من المنجز السردي إلى المشهد المرئي رؤية في المفهوم والتحوّل
From narrative achievement to visible scene: vision in concept and transformation

د/ جلال خشاب
جامعة كحمد الشريف مساعدية – سوق أهراس
khechabjalel@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:2018/10/26	تاريخ القبول: 2019/01/07	تاريخ النشر: 2019/02/10

ملخص البحث

يتميز الإبداع بحركيته وتفاعله مع فضاءه، ثم سرعان ما يمتد هذا التفاعل إلى ما بين الأجناس والفنون الأخرى، ولعل من أبرز ملامح هذا التقارب هو انفتاح الرواية على العمل السينمائي.

وفي هذا الفضاء تتنزل مداخلتي الموسومة بـ "من المنجز الروائي إلى المشهد المرئي"، تحاول الإجابة فيه على صورة التقارب ما بين الجنسين انطلاقا من المكونات النصية الفنية، فضلا عن التحولات الطارئة أثناء الانتقال من المكتوب إلى المرئي والتي تلامس كلا من السرد والزمن والفضاء والشخصيات.

الكلمات المفاتيح: التكييف، الخطاب، العلامة اللسانية، العلامة البصرية، السرد، الزمن.

Résumé:

La création est caractérisée par son mouvement et son interaction avec son espace. Cette interaction se prolonge pour toucher les autres genres ainsi que les autres arts. Dans cette optique, le roman et le cinéma semblent nouer un rapport très amical. En se croisant, les deux genres artistiques vont se rapprocher, se connaitre davantage et s'influencer mutuellement. C'est dans ce contexte, que j'exposerai mon intervention intitulée « De la production romanesque vers la scène visuelle ». Une intervention qui tente de montrer l'image de ce rapprochement inter genres, à partir des composantes textuelles et artistiques. Il faut signaler que dans leur rapprochement, chacun des

deux genres connaitra des transformations. Que ce soit au niveau de la narration, dutemps, del'espace ou des personnages.
Les mots clés : l'adaptation, le discours, la marque linguistique, la marque visuel, la narration, le temps.

تمهيد:

قد يعزى التقارب فيما بين الأجناس الإبداعية إلى مسألة المحاكاة المستقطبة لكل فعل يتطلع إلى التميز والخلود، وفق ما ذهب إليه "أفلاطون" "Platon"، في نظريته الرامية إلى الارتقاء بالمنجز الإبداعي إلى عوالم المثل، غير أن هذه النظرية أخذت في التراجع لعوامل معتقديه وأخرى فنية وجمالية. فلم يعد التوجه مرتبطا بتلك العوالم التي ناجاها المبدعون، على اختلاف أطيافهم، بل وحملتهم رؤاهم إلى مرفإ آخر من المثل التي أرادوا لها فضاء أرحب لا يقر بالوصاية الفنية بقدر ما يؤمن بالتفاعل والتقارب في شيء من الانعتاق.

و على الرغم مما عرفه هؤلاء من عقبات تقيدهم بدءا بالوازع الديني والسطوة السياسية، إلا أنهم عملوا على ترك بصماتهم مثلما فعل أولئك الرسامون والنحاتون أثناء محاكاتهم للنص المقدس انطلاقا من تلك اللوحات والمجسمات للمسيح عليه السلام ولمريم العذراء.

كما تخطى الإبداع عتبة المحاكاة وراحت كل من الموسيقى والكتابة والتمثيل والتشكيل تتلمس سبلها، في شيء من التقارب والثبات، فنمت روح التواصل فيما بينها نتيجة تأثيرات مختلفة، ولعل أبرزها العامل الزماني الذي مكنها من تقاسم الحدث وفق زوايا متباينة، ولكن بنبض فني مستديم مؤمن برسالة التفاعل، بما في ذلك السينما التي لم يقعدها تأخرها عن اللحاق بالفضاء التواصلي المتداخل، من خلال انفتاح الشاشة على مثل هذه الأجناس وبخاصة الرواية والمسرح، ولكن مثل هذه الخطوة محفوفة بالمخاطر ولعل أبرزها هو كيفية التواصل مع المنجز الروائي، هذا النص الشامخ والمتجذر في الذات المتلقية

عبر أزمنة، ومقاربة فضاءاته في شيء من المجازفة، بالنظر إلى التحولات التي ستطرأ على كل من الشكل والمضمون وفق ما يعرف بتقنية التكييف "l'Adaptation".

