سيف، 2015، ص155-156). فالرواية لا تنقيد بحدود ملزمة صارمة من حيث المساحة أو عدد الصفحات أو الفترة الزمنية التي تغطيها. أما بالنسبة للسينما فهناك التزام شبه صارم بمدة العرض التي تتراوح في الفيلم التقليدي الروائي عادة بين 100 و120 دقيقة، وإن كانت هناك استثناءات عدة إلا أن هذا الزمن تفرضه دائما شروط دور العرض والتوزيع بما يترتب عليه من ضرورات إنتاج الأفلام وتسويقها واقتصاديات صناعة السينما (وليد سيف، 2015، ص155-156). لذلك يقوم النص السينمائي في كثير من الأحيان بالاستغناء نهائيا عن بعض الشخصيات الجوهرية والأحداث البنيوية والمفصلية للرواية، ويختزل بعض الخطوط المكتوبة، ذلك بحجة عدم موائمتها إنتاجياً.

2.4 التثقيب أو التقديم والتأخير :

هذه المسألة لا تهم بعض التفاصيل فقط، وإنما تستطيل أحياناً إلى مجمل بنية النصّ الروائي. فرواية "الأحمر والأسود" مثلاً تنتهي بمحاكمة البطل "جوليان سوريل"، في حين أن الشريط السينمائي الذي اقتبسها يبدأ بهذه المحاكمة **(عبد الجليل بن محمد الأزدي، 2018، ص24)**. وهناك العديد من الأمثلة التي لا حصر لها، على التقديم والتأخير في أحداث الرواية عند نقلها إلى الشاشة.

3.4 الإضافة:

بمقتضاها يضيف الشريط السينمائي أحداثاً وأمكنة وشخصيات لا توجد في النصّ الروائي الأصلي، وسيرورة الإضافة لا تنفصل عن سيرورتي المحو والحذف **(عبد الجليل بن محمد الأزدي، 2018، ص24)**، فهي عملية تنتج عادة عن العملية السابقة - الاختزال - وذلك لاحتياج العمل إلى الاحتفاظ بشكله المترابط وتجنب ما قد يحدث من تفكك في السيناريو نتيجة لحذف فصول أو شخصيات. تتوقف هذه العملية على مقدرة كاتب السيناريو الإبداعية، فهناك من يملك القدرة على الإضافة من خلال فهمه وتصوره للعمل **(وليد سيف، 2015، ص156)**. وهناك من يحاول أن يلتزم بالنصّ الروائي بشكل صارم، فتكون إضافاته محدودة جداً. وهناك من يخرج عن النصّ دون وعي أو مقدرة. وفي بعض الأحيان تكون هناك ضرورة إضافية لهذه العملية، نتيجة لقلّة أحداث الرواية أو صعوبة التعبير عن كثير من أجزائها بشكل سينمائي فيضطر كاتب السيناريو إلى أن يقدم تفاصيل بديلة كثيرة تعبر عن مضمون الرواية **(وليد سيف، 2015، ص155-156)**. وربما نتيجة لهذا يحدث الخلاف في كثير من الأحيان، بين كاتب الرواية الأصلية وكاتب السيناريو أو المخرج.

4.4 التكتيف:

مثلاً تشتغل النصوصّ الروائية بهذا التكتيف، كذلك الأشرطة السينمائية تعمل بالتكتيف فيما تقتبسه من نصوصّ روائية: إذ تلخص وتكتف في لقطة لا تستغرق أكثر من دقيقة ما قاله النصّ الروائي في صفحات ذوات العدد **(عبد الجليل بن محمد الأزدي، 2018، ص24)**. كأن تصاغ سنوات من حياة البطل في عبارة واحدة.

