الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عباس لغرور-خنشلة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الخطاب السردي من الرواية إلى الفيلم السينمائي

رواية العجوز والبحر للكاتب إرنست هيمنغواي أنموذجا

بحث مقدم لاستكمال مقاييس شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص :الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة :

مقران آمال

تحت إشراف :

د. سميرة قروي

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
سميرة قروي	أستاذ محاضر –أ-	جامعة عباس لغرور –خنشلة-	مشرفا ومقررا
إيمان ملال	أستاذ محاضر –ب-	جامعة عباس لغرور –خنشلة-	رئيسا
أوصيف سهام	أستاذ مساعد –أ-	جامعة عباس لغرور –خنشلة-	عضوا مناقشا

العام الجامعي : 2017-2018

5

شكر و عرفان

الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات، وبتوفيقه تتحقق المقاصد والغايات، أحمده سبحانه وتعالى وأشكره على أن وفقني لإنجاز هذا العمل المتواضع، وأسأله عز وجل أن يجعله خالصا لوجهه الكريم وأن يوفقني إلى ما فيه الخير والصلاح وما يحبه ويرضاه في الدنيا والآخرة.

أتقدم بجزيل الشكر الكبير والامتنان إلى الأستاذة الدكتورة "**قروي سميرة**" التي رسمت مذكرتي بأبهى الحروف وأجمل العبارات، وعلى نصحها لي دوما.

كما أتوجه بالشكر إلى من ساعدني على إنجاز هذا العمل وإخراجه بشكله هذا.

أشكر من شجعني ولو بكلمة واحدة.

كما أوجه بالشكر لكل الأساتذة الذين بهم يزداد علمنا وترفع درجاتنا وتتحقق غاياتنا.

وإلى منزلي الثاني جامعة "عباس لغرور" خنشلة وبالأخص كلية الآداب واللغات ومن فيها جميعا.

إهداء

في مثل هذه اللحظات يتوقف اليراع ويعجز اللسان ليخيط الحروف ويجمعها في كلمات، رغم تبعثرها، فنحاول جمعها في سطور من لأجلكم....

إلى كلّ من علمني العطاء دون مقابل، إلى من علمي تخطي محطات الانكسار. إلى القلب الكبير أبي، والذي أكنّ له كل الاحترام..

إلى من ربّتني وقالت أنت زهرة البيت فلتزهري، أمي، رعاك اللّٰه يا قرة العين وجنتي.

إلى عائلتي الكريمة.. من أولها إلى آخرها.. أختي صباح التي كانت سندا ما بعدها سند

إلى حمزة الذي أوصاني بالوصول.. وها قد وصلت

عبد الحكيم حفظك اللّٰه، يا أفضل أخ وأروع صديق، إدريس الذي كثيرا ما كان قدوتي وفاروق بهجتي.

أهدي عملي هذا إلى توأمي آسيا، التي أعتبرها جنتي.

ومن عائلتي أيضا، إهداء خاص إلى زوجة أخي: "آمال"، وابنتها زهرة المنزل: "ماريا"... إلى الزوجة الفاضلة "منى".. إلى كل من خالتي "مريم" وابنتيها "سيرين، ورفيدة"...

إلى كل من خالي: فريد، سليم، عبد الحفيظ، بلقاسم، عبد القادر، وكل العائلة الكريمة، سواء من أهل الأب وأهم الأم.

إلى صديقاتي:

نعمة رفيقة العمر، فاطمة، وئام، نورة، سارة، منال، سلام..

إلى الأستاذ والصديق، الذي ساعدني منذ بداية المشوار "**داود نصر**"، الذي لا يكفيه الشكر ولا العرفان على مجهوداته.

لكل قريب وبعيد، لكل من عرفني وابتسم في وجهي..

أهديكم هذا العمل المتواضع.

أمال

مُقَدِّمَةٌ

مقدمة:

تقدمت الرواية بجميع أشكالها في العصر الحديث تقدما عظيما وتنوعت أساليبها تنوعا كبيرا، وذلك حين راحت تحاور أنواعا أدبية أخرى، مقتبسة منها ومستعيرة أساليبها الفنية التي تساعدها في عملية البناء المفارق للبناء الكلاسيكي للرواية التقليدية، عساها تضمن بذلك نوعا من الحضور والتطّور المستمر. كما أنها آلت إلا أن تنتقل من حقل اشتغالها إلى حقل اشتغال الفنون السمعية البصرية وبالتحديد مع الفن السابع، أي السينما وقد ظهر لنا هذا في كثير من الأفلام التي اقتبست موضوعاتها من الرواية والقصة، وكأن الرواية تتحول من خطاب لغوي إلى خطاب بصري. والموضوع الذي يتناوله البحث هنا هو تحّول الخطاب السردي من رواية إلى فيلم سينمائي، أي من منجز لسني مقروء إلى منجز صوري صوتي مبصر ومسموع، وقد ركزت على رواية "**العجوز والبحر**" للكاتب الأمريكي "**إرنست همنغواي**". هذه الرواية التي حين تحّولت إلى عمل سينمائي كشفت خصوصيات السينما وتقنات الكادراج والتصوير على مرونة الفن الروائي وطواعيته وقابليته الواسعة لأن يغتني من كل فن أو حقل يقترب منه. وقد عنون البحث بـ "الخطاب السردي من الرواية إلى الفيلم السنمائي -رواية العجوز والبحر لارنست همنجواي أنموذجا-".

أما دواعي الالتفات إلى هذا الموضوع بالتحديد فقد تمثلت في الأحاسيس المتباينة التي تنتابني عندما أنتقل من مشاهدة منتج لسني قد سبق وأن طالعته وهو يتحّول إلى منتج سينمائي، أو من منتج سينمائي أكون قد شاهدته ثم أظفر بنسخته الروائية، فتارة يثبت الاعجاب بالمكتوب دون المرئي وتارة أخرى يحدث العكس، مما حملني على استكشاف خصوصيات هذا التحّول بعد الوقوف على خصوصيات كل منهما على حدا.

أما عن الأسباب الموضوعية فتمثّلت في إكمال المرحلة النهائية لنيل شهادة الماستر بحول الله.

وتهدف دراسة هذا الموضوع إلى محاولة الوقوف على العلاقة القائمة بين الكلمة والصورة، وتحديد مواطن التشابه والاختلاف أو التقاطع بين الخطاب اللغوي والخطاب البصري، ولعل أهم ما تهدف إليه أيضا هو دمج حقول اشتغال الفنون مع بعضها البعض، وتقريب محتوى السرد لذهن المتلقي بطريقة جديدة وهي طريقة تحويل الرواية إلى فيلم، والخصوصيات التي قد تضيفها السينما للعمل الروائي الذي قد يعجز عن فعل ذلك.

ومن هنا صيغت الإشكالية التي تمحورت حول: آليات تحويل رواية "العجوز والبحر" إلى فيلم سينمائي؟ وما مدى استجابة الرواية إلى التقنيات السينمائية؟ ما الذي أضافه السمعي البصري إلى اللسني المقروء؟ هل حافظ على خصوصيات الرواية أم حرفها أم أغناها؟

وللإجابة على هذه التساؤلات تم رسم خطة توزعت بين ثلاثة فصول وخاتمة؛ في الفصل الأول تحدثت عن الخطاب السردي ماهيته وخصائصه، وركزت بعد ذلك على الرواية الغربية الأمريكية، لأنتقل بعدها إلى مدى تفاعل الرواية مع الفنون الأخرى خاصة الفن السابع، ثم التفت إلى عنصر الاقتباس بين الرواية والسينما كونه العنصر الفعال الذي يجمع بينهما وكأنه عبارة عن ترجمة اللغة إلى صورة.

أما في الفصل الثاني فتطرقت إلى تعريف السينما وذكرت مراحلها وتطورها وأيضا خصائصها وما يندرج تحتها من أساليب وتقنيات تخص الفيلم والتصوير، ومعالجة السينما للرواية مستدلة بذلك برواية العجوز والبحر.

وفي الفصل الثالث الذي حمل سمة التطبيق؛ فقد حاولت أن أبين أهم الفروقات والتشابه بين اللغة والصورة، بين الصورة السردية في الرواية والصورة السينمائية في الفيلم لأوضح جميع الأحداث بشكل مقارنة، وتحدثت أيضا عن الصورة ودلالتها في الفيلم ومدى تأثيرها على المتلقي أكثر من الرواية.

أما المنهج الذي اعتمدته والذي استدعته طبيعة الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي ضمن إطار التقنيات السينمائية. وقد أضاءت جوانب البحث بعض المراجع والتتي من

أهمها: المعالجة السينمائية لروايات وقصص إيرنست همنغواي لمحمد الزواوي. من النص السردي إلى الفيلم السينمائي لسعيد عموري. مؤسسات الإعلام والاتصال لجمال العيفة، فن كتابة السيناريو لفرانك هارو..

وأثناء دراسة هذا البحث واجهتني بعض الصعوبات عرقلت مسار البحث إلى حد ما إلا أنه بعون الله تم تجاوزها.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الخالص إلى الأستاذة المشرفة سميرة قروي على إرشادها وتقويمها، كما أشكر جامعة عباس لغرور –خنشلة-، وبخاصة كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، على أن أتاحت لي فرصة الدراسة.

أتمنى أن أفيدكم ولو بالقليل في هذا الموضوع، وأنني ما أُتيت من العلم إلا قليلا فمني الخطأ ومن أساتذتي الكرام الصواب، والله ولي التوفيق.

الفصل الأول

الخطاب السردي من الورقي

إلى السمعي البصري

I- الخطاب السردي

1-السرد لغة

2-السرد اصطلاحا

3-مفهوم الرواية

أ-الرواية عند الغرب

ب-الرواية الأمريكية

II- الدراما بين الرواية والنص السينمائي

1-التفاعل بين الرواية والسينما

2-الاتصال والانفصال بين الرواية والسينما

3-الصورة واللغة

4-ما بين الرواية والسينما

I-الخطاب السردي:

1-السرد لغة:

وردت لفظة السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10) أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ (11)﴾[1] .

للسرد مفاهيم متعددة ومختلفة تنطلق من أصله اللغوي، فهو يعني مثلا تقدمة شيء إلى شيء، وسرد الحديث ونحو سرده سردا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه[2]

ومن المجاز: نجوم سرد أي متتابعة، ونسرد الدر، تتابع في النظام والمسرد يتابع خطاه في مشيه[3]

أما في منجد مختار الصالح فقد ورد (س ر د) مسرودة، ومسرَّدة بالتشديد فقيل سردها: نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض وقيل السرد النقب والمسرود المثقوبة، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له وسرد الصوم: تابعه، وتولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد: أي متتابعة وهي ذو القعدة، ذو الحجة، محرم، وواحد فرد وهو رجب[4]

والسرد مصطلح عام اختلف النقاد في توضيحه، نسبة لآرائهم وتحليلاتهم لأن المتفق بينهم أنه فيه دراسة عن القص أو الأحداث أو الأخبار واستنباط الأسس التي يقوم عليها

---

[1]- سورة سبأ: الآيتين 10-11

[2]- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مادة (س ر د) دار صادر، لبنان، ط1، 1990، مجلد 13، ص: 165

[3]- ميساء سليمان: البنية السردية في كتاب الإمتاع، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2012، ص: 13

[4]- المرجع نفسه، ص: 12

القصص أو غيره، وما يتعلق بذلك من نظم يحكم إنتاجه وتلقيه ونقده سواء أكان ذلك حقيقة أم خيال.

كما يعني السرد تقديم شيء إلى شيء. والسرد هو التتابع: أي سرد الحديث وتتابعه.

2-السرد اصطلاحا:

يرى الشكلانيون الروس أن السرد "وسيلة توصيل القصة للمستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي."[1]

فالسرد أو القص: "فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبيل التوسّع مجمل الظروف المكانية والزمانية، والواقعية والخيالية التي تحيط به، فهو إذن عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة"[2]

وهذه التعريفات وغيرها تقوم على أساس واحد وهو أن السرد يقوم على الرغبة في إيصال الفكرة إلى السامع أو القارئ.

كما يطلق على السرد "أنه صيغة من صيغ الخطاب، ووظيفتها سرد الأحداث كفعل في زمن الوصف الذي يتناول عناصر الحدث كالشخصيات والفضاء، ويقابل التعليق الذي ينقل رأي الراوي (الكاتب) في الحدث، ويقابل العرض الذي تتميز به المسرحية عن القصة والسرد بهذا المعنى لا يمكن حصره في نوع أدبي واحد ولا في الأدب وحده"[3]

فالسرد إذن من خلال هذا التعريف فعل شامل غير محصور في نوع واحد أو قالب واحد بل هو مجال واسع يتكون من عدة فروع.