❖ **مفاهيم عامة حول التكييف:**

كثيرة هي التعريفات المتناولة لموضوع "التكييف الفيلمي" "l'Adaptation Filmique" فبدا بعضها متقاربا متقاطعا في الرؤية مثلما اختلفت أخرى وتباعدت، ولعل هذا التباين يعزى إلى منطلقات المشاريع البحثية، حيث يعتبر الباحث والسينمائي "إيريك دي كيبير" "Eric de Kuper" أن تكييف رواية، بمثابة تَبنّيك لها، أو أن تكون متبناة لك، يتجلى ذلك في طيلة قراءتك لها وما تستحضره من رؤى وتصورات حول العمل المكتوب[1]، "لما يوحي بأن المسألة ليست مجرد ضوابط وتقنيات بقدر ما هي حالة إبداعية لا تستحكم إلا باستيفائها للشروط الإبداعية بدءا بفعل القراءة وما يتطلع إليه من لذة "Plaisir" واستمتاع "Jouissance"[2] كما أشار إلى ذلك "رولان بارت" "Roland Barthes" ولعل خطوتي اللذة والاستمتاع ستدفعاننا إلى إعادة ترتيب أحداث العمل الروائي وفق رؤية تتمتع بشيء من التميز، فالسينما تضعنا أمام أمر هام وهو أن نشكل قصة[3] غير أن هذا النوع الجديد من القصة سيكون مرئيا لكنه ينهل من نبع الرواية، دون التقيد بالمجرى.*

❖ **حول المصطلح:**

يرى الدارسون المهتمون بموضوع التكييف "Adaptation" أنه ارتبط في بادئ الأمر بالمسرحيات المستمدة من الروايات حيث نجد الكاتب "ألفونس دودي" "Alphonse Daudet" يشير في إحدى آراءه النقدية إلى موضوع التكييف بقوله: إنه ليس للمرة الأولى التي نحاول فيها نقل الأعمال الخالدة "لبالزاك" "Balzac" إلى المسرح، فقد عمل بعض الكتاب على الأخذ من أعماله"[4]. وهي إشارة صريحة تؤرخ إلى بروز مصطلح التكييف على الساحة النقدية مع نهايات القرن التاسع عشر نتيجة العامل الإبداعي وما أفرزه من رؤى كفكرة التكييف التي ظهرت بصورة محتشمة في بعض

الكتابات دون تجاوزها للأفق المعجمي، وكدليل على ذلك تفيد بعض المعاجم إلى أن مفهوم التكييف "Adaptation" قد عرف امتدادا في المجالين الطبي والبيولوجي، لارتباطه بوصف كل ظواهر التغيير في الجسم، ولم يرتق مصطلح التكييف إلى الفضاء الإبداعي إلا مع "غراسيان ديبون" "Gracien du Pont" سنة 1539، والذي ألحقه بالبلاغة "La Réthorique" بقوله إن مصطلح Lay لم يجد له تكييفا أو موافقة.[5]

فالتكييف بات يتعلق بالتغيير في السياق "Le Contexte" وليس بتحويل هجين "Générique"،وهو المعنى الذي أكده فولتير "Voltaire" والذي يرى أن التكييف عبارة عن فعل "Action" نضع من خلاله شيئا موضع شيء آخر[6].