5.4 إعادة البناء:

تحدث عملية إعادة البناء عادة نتيجة للعمليات السابقتين - الاختزال والإضافة - وينشأ عنها تغيير في الشكل والمعمار الدرامي. وكثيرا ما نجد في بداية الفيلم مثلا بعض الأحداث التي قرأناها في فصول متأخرة من الرواية أو العكس. وعملية إعادة البناء هذه كثيرا ما تبتعد بالفيلم السينمائي عن أصله الروائي، وبخاصة إذا كانت الرواية لا تركز بشكل أساسي على الخط الدرامي، أو إذا كان صناع الفيلم لهم رؤية مختلفة عما تتضمنه الرواية (**وليد سيف، 2015، ص157**)

. فينتج بذلك في النهاية تقديم عمل مختلف في معظم تفاصيله لكنه يتشابه مع الأصل الروائي بصورة محدودة.

6.4 التمثيط:

هذه التقنية مشهود بها في الحقل الأدبي، إذ أن لكل نص تمثيط وتوسيع لكلمة أو جملة تشكل الرّحم الذي يتخلق منه وفيه ذلك النص. وهو تكتيك مشهود به كذلك في المجال السينمائي وضمن صيغ علاقاته بالنصوص الأدبية، حيث تعدم الأشرطة السينمائية على تمثيط بعض المشاهد الروائية أو القصصية ومنحها حجما وحيزا أكبر مما هي عليه في النص المقتبس (**عبد الجليل بن محمد الأزدي، 2018، ص24-25**). وهو عملية نقيضة لعملية التكتيف أو التلخيص.

وهناك سيرورات أخرى تواجه كاتب السيناريو عند تحويل الرواية إلى نص سينمائي، فعلى الرغم من اشتراك كلا الفنين في استخدام العناصر الدرامية التقليدية، فإن لكل منهما أساليبه وأدواته في الاستخدام. وهذه السيرورات يمكن أن تطال عددا من العناصر الدرامية نذكر منها: الحبكة - الصراع - الشخصيات.

5. "دعاء الكروان" من الرواية إلى السينما:

الواقع أن الاقتباس هو "قراءة وتمثل وتأويل وإعادة كتابة لنص موجود سلفا وانخراط تام في تصور العمل السينمائي" (**عبد الجليل بن محمد الأزدي، 2018، ص17**). وقد تعترض سبيل كاتب السيناريو أو المخرج لدى نقله رواية إلى السينما، إشكالية جوهرية تتعلق بماهية الاقتباس وكيفية إجرائه، خاصة وأنه من الصعوبة بمكان تحقيق مبدأ التعامل الوفي مع الأصل الأدبي، فليس من اليسير إيجاد معادل بصري للشكل اللغوي بحيث يمكن تحويل الرواية إلى عمل سينمائي مطابق للنص الروائي. لكن أغلب الدارسين يتفقون على أن هناك وجهين

للاقتباس، رغم تعدد المتغيرات الإجرائية في مجال الاقتباس وهما: "الاقتباس الحرفي الأمين، والاقتباس الحر غير الأمين (حمادي كيروم، 2005، ص13).

يمكن التساؤل في هذا المقام عن ما إذا كان الفيلم مُخلصاً للنص المكتوب أم خائناً له؟، إلى أي مدى حافظ الفيلم على خط سير الرواية؟.

1.5 ملخص الرواية/ ملخص الفيلم:

تدور أحداث رواية " دعاء الكروان " حول أسرة ريفية بصعيد مصر مكونة من أب وأم وبنيتين هما "هنادي" و"آمنة" يعيشون حياة مستقرة بالقرية، لكن بسبب مخالفة الأب لقوانين القبيلة إذ كان يعتدي على أعراض الناس يُقتل، فتشعر القبيلة أن جريمة الأب سببت العار لكل القرية فيقررون التخلص من الأسرة كلها ومطالبتهم بالرحيل.

