الرواية والسينما: بحث في جدل الاحتواء وآليات الاقتباس

الدكتورة: نوال بن صالح
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر– بسكرة

الملخص:

تهتم هذه الدراسة بآليات اقتباس النص الأدبي من الرواية إلى السينما، وكيفيات التحويل الفني التي تطال النص المكتوب بعد اقتباسه إلى الفيلم السينمائي، من خلال البحث في إمكانية محاكاة النص الأدبي سينمائيا، ووسائل هذه المحاكاة، ثم العلاقة التي تظل قائمة بين النص الروائي والفيلم. كما تبحث الدراسة في تقنيات الاقتباس من الرواية إلى السينما كالحذف والإقحام، ومدى تحقق كل من غواية السردية الأدبية وغواية السردية السينمائية.

الكلمات المفتاحية: الرواية– الفيلم– الاقتباس– السردية الأدبية– السردية السينمائية.

Summary

The study at hand examines the mechanisms of the adaptation of the literary texts from novels to film scripts, and the artistic conversion of a written text to cinema. The research explores the possibilities of simulating literary texts cinematically and the means of such a simulation as well as the relationship between the literary text and the film. Moreover, the study investigates quoting mechanisms such as inclusion and omission, and the extent of realisation of both the literary narration seduction and the cinematic one.

Key words: Novel- film- Adaptation- Literary- narration- cinematic narration.

غلاف الرواية المترجمة /أفيش الفيلم

استهلال :

لا تزال السينما من المجالات التي قلما تتناولها الأبحاث الأكاديمية، هذا بالرغم من أثرها الواضح في مختلف الأشكال الكتابية الفنية، التي صارت تستوحي من السينما آلياتها التعبيرية اعترافا منها بقدرة هذا الفن على تحقيق الجماهيرية، وبناء الوعي الإنساني، بل وتشكيله وفقا لما تقدمه من رؤى في قالب العرض المرئي الذي تتضافر فيه عوامل عدة كالموسيقى والمونتاج والديكور والتصوير والممثلين، لتخلق عالما حيا بإمكانه السيطرة على عدد غير قليل من المتلقين/ المشاهدين من مختلف الأعمار والطبقات والمشارب الفكرية.

من هنا يأتي اهتمامنا بالسينما الروائية، أي تلك التي اقتبست نصوصا أدبية حققت النجاحات الأدبية لدى القراء بعد نشرها، ثم حققت نجاحا جماهيريا أكيدا حين نقلت من صيغة السرد إلى صيغة العرض.

والحقيقة أن البحث في آليات الإخراج السينمائي ليست ما يتغيّاه البحث، إنما ترمي الدراسة إلى استقراء آليات بلاغية متواجشة بين النص المكتوب والنص المرئي، تحقق متعا مختلفة لدى المتلقي سواء أكان قارئا أو متفرجا، فالعلاقة بين الرواية والسينما يشوبها نوع من الجدل من خلال محاور الاتفاق والاختلاف بينهما، مرورا بالتقنية والأسلوب والغاية والرؤية والبناء والموضوعة.

1- ملخص الرواية/ ملخص الفيلم:

الرواية تأليف الديبلوماسي الهندي فيكاس سواروب (Vikas Swarup) نشرت بعنوان" سؤال وجواب(Q & A)"، تقع الرواية المترجمة إلى اللغة العربية في 370 صفحة، وتدور فكرتها حول شاب هندي معدم نشأ بين ملاجئ مومباي وشوارعها. بيع من الرواية ملايين النسخ عبر العالم وترجمت إلى 36 لغة، وحازت جوائز أدبية كثيرة وثناء نقديا منقطع النظير.

" رام محمد توماس" اسم اختاره الأب" تيموتي" لهذا الرضيع الذي كان يجهل دينه، وملته فاستقر الرأي بين الأب وبين لجنة الأديان على هذا الاسم الغريب المفارق، الذي يتألف من ثلاثة اسماء، الأول" رام" وهو اسم هندوسي، و" محمد" وهو اسم مسلم، و" توماس" وهو اسم مسيحي. بعد فترة طفولة شديدة البؤس ومغامرات قاسية وتجارب حياتية كبيرة، يشب الفتى، ويقرر المشاركة في برنامج مسابقات ذائع الصيت" من يريد أن يكون مليونيرا.(Who Wants to Be a Millionaire?)" يتمكن الشاب من الإجابة الصحيحة عن الاثني عشر سؤالا.

يكسب" رام" الجائزة الكبرى التي قدرت قيمتها بعشرين مليون روبية هندية، وهو رقم خيالي بعيد عن أكثر الأحلام جموحا ومبالغة بالنسبة لهذا الشاب المتشرد(SLUMDOG)، لكن الإدارة المسؤولة عن المسابقة تقرر حجز الجائزة، وتخضع الشاب للتحقيق والتعذيب حتى يعترف من أين له- وهو الأمي البائس- أن يعرف إجابات الأسئلة جميعا؟.

في أثناء التحقيق تأتي المحامية" سميتا" المدافعة عن حقوق الإنسان لتحمي الشاب من أيادي المحققين، لكنها لا تقتنع بنزاهة رام، وتسأله كيف عرف إجابات الأسئلة جميعا.

فيبدأ الشاب في سرد مراحل من حياته، حيث ترتبط كل إجابة صحيحة بخبرة حياتية حقيقية عاشها رام. وبهذه الطريقة تقدم الرواية بأسلوب السرد الاسترجاعي (Flashback)، قصة الهند ومأساة الفقر والطفولة المنتهكة بالاغتصاب، والظلم الاجتماعي، والجريمة، وصراع الأديان والطوائف وواقع مفرط في البشاعة والسوداوية، وموضوعات كثيرة تمثل تيمة حقيقية لمشاكل القرن الحالي، في هذه القارة الغريبة التي تنطوي الحياة فيها على مفارقات صادمة.

