المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 15، عدد 3، 2022، 533 - 547

الواقعي (المرئي) والمتخيل وعلاقته بالرواية في فن السينما

علي فياض الربعات، قسم الدراما، كلية الفنون، جامعة اليرموك، الأردن

تاريخ الاستلام: 2021/1/5 تاريخ القبول: 2021/4/29

Visual vs Virtual Reality and their Relevance to Movie Making

Ali Fayyad al robaiaat, Yarmouk University, Faculty of Fine Arts, Drama Department, Jordan

الملخص

حاولنا في هذا البحث الكشف عن مراحل نشوء السينما العربية، وعلاقة ذلك بالظروف المحلية والدولية، كما أشرنا إلى الأواصر الواصلة بين الكتابة الروائية وبين لغة الصورة، وأشرنا أيضا إلى الظواهر الفاصلة بينهما. وقد فرض السياق الإشارة إلى ضرورة الفن كما ارتأتها الفلسفة، ثم بينّا دور المخرج وطاقمه التقني والكاتب وخبراته في تخليق العمل السينمائي على الوجه الأكمل، كما أشرنا إلى جماعية الفن السينمائي وإلى فردية الإبداع الكتابي، على أن السينما فن مركب من الثقافة والصناعة، وبينا أن كلا منهما يساهم في تشكيل الرأي العام، ويمارس دورا إعلاميا. ثم درسنا نماذج من الأعمال السينمائية المبنية على الأعمال الروائية لإظهار الفارق بين متخيل المؤلف ومتخيل المخرج، كما أشرنا إلى افتراق آفاق التوقع بين القارئ والمؤلف، وبينهما وبين المخرج والمشاهد من الجهة الثانية، وكذلك مثّلنا ببعض الأعمال الروائية والسينمائية.

كلمات مفتاحية: الرواية، السينما، الفن الروائي، الفن السينمائي، المتخيل، الواقعي.

Abstract

In this paper, we tried to uncover the stages of the emergence of Arab cinema and its relationship to local and international circumstances. We referred to the links between fictional writing and the language of image or picture, and we also referred to the phenomena separating them. The context imposed the reference to the necessity of art as envisioned by philosophy. Then we showed the role of the director, his technical staff and the writer and his experiences in creating the cinematic work at its best. We also referred to the collectivity of cinematic art and to the individuality of written creativity. Noting that cinema is a combined art of culture and industry, we showed that both of them contribute to the formation of public opinion and play a media role. Then we studied models of cinematic works based on fictional works to show the difference between what is imagined by the author and what is imagined by the director. We also indicated the separation of the horizons of expectation between the reader and the author, and between them and the director and the viewer on the other side. To represent that we used samples of some fictional and cinematic works.

Keywords: Novel, cinema, fictional art, cinematic art, fiction, realism.

© 2022- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/15.3.1

مقدمة

على مدار قرن كامل تركت الأفلام السينمائية أثرا كبيرا في ذاكرة المشاهدين؛ فقد كان لها دور بارز في التأثير عليهم من خلال الكم الهائل من الأفلام المتنوعة التى خلدت في أذهانهم. واعتمدت هذه الأفلام العديد من الروايات العالمية وجسدت من خلال الفن السينمائي على شكل صور مرئية من خلال سيناريو أدبي مكتوب ومفصل إلى مشاهد ولقطات كي يستطيع المخرج وصناع الفيلم تحويل هذه المشاهد إلى واقع من خلال الصوره المرئية على الشاشة السينمائية أو فيما بعد على شاشات التلفاز ومواقع الانترنت ومنصات عرض الأفلام الكترونياً، هذه الأفلام حققت روايتها الأصلية شهرة كبيرة أثناء توزيعها على الورق على شكل رواية مكتوبة، واستطاعت أن تكتسب شهرة أكبر بعد تحويلها إلى فيلم سينمائي، إذ إن فن الرواية كُتب من أجل القراءة، وفن السيناريو كُتب من أجل التصوير الفيلمي.

أهمية البحث

تعود أهمية البحث إلى دراسة العلاقة بين الجنسين الفنيين: الرواية والسينما. فهما الأوسع انتشاراً والأكثر قراءه ومشاهدة في العالم المتقدم. كما تبدو أهمية البحث في تتبع الباحث لمراحل نشوء الفن السينمائي، وارتباط النشوء بظاهرة الكتابة، وقد ربط البحث بين فكرتين جوهريتين، هما تخيل الكاتب لعالم يحاول خلقه، والثاني تخيل المخرج لعالم متخيل يقرأ كيفية تخلّقه على شكل شخصيّ مرئي ومسموع.

مشكلة البحث

تكمن مشكلة البحث في العلاقة بين المخرج والكاتب، في عملية التكامل بينهما لخلق العمل السينمائي على أكمل وجه يوحي بأنه واقعي حاصل، أو قد حصل، أو قد يحصل من موقع النبوءة التي يتصورها المؤلف ويحققها المخرج.

هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرف إلى مجموعة من الروايات الأدبية التى تحولت إلى أعمال سينمائية، وكيفية تحول المكتوب إلى عالم مرئي من خلال التخيل لدى القائمين على صناعة الأفلام السينمائية.

حدود البحث

التزم البحث بالتطرق لمجموعة من الروايات التى تحولت إلى أفلام سينمائية مرئية نجح المخرجون في تجسيدها على الشاشه السينمائية.

التعريفات الإجرائية

لغوياً، الراوي هو ناقل الحديث بالإسناد، أي الذي يُخبر المستمعين بما سمعه عن الآخرين، مع ذكر أسماء هؤلاء تأكيداً لصدقه، وتبرأوا مما قد يؤخذ على الحديث من نقص أو تشويه. وهو أيضا، مَنْ يسرد على المستمعين حكايات وأخبارا، ويتلو عليهم، عادة، عن ظهر قلب ما حفظه من أقوال مأثورة، أو ما وصل إليه من أيام العرب وأخبار القبائل، أو ما وعاه من شوارد اللغة وقصائد الشعر. ولقد كان لكل شاعر من العرب راوية أو رواة يحفظون أبياته، ويتحولون إلى نوع من الدواوين الحيّة. وفي المقامات دارت الحوارات أساساً حول شخصين بارزين هما: البطل والراوي الذي يحدّث بأخبار صاحبه ومغامراته (Abdel Nour, 1979, p. 12).

من تاريخ المادة: الأصل في مادة روى في العربية هو جريان الماء، أو وجوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى. وقد أطلقوا على المزادة الراوية؛ لأن الناس كانوا يرتوون من مائها، ثم أطلقوا على البعير الراوية لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء. كما أطلقوا على الشخص الذي يسقي الماء الراوية (Ibn Al-Mandhour, 345). ثم أطلقوه على ناقل الشعر، فقالوا: راوية، وذلك لتوهمهم العلاقة قائمة بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو

استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الذي هو العَبُّ من الماء العذب البارد يقطع الظمأ، فالارتواء إذن: يقع بين مادتين اثنتين نافعتين، تكون حاجة الجسم والروح معاً إليهما شديدة، وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر، لأن صحراءه كانت أعزّ شيء فيها هو الماء، ثم الشعر، وواضح أن أصل معنى الرواية في العربية القديمة إنما هو الاستظهار (Murtad, 1998, p. 24).

عام 1930 كان الأدباء العرب لا يفصلون بين الجنسين الأدبيين: الرواية والمسرحية، فقد كان عبد العزيز البشري يقول: "وأخيراً تقدم شوقي فنظم روايتين، كليوباترة وعنترة" (Al-Masaa newspaper)، وهذا يدل على أن جنس الرواية لم ينتظم في الأبنية النقدية بشكل سريع، وإنما أخذ طريقه إليها على مراحل. وفي تاريخنا الأدبي ما يؤسس لظاهرة الرواية، ومن أهمها ما كتبه الفيلسوف ابن طفيل 1110- 1185 تحت عنوان (حي بن يقظان)، وهي عمل روائي يكاد يكون كاملاً. وكذلك ما كتبه المعري 973- 1957 تحت عنوان (رسالة الغفران). وكذلك ما كتبه محمد المويلحي 1930 تحت مُسمّى (عيسى بن هشام) وقد قارب فيها العمل الروائيّ التام الأسس. ومن اللافت أن مفهوم الرواية في الآداب الغربية، ولا سيما الفرنسية كان مرتجاً هو الآخر، وكان يعني عملاً شعرياً سردياً خيالياً، حتى القرن السادس عشر إذ بدأ يتكون على أساس أنه عمل سردي لترى أساسه خلق شخصيات يرسمها المؤلف، ويحلل دواخلها، ويتعقب مصائرها، ويتحدث عن مغامراتها.