---

[1]- ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2012، ص: 13.

[2]- لطيف زيتوني: معجم المصطلحات (نقد الرواية)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2012، ص: 105.

[3]- المرجع نفسه، ص: 105.

3-مفهوم الرواية:

يمكن تعريف الرواية بحسب ما ورد في بعض القواميس بأن هذه اللفظة تدل على التفكير في الأمر، وتدل على نقل الماء وأخذه، كما تدل على نقل الخبر واستظهاره، فقد ورد في لسان العرب عن ابن سيده في نقل الماء، روي من الماء بالكسر، وحف اللبن يروي ريا... ويقال للناقة الغزيرة هي تروي الصبي لأنه ينام أول الليل، فأراد أن درتها تجعل قبل نومه... والرواية المزادة فيها الماء، وسمي البصير رواية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه، والرواية أيضا البعير أو البغل أو الحمار يسقى عليه الماء والرجل المستقي أيضا رواية... ويقال روي فلان فلانا شعر إذا رواه له متى حفظه للرواية عنه، قال **الجوهري**: "رويت الحديث والشعر، رواية فأنا راوٍ في الماء والشعر، من قوم رواة ورويته الشعر أي حملته على روايته وأرويته أيضا."[1]

وفي موضع آخر تدل الرواية على الحاصل كالبعير، وغيره من الدواب يقول **الأصمعي** و**ابن السكيت:** " الرواية هي البعير الذي يسقى عليه الماء ويقال: روت عليه وبه سميت الرواية التي عليه، وإنما هي المزادة"[2]

أما الجانب الاصطلاحي فقد كانت كلمة رواية مرادفة لكلمة قصة في اللغة الرومانية، فكانت تعبِّر رواية كل قصة خيالية أو حقيقية شعرية أو نثرية ولكن في القرن السابع عشر ميلادي اتخذت كلمة رواية معنًى أدبيا خاصا، هو "القصة النثرية التي تعالج حادثة خيالية تصور أخلاق المجتمع وعاداته، وتحلل أحاسيس الإنسان ونزواته وقد نجد فيها كل الأحداث التي في القصة"[3].

---

[1]- مفقودة صالح: أبحاث في الرواية العربية، منشورات المخبر في اللغة والأدب، الجزائر، ط1، 2008، ص: 06.

[2]- ممدوح محمود حامد: الرواية وأثرها في النقد الأدبي، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص: 3.

[3]- أنطونيوس بطرس: الأدب لعربي (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس، لبنان، ط1، 2011، ص: 160.

خصائص الرواية:

*الزمن: يمثل الزمن عنصرا مهما في دراسة النصوص القصصية بصفة عامة ليس لأنها شكل تعبيري قائم على سرد أحداث تقع في الزمن وليس فعل تلفظي تخضع الأحداث لتوالٍ زمني، بل لأنها تداخل وتفاعل بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة، لذلك القصة هي فن زمني.[1]

ونرى هنا أنّ الزمن الواحد تتضمنه عدة أحداث متنوعة، لذلك يعتبر الكثيرون أنّ القصة فن زمني يخدمها الزمن بشكل كبير.

ويعتبر عنصر الزمن الجانب الأكثر صعوبة مما له من أهمية فقي البناء القصصي، حيث يستدعي عناية كبيرة من القاص خاصة عند الديمومة وتراكم الزمن[2]، إذن، يؤدي تراكم الزمن إلى بناء القصة، وبناء أحداثها بطريقة متتالية، والديمومة هي العنصر الفعّال في بناء الرواية أو القصة.

بحيث لم يكن يشكّل قضية صعبة في الرواية الكلاسيكية ولكنه في الرواية الحديثة أصبح مشكلة عويصة لأنه لم يكن إلا توقيفا للأحداث، فأصبح عنصرا معقدا وشريانا حقيقيا من شرايين الرواية.[3]

لم يكن الزمن ذا مشكلة في الروايات القديمة لأنه كثيرا ما كان زمنا معينا متتابعا. أما ف العصر الحديثي، وفي الرواية الحديثة أصبح أكثر تعقيدا نظرا لتنوعه واختلافه.

ويصرف الروائيون جهودا طائلة للتعرف على ماهية الزمن وإدراك جوهره مهملين أهميته الأصلية التي هي تحديد موقفه وعمله في النص، ولقد تحدث "سيزا قاسم" عن الأسباب

---

[1]- عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، فصول، مجلة النقد الأدبي، مجلد 12، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص: 129.

[2]- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر -، ط1، 1984، ص: 26.

[3]- مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1986، ص: 107.

التي تدفع بالباحث للاهتمام بعنصر الزمن ويكمن إجمالها فيما يلي: أن الزمن محور تترتب عليه كل عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار ويحدد دوافع السببية والتتابع واختيار الأحداث.

-أن الزمن يحدد طبيعة الرواية ويعطيها شكلها.

-ليس له وجود مستقل يمكن استرجاعه من النص، لا يمكن دراسته دراسة تجزيئية حيث يعتبر الهيكل في الرواية أي هو عنصر بنائي[1]

فلا يمكننا إذن أن نحدد الزمن في النص وندرسه دراسة مضنية.

***المكان**: لا يقل عنصر المكان أهمية عن عنصر الزمان فهما متكاملان ومتداخلان فلا مكان دون زمان ، وأهم ما يميز عنصر الزمان الروائي ما يسمى "الفضاء الروائي" الذي يشمل مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة بذلك فضاءها الواسع المجسد بطريقة فنية في جملة من الثنائيات الجمالية المتضادة أو التقاطبات المكانية.[2]

للمكان أيضا تنوع في الرواية، يخدمها من أولها إلى آخرها، ولكل مكان ميزته الخاصة، فكلما جسّد المكان بطريقة فنية كلما كان له وقع خاص في الرواية، حيث أنه يضفي لها بعضا من الدلالات والرموز الخادمة لمحتوى النص الروائي.

والمكان في الرواية لازم وواضح تقوم عليه الأحداث، ذلك بأنه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه فهو شكل لوجود المادة وشرط الأحداث في الرواية قيامها في مكان ذي معالم معينة من دون الاهتمام أيضا بكونه مكانا واقعيا أم خياليا فالمهم تمكنه من استيعاب الأحداث بتفاصيلها، وفقدان العمل القصصي (المكانية) تجعله "يفقد خصوصية وبالتالي

---

[1]- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص: 27.

[2]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص: 21.

أصالته."[1] فالمكان، إذن، هو الكيان الأساسي في النص الروائي، به تتّم الأحداث وتظهر على أكمل وجه، فإن فَقد المكان فقدٌ للعمل القصصي.

***الشخصية**: تشمل بصفة عامة الأفراد الواقعيين أو الخياليين الذين تدور حولهم أحداث الحكاية أو القصة، على أساس أنه لا يوجد فعل بدون فاعل، فلا يوجد أيضا سرد بدون شخصيات...

غير أن الشخصيات في الرواية، ماهي سوى كائنات من ورق لأنها منتوج الخيال الفني للروائي ومخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخّم في تكوينها وتصويرها، بشكل يستحيل أن يكون انعكاسا لشخصية واقعية[2] والشخصية جزء مهم من العمل الروائي والسينمائي، إذ أنها أحد عناصره الرئيسية، ويمكن عدها مع الحدث الأساس الذي تنشأ منه القصة، فهي التي تحدد الحادثة، والحادثة توضح الشخصية.

أ-الرواية عند الغرب:

إن لظهور الرواية كنمط جديد للكتابة أسباب ودوافع عدّة قد لا تستطيع الإحاطة بها لاختلاف الحقب الزمنية، بالإضافة إلى الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ومن خلال هذا التنوّع سنتحدث عن الرواية الأمريكية والأدب الإنجليزي وما قدمه من إسهامات وتطور الأدب عامة والرواية خاصة. مركزين على الأديب الأمريكي **"إرنست ميلر همنغواي".**

ب-الرواية الأمريكية:

منذ أوائل السبعينيات تقريبا وحتى يومنا هذا يعتبر أدب ما بعد الحداثة هو أكثر أنواع الأدب شهرة وقد مرت الرواية الأمريكية كغيرها من الفنون الأدبية بعدة مراحل

---

[1]- بعطيش يحي: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، قسم الآداب واللغات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع 8، 2011، ص: 05.

[2]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 07.

وعصور، كما مرت بعوامل متعددة، قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها ولكل عصر كتَّابه ورواده، الذين ساهموا في إبراز الأدب والفن، حيث يتعامل الكتَّاب الأمريكيون مع الثقافة ووسائل الإعلام على الإدراك الأمريكي للعالم، وأيضا التعمق في التاريخ الأمريكي، وطرح كل الأمور الاجتماعية والإنسانية لأمريكا[1].

ولمقاربة الرواية الفنية في أمريكا، والاشتغال على تطور الثيمات، لا مناص من العودة إلى منتصف القرن الثامن عشر (18)، فهو التاريخ الذي عرف بروز الرواية الفنية بدءًا بـ" **إدغار آلان بو**" (1808-1849)، الذي دفع بالأدب نحو حدود "**الفانتزتيك والغرائبية**" إلى " **نثانيال هوثورن**" (1804-1864)، و "**هرمان ملفيل**" (1819-1891) الذي ألَّف رائعة "**موبي ديك**" (1851)، التي لم يكتشفها جمهور القراء إلا سنة (1920)، و يظل "**مارك توين**" (1835-1910) الكاتب الذي أعطى الرواية الأمريكية أبعادها الفنية، وهو أول أديب يبرز من جهة الغرب، بعيدا عن صالونات "**نيو إنجلند**" في الشرق، وبالضبط من ضفاف نهر "**ميسوري**" واستطاع توين بفضل كتاباته الأدبية المتأثرة بالصحافة (**مغامرات توم سوير وهاكلبري فين**) أن يغير من نظرة الأمريكيين إلى لغتهم فأبطاله يتحدثون لغة أمريكية هي خليط من اللهجات المحلية.

ردد "**فولكنر**" أن الأدب الأمريكي بأكمله خرج من مغامرات "**هاكلبري فين**" أما "**هنري جيمس**" الذي ولد سنة (1843) فهو من الأولين الذين أدخلوا الرواية إلى فضاء الواقعية التي ستتطور بشكل كبير من (1880) إلى غاية الحرب العالمية الأولى، فقد تميزت الرواية الأمريكية خلال مرحلة ما بعد (1880) بتفضيل النزاعات السوسيولوجية والسياسية على حساب الأبعاد الجمالية للأدب، فبرز روائيون تركوا بصماتهم على غرار

[1]- المقالة الرقمية، أدب المهاجرين الجدد في الولايات المتحدة الأمريكية، مصدر لتراثنا من الثقافات المتعددة، ألبانا شارما، www.wikipedia.com.1996

"**سيفان كرين**" (1871-1900) صاحب رواية واقعية سوداء حملت عنوان "ماغي ابنة الشوارع" (1893)، وهي رواية متأثرة بتيار المذهب الطبيعي الذي أوجده "**إيميل زولا**" في فرنسا. تدور أحداثها حول عصابات المتشردين في نيويورك.

وتميز العقد الأول والثاني من القرن العشرين، بكونهما فترة مفصلية شكلت نقطة تحول في الأمريكيين، أخلاقيا وماديا واجتماعيا، أطلقت عليها تسمية "**عصر الجاز**" ومعها برز تيار أدبي جديد سمي "**الجيل الضائع**" الذي بلغ مرحلة النضج خلال الحرب العالمية الأولى. أعطى هذا الجيل الرواية الأمريكية بعدها الجمالي المفتقد سنوات الواقعية المفرطة، فظهرت أسماء روائية مثل "**إرنست همنغواي**" (1891-1961) و "**فرنسيس سكوت فيتز جيرالد**" (1891-1940) [1]

ونتوقف عند ذكر هذين الروائيين كونهما الأكثر قدرة على تغيير مسار الرواية الأمريكية، بفضل أعمالهما مثل رواية "الشمس تشرق أيضا" لـ"**همنغواي**" التي غيرت أسلوب الكتابة والحياة الأدبية في أمريكا وبفضل هذه الرواية صُنف الكاتب "**همنغواي**" في مرتبة الروائي المجرد[2] ولعل رواية "العجوز والبحر" التي كتبها سنة (1951) ونالت إعجابا كبيرا ليس فقط لأنها تحكي عن الصراع الإنساني مع الطبيعة، بل لأنها من الأعمال التي حُولت إلى فيلم سينمائي كان من روائع الأعمال الأمريكية.

