اشكالية العلاقة المتبادلة بين الرواية والسينما

قاسم علوان

اشكالية علاقة السينما بالادب اشكالية قديمة ، تمتد تقريباً مع السينما منذ نشأتها. فقد تشكلت تلك العلاقة بصور مختلفة مع مرور الزمن ، وهي في حقيقتها علاقة تقابل اشكالية العلاقة بين الاجناس الادبية والفنية الاخرى مع بعضها ، والمقصود هنا ليس الاقتباس او التأثر او النقل عن ..بل استقلالية آلية التعبير ، الاسلوب البنائي ، واللغة الخاصة في التحليل والتركيب وهما عنصرا البناء الفني في كل جنس ادبي او ابداعي ، وبالتالي السؤال : ما شكل طبيعة النقل الادبي للسينما؟

تناول الكثير من نقاد السينما هذا الموضوع وفي وقت مبكر من تاريخ السينما كما كتب الكثير فيه حتى من خارج الاختصاص وربما تميزت علاقة السينما بالرواية بشكل خاص في كونها اقتبست منها العديد من الروايات، مما عمق اشكالية العلاقة المتبادلة بينهما، كما اشار الى ذلك البرت فولتون في اربعينيات القرن الماضي في كتابه (السينما آلة وفن) عندما كان يتحدث عن رواية (الامال الكبيرة) عندما اخرجها دفيد لين اذ قال: " ان الاسلوب السينمائي اشبه بالأسلوب الروائي والفلم اشبه بالرواية منه بالمسرحية، ولا يمكن بالطبع ان يكون مثل رواية تماماً انما الفيلم شيء اقل من رواية ولكنه شيء اكثر من ذلك)، نلاحظ هنا وعي جدلية هذا الاشكال والتفكير به في هذه المقارنة، والتي انتبه لها النقاد في ذلك الوقت، ومن ثم السعي الحثيث على صعيد الابداع لترسيخ استقلالية اللغة السينمائية، والعمل على خصوصية مفرداتها عن الاجناس الفنية والأدبية الاخرى، وبالذات الرواية كما تجسد في اعمال الكثير من المخرجين ولكن الشيء نفسه يمكن ان يقال عن علاقة السينما بالمسرح في كونها اخذت عنه الدراما تحديداً وبجميع عناصرها، وكذلك يمكن ان يقال الكلام نفسه عن علاقتها بالفنون الاخرى، التشكيل، الموسيقى، وهكذا تتعمق هذه الإشكالية بل وتتزايد وبذلك يصح ما قيل عن السينما بأنها وليدة كل الفنون مجتمعة.

الذي يهمنا في هذه المساحة علاقة السينما بالرواية تحديداً، او كيفية النقل الادبي للسينما وبالذات في السينما الروائية التي استعانت هي الأخرى بنسق السرد الروائي نفسه كأداة مهيمنة، وهذا ما يدفعنا الى ان نطرح المشكلة التالية: هل نستطيع ان نحقق استقلالية هذه البنية في السينما عنها في الرواية؟ لماذا لا تكون السينما قد اخذت بنية السرد من الحكاية الشفاهية او الاساطير او الملاحم القديمة؟ وهنا يصعب ان نضع الحدود او الخطوط الحمر بين تلك الدوائر، وربما تبدو السينما حقاً والى حد ما اقرب الى الملحمة منها الى الرواية! او الى المسرح كما ترد الاشارة الى ذلك في هذا النص التنبوئي الذي ينذهل فيه الكاتب والمخرج الفرنسي آبيل جانس الى درجة الافتتان بهذا الفن فيقول (لقد اتى زمن الصورة..ان كل الخرافات وكل الاساطير، وكل مؤسسي الاديان، وكل الاديان نفسها وكل الشخصيات الكبيرة في التاريخ، وكل الانعكاسات الموضوعية لمخيلات الشعوب منذ الوف السنين تنتظر البعث الضوئي اما الابطال فانهم يترنحون على ابوابنا املاً في الدخول . ان كل حلم الحياة وكل حياة الحلم مستعدان للجريان فوق ذلك الشريط الحساس، ولن يكون من قبيل التخريف ان نقول ان هوميروس كان من شأنه ان يطبع "الياذته" بل "اوديساه" فوق شريط الفيلم هذه هي حقيقة السينما كما يراها هذا المخرج، وكان قد تعامل معها بالرؤية نفسها تلك في تجربته الشخصية في الاخراج عندما اشتغل على فيلم (نابليون) و (جان دارك) وافلامه الاخرى في الثلث الاول من القرن الماضي.