تبدو الرواية اليوم، ونعني عصرنا الحاضر، واحدة من لغات التوصيل، فإن لم تكن لغة البشر جميعاً، فإنها لغة القارئين، ولغة المهتمين أينما وجدوا على سطح هذه الأرض، فهي الجامعة بين لغة النخبة ولغة العامة، والجامعة بين الحقيقة والشعرية. ورغم أنها تبدو بسيطة، فإنها ليست كذلك، فهي عالية الكثافة السيكولوجية، وتجمع بين غنائية الشعر وبين السرد الشفوي، ومن هذا الجمع كانت لغتها واضحة سهلة دالة، ورغم إشكاليّاتها المتعددة فإن الفلاسفة لم يأبهوا بها، ولعل الفيلسوف المثالي (ج. هيغل) 1770- 1831 الوحيد من الفلاسفة والمفكرين الذي اهتم بها، وصنفها ضمن نظريته في علم الجمال، وقد عبر عن ذلك تحت عنوان: (الطابع النثري للأزمة الحاضرة) (Tarabishi, 1978, p.150).

السينما كمصطلح

إنها الصورة المتحركة، في شريط – متتابعة، ولكنها تُعرض بسرعة بحيث تراها العين في حركة دائمة، إذ تبقى العين محتفظة بالصورة حتى بعد مرورها، وفي الصورة المتحركة الناطقة يُسجل الصوت على شريط، وعند البحث عن أصل الصور المتحركة نجده في تلك العجلات والاسطوانات التي كانت تُدار، فيتوهم المتفرج أن الصور التي يراها تتحرك، وذلك بفعل المشاهدة السريعة لشريط متسلسل من الصور، وكذلك في تطور المخترعات والأساليب الفنية لتصوير الأجسام المتحركة.

نشأة السينما وتطورها

في الربع الأخير من القرن التاسع عشر عرضت أفلام لسباق الخيول، ثم تلا ذلك بضعة من الاختراعات كاختراع (توما أيديسون)، وكاختراع (الأخوة لومبير) الذين توصلوا إلى اكتشاف السينما توغراف عام 1895 فقد عرضوا صوراً متحركة على ستار، ثم تهيأت الظروف على أيدي (جورج ميلييه) و(إدوين بورتر) لتطوير وسائل العرض، ومن ثم وضع (جريفت) الشكل القائم للسينما كما هو اليوم.

بعد ذلك تنتقل السينما إلى التهيكل المؤسساتي، فنشأت هوليود (Hollywood) عام 1908 لصناعة السينما في الولايات المتحدة الأمريكية، ولم يكن الممثلون في بداية الأمر معروفين، ولكنهم أخذوا يُشتهرون شيئاً فشيئاً، كـ(شارلي شابلن) و(ماري بيكفورد)، وفي طور لاحق أزاحت أسماء الممثلين أسماء المنتجين. ومن الجدير التنوير به أنه في عام 1926 تم استعمال المؤثرات الصوتية وموسيقا الفيلم بنجاح متمرحل، وفي الفترة التي أعقبتها دخل الحوار من خلال فيلم مغني الجاز، كما أُدخل الفيلم الملون عام 1932.

بعد نجاح الفيلم الدرامي، تقدمت السينما باتجاه الفيلم الكارتوني، ثم شريط الأخبار 1909، ومن ثم التوصل إلى صناعة الأفلام التي تسجل أحداثاً فريدة. وأما الأشرطة ذات الأبعاد الثلاثة فتقوم على نظرية الستيريو سكوب بمصاحبة المنظار المعد لهذا الشأن، ثم تظهر الصور على سيرة مقوسة، ثم تتالت النجاحات لتنتشر السينما 1950 في العالم.

أما في الأقطار العربية فقد تفاوت أمر انبثاق السينما فيها، ولكنه ابتدأ في مصر، وقد أتاحت الظروف للمرأة المصرية أن تعمل في السينما، وكانت السيدة (عزيزة أمير) رائدة في هذا المجال، فقد أسست بتمويل ذاتي أول شركة مصرية لإنتاج الأفلام السينمائية، تحت مُسمّى إيزيس فيلم عام 1926، وكان إنتاجها الأول باسم (ليلى) عام 1928،

وأما الإنتاج المصري الثاني فكان بعنوان (زينب)، وهو مبنيٌ على رواية محمد حسين هيكل (زينب)؛ معالجاً الريف المصري في حياته العامة وتفاصيله وأحواله الاجتماعية. كما ساهمت في إنجازه السيدة الموسيقية المعروفة بهيجة حافظ، ولم تقف السيدة حافظ عند المساهمة، فقد أسست لنفسها شركة لإنتاج الأفلام السينمائية تحت عنوان (فنار فيلم). وإثر نجاح السيدة حافظ تقدمت السيدة (آسيا داغر) بإنشاء شركة سينمائية تحت مسمى (لوتس فيلم)، وأنتجت فيلماً بعنوان: (غادة الصحراء)، ولم يمضِ من الوقت إلا قليلٌ حتى قامت السيدة (فاطمة رشدي) الممثلة المشهورة بتأسيس شركة للإنتاج السينمائي.

وبعد جهود السيدات المصريات في تأسيس العمل السينمائي كإنتاج وتمثيل نصوص، تقدم بعضُ من رجال مصر في كل من القاهرة والإسكندرية للعمل المؤسساتي، ففي العاصمة أسس الأخوان: بدر وإبراهيم لاما شركة لهما تحت مسمى (كندور فيلم)، وكان الإنتاج الأول لها قبلة في الصحراء، ولم يكتف الأخوان بتأسيس الشركة وإنما أنشأا استديو خاصاً بهما. وكان قد سبقهما إلى هذه الخطوة في الاسكندرية محمد بيومي، وكان للأخوين الفضل في إنتاج جريدة سينمائية لرصد أهم الأحداث في مصر تحت عنوان (آمون)، وأما في الإسكندرية فقد قام (توجو مزراحي) بإنتاج الأفلام المختلفة، ويعزز صناعة السينما حتى بلغ الإنتاج عام 1927- 1930 أحد عشر شريطاً، ومن أهمها فيلم (تحت ضوء القمر)، وكان أول فيلم ناطق.

عام 1931 قامت شركة (بهنا فيلم) بإنتاج فيلم بعنوان (أنشودة الفؤاد)، وتم إخراجه في باريس وفي استديو (جومون)، وكان من ممثليه جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي والمطربة نادرة، واعتبر أول شريط محلي غنائي، ثم أنتج الفنان المشهور يوسف وهبي فيلماً ناطقاً باسم أولاد الذوات، وقد شاركته العمل كلٌ من الفنانتين: المصرية أمينة رزق والفرنسية كلوديت درفوي، وقد أخرج في باريس لعدم توفر آلة تسجيل الصوت حينها في مصر.

على الصعيد الآخر قام الموسيقار محمد عبد الوهاب بتمثيل أفلامه الغنائية (الوردة البيضاء) 1933 و(دموع الحب) و(يحيا الحب)، ثم مثلت السيدة أم كلثوم فيلم (وداد) 1935 و(نشيد الأمل)، ثم تابع كل من ليلى مراد وفريد الأطرش التمثيل السينمائي الغنائي، وإثر ذلك أخذ استديو مصر -شركة مصر للتمثيل فيما بعد- بالإنتاج المتزايد بدءاً من 1927، وبعد الحرب العالمية الثانية 1939- 1945 شرعت الأقطار العربية تهتم بالسينما، وخاصة العراق والشام والمغرب (Sieve, 1965, p. 1058).

الروابط بين الجنسين

إذا كان الخطأ الواضح أن نفصل بين الفنّين المقروء والمرئي فصلاً كاملاً، فإنه من الخطأ أيضاً أن نربط بينهما ربطاً محكماً، وكأن أحدهما هو الآخر، ولعل عبارة شارل لالو "إنما تنحصر مهمة الفن في خلق عالم خيالي مغاير لعالمنا الواقعي، بوجه من الوجوه" (Ibrahim, 1983, p. 211). فكما في الشعر يكدّ الشاعر نفسه ليدرك علاقات بين الأشياء، ويركبها تركيباً ذاتياً، رغم أنها ليست موجودة في الواقع: فالعصر الحاضر، ونعني منذ النصف الثاني من القرن العشرين، لم يعد يقبل التماهي بين الفنون، ولم يعد يقبل الانفصال بينها أيضاً، فالعلاقة بين أجناس الفن: رواية، وشعر، ودراما، وسينما، ومسرح، كان مبعثه طبيعة العصر الحديث

التركيبية، ولا سيما في جانبها التقني والبيولوجي، فكان العمل الفني المتعدد الأدوات والمنتمي إلى المتعدد الأجناس ضرورة لأنسنة العصر ومواجهة التشيؤ.