كما تشير طبعة قاموس الأكاديمية الصادرة سنة 1695 إلى ارتباط مفهوم التكييف وأشكاله التعبيرية بالمجال البلاغي. ومن بين ما جاء فيه: "كيف طبق؟ جعل شيئا موضع شيء آخر، ولا يذكر هذا إلا عند الحديث عن الخطاب"[7]

و أبقت المعاجم والموسوعات على مثل هذا التعرف إلى غاية القرن التاسع عشر، ليأخذ التكييف موضعه في العمل المسرحي مثلما عبر عنه "جورج ماتوري" "George Maturé" بأنه لا معجم أشار إلى حقيقة التكييف وعلاقته بالمسرحيات المستمدة من الروايات. أما الباحث "لويس بيشريل" "Louis Bescherelle" فقد عمل على إحصاء مصطلح التكييف إلا أنه لم يقصره على الفضاء المسرحي.

وقد أشار "بوجان" "Pougin" إلى ضرورة التمييز ما بين أنواع كثيرة من التكييف حيث تكون الترجمات، غالبا، غير أمينة، ليظل الأمر على حاله إلى غاية 1890، أين أكتسب ملفوظ تكييف أبعادا مسرحية صرفة، من خلال العودة إلى ما ورد في نص "التكييف، أدبيا عبارة عن عمل أدبي يأخذ الكاتب بوساطته عملا لمؤلف آخر ثم يحوله إلى نتاج مشابه ولكن مختلف عن الأول في بعض النقاط"

Adaptation: Litter. Travail littéraire au moyen du quel un écrivain prenant pour texte l'œuvre d'un auteur . La transforme en une production analogue mais différent en quelques point de la première[8].

و ما يتضح من خلال هذا التعريف، هو مقابلة "التكييف" "بالترجمة". كما كان للصحافة العامة والصحافة الأدبية خاصة باع في إيلاء اهتمام إلى مفهوم التكييف مثلما عبر عنه "ألفونس دودي" "Alphonse Daudet" في إحدى مقالاته المتعلقة بفكرة الاستلهام والأخذ من الروايات، والذي بات شائعا في العمل المسرحي، حيث رسخ "إيميل زولا" "Emile Zola" مفهوم التكييف ولأول مرة في مقال له موسوم بـ:"امرأة من نار لـ "أدولف بيلو" "Adolph Belou"، الصادر في جريدة المستقبل الوطني "l'Avenir National".[9]

و على الرغم من هذه الرحلة المفاهيمية للتكييف، إلا أن الساحة النقدية الفرنسية على الخصوص مازالت مترددة أمام المفاهيم الإجرائية للمصطلح كوننا نعثر على عبارات أخرى مثل : مستمدة، تحويل، نقل، ومنها عبارة نقل إلى المسرح أو تحويل إلى الخشبة.

لقد شكل مفهوم التكييف حلقة بارزة من اهتمامات الباحثين في هذا الشأن، حيث سعوا إلى حصر مجال الفهم وتوجيهه إلى ما يعرف بـ "التكييف" بعدما خطاه من خطوات لم تحفل خلالها المعاجم الكلاسيكية بتعريفات خاصة له، سواء أكانت قريبة أو بعيدة، عدا إشارات عابرة لا تنزل المصطلح منزلته الأدبية إلى غاية نهايات القرن التاسع عشر.

و بمجيء سنة 1932 يعرف المصطلح طريقه إلى معجم الأكاديمية عبر السينما قصد "تحديد الأفلام المنجزة انطلاقا من فكرة أو عمل أدبي"، وكذلك الشأن مع مفهوم "المكيّف" "l'Adaptateur" المقتبس، إشارة إلى القائم بالفعل أو الاقتباس. وما واكبه من تسميات عديدة مثل "Arrangeur""معدِّل" و"Faiseur" "مشكِّل"،

والتي وجدت فضاءً لها في الموسوعات الفنية، مثلما يوضحه معجم "لوروبير" "Le Robert"[10]

ثم سرعان ما عرف المصطلح انفتاحا آخر على المجال السمعي البصري، ليصبح متداولا منذ الستينيات ومألوفا لدى المهتمين بهذا التخصص الذي أفرز بدوره مصطلحا آخر يعرف بـ"المكيف المساعد" "Coadaptateur"سنة 1969م.[11]