أما الفيلم فمستوحى من الرواية(Q & A) مع تعديل كبير في الأحداث المفصلية وتصرف بالحذف والإضافة. مدة الفيلم ساعة وأربع وخمسين دقيقة من العرض ذي الإيقاع السريع والمشاهد المكثفة، وهو إنتاج بريطاني لعام 2008، إخراج داني بويل (Danny Boyle) أما النص السينمائي لسايمون بوفوي (Simon Beaufoy)، حصد الفيلم ثماني جوائز أوسكار للعام 2008، وأربع جوائز(قولدن قلوب). تدور قصة الفيلم حول صبي اسمه " جمال مالك" فقد والديه في أحداث عنف طائفي(بين المسلمين والهندوس) فصار أخوه " سليم" الأكبر منه بقليل مسؤولا عنه. عاش حياة قاسية في الفقر والعوز والاستغلال، ولكن تتاح له فرصة فريدة– وهو في سن الثامنة عشرة– أن يشارك في برنامج تلفزيوني اسمه:" من يريد أن يكون مليونيرا.(?Who Wants to Be a Millionaire)" يجيب جمال على جميع الأسئلة التي تتدرج في صعوبتها، إلى أن وصل إلى السؤال الأخير الذي قيمته عشرين مليون روبيه هندية. ووفق قواعد اللعبة فإن هذا السؤال الأخير سيطرح في الحلقة القادمة في اليوم التالي.

يعود جمال إلى منزله المتهالك وإذا بالشرطة في الانتظار، لأنه لا أحد ممن حوله يصدق أن متشردا لم يتعلم، يمكن أن يصل إلى هذه المرحلة من البرنامج. تبدأ أحداث الفيلم بالتتابع بطريقة الاسترجاع (Flashback) في الوقت الذي كانت الشرطة فيه تعذب" جمال" وتستنطقه وتريه شريط فيديو لكل سؤال طرح عليه في البرنامج، وتطلب منه تفسيرا لإجابته الصحيحة، كان الفيلم يغوص في ذاكرة جمال ويستخرج منها حكاية لجزء من قصة حياته البائسة التي لم تكن سهلة على يتيم معدم مثله، لكنها قدمت له مفاتيح معرفة لم يكن لينالها لولا هذه الخبرات الأليمة. يتألف الفيلم من مجموعة مقاطع تتألف بدورها من مشاهد شديدة اللصوق بالواقع، يروي البطل في كل جزء منها الطريقة التي عرف بوساطتها إجابة كل سؤال من الأسئلة التي طرحت عليه في البرنامج، من خلال شرح تجارب مر بها في حياته. يعرض الفيلم في خضم تلك التجارب قصة حب جمال لفتاة يتيمة تدعى" لاتيكا"، التي تكون دافعا له ليفوز بالجائزة الكبرى.

2– علاقة الرواية بالسينما: جدل الاحتواء

يتم التساؤل في هذا المقام عن ماهية الفرق بين الرواية الأدبية والفيلم السينمائي، وما إذا كان الفيلم مخلصا للنص المكتوب أو خائنا له، إذ إنه 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.

والحقيقة أن علاقة السينما بالرواية تعود إلى سنوات بعيدة، حينما رسخت حقيقة كون السينما فنا يشكل ملتقى لكل الفنون الأخرى بما في ذلك الرواية. وهي علاقة تفاعلية شديدة الخصوصية قائمة على مبدأ الإفادة والاستفادة، والأخذ والعطاء، واستيعاب الفنون لبعضها، بحثا عن صيغ جمالية جديدة تتوافر على أسباب التواصل للوصول إلى المتلقي.[1]

ولكن هذه العلاقة ظلت تطرح معها إشكالاتها الفنية والنقدية. وتشمل الإشكالات المسائل التقنية كذلك، أي تقنيات كل من الرواية والفيلم، إذ تكثر التساؤلات حول الكلمة المكتوبة والكاميرا، الأدب والمعادل السينمائي، وظهرت جراء ذلك إشكالات من مثل: الأمانة، المطابقة الحرفية، الزمن السردي، الزمن الروائي.[2]

تبدو رواية" المليونير المتشرد" رواية سينمائية بدرجة كبيرة، حيث يقف القارئ على طريقة سرد آسرة، فبين المياتم والمواخير، ورجال العصابات وزعماء المتسولين، ثم نجوم بوليوود والأثرياء والطفولة البائسة، تطفح هذه الرواية بتراجيديا مثيرة وبهجة غريبة، تجعل القارئ مقيدا بخيط المشاهد المتتالية التي يكتشف في الأخير علاقتها القوية ببعضها، بل وعلاقتها بالنهاية المشرقة التي تنتهي بها هذه المعركة لصالح المظلوم منذ ولادته" رام محمد توماس". لهذا السبب حققت هذه الرواية– حتى قبل تحويلها إلى فيلم سينمائي– ملايين المبيعات و ترجمت إلى لغات عديدة. وبالرغم من أنها ازدادت شهرة ومبيعا بعد الفيلم، إلا أن نجاحها لدى جمهور القراء لا يمكن إنكاره.

ولعل المتعة لدى قارئ الرواية ومشاهد الفيلم تتضاعف بسبب هذه المقارنة الذاتية التي يقيمها المتلقي بين الآليات البلاغية التي توخاها كل فن على حدة: الرواية والسينما– مع الفارق في الوسائل والحيز الزمني– لأسر المتلقي وتفاعله مع الأحداث.

حافظ فيلم" المليونير المتشرد" على فكرة الرواية المحورية، وهي فوز المتشرد بمسابقة المليونير بسبب معرفة اكتسبها من تجارب الحياة القاسية، لكنه بالمقابل لم يتمكن من استيعاب الرواية بكامل أحداثها وشخصياتها ورؤيتها، فحضر الدور الانتقائي السيناريست والمخرج، مجبرين مرة بسبب قيود مدة العرض السينمائي التي لا يمكن أن تتجاوز الساعات القليلة وهي في الفيلم– موضوع البحث– لا تتعدى الساعتين، وقاصِدَين

مرة أخرى بسبب معطيات أخرى تجارية تتطلبها صناعة السينما نفسها، وفكرية تعود لرؤية مقتبس الرواية.