انطلاقاً من طبيعة العصر المنوه بها، كتب الكيميائي الألماني الحاصل على جائزة نوبل في الكيمياء 1973 (آرنيست فيشر) 1918- 2007 كتابه (ضرورة الفن) 1959، ونقل إلى الفرنسية 1965 عن الإنجليزية، ومنها إلى العربية. وتبدو الأسئلة التي طرحها المؤلف على نفسه موضوع الكتاب، ومنها: أليس الفن حقيقة أكثر من بديل؟ ألا يُعبر أيضاً عن علاقة أكثر عمقاً بين الإنسان وعالمه؟ وهل يمكن لوظيفة الفن -في الحقيقة- أن تتلخص في صيغة وحيدة؟ ألا ينبغي أن يستجيب الفن لحاجات متعددة ومتنوعة؟ وإذا ما فكرنا في أصول الفن، ووعينا وظيفته الأصلية، فهل نستطيع القول: إن تلك الوظيفة لم تتغير مع تغير المجتمع ذاته، وإن ثمة وظائف للفن جديدة قد نشأت عنه أيضاً (Fisher, n.d., p. 7).

تنطلق إجابات فيشر على الأسئلة السابقة من قاعدة راسخة مُفادها: إن الفن كان، ولم يزل، وسيبقى ضرورياً؛ فالإنسان بحاجة إلى أن يكون أكثر مما هو، فهو بحاجة إلى أن يكون إنساناً كليّاً، ويسعى إلى عالم أكثر وضوحاً وعدلاً، إلى عالم يكون له معنى، يثور على فكرة فنائه داخل وجوده المحدود، وضمن الحدود العابرة والعارضة لشخصيته الخاصة، إلى شيء ما أكثر من مجرد الأنا، شيء خارج عنه، إنه يطمح أن يحتوي العالم المحيط به، وأن يمتلكه وأن يمدّ (الأنا) الفضولية بفضل العلم والتكنولوجيا إلى أن تبلغ أبعد الأبراج السماوية وأدق أسرار الذرة، وأن يوحّد الأنا المحدودة بوجود جماعي عن طريق الفن، وأن يجعل فرديته جماعية (Fisher, n.d., p. 7). إن التوتر والتناقض الديالكتيكي ملازمان للفن، فلا ينبغي له أن يحد مصدره في تجربة حادة للواقع وحسب، بل إن لعبة الفن الحرة تنجم عن سيطرة ما، وقد كان أرسطو 384- 322 ق.م، يشير إلى أن وظيفة الدراما إنما هي تطهير الانفعالات، ليرتفع الإنسان إلى ما فوق حروف القدر العمياء (Fisher, n.d., p. 7).

إن كل أدب وطني لا بدّ أنه يمارس فعله المؤثر في الأعمال السينمائية المنتجة في الداخل، سواء أكان الأمر متعلقاً بالأفكار والموضوعات أم بالأبطال والنماذج البشرية، وما ينتج عنها من قيم فكرية وأخرى جمالية، فالعلاقة القائمة بين فن السينما وفن الأدب ذات قوانين عامة تحكمها، وتتحكم في تفاعل الفنون فيما بينها، ولا بدّ من الإقرار بأن "قضية الصلة بين فنّي السينما والأدب لم تطرح طرحاً جاداً بنحو كافٍ حتى الآن، ويمكن للباحث المنقب أن يقع على دراسة مفردة، أو أن يجد تلميحات وإشارات هنا وهنالك، لكنه لن يقع على دراسة تفصيلية ومتتابعة في هذا الاتجاه. وفي هذا مجال للتساؤل كبير: فما دامت السينما والتلفزة قد دخلتا حياة الناس من الباب العريض، فلماذا أعرض الباحثون في بلادنا عن تكريس بحوث مستفيضة لهما في مجالات البحث كلها، ومنها موضوع علاقتهما بالأدب؟ (Dahni, 1993, p. 49).

وقد تطارح هذه القضية -على أنها ظاهرة جديدة بالنسبة للمجتمعات العربية- من بعض الباحثين، وقد تساءل د. يوسف بن رمضان من الجامعة التونسية قائلاً: هل لأن ظاهرة الإعلام عن طريق الوسائل السمعية البصرية ظاهرة جديدة بالنسبة للمجتمع العربي لم تتم الدراسات الكافية لها (Ramadan, 1981, p. 65). ويبدو أن الفنون في تعددها واختلاف أشكالها لا تقبل أن يقام فيما بينها حواجز مانعة، وخاصة في العلاقة بين الفنون المرئية وبين ظاهرة الأدب، ونعني الرواية، وتتضح العلاقة بين الأدب والفنون المرئية قائمة على ما يشبه الأواني المستطرقة، وهذا ما يسمح للتأثيرات أن تتم فيما بينها وفق منظومة الترابط والتساوي، رغم الخاصية المؤثرة للفن المرئي وللنص اللغوي.

وفي عالم اليوم ينبري كاتب السيناريو لقراءة العمل الأدبي الذي يرغب في تحويله من نص نثري أدبي إلى لغة الصورة، وفي الوقت نفسه يحافظ على ما يربطه بالعصر والبيئة، وإن كان زمن النص يعود إلى حقبة ماضية من التاريخ، فإن كاتب السيناريو يعيده إلى الزمن الحاضر، ويعمل على تبيئته، ومن هنا يكون النص

الأدبي -مهما كان منتمياً إلى الزمن العابر والعصور الأدبية الماضية- فإنه بفعل الإجراء السيناريستي يغدو معاصراً، وذلك لأن الإعداد للسينما إنما يتم وفق لغة هذا الفن التي تتحكم بسلطتي الزمان والمكان.

وبما أن السيناريست يتبنى نقل النص الأدبي من لغة النثر الفني إلى لغة الصورة، فإنه يتحمل المسؤولية العلمية والفنية كاملة في المحافظة على روح النص، وعلى فكرته الجوهرية، وعلى أفكاره الجريئة المكوّنة له، وبهذا لا بدّ أن يجمع كاتب السيناريو بين المقدرة الخصوصية الفنية والمعرفة بنظرية الأدب في الآن نفسه، فلكل عمل روائي على سبيل المثال طريقة خاصة في إحالته إلى لغة الصورة، وهذه الطريقة لا تنفي الطرائق العامة التي يسلكها كتاب السيناريو وهم يحيلون الأعمال الروائية المقروءة إلى نصوص مرئية، وقد يعاني الكتّاب المشار إليهم من نقص الثقافة السينمائية لدى الجمهور وهذا النقص يمكن تلافيه عبر سلسلة من الإجراءات أهمها: إدراج فن السينما كمادة دراسية في نظم التربية والتعليم، وكذلك العمل على انتشار النوادي السينمائية في المدن والبلدات والحواضر.

دور المخرج السينمائي

من الجدير التنويه به أن العمل الروائي عمل لا ريب إبداعي؛ فإن تهيّأ له أن يُكتب بلغة سينمائية، فلا بدّ من أن يُقابل بعناصر مختصة بالمستوى نفسه لتنفيذ العمل، ونعني تحقيق الرواية فيلماً سينمائياً، فالسينما -كما هو واضح- عمل جماعي لا يَخرج إلى المشاهدين إلا بجهود مجموعة من الفنيين: مصور، وسيناريست، ومخرج، ومنتج، وممثل...الخ. أما العمل الروائي فهو فردي، يبدعه فرد يسمى كاتباً. فالهيئة (لجنة الفيلم) يتطلب الشأن السينمائي فيها أن تكون معدّة بشكل فني يقترب من الكمال، وإن أي نقص في الكادر الفني سيسيء إلى الرواية، وإلى سمعة المؤلف، ولهذا كان لا بدّ من لقاء المؤلف مع المخرج حول موضوع الرواية، من حيث الهدف العام، وبناء الشخصيات المركزية والنماذج البشرية المكملة والبيئة الاجتماعية، والبيئة الزمكانية، ولا بدّ أن يُفضي المخرج برأيه أمام المؤلف بقراءته للعمل الروائي، فإن تعذر لقاء المؤلف نتيجة البعد أو الموت فينوب عنه لجنة من المختصين بصناعة الرواية.