يتناول الجزء الأول من القصة الانتقال من البداوة إلى المدينة، وتترج أحداث الرواية بسلسلة وأسلوب "طه حسين" الفني المنمق، ابتداء من اضطرار الأم المدممة للاستعانة بشيخ القبيلة لتوفير فرصتي عمل للفتاتين كخادمتين في منزلين لأسرتين راقبتين، وإيجار بيت متواضع. وهي المرة الأولى التي يفترق فيها أفراد الأسرة عن بعضهم البعض. حيث تعمل الفتاة الصغيرة كخادمة في بيت المأمور الذي لديه فتاة اسمها "خديجة"، وتتقرب الفتاتين وتقوم "خديجة" بتعليم "آمنة" القراءة وتقرأ لها الروايات والقصص التي تنير بصيرتها على إمكانية خداع الفتيات من خلال كلمات الحب والغرام، أما الشقيقة الأخرى "هنادي" فتعمل كخادمة لدى مهندس أعزب (ناظر ري) يغرر بها فتحمل منه وتلجأ لوالدتها التي تقرر الرحيل عن المكان. حتى يصل الخبر إلى الخال "ناصر" الذي يقرر بعد ذلك العودة بهم إلى القرية، وفي أثناء طريق العودة يقوم بقتلها لغسل عاره بالدم كما تجري العادة دائماً، أمام أختها التي تقرر الانتقام لأختها والثأر من المهندس. ويعمل اختفاء "هنادي" بموتها بالوباء، وعندها تنتمرد أختها على ذلك وترفض الانصياع للعيش الذليل في القرية كما جاء في نص الرواية: "وأشرقت الشمس ذات يوم على أهل الدار وارتفع الضحى وافتقد أهل الدار آمنة فلم يجدوها، ولو أنهم افتقدوها في القرية كلها لما وجدوها فقد كانت آمنة في الطريق قد عبر البحر مصوبة نحو الشرق... فهي قد فرت من بيت أسرتها فراراً، لا تريد شيئاً إلا أن تخلص من هذه البيئة التي لم تكن تستطيع فيها مقاما، وتغلت من هذا الشيطان المريد الذي كانت توشك أن تلقاه إن أقامت أياماً" (طه حسين،

2001، ص76)، وتعود للعمل في بيت المأمور حيث شعرت فيه البنت الريفية بنعمة الاستقرار وحلاوة العيش، وتنال حسن المعاملة من الأم والأب وابنتهم اللطيفة. لتتحرك لأخذ الثأر من المهندس.

تتواصل الحبكة الدرامية لتصل إلى الذروة عندما يقرر الناظر أن يتقدم للزواج من ابنة المأمور، التي على الرغم من صغر سنها وفرق السن بينها وبين المهندس تفرح بفكرة الخطبة. ويتجلى الصراع النفسي الهائل الذي تتعرض له "أمّنة" في الرواية بين الرغبة في الانتقام بقتل هذا الشخص، وبين واقعها المحزن الذي أجبرها كخادمة أن تقدم له القهوة، وبين فرحة بنت المأمور بالعريس المنتظر تقرر إخبار زوجة المأمور بحقيقة المهندس وتفسخ الخطبة، ثم ترحل أسرة المأمور إلى بلدة أخرى تجنباً للأقاويل التي ستثار في البلدة عن فسخ خطبة ابنته، هنا تحسم "أمّنة" الأمر وتقرر أن تبوح بالأسرار في محبة وعرفان بالجميل للأسرة الطيبة التي احتضنتها، والتي ترفض العريس وتقرر الرحيل تاركة "لأمّنة" مصيرها الذي قرّره وهو الانتقام وتتحايل للوصول إلى بيت ناظر الري كخادمة، وسط حالة متناقضة من الكراهية والإغواء لكن الحقيقة تنكشف لاحقاً بعد أن مس الشاب قلبها كما مسه ووقع حب طاهر، فبين الحب وبين ما كان يسري فيها قرر "الناظر" التوبة والزواج منها حبا لها وندما على الأخطاء الماضية. اعتمدت النهاية التي كتبها "طه حسين"، الانتصار للحب على مشاعر الانتقام، فقد تسامت "أمّنة" على مشاعر الانتقام من المهندس الذي أغوى شقيقته، وغلبها الحب. إذا كان دعاء الكروان هو عنوان الرواية، فإن الفيلم (**هنري بركات ، 1959**) قد حافظ كذلك على العنوان نفسه، إذ ينطلق من رواية "طه حسين"، ويعود نصه السينمائي (السيناريو) إلى "يوسف جوهر" مشتركا مع مخرجه "هنري بركات" سنة 1959.