و لعل مثل هذه التحولات المصطلح واقتحامه لفضاءات فنية، تكشف عن حركيته وتطوره بدءا من أواخر القرن السابع عشر وصولا إلى أواسط القرن العشرين. فالقيام بالتكييف يستوجب "الاهتمام بالعمل المكتوب، وبعث الروح فيه لا من خلال فضاءات كتابة مضافه، ذات الصلة بالسينما، كالسيناريو والحوار، ولكن مع مراعاة كل الآليات ذات الصلة بالمشهد السينمائي"[12].

و إذا كان موضوع التكييف نال ما ناله من تعريفات، وعلى وجه الخصوص اللغوية منها، فإن الرؤية الاصطلاحية شهدت هي الأخرى تعددا في الطرح على الرغم من أن المنطلقات باتت محددة في تلك الحركة الهادئة والناعمة ما بين الأدب والسينما، والتي "تبدو في جوهرها معقدة لدى "جان ماري كلارك" "jeanne Marie clerc" منذ بداية التفاعل الأول، كما ترى أنه في الوقت الذي شهدت فيه فترة العشرينيات والثلاثينيات اهتماما بالنص الأدبي لغايات إشهارية ومادية محضة، فإن فترة الأربعينيات قدمت نظرة مغايرة حول تفاعل الإبداعيين في شيء من الانفتاح والتنامي، [13] إذ يتضح من خلال ما ذهبت إليه الباحثة من أن فكرة التقارب لم تتجلى بشكل شائع في راهننا الثقافي، لأن مفهوم التكييف لم يحظ بالقبول في تلك الفترة أمام ما حققته الرواية. والتي أراد مبدعوها ومحبوها أن تنأى عن فضاء الشاشة الكابح لكبرياء وعظمة المنجز الروائي.

❖ **أشكال التكيف:**

تتعدد أشكال التكيف وتتنوع بحكم الاستراتيجيات المنتهجة أثناء التحول، وهي ليست بالهينة بالنظر إلى الدور الريادي الذي يقوم به المخرج. فهو بمثابة المجازفة غير

المحمودة العواقب، والساعية إلى إيجاد تموقع للمنجز الورقي في فضاء جديد يحتكم إلى كل من الصورة والصوت، وهو ما تطرق إليه "أندري بازان" "André Bazin"حين طرح مشكل الالتزام بالنص الروائي والحياد عنه، أو ما يعرف بالخيانة والانحراف عن مسار الرواية "Trahison"، ولكنه أبدى في الوقت نفسه موقفا مدافعا عن التكييف حيث عده أمرا مشروعا أقرته تقنية الانتقال من النص إلى الشاشة. وهي حركة تحفظ مكانة النص لدى محبيه وتمثلاته لدى معجبي الشاشة، لكنه تطلع، في الوقت نفسه، إلى سينما مستقلة عن كل من الرواية والمسرح في انتظار ما تفرزه جدلية تاريخ الفن من الاستقلالية تسمح له باستيعاب المواضيع الأساسة، ليجد نفسه محاطا بفنون تعود إلى قرون بعيدة.[14]

و لعل مثل هذه الرؤية وما سايرها أو خالفها من أطروحات أفرزت أعمالا سينمائية متفاوتة ومختلفة، انطلاقا من الفعل "التكييفي" وما يترتب عنه من منجزات سينمائية تتقارب تارة وتتباعد تارة أخرى، وفق الإستراتيجية المنتهجة حيث نجد:

أ- التكييف الملتزم L'adaptation Engagée

ويعبر عنه النقاد السينما "بالوفاء" "La fidélité"[15] وهو أشبه بالترجمة الحرفية للرواية ولكن في قالب مرئي، إذ يتم التقيد بمجريات الرواية ما بين خاص وعام، مما يضفي قتامة على العمل السينمائي، ويصبح جانحا إلى الاستهجان، حيث لا يتعدى دور المخرج ضبط التوازن ما بين المرئي والمكتوب، قصد إبراز مكانة الرواية أمام تجربة فيلمية قد ترهن الواقع السينمائي الحديث الولادة نتيجة تجارب تفتقر إلى أدنى الشروط الفنية والإثارة مثلما حدث مع فلم "البؤساء" "Les Misérables"، "دولانوي" "Dolanoy" و"الفرسان الثلاثة" "Les trois mousquetaires".