وبفعل هيمنة الفن الروائي من حيث السعة على الاجناس الادبية والفنية الاخرى في القرنين المنصرمين، لذلك لا بد من ان نشهد هيمنة الرواية ايضاً على الفن السابع حديث العهد بشكل كبير هيمنتها الجزئية ونقصد بها سيادة بعض من مفاهيمها او ادواتها في الية السرد، وبشكل ادق منطقها الذهني الادبي في نقل المتقاربات والمتناقضات الصورية المتخيلة عند المتلقي وتقنين تجاورها والقيمة الايحائية لذلك التقارب او التناقض والتجاور، في بث ايحاءات محفزة لذاكرة المتلقي وبنية مسبقة من قبل الكاتب.

هذا التقنين (الادبي) اتقنته السينما وبشكل مبكر على يد روادها الاوائل هذه اليهمنة التي نشاهدها في المنطق الادبي السائد في الكثير من المشاهد السينمائية، حينما تتلفق الاستعارات المجازية القريبة من الادب او المقارنات الصورية بين لقطتين متتاليتين، ومن ثم احالتها الى رموز قريبة من اللغة الادبية في ذهن المتلقي، كما يمكن احالة ذلك التناظر الى التقابل الصوري في اللغة المصرية القديمة (الهيروغليفية) او أي من اللغات القديمة، حيث تجسدت تلك المتقابلات الصورية في (المونتاج الذهني) مثلاً الذي ابتكره المخرج الروسي ازنشتاين ونظر له في عشرينيات القرن الماضي وكان ابداعاً مهماً وابتكاراً فذاً في ذلك الحين، برغم معارضة نقاد ومنظرين معروفين لذلك الاتجاه فيما بعد مثل اندريه بازان وشارل رامبو الذي نقل عنه هنري اجيل في كتابه المشار اليه آنفاً (رفض اعطاء السينما طابعاً ثقافوياً متطرفاً والى رفض مقولة الصور التي استحالت الى رموز).

ويمكن ان نحيل كل ذلك الاشكال الى ابتكار تقنية أللقطة الكبيرة وفي وقت مبكر من عمر السينما! وبعد ان انتشرت المسحة الادبية القائمة على التجاور بين لقطتين كبيرتين والذي يفترض الصورة الذهنية الثالثة! كما افترضت ذلك نظرية (المونتاج الذهني) وحتى ما انجزه بودوفكين على صعيد ما اطلق عليه (المونتاج البنائي) كان مشبعاً ايضاً بتلك النزعة الثقافية ذات الطابع الفكري التجريدي السائدة آنذاك في الثقافة السوفيتية والذي يقوم بتجميع عدة عناصر- لقطات مختلفة ليركب منها صورة حركية جديدة او ايحاء لمعنى جديد في تجاربه السينمائية المبكرة في ذلك التاريخ وبالرغم من ان ذلك يعد منجزاً ثقافياً نظرياً كبيراً اكثر منه منجزاً سينمائياً ولكنه اقل حدة من منجز ازنشتاين في مونتاجه الذهني، الذي وصفه فيما بعد جان لوك كودار بانه (عملية موت في علاقته بالحياة) باعتبار الموت عملية مونتاج للحياة نفسها.

وبالمقابل نرى ما انجزه المخرج الامريكي كريفت الذي عاصر ازنشتاين وفي بداية اعماله وعلى صعيد المونتاج نفسه، وابتكاره ما سمي بـ (المونتاج المتوازي) القائم على تصوير حدثين بعيدين مكانياً ويعرضان بالتناوب مع بعضهما، وهذا المونتاج يشكل ابتكاراً مهماً في تعميق ادوات السينما المستقلة او الخالصة التي قادت الى النتيجة القصوى البعيدة عن هيمنة الادب اوالرواية تحديداً، او حتى البعيدة عن التيارات الثقافية والفكرية النظرية الفاعلة آنذاك، والتي تسعى الى ان تقود الصور -الرموز الى معنى استدلالي آخر غير بعيد عن دلالة الصورة نفسها، تلك الجهود التي اتجهت فقط الى السينما البحتة.