فالفيلم درامي مصري يتحدث في سياقه الأول عن موضوع وحكاية الرواية الأصلية، مع مراعاة في ذلك ضرورة الاستقلالية في المعالجة الفنية على أن تظل الوشائج الرئيسية قائمة بين العاملين الأدبي والسينمائي، ولكن يظهر الخال ويبحث عن "أمّنة" بعد أن هربت وعندما يجدها يقرر قتلها لغسل العار الذي يتوقع أن يكون قد وقع منها مثل أختها، ولكنه يقتل المهندس بدلا منها ويلقي سكان المنطقة القبض عليه.

أقل ما يقال عنه إنه من بين أفضل الأفلام الكلاسيكية التي قدمها تاريخ السينما المصرية والعربية. أما على الصعيد السينمائي الدولي وصل الفيلم إلى مراحل متقدمة ضمن أفضل

خمس أفلام أجنبية مرشحة لنيل جائزة الأوسكار، وإن كان الفيلم لم يفز بإحدى جوائز الأوسكار إلا أنّ اللجنة أرسلت شهادة تقدير لوصول الفيلم إلى التصفية النهائية.

2.5 مستوى الاقتباس والنقل من الرواية إلى الفيلم:

سنحاول هنا رصد أهم عمليات ومظاهر تحويل "دعاء الكروان" من نصه المقروء إلى شريطه المرئي. والمتمثلة جلها في: التكثيف، والاختزال والإضافة، بيد أننا عند مشاهدة الفيلم السينمائي نلاحظ أن السيناريو الذي اعتمده السيناريست وجسده المخرج، حافظ على مبدأ الوفاء والمطابقة لروح النص الأصلي.

منذ البداية، سار الفيلم في مضمار واحد مع أحداث الرواية، حيث استخدم أسلوب الاسترجاع تماما كما وظفه الكاتب بصورة عامة، ويلاحظ كل من شاهد العمل السينمائي بعد قراءته للرواية، حرص كل من المخرج وكاتب السيناريو الالتزام بالنص الرئيس وتقديم رؤية تتماشى ورواية "دعاء الكروان"، لكن بسبب ضرورة المعالجة السينمائية التي تختلف في مقتضياتها عن حيثيات النسق والتعبير الروائي، تظهر بعض التعديلات الجزئية دون المساس كثيرا بخصوصية الرواية.

تجسدت عمليات التعديل التي طالت النقل، من الفن المقروء إلى الفن السابع في حذف المدة الزمنية الطويلة التي قضتها النسوة في التنقل من الريف إلى المدينة، وما واجهن من صعوبات كما ورد ذكرها في صفحات عديدة من الرواية: "والخطوب تنتقل بهن من قرية إلى قرية، ومن ضيعة إلى ضيعة، يلقين بعض اللين هنا، ويلقين بعض الشدة هناك، ولا تستقر بهن الأرض بأي حتى ينهين إلى هذه المدينة الواسعة ذات الأطراف البعيدة والسكان الكثيرين، والتي تشقها الطريق الحديدية نصفين، ويمضي فيها هذا الشيء المروع المخيف..." (طه حسين، 2001، ص16). جاء ذكر الانتقال من الريف وصولاً إلى المدينة، وما صاحبه من أحداث ممتدا عبر صفحات عديدة من الرواية في حين احتل ذلك وقت أقصر وأقل في الفيلم.

كذلك الحال بالنسبة إلى طريق العودة "...دفعنا بنا دفعا إلى الطريق العامة وقد أسدل الليل أستاره من حولنا إسداً، وقد نامت الحياة وخلت الحقول وسكن كل شيء وانقطعت الأصوات، إلا هذه التي تأتينا من بعيد بين حين وحين فتنبهنا..." (طه حسين، 2001، ص63)، وحتى

هروب آمنه إلى المدينة من جديد احتل جزءا معتبرا من الرواية نقتبس منه: "...والفتاة تسعى مسرعة تستقبل بوجهها المشرق الكئيب وجسمها الضئيل النشيط ضوء الشمس ونسيم الصباح واستيقاظ الحياة والأحياء....، ولا يكاد يتقدم النهار نحو العصر حتى تكون قد بلغت مأمنها..." (طه حسين، 2001، ص79). وكلها تم اختزالها في لقطات سينمائية محدودة الوقت.