II-الدراما بين الرواية والنص السينمائي:

تعد الرواية واحدة من أشكال التعبير الجمالية المميزة، ذلك بأنها ترتقي بالواقع والشخصيات واللغة وكثيرا من العناصر الأخرى من مستوى الوقائعي الفج إلى مستوى الجمالي البحت، بعد أن نسلخها من حضورها الزماني والمكاني إلى حضور لغوي دائم

---

[1]- حميد عبد القادر: مختصر تاريخ الرواية الأمريكية، جريدة الخبر الجزائرية www.elkhabar.com ، 09 أفريل 2015، ص: 07.

[2]- المرجع نفسه، ص: 07-08.

ومستمر، ولأن الرواية تحتفي بالحدث والشخوص على وجه الخصوص فإنها تقترب من صيغة المعالجة الدرامية من جهة ويربط السينما بصلة قرابة من جهة أخرى، وهذه الأخيرة أعني السينما مازالت تتفق مع الرواية في كثير من الأدوات، ولطالما كانت الرواية مصدر بحث عن الأساطير والحكايات الشعبية والتأريخ، منحها هذا أن تتحول إلى موضوع سينمائي يخضع للمعالجة رغم أن القضية التي طرحت بين الرواية والفيلم قضية إشكالية "مازالت موضوع اشتغال الدرس الأكاديمي للفنون السمعية البصرية"[1] فالسينما هي الأخرى تقترب إلى حد كبير من الدراما في عرضها لمصادر الإنسانية، وتعتبر أفضل وسيط للتعبير عن الواقع كما يرى **"مارتن أسلن"**: "أوسع شكل نتمكن بواسطته التفكير في الأوضاع الإنسانية"[2]، حيث نكتشف في أحداثها مجموعة من الصراعات هي بث الوجود الإنساني، وأغلبها تقوم على مبدأ الخير والشر اللذان يحملهما الإنسان في الداخل، ولكي تخلق السينما هذا التفاعل المرجو فإنها تلجأ إلى البصري المعروض عوضا من اللغوي المكتوب إذ هي موضوع تأمل بصري صرف.

إن المتعة والفائدة غاية الفن وهما اللتان تميزانه عن سواه من الأفعال الإنسانية، والرواية والسينما لا تخرجان عن هذين الإطارين، لأن الإنسان لا يجد ما يعبر عنه تعبيرا صادقا مثل الفن، والفرق بين "السينما والرواية" فرق في الأداء فالفكرة والمحتوى واحد وهو فعل الشخصيات الإنسانية ونتيجته ومعناه، إن الرواية والسينما ُولدتا حديثا وتمكناننا من الأخذ بلب المشاهد والقارئ، أكثر مما يفعل المسرح بكل حضوره فقد بدت مسألة المتابعة الفنية والبحث الدائم عن أساليب الحضارة الذوقية قضية يكاد المتابع لا يجد لها وقتا بين مشاغل حياته المعاصرة وأعماله المختلفة، ومن هذا المنطلق نقول أن الإنسان صار

---

[1]- طاهر عبد مسلم: الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، مكتبة هيئة التحرير، د/ط، 2018، ص: 249.

[2]- مارتن أسلن: تشريح الدراما، تر، عبد المسيح، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص: 19.

أقرب إلى ما يأتي إليه جاهزا، مكتوبا في كتاب أو معروضا على شاشة ما، لا يفصل بينه وبين رؤيته أو قراءته سوى شراء الرواية أو الجلوس أمام الشاشة التي يعرض الفيلم عليها، لاسيما أن الدراما تسعى إلى تقديم المشهد للكلام والفكر والسلوك[1].

وندرك أن الفن القصصي والفن السابع يتجهان صوب حيازة الاهتمام والمتابعة الثقافية في كل أنحاء العالم، حتى بلغت عائدات الأرباح على صانعي الأفلام ودور النشر في العام الواحد، ما يعادل موارد بلد كامل يتسم بالرفاهية والاقتصادية، فقد وصل دخل الفيلم الواحد في صالات العرض الأمريكية إلى أكثر من مائة مليون دولار في أسبوع عرض أول[2].

ولعل أهم المميزات الكامنة في الرواية والفيلم المأخوذة من الدراما وتتمثل في الألفة بين العرض والجمهور، وربما يمكن القول إن من أسباب الارتقاء النسبي في الدراما الحق تلك الصفات المميزة لجمهورها، فالجمهور يقبل على ما يعرض ويتفاعل معه ويشارك في توجيهه الوجهة النقدية المناسبة، وتلك الصفة كامنة في الرواية أيضا، لأن القارئ يؤثر في نوع الكتابة، كما أنه بمميزاته الذوقية والتربوية والثقافية يشكّل الأبعاد الغامضة وغير المكتوبة والمنظمة في النص، ما ينقل العلاقة بين طرفي العملية إلى حالة من الألفة والتفاعل الحي من خلال ما يقرأ أو يظهر على شاشة السينما، سيما وأن العلاقة بين المؤلف والنص تنتهي عندما تبدأ العلاقة بين الشخصية والجمهور، ويصبح هنا طرف المعادلة الممثل أو الشخصية[3].

ومن هنا يمكن القول أن الرواية والسينما كيانان متباينان، بيد أنهما تمتلكان جذورا موحدة في الدراما، يحق لنا من خلالها أن ندمج أو نحذف أو نختصر لأجل الوصول إلى

---

[1]- المرجع السابق، ص: 22.

[2]- طاهر عبد المسلم: الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الفصورة، ص: 250.

[3]- المرجع نفسه، ص: 251.

مقاربة فنية، تستغل فيها عناصر التشابه على كيفية العمل، ويمكننا القول أيضا من ناحية أخرى أن الروائي كالسينمائي وهذا الأخير لا يكف عن الانشغال بوصفه منتجا للخطاب ومنتجا للمعنى، وتوظيفه للوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني، والرمز يتحول إلى شيفرة رمزية دالة، فالروائي والسينمائي يشتركان بالأسباب والنتائج وتوظيف العناصر فالرواية على شكلها المكتوب تحتوي عناصر سينمائية، وسينمائيتها هنا مقروءة غير مرئية.

حين يعتمد المشهد السينمائي على رؤيا وخيال المخرج فيلقي بذلك فكر مشاهد وخياله في خلق الصور، لكنه بالتأكيد لا يلغي ذوق المشاهد وقدرته على الاستجابة للمشاهد المعروضة.

كلاهما خطابان وما بينهما علاقة تشابه وتجاور، ومما لا شك فيه فإن دلالات الخطاب تتعدد "بتعدد اتجاهات ومجالات تحليل الخطاب وعلى هذا الأساس تتداخل التعريفات أحيانا وتتقاطع وأحيانا أخرى يكمل بعضهما الآخر أو يتباعد وإياه[1].

لكن علاقات التجاور والتشابه تلك لا تلغي السيمات التجنيسية المميزة للنوع، فالفيلم السينمائي يمتلك لغة خاصة به والرواية تمتلك ذلك أيضا، والسؤال هنا: أتتضمن لغة الخطاب السينمائي في الرواية بشكل ما؟.

إن الكثير من الروايات المتنوعة بقيت على مجرياتها في الفيلم السينمائي ولم يتغير منها إلا أنها خرجت من شكلها السردي إلى شكل آخر يسمى "**السيناريستي**" والسينما قد أثرت هي الأخرى في كثير من كتَّاب الرواية الحداثيين وكثير "منهم كتبوا بأسلوب سينمائي، فالرواية على تباين أساليب السرد فيها تمتلك بذرة الحبكة وذروة الصراع وفلسفة الحل كما تمتلك زمنا محددا ومكانا مخصوصا وجدلا داخليا وخارجيا، وإذا آمنَّا بأن

[1]- طاهر عبد مسلم: الخطاب السينمائي من كلمة إلى الصورة، ص: 251.

الدراما وُلدت قبل السيناريو، صرنا ندرك أن الأخير لربما تطور عنها أو عن المنسرح على أحسن الفروض ولكن باتجاه وأسلوب خاص به[1]

فالفيلم السينمائي عبارة عن تكملة للسرد الروائي ربما قد تكون التكملة بصورة تامة أو غير تامة، وهذا راجع لعمل المخرج وآليات الإخراج.

1-التفاعل بين الرواية والسينما:

نحن نجد اليوم تفاعلا متميزا بين الرواية والسينما، فالسينما تستعين بالرواية، ولأجل هذا نجد أن السينما عكفت على الاقتباس في الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين ويعد **نجيب محفوظ** الأكثر حظا في تحويل رواياته إلى أفلام بدءًا من روايات "البداية والنهاية". ومن جانب آخر أصبحت الرواية تستعير من بعض التقنيات السينمائية، إذن فالعلاقات متقابلة بينهما، والمهم في بحثنا هذا أن نبحث عن العلاقة القائمة بين السينما في العمل الروائي، ونخص بالذكر الرواية الغربية الأمريكية التي تحولت إلى فيلم سينمائي أقصد بالذكر رواية "**العجوز والبحر**" للكاتب الأمريكي "**إرنست همنغواي**".

فالرواية أصبحت توظف أساليب وتقنيات يجعل منها المخرج فيلما سينمائيا، وبما أن الرواية جنس أدبي هجين يمكنها أن تستوعب فنونا مختلفة، فالفيلم السينمائي يقتصر على اقتناص سطح الأشياء ويتنازل مكرها عن أعماقها غير مدركة لكن الرواية عندما توظفه فهي تضم إمكاناته الحركية والبصرية دون أن تفتقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير، إذن فالرواية أقدر من السينما في سرد الأحداث والشخصيات لأن لها ميزتها الخاصة من الآليات السينمائية في سبيل تكملة للرواية وتوضيح لبعض النقاط والرموز التعبيرية.[2]

---

[1]- مارس أسلن: تشريح الدراما، ص: 30.

[2]- ينظر: شهرام دلشاد: تر خليل بروييني، آليات السينما في الرواية، عدد 17، 2015، ص: 09.

2-الاتصال والانفصال بين الرواية والسينما:

على الرغم من أن السينما اقتبست من الرواية واستفادت منها كثيرا فإن لكل حقل أساليب تخيله واشتغاله، وقد شبه بعض السينمائيين الكاميرا بقلم الكتابة يقول **"جيل دولوز"[1]:** "ما أسميه أفكارا هي الصور التي تمنح إمكانية التفكير، ومن فن إلى آخر تتنوع طبيعة الصور التي هي غير منفصلة عن الأدوات التقنية: الألوان والخطوط بالنسبة للرسم والأصوات في الموسيقى والوصف اللغوي في الرواية والحركة والصورة بالنسبة للسينما...إلخ. وفي هذه الحالات لا تنفصل الأفكار عن الصور لأنها محايثة بشكل كامل للصور... هناك لقاءات بين السينما والفنون الأخرى، بل ويمكنهم أن يتوصلوا إلى أفكار متشابهة."[2]

في هذا السياق يرى **"جيل دولوز"** أن قوة التفكير وجمالية الإنجاز يشكلان أصالة العمل الفني وأن نمط التعبير عن هذه القوة بواسطة الأفكار هي التي تمنح للإبداع أبعادًا وإمكانات جديدة تتحول إلى مادة قالبة هي بدورها للاستثمار في عمل فني مغاير، فهناك إذن أفكار في السينما يمكنها إلا أن تكون سينمائية.[3]

إذن، فهناك أمور تجتمع فيها الرواية والفيلم، وهناك أخرى تتناقض تماما فليس كل ما يكتب في الرواية حرفيا يصور في الفيلم السينمائي بصفة تامة بل هناك بعض التغيرات في المحتوى.

3-الصورة واللغة:

برز عنصر يفرق بين العمل السينمائي والكتابة الروائية يتمثل بكون السينما في صياغتها التي تستند إلى الصورة وإلى اللقطة والعناصر الأخرى المكونة لصنع الفيلم، في

---

[1]- المرجع السابق، ص: 09.

[2]- محمد نور الدين أفاية : الاتصال والانفصال ما بين الرواية والفيلم، عدد 4/3، ص 120.

[3]- المرجع نفسه، ص: 123.

حين أن الرواية تنسج باللغة ومن خلال اللغة، فالسينمائي يحول الصور إلى صور من خلال الصور والصوت بطبيعة الحال، إذا تعلق الأمر بالسينما الناطقة، بينما الروائي يحول الصورة إلى ألفاظ وإلى صيغ بلاغية تنسج صورا مختلفة.

وهكذا فإن اللغة في حالة الرواية تفتح المتخيل من خلال عملية إدراك بصرية للكلمة أو للجملة المقروءة والتي غالبا ما تم صياغتها بطريقة غير محدودة ولا مؤطرة، في حين أن مجال الإدراك البصري وتؤثر في حالتنا الشعورية، وتولد ردود أفعال خاصة حسب صنع اللقطة وموقع المشاهد منها، فإن هذا الوجه الموصوف يحتاج إلى تأطير من طرف القارئ في الرواية باختلاف حساسيته وانتمائه، فالرواية تشتغل على الشريط وعلى العناصر الأخرى مثل الحوار والموسيقى وبهذا تركب صورا شمولية أو لقطات شمولية.