مع تقدم السينما في العالم على المستوى العلمي والآخر التقني، أخذت أهمية المخرج بالتصاعد، ليمارس دور الوسيط بين النص الإبداعي (الرواية) وبين وسيلة الاتصال، وهذه الوساطة ليست عملاً عادياً يقوم به أي إنسان، وإنما هي المسؤولية الأولى لتخلّق العمل الروائي على شكل فني، ونعني انتقال النص النثري من لغة مكتوبة إلى لغة مسموعة مرئية، وكأنه إعادة خلق للنص بشكل جديد، فتبدو كلُّ كلمة في النص مهمة لا ينبغي العدول عنها من دون تأملها في الحوار السينمائي. ومن البيّن أن المخرج إذ يقوم بأجزاء العمل كلٍّ على حدة، فإنه ما إن يفرغ منها حتى يربط بين الأجزاء لتبدو كلاً موحداً، وبنية مركبة على صيغة هارمونية، ويبدو دور المخرج أكبر في أوساط الدول النامية من الدول الأكثر نموّاً، وذلك لأن الدول المتقدمة تمتلك كوادرها الكبرى وأطرها المتوسطة خبراتٍ متراكمة تسهّل على المخرج إشرافه، وتختصر وقته في التكرار والإعادة، بينما يتعاظم دوره الفني والفكري في البلدان النامية، حتى يصل شأن سلطانه الأمور الإدارية والتنظيمية.

تبدو طبيعة العمل في الإخراج متاخمة للأعمال الأخرى، وهو في مسار عمله في إعادة خلق العمل الأدبي، وهذا ما يخلق له منازعات عديدة مع المؤلف والمنتج وكاتب السيناريو، فالكاتب حقيقة هو صاحب الفكرة، وخاصة عندما يوكل أمر السيناريو إلى غيره، والمخرج يفسر الفكرة من منظور جديد مختلف، ثم يجسدها في صور في أفضل صورة ممكنة (Ramadan, 1981, p.50).

في الغالب مهما يكن المخرج متقناً عمله، ومهما يكن الفريق التابع له متمكناً من خصوصية العمل التقني فإن الفيلم السينمائي لا يحقق الغاية العلمية منه إلا إذا كان النص الروائي عملاً أدبياً كبيراً، ومن أنجح الأمثلة على التكامل بين الرواية والإخراج رواية (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي، وقد حققها فيلماً سينمائياً المخرج المصري يوسف شاهين 1969-1970 والذي تم الاعتراف به في احتفالية مئوية السينما

المصرية 1996، وقد صنّف الفيلم الثاني من بين مئة فيلم مصري في تاريخ السينما المصرية، ومن الجدير التنويه به نجاح كاتب السيناريو حسن فؤاد في إحالته من نص روائي يُقرأ إلى نص حواري يُمثل ويُشاهد، ومن أشهر ممثليه: محمود المليجي، وتوفيق الدقن، وعزت العلايلي، ويحيى شاهين، ونجوى إبراهيم. وتجري أحداثه في الريف المصري 1933 حول مشكلة الأرض واعتداء رجل الإقطاع على ملكية الفلاحين الزراعية مما هيأ الفلاحين للثورة العفوية. وبالمقابل.. فقد يُسيء كاتب السيناريو للنص الأدبي الأصلي، كما فعل محمود توفيق عندما نقل رواية (عشيق الليدي تشاترلي) لـ(ديفيد هربرت لورانس) 1885- 1936 إلى عمل سينمائي، فتصرف في النص الروائي، وأحاله من نص في الأدب الإنجليزي إلى نص بالعربية على الطريقة المصرية، كما حاول تبييء الحدث، وتبديل الأسماء، ونقل زمن الأحداث إلى مصر 1930، ثم أخرجه حسين حلمي فيلماً سينمائياً ، وأطلق على الفيلم عنواناً جديداً هو (لمسة حنان). وعلى النقيض من تصرف حسين حلمي قام المخرج المغربي سهيل بن بركة باقتباس عمل أدبي لـ(فريدريكو غارسيا لوركا) 1898- 1936. وأحاله إلى فيلم ناجح تحت مُسمّى (عرس الدم). ولوركا شاعر إسباني، وكاتب روائي ومسرحي عرف عنه الاهتمام بالرسم والموسيقا. و شاركت الممثلة اليونانية (إيرين باباس) 1926 في هذا الفيلم بعد أن اختارها المخرج سهيل بن بركة بطلة مركزية للفيلم، وتجدر الإشارة إلى أنها مثّلت مع المخرج السوري مصطفى العقاد في فيلم الرسالة، وأدت دور هند بنت عتبة في النسخة العالمية، وشاركت المخرج العقاد في فيلم أسد الصحراء (عمر المختار) في دور مبروكة.

ثمة حالة ثالثة، وهي التعاون الثقافي التقني بين كاتب ومخرج؛ يبدأ التعاون من رواية أو مسرحية قد تمّ تأليف كل منهما بشكل مسبق، أي قبل أن يقع اختيار المخرج عليها ليحيلها إلى عمل فني، كما في فيلم (علي في السراب) الذي حققه 1979 المخرج الجزائري محمد راشدي، بعد أن تعاون مع الكاتب رشيد بو جدرة، في سعيٍ من الطرفين لوضع الرواية فيلماً يحاكي الروح العصرية، كما يوحي بنباهة عالية بوجود نخبة عربية تستغرب (تختص بعلوم الغرب)، وتقوم بالدور الذي قام به المستشرقون الغربيون في الشرق، وهكذا "فالاتجاهات الحديثة والتجديدية في السينما العربية، لم تظهر إلا من خلال التحولات الاجتماعية والسياسية، وحصول الأقطار العربية على استقلالها، وقيام تحولات وطنية واقتصادية ثورية فيها" (Alex, 1990, p. 49).

والسينما المصرية استفادت من تطور الرواية على يد نجيب محفوظ 1911-2006 الذي جعل من الحارة المصرية بديلاً عن جغرافيا العالم الطبيعية والسكانية والثقافية، وكانت رواياته مدخلاً للمخرجين المصريين لتقديم سينمائيتهم إلى العالم، فالثلاثية: بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية، تدور أحداثها حول ثورة الطبقة المتوسطة في مصر التي استطاعت اجتذاب الجماهير الشعبية من كل الطبقات 1919، وقد قام بإخراجها حسن الإمام 1964، وأعدّها السيناريست يوسف جوهر، ثم صدر فيلم قصر الشوق 1967 للمخرج نفسه، ثم صدر القسم الثالث 1967 السكرية لحسن الإمام بالتأكيد.

من روافد السينما المصرية روايات يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس، وكان لهذين الكاتبين أثرهما المزدوج، فمعظم رواياتهما كانت مقروءة من قراء الوسط الشعبي العام، واستطاع الكاتبان أن يخاطبا أحلام الجيل الصاعد، فيوسف السباعي 1917- 1978 أديب عسكري، ومن رواياته: أرض النفاق، وإني راحلة، وفديتك يا ليل، والبحث عن جسد، ورُدّ قلبي. وكانت روايته (آخر لحظة) خاتمة أعماله 1973، وقد ناسبت هذه الروايات صعود الطبقات الشعبية إلى الواجهة بعد ثورة 1952، وهي تجمع بين التطلع السياسي والعواطف الإنسانية، وخاصة أن قضية الحب، تحلّقت عنده مرتبطة بالقضايا الوطنية والتحولات الاقتصادية في الريف المصري، وتقدم الأحياء الفقيرة في المدن نحو الواجهة السياسية. وإحسان عبد القدوس 1919- 1990 حقق شهرة مزدوجة أيضاً؛ الأولى كمادة مقروءة تناسب القارئ الشعبي عاطفياً واجتماعياً،