ولكن هذا الاتجاه هو الذي سيتطور لاحقاً في السينما الامريكية الحديثة ذات الطابع التجاري الذي هيمن الى الوقت الحاضر، وهو الاتجاه الذي اسس لسينما (الاكشن) وبالطبع لا نستطيع ان نعمم او نطلق حكماً عاماً على السينما الامريكية ونضع افلام شارلي شابلن تحت اليافطة المذكورة آنفاً نفسها فهذا الاخير كان قد اشتغل تحت المؤثر الايديولوجي او الثقافي نفسه الذي دعا الى التخلص من طغيان المرئي، ولكي تصبح السينما وسيلة اشبه بالكتابة ! صحيح انه لم يظهر بالطريقة او القوة المهيمنة نفسها التي كانت لدى المخرجين الروس بالذات، لكن شاهدناه بدرجة اقل في افلامه المتاخرة تقريباً ذات المنحى التحريضي والسياسي.

في السينما الامريكية ومنذ سنواتها الاولى لم نر فيها اهتمام بالجانب الثقافي او النظري، منذ ايامها الاولى حيث سادت النزعة التجارية وحسابات الربح والخسارة، صحيح انه كان هناك اهتمام بالجانب الفني التقني وبشكل دقيق، وكان يحسب حسابه مع عمليات الانتاج الاولى، وكان هناك ايضاً اهتمام بالاستعارة من الروايات المعروفة، ولكن ليس بالادب لذاته، بل لاستعارة الثيمات القصصية فقط، واعادة تقديمها على الشريط السينمائي فكانت نتاجات سينمائية رائعة احياناً، لكنها لا ترقى غالباً الى الاعمال السينمائية الروسية والفرنسية التي اخذت عن اعمال روائية وفي وقت مبكر من تاريخ السينما الامريكية عندما طلبت احدى شركات الانتاج الكبيرة من المخرج فون ستروهايم اخراج فلمه المشهور (الجشع) المعد عن رواية فرانس نوريك (ماك تيج) فثقد اجمع معظم النقاد والمؤرخين على ان اعداده يعكس احترامه العميق لموقف المؤلف، فقد كان يبحث عن مقابل سينمائي لكل كلمة على حد تعبير آرثر نايت فقد كانت رواية فرانس نوريك تزخر بتفاصيل رهيبة عن الحياة الاجتماعية وتناقضاتها آنذاك، فجاء فيلم ستروهايم في (٤٢) فصلاً (بوبينة) أي نحو (١٠) ساعات، وبناء على طلب الشركة المنتجة اختصره الى (٢٠) فصلاً، فرفضته الشركة على انه طويل جداً، وطردته من العمل وكلفت مونتيرا آخر (نذلاً) كما اشار الى ذلك نصا المؤرخ آرثر نايت (٦) وكانت النتيجة اربع ساعات رفض ستروهايم ان يشاهدها لذا ظل الفيلم اسير العلب ولم يعرض تجارياً. هذا مثال على طريقة تعامل شركات الانتاج الامريكية مع النتاجات التي تعتمد الادب المكتوب. برغم ان الشركة (مترو كولدن ماير) نفسها انتجت فيما بعد افلاماً مثل (ذهب مع الريح) المعد عن رواية مارغريت ميتشل بالاسم نفسه.

(غافراس) في فيلمه الجديد (الساطور) كل فيلم يحمل فلسفة مؤلفه

ترجمة : جودت جالي

كوستا غافراس المخرج اليساري الذي شاهدنا له في العراق عدة أفلام منها (زد) و(حالة حصار) و(مفقود) وجد موضوعه المثالي في قصة الساطور منقولة من أجواء الولايات المتحدة الى باريس الحالية مع التقيد بتفاصيل رواية دونالد ويستليك التي بنى عليها سيناريو الفيلم والذي يقوم ببطولته خوزيه غارثيا بدور (برونو دافير) الموظف الكبير المعطل عن العمل منذ ثلاث سنوات فيعمد الى تصفية خصومه (المحتملين) بطريقة منظمة . في هذه المقابلة التي أجرتها معه جريدة الفيغارو بتاريخ ٢ آذار ٢٠٠٥ يتحدث كوستا عن فيلمه الجديد — المترجم— .