ويمكن القول أن حقلي الرواية والسينما يعتمدان على تقنيات مختلفة، وهنا يتضح عنصر التخيل في الرواية يسميه "**جون ريكاردو**" (الوهم المجازي) والفيلم (الوهم الواقعي) وجمالية الفيلم تتجلى من خلال تقنية الحكي[1].

4-ما بين الرواية والسينما:

الاقتباس: كعنصر أساسي لدراسة العلاقة بين الأدب والسينما، لكنه أيضا من أكثر المفاهيم التي تقدم إشكالية في هذا المجال. وهذه الإشكالية تحمل وجهين: الأولى قضية التراتبية بين الفنون والتي لازالت السينما تحصل فيها على درجة أقل من درجة الأدب، والثانية أن الاقتباس أصوله نقدية ويكرس المكانة الأدنى للعمل المقتبس، باعتبار أن الأول هو الأصل والثاني هو النسخة المقلدة، فالاقتباس في معناه اللاتيني عقد علاقة بين

[1]- محمد نور الدين أفاية: الاتصال والانفصال ما بين الرواية والفيلم، السينما العربية، ص: 126.

طرفين لإحداهما أسبقية أو أفضلية، بينما الطرف الثاني هو تابع يسعى إلى عملية "مواءمة" و "تكّيف" وهو أيضا يجعل المقتبِس في منزلة أقل من المانح الذي يؤخذمنه. [1]

وإذا عدنا لقضية مكانة السينما بالنسبة للأدب أو لغيرها من الفنون سنرفض فكرة التراتبية سواء احتلت السينما أو الأدب أعلى أو أدنى درجات السلم الفني، وسنتحدث عن تعدد أشكال التعبير الفني والتفاعل الجمالي والثقافي والتاريخي والتجربة الجمالية للإنسان، أما قضية المفهوم النقدي فسنتناولها بطريقة مفصلة نوعا ما.

فقد "اهتم النقد الفرنسي بموضوع الاقتباس لدراسة العلاقة بين الأدب والسينما وأطلقوا عليه مفهوم الإخلاص **Fidelité**، يناقش فيه مشروعية نقل العمل الأدبي للسينما من عدم مشروعيته"[2]. أي أن النقد الفرنسي أولى أهمية كبيرة للاقتباس ووضع له مفهوما كما وضع له مستويات اتبعها العديد من النقاد لوضع نظرية الاقتباس السينمائي عن الأدب وقد شبهوه بعملية الترجمة تتحول فيها الكلمات إلى صور.

ويشكل الاقتباس في واقع الأمر نقطة تلاق لعمل أدبي وعمل سينمائي (ملتقى طرف)، فضاء للتبادل والجدل بين نصفين يرتبط كل منهما بشبكة من العلاقات مع أعمال سابقة عليه ومعاصرة له، كما يستحضر الاقتباس موضوعات وأنماط جمالية وقيم فنية لعمل أدبي ويزاوج بينها وبين العمل السينمائي الذي يولد من رحمه فيصبح الاقتباس هو الفضاء الذي تتداخل فيه وتتحاور كافة هذه العناصر الجمالية والموضوعية والثقافية.

الإخلاص هنا يسعى إلى احترام النص ومدى إمكانية التغيير والتفسير واستعمال نظرية التأويل وتوازي الوحدات الأدبية والسينمائية، لكن ليس بالضرورة أن ينتقل العمل الأدبي إلى السينما في قالب واحد فقد تدخل عليه بعض التغييرات الخاضعة لحقوق النشر

---

[1]- فرانك هارو: فن كتابة السيناريو، ص: 18.

[2]- المرجع نفسه، ص: 19.

والتوزيع والتصوير لأن العمل الأدبي إذا دخل للسينما فإنه يكون تحت سيطرة نظامية لها شروطها الخاصة[1].

ويذهب البعض إلى ماهو أبعد من ذلك حيث تتجاوز رؤاهم فكرة دور النص الأول (المقتبس) في تشكيل النص الثاني (المقتبس عنه) إلى فكرة دور النص الثاني في إعادة اكتشاف أو إعادة قراءة النص الأول بمعاني وتأويلات جديدة تمنحه حياة وكينونة جديدة، وهكذا تجاوزت القراءات الجديدة لظاهرة الاقتباس الصيغ التقليدية في المقارنة التي تنصب على قضايا التبعية (تبعية العمل المقتبس عنه إلى المقتبس منه) أو الإستقلالية أو البحث عن الخصوصية السينمائية في مقابل الخصوصية الأدبية.

وقد سمحت هذه القراءات بإدراك العلاقة بين الأدب والسينما، من حيث التبادل الفني الذي يسمح أيضا بفتح التفاعل –تفاعل النصوص الأدبية مع السينما-.

[1]- المرجع السابق، ص: 21.

الفصل الثاني

السينما وخصائص الفيلم والسيناريو

I/ الخطاب السينمائي

1- ماهية السينما

2- ظهور السينما وتطورها

II/ في المسار الخطي لسيرورة إنتاج المعنى بين الرواية والفيلم

1- مفهوم اللغة السينمائية

2- الصورة والأيقونة

3- خصائص اللغة السينمائية

ا-ماهية السينما:

تعد السينما أو الصورة المتحركة وسيلة اتصال سمعية بصرية تحاكي الواقع وتستعمل لأغراض تعليمية وترفيهية وتعتبر السينما علما وصناعة ووسيلة في آن واحد حيث اعتبرت في القرن العشرين (20) من أبرز الصناعات الثقافية.[1]

1-تعريف السينما:

أ-لغة: جاء في المنجد الأبجدي أن السينما هي الدار التي تعرض فيها المشاهد السينمائية كما نجد الموسوعة العلمية العالمية Encatra Microsoft Eneyclopédie تعرف السينما على أنها اختصار لكلمة Cinématographe التي تعني "تقنية إنتاج الصور المتحركة"، أي هي إنتاج فن الأفلام السينماتوغرافية وإخراجها، أو هي تقنية لتصوير وعرض الصور المتحركة أو هي صناعة لإنتاج الأفلام وتوزيعها[2]

ونجد العرب قد أطلقوا عليها اسم "الخيَّالة"، والخيالة لفظ مشتقة من الفعل تخيل يتخيل تخيلا: بمعنى تصور الشيئ وتمثله.

تقول العرب: تخيل فلان الخير في فلان، أي: توقعه وتوسمه به والتخيل هو تأليف صورة ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة، وإن لم تعبر عن شيئ حقيقة موجودة.

ب-اصطلاحا: يعرفها الفرنسي أندريه بازان **André Bazin** بأنها: "... خط مقارب للواقع تتحرك دائما لنقترب منه ونعتمد عليه دائما..." ويراها السينمائي **"إيزنشاين"** بأنها: "تجميع لكل الفنون"[3].

---

[1]- جمال العيفة: مؤسسات الإعلام والاتصال، الوظائف، الهياكل، الأدوار، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2010، ص: 78.

[2]- رضوان بلخيري: صورة المسلم في السينما الأمريكية، مكتبة عراس، ط1، 2012، ص: 125.

[3]- جمال العيفة: : مؤسسات الإعلام والاتصال، الوظائف، الهياكل، الأدوار، ص: 78-80.

الصورة قريبة جدا للواقع ، والسينما تجسّد لنا واقعا، وهي الجامعة لكل الفنون، وبها يتضح ما جاء في السرد سواء رواية أو قصة.

والسينما تصنع صورا، والصورة تجسد حرثا، وتعبر عن أفكار وآراء، وحركات ومن خلالها نرى الحياة، والفيلم السينمائي يكشف عن المجتمع والشكل الفني التعبيري مستعملة ما تمتلكه من عناصر تأثير متكاملة من صورة كلمة، وحركة وعناصر أخرى مختلفة[1].

كما أنها كاشفة للمجتمع وما يحمله من إيديولوجيات متنوعة

وأيضا جاء بلغة "أحمد رأفت بهجت" بأن السينما لغة وفن وهي العرض السينمائي الحي، الذي تجعل فيه الصورة والصوت المعبر والموسيقى التصويرية يؤثر تأثيرا بالغا على الجمهور[2].

يرجعها أحمد رأفت إلى العرض الذي يتكون من صورة وصوت وموسيقى وحركات تؤثر على الجمهور.

ويرى البعض أنها: "فن من فنون وأداة تعبير ثقافي ووسيلة إعلام لها مكانتها في المجتمع، لكن السينما تعتبر أيضا صناعة، وبضاعة اقتصادية تخضع لقواعد السوق[3]

ومن هنا ندرك أن من خلال التعريفات السابقة الذكر أن السينما فن كالفنون الأدبية الأخرى متدتها الأساسية هي الصورة والموسيقى عكس السرد مادته اللغة، كما أنها مادة مقاربة للواقع تقريبا منه أكثر مما يقربنا النص السردي في القصة أو الرواية.

كما تكشف لنا السينما حقائق المجتمع من إيديولوجيات وأمور ربما لا تبدو جلية في النصوص السردية.

---

[1]- المرجع السابق، ص: 80.

[2]- رضوان بلخيري: صورة المسلم في السينما الأمريكية، ص: 126.

[3]- جمال العيفة، مؤسسات الإعلام والاتصال، الوظائف، الهياكل، الأدوار، ص: 81.

2-ظهور السينما وتطورها:

نشأت فنون الرقص والغناء، والدراما، والأدب والموسيقى نشأة خاصة، فقد كانت نشأتها بين النخبة الممتازة من الناس، فلم يمارسها ولم يتمتع بها إلا الأرستقراطيون، أما السينما فقد تبعث من صالات التسبية البدائية فكانت نوعا من أنواع التسلية واللهو ولعل نشأتها المتواضعة جعلت الخاصة تتجاهلها في أول أمرها، ولكن سرعان ما استحال استمرار هذا التجاهل، إذ أن إقبال المتفرجين وضحكاتهم أخذت ترتفع، فأخذت السينما تكتسح ما يقف أمامها في قوة الطوفان الجارف حتى صارت من أهم وسائل الاتصال السمعية البصرية في القرن العشرين (20)، وللموضوع جذوره...

فقد وصف "ليوناردو دا فينشي" **Léonard De Vinci** في مذكراته التي لم تنشر والتي جاء ذكرها بالتفصيل في كتاب "السحر الطبيعي" لمؤلفه جيوفاني باشاد بيلابورتا **Giovani Bachad Pillaborta** والذي نشر سنة (1558) أصل الصورة السينمائية بقوله: "إنك إذا جلست في حجرة دامسة الظلام في يوم مشمس، ولم تكن بالحجرة سوى ثقب بمقدار رأس الدبوس في أحد جوانبها، استطاعت أن ترى على الحائط المقابل للثقب، أو على سطح آخر في الغرفة ظلالا أو خيالات للعلام الخارجي: شجرة، رجل، أو عربة عابرة..."[1]

وفي أول الأمر حاول السينمائيون أن يصوروا للمتفرجين المسرحيات برمتها، وكما هي بل والكاميرا ثابتة على بعد محدد وكأن الممثلون يواجهون المتفرجين مواجهة تامة كما يفعلون على خشبة المسرح، بل إن المشاهد كانت تبدأ بدخول الممثلين وتنتهي بخروجهم ولكن السينما مضت تخلق تقاليدها الخاصة، والتي هي أشد ترابطا وثباتا من تقاليد

[1]- رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح: المدخل إلى السينما والتلفزيون، دار الجناية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2009، ص: 09.

المسرح، ثم كانت تغير مكان الرؤية، فبعد أن يصور جزءا من من مشهد من زاوية معينة يصور جزء آخر من زاوية أخرى وكان الخوف من ذلك أن يشعر المتفرج بالدوار وهكذا تحولت نقطة الضعف هذه إلى نقطة قوة (أي عنصر الحركة)، وكانت الحركة الذاخرة بالمعنى تأسر الاهتمام، بل إنها تخلق لدى المتفرج الشعور بالانفعال[1].

هكذا أصبح للسينما لغة ولها مفرداتها وبلاغتها حيث اللقطة هي الوحدة الأولية، ومن تراكيب هذه اللقطات تتكون المشاهد.