والثاني عن طريق إحالة رواياته إلى سينما، فكانت الأفلام السينمائية تجعل القارئ يرى الفيلم -الرواية- كما أرادها كاتب السيناريو وحققها المخرج، فينسى القارئ من الوسط العام ما قرأه ليثبت في ذهنه ما شاهده، وتجدر الإشارة أن عبد القدوس تجاوز المحلية المصرية إلى العالمين: العربي أولاً، والعالمي ثانياً؛ إذ ترجمت معظم رواياته إلى اللغات الأوروبية، فهو غزير الإنتاج تجاوز الستين رواية، ومن أهمها: صانع الحب 1948، والنظارة السوداء 1952، وأين عمري 1954، والوسادة الخالية 1955، ولا أنام 1957، ولا ليس جسدك 1962، والعذراء والشعر الأبيض 1977... . ولأن روائية السباعي والقدوس روائية غير عميقة، لم يستشعر مشاهد السينما وقارئ الرواية فروقاً تذكر، وعلى العكس تماماً، فقد يكون الفيلم السينمائي فائضاً على لغة الرواية عند كل من السباعي والقدوس، ومن هنا كانت شهرتهما واسعة في مصر والأقطار العربية، وقد ساعد على هذا الانتشار ظهور ممثلة قديرة هي فاتن حمامة في عالم السينما، وهي تمثل المرأة المصرية من الطبقات الشعبية، ومن خلال كاريزميتها في أفلام حسن الإمام الذي بدأ مخرجاً عادياً 1946، ومن خلال فلميه (ملائكة من جهنم) و(اليتيمان) استطاعت فاتن حمامة أن تمدّ حسن الإمام بالشهرة والامتداد الشعبي، وتعاطف الجمهور معه، وخاصة في أفلام: (ظلموني الناس) 1950، و(أنا بنت الناس) 1951، وكان الفيلمان المذكوران أساساً رحباً لانتشار حسن الإمام واستعراض مواهبه الإخراجية. ويظل حسن الإمام ظاهرة فريدة في عالم السينما المصرية لاهتمامه بموضوعات هامة تتعلق بالجنس وبالتاريخ وبالسياسة (Abu Ghanima, 1989, p. 61).

الأيديولوجيا بين النص الكتابي والصورة السينمائية

الأيديولوجيا هي نسق من الآراء والأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والدينية والفلسفية، وهي من مكونات البناء الفوقي، وفي ظروف المجتمعات الطبقية يتطابق الصراع الأيديولوجي مع الصراع الطبقي، وقد تكون الأيديولوجيا علمية، وقد تكون غير كذلك، فالقوى الرجعية تشكل أيديولوجيا زائفة، بينما تشكل القوى التقدمية أيديولوجيا علمية وثورية تعبر عن مصالح الشعوب في التقدم والسلام والحرية. وللاقتصاد دوره البارز في تطور الأيديولوجيا، ولكن الأيديولوجيا تعلن الاستقلال النسبي عن الاقتصاد، ومن هنا يستحيل تفسير الظواهر الثقافية بنزعة اقتصادوية، ويظهر الاستقلال النسبي للأيديولوجيا في آلية عمل القوانين الداخلية للتطور على المستويات الفكرية والثقافية والسياسية (Committee of Russian Scholars, 1980, p. 68).

للسينما الغربية دور في تسرّب أفكار متضاربة، وأيديولوجيات متناقضة إلى المجتمع العربي، ساهمت إلى حد كبير في إطالة أمد السيطرة الفكرية الاستعمارية، ومن جهة أخرى، فقد ساهمت في تأخير الوعي القومي، إذ دفعت أبناء المدن بصورة خاصة إلى محاولة التماثل مع الإنسان الغربي الذي قدمته السينما الوافدة كنموذج متفوق متعال وأنيق وزير نساء وقويٍّ لا يقهر، فيصرع عشرات الهنود الحمر مثلاً في معركة واحدة، وهذا ما جعل أيديولوجيا الفردية الغربية تهيمن على الطبقات الوسطى العربية (Alex, 1990, p. 11).

تجدر الإشارة إلى أن الأفلام السينمائية التي صورت الجانب الآنف ذكره في السينما الغربية لم تكن أصلاً تعبر عن الثقافة الحضارية الغربية، ولم تكن تحمل الوعي الذي حملته النصوص الروائية لكبار كتاب أوروبا وأمريكا، وكانت الأفلام الغربية أقرب إلى الصناعة منها إلى الثقافة، ولم تكن تصدر-في أغلب الأفلام- عن نص روائي مكتوب، وإنما كانت ثقافة إخراجية خالصة، تسيطر فيها الصورة على الفكرة.

لقد بدأت الكتابة الروائية العربية الخاصة بالسينما في كل من سورية ومصر والعراق والجزائر في زمن متقارب، ولكن مصر زادت عن غيرها في الإنتاج السينمائي الغزير والمختلف المستوى، ولهذا يقال للسينما المصرية: (السينما العربية). وفي العقدين السابع والثامن من القرن العشرين عاد الموفدون من أوروبا إلى بلدانهم يحملون هموم التطوير والتغيير، وخاصة في تجاوز البنى السلفية في المجتمعات العربية، وقد تنادوا لعقد مؤتمر دولي لسينما الشباب، وقد عقد هذا المؤتمر 1972 في دمشق، وفي مصر تشكلت لجنة أطلقت

على نفسها (جماعة السينما الجديدة) طالبت بتغييرات جذرية في الإنتاج السينمائي بغية النفاد إلى عمق المجتمعات العربية، وقد حذا السينمائيون في الجزائر حذو الشام ومصر، ثم صار الأمر مطلباً عربياً عاماً (Hammouda, 1997, p. 11). ومن نافل القول أن قطاع السينما قد تراجع أمام المدّ المرئي (التلفزة) منذ تسعينات القرن الماضي، وذلك أن الشاشة الصغيرة دخلت البيوت، وصارت أقدر على التعميم، وبالمقابل أسرع في الوصول، وصارت بالنسبة للمخرجين والممثلين والمنتجين أغزر ربحاً، وأسرع في دورة رأس المال، كما أن الصورة التلفازية اخترقت حواجز البيوت (المحجّبة)، التي كانت تمتنع عن المشاهدة في دور السينما، أو كانت تحرج من ارتيادها.

اللافت أن فن السينما في الأقطار العربية، إنما نشأ على أيدي فئة من الممولين الذين لا ينتمون إلى الحقل الثقافي، مما جعل هذا الفن أقرب -من حيث الإنتاج- إلى السلع التجارية، في الوقت الذي كانت فيه الأجناس الأدبية من رواية وقصة وقصص قصيرة ومسرح ملكوتاً يكاد يكون معزولاً عن غيره، ونعني أنه كان حكراً على النخب الثقافية وحسب، ومن هنا كان لا بدّ من الإقرار بأن السينما فن مركب يختلف عن وسائل التعبير الأخرى، وخاصة في مسألة التسويق والتبادل التجاري بين المؤسسات وبين الدول أيضاً، ولا بدّ من الإقرار بأن الفن السينمائي قسمة وشراكة بين مصطلحي الثقافة والصناعة، ولعل هذا الاشتراك قد جعلها مفردة مهمة من مفردات عالم الحداثة.

وفي سياق الحديث عن مشكلة الهوية في السينما، فإن الأجناس الأدبية، وخاصة الرواية، تفرض على السينما الهوية العربية، وذلك إذا كان الفيلم المنتج سينمائياً قد خضع لعميلة سيناريو عن رواية عربية، ولكن مصطلح (هوية عربية) لا يقبل التعميم، فليست الأقطار العربية كلها بمنتجة للسينما، أو حتى بمستقبلة لها، ولكن النص المكتوب بالعربية، ولا سيما إن كان نصاً لكاتب روائي عربي معروف كنجيب محفوظ وحنا مينة وآخرين من شمال أفريقيا وآسيا العربية، يفرض الهوية العربية من موقعين: الأول أن الفيلم ناطق بالعربية، والثاني أن روح الفيلم ناتجة عن نصه الأول، وأن المعني به مجتمع عربي، وأن المكان والزمان فيه عربيان أيضاً، ولكن الفيلم كإنتاج مركب بأدوات تقنية مصنوعة من الآخر يجعل النص المكتوب غير مطلق الفاعلية في تحديد الهوية، فالفيلم ليس خطاباً واحداً، وإنما هو خطاب مركب تعددي، فداخل هذه التعددية يمكن أن نبحث عن هوية مشروعة مرتبطة بشروط وجوده (Dammon, pp. 37-38).