❖هل (الساطور) قصة لاأخلاقية أم بوليسية أم فيلم قضية ؟

– أنها حكاية مزدوجة لاأخلاقية وبوليسية عن مرتكب لسلسلة جرائم ضد المجتمع يكاد يلقى القبض عليه كل لحظة . أن أستخدام آلية القصة البوليسية التقليدية سمح لي أن أستخدم بمهارة خيال المشاهد كما أشاء . أصبح برونو محاربا . أشترك والده في الحرب في سبيل وطنه ولكنه حارب لأنقاذ عائلته أنطلاقا من فكرة ذرائعية هي تصفية الخصم لأنه ليس مفيدا برأيه مهاجمة المؤسسة أو أصحاب العمل.

لقد دفعه الى اليأس أن يجد نفسه عاطلا عن العمل وهو المجتهد في عمله ورب العائلة الطيب . حتى وأن كانت هذه التصرفات مرتبطة بشخصيته فأن هذه الطبيعة راسخة داخل حقيقة أجتماعية .

❖ ألم تستفد من هذا لتبعث برسالة سياسية أو أجتماعية ؟

– كل فيلم يحمل فلسفة مؤلفه . نحن نعيش أكثر فأكثر داخل نظام ليبرالي ، رأسمالية وحشية تهتم بالأقتصاد أكثر مما تهتم بالأنسان .الأمر لايتعلق بموقف حزبي فلم يسبق للمؤسسات الرأسمالية أن حققت أرباحا كالتي تحققها اليوم كما لم يسبق أن كان عدد العاطلين عن العمل في العالم بهذه الكثرة . وأكرر أنه لايتطلب من أن أكون رجل أقتصاد او عالما أجتماعيا ولاحتى سياسيا لأرى صحة الربط بين هذه المجالات .

❖ بأي أقتصاد سوق تحلم ؟

– لاأدري . لقد مر علينا العديد من النماذج الأقتصادية المقترحة . رأينا النموذج الشيوعي يتقوض . رأيناه يطبق قوميا وغير قومي ، وبعد خمسين عاما فأن جيلي على حذر من أعادة قبول هذا النموذج . نعم بالتأكيد .. نحن السينمائيين طوباويون ولاأدعي أن أفكارنا قادرة على أن تحل المشاكل الأجتماعية ولست أعمل في السينما لهذه الغاية .

❖فلم تعملون في السينما أذن ؟

–نعمل في السينما لنطرح عرضا من خلال المشهد أسئلة . هذا هو مبدأ الأفلام العظيمة ، كلاسيكيات السينما . أفلام رينوار ورينيه كلير وشارلي شابلن ولوبيتش تحدثت كلا حسب فلسفة صانعيها عن مجتمعنا . الذهاب لمشاهدة الفيلم اليوم يجب أن لايكون للتسلية كما يذهب الأنسان الى السيرك وأرى أن على المسرح والسينما أن يلعبا دورا مختلفا في مجتمعنا . أرثر ميلر في مسرحياته يحرض المجتمع كما تفعل مشاكل الأنسان بالضبط .

❖ هل قابلته ؟

– أعرفه جيدا . قبل سنوات عديدة منحني جائزة النيويوركية (ووتش هيومان رايتس) في مركز لنكولن. لقد أعجبت به كثيرا . عندما كنت طالبا حللت (ساحرات سالم) ضمن أطروحة نهاية دراستي .

❖ ألم يخطر على بالك أن تخرج أقتباسا لواحدة من مسرحياته ؟

– كلا . أنها أعمال كلاسيكية قوية الى درجة تستحيل معالجتها سينمائيا . أجرى العديد من السينمائيين محاولات ولكني لاأعتبرها محاولات ناجحة ، أبتداء من (ساحرات سالم) أيف مونتان وسينوريه . لقد أسر لي ميلر نفسه أن معالجة سارتر للمسرحية قد أخذها باتجاه لايتمناه لها . لقد رأى أن أنعدام التجربة السينمائية عند سارتر هو السبب .