ومن جهة أخرى تتمتع السينما بمزية الصورة الحية إذ يعتقد أن للعين ذاكرة امتلاكية استحواذية ترغب باستمرار ليس في التقاط الصور وحسب، بل وفي خزنها وتوسيع حضورها في الذاكرة.[3] في فيلم" المليونير المتشرد" تتحقق هذه المزية في العمل المكتوب بشكل بديع، حيث بالرغم من الوصف البليغ لدرجة البؤس في الهند مكان الأحداث، إلا أن مشاهد الفيلم تمارس بلاغة صادمة بتصويرها للأحياء المكتظة بالسكان وسط مصبات القمامة التي تعد مصدر الرزق لهؤلاء المعدمين، حيث لا مياه ولا كهرباء ولا مراحيض، أماكن قذرة يتكدس فيها البشر بطريقة لا إنسانية. تقف الرواية عند مشاهد واقع هند المعدمين هذه، لكن حركة الكاميرا والموسيقى تجعل من هذا الواقع حيا بين يدي المتفرج حتى يكاد يشم روائح القذارة وأكوام القمامة التي ينام الأطفال فوقها، حيث تحتم عليك السينما" أن تستفيد من حنكتها، وذلك الدهاء الرهيب الذي تتمتع به وهي تسخر الفنون كلها لخدمتها وتسخر منها، لكي تكون(هي) في النهاية: السينما التي تثبت أنها ليست الفن السابع، بل الفنون السبعة كلها"[4].

لقد بلغت السينما ما بلغته من تقدم مذهل مما جعلها قادرة على تحويل كل شيء إلى سينما، فإنها نجحت في أن تفتتح عصرا جديدا لثقافة العين، التي يجب– في نظر إبراهيم نصر الله– أن لا تغفلها الفنون الكتابية وهي ترنو إلى تحقيق نجاحات كبرى على أرض التلقي والتداول، فالزمن في نظره إذن" زمن ثقافة العين، الذي يحتم على الرواية والأدب بشكل عام الإفادة مما تحققه السينما..."[5]

لكن الصورة والكلمة تتناوبان الأهمية والحضور الحواسي بحسب طبيعة كل حاسة وعلاقتها بنوع التلقي ودرجته[6] إذ" إن سيكولوجية التلقي في الخطاب السينمائي تقوم أساسا على المشاهدة، بمعنى أن المتلقي يستنفر قواه البصرية بالدرجة الأولى إلى عالم الشريط، ومتابعة أفكاره واستيعاب رؤاه، لذلك فإن الصورة في علاقتها بالبصر تتقدم على اللغة في علاقتها بالذهن، وهي هنا أكثر إتقانا وإحكاما في تقديم الفكرة، لأن علاقة الدال بالمدلول فيها وثيقة إلى درجة لا يمكن أن تتحقق في الكلمة"[7] فالسينما فن تلتقي عنده كل فنون التعبير الأخرى بما فيها الرواية.

2-1- مستوى المرسل: الكاتب/ المخرج:

الرواية الأدبية عمل جاد غير مفبرك يشتمل على الصدق المنحوت من الصراع الداخلي الذي يعانيه كاتب الرواية. ومع هذا لا ينكر أن الفيلم السينمائي المقتبس من أية رواية هو مشروع مكمل لها. لكنه مشروع مختصر يختزل الأحداث ويغيب بعض الشخوص، بل قد يمارس خيانة مقصودة ليكتب رواية موازية للنص الأصلي، خاضعا في ذلك لما يفرضه العرض السينمائي ولا يفرضه النص المكتوب. والحقيقة أن أغلب الروايات الأدبية الشهيرة التي تحولت إلى أفلام سينمائية لم ترض المشاهد الذي مارس فعل القراءة في الروايات التي تزخر بالتفاصيل والتقنيات الفنية الروائية أمثال" شفرة دافنشي لدان براون" و" الحب في زمن الكوليرا لغابريال غارسيا ماركيز. ذلك أن كتابة الرواية تختلف عن كتابة السيناريو الروائي، مع أنهما من أقرب ألوان التناول الدرامي، وبمعنى آخر فإنهما يتشابهان في المضمون ويختلفان في الأسلوب.

فإذا كانت الرواية بالنسبة للكاتب فضاء حرا، يحرك فيه شخصياته كيفما شاء ومتى شاء، فإن الفيلم يبدأ و ينتهي بالنسبة للجميع في الساعة ذاتها.

2-2- مستوى الرسالة: الرواية والفيلم(سؤال وجواب/ المليونير المتشرد):

يطرح في هذا المقام سؤال العلاقة القائمة بين نسقين تعبيريين تواصليين مختلفين، الأول يعتمد على لغة الكلمات في عملية تحققه، في حين أن الثاني يعتمد على لغة الصورة في كليتها مؤازرة بلغة الصوت الملفوظ.[8] ومع أن النص المرئي تمثل للواقع كما يرى صلاح فضل،" إلا أنه في حقيقة الأمر خلق لواقع جديد من الزمان والمكان، ومن ثم فإنه يتميز بالحركية والتوتر وامتلاك إيقاعه الخاص، ولا تقع مفرداته في سلسلة طويلة بنظام التعاقب، بل تتبع بلاغتها الخاصة المتراكبة، تستخدم حيل التقديم والتأخير، الإيجاز والبطء، المجاز والحذف..."[9]

الأمر الذي يحتم على مقتبس الرواية إلى السينما إنجاز قراءة عمودية وفضائية للنص المصدر، لكي يصل في الأخير إلى بناء حكاية لا تقوم فقط على توليف آراء ومواقف كل الشخصيات حتى تستجيب نسبيا لمدار حديث النص وتجعله منتظما في خط حكائي منسجم، بل تقوم أساسا على تمثل الدليل التفكري الذي فرض على الروائي تجسيده في ذلك الشكل. وبهذا الشكل، فإن السيناريست أو المخرج المحتمل لن يحول النص-

المصدر ولن يقتبسه حتى، بل سيستوحي فكرته وحسب. وهذا أقصى ما يمكن للمخرج أن يقوم به إزاء النصوص الهامة ثقافيا أو سياسيا.