من مفردات الأيديولوجيا السينمائية استلهام التراث العربي في صناعة الفيلم السينمائي العربي، فالتراث العربي غني بأحداثه وتاريخيته وقصصه وأيام العرب وحروبهم، ثم فتوحاتهم الإسلامية في الشام والعراق ومصر وشمال أفريقيا والأندلس، ثم انطلاق الرحالة العرب كابن بطوطة وابن جبير وابن فضلان إلى بلاد فارس والهند والصقالبة، ثم المعارك ضد الصليبيين والتتار والفرنجة، ثم مجالس الخلفاء في الشام وبغداد وقرطبة والقيروان والقاهرة...الخ. ورغم كل هذه الثروة الهائلة لم تدخل في بنية السينما العربية إلا دخولاً جزئياً، بينما أفاد من تراثنا سينمائيو العالم إفاداتٍ واضحة وغنية، ومن أمثلة ذلك إفادة المخرج العالمي باولو بازوليني (Pasolini) 1922- 1975، من حكايات ألف ليلة وليلة، فقد أعاد بناءها ضمن رؤياه المركبة للسينما، وخاصة في أفلامه التي حققت شهرة عالمية كفيلم (ميديا) كما أفاد من التراث الشرقي واليوناني في (عقدة أوديب)، وأفاد من التراث العالمي في معظم أفلامه كـ(ديكاميرون)، و(حكايات كانتريري)، و(الإلياذة والأوديسة)، و(دون كيشوت)، و(سبارتاكوس)، و(الفاتنة والوحش)، و(صيغة أورفيوس)... ومن التراث العربي -على المستوى العالمي- كانت (رحلات السندباد السبع) 1958 للمخرج (شارلز شنير)، وكان (علي بابا والأربعون حرامي) 1954 لـ(كلود أونان لارا)، وكان (لص بغداد) للمخرج ميشيل بارول.

بصرف النظر عن كيفية الصناعة، وطرائق الإفادة، والغايات الموجودة من استلهام التراث العربي والشرقي القديم واليوناني الروماني، فإن التراث الإنساني ما قبل العصر الحديث يمثل ثروة هائلة ومادة

خصبة للتعبير الصوري المرئي، ولا سيما أن هذه الأعمال كانت ثروة هائلة أيضاً كمادة روائية مدونة، تتلاقى فيها الأسطورة والواقع، كما تلاقت فيها -بعد أن تحققت أفلاماً سينمائية- الأيديولوجيا مع أسطورة التقانة الإخراجية على شكل مدهش.

الرواية بين متخيل القارئ ومتخيل المخرج

إن أهم الأعمال الروائية العالمية التي حققت فيلماً سينمائياً رواية (أرنيست همغواي) لمن تقرع الأجراس (Forwhom the bell tolls)، وقد نشرت 1940، وكانت موطناً لتلاقي مثل المعرفة والثقافة والناهضين بهما، وخاصة في الالتزام بالقضايا الكبرى، وتبدو الرواية لدى القراءة الأولى مفصحة عن توق الكاتب إلى الانعتاق من تلك القضايا، والاتجاه إلى اللامسؤولية، ولكن القراءة الثانية تفضي إلى خلاف ذلك، فهو يدافع عن حقوق أطلق عليها فيما بعد حقوق الإنسان، وهي -برأيه- حقوق مضيّعة، وقد أدار الأحداث في فضاء الحرب الأهلية الإسبانية، كما أشار -عبر شخصياته- إلى القضايا الوطنية ومشكلة الاستقلال، وإلى توق شعوب القارة الأوروبية، ولا سيما الإسبان، إلى حق تقرير المصير، واستقلالية الخيار الوطني، ومن خلال الحرب التي تدخلت فيها معظم القوى العالمية. وتشيع في الرواية مفردات الكفاح المسلح، وفكرة الخطر المداهم، والموت القادم، كما دخلت لغة المؤلف إلى عمق النماذج البشرية في الرواية، وكل ينتظر ما سيؤول إليه. كما أظهر قدرة فائقة على تحليل العالم الداخلي للشخصية الروائية، وما تكنّه من حب وكره ومغامرة، وفي المقابل صور الشخصيات الأيديولوجية على أنها تقاتل في الحرب بوفاء لمبادئها، كما أثار في القارئ رغبة في معرفة الشرط الوجودي الإنساني لدى كل نموذج بشري في الرواية. كما أظهر (همنغواي) واقعية افتراضية حول المرأة وعلاقة الحب بالجنس، إذ رأى فيهما إقصاء لفكرة الموت، وعندما يصور نهاية الأبطال، فإنه يعلن أنهم حققوا أهدافهم، وخاصة حول الهدف السامي لكل إنسان مفكر، وهو الحرية. كفيلم سينمائي تمَّ تحقيقه 1943 في الولايات المتحدة الأمريكية، وكموضوع من الموضوعات المؤرخة للحرب الإسبانية الأهلية، وهو مصنف من الأفلام الروائية الطويلة يربو على 170 دقيقة، وقد حصل على جائزة الأوسكار للتمثيل. وأما المخرج فهو (سام وود) والسيناريو لـ(دادلي بيكولاز)، وأما الشركة المنتجة فهي (باراماونت بيكتشرز)، ومن الجدير التنويه له أن النسخة الأولى منه كانت غير ملونة، قام بدور البطولة فيها الممثل العالمي غاري غوبر (Caary Cooper) 1901-1961 وهو أمريكي من كاليفورنيا، ولعل الفارق بين العملين: الرواية والفيلم قائم على غير مستوى، فالرواية هادفة مؤرخة، فالحرب الأهلية الإسبانية 1936- 1939 نتجت كفعل مباشر عن الانقلاب العسكري الفاشل ضد حكومة الجمهورية في 17 تموز-يوليو 1939، وأما الأسباب غير المباشرة فهي أسباب متعلقة بالقارة الأوروبية كلها؛ فالنصف الأول من القرن العشرين شهد حربين عالميتين الأولى 1914- 1919 وقد مهدت للحرب الثانية 1939، وكانت العلاقات الدولية الأوروبية قد شهدت تجاذبات وتحالفات وتخالفات انعكست على الإسبان، حيث شاركت القوى كلها في هذه الحرب، وأما الأسباب الداخلية الإسبانية فكانت تعود إلى مشكلات في القرن التاسع عشر حيث كانت طبقة الإقطاع تمتلك الأراضي الواسعة وتتحكم بالطبقة العسكرية، ولكن القوى الصناعية والتجارية تآزرتا ضد الطبقة الأوليفاريشية وتمكنتا عام 1868 من قيادة انتفاضة شعبية أدت إلى الإطاحة بالملكة إيزابيل الثانية 1870، ومن ثم أعلنت الجمهورية الأولى 1873، ثم استعاد البوربون الحكم 1870، وبعد الحرب العالمية الأولى 1919 تآزرت الطبقتان العاملة والصناعية مع الجيش لخلع الحكم، لكنها لم تفلح، ثم بدأت المخاوف من تزايد المد الشيوعي بعد ثورة الروس 1917، ثم تشكلت الجمهورية الثانية 1930 بعد فشل الديكتاتورية العسكرية، ثم كانت انتخابات 1936 بقيادة الجبهة الشعبية، وظلت الوحدة السياسية لإسبانيا مهددة حتى مجيء خوان كارلوس ملكاً لإسبانيا 1975 إلى 2014 حفيد ألفونسو الثالث عشر آخر ملك إسباني عام 1931، ثم أعلنت الجمهورية الإسبانية.

هذه السلسلة من الأحداث لا يستطيع الفيلم السينمائي أن يعرض تفاصيلها؛ فالزمن السينمائي مهما

امتد قصير نسبياً إذا ما قيس بالزمن الروائي، فوقائع الرواية وقائع تفصيلية تغني القارئ بالحدث المركزي والأحداث الفرعية، ومن هنا تسرح مخيلة القارئ في القرنين التاسع عشر والعشرين بينما تكون مخيلة المشاهد محصورة بما حققه المخرج من صور متلاحقة، وقد تكون شخصيات التمثيل جذّابة تفتن المشاهد بكارزميتها، فتنحرف اهتماماته عن الفكرة المركزية باتجاه القرائي والعجائبي اللذين يحققهما المخرج بأدواته، ولا سيما التصوير. ولذلك تبقى الرواية أهم في توثيق الحدث، ويبقى الكاتب الروائي أصدق من المؤرخ السياسي، ولكن الفيلم السينمائي أقدر على الإمتاع وأسرع في الانتشار، وخاصة بالنسبة للقارئ العادي، ويحقق جمالية لا يقدر عليها المؤلف.

الفيلم يتقدم على الرواية (رواية الشمس في يوم غائم) لحنا مينة

الكاتب حنا مينة من الجيل المؤسس للرواية العربية 1924- 2016 من أهم أعماله: الشراع والعاصفة 1979، والياطر 1975، والمصابيح الزرق 1979، وبقايا صور 1981، ومن مفردات سيرته الذاتية أنه هاجر مع أسرته من الاسكندرون بعد أن تواطأت فرنسا المستعمرة مع تركيا في إلحاق لواء الاسكندرون بتركيا، هاجر إلى اللاذقية في سوريا، وقضى طفولته وشبابه فيها، ثم غادر إلى دمشق وبقي فيها حتى وفاته (Mina, 1993, pp. 97-98).

