آليات السرد بين الرواية والسيناريو

سعيدة حمداوي جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي

أدى انفتاح السرد – بوصفه نوعا من السلوك البشري– على الأشكال الكتابية وغير الكتابية، وهو ما يؤكده **رولان بارت** في قوله: " كثيرة هي سرديات العالم. إنها، تنوع خارق لأنواع، هي الأخرى موزعة بين مواد مختلفة... [وكما] يمكن للكلام الملفوظ أن يعم السرد، شفويا أم مكتوبا، وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة، أو بالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة، والخرافة والأمثولة، والحكاية والقصة"[1]. ونظرا لهذا التنوع استدعى الأمر إلى ضرورة إرساء أسس وقواعد تضبط سير حركتها اللامحدود، من خلال البحث المحايث في بنية كل شكل سردي منها؛ ليتجلى السرد وفق هذه الرؤية بوصفه مادة لكثير من الأطروحات خارج حقل الدراسات الأدبية، حين بدأ ينظر لوظيفة السرد في مجالات معرفية ككتابة التاريخ، والدين والصحافة والممارسة القانونية، والتربية، والسياسة، ومجالات الحياة الأخرى.

وفي محاولة لضبط هذا التداخل بين مختلف الأشكال السردية، قامت الدراسات النظرية والتطبيقية، في بداية القرن العشرين على تحقيق هذه الغاية؛ بدء بأبحاث الشكلانيين الروس من خلال استبعادها لمظاهر الفكر الإيديولوجي عن الدراسة النقدية، وإبطال دور السياقات الخارجية في مقاربة النصوص، من خلال تأسيس علم أدبي ينطلق من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية، أطلقوا عليه مصطلح "الأدبية"، تركيزا منهم على البنى الداخلية التي تشكل أساليب التعبير الأدبي من خلال دراسة الأدب، ذلك أن الأشكال النثرية حسب **بوريس ايخنباوم** متعددة " بتعدد أنماط السرد، فهو الذي يؤكد التطورات التي حصلت في فن القص، بدء بالخرافة والأسطورة والملحمة وصولا إلى تطورات الرواية الحديثة"[2].

وتشمل نظريات الرواية في مرحلة ما قبل 1960، ما جاءت به نظريات الشكل التي ترى أن جميع أنواع السرد عناصر شكلية، وكذا نظريات المضمون التي تركز على المضامين الخارجية الاجتماعية، والتي جمع بينهما **جورج لوكاش** في أطروحات البنيوية التكوينية، ليسهم **نورثروب فراي** في الانتقال من الرواية إلى نظرية السرد؛ بتوسيع حدود التخييل، من خلال إدراج الرواية ضمن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مجالاتها، كما أزاح **وين بوث** بعض الحدود التي فصلت التخييل بوصفه فنا، عن باقي الطرق الاعتيادية لنقل المعنى بواسطة اللغة.

وقد حاولت السينما من جهة أخرى تأسيس رؤية نظرية سردية تدرك بواسطتها منطلقات السرد، وكيفية صوغه وتصنيفه من طرف المتفرج الذي لا يمكنه استيعاب كل جزئيات الفيلم، التي تقدم مجرد إشارات أو تلميحات قد ترد في شكل " تحول بالحذف (حذف مونتاجي)، وعلى المتفرج أن يملأ المساحات الفارغة: رجل في قطار، حذف مونتاجي إلى نفس الرجل في المدينة، إذن فالرجل الذي كان في القطار قد وصل إلى المدينة. المكان والزمان، وعلاقة السببية، جميعها أنواع من الأشياء التي يستدل عليها المتفرج ويستنتجها، طبقا لبوردويل"[3]. وهذا ما يجعلنا نصل إلى أن وجود السرد حقيقة قائمة بذاتها في كتابة سيناريو الأفلام الروائية، غير أن الملاحظ عن سير عمله هو اقتصاره بشكل عام على أحداث وبناء الحبكة، في حين أنه يمتد في الأعمال السينمائية ليشمل كل عنصر من عناصر السينما (الصور، الشخصيات، تحولات التوليف)، وهو ما يسير السرد نحو عوالم الدراما.