وعليه تصير الإمكانية الوحيدة إذن لتحويل مثل هذه النصوص هي استنباط فكرتها ثم اعتمادها. وهي عملية ذهنية تفترض المعنى الذهني وفق شكل حضوره في ذهن السيناريست أو المخرج، لكي تعيد تجسيده وفق آليات جديدة لا تترجم ولا تحاكي الآليات التي أظهرت شكل النص المصدر[10] فمن الرواية إلى السينما يتغير نسق التعبير وآلياته ومدته الزمنية.

2-2-1- غواية العنوان:

العنوان عمل مواز للنص وملحق داخلي له، فكونه مدخلا أساسيا في قراءة العمل الروائي يحوله إلى إشارة غاية في الأهمية، وعلامة تطبع الكتاب وتميزه عن غيره. فالعنوان في الحقيقة" مرآة مصغرة للنسيج النصي"[11] ومن ثم فإن العنوان ذو موقع نصي استراتيجي يشتغل بوصفه دليلا، ومنه يعلن نواياه ومقاصده.

ولئن كانت العنونة في الشعر تميل إلى الإيماء والمراوغة، فهي في النثر تبدو أكثر إخلاصا إلى الإحالة والتعيين. وعنوان الرواية المكتوبة (Q & A) الرغم ما فيه من إيجاز إلى أنه يحيل مباشرة إلى الطريقة التي فاز بها" رام" في المسابقة، فلم تكن سوى سؤال وجواب.

وبالرغم مما حققته الرواية المكتوبة Q & A:(سؤال وجواب) من ملايين المبيعات، إلا أن الطبعات الجديدة منها تخلت عن العنوان الأول لتتبنى عنوان الفيلم (SLUMDOG MILLIONAIRE)، بل إن النسخة المترجمة إلى الرواية اختارت أفيش الفيلم مع بطليه: جمال مالك ولاتيكا غلافا للرواية، الأمر الذي يدل على مقدرة السينما على تحقيق الجماهيرية، وسطوة الغواية المرئية على ما هو مكتوب. والصفة(SLUMDOG) إنجليزية دارجة في الهند تعني: كلب الأحياء الفقيرة المتشرد، وبذلك يكون عنوان الفيلم أشد غواية بما يمارسه من شد المتلقي إلى الوسيلة التي يتحقق من خلالها الثراء لهؤلاء المشردين، كأنه يبيع الأمل لهذه الفئات المحرومة.

2-2-2- الشخصيات والممثلون:

لا تقتصر أهمية الشخصية على كونها فاعلا للحدث، بل تتعدى ذلك لتكون أداة الكاتب التي يحركها باتجاهات مختلفة، فيجعلها في تعارض مع غيرها لترتقي بالصراع وتتقدم بالأحداث صعودا نحو الذروة.

إن البطل عند قراءة الرواية يتغير ويبدو بألوان متعددة في خيالنا، في أحلامنا، والشخص الذي يتحرك على الشاشة له وجه ممثل معروف، وأبسط ارتعاشاته تبدو للمشاهد الذي يجلس في فضاء مظلم لقاعة مظلمة.

إن حضور اللغة في الرواية ضرورة قد تستدعي وجود متكلم أو سارد ينقل من خلاله الروائي الأحداث، وهو ما يغيب في السينما التي تتخذ الصورة بديلا عن ذلك كله. يغيب السرد على لسان البطل" جمال" في الفيلم، بينما تقوم الرواية كلها على هذا المبدأ، حيث يضطلع البطل" رام" بسرد الأحداث التي عاشها.

في خيار شديد التواشج مع الرواية، يختار المخرج ممثلين مغمورين، بعضهم من المشردين الفعليين في الهند، ليلعبوا أدوارا كبيرة، مثلما اختار الروائي شخوصه من المهمشين، حتى إن بعض المتعصبين للسينما الغربية تساءل كيف يفوز مثل هذا الفيلم بالأوسكار رغم أن الممثلين المشاركين فيه لا يحملون مظهرا جذابا، وغير مشهورين، ولا يتكلمون لغة إنجليزية سليمة بدون لكنة، هذا بالإضافة إلى المناظر المعروضة في الفيلم عن ضواحي مومباي الغارقة في الفقر والأوساخ والقمامة والصراخ والملابس الرثة.

2-2-3- مستوى الاقتباس: إشكالية الاقتباس، من صيغة السرد إلى صيغة العرض:

في نظرية العلاقة بين الرواية والسينما تفريعات كثيرة عن كيفية تطويع الرواية ذات البعد المجرد إلى نص سينمائي قوامه الحركة وغايته تجسيد العالم الروائي عبر تجسيد الشخصيات والأشياء والأمكنة وحسية الزمن[12]. لذلك يصعب تحويل الرواية الأدبية بكل تفاصيلها، وامتدادها إلى فيلم سينمائي، فالرواية تصوير بالكلمات وتعبير بالمجرد، بينما السينما عين مبصرة، وتجسيد للعالم. وتبعا لهذه الخصوصية يحدث التقاؤهما فيما يعرف بالاقتباس(Adaptation) ونقل الرواية إلى السينما. فالرواية المكتوبة حين تتحول إلى شريط مرئي تأتي– في أغلب الأحيان– برؤية مغايرة لرؤية الرواية المكتوبة[13].

2-2-3-1- مبدأ الوفاء/ الأمانة:

الحقيقة أن النصوص الأدبية الكبيرة عصية على الاقتباس من النص المكتوب إلى الفيلم المصور وحتى حين يجازف مبدع باقتباسها لا ينتج أعمالا سينمائية كبيرة، إلا إذا كانت خيانة النص أكبر. يظهر مبدأ الوفاء أو بتعبير آخر مبدأ الدقة والأمانة في نقل تفاصيل العمل الروائي إلى شاشة العرض من حيث الأمكنة، والزمان والتفاصيل.