و على العموم، فإن التجربة السينمائية الحديثة كادت أن ترهن مستقبله لو لا الاستدراكات التي مست هذا الفضاء المرئي الحديث، فتحولت نظرة المخرجين من الملازمة الفعلية للمسار الورقي إلى ملازمة مغايرة للفعل الإبداعي لأن الفترة الأولى من القرن العشرين انتصرت إلى الرواية، وإلى القراءة قبل المشاهدة مما وضع السينمائيين في مأزق

حقيقي سؤالهم الوحيد: هل من الممكن تجاوز المنجز الروائي وما يحمله من جماليات رسخت دعائمه لمد من الزمن.

فلم تستقم الأوضاع في بادئ الأمر لهؤلاء السينمائيين. لأن فكرة "تكييف" في الأساس لم تحظ بالقبول أمام الاهتمام الذي حققته الرواية التي أراد لها مبدعوها ومحبوها أن تنأى عن فضاء الشاشة المقزّم لكل أثر أدبي.

ب- التكييف الحر Adaptation Libre

و لأجل إضفاء شرعية على الفن الجديد، سعى مخرجون إلى إبراز معالم الجمالية على العمل الفيلمي لإسقاط ما علق بذهن المشاهد من أحكام باتت تعرف بالمواقف المستنسخة "Clichés"، فعمد بعضهم إلى النأي بالسينما عن عالم المطابقة الفعلية حيث قسم "ميخائيل كلاين" "Micheal Klein" "الوفاء" في العمل السينمائي إلى كل من "وفاء غائب"، "وفاء حاضر" و"وفاء أكثر حضورا".

Fidélité absente, Fidélité présente, Fidélité très présente[16] وهو ما ذهب إليه "تيدور إلياد" "Tudor Eliad" الذي قسم الوفاء إلى "وفاء صغير" "Fidélité Minimale"و"نصفي أو كبير"[17] "Partielle ou Maximale"

إن المتتبع للمسار الفلمي في مرحلتي العشرينيات والثلاثينيات، يدرك حقيقة المعترك الفني الذي بات يشغل المبدع والناقد على حد سواء، وما يستقطبه كل فن من أتباع ومعجبين، إلى أن توترت أجواء التفاعل وكادت أن تنقطع وشائج التواصل لولا الاجتهادات المسجلة آنذاك والتي حاولت تقديم المولود الفني السينمائي الجديد من باب العرض لا منافسة للمنجز الروائي وما يزخر به من إرث بعيد الجذور. فاهتدى المخرجون إلى ما يضفي روح القبول والموائمة ريثما تستقيم الأمور لهذا الفن الجديد.

❖ **من المكتوب إلى المرئي، مقاربة فنية:**

إن أبرز ما يعترض المخرج، أثناء تعامله مع الخطاب الروائي هو موضوع البنية السردية وكيفية محاصرته، لذا يرى "بول ريكور" "P. Ricoeur" "أن الانتقال من النص إلى السينما، أو من المسرح إلى السينما يستلزم تحولا في الجنس السردي"[18].

و قد حاول "أورسون فيليني" "O.Fellini" المحافظة على روح العمل الأدبي مع خلقة لمستجدات أضفت شيئا من الجمالية، مما يضع المتفرج في بعد جديد كله تناغم وتفاعل.