ويبين لنا **يوري لوتمان** الطريقة التي تحولت بواسطتها السينما بفضل تقنية المونتاج إلى مادة لغة مفاهيمية مجردة، جعلت من السينما، قصة تُروى بالصور المتحركة؛ أي أنها انبثاق لاتجاهين سرديين: أولهما مرتبط بالصورة وبتقنيات الكاميرا، والثاني بالكلمة ومنحاها القصصي[4]. في حين ينطلق **بوردويل** من أن السرد " عملية تقوم فيها الأفلام بإعطاء تلميحات للمتفرج، الذي يستخدم خطة تفسيرية لكي يبني قصة الدراما"[5]، وهذا المفهوم يركز على الأثر الذي تخلفه تراتبية النمط السردي على المتفرج، الذي لا تقتصر وظيفته على رد الفعل تجاه الحدث، إنما يتعدى ذلك إلى الانخراط في عملية بناء وترميم القصة.

وفي السياق ذاته يفرق **بوردويل** بين الحبكة بوصفها " الشكل الفعلي الذي تتم به رواية الأحداث، أي اختيار وتنظيم أحداث القصة والمعلومات حول علاقات السببية والعلاقات الزمنية التي يستخدمها المتفرج"[6]، وبين القصة في شكلها المثالي الذي يعتمد عليه الفيلم، الذي يحتاج مشاهدا يمنحه بعده الإبداعي من خلال إعادة البناء من جديد.

في حين يقحم **برنار توسان** السينما في منظومة علاماتية تهتم بدراسة " الصوت والصورة إضافة إلى الحلاوة الشكلية والدلالية التي تفضي إليها"[7]، متفقا في طرحه مع **كيرستيان ميتز** الذي يشير إلى إمكانية تطبيق السيميولوجيا على شريط الرواية الخيالية، ليستقي السيناريو قيمته السردية من كونه عبارة عن قصة مصورة، تضم " أصوات الحكي التي يجب جمعها لصنع النص، من هنا دال الحكي (الرسوم، الاستعارات اللسانية) نفسه يشكل نقطة الانطلاق"[8].

ولا يستغرب **روبرت شولز** من أن يكتسب السيناريو ميزته السردية بفعل الخطية والتتابعية، مقارنة بطابعه القصصي، ذلك أن **شولز** يفرق بين القص والسرد، ويرى بأنه يمكن " لأي أخبار أو رواية لسلسلة من الأحداث أن يسمى قصا. لكن ليس كل قص يثمر سردا، وليس كل سرد يصنع قصة"[9]؛ وذلك أن تحول السرد إلى قصة يمنحه أدبية من نوع خيالي، وهذا يعني، أن القص عملية " متماسكة بما يكفي وتتطور بحيث تنفصل عند مجرى التبادل الثقافي ندركها بوصفها سردا. وما أن يبدأ هذا السرد باستخدام نوع خاص من الوضوح والغنائية حتى ندركه بوصفه قصة، وننظر إليه توجهنا مجموعة معينة من التوقعات عن نمذجته التعبيرية ومحتواه الدلالي"[10]؛ وهذا يعني حاجة السرد إلى تبسيط بعض عناصر القص.

1 – حدود الرواية والسيناريو:

يشير المتخصصون إلى أن ربع إلى خمس الأفلام الطويلة استمدت نصوصها من أعمال أدبية ذات طابع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

روائي، وأن التعقيد الذي لامس النص السينمائي استقطب أسماء أدبية مثل **وليام فوكنر** و**ناتانييل وسيت** و**جون دون** وغيرهم، اعتقادا منهم أن الكتابة للسينما تقتصر على مجرد التعبير، ولعل الرأي الذي يشير إلى أن كبار الأدباء يستطيعون إنتاج نصوص سينمائية واعدة، ينطلقون من أنهم لا يفهمون جيدا خصوصية هذا المجال على خلاف المتخصصين في الكتابة السينمائية دون بقية أشكال التعبير الأدبي السردي منها على وجه الخصوص، في تأكيد لمقولة: "أن الفلم ليس مجرد تصوير للرواية"[11].