في" المليونير المتشرد" يتجسد مبدأ الوفاء أو الحرفية في نقل الرواية واقتباسها إلى السينما من خلال المحافظة على:

* الإيقاع السريع الذي تتبناه الأحداث، حيث يمسي المتلقي أسير البنية اللاهثة التي لا تهدأ حتى نهاية أحداث الرواية.

* تقنية الفلاش باك التي اعتمدها الروائي فينتقل بين موضوعات مختلفة، نرى من خلالها بانوراما لهند نابضة بالحياة، تتحمل المفارقات الكبرى بين ناطحات السحاب وبيوت الصفيح.

* الأمانة في ترجمة كثير من مقاطع الحوار من الرواية إلى الفيلم، مثل قصة معرفة" جمال مالك" لإجابة سؤال الورقة النقدية من فئة المائة دولار أمريكي. فالخبرة التي أدرك بها البطل الإجابة بالرغم من أنه لا يعرف اسم الشخصية المرسومة على ورقة المائة روبية هندية، هي حياته في ملجأ المعاقين رغما عنهم والمستغلين في التسول، فحين يلتقي أحد هؤلاء يدس في يده ورقة من صنف المائة دولار حصل عليها صدفة، لكن الصبي الكفيف يسأله إن كان فيها صورة" بنجامين فرانكلين" حتى يتأكد من أنها مئة دولار فعلا.

* الوفاء للنهاية السعيدة التي اختارها" فيكاس سواروب" للرواية بالرغم من سوداوية الأحداث. فيتبنى المخرج الرؤية نفسها.

2-2-3-2- مبدأ الخلق/ الخيانة:

قد تتعرض الرواية لما هو أخطر هو من متطلبات الاقتباس السينمائي لنص روائي، من تغيير لآليات التعبير أو اختزال النص والصمت عن التفاصيل، فكثيرا ما تقع الرواية عند نقلها إلى السينما تحت تأثيرات إيديولوجية عميقة تتبدل معها كثير من التفاصيل والشخصيات وأحيانا تتغير رؤية الرواية بالكامل. هنا تصبح العلاقة أبعد من تغير في آلية

التعبير، إلى تغير في بنية النص وفكرته نظرا لمؤثرات خارجية لا تحكمها العلاقة الآلية بين النصين، بل تحكمها معضلة السياق الخارجي[14]. هذا التغيير يتجسد بآليات ثلاث هي:

2-2-3-3- الحذف:

الكلمة عالم من المجردات الذهنية، بينما الصورة عالم حسي بصري، وهذا الاختلاف يتبعه بالضرورة اختلاف في التلقي. فقارئ الرواية ذهني الوظيفة، متخيل ثم مؤول، بينما المشاهد بصري الوظيفة، واقعي ثم مؤول، وعليه فإن آلية العلاقة بين الرواية والسينما هي علاقة اختزال المكتوب إلى صورة، وهذا الاختزال ينتج عنه الاستغناء بالصورة ومدى شموليتها عن الوصف السردي المسهب في الرواية[15].

في الرواية" المليونير المتشرد" يسهب" فيكاس سواروب" في سرد قصص هامة، لكن الفيلم يختار حذفها تماما. وكأنه يقول أن مثل هكذا قصص لا تصلح للعرض الجماهيري، حيث يضطر كاتب السيناريو لأسباب دينية أو سياسية أو تجارية بحتة، إلى الاستغناء عن بعض الشخصيات والأحداث أو المواقف. فمثلا في فيلم" المليونير المتشرد" لا يأتي السرد على قصة الأب" تيموتي" نهائيا بالرغم من أثره الكبير في حياة البطل، تقول الرواية:".. كان الأب تيموتي طويل القامة، أبيض البشرة، في منتصف عمره... على مدى السنوات الست التالية، أصبح والدي والدتي، سيدي، معلمي وقسي، كلها مطوية معا. إذا كان ثمة شيء يقترب من السعادة في حياتي، فهو الزمن الذي أمضيته معه. كان الأب تيموتي ينحدر من شمال بريطانيا، من مكان يدعى يورك، لكنه استقر في الهند على مدى سنوات طويلة جدا. أنا مدين له بالشكر كوني تعلمت قراءة وكتابة إنجليزية الملكة..."[16]

يقوم الأدب بتغذية الفن السينمائي إلى درجة ندر معها أن تجد اليوم عملا أدبيا لم يؤفلم من دون أن يعني أن الأفلمة كانت دائما موفقة مشيرا إلى أن أفلمة كل نص أدبي تعتبر بشكل أو بآخر خيانة لهذا النص لأنه نقل من فن لآخر يختلف عنه لغة ومضمونا وأسلوبا وجمهورا.

2-2-3-4- الإقحام:

من منطلق مبدأ الخيانة أو الخلق، يقحم كاتب السيناريو قصة حب لم يكن لها وجود في الرواية، هي حب جمال لــ" لاتيكا" الفتاة اليتيمة المستغلة التي جمعتها بها الأقدار نفسها مع" جمال" و" سليم" لكن الأقدار نفسها تفرقهم وترمي بــ" لاتيكا" بيد رئيس عصابة

ثري يعمل سليم نفسه لديه. تتعرض" لاتيكا" لتشويه وجهها بضربة سكين بارزة حينما تقرر أن تهرب من فيلا المجرم مع جمال، بل يشارك سليم في استرجاعها إلى مستودع الاستعباد هذا، لكن صحوة ضمير تجعل سليما يقرر التضحية بنفسه في الأخير، فيحرر" لاتيكا" لتلتحق بجمال ويقتل هو زعيم العصابة قبل أن تمطره رصاصات أفراد العصابة وهو في حوض الاستحمام الذي ملأه قبل تنفيذ خطته بمئات الأوراق النقدية، في مشهد مروع يجمع بين موت سليم وقتل الشرير وفوز جمال في آخر سؤال من البرنامج الذي يتابعه ملايين الفقراء في الهند، وليزيد المشهد قوة، يبتسم" سليم" ويقول لحظة الاحتضار:" الله أكبر God) is Great)"، يجعل كاتب السيناريو قصة حب جمال ولاتيكا محركا رئيسا للأحداث بل يوظفها بوصفها غاية مثالية يريد البطل أن يبلغها، بواسطة الفوز بالملايين، حيث يتحول دافع استرجاع لاتيكا بالنسبة لجمال هاجسا وأملا يمكنه أن يضحي بكل شيء لأجله. لا شك أن إلحاح العرض السينمائي على إقحام هذه القصة العاطفية له مبرره التجاري والترويجي والفرجوي الذي يبغي أسر المتفرج، وإبقائه ضمن خيط الغواية الصورية والعاطفية.