أما البداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما، فتعود إلى حوالي (1895) نتيجة للجمع بين ثلاث مخترعات سابقة هي "اللعبة البصرية، الفانوس السحري، التصوير الفوتوغرافي" فقد اخترع الأخوان "أوغستين ولويس لومير" **Augustin Luis Lumier**، أول جهاز يمكن من خلاله عرض الصور المتحركة على الشاشة في 13 فبراير 1895 في فرنسا على أنه لم يتهيأ لهما إجراء أول عرض عام إلا في 28 ديسمبر من نفس العام فقد شاهد الجمهور أول عرض سينماتوغرافي في قبو الجرائد كافيه **Grand café** لذلك فالمؤرخين يعتبرون لويس لومير المخترع الحقيقي للسينما، ويقسم الناقد والمؤرخ السينمائي الأمريكي "فيليب كونجيلتون" **Filippe Conjilton** المراحل التي مر بها تطور الفيلم السينمائي من منظور الثأر بنمو السوق إلى العصور التالية[2]:

أ-عصر الريادة 1895- 1918م:

في هذا العصر بدأت صناعة الفيلم، الكاميرا الأولى، الممثل الأول المخرجون الأوائل كانت التقنية جديدة تماما ولم تكن هناك أصوات على الإطلاق، ومعظم الأفلام كانت وثائقية خبرية، وتسجيلات لبعض المسرحيات وأول دراما روائية كانت مدتها حوالي

---

[1]- المرجع السابق، ص: 10.

[2]- المرجع نفسه، ص: 10-11.

خمس (5) دقائق وبدأت تصبح مألوفة حوالي عام (1905) مع بداية رواية الفنان الفرنسي "جورج ميليه" **George Melies** رحلة إلى القمر (Atrip to The mon) عام (1902) وكانت الأسماء كبيرة في ذلك الوقت هي "أديسون، لوميير، وميليه" بأفلامه المليئة بالخدع، وعند مشاهدة هذه الأفلام يؤخذ في الاعتبار أنها كانت تشكل المحاولات الأولى وأن السينما كانت وماتزال أداة اتصال جديدة، فلا يجب أن ينظر إليها على أنها تافهة.[1]

ب-عصر الأفلام الصامتة 1911- 1926م:

يتميز هذا العصر عن سابقه بكثرة التجريب في عملية مونتاج الأفلام، فلم تكن هذه المرحلة صامتة بالكامل فقد كانت هناك استخدامات لطرق ومؤثرات صوتية خاصة بينما لم يكن هناك حوار على الإطلاق حتى المرحلة التالية، فاختلف الشكل واختفت التسجيلات المسرحية لتحل محلها الدراما الروائية، ويعد هذا أيضا بدايته لأفلام الشاعرية ذات الطابع التاريخي، الأسماء الشهيرة في هذه المرحلة ضمت "شارلي شابلن" **Charlie Chaplin**، "دافيد جريفيت" **David Griffith** وغيرهما وتكلفت أموال هذه المرحلة أموالا كثيرة وبدأت مسألة نوعية وجودة الفيلم تثير جدلا، كما صنفت أنواع مختلفة من الأفلام في هذه المرحلة.

ج-عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية 1927- 1940م:

تميز هذا العصر على أنه عصر الكلام والصوت، لكن "فيليب كونجيلتون" يرى أن هذا التصنيف غير دقيق فذلك يعني أن هناك مرحلتين في تاريخ الفيلم الصامت والمتكلم وقد بدأ هذا العصر بإنتاج أول فيلم ناطق بعنوان "مفتي الجاز" عام (1927)

[1]- محمد منير حجاب، السينما وقضايا المجتمع العربي رؤية تحليلية نقدية، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص: 311-312.

بالإضافة إلى أفلام ناطقة أخرى متنوعة، في هذه المرحلة أيضا ظهرت العروض النهارية للأفلام وبدأت تتنامى في المسارح مع موجة الكوميديا وبروز نجوم لفن السينما انتشرت أسماؤهم في ذلك الحين ومن هنا أصبح ينظر للفيلم في هذه المرحلة كمراهق بدأ ينضج وممكن التمييز بين الأفلام التي كلفت أموالا كثيرة عن الأفلام التي لم تكلف كثيرا بالرغم من أن التقنية المستخدمة في صناعة الفيلم كانت وماتزال بدائية، لكنها بهرت العديد من رواد السينما.

د-العصر الذهبي 1941- 1954:

أحدثت الحرب العالمية الثانية كل أنواع التغيرات في صناعة الفيلم، فخلال وبعد الحرب ازدهرت الكوميديا بشكل ملحوظ، وتربعت الأفلام الموسيقية على عرش السينما، كما انتشرت أفلام الرعب ولكن باستخدام ضئيل للمؤثرات الخاصة بسبب ارتفاع تكاليف الإنتاج فظهرت أفلام الاستخبارات وأفلام غابات وأفلام الخيال العلمي حوالي عام 1950.[1]

هـ-العصر الفضي للفيلم 1967 – 1979م:

يرى بعض المؤرخين أن هذه مرحلة الفيلم الحديث وكانت مرحلة جديدة وقتها ويبدأ العصر الفضي للسينما بإنتاج فيلمي "الخريج وبوني كلايد" سنة (1967) وقد ظهرت عدة أفلام خيالية من الصور المتحركة وظهرت أنظمة جديدة للرقابة جراء انتشار نوعية من الأفلام الناضجة الخارجة عن الأخلاق العامة والأسماء الشهيرة التي حكمت هذا العصر أمثال "فرانسيس كوبولا" **Francis Coppola** و "داستان هوفمان" **Dustin Hofman** و"مارلون براندو" **Marlon Brando.**[2]

---

[1]- المرجع السابق، ص: 313.

[2]- المرجع نفسه، ص: 316.

و-العصر الحديث للفيلم 1980- 1995م:

بدأ هذا العصر عام 1977م عندما أنتج فيلم "حرب النجوم" **Star War** الذي يعد أول إسهام للكمبيوتر والتقنية الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة لكن "فيليب كونجيلتون" يرى أن هذا العصر يبدأ عام 1980م، لأنه يعتبر فيلم "الإمبراطورية تقاوم" نقطة بداية ففي هذه المرحلة اعتمدوا كثيرا على الميزانية الضخمة بدلا من النص والتمثيل، لكنها احتفظت بالقدرة على إنتاج نوعية جيدة من أفلام التسلية الممتعة[1].

ويمكن القول أن صناعة السينما لم تكن أمرا سهلا، ويرجع هذا لقلة الأدوات السينمائية ونعتبرها كغيرها من الفنون التي مرت بفترات كساد، وفترات ازدهار، وهذا راجع للظروف الاقتصادية أولا والسياسية ثانيا، ولكن السينما تبقى قائمة للأفضل وخاصة مع تطور التقنيات والآلات الخاصة بالتصوير والإخراج والبرمجة.

II-في المسار الخطي لسيرورة إنتاج المعنى بين الرواية والفيلم السينمائي:

يحاول البحث تقديم إطار نظري للعملية التي يخضع لها السرد الروائي في تحوله إلى سرد سينمائي، كما يقدم مقاربة مفاهيمية لمصطلحات السرد السينمائي مثل اللغة السينمائية والمعجم السينمائي، وأسلوب السرد في مجال ووضعيات اشتغالها.[2]

إن انقسام علوم اللغة حديثا إلى فروع وتخصصات كبيرة جعل من تبني المصطلح اللغوي والنقدي يخضع لآليات صارمة وتقنيات دقيقة تمس كل مجال بعينه، الأمر الذي جعل من الآليات المنهجية التطبيقية تبدو أكثر تعقيدا وأكثر حساسية في استعمال المفاهيم، مما

---

[1]- الموقع الإلكتروني: cinéma.net www.wikipidia ، تا 08-04-2018، سا 20: 17.

[2]- من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات –سعيد عموري-، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، العدد 13، جانفي 2015، ص: 2.

قدم حدودا باهتة بين الدراسات نقدية كانت أم لغوية، ومع التطور المذهل للتقنية التكنولوجية اتسعت دائرة اللغة لاتساع دائرة الاتصال، وظهور بدائل تواصلية جديدة[1].

قدم ظهور السينما طرحا جديدا يتعلق بضرورة تحديد مجال اشتغال السرد القصصي أو الروائي وتحديد آلية كعالم سردي ينتمي إلى عالم الكتابة، وينأى عنه لينفصل بلغته ومفاهيمه ومصطلحاته، ويشكل عالما مستقلا بحدود واضحة.

بما أن لغة السينما لغة اتصالية مكثفة الدلالات ماهيث طبيعة الدور الاتصالي للسينما؟

ماهي طبيعة اللغة السينمائية؟ وماهي خصائص معجمها؟

ماهي الحدود المفاهيمية لكل من لغة السرد واللغة السينمائية؟

1-اللغة السينمائية:

يماثل التشابه في الكلمات والاختلاف في المعنى بين مجموعتين ذلك التشابه الذي تعرفه السينما مع العالم بتفاوت في درجات التشابه، فيتعين على المشاهد أولا فهم أنظمة التشفير وإدراكها كما يتعين على السينمائي تثريب عملية الفهم بتركيب اللغة الأيقونة ضمن الصورة العامة للغة الجديدة فتغدو صورة الفيلم مركبة من مجموعة لغات تخدم بعضها-كل لغة بخاصياتها- لتشكيل لغة أخرى خصائصها الأساسية الانفتاح وغياب المعنى الحقيقي الذي يحفز التأويل ويظهر اللسان السينماتوغرافي "مثل التضعيف الآلي للواقع، أو تعدد آلي للأشكال، والرابط بين الدال والمدلول مفعل أساسا بواسطة المشابهة وذلك في الصورة السمعية والبصرية"[2] ويتحقق ذلك في تحديد وضبط مصطلحات اللغة السينمائية وبخاصة الأيقونة والصورة.

---

[1]- المرجع السابق، ص: 04.

[2]- قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د/ت، د/ط، ص: 10.

وبهذا فإن الوصول إلى مرحلة إنتاج جديدة انطلاقا من تكثيف الدوال السينمائية، يمكن من وضع أحد الأسس لفهم السينما، وعندها فقط نستنتج بأنها ليست بأي حال استنساخا تابعا وآليا للحياة يقدر ماهي إعادة تكوين حيوية وفعالة تنتظم فيها عناصر التشابه والتباين في عملية معرفة الحياة[1] وهذا يعني أن تحديد المصطلحات السينمائية أساسي ومهم لفهم سيرورة إنتاج المعنى في السرد.

*مفهوم اللغة السينمائية:

يعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المعاصرة نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفيلم وتكنولوجيا نقل المعلومات حيث اعتمده الناقد "مارسيل مارتن" **Marcel Martin** في كتابه اللغة السينمائية، وفيه عكس كل المظاهر التعبيرية التي قدمتها السينما في نصف القرن الأول[2].

يدل هذا المصطلح على كثافة وغنى اللغة الخاصة على اعتبار أنها تتشكل من عناصر أيقونية (صورية) متحركة تشتغل في صنع الدلالة فيها مجموعة آليات كاللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم، وكل هذه الأبعاد متعلقة بموقع خاص بالكاميرا وهذا الموقع نفسه جزء من الدلالة، نضيف إلى هذا أيضا الصوت المصاحب للصورة، حيث أنه يكسب مؤثرات صوتية أخرى متعددة[3].

2-الصورة والأيقونة:

الصورة هي البنية الأساسية في اللغة السينمائية، وهي إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيئ، ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ

---

[1]- يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر نبيل الدبس، وزارة الثقافة، د/ط، 2001، ص:09.

[2]- ليث عبد الكريم ربيعي: لغة السرد في الفيلم المعاصر، www.life-in-cinéma.blogspot.com

[3]- سعيد عموري : من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، ص: 15.

والمشابهة والتمثيل والمحاكاة، ويعتمد عليها كأساس وعنصر لغوي قار في اللغة السينمائية، حيث تعتبر إعادة إنتاج للواقع دون واسطةتشفير إعتباطية.

أي في الاصطلاح السيميوطيقي فإن الصورة تنطوي تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح "الأيقون" **Icon** ويشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع، أي المشابهة والتماثل.

يعرفها العالم الأمريكي "شارل سندرس بيرس" **Ch.s.Perce** (1839-1914) على مفهومين الرمز والقرينة (Symbole.Indice) فإذا كانت العلاقة بين العلامة والمرجع اعتباطية في الرمز، ومعللة بواسطة المجاورة أو السببية في القرينة.

يقول **"إيكو"**: "إن ما يخصص العلامة الأيقونية هو شبهها النشوئي بالموضوع المحال عليه". ولا يهم إن كانت هذه العلامة بصرية (صورة مثلا) أو سمعية فقط يجب تحديد مجال التعريف الذي تنتمي إليه الصورة، وتعرف الصورة في مجموعة الأطروحات التي تعرفها اللسانيات والسيميائيات على اختلافها أن الصورة لغة تظهر دلالتها ضمن نسق لغوي من صنف آخر أو لغة بديلة أخرى (الإشارات والإيماءات)[1].