و لعل من أبرز الإشكالات التي تعترض المخرج أثناء تعامله مع الرواية ما يلي:

أ- **خطورة الصورة** : تعد الصورة الركيزة البارزة في العمل السينمائي، فمنها ومن تسلسلاتها تنشأ اللقطات، ثم المقاطع، ثم المشاهد، Plans,[19] Séquences, Scènes وهنا يتجلى مدى انعكاسها وترجمتها لما هو وارد في الرواية من فضاء أو من شخصية، مما يستدعي تحفظا وتعاملا حذرا مع هذه المسألة مخافة ما يترتب عنها من أضرار أو عدول عن النص المألوف لدى القارئ قبل أن يصبح مشاهدا.

وقبل أن تكشف الصورة عن أبعادها الفنية والجمالية، فإنها ترمي في بادئ الأمر إلى عكس الدور المنوط بها في التجربة السينمائية دون أن تحدد لنفسها الموضع أو الترتيب الذي هو من صلاحيات المخرج، كون الصورة علامة مقتطعة من المشهد التصويري العام، حيث تخضع فيما بعد للترتيب الذي يراه المخرج ملائما على عكس ما ألفناه في المنجز الروائي، وكيف يسند المخرج الأدوار أو يرسم الفضاءات في نسق سردي لا يعرف الرجوع إلى الوراء، إلا لاعتبارات تقرها التجربة الإبداعية.

ب- **الحوار الروائي والمشهد المرئي:**

ومن العقبات التي تستوقف المخرج هي رسمه للحوار الروائي في المشهد المرئي، خاصة وأن هذا الأخير يجنح إلى الواقعية قدر المستطاع، كونه يراهن على اختزال المسافة

ما بينه وما بين المشاهد، لذا يجد المخرج نفسه مجبرا على جعل الحوار في ثوب جديد، من فضاء وسياقات حديثة ترسمها لمسات الإخراج المراهنة على خلق التوافق الفعلي ما بين الشخصيات وفضاءاتها الاجتماعية والثقافية، وحتى السياسية والإيديولوجية، عساها ترسي ملامح المرونة والتطابق، وتضع المتفرج في فضاء خاص يقر بصدق المشاعر، وما يرافقها من أفكار وأراء كي يصبح متأثرا متفاعلا، من خلال حوار مستحدث يشرك العديد من العوامل الإقناعية، كلامية كانت أو غير كلامية.

ج – التعليق:

كما تمثل الفراغات الطارئة في العمل الفيلمي، عقبة أخرى أثناء نقل المنجز الروائي إلى الشاشة، حيث تتطلب تلك الفراغات آليات تعبيرية موازية لها في السينما، لأن التوافق الحاصل ما بين المكتوب والمرئي، تتخلله مواقف وجب التعامل معها بحذر مما يدعو إلى الاستعانة بالتعليق السينمائي، عندما يعجز المخرج عن إيجاد المعادل الموضوعي لمثل هذه الخاصيات، كأن يستعين بالتعليق تغطية لمشهد أو لمجموعة من المشاهد، دون الإخلال بالتسلسل السينمائي العام.

ويكون هذا التعليق نابعا من مصدر خارجي "V. Off " يقوم بإمداد اللقطة أو المشهد بتعليقات لا تخرج عن إطارها الفني، مع حصول الفائدة لدى المشاهد في المتابعة والاستكشاف.

د– إشكالية الزمن:

وهي إشكالية متباينة ما بين الفضائين، كونها ترتبط بصورة المواءمة ما بين بنائين، أولاهما ورقي والثانيهما فيلمي، لذا يشكل حجم الرواية هاجسا في العمل الفيلمي، وعلى وجه الخصوص في إخضاع حجم ورقي من مئات الصفحات بجميع تفصيلاتها إلى مشاهد فيلمية لا تتجاوز ساعتين على أكبر تقدير. وهي إشكالية تستدعي، في بادئ الأمر قراءات متأنية للرواية قصد الاحتفاظ بالمعالم البارزة والمؤثرة في مسارها، وإسقاط كل ما يجده المخرج بعيدا عن معترك الأحداث، ومما لا شك فيه، أن

مثل هذا الإجراء بمثابة مجازفة فعلية، كونها لا تقتصر عل عاملي الحذف والاختزال، بل تتعداه إلى رؤية المخرج وأبعادها الفنية والإيديولوجية.