طال الحذف أيضا مقاطع روائية أخرى إذ اعتبرت غير هامة، بل هي عابرة ومستهلكة للوقت. ولعل أبرزها انتقال "أمه" للعمل لدى عائلة في المدينة قبل ذهابها إلى العمل لدى المهندس الشاب وأخذ الحديث عن البيت وأهله حيزا معتبرا من صفحات رواية.

ومن مظاهر التكتيف التي اعتمدها الفيلم تصويره لحقيقة الفتاة المتقفة المتمكنة من القراءة والكتابة، ضمن لقطتين استغرقتا من زمن الفيلم أقل من دقيقتين (من 25:38 إلى 26:52د) بعكس ما قاله النص الروائي عن ثقافتها والذي شغل صفحات طوال على سبيل المثال كما جاء على لسان البطلة نفسها: "لا تقرأ ولا تكتب كما كنت أقرأ وأكتب..." (طه حسين، 2001، ص20). ذلك لأن مدة العرض في دور السينما محدودة والمساحة الزمنية التي يحتلها الفيلم لا تسمح بالتصوير المفصل الذي أتت به الرواية، فيتعامل مع بعض أحداثها على أنها غير مهمة بالقدر الكافي الذي يجعلها تأخذ مكان أوسع داخل العمل السينمائي من جهة، ومن جهة أخرى يرى بأن تجسيدها في لقطة سينمائية كاف بتوضيحها للمتلقي.

بفضل براعة الوصف التي يتمتع بها الكاتب "طه حسين"، تكاد تكون الرواية الأصلية خالية من الحوار، فقد اعتمدت بشكل كبير على سرد الأحداث من وجهة نظر الشخصية الرئيسية، وقلما نجد للحوار وجودا داخل النص الروائي.

أما السيناريو فقد أضاف أسلوب الحوار، ليستطيع أن ينجح في رسم شخصياته ويتعمق في تفاصيلها النفسية والاجتماعية والتاريخية. إذ لا يمكن للفيلم من بدايته حتى نهايته أن يعتمد على الوصف فقط إما عن طريق اللقطات والمشاهد المصورة، وإما عن طريق سرد البطلة وحدها للأحداث. لأن ذلك من شأنه أن يتسبب في ملل ونفور المتلقي المشاهد. فتوجب على المعالجة السينمائية أن تخلق حوارا حيويا بما يتناسب ويعبر عن ما جاءت به الرواية.

ولا يمكن إغفال ما لدور الإضافات التي يقدمها الفيلم من حين لآخر في خلق فترات تسلية وترفيه قصيرة للمتلقي المشاهد، بعد أن يكون المخرج قد استعمل أسلوب التشويق أو عرض

حدثاً أليماً من شأنه أن يؤثر في المتلقي، كما لا يمكن إنكار ما أضافه الممثلون من قيمة فنية كبيرة، أثناء أدائهم وإجادتهم للحوار والدور الموكلين بتنفيذه.

عبرت نهاية الرواية عن توحيد الشخصيتين "آمنه والمهندس" بالآلام واحدة وعاطفة متأججة جعلتهما يعيشان مأساة التششت بين العاطفة والواجب دون اتخاذ قرار حاسم، ليرسم القارئ نهايتهما (المفتوحة) بيديه.

لكن المخرج قرر أن يترك المشاهد يفكر في شخصية "المهندس" الظالم والمقتول، فعمل مجدداً على إحضار الخال القاتل، رمز الذكورة العمياء للانتقام، فتودي رصاصته بالمهندس العاشق الذي صحا ضميره واعترف بأخطائه وأبدى استعداداً للتعويض عن مأساة آمنة بالزواج منها، حدث ذلك أمام شخصية آمنه العاشقة والمنقمة.

إذا عمد الفيلم إلى نهاية مغايرة لنهاية الرواية، طارحاً بذلك العديد من التساؤلات التي قد تشكل جدلاً لدى المشاهد العادي من خلال علاقات عاطفية تشابكت فأنتجت مأساة عمقتها الموسيقى التصويرية مصممها "أندريه رايدر -André Ryder" منذ بداية الفيلم.