إن الصورة في شكلها البسيط هي أيقونة لافتة فلا تقبل التقسيم إلى وحدات منفصلة أي أنها الوحدة الأصغر التي تؤسس الأنساق الدلالية من خلال التركيب أو عملية إسقاط الموضوع على المستوى، وهي العملية التي تتصل بالرؤية السيميائية للصورة، على خلاف الدوال اللسانية تنتشر دوال الأيقونة عبر فضاء الصورة، حيث تكون الانطلاقة والأساس في تحديد دلالة العلامة انطلاقة اختيارية، ولا يخضع الخطاب البصري إلى

[1]- ينظر: محمد العماري: الصورة واللغة مقاربة سيميوطيقية، مجلة فكر ونقد، العدد 13، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1998، ص: 18.

قواعد تركيبية صارمة، وهذا ما لا نجده في الدال اللساني الذي يعتبر ذا طابع محكم، تتصرف فيه قواعد النحو والصرف[1].

3-خصائص اللغة السينمائية:

هذه الخصائص التالية تتصل بخصائص العلامات السيميائية ووظيفتها الاتصالية التي تجعل من اللغة السينمائية تشكل أنساقا دلالية منفتحة على سيرورة الإنتاج وتوالد الدلالة عبر كيفية نحدد مجال الوحدة السيميائية وتعالقها بالوحدات المشابهة أو المعارضة لها ويمكن إجمالها في العناصر التالية:

*إن كل صورة تعرض على الشاشة تشكل علامة رمزية Symboliques، أو كنائية Métonymique أو مجاز Métaphorique وهذه الأشكال هي المنطلق في قراءة العلامة اللغوية قراءة سيميائية.

*إن تشكيل الوحدات السيميائية في لغة السينما قد لا يظهر من خلال عناصر أو لقطات منفردة، وإنما تتكون الوحدة السيميائية من مجموعة لقطات أو سلسلة مصغرة، من خلالها تتشكل وحدات سيميائية كبرى وهنا تطرح مشكلة أساس في السينما وهي ربط وتأليف الوحدات الصغرى، بحيث تشكل وحدات دلالية متضمنة الكادر السينمائي وتسمى هذه "عملية التكوين" تختص بوضع كل التفاصيل والعناصر التي تشكل توازنا للمتفرج من أجل جذب انتباهه مع التوزيع المناسب للضوء والألوان والإيقاع، وكل هذا يساهم في إحداث الأثر الدرامي للمشهد.

[1]- المرجع السابق، ص: 20.

*وإذا تحدثنا عن مستويات اللغة السينمائية (تصوير، حركات، صوت، إضاءة، كتابة) يمكن أن تكون عناصر لغوية بالمعنى الحقيقي شرط أن تأخذ مكانتها في سياق النص لا بصورة آلية بل مقرونة بدلالة معينة، كالإيقاع مثلا[1].

4-أسلوب السرد السينمائي:

يمكننا تحديد هوية السرد السينمائي باعتماد أساس منطقي يعرِّف لغة السرد على أنها تواصلية بالدرجة الأولى، وبالتالي فلابد من مقابلة عملية الاتصال المعروفة في الدرس الألسني بخطاطة اتصال موازية لها في السينما، أوردها "رومان جاكبسون" في عملية الاتصال وجود مرسل، رسالة، مرسل إليه:

مرسل ←——— رسالة مكتوبة Lettre ———→ مستقبل

مرسل ←——— صورة Image ———→ مستقبل

إن علاقة التشابه بين خطاطة الاتصال اللغوية ومثيلتها السينمائية تعرف بعض الاختلاف في تحليل وتقسيم بنيات الرسالة والصورة، حيث إنه في الخطاطة الأولى تقسم الرسالة إلى وحدات مختلفة تمثل علامة لغوية تتآلف في سلاسل متنوعة على صعيد اللسان والخطاب، أما الخطاطة الثانية في السينما فإن العلامة تكون متطابقة أو لاحقة للنص مما يفسر وجود سيرورة مختلفة لإنتاج الدلالة في السرد السينمائي، ويتعلق أسلوب السرد السينمائي بالإدراك القبلي والبعدي من خلال رؤية سيميائية للصورة في الفيلم ونظيرتها العلامة في النص وكلاهما يشكل رسالة.[2]

---

[1]- كارل ديتمار موليير: لغة الفيلم، نظرية التاريخ النقدي، دار النشر منستر، ألمانيا، ط2، 1988، ص: 61.

[2]- يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص: 17.

***الإخراج السينمائي:**

يحتاج الإخراج السينمائي وصناعة الأفلام إلى تشخيص فما أكثر أي عدد من الكتاب ومنتجان من أجل إنتاج فيلم ناجح:

-مخرج.

-منتج.

-مخرج/ منتج.

-كاتب/ مخرج.

كاتب/ منتج.

-كاتب/منتج/ مخرج.

وأكيد لكل منهم خبرات متعددة في هذه النوعيات الإخراجية[1].

***المخرج السينمائي:**

المخرج سواء كان سينمائيا أم غير سينمائي هو فنان بالدرجة الأولى، ومدير بالدرجة الثانية، فالمخرج هو مدير العمل الفني وهو الذي يجمع وينسق بين كافة الأدوات الفنية التي يـُبنى عليها العمل الفني سواء كان فيلما أو مسلسلا أو فيلما وثائقيا وتبدأ مهمة المخرج من النص، حيث أن المهمة الأولى للمخرج هي قراءة النص واستيعابه استيعابا تاما وبلورة رؤية كاملة عن هذا النص، والطريقة التي سيخرج بها إلى النور، من هنا فالمخرج هو إنسان يمتلك العديد من المميزات المختلفة والمتنوعة التي تجعله مؤهلا لإدارة عمل فني وإخراجه للناس بالصورة التي يشاهدونه عليها.[2]

---

[1]- تيرنس سان جون مارتر: الإخراج السينمائي، تر أحمد الحضري، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1983، ص: 06.

[2]- محمد مروان، عمل المخرج، موضوع الموقع العربي،mawtloo 3.com 22 فيفري 2015، 12:46، ص: 11.

فالمخرج يجب أن يكون محيطا بالتمثيل والسيناريو والحوار والإخراج، لأنه سيتعامل مباشرة مع كل هذه العناصر وهو الذي سيديرها فلو لم يكن المخرج على قدرة عالية ومعرفة كاملة بهذه العناصر وكيفية ربطها مع بعضها البعض، لن يكون فيلم على الجودة يستحق المتابعة، من المهارات الأخرى والتي تعتمد على الإحساس الفني للمخرج بالنص بالدرجة الأولى هي التصوير والطريقة التي سيتم بها تقسيم المشهد إلى لقطات يتم تركيبها بجانب بعضها البعض مكونة المشهد وغير ذلك العديد من الأمور.

***المنتج السينمائي:**

المنتج هو المسؤول الأول عن نظام الإنتاج، إنه يدير دقة العمل من الناحية الاقتصادية، ومن النتحية الفنية ويقوم بالتعاقد مع الفنانين والفنيين الذين يختارهم لتحقيق الفيلم في أحسن صورة ممكنة وذلك بالتفاهم مع المخرج، هو الذي يختار القصة أولا ثم يختار المخرج المناسب لها، وبعد مرحلة الدراسة والإعداد والتحضير يلقي بأعباء مهمة التنفيذ على عاتق المخرج وحده.

وعندئذ يختفي سلطانه في مرحلة التصوير ويكتفي بالمتابعة من بعيد ثم يعود إلى الظهور ثانية في مرحلة تجهيز الفيلم للعرض العام، هو أيضا مسؤول فني وتجاري وإداري، فني لأنه يطالب الفنيين بأعمال معينة، ويشرف على تنفيذها، وتجاري يقوم بتنسيق الميزانية ويراقب تنفيذها، وإداري لأنه يسير جميع الموظفين وبالمخرج والمنتج يظهر نجاح الفيلم أو فشله، ويطلق عليه اسم المشرف الفني[1].

[1]- منتديات ستار تايمز، من هو المنتج ومن هو المخرج، www.startimes.com، 11 أفريل 2013، 14:35، ص: 22.

***التصوير السينمائي:**

يعتمد التصوير السينمائي أساسا على ظاهرة عامة في عين الإنسان، تعرف باسم "نظرية بقاء الرؤية" **Persistence of Vision** وقد اكتشفها **"بيتر مارك روجين"** سنة (1824) وتعني أن العين تحتفظ على الشبكية بالصورة الثابتة بعد أن تزول من أمامها لمدة 10/1 من الثانية، فإذا ما تلاحقت بمجموعة من الصور الثابتة التي تختلف عن بعضها اختلافات بسيطة أمام العين بسرعة تتراوح ما بين 10 إلى 14 صورة في الثانية الواحدة فهي لن تستطيع أن تفصل الصورة السابقة على الصورة التي تأتي بعدها في أقل من هذا الزمن وعندها تنخدع العين وتتخيل أن ما تراه هو حركة متصلة دون الفصل بينهما، كي تستمر رؤية كل صورة بعد اختفائها من أمامها وأثناء فترة حلول الصورة التالية محلها[1].

الفيلم عبارة عن مجموعة متتالية من الصور المنفصلة، وكل منها صورة فوتوغرافية ثابتة، وإذا عرضنا هذه الصور حسب آلية العرض السينمائي وبنفس معدل سرعة تصويرها، فإنها تبدو أمام عين المتفرج وكأنها حركة طبيعية متصبة لا يتخللها أي ثبات أو انقطاع وهكذا نرى أن السينما تعتمد اعتمادا أساسيا على ظاهرة استمرار الرؤية.

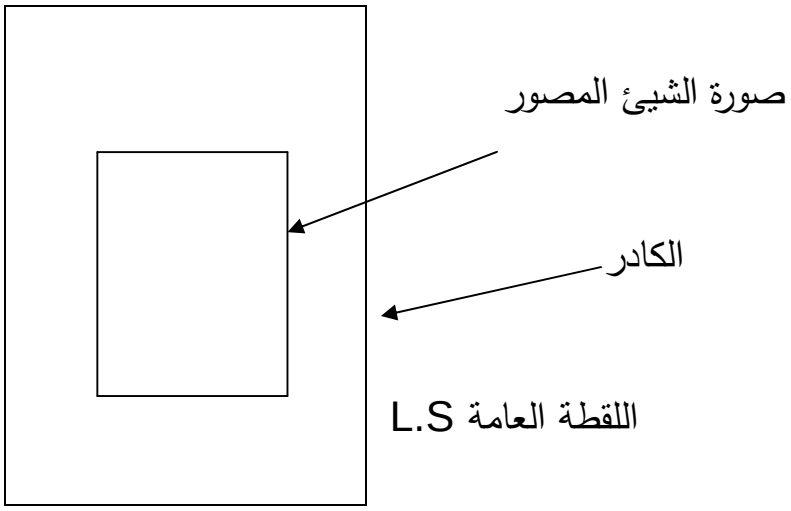
5-أحجام ولقطات الزوايا Subject Sizes:

عندما نتحدث عن الحجم والزاوية للتصوير فإننا نتحدث عن مساحة الصورة ككل وهذا ما يتحكم في استخدام اللقطة القريبة **Close up** واللقطة المتوسطة **Medium shot** واللقطة العامة **Long shot** وهو ما يستخدم في لفت انتباه المتفرج للشيء المصور أو إبعاده عنه.

[1]- آدم آدم: التصويرو الإخراج السينمائي، الإصدار الأول، مدونة مستشفى العقلاء، 1435هـ/2014م، ص: 05.