ويعد **غابريال غارسيا ماركيز** خير ممثل عن تقاطع الروائي بالسيناريست حيث عمد لوضع تمايزات بين الرواية والسيناريو حين بين أن آلية عمل بناء القصة في كتابة السيناريو لا تحتاج إلى " التفكير بمصطلحات الصورة والبنى الدرامية، والمشاهد والمناظر، من أجل حكاية القص"[12]، ذلك أن ما يجب على السيناريست معرفته حسب **غارسيا** كيفية ولادة القصة وليس صناعتها، حيث يقول: " إن القصة تولد، ولا تصنع"[13]؛ بمعنى أن يتعلم السيناريست كيف يتم تركيب القصة، وكيف يحكي الحكاية، كما يدعو المقدمين على كتابة السيناريو إلى معرفة كيف تتم عملية تبادل " التجارب، وأن [يجيد] لعبة اختلاق القصص، وأن [ي]عمل في أثناء ذلك في صياغة قواعد اللعبة"[14]. وللوصول إلى تلك الغاية يؤكد **غارسيا** على أن يشتغل السيناريست على نماذج قصص بعيدة عن التعقيد، حتى يتمكن السيناريست من تحويلها إلى قصة تكون منطلقا صالحا لسيناريو عمل تلفزيوني أو سينمائي.

ولعل ما يميز مهنة الروائي عن كاتب السيناريو حسب تجربة **غارسيا**، ما وضحه في قوله: " عندما اعكف على كتابة رواية اتخندق في عالمي ولا أشارك أحدا في أي شيء أكون في حالة من الغطرسة، والتسلط، والزهو المطلق لماذا؟ لأني أعتقد بأنها الطريقة الوحيدة المتوفرة لدي لحماية الجنين، ولضمان تطوره مثلما حبلت به"[15]؛ أي أن سلطة الكتابة تكون في يد الروائي دون أن يشرك طرفا أخر في بناء عوالم الرواية، في المقابل نجد كتابه السيناريو حسب **غارسيا** دائما إضافة إلى سمتها الابداعية عمل تابع؛ أي أن نص السيناريو حين يعرض للتصوير يفقد صلته بكاتبه الأول؛ ما يجعل السيناريو متداولا ومستعبدا من طرف عدة أطراف قد يغيرون بنيته الأصلية، وقد يحلل إلى مجموعة من الأصوات والصور التي يتشتغل عليها أخرون، " ويكون آكل اللحم البشري الأكبر على الدوام هو المخرج الذي يستحوذ على القصة، ويندغم بها ويدخل فيها كل موهبته ومهنيته وخصيتيه"[16]. وبالتالي، فإن سلطة فرض وجهة النظر النهائية تنتقل من كاتب السيناريو إلى المخرج.

وينتهي **غارسيا** إلى الاعتقاد بأن قارئ الرواية يمتلك مساحة حرية أكبر من مشاهد الفيلم، من منطلق أن " قارئ الرواية يتخيل الأمور مثلما يشاء الوجوه، الأجواء، المناظر...- أما مشاهد السينما أو التلفزيون، فليس لديه مفر من تقبل الصورة التي تعرضها عليه الشاشة، في نمط من التواصل المفروض الذي لا يترك مجالا للخيارات الشخصية"[17]. وهذا ما يجعل **غارسيا** يقر بأن خصوصية القارئ في كلا النصين هو السبب الأساسي الذي جعله يرفض أن تتحول روايته "مئة عام من العزلة" إلى عمل سينمائي.

2 – مكونات السرد بين الرواية السيناريو:

يعتمد السرد في تشكيل بنيته الداخلية على جملة من المصطلحات والمفاهيم التي عرضتها الساحة النقدية لتشمل طريقة بناء الحبكة وأنواع الرواة، وكذا مختلف التقنيات السردية الأخرى، وحاولت مجموعة من الدراسات السردية أن تؤطر حدود حركة السرد قدر الإمكان من خلال طرح مجموعة من الأسئلة، لعل أهمها: " من يتحدث؟(الراوي)، من يحدث؟(القراء)، متى يتحدث؟(زمن السرد)، والذي تحدث فيه الأحداث، من

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتحدث أي لغة؟(الأصوات السردية)، من يتحدث بأي سلطة؟ من يرى؟ (وجهة النظر)"[18].

وعليه، سنقف عند أهم الميزات التي تحدد ملامح الكتابة السينمائية مقارنة بالكتابة الروائية.