لقد عايش الأحداث الكبرى في تاريخ سوريا والعالم العربي منذ الاستقلالات الوطنية بعد الحرب العالمية الثانية 1945 وكذلك عايش قضية فلسطين منذ 1948، وحرب 1967 وحرب 1973، ومشكلة لبنان 1976-2006، ولكنه كأي شيوعي كان يقدّم المشكلة الاجتماعية على القضايا الأخرى، ونعني مشكلة الطبقة العاملة، ولكنه كان يدعو إلى ارتباط التحرر الوطني بالتحرر الاجتماعي كتسوية بين المبدأين الكبيرين (Hamarneh, 2001).

إن رواية (الشمس في يوم غائم) عمل استعلى فيه الوعي السياسي التقدمي على الواقع المعيش زمن المستعمر الفرنسي 1920- 1946 في سوريا، فقد أعطى البطل الشعبي (الخياط) دوراً فائقاً على وعيه، وعلى وعي الأحياء الشعبية، فمن خلال عقيدته السياسية، جعل الحس الشعبي يستميل الشاب ابن الإقطاع ورجل المال المتحالف مع المستعمر إلى الصفوف الشعبية المناهضة للمستعمر، إيماناً منه أن القوة الاجتماعية الشعبية قوة وطنية جاذبة إن توفرت لها الأدوات المناسبة، وقد أراد من الرواية أن يجعل المفاهيم السياسية هي البطل النموذجي، وليس الشخصيات الروائية- الواقعية وحدها، وهي إحدى مهارات حنا مينة في الكتابة الوطنية والشجاعة، والصدق الواقعي والصدق الفني، والأصالة والمواجهة، فهذه المفاهيم هي حوامل ثقافية، وروافع فنية في صناعة الكتابة الروائية، ومن هنا نجد الرجل يحمّل نماذج البشرية من النمط العادي فوق وعيهم، وفوق وعي الطبقة التي ينتمون إليها، ولذلك كانت رواية الشمس في يوم غائم رواية الأفق المتوقع قبل أن تكون رواية الواقع. ولحنا مينة ما يسوغ له، فهو كاتب يعمل على التغيير في البنى الاجتماعية، من خلال وعي حالم، وعالم يتخيله، وحتى يتمّ له ذلك لا بدّ من تفكيك العالم القائم، العالم الواقعي بعالم افتراضي متخيل، ولكن رغم وقوعه تحت تأثير المتخيل فلم يفقد الأدب الواقعي على يديه مصداقيته، ففي الواقع المعيش ما يسمح بالافتراض والتنبؤ والتخيل (Al-Boutros, 2004, p. 50).

أما الرواية كفيلم سينمائي فقد سدّ مسدّ الفراغ الواقعي في الرواية، وأحال المتخيل إلى معيش، وكأن الشخصية الافتراضية (الشاب) قد استحالت شخصية عيانية، فالفيلم صور 1985 للمخرج السوري محمد شاهين، ومدته 110 دقائق، استعرض المخرج خلاله سيرة شاب متمرد على وضعيته الطبقية، راغب في الانتماء السياسي من خلال تحصيله الثقافي، وليس من خلال الانتماء العقائدي للفكر الأيديولوجي كما هو في الرواية، ومن خلال هم الشاب في التغيير يتعرف على مستويات الطبقات الشعبية تعرفاً عاطفياً وليس أيديولوجياً، ثم تبدأ رحلة المعاناة في عملية التغيير حتى يصل به الأمر ويطلق النار على المندوب الفرنسي

الذي جاء لزيارة أبيه الإقطاعي المتحالف معه، وحتى تكون شخصية الشاب قريبة من المشاهد فرض المخرج عليه أن يتعلم الرقصة الشعبية (الخنجر)، وهي رقصة زوربا، وكان الغرض منها الانتظام في البيئة الثقافية للطبقات الشعبية من خلال الحس الفني.

ومن أهم الممثلين أيمن زيدان، وجهاد سعد، وعدنان بركات، وأحمد رافع، ونجاح العبد الله، وغادة الشمعة، ورفيق سبيعي، ووفاء موصللي. وقد حاول المخرج -ونجح في محاولته- أن ينزع عن الرواية ما يعرف بالأسطرة الأيديولوجية، وينقل الرواية إلى الأسطرة الفنية، فوضع كل شخصية في مسارها الواقعي، وخاصة الخياط الذي رمز به إلى مجتمع المدينة من الحرف والمهن، وحتى شخصية أستاذ الموسيقا الذي كان يعلم أبناء الطبقة الراقية الآلات الغربية، جعل منه المخرج شيئا واقعيا، فالموسيقا عابرة للحدود اللغوية والوطنية والجغرافية، فهي حس إنساني نبيل، وأظهر أن الموسيقا الغربية لها ما يسوغها في خارج حدودها، وحتى في مرحلة النضال الوطني، ومن اللافت اختراق الفيلم للطبقات الاجتماعية على اختلاف مستوياتها وتصنيفاتها، في حين بقيت الرواية في حدود النسق الثقافي التقدمي.

ثمة نوع من الأفلام السينمائية، لا يعتمد المخرج فيها قصة، أو رواية لغيره، وإنما يكتب السيناريو بنفسه ولنفسه، وهذا النوع عديد ومتنوع في السينما المعاصرة، ونسوق عليه كشاهد فيلم (pigeon wild) الحمامة البيضاء الغريبة 1968 الذي حقّقه المخرج الروسي (سيرغي سولوفيوف)، والذي يُعد "واحداً من أجمل القصائد الإنسانية التي تختار إطار الحرب زماناً لها ومكاناً؛ ويُظهر السرد نماذج بشرية عانت ويلات الحرب وعايشتها بشكل مباشر، ورغم المآسي التي تنبثق عن الحرب، والفظائع التي يصورها الفيلم فإن النماذج البشرية المروي عنها نماذج صابرة وهادئة ولغتها لغة هادئة شاعرية، وتنهض بها أدوات سينمائية أنيقة من خلال إدارة المخرج لممثليه وتوظيفه لأدواته، فلا يعتمد الإطالة ولا الالتفاف حول الفكرة، وإنما يعمل على تواصل العلاقات البشرية، وإلى تفاعل أعمق بين الشخصيات رغم أنه يتناول روايات تجربة الحرب، ويحلل التفاصيل والتناقضات الكثيفة باستعمال ظلال وإضاءة خاصين" فزعزعت اللغة السينمائية التاريخية التوثيقية لغة الكاميرا والتحليل التاريخي.. ومعظم النقاد وصفوا الفيلم بأنه ضد الحرب، ولكن الفيلم أبعد من ذلك، ففيه معنى الحياة يمتزج بمعنى الموت. ومن الواضح انتماء المخرج إلى فلسفة المدلول السينمائي الذي يكشف عن هويته ورؤياه إلى العلاقة بين الإنسان والمجتمع (Al-Ahmad, 2003, pp. 317-318).

الأفلام العالمية التي اعتمدت خبرة المخرج ومشروعه في السينما المخرج السوري الأصل والأمريكي الصنعة والثقافة مصطفى العقاد 1930- 2005 في فيلمه الشهير عمر المختار حسب النسخة العربية، أما بالإنجليزية فيحمل اسم (أسد الصحراء) ويصنف فيلماً تاريخياً. أنتج 1981. يحكي النضال الوطني ضد المستعمر الإيطالي الفاشي عهد موسوليني قبيل الحرب العالمية الثانية 1939- 1945، وكان المخرج نفسه هو المنتج، وقد أدّى دور البطولة فيه (أنتوني كوين) بدور عمر المختار، ومثّل دور موسوليني (رود ستايغر).

من الجدير التنوير به؛ مهارة المخرج في صناعة الفيلم لما فيه من مشاهد عنف وإعدام وشهامة وبطولة نادرة، وشابته بعض الملامح الملحمية، ففيه الفاشي الجزّار توميلي (غاستون موشين)، والشريف الغريّاني (جون جيلغود) وليف عمر المختار الذي تواطأ مع المستعمر الإيطالي. فالسيناريو الذي كتبه المخرج رسم النماذج البشرية بدقة عالية، كما وظف المخرج نفسه المؤثرات السمعية البصرية، وإشراك اللقطات الوثائقية في عملية التصوير، كما لم ينس العقاد ادعاءات الشخصية الاستعمارية في الحق في الأرض الليبية حين يقول غرانسياني: "انظر إلى هذه النقود إنها رومانية" فيرد عليه المختار ساخراً: "وسوف تجد قطعاً إغريقية وفينيقية في جميع أرجاء ليبيا" (Al-Ahmad, 2003, pp. 317-318).