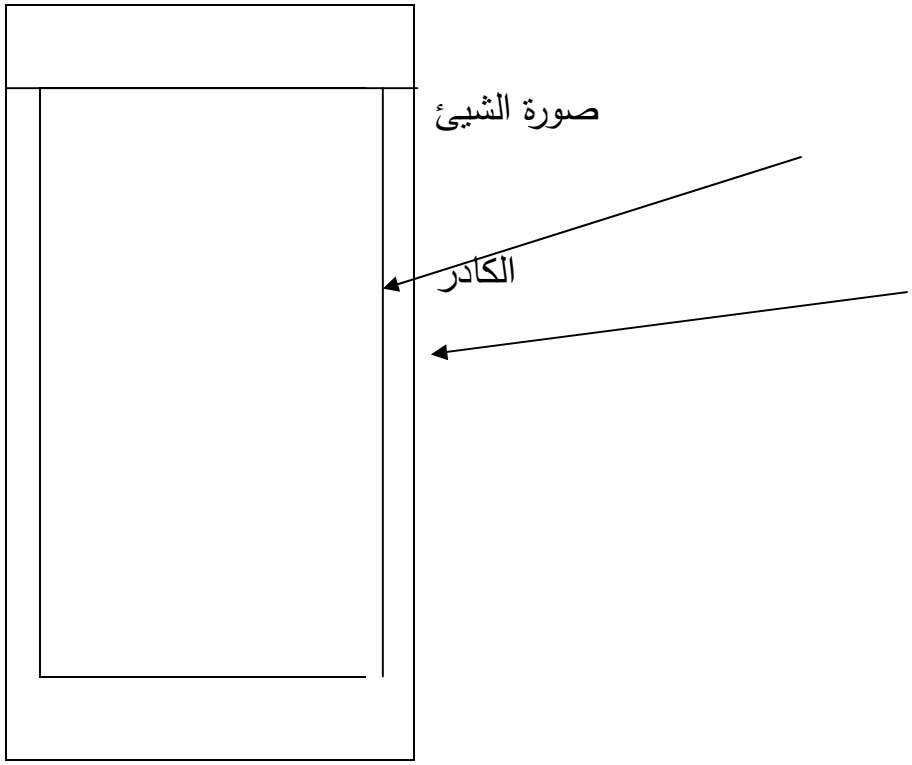
أ-اللقطة العامة Long shot:

هي اللقطة التي يظهر فيها حجم الشيئ المصور صغيرا بالنسبة لمساحة الكادر وأحيانا يتم تسمية اللقطة العامة "اللقطة التأسيسية" **Establishing shot** لأنها تستعمل في استعراض الديكور، ولتحديد أماكن الشخصيات التي يتم تصويرهم فيها ولأن الشيء المصور في اللقطة العامة يظهر صغيرا في الحجم يمكن أن يستعمل أيضا في صرف انتباه المتفرج عن هذه الصورة أو اللقطة، نرى أيضا أن اللقطة العامة تضعف في سيطرة المخرج على توجيه انتباه المتفرج بل وتقلل من تأثير الحركة عليه ولذلك يجب على المخرج تجنب استعمال هذا الحجم عندما يكون المطلوب توصيل تفاصيل مهمة في الكادر إلى المتفرج.



ب-اللقطة القريبة Close up:

اللقطة القريبة هي الحجم العكسي تماما للقطة العامة حين يظهر الشيئ المصور كبيرا بالنسبة لمساحة الكادر. ولذا فهي عادة ما تستعمل للتأكيد على هذا الشيء المصور وتعتبر اللقطة القريبة من أقوى الأدوات في يد المخرج ولكن عليه ألا يستعملها بصفة متكررة، وبدون مبرر لأن ذلك يضعف تأثيرها على المتفرج وبذلك تفقد كثيرا من قوتها[1].

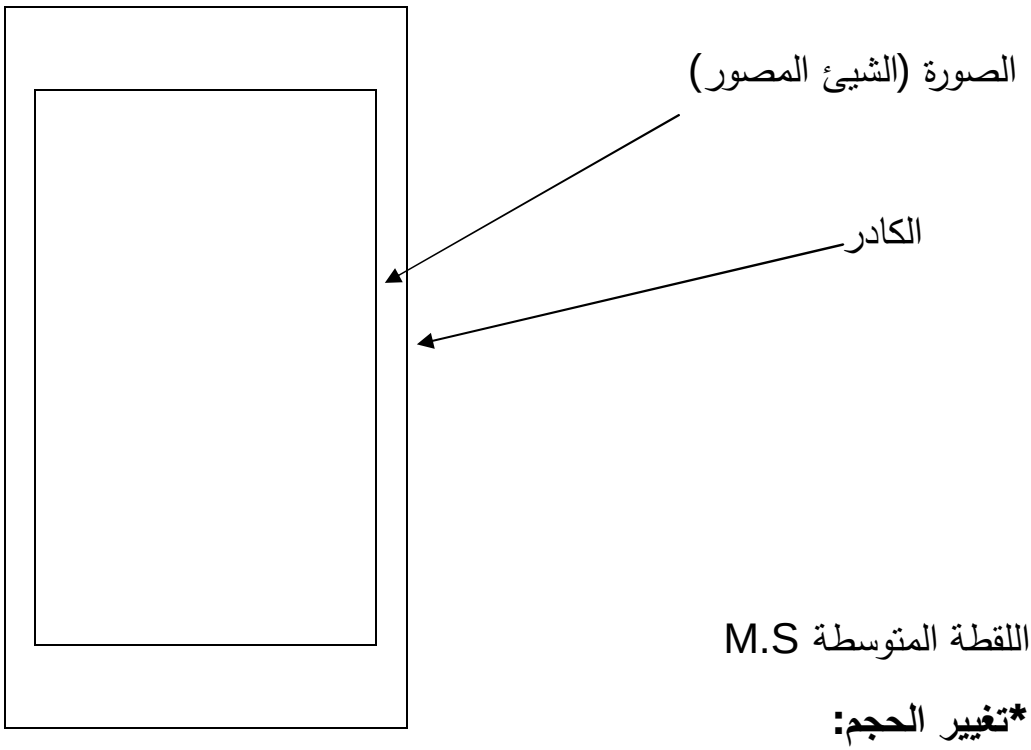


اللقطة القريبة C.U

[1]- المرجع السابق، ص: 07

ج-اللقطة المتوسطة Medium shot:

تقع بين اللقطة القريبة **Close up**، واللقطة العامة **Long shot** وعادة ما تبنى الأفلام على التنوع في الاستخدام ما بين لقطات متوسطة، ولقطات عامة، ولقطات قريبة توجه عين المتفرج وتؤكد على الشيئ المصور[1]



اللقطة المتوسطة M.S

***تغيير الحجم:**

يمكن للحجم أن يتغير خلال اللقطة سواء بتحريك الكاميرا، أو بتحريك الموضوع نفسه، فإذا كان الممثل يظهر في لقطة متوسطة Medium يمكنه أن يتحرك بعيدا عن الكاميرا، فينتقل إلى لقطة عامة **Long shot** وعندما يتحرك نحو الكاميرا تتحول اللقطة إلى **Close up** ولهذا لابد أن تكون علاقة كبيرة من التفاهم بين المخرج ومدير التصوير على الحدود التي تقطع فيها أضلاع الكادر جسد الممثل، وهذا ما نقصده به

[1]- آدم آدم، التصوير والإخراج السينمائي، ص: 09.

"قطع الفواصل" والفواصل الرئيسية هي "الرقبة، الخصر، الركبتين، العقبين" وهذه الفواصل لا يجب أن يقطع فيها الكادر لأنها فواصل رئيسية في جسد الممثل، ولهذا يجب أن يكون المخرج واعيا بهذه الأمور ويعرف جيدا معاني هذه المصطلحات قبل التصوير.[1]

***الزوايا Angles:**

هناك عدة زوايا في التصوير وضع الكاميرا الأفقي، الرأسي، المنحرف، وهذا ما يحدد وضع الممثل أو الموضوع المراد تصويره داخل الكادر كما أن لها تأثيرا كبيرا على كيفية إدراك المتفرج لهذا الموضوع ولحركته.

أولا الزاوية الرئيسية Vertical Angle:

هي زاوية للكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره، وتستخدم زاوية الكاميرا الرأسية لإظهار مدى سيطرة وسرعة الموضوع المصور (الممثل) داخل اللقطة أنواعها هي:

فوق الرأس، زاوية عالية جدا، زاوية عالية، زاوية مستوية، زاوية منخفضة، وزاوية منخفضة جدا.

***لقطة مستوى العين وهي اللقطة المستوية Eye level shot:**

عادة ما يكون الوضع الطبيعي للكاميرا على خط واحد رأسيا مع عين الممثل، إذا لم يجد هناك رغبة في إعطاء تأثير معين وعندما يكون هناك أكثر من ممثل في اللقطة يجب أن تتوافق الزاوية الرئيسية للكاميرا مع مستوى عين الممثل الذي لا يظهر في الكادر لأن اللقطة في هذه الحالة تكون من وجهة نظره.

[1]- آدم آدم: التصوير والإخراج السينمائي، ص: 22.

***لقطة مستوى الزاوية المنخفضة Low angle shot:**

هي اللقطة التي تكون فيها الكاميرا أسفل الشخص المصور لتظهره أكثر طولا وجلالا وقوة كما أنها تفرز من سيطرته وسرعته داخل اللقطة.

***لقطة الزاوية العليا High angle shot:**

هي اللقطة التي تظهر الشخص المصور من أعلى لتقزمه حتى يبدو أقل من حجمه الطبيعي، ويظهر من موقفه الضعيف، وهي بذلك تقلل من سيطرته وسرعته داخل اللقطة.

***الزاوية الأفقية Horizontal angle:**

وهي زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا، وتستخدم الزاوية الأفقية للتحكم في العمق المراد إعطاءه للممثل وهي:

"المواجهة" **Full front face** ، "الجانبية" **Side angle**، "خلفية" **Full reas.**

***زاوية الكاميرا المنحرفة Oblique angle:**

يمكن الحصول على الزاوية المنحرفة عن طريق إمالة الكاميرا نفسها، فتظهر الصورة مائلة هي الأخرى داخل الكادر وتبدو لعين المتفرج في هذه الحالة بصورة غير طبيعية لذلك يمكن استخدامها مثلا للتعبير عن حالة غير طبيعية تمر بها الشخصية[1].

III-التنسيق الشكلي للسيناريو:

يعد التنسيق الشكلي للسيناريو عنصرا حاسما بالنسبة إلى المنتج إذ أن شكل الملف الذي يضم السيناريو هو ما يجعله يتخذ القرار بقراءة السيناريو أو بعدم قراءته، ويتطلب هذا عدة خطوات أولها قراءة فكرة الفيلم ثم الملخص وبعدها ينتقل إلى قراءة الاستمرارية الحوارية أو الحوار الداخلي والخارجي للقصة.

[1]- المرجع السابق، ص: 25.

***فكرة الفيلم**: فكرة الفيلم أو الفكرة ذات السطر الواحد وهي الفكرة العامة تتكون من جملة بسيطة وقصيرة، أي أنها عبارة عن إجابة للسؤال: عمَّ يتكلم الفيلم؟.

ولا يجب أن تكون هذه الفكرة سطحية بل يجب أن تولد فينا الرغبة لإكمال الفيلم، كما ينبغي لها أن تعرض بوضوح الشخصية الرئيسية والدينامية السردية، وحتى نوع الفيلم، وقد تستطيع فكرة الفيلم أن تعرض أيضا الصراع الذي يشكل أساس الفيلم[1]، ويجب علينا أن نفهم مصطلح الصراع بمعنى واسع أبسط مثال عن ذلك فيلم "العجوز والبحر"، يبدو لنا أن هناك صراع قائم بين الرجل العجوز الضعيف والبحر الذي يدل على بالقوة وهذا ما سيخلق لنا محركا ممتازا للسرد، وتولد العديد من الصراعات الثنائية، بالإضافة إلى قراءتنا لتلك التحولات التي سيقوم بها البطل فهي التي نؤدي إلى خلق الحبكة وتساهم بتحريك دينامية السرد.

1-المعالجة السينمائية للروايات والقصص:

لقد وجدت هوليوود منذ أيامها الأولى في روائع الروايات والقصص الأدبية لمشاهير الكتَّاب وفي المسرحيات الكلاسيكية والحديثة معينا لا ينبض لقصص أقلامها بسبب ما توفره مثل هذه الروايات والمسرحيات من مادة خصبة للأفلام السينمائية، فهي أفضل مادة جاهزة ومتكاملة يتعامل معها كتاب السيناريو في اقتباس نصوصهم السينمائية.

من هنا تأتي أهمية كلاسيكيات الأدب العالمي كمصدر للأفلام السينمائية والتلفزيونية كأعمال المشاهير المؤلفين المسرحيين والروائيين مثلا: "وليام شكسبير" و "تشارلز ديكنز" في بريطانيا، "فيدورو دوستوفيسكي" في روسيا، "إرنست همنغواي" في الولايات المتحدة الأمريكية، قد قدمت أعمال هؤلاء الكتَّاب على مر السنين في مئات الأفلام والبرامج

[1]- كريستينا كالاس، كتابة النص السينمائي الإبداعية في فهم البنية العاطفية، تر إياد دك الباب، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط2، 2013، ص: 40.

التلفزيونية، وتكرر تقديم بعضها عدة مرات، ووجدت هوليوود في مؤلفات كبار الروائيين الأمريكيين في القرن العشرين (20) مثل "إرنست همنغواي"، "وليام كنروف" والعديد من المسرحيين منهلا للمئات من أفلامها فقد وفرت معظم روايات وقصص الكاتب "إرنست همنغواي" الحائز على جائزتي نوبل مادة مثالية للكثير من الأفلام المميزة التي قدمتها هوليوود بدءا بالفيلم الملحمي "وداعا أيها السلاح" (1932)، وقدمت أيضا هوليوود على مدى السبعين عاما الماضية (23) فيلما سينمائيا، مبنيا على أعمال "إرنست منغواي" بالإضافة إلى ثمانية أفلام تلفزيونية وثلاث مسلسلات قصيرة[1].