1 – الشخصية:

تمثل الشخصية الروائية مستوى أعلى من التنظيم، لكونها تربط المتواليات ببعضها البعض، ويؤكد كل من **توما شيفسكي** و**رولان بارت** سيادة الشخصية على حساب الفعل، واعتباره جزءً متكاملاً في السرد، يتم بناؤه وتركيبه (الشخصية) حسب **فليب هامون** من طرف القارئ أكثر مما يقوم به النص، باعتباره علاقة لغوية ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي، حيث يتم تحديد هوية الشخصية بالتدريج بواسطة ما تخبر به الشخصيات الأخرى، وما يستنتج أيضا من أخبار عن طريق سلوكها؛ لأنها علامة بيضاء فارغة لا تحيل على شيء، يتولى السارد والشخصية نفسها مهمة ملء بياناتها المبعثرة في ثنايا النص الروائي.

وحين ننتقل إلى الحديث عن السيناريو، فإننا نجد الشخصية " مركز النظام العصبي للقصة وروحها. [ف]قبل أن تكتب كلمة عليك أن تعرف شخصيتك"[19].

من ثم، سترتبط الشخصية بالفعل؛ " لأن الفعل هو (ما يحدث)، والشخصية هي (من يقع عليها الحدث). وكل سيناريو يضفي التأثير الدرامي على الفعل والشخصية"[20].

ويدعو السيناريست إلى خلق الشخصية الرئيسة أولا، ثم فصل مكوناتها الحياتية، حسب مرحلتين أساسيتين، يبينهما الجدول الآتي:

الحياة الداخلية	الحياة الخارجية
عملية تؤلف الشخصية	عملية تكشف الشخصية
تبدأ بالولادة وتنتهي لحظة ولادة الفيلم	تبدأ بدأ الفيلم وتنتهي خاتمة الفيلم

ليتم بعدها مباشرة فصل حياة الشخصية إلى مهنية، شخصية(عزباء، متزوجة)، وخاصة، ومن ثم، يتم تحديد حاجة الشخصية لخلق العقبات أمام هذه الحاجة؛ ذلك أن الأساس في صناعة عمل قصصي درامي يكون في خلق بؤرة صراع للشخصيات، يكشف عما ينتابها داخليا، ومن ثم، يتجلى الحوار باعتباره وظيفة للشخصية وصادرا عنها، في ارتباطه المباشر بنمو القصة.

2 – الزمن:

تأسست الرواية بوصفها فنا زمنيا، ذلك أن الزمن الروائي تعبير عن رؤيا تجاه الوجود والحياة والإنسان؛ ما يجعل انفتاح السرد " على معناه الكامل [لا يتم إلا] حين يصير شرطا للوجود الزمني"[21]؛ ما يعني أن **بول ريكور** يعتقد أن تجلي التجربة الإنسانية لا يتم في عالم الحكي دون تشكل زمني، لأن ما نحكيه يتشكل في الزمن، " ويستغرق زمنا يجري زمنيا وما يحدث في الزمن يمكن أن يحكى"[22]؛ وهذا يعني أن القابلية للحكي ترتبط بحركية الزمن وسيرورته.

ويثير الحديث عن الزمن في العمل السينمائي بوصفه تجليا لكتابة السيناريو مسألة استفادة السينما من الزمن أو إلحاق الضرر به في أحايين أخرى، بالنظر إلى أن الزمن متغير لا يستقر على حالة واحدة حتى ولو لثانية واحدة، ما يجعل عجلة الوقت تتقدم من دقيقة إلى أخرى. خلافا للمكان الذي يحمل طبيعة الثبات واللاتغير طوال القصة مع إمكانية أن تكون عندنا أماكن مختلفة، بينما الزمن الذي يتقدم الحركة إلى الأمام، ولا يختلف في وقت معين بالنسبة لها جميعا، يؤدي دور الربط بين الأماكن المتفرقة؛ أي أن الأشياء تحدث في وقت معين وفي مكان معين.