ويكون بذلك الفارق الجوهرى بين الرواية والفيلم في النهاية، حيث انتهت الرواية بعكس الفيلم فأشارت نهايتها إلى انتصار الحب والتسامح والعدول عن الأخطاء. وهو _أي الفيلم_ انتصر لمشاهده الذي يود أن يرى عقاباً للمخطئ فقتل المهندس وعاقب الخال. هذا إلى جانب الكم الهائل من الاختصارات والتعديلات والحذف التي اعتمدها سيناريو الفيلم السينمائي مقارنة بالنص الروائي الأصلي.

6. خاتمة:

تتحمل الرواية بوصفها فناً مقروءاً مسؤولية أكبر من مسؤولية الفيلم السينمائي بوصفه فناً مرئياً لأن هذا الأخير يصل إلى ذهن المتلقي من خلال المعطيات البصرية والسمعية (الصورة والصوت)، أما الرواية فإنها تصل إلى ذهن المتلقي من خلال الكلمات المكتوبة، فتكون درجة التخيل في السينما محدودة لأنها «تتمتع بخصوصية الغواية الصورية للمتلقي أما النص المكتوب يمتلك سحر البلاغة والقدرة على إثارة الخيلة وبالتالي مشاركة القارئ في تمثيل الشخصيات والحكي» (نوال بن صالح، 2015) وإذا كان فيلم "دعاء الكروان" قد أفاد من النص المكتوب سلفاً (الرواية)، ورغم أنه طرح نهاية مغايرة للرواية الأصلية فإنه حقق نجاحاً

كبيرًا إلى جانب نجاح الرواية. الأمر الذي يؤكد على استحالة تحقيق مبدأ الوفاء التام للنص المكتوب في حال نقله إلى السينما. فلا يمكن إنكار الرؤية السينمائية في عملية التحويل هذه، وإن كانت رؤية السينمائي تختلف عن رؤية المؤلف وآرائه، فاخترق السينما للنص الأصلي لا يعد خيانة بل إبداعا وإثراء له، ونجاح العمل الروائي لا يعني بالضرورة نجاحه سينمائيًا كما أن فشل العمل روائيًا لا يعني بالضرورة فشله سينمائيًا.

7. قائمة المراجع:

- محمود إبراق، ماهي السينما؟ السينما: فن ولغة ووسيلة اتصال، ج1، (الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2011).
- لؤي دي غانتي، فهم السينما السينما والأدب، تر: جعفر علي، (مراكش المغرب، منشورات عيون المقالات تنمّل للطباعة والنشر، (د، ط) 1993).
- عبد الجليل بن محمد الأزدي، الأدب والسينما، ط1، (عمان، الأردن، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2018).
- طاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة والمكان، (عمان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2002، 1).
- ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدين، فؤاد كامل، (القاهرة، مكتبة مصر، ط1، 1958).
- وليد سيف، سينما نجيب محفوظ الفن الجماعي والإبداع المتفرد، (القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ط)، 2015).
- حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، (دمشق، سورية، وزارة الثقافة، ط1، 2005).
- طه حسين، دعاء الكروان، (مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ط)، 2001).
- دعاء الكروان، إخراج: هنري بركات، سيناريو وحوار: يوسف جوهر، مصر، إنتاج: أفلام بركات، 1959.

- كريمة ناوي، أدب المرأة من الرواية إلى السينما، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2010/2009
- مسعدي الطيب، من الرواية إلى الفيلم السينمائي، الإنسان والمجال، العدد 05، (البيض، الجزائر، المركز الجامعي نور البشير، أفريل 2017).
- نوال بن صالح، الرواية والسينما بلاغة المقروء وسحر المرئي مقارنة في تواشج الرواية/الفيلم "SLUMDOG MILLIONAIRE"، ملتقى الأدب في مواجهة حضارة الصورة، 5 و6 ماي 2015، مخبر المتخيل الشفوي وحضارات المشافهة والكتابة والصورة، جامعة باتنة، الجزائر.