❖كنت بأخراجك فيلم (زد) وفيلم (الأعتراف) فنانا ملتزما فما هي جذور (نضاليتك) هذه ؟

– للإجابة يجب أعطاء عدة تفسيرات . عشت حالة لم يعشها السينمائيون الفرنسيون من أبناء جيلي . ولدت عام ١٩٣٣ في اليونان . عشت الأحتلال الألماني ، والحرب الأهلية ، ومن ثم نظاما بالغ القسوة . ولم أعرف معنى الحرية ألا حين جئت الى فرنسا قبل خمسين عاما بالضبط . لو أني بقيت في اليونان لما أخرجت تلك الأفلام بالتأكيد .

❖ ماذا كنت تفعل الآن أذا لم تجد عملا ؟

–لعملت عملا بسيطا كما فعلت أيام دراستي في باريس ، كنت أقوم بدور كومبارس مساء في الأوبرا على مسرح السان–أيليزيه . لقد أديت دور الجندي حامل الطبر واقفا على المسرح زمنا طويلا ! في النهار كنت أبيع أقلام الرصاص في المقاهي لمصلحة جمعية عميان !

المكتبة السينمائية

(الوان السينما السورية)

عرض : عبد العليم البناء

يعد هذا الكتاب الذي يحمل الرقم ٦٧ في سلسلة الفن السابع التي تصدرها المؤسسة العامة للسينما في سوريا قراءة سوسيولوجية للسينما السورية (التي ما زال يثار الكثير من الاسئلة حولها) والتي يطرحها اكثر "من ناقد ومهتم ومتابع.. وصولاً إلى السينمائيين انفسهم" وتدور حول: "هل هناك سينما سورية؟.. ام هناك سينمائيون سوريون فقط؟ او بعبارة اخرى: هل هناك سينما سورية؟ أم هناك افلام سينمائية سورية؟..

هذه الاسئلة وغيرها يلخص مؤلف الكتاب بشار إبراهيم اجابته عليها مؤكداً: "ثمة سينما سورية موجودة بافلامها وسينمائييها ومختلف العاملين فيها ولكن ليس من وجود لصناعة سينمائية سورية."

وفي هذا الاطار فان هذا الكتاب "يهدف في واحد من مساعيه الى تبيان ان ثمة سينما سورية تستطيع ان تكون فاعلة ومؤثرة جماهيرياً ورسمياً وان تتقدم نحو مواقع افضل واكثر حضوراً وان ثمة سينمائيين سوريين مبدعين وطموحين و (عنيدين).. وهذا ما جعل لهذه السينما رؤيتها ورؤاها ومواقفها التي تقدمها بجرأة ملفتة احياناً".

ومن اجل ان يحقق المؤلف مسعاه في هذا الاتجاه فهو ينطلق في الفصل الاول إلى تناول السينما السورية (من المغامرة الفردية إلى القطاع) عبر نظرة تاريخية حيث يكاد ان يجزم بان السينما السورية كانت توأماً للسينما المصرية لاسيما اذا نظرنا إلى المسيرة التاريخية التي قطعتها كل منهما.. إذ ان ولادة الفيلم السوري (المتهم البريء) جاءت بعد مرور عام واحد فقط على ولادة الفيلم السينمائي المصري الاول سواء اكان – كما يقول المؤلف – هو "قبلة في الصحراء" أم (ليلى) وكلاهما من انتاج عام ١٩٢٨ وسنجد ان هذا التشابه بين مسيرتي السينما في مصر وسوريا سيمتد طيلة السنوات التالية لمطالع القرن العشرين.. وليس من المغالاة في شيء القول ان عموم السينمات العربية وليست السورية وحدها حاولت ان تكون محاكاة وتقليداً للسينما المصرية الامر الذي تبدى جلياً في النصف الثاني من خمسينيات القرن الماضي التي بدأت فيها الولادات الاولى لسينما القطاع العام التي كانت اساساً لمحاور وفصول هذا الكتاب في التحليل والدراسة من دون الخوض بانتاجات القطاع الخاص مع استعراض شامل لحسنات وسلبيات تجربة القطاع العام المتمثل بالمؤسسة العامة للسينما..