إن مجموع الوقت الذي تستغرقه القصة السينمائية ليس محدودا. فقد يحدد بساعتين أو قد يمتد عاما كاملا، ولكن يجب التحقق من أن كل ثانية تمر في المشهد يمثل ثانية في الزمن الحقيقي. فالمشهد الذي يستغرق خمس دقائق يمثل خمس دقائق لا أكثر ولا أقل؛ وبمعنى أخر نجد أن الفيلم نفسه الذي يعرض خلال ساعتين من العرض يعرض أحداثا مرت في مائتي سنة ولا نرى سوى ساعتين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من آلاف الساعات التي تمر بها هذه الأعوام، أما بقية الوقت فإنه ينقضي في الفترة التي تفصل بين المشاهد[23].

وعليه، فحركة الزمن تمتد إلى الأمام بصفة دائمة، لتتيح في الرواية مناقشة حرة للأحداث التي جرت في الماضي أو التي ستحدث في المستقبل، ليست كذلك في كتابة السيناريو ذلك أن المشاهد في الفيلم تمثل دون أن يحدث هناك تغيير في حركة الزمن إلى الأمام؛ لأن المشهد الذي يعقبه مشهد جديد يكون قبله من ناحية الزمن، إلا إن تم اعتماد تقنية الفلاش بلاك في استرجاعه لأحداث معينة.

3 – المكان:

يقوم المكان بوصفه ملفوظا حكائيا قائما بذاته بمهمة الوصل بين مختلف العناصر الأخرى المكونة للنص السردي. وقد أبرز **غاستون باشلار** في كتابه "شعرية المكان" أثر المكان في بلورة وعينا النفسي، مبينا القيم الرمزية التي تحملها الأمكنة في جميع تجلياتها وتعارضاتها، وفي ارتباطها الوثيق بالسارد والشخصيات، وكذا تحكمها في النمو والتحول والتفاعل المرتبط بالزمن وفق منظومة سردية تنظم شكل العمل الروائي، ويتولى المكان في الرواية وظيفة تكوين إطار تتحرك وفقه الشخصيات، وتدور حوله الأحداث؛ مستهدفة تحريك مخيلة القارئ لربط شبكات العناصر السردية ببعضها البعض؛ ما يعني استحالة وجود أحداث روائية دون تصور مدلولات واضحة لأماكن الأحداث.

وعلى غرار الرواية، يلعب المكان دورا أساسيا ومحوريا في كتابة السيناريو؛ ذلك أن الكاميرا تستطيع أن تجوب بنا أي زاوية من زوايا العالم، وتجعلنا ننتقل من قارة إلى قارة ومن مكان إلى أخر، غير أن " عدم تحديد المكان في نص السيناريو [يؤدي] إلى قطع صلتها بالحوادث؛ بمعنى أن الحوادث تتناقض باختيار المكان"[24]، ولهذا السبب يؤدي التناقض الجلي بين المكان وبنية الحوادث إلى إنتاج فيلم فاشل، وبالمقابل يؤدي تلاحم وتجانس المكان بالعناصر الأخرى إلى تحقيق جمالية العمل السينمائي.

ولتجنب هذا الخلل يعمد كاتب السيناريو إلى أن يراعي أثناء تحرير نصه مميزات خاصة يمنحها للمكان، نختصرها في الجدول الآتي[25]:

مميزات المكان		
النوع	الحالة	العرض
(مكتب، مشفى)	(جديد، مزدحم)	(معرض، مصنع)

4 – وجهة النظر:

نالت مقولة وجهة النظر (la vision narrative) أهمية لدى الكثير من منظري السرد، إذ نجدها حسب **تزفتان تودوروف** هي " الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد"[26]؛ بمعنى أن وجهة النظر في الرواية حسب مفهوم **تودوروف** تقرر العلاقة بين المادة والرواية الذي نرى من خلالها جزءا من أحداث القصة؛ أي أن " الأفكار والأحداث تنغربل من خلال وعي ولغة راوي القصة الذي قد يكون أو يكون مشاركا في الفعل والذي قد يكون أو لا يكون دليلا معتمدا تتبعه القارئ"[27]، وتتحدد وجهة النظر في أربعة أنواع[28]، هي:

وجهة النظر الروائية			
راو خارج الحكاية ولا ينتمي إليها	راو خارج الحكاية وينتمي إليها	راو داخل الحكاية ولا ينتمي إليها	راو داخل الحكاية وينتمي إليها
راوي الحكاية الرئيسية بضمير الغائب	راوي الحكاية الرئيسية بضمير المتكلم	شخصية داخل الرواية تروي حكاية ثانوية هي غائبة.	شخصية داخل الرواية تروي حكاية ثانوية مشاركة في حوادثها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتتخذ وجهة النظر في السينما بعدا أكثر بروزا منه في النص الروائي، مع اعتماد بدائل سينمائية لهذه الأنواع الأربعة من السرد، وتقع الأفلام الروائية الطويلة ضمن "الشكل العارف بكل شيء. الشخص الأول يروي قصته الخاصة به في بعض الحالات يكون مراقبا موضوعيا يمكن الاعتماد عليه في سرد الأحداث بدقة، حين يدع كاتب الرواية القارئ ليرى الحقيقة بدون أن يحطم أو يضغط على القوة الإقطاعية للراوي، ليقوم كاتب الرواية بحل هذه المشكلة عن طريق تزويد القارئ بالإشارات التي تساعده في رؤية أوضح من رؤية الراوي نفسه، ولهذا تعتمد الكثير من الأفلام على استثمار تقنيات الشخص الأول الذي يسدد القصة ولكن بصورة مجزأة"[29].

غير أن المقابل السينمائي لصوت الرواي هو " "عين" آلة التصوير، ففي الرواية نجد أن الفرق بين الراوي والقارئ واضح، فهو يشبه أن يقوم القارئ بالاستماع إلى صديق يروي له قصة في الفيلم يقرن المشاهد نفسه بشخصية العدسة، وهكذا يمتزج بالراوي، ليتمكن من تقديم سرد على لسان الشخصية الأولى يكون على آلة التصوير أن تسجل كل الفعل من خلال عيني الشخصية وهذا بالنتيجة يجعل من المشاهد بطلا للفلم"[30].

ومن النادر أن يتم الاستعانة في الرواية بوجهة النظر الموضوعية، فالصوت الموضوعي بوصفه تنويعا للعارف بكل شيء، أكثر أشكال السرد انفصالا؛ لأنه لا يتحكم في توجيه وعي أي من الشخصيات، بل يخبرنا بالأحداث فقط من الخارج، وهذا الأمر شبيه بعمل بآلة التصوير التي " تسجل الأحداث بتجرد وبدون تحيز إنها تقدم الوقائع وتسمح للقارئ بأن الصوت الموضوعي أكثر ملائمة للفلم منه للأدب إذ إن السينما تقوم بالاستخدام الحرفي للكاميرا. إن وجهة النظر الموضوعية في السينما تستخدم عموما من قبل المخرجين الواقعين الذين يبقون آلات تصويرهم في لقطة بعيدة ويتجنبون كل التشويهات التي قد تعلق على الحدث مثل الراوي أو العدسات والمرشحات غير المألوفة.[31]

5- اللغة:

تتضح أهمية اللغة في بناء عناصر الفن الروائي، وصياغة ملامح مكوناته الداخلية، باعتبارها العمود الفقري للرواية؛ أي أن جمال العمل الروائي يقوم على نشاط تشكيله اللغوي، حين تُفعل اللغة مخزونها المعجمي الضخم من مفردات وصور وأساليب، ليتولى الراوي فيما بعد، مهمة تنظيم عملها، والتحكم في تركيب مقاطعها، ذلك أن قناة الروائي هي اللغة، وكل ما يفعله بوصفه روائيا، يفعله في اللغة وباللغة، كما يقول **ديفيد لودج**، فالسحر اللغوي إذا غاب عن العمل الروائي، غاب عنه كل شيء، غاب الفن وغاب الأدب معا، كما يرى **عبد الملك مرتاض**.

وفي المقابل، يرى **ميتز** أن اللغة بمفهومها العلمي هي ما يعوز اللسان السينمائي (Cinematic Langage)، نظرا لاتخاذها وسيلة تعبيرية يغيب عنها البعد التواصلي ذلك أن " الانسان لا يستجيب لفيلم بفيلم أخر يقوم في نفس اللحظة ومجال المعنى لا يتشوش بمجال ما يسمى التواصل، وبالمعنى الضيق للكلمة لا يتشوش بمجال الكلام، الأكثر تحديدا"[32]، إضافة إلى أنها (اللغة) تمتلك نظامها الجزئي الذي " يفتقر إلى علامات وصور مبنية على أساس التشابه أو التناظر المعلل"[33].