الخاتمة

نتائج البحث

1. لقد تبين لنا أن العلاقة بين لغة الكتابة ولغة الصورة علاقة عضوية، كاللفظ والمعنى، أو الكلمة والفكرة، يتضايفان تضايفاً هارمونياً، في سعيٍ منهما لتوسيع رؤية الإنسان للعالم، على هيئة أجمل وأجدى.
2. ومن المفيد الاعتقاد أنْ لا حدود للإبداع بالكلمة، أو بالصورة وأن لكل منهما قصدية تُميزه، وفي الوقت نفسه تشاركان منظومة الإعلام في تعميم الثقافة وتوجيه الرأي العام.
3. يبدو الفن السينمائي أبطأ في مشكلة التأثير في الجماهير العامة من وسائل الإعلام الأخرى كتلفزة، وإذاعة، وصحف، ولكنه أقدر على تمكين الرأي في النفوس على المدى البعيد، لأن الرأي الذي تقدمه السينما مصاحب بالإشباع الجمالي.
4. إن اتجاه السينما نحو الصناعة التقنية وارتباطها بنجاحات العلوم الدقيقة في جانبها التطبيقي لا يلغي دور الأدب القصصي في تحقيق الفيلم السينمائي الفاعل المؤثر، بل يعزز في السينما ما عزّزه في الأدب العالمي، أو ما يعرف اليوم بفلسفة العلم الأبستمولوجيا.
5. إن المفاضلة بين الرواية والسينما تتم في مشكلة وفاء كل منهما لخصائص جنسه.

مقترحات البحث

1. نقترح أن يندرج موضوع السينما كفن وعلم في التعليم التربوي ضمن المناهج العربية، ويكون له أسسه التي تربي الأجيال على التذوق الفني للصورة المرئية المسموعة، والإفادة من الطبيعة الجمالية المركبة لهذا الفن.
2. أن يكون في كل مدرسة قاعة للعرض السينمائي، يشرف عليها مختص، ويشرف على الخيارات المعروضة التي تناسب الوضعية الاجتماعية، والتقدم العلمي.
3. أن يعمد المخرجون العرب إلى الأعمال الروائية العربية في إعدادها لمشروع سينمائي عربي يحافظ على الخصائص الوطنية القومية من دون أن يفكّ الارتباط بالأدب والسينما العالمية.
4. أن تهتم الصناعة السينمائية بما فيها من ثقافة بمشكلات الجيل العربي المعاصر، وخاصة على مستوى الواقع والمستقبل.

خلاصة البحث

لقد كثر هذا النوع من الأفلام، وخاصة في الدول الصناعية، بعد أن استنفذت السينما الأعمال الروائية الكبرى، وكانت الروايات العالمية لكبار الكتاب رافعة للسينما وخاصة السينما الأمريكية، وبها تقدمت، وبعد أن فرغت من الروايات العالمية ذات الانتشار انتقلت إلى صناعة السينما التي آلت إلى حرفة تعززها التقانة، ثم استشاط المخرجون في تصنيع الأفلام من خلال خبراتهم -لا سيما في أمريكا- بعيداً عن نصوص الأدباء ومشكلات إحالة أعمالهم إلى سيناريو وسينما.

References: **قائمة المصادر والمراجع**

1. The Facilitated Egyptian Encyclopedia - Franklin Printing - Cairo - Part 2 - p. 1058
الموسوعة المصرية الميسرة- طباعة فرانكلين- القاهرة- ج2- ص1058.
2. Dammon, M. Khalil. *Questions about identity - Arab cinema - Arab criticism*. Al-Wahda magazine - Rabat - No. 37-38.
دمّون، خليل. تساؤلات عن الهوية- سينما عربية- نقد عربي. مجلة الوحدة، الرباط. ع37-38.
3. Mina, Hanna, (1993). *Narrator of Struggle and Determination* - Beirut - Dar Al Adab - - pp. 97-98
مينة، حنا، (1993). روائي الكفاح والعزم. بيروت، دار الآداب. ص97-98.
4. Al-Boutros, Atef, (2004). *Hanna Mina living and imagining*. Dar Al-Yanabeeh, Damascus.
البطرس، عاطف، (2004). *حنا مينة المعيش والمتخيل*. دار الينابيع، دمشق.
5. Abu Ghanima, Hisham, (1989). *Filmmakers behind the camera*. Arab Writers Union, Damascus. p.61.
أبو غنيمة، هشام، (1989). *سينمائيون خلف الكاميرا*. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص61.
6. Dahni, Salah, (1993). *Issues of cinema and television in the Arab world*. publications of the Arab Writers Union, - Damascus.p. 49.
دهني، صلاح، (1993). *قضايا السينما والتلفزة في الوطن العربي*. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ص49.
7. Fischer, Ernest, (NO DATE). *The Necessity of Art*. Translated by: George Tarabishi, Dar al-Haqiqa for Printing and Publishing, Beirut p7.
فيشير، آرنست. (دون تاريخ). *ضرورة الفن*. ترجمة جورج طرابيشي، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت. ص7
8. (1978). *The idea of beauty*. translated by George Tarabishi. Dar Al Taleea Printing and Publishing. P.150.
(1978). *فكرة الجمال*. ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباع والنشر. ص150.
9. Mortad, Abdul Malik, (1998). *In the theory of the novel*. The World of Knowledge, Kuwait. Issue 240 - p. 24.
مرتاض، عبد الملك. (1998). *في نظرية الرواية*. عالم المعرفة، الكويت، عدد 240، ص24.
10. Film and television issues - previous source - p.10.
قضايا السينما والتلفزة- مصدر سابق- ص10
11. Alexan, Jean. (NO DATE). *Arab issues in cinema*. Arab Writers Union, Damascus. P.11.
ألكسان، جان. (بلا تاريخ). *قضايا عربية في السينما*. اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ص11.
12. Arab issues in cinema - Jean Alexan - publications of the Arab Writers Union - Damascus - 1990 - p. 49.
قضايا عربية في السينما- جان ألكسان- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1990- ص49
13. Ibn Al-Mandhour. *Lisan Al-Arab*. - Dar Sader, Part 14, Article Narrated. P.345.
ابن منظور. *لسان العرب*. ط دار صادر. ج14، مادة روى. ص345.
14. Film Life Magazine - Research by Adel Hammouda - Ministry of Culture - Damascus - March - 1997 - p.11.
مجلة الحياة السينمائية- بحث لعادل حمودة- وزارة الثقافة- دمشق- آذار- 1997- ص11
15. Ibrahim, Zakaria. (1983). *The problem of art*. Misr Library. p.211.
ابراهيم، زكريا. (1983). *مشكلة الفن*. مكتبة مصر. ص211.

16. Abdel Nour, Jabour. (1979). *The Literary Lexicon*. House of Knowledge for the Millions, Edition 1. P.120.

عبد النور، جبور. (1979). *المعجم الأدبي*. دار العلم للملايين، ط1. ص120.

17. Research presented by the aforementioned researcher to a symposium on "literary creativity and television" organized by the Arab Organization for Education, Culture and Science in Amman - Jordan - June 1981.

بحث قدّمه الباحث المذكور إلى ندوة "الإبداع الأدبي والتلفزة" نظمتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في عمان- الأردن- حزيران 1981

18. An article published in Al-Masaa newspaper - Cairo - issued on December 24, 1930.

مقالة نشرها في جريدة المساء- القاهرة- الصادرة في 1930/12/24

19. A Committee of Russian Scholars. (1980). *The Philosophical Encyclopedia*. Translated by Dar Al-Tali'a, Beirut. p. 68.

لجنة من العلماء الروس. (1980). *الموسوعة الفلسفية*. ترجمة دار الطليعة، بيروت. ص68.

20. Hamarneh, Samar. (2001). *This is how I read Hanna Mina*. Damascus Press. Introduction.

هكذا قرأت حنا مينة، سمر حمارنة. مطبعة دمشق. المقدمة.

21. See "Movies that Stirred the World". Muhammad Al-Ahmad. Ministry of Culture, Damascus. 2003. pp. 317-318.

ينظر (أفلام أثارت العالم). محمد الأحمد. وزارة الثقافة، دمشق. 2003. ص317-318