والحقيقة أن القصة العاطفية لا تغيب تماما في الرواية، فهي تحظر في شخصية " غوديا" الفتاة التي يسكن أهلها في الحجرة اللصيقة بحجرة جمال وسليم في المبنى المتهالك. هذه الجدران المتهالكة تسمح للصبيين أن يسمعا كل ما يدور في غرفة غوديا ووالديها، فحينما تتعرض لمحاولة الاغتصاب من أبيها الذي يعود كل ليلة في حالة سكر رهيبة، يهب جمال لنجدتها فيدفع الرجل من أعلى السلم فيقع جثة هامدة. يهرب الأخوان ولا يعلم جمال مصير الرجل ولا مصير" غوديا."

2-2-4- مستوى السرد: السردية الروائية/ السردية الفيلمية

تعد السينما والرواية شكلين للون واحد من ألوان الفنون، وهو فن السرد، سواء عن طريق اللغة المكتوبة، أو عن طريق الصور المرئية، إلا أن كليهما يقدم السرد لمجموعة من الأحداث من خلال الشخصيات. ولكن الاختلاف الجوهري هو في طبيعة كل وسيط، ذلك أنه بينما تتوقف الحركة في الرواية كلما توقف الروائي عند الوصف، إلا أن الوصف في الفيلم يُقدم أثناء حركة الأحداث، خلافا للروائي فهو في الفيلم يستغرق وقتا أطول مما تستغرقه الرواية في سرد حدث ما.

والقصة السينمائية تتحقق من خلال الصورة المتحركة أي بفعل تلك الحركة التي يوهمنا بها المونتاج بين اللقطة والأخرى... لذلك فالسردية الفيلمية ظاهرة سينمائية(لغوية) يشارك فيها المونتاج مشاركة فعالة، والسينما تركيب لاتجاهين سرديين، الأول صوري والثاني كلامي، يمكن للكلمة أن تنحو منحى الصور فتصبح لها وظيفة صورية، مثلا تكبير الأحرف المطبوعة على الشاشة تعطي دلالة ووحدة الصوت[17]. تعتمد رواية" المليونير المتشرد" على تقنيات سينمائية مثل تقنيات: الفلاشباك، والمونتاج، والإيقاع السريع، ولعل هذا ما جعلها رواية سينمائية.

تعتمد الآراء التي قدمناها حول الدراسة السيميولوجية للفيلم االروائي على رؤيتنا له وتقييمه بوصفه تركيبة تسمح قواعدها بخلق أشكال يتصل فيها الفكر الشخصي والشعور باستمرار مع تجربتنا المشتركة للعالم...[18] وعليه تختلف الوسائط التعبيرية بين الفنين بالرغم من كونهما قد تحققان الهدف نفسه.

2-2-4-1- الوصف والصورة: بلاغة اللغة/ غواية المرئي:

يرفع فن السينما الحدود والحواجز بين فن الكتابة والفن التشكيلي. فالفيلم يسيطر على الزمن والشكل معا.. في البدايات قامت السينما بتقليد المسرح ثم تقليد الفن التشكيلي ثم راحت تسير على منوال السرد الأدبي. فظل الأسلوب السينمائي مقلدا إلى أن استجمع إمكانياته وخبراته الفنية الخاصة. لذا فإن من الأهمية بمكان البحث عن سبل الإيجاز والإبداع خاصة لدى تصوير عمل أدبي تتباين الفروق فيه بين الوصف المكتوب وتصوير هذا الوصف سينمائيا، فالفيلم يستمد عناصره من كل الفنون الأخرى، حيث يستمد من الرسم عناصر التأثير البصري للصورة، ومن الموسيقي إحساس الانسجام والإيقاع، ومن الأدب إمكانية التعامل مع المواضيع الحياتية المختلفة، ويستمد من المسرح فن الممثلين.. كل هذا بطرق إبداعية مختلفة، وهو بطبيعته ليس هذه الفنون ولكنه يشتمل على هذه الفنون تاركا الفوارق بينها كما هي.. إذ لا يمكن لأي منها أن يحل محل الفيلم.

في رواية" المليونير المتشرد" يأخذ الفيلم دور الكاميرا في وصف الهند الحقيقية بفقرها، وظلمها، وصراعاتها المتعددة الطبقية والاقتصادية والدينية، ولعل بلاغة المكتوب هنا تتأتى من هذه اللغة الساخرة المتظاهرة بالحياد. فالبطل في الرواية هو هندي لا يعرف أبويه فيختار له القس التي رعاه في الملجأ اسم(رام محمد توماس)، اسما ثلاثيا يجمع في

كلماته أكبر طوائف الهند: الهندوس والمسلمين والمسيحيين، في محاولة لصدمة المتلقي بمفارقة الاسم. ورغبة في غواية القارئ يجعل الروائي البطل يمارس لغة ساخرة من كل شيء حتى من أشد الأمور حساسية".. في هذا المكان ولدت قبل ثمانية عشر عاما خلت في 25 كانون الأول، أو كي أكون أكثر دقة تركت هناك في تلك الليلة الشتائية الباردة..."[19]

بالنبرة الساخرة نفسها يصف طريقة تبنيه من قبل زوج مسيحي:"... تدير ممرضات المستشفى دارا للأيتام وقسما إداريا للتبني، وقد أعدوني للتبني مع مجموعة من الأطفال الآخرين تم تبنيهم، إنما لم يأت إليّ أحد... لا أدري لماذا، ربما لأنني داكن السمرة... ربما لأنني لا أملك بسمة بريئة"[20].