إن اللغة السينمائية بهذا التصور ليست هدفا في حد ذاتها بل هدفها إتاحة بروز القصة، ولعل " أحسن طريقة لاستعمال اللغة السينمائية لا تكون في اللعب فنيا بهذه الوسائل بل باستخدام أحسن الوسائل لحكاية القصة،(...) من ناحية قدرتها على التعبير فجمال تلك اللغة في قدرتها في تحقيق واجبها. وواجبها في نقل المعلومات"[34]، وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال غياب ملمح لغوي يعتمده كتاب السيناريو، والذي يتضح ويتجلى في اللقطة مع أنها ليست نظيرا للكلمة في اللغة،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لأنها تحتوي في داخلها على مجموعة من " العناصر المرئية المتباينة، والتي وإن كانت تتفاوت في البروز والأهمية داخل اللقطة إلا لأنها مجتمعة تلعب دورا في التعبير عن الدلالة والتأثير في المتلقي"[35]؛ هذا ما يجعل العمل السينمائي يعتمد اللغة السمعية البصرية التي " تخضع لبناء حركي/ صوتي يقوم على استثمار ممكنات ثلاث للتجسيد الحركي؛ حركة الممثلين داخل المشهد وحركة الكاميرا، بالتوافق مع اللغة للوصول إلى الوضعية المثلى للتواصل"[36].

وعليه، فإن الحديث عن اللغة في الكتابة الروائية لا يمكن أن يتم اسقاطه على كتابة السيناريو، كما أن أحكامنا عليها لا يجب أن تصدر انطلاقا من مدى تحقق الوظيفة الجمالية بل بمقدار الخدمة التي تؤديها هذه اللغة للقصة؛ إذ اللغة في السينما لا تشبه النظام الذي يحكم اللغة بمفهومه العام، بل هناك " نوع "معادل من نظام لغة"، ولكنه لا يشبه النظام اللغوي (اللغة) وهذا النظام المعادل هو مبدأ القياس عن طريق الإدراك الحسي (القياسي البصري والسمعي) الذي يتوحد بسببه المشاهد مع الأشياء التي تظهر على الشاشة ويدركها"[37].

وفي الأخير، نخلص من خلال ما سبق عرضه إلى طرح مجموعة من النتائج والملاحظات من أهمها:

1 – اكتسح السرد وتقنياته عالم السينما من خلال بوابة الأدب ذلك أن الجزء الأكبر من الأفلام مصدره روائي بامتياز، ولأن الرواية فن سردي يعتمد مادة تمثيلية حكائية كثيفة فإن كتابتها وإعدادها يتطلب مهارة أكبر من كتابة نص سينمائي، خاصة ما يتعلق منه بتمثيل الشخصية والوضعية والحدث، عند مستوى أخر.

2 – يشير المهتمون بكتابة السيناريو إلى عدم وجود معايير واضحة يتم بواسطتها تضمين سردية سينمائية بمعنى الكلمة، ويعتبرون أن نقطة الارتكاز في كتابة السيناريو تقوم على تقسيم الحكاية إلى مشاهد رئيسة حسب تغير الأمكنة والأزمنة، وكذا الأحداث الفرعية التي تسهم في تحويل الحكاية في صورتها المتخيلة أو الحقيقية إلى تجسيدها حركي من طرف الممثل، وهو ما يختلف فيه مع الرواية، إذ ما يهم في السيناريو هو المشهد المرئي والمسموع وليس كيفية نقل الحدث ورسم الشخصية أو الإطار بطريقة أدبية إيحائية تشكلها اللغة.

3 – تعتبر الشخصية في السيناريو مرتكزا أساسيا في تكوين فكرة فيلم جيد، من خلال تأثيره في عناصر السرد الأخرى كالحدث والمكان والزمن وتحديد وجهة النظر والموقف والسلوك والحاجة والهدف، ذلك أن السيناريو يهدف بالأساس إلى كشف جوانب الشخصية للقارئ والمشاهد معا، في حين أن الرواية تهتم بمختلف مكوناتها السردية باتزان منطقي، وقد تركز في حالات على مكون دون الأخر.