ولأجل تجسيد العامل الزمني يعمد المخرج إلى استحضار علامات متنوعة تجمع اللساني بغير اللساني، نحو اعتماد اللون أثناء الاسترجاع، إذ يغيب العرض الملون ويحل محله الأبيض والأسود، دلالة على الاسترجاع المواكب للذكرى أو للحلم، شريطة المحافظة على التسلسل الفيلمي ، على خلاف الرواية التي تتمتع بحركات زمنية مختلفة من استباق واستدراك وإسترجاع وغيرها كتلك التي يمثلها عامل السرد.

أما الخطاب الشفوي أو حتى المكتوب، فباتا علامتين ذاتي دلالات زمنية تضع المشاهد في فضاءات معلومة كعبارة "و بعد مضي عشرين سنة.." أو"قبل عشرات السنين" حيث تتموقع المشاهد في معلم زمني محدد، فضلا عن إشارات إخراجية تتحكم فيها الإضاءة والصوت رسما للمشهد الليلي، أو للملمح الطبيعي.

وحرصا منهما على نجاح التواصل ما بين المكتوب والمرئي، يقترح الباحثان "إيتيان فيزيليي" "Etienne Fuzelier" و"فرانسيس تريفو" "Francis Truffaut" حلولا ذات أهمية بالنسبة للمخرج، أو للقائم على التكييف تتراوح ما بين مسايرة العمل الروائي ومراعاة الأسلوب في شتى أبعاده وما يتمظهر عنه من عوامل زمنية وفنية، والشروع في إنجاز عمل أكبر[20]، ثم يذهب "تريفو" "Truffaut" إلى أبعد من ذلك، أو ما يعرف بالتجاوز، وتخير نظرة إخراجية مغايرة[21].

❖ **منتهى رحلة التفاعل:**

إن أبرز ما يمكن إيضاحه بعد هذا الطرح المتواضع والرامي إلى الكشف عن ملامح التقارب ما بين المنجز الروائي والإبداع الفيلمي، وما شاب العلاقة من تنافر في العناصر المشكلة وتردد في الموائمة إلا أن ذلك لم يثن روح التقارب على الرغم ما استظهره البحث من آليات التواصل وما شابها من صعاب وعقبات حاول المخرجون والباحثون تخطيها وفق رؤى وتصورات مكنت لهذا النوع "التكييف" من الرسوخ بحكم ما

استحضره من بدائل وعلامات أرست وشائج التواصل ما بين إبداعين ينحدران من فضاءين متباعدين.

لقد حاول هذا البحث المتواضع استقراء ملامح التفاعل والانفتاح ما بين الفنين، ووقوعهما تحت عيني القارئ المشاهد، وما تدعه الرواية للقارئ من حرية المتابعة من حيث أراد، على عكس الفيلم الذي لا يحبذ التوقف ولا المقاطعة[22].

كما أن فعل القراءة قد يأخذ أشكالا مختلفة ما بين استباق والعودة إلى محطات مختلفة بحسب الإستراتيجية التي يضعها القارئ لنفسه، والمستندة إلى أبعاد معرفية ونفسية وثقافية تختلف بدورها من فرد إلى آخر لعوامل متنوعة. وعلى خلاف القارئ، يجد نفسه في فضاء مهيإ من قاعة ومؤثرات صوتية ولونية، وغيرها تدفعه إلى الشعور بوقوعه تحت تأثير بصري وجب عليه متابعته ومعايشة أحداثه، مما يحمل على تنامي الشعور باللذة، وهو شعور قد يغيب لدى القارئ كونه، أو كما يقول "ريكاردو" "Ricardou" من السهل متابعة فلم لكن من الصعب أن نفك شفرات كتاب"[23].