فالنبرة الساخرة المتظاهرة بالحياد، جعلت من النص الروائي أكثر صدقا ولصوقا بالواقع، يقول" رام " مخاطبا" سميتا" المحامية:" هناك مخاطر كثيرة في المشي بطريقة شاردة الذهن في مومباي. من المرجح أن تزل قدمك بصورة غير متعمدة بقشرة موز، وتسقطين بسرعة، ويمكنك أن تجدي أن قدمك من دون تحذير قد غاصت في كومة من براز كلب لين، كما يمكن أن تنطح بقرة ضالة آتية من الخلف مؤخرتك، أو أن صديقة منسية من زمن طويل كنتِ تتحاشين اللقاء بها تظهر بصورة مفاجئة وسط حركة المرور على حين غرة تعانقك"[21] هذا الوصف الذي يتبنى السخرية السوداء من واقع الهند، يقترب إلى حد بعيد من التصوير السينمائي.

3- مستوى المتلقي:

3-1- جدل التخييل:

إن جزء كبيرا من فلسفة الاتفاق والاختلاف بين الرواية والسينما مرده إلى ارتباط الجنسين الفنيين بالمتلقي ارتباطا وثيقا، بوصفه واحدا من أهم العناصر التي تشكل العملية الإبداعية في الرواية والسينما على حد سواء.

تقترب الرواية العالمية المعاصرة من السينما اقترابا كبيرا، فقد تأثرت الرواية بتقنيات السينما بشكل كبير فـــ" عندما نتأمل مشهد الرواية المعاصرة نجد أن أسلوب السينما قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب"[22] لكن متى تحولت الرواية إلى السينما فإن الفروق الجوهرية بينهما تطفو على السطح، فالعلاقة بين الرواية والسينما تبقى مرهونة بحالة من الاختلاف والتمايز على الرغم من المسار الفني الذي يجمع

بينهما واستفادة كل منهما من الآليات البلاغية التي يوظفها في غواية القارئ أو المشاهد " فالرواية من وجهة نظر السينما هي الرافد النصي الدال القائم على المحكي والمكتوب بأسلوب فني معين، والسينما من وجهة نظر الرواية هي الميدان السمعي البصري الذي يحول المكتوب إلى مرئي بدلالة الصوت والصورة[23]"

يبدأ الفيلم(SLUMDOG MILLIONAIRE) بسؤال متعدد الخيارات يتم توجيهه للمشاهد، ونصه:" جمال مالك على بعد سؤال واحد من الفوز بسؤال العشرين مليون روبية، فكيف استطاع أن يفعل ذلك:

أ- غش في اللعبة

ب- جمال محظوظ

ج- جمال عبقري

د- إنه القدر

تتوالى مشاهد الفيلم مفككة، لا رابط بينها في البداية، فمن مشهد الإجابة عن السؤال في المسابقة إلى مشهد" جمال مالك" في غرفة التحقيق تحت التعذيب مرورا بمشهد سليم وهو يملأ حوض الاستحمام بالأوراق النقدية قبل أن يقتل سيده الشرير الغني ويقتل هو بدوره.

هذه البداية تحقق مبدأ الغواية بامتياز من خلال مفارقات صادمة بين المشاهد، فبين مشهد الفوز في الأستوديو الفخم إلى مشهد جماهير الأكواخ في مومباي وهي تتابع البرنامج في شاشات كبيرة في الشارع، إلى مشهد جمال مالك تحت التعذيب بالكهرباء.

أما الرواية فقد اختار لها الروائي بداية أكثر هدوءا، بل وفضل أن يستهل الأحداث بمقدمة هي بمثابة الحدث المفصلي الذي غير حياة البطل" رام محمد توماس" قبيل إجابته عن سؤال العشرين مليون روبية في الليلة قبل نهاية البرنامج، يقول:" تم اعتقالي بسبب فوزي في برنامج تلفازي خاص بالمسابقات، أقبلوا إليّ في ساعة متأخرة من ليلة أمس، في وقت رحلت فيه حتى الكلاب كي تنام. كسروا بابي، قيدوني، وأرغموني على السير أمامهم إلى سيارة الجيب المنتظرة التي كان ضوؤها الأحمر يومض من دون انقطاع"[24]

إن المتفرج لا يستطيع أن يستوعب الفيلم لأن المعلومات ليست- في حد ذاتها- كاملة، إنها تحتاج من المتفرج أن يقوم بتصنيفها وترتيبها، وهكذا فإن الأفلام تعطي المتفرج

تلميحات لكي يصنع استنتاجات حول ما يحدث في الفيلم.[25] فالسينما مصنوعة لكي تكون خطة أو خريطة بواسطتها نعثر على المعنى[26].

أما الرواية متوالية لغوية تنطوي على حكاية، بينما الفيلم متوالية صورية تنطوي على حكاية أيضا.

وعليه فإن التخييل في السينما أسهل بكثير من التخييل في الأدب والرواية على وجه الخصوص لأن اللغة الأدبية تقوم على الكلمات والحروف، وأما اللغة السينمائية فسمعية مرئية تعتمد على الإضاءة والكاميرا والمونتاج والصوت والموسيقى واللون والملابس في إثراء المادة.[27] من هنا يؤطر الفيلم" المليونير المتشرد" المتلقي(المشاهد) وفقا لخيارات بعينها، من صورة ولون وملامح وموسيقى وصورة، بينما الرواية تمنح القارئ فسحة التخييل والتصوير والبناء.

إن الاختلاف بين الرواية والسينما يتمظهر من خلال الرمز والتخييل كذلك فمشاهد الفيلم يختلف عن قارئ الرواية عبر الأثر الفني الواقع عليه، إذ إن الفيلم يحدد بشكل كبير كل الأدوات المستعملة في تصوير الموضوع، لذا فإن مستوى التخيل لدى المشاهد يكون محدودا، فهو لا يحتاج أن يشغل أداته التخيلية، بينما تكون مهمة قارئ الرواية أكثر تعقيدا، فالأدب نظام من الإشارات واللغة ونظام من الرموز تحتاج لكثافة تخيلية لفك هذه الرموز والإشارات وعليه تترك مجال التخيل أمام القارئ مفتوحا، فيكون التخيل في الرواية مطلقا بينما في السينما يكون محدودا.