4 – لا يتيح السيناريو للقارئ فرصة الاستمتاع بفنية النص بوصفه مجرد خريطة أو مؤشر يتبعه كل من المخرج والمصور والممثل مقارنة بالنص الروائي الذي يوفر جوا جماليا خاصا لقرائه نتيجة شبكة الحوافز المبثوثة في بنياته الداخلية، وبمجرد تحول السيناريو من شكله المطبوع إلى المصور يفتح محركات التأويل لحدودها القصوى عند المشاهد.

5 – رغم الخصوصية التي تسم كل نص (الرواية والسيناريو) إلا أن المتفق عليه هو أن كلا منهما يشتركان في ثورتهما على الأنماط والتقنيات التقليدية، في سعيهما لتقديم أعمال ترفض التسلسل المنطقي والهرمي للقصة والسينما الكلاسيكية، وتراعي حاجة المتتبعين لتشغيل آليات التأويل لدى كل من القارئ والمشاهد على حد سواء.

الهوامش:

1- بارت، رولان. النقد البنيوي للحكاية. ط1. تر/ أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، 1988، ص: 89.

2- مجموعة من المؤلفين. معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. ط2. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1996، ص:13.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[3]- فرامبتون، دانييل. الفيلموسوفي. ط1. تر/أحمد يوسف، المركز لقومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص164

[4]- أنظر: لوتمان، يوري. مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر/ نبيل الدبس، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2001، ص: 57 وما بعدها.

[5]- فرامبتون، دانييل. الفيلموسوفي، ص: 163.

[6]- المرجع نفسه، ص: 163.

[7]- توسان، برنار. ما هي السيميولوجيا. ط2. تر/ محمد نظيف، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص: 53.

[8]- المرجع نفسه، ص: 58.

[9]- روبرت، شولز. السيمياء والتأويل. ط1. تر/ سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1994، ص: 106.

[10]- المرجع نفسه، ص: 107.

[11]- جانييتي، لوي دي. فهم السينما، منشورات عيون، مراكش، المغرب، 1993، ص: 77.

[12]- غارسيا غابريال ماركيز، نزوة القص المبارك، تر/ صالح علماني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1999، ص: 08.

[13]- المرجع نفسه، ص: 08.

[14]- المرجع نفسه، ص: 12.

[15]- المرجع نفسه، ص: 13.

[16]- المرجع نفسه، ص: 14.

[17]- المرجع نفسه، ص: ن.

[18]- كوللر، جونثين. نظرية الأدب. تر/ حميسي بوغرارة. منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، قسنطينة، 2007، ص :77.

[19]- فيلد، سد. السيناريو، تر/ سامي محمد، دار المأمون، بغداد، العراق، 1989، ص: 37.

[20]- المرجع نفسه، ص: 29.

[21]- ريكور، بول. الزمان والسرد(الحبكة والسرد التاريخي). ط1. تر/ سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2006، ص 95.

[22]- ريكور، بول. من النص إلى الفعل. ط1. تر/ محمد برادة، حسن بورقية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، 2001، ص: 08.

[23]- ابو سيف، صلاح. كيف تكتب السناريو، دار الجاحظ، بغداد، العراق، 1981، ص: 83.

[24]- المرجع نفسه، ص: 74.

[25]- المرجع نفسه، ص: 75.

[26]- تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي". ط1. تر/ الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، مشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص 61

[27]- جانييتي، لوي دي. فهم السينما، منشورات عيون، مراكش، المغرب، 1993، ص: 67.

[28]- زيتوني، لطفي. معجم مصطلحات نقد الرواية.ط1. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2002، ص: 95.

[29]- أنظر: جانييتي، لوي دي. فهم السينما، ص: 68.

[30]- المرجع نفسه، ص: 69.

[31]- المرجع نفسه، ص: 74- 75.

[32]- الحقيوي، سليمان. سحر الصورة السينمائية، دار الراية، 2012، ص: 362.

[33]- المرجع نفسه، ص: 359.

[34]- ابو سيف، صلاح. كيف تكتب السناريو، ص17.

[35]- نيكولز، بيل. أفلام ومناهج. ط1. تر/حسن بيومي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2007، ص: 106- 107.

[36]- المرجع نفسه، ص: 109.

[37]- الحقيوي، سليمان. سحر الصورة السينمائية، ص: 361.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com