وهذا لأن روايات الكاتب الأمريكي "إرنست همنغواي" كانت قريبة للواقع كثيرا نظرا لقوتها الدرامية وملاءمتها للسرد السينمائي.

2-أفلمة رواية العجوز والبحر:

نالت رواية "**العجوز والبحر**" التي كتبها سنة (1951) ونشرها سنة (1952)، وقد فاز عنها "إرنست همنغواي" بجائزة "بوليتزر" سنة (1953) وجائزة "نوبل للآداب" سنة 1954. رأى النقاد السينمائيون أنها لم تكن صالحة كثيرا للتحويل إلى فيلم سينمائي لأنها تعتمد اعتمادا كثيرا على الأفكار التي تدور في رأس الرجل العجوز الذي يصارع الأمواج بحثا عن سمكة كبيرة، وذلك رغم الجهود التي بذلها كاتب السيناريو "**بيير فيرتيل**" الذي اختاره "**هيمنغواي**" بنفسه والمخرج المعروف "**جون سيرجيس**" وبطل الفيلم "**سبينسر تريسي**" الذي رشح عن دوره في الفيلم لجائزة الأوسكار، وقد أراد **همنغواي** أن يقدم في قصة "العجوز والبحر" مجازا للصراع الذي يواجهه كل إنسان طوال حياته في بحثه عن لحظة الحقيقة، كما قال في ملاحظاته المدونة عن هذه الرواية، واستلهم **همنغواي** القصة

[1]- محمد الزواوي، المعالجة السينمائية لروايات وقصص إرنست همنغواي، مجلة الرأي، موقع تغريدات، الأردن، 27 أكتوبر 2004، 12:00، ص: 04.

من إعجابه بالصراع والمخاطر التي يعيشها الصيادون الكوبيون في سعيهم لكسب رزقهم وتأثر بإرادة قوتهم وقيمهم العالية، وقد أعيد تقديم رواية "العجوز والبحر" في فيلم تلفزيوني سنة (1990) وفي فيلم سينمائي آخر سنة (1999).[1]

وليست هذه القصة الوحيدة التي لقي مخرج الأفلام صعوبة في تحويلها إلى عمل سينمائي، فقصة **"ثلوج كلمنجارو"** هي الأخرى تعرضت لمشكلة الترجمة السينمائية هذا لأن القصة كانت تدور حول رجل يتألم بسبب حادث ويستعيد خلال أيامه الأخيرة حياته الماضية متأملا مغزى الحياة، ولم يستطع كبار نجوم هوليوود إعطاء الصورة الحقيقية لهذا المشهد، كما اعتمدت رواية **"العجوز والبحر"** على الأفكار والمشاعر التي يصعب نقلها إلى الشاشة بلغة بصرية واضحة.

3-ملخص رواية العجوز والبحر:

"العجوز والبحر" تدور أحداث هذه الرواية حول الصياد والعجوز "سانتياجو" الذي لم يحالفه الحظ منذ مدة طويلة في الاصطياد (84 يوما)، بسبب فقدان زوجه وكبر سنه وضعف تركيزه وحيلته، "سانتياجو" ليس ذلك العجوز المستسلم للضعف والكبر سرعان ما يقرر العودة إلى البحر والصنارة آملا أن يصيد سمكة وليس أي سمكة بل كان مقررا وعازما على صيد أكبر سمكة كما كان سالفا في شبابه وبقوته المعهودة. رفيق دربه وتلميذه النجيب الذي يرافقه ويساعده كثيرا هو "مانولين" الصبي الحذق، تعلق الطفل بالرجل العجوز كثيرا وأصبح يده اليمنى ورفيق دربه نشأت بينهما علاقة حميمة رغم الضغوطات التي يمر بها الطفل، فوالده كان رافضا تمام العلاقة بين الطفل والعجوز. وللشيخ "سانتياجو" ابنة واحدة "أنجيلا" متزوجة وهي تقطن في مكان يبعد عن منزل والدها بمسافة كبيرة.

[1]- المرجع السابق، ص: 06.

وفي يوم قرر الذهاب للاصطياد أبحر متوغلا في وسط الخليج للبحث عن سمكة كبيرة، وهذا بعد تجهيزات نفسية ومعنوية ومادية بعد أن قرر في ذات نفسه أنه قادر وأن عزيمته أكبر من سنه، وأن عينيه قادرتين على رؤية كل ما في البحر، لأنه صديق البحر منذ صغره، تقدم الصياد للبحر ولم يكن خائفا من أمواجه ولا من الحرارة وأشعة الشمس الساطعة. من هنا يبدأ الصراع بين العجوز مع ذاته ومع البحر والمجداف إلى أن يشع بريق الأمل في عينيه حين تتحرك الصنارة ويشد خيطها.

يتواصل الصراع لمدة طويلة حتى يتمكن من إمساكها ويرى أنها فعلا سمكة كبيرة يعود الأمل والقوة في ذات العجوز ليحس نفسه أنه شاب بكامل قواه العقلية والجسدية، لكن يتلاشى الأمل حين يكتشف أن تلك السمكة عنيدة جدا وأقوى من قاربه الصغير ومن يديه المتجعدتين.

يأتي الليل ليحل الصباح والعجوز في حالة صراع متواصل ولكن سمكة المارلين كانت أمله وحلمه، وقوته التي لابد أن تعود كان مبتغاه. ليعود الكاتب إلى اليابسة واصفا لنا حالة الطفل "مانولين" وبعضا من الصيادين المتعجبين في غياب العجوز منهم من فقدان الأمل في عودته ومنهم من كان آولا والطفل "مانولين" الذي كان كله أمل في عودة الشيخ في أقرب وقت وبشيئ ثمين، نعم تم ذلك وتمكن "سانتياجو" من الاستحواذ على السمكة وفي طريق عودته أدرك أن العراقيل لا تزال متواصلة، وأن الطبيعة وما فيها لن ترحم ضعفه وكذلك لن تستسلم الطبيعة وحيتان القرش لإرادته وعزيمته فيلتهمون بعد صراع طويل ما جناه من رزق ثمين ويبقى هيكل السمكة على حافة القارب الصغير، عاد "سانتياجو" وكله تعب وكله شيخ راض بالفوز ومستسلم لقوة الطبيعة وجبروتها رغم ذلك إلا أن هدفه هم أن يثبت لابنته والطفل "مانولين" ولجميع الصيادين أنه كان معلمهم وسيبقى كذلك رغم تقدمه في السن.

الفصل الثالث

مواطن التشابه والاختلاف بين

"العجوز والبحر" رواية

و "العجوز البحر" فيلمًا

I - العنوان

1-الزمان والمكان في الرواية والفيلم

2-الشخصيات

II - أحجام اللقطات في الفيلم

1-اللقطة العامة **Long shot**

2-اللقطة القريبة **close up**

3-اللقطة المتوسطة **Medium shot**

III - زوايا التصوير ودلالتها في الفيلم

1-لقطة مستوى العين **Eye level shot**

2-اللقطة المنخفضة **Low angle shot**

3-لقطة الزوايا العليا **Migh angle shot**

4-الزاوية الأفقية **Horizontal angle**

5-الكاميرا المنحرفة **Obtique angle**

ا-العنوان:

إن أول ما نقف عليه هو عنوان كل من الرواية والفيلم.

نلاحظ أن الكاتب الأمريكي **"إرنست همنغواي"** عنون روايته بـ"العجوز والبحر" ، ولعل هذا العنوان يحمل الكثير من الدلالات، وأكبر ما يدل عليه هو ذلك الصراع الذي سيكون بين الشيخ الطاعن في السن، الذي خانه العمر وأنهكه، والبحر الذي يدل على الشدة والقوة والعطاء ومطالبة المثيل. ويقابله نفس العنوان في الفيلم ليشتغل المخرج على نفس الدلالة لكن بآليات مغايرة تستنطق أبجديات الصراع وآليات المواجهة صوريا.

يتجلى هذا الصراع في صراع البشر مع الطبيعة وتحدي قوتها بسلاح لم يؤته إلا الإنسان وهو سلاح العقل والصبر؛ فالشيخ بعد أن وهن العظم منه وأنهكه شقاء وتعب السنين التوالي، وأخلى البحر يديه من أي صيد مدة (84 يوما) تقارب أربعة وثمانين يوما، سوف يعدم سمة التمّيز البشري إن لم يفّعل ما حباه الله به دون سائر ما خلق ومن خلق، لذلك يعود من جديد ليتحدى ضعفه أولا، ثم يتحدى قوة البحر ثانيا ويبطل كل مزعم راود صحبه من البحارة بأنه استسلم وتخلى فالرواية تقدم توصيفا له يقول: "... كان رجلا عجوزا يصيد السمك وحده في قارب عريض القعر في "تيار الخليج". وكان قد سلخ أربعة وثمانين يوما من غير أن يفوز بسمكة واحدة..."[1]

وقد جاء هذا مفاتحة للرواية. أما في الفلم فإن ذلك قد جاء في الدقيقة 06:41 في الحوار الذي دار بين الشيخ "سانتياجو" وابنته "أنجيلا" قائلة "أربع وثمانون يوما بغير سمك"[2].

---

[1]- إرنست همنغواي: الشيخ والبحر، تر منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1959، ص:04.

[2]- الفيلم: العجوز والبحر، المشهد في الدقيقة 06:41.

فنلاحظ من هذا أن هناك تقديم وتأخير في الأحداث بين الرواية والفيلم، وأن في الرواية جاءت عبارة أربعة وثمانون يوما من غير سمك على شكل إخباري في بداية الرواية، أما في الفيلم فقد كانت عبارة عن حوار بين شخصين في وسط الأحداث وكانت عبارة عن توبيخ. أما مستهل الفيلم فنلمح توصيفا يختزل معنى الرواية ويجلي الرؤية التي تبطنها في منظر القلعة التي شيدت في وسط البحر وأمواج متلاطمة تضربها بقوة عاتية لتتكسر أمام صلابتها وشموخها.

***الوصف:** إذا انتقلنا إلى الوصف فإننا سنتحدث عن وصف الشخصيات والأماكن حيث كان الوصف بطريقة عميقة وشرح مفصل في الرواية وهذا ما جعل الصورة في الفيلم تبدو واضحة جداً لأن "**إرنست همنغواي**" استطاع أن يصف لنا مثلا الشيخ وصفا دقيقا جعلنا نتصور شكله دون النظر إلى صورته الحقيقية ونرى هذا في الرواية "... وكان الشيخ معروقا شاحبا في مؤخر عنقه تجاعيد عميقة... على حين كانت في يده ندوب عميقة الغور خلقتها الحبال..."[1]

ليعود مرة أخرى ويصف لنا شيخوخته المتناهية قائلا: " كان كل شيء فيه عجوزا خلا عينه... وكان لونهما مثل لون البحر وكانا مبتهجين"[2].

وفي الفيلم يظهر لنا المخرج صورة الشيخ في حالة يرثى لها كما وصفه الكاتب مع إضافة ثياب رثة واعوجاج سيره وتثاقل خطواته ليظهر لنا بعد ذلك في الدقيقة (03:15)، أن عينيه في حال جيدة، وذلك في الحوار الذي دار بين الطفل "مانولين" والعجوز "سانتياجو" قائلا: " وهل عيناك بخير؟" فرد عليه العجوز "نعم"[3] ليخبره بعد ذلك أنه قوي ويملك الحيلة.

---

[1]- الرواية، ص: 08.

[2]- الفيلم، الدقيقة: 03:15.

[3]- الرواية، ص: 09.

نرى هنا أن الكاتب والمخرج حاولا أن يظهرا لنا مدى قوة العجوز رغم كبره هذا من جهة، ومن جهة أخرى نرى تطابقا كبيرا في الوصف بين كل من الرواية والفيلم، إلا أن الرواية ذات سرد لغوي والفيلم ذو سرد مصور والصورة أبلغ في هذا المشهد أكثر من اللغة. ونلمح هذه المشاهد التصويرية في الدقيقة 03:15، حيث يصوّر لنا المخرج صورة البطل بأدق التفاصيل، ويعتمد خلفية داكنة ليبدو البطل أكثر تعبا وتضفي بعضا من البريق في عينيه،على عكس الرواية، فلم نجد كل هذه المواصفات الدقيقة والإضاءات هنا كانت تلعب دورا مهما.

***الحوار**: كثيرا ما كان الحوار قائما بين