فالسينما تعامل منظم مع الطبيعة يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سيميائية معينة تتميز بمجموعة من العلامات أو الإشارات وهذا يجعل منها نظاما سيميائيا[28].

يقتضي تحليل الفيلم السينمائي تسليط الضوء على الجانب النفسي للمتلقي، فالمشاهد السينمائي الجالس في الظلام في حالة سلبية مؤكدة، حيث تمر عليه كمية هامة من المعلومات الحسية والمعرفية والعاطفية...[29] ويكون إلى جانب هذا كله محدودا بإطار زمني ومكاني بعينه، إذ ينقل المتفرج إلى عالم مواز لعالم الواقع، وعليه فإن فكرة التحويل الفني، تنطبق عل نحو تام على السينما وتزيد قيمتها بالنسبة للسينما أكثر من أي شكل من أشكال الفنون الأخرى. فهي التي كان يتم مشاهدتها منذ فترة طويلة باعتبارها مكانا ما غير

حقيقي، تحتل الجمهور بقوة وهمها السحري إلى أكثر الأحلام بعدا عن الواقعية، فهي تشكل النظرة والتوقعات ورؤى الإنسان الحديث.[30] فكأن السينما تتخيل بدلا من المتلقي، بينما الرواية تجعله مشاركا في بناء هذا التخييل، من هنا تتضح خطورة السينما في إعادة تشكيل الوعي الإنساني.

خاتمة:

نخلص إلى أن الرواية من أقرب الفنون إلى السينما، فهي المادة اللغوية التي استقت منها السينما أبرز أعمالها الناجحة، حيث يلتقي العمل الروائي والعمل السينمائي على صعيد واحد وقد يتبادلان التأثير والتأثر. وإذا كان النص المكتوب يمتلك سحر البلاغة والقدرة على إثارة المخيلة وبالتالي مشاركة القارئ في تمثل الشخوص والحكي، والأهم من ذلك كله القدرة على البوح والفضح والكشف، فإن السينما تتمتع بخصوصية الغواية الصورية للمتلقي. وإذا كانت رواية" المليونير المتشرد" قد أفادت من مقدرة النص المكتوب على البوح مهما كان صادما، فإن الفيلم جاء مترددا في طرح القضايا الشائكة، وإن تجرأ على ذلك ففي قالب رمزي مغلف، بعيد عن الصدمة، الأمر الذي يؤكد على استحالة تحقيق مبدأ الوفاء التام للنص المكتوب في حال نقله إلى السينما. فلا يمكن إنكارم ما تتطلبه الرؤية السينمائية في عملية التحويل هذه من تضحيات.

هوامش البحث:

1- ينظر يوسف يوسف" علاقة السينما بالرواية"، مجلة نزوى، الموقع: Nissan.com.

2- ينظر المرجع نفسه.

3- إبراهيم نصر الله: أقل من عدو، أكثر من صديق- السيرة الطائرة- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،2006، ص: 29.

4- المرجع نفسه، ص: 29.

5- المرجع نفسه، ص: 31.

6- محمد صابر عبيد: سحر النص: من أجنحة الشعر إلى أفق السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008، ص: 12.

7- محمد صابر عبيد: لسان السينما وعدسة اللغة، مجلة الرافد، العدد 80، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، أبريل 2004، ص:61.

8- نور الدين محقق:" تقنية الكتابة بين الرواية والسينما"، مجلة فكر ونقد، العدد 75، ص: 65.

9- صلاح فضل: قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1997، ص: 11.

10- ينظر محفوظ عبد اللطيف: بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي، مجلة فكر ونقد، العدد 75، ص: 22.

11- شعيب حليفي:" النص الموازي للرواية: استراتيجية العنوان" مجلة الكرمل، العدد 46، 1992، ص: 43-44.

12- حسن النعمي:" جدل الخطاب بين الرواية والسينما"، موقع منتديات القصة العربية، arabicstory.net، التاريخ:1-4-2015، التوقيت: 18.38.

13- ينظر: حسن النعمي:" جدل الخطاب بين الرواية والسينما"، الموقع نفسه.

14- ينظر: حسن النعمي:" جدل الخطاب بين الرواية والسينما"، الموقع نفسه.

15- ينظر: حسن النعمي:" جدل الخطاب بين الرواية والسينما"، الموقع نفسه.

16- فيكاس سواروب: المليونير المتشرد، ترجمة علي عبد الأمير صالح، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص: 54.

17- ينظر جيل ليبوفيتسكي، جان سيرو: شاشة العالم، ثقافة وسائل إعلام وسينما في عصر الحداثة الفائقة، ترجمة وتقديم رواية صادق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1،2012، ص: 203-204.

18- نفسه، ص: 292.

19- الرواية، ص: 49.

20- الرواية، ص: 50.

21- الرواية، ص: 229.

22- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، 2009، ص: 189.

23- علي عواد عبد الله: إشكالية التخييل بين الرواية والسينما، الموقع الإلكتروني:-al janoob.org، التاريخ: 09-04-2015، التوقيت: 20.42.

24- الرواية، ص: 09.

25- دانييل فرامبتون: الفيلموسوفي، نحو فلسفة للسينما، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009، ص: 164.

26- المرجع نفسه، ص: 164.

27- حسن حداد: صراع الرواية والفيلم، فضاءات الوسط، القاهرة، العدد 2127 ،2008، ص: 04.

28- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص: 194.

29- المرجع نفسه، ص: 195.

30- جيل ليبوفيتسكي، جان سيرو: شاشة العالم، ثقافة وسائل إعلام وسينما في عصر الحداثة الفائقة، ص: 323.