و هي مقولة لا تنسحب على الموازنة ما بين الجنسين فحسب، ولكن تحملنا إلى تمثل حقيقة هذين الإبداعين، وكيف تقاربا في مُنجز منسجم وجديد، يتمتع بروح الانصهار لدى تلك الخصائص والمكونات التي توارت وراء فنية إخراجية يستوجب التوقف الملي عندها، وما أقدمت عليه من تطويع للغة وسرد ووصف، لطالما اعتز بها المنجز الروائي، والتي قد تكون منطلقا لبحث مستقبلي يتقصى تمثلاتها في المرئي.

هوامش:

* يتقيد البحث بمصطلح تكييف "Adaptation" في التنوع المصطلحي الملاحظ في مثل هذا التخصص، حيث نعثر على المصطلحات التالية "اقتباس، إعداد، تكييف" إذ تعرف تقاربا تارة وتباعدا تارة أخرى، كونها لم تعرف الفصل النقدي في المفهوم والاستعمال لذا ومن باب الاجتهاد يلاحظ أن

الاقتباس لا يخرج من الفضاء النصي تصرفا وتعديلا، أما الإعداد هو نقل نص من منتجه الروائي أو القصصي إلى الخشبة، علما أن المصطلح الغربي السائد في جميع هذه الخطوات هو "Adaptation" للتأكيد على أن التباين الحاصل في التسمية مرده حداثة التقنية أو الرؤية الفنية الطاغية على الساحة النقدية العربية.

[1]- Eric de Kuper, oublier Proust trafic n° 35. Pol Paris. P19.
[2]- Roland .Barthes, le plaisir du texte, seuil, 1973, P 26.
[3]- Gérard Genette dans une correspondance adressée à André Goudrault voir du littéraire au Filmique Ed Nota Bene P8.
[4]- Agnès pierson. Dictionnaire de la langue du Théâtre. Le Robert. Paris 2002.P11.
[5]- George Matoré . histoire des dictionnaires Français, Larousse.Paris 1968 P115.
[6]- Idib.P117.
[7]- Idib.P119.
[8]- Presse et plumes, Journalisme et littérature au XIX siècle. Edition du nouveau monde. Paris 2004. P538.
[9]- Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle. Paris1890.P67.L'avenir National .voir presse et plume p1073.
[10]- Le Grand Robert de la Langue française .Paris2001.
[11]- Adaptation dans l'encyclopédie du cinéma. Paris. Bordas1967. P9.
[12]- Frédéric Sabouraud. l'Adaptation Cahier du cinéma CNDP 2006. P3.
[13]- Jeanne Marie Clerk. Literature et Cinema. Nathan Paris 1983 Preface.

[14]- Ibid.P33
[15]- من أبرز من عالج هذا المصطلح: "أندري بازان" "André Bazin" "كريستيان ميتز" "Christian Metz" و"ايلياد تيدور" "Eliade Tudor" و"ميخائيل كلاين" "Michael Klein".

[16]- Klein Michael. Parker Gilan. The English Novel and the movies. voir Emanuel Meunier.de l'écrire à l'écran l'Harmattan. Paris 2004.P9.
[17]- Eliade Tudor .Les secret de l'adaptation Edition Dujarric . Paris 1981.
[18]- P. Ricœur . du Littérature au filmique voir. Frédéric. Sabouraud. L'adaptation . Cahier du cinéma. CNDP 2006.

[19] - يُنظر يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، مطبعة عكرمة، دمشق، 1989، ص 12.

[20]- Etienne Fusellier et François Truffaut. Cinéma et Littérature. Tome l'édition IDHEC. Paris 1957. Voir Emmanuel Meunier de l'écrit à l'écran. L'Harmattan2012.

[21]- Ibid P10.

[22]- Francis Vanoy. Récit écrit. Récit Filmique. Nathan Paris 1989. P18.

[23]- Jean Ricardou. Page. Film. Recotin. Cahiers du Cinéma N°185 (Film et Roman) déc 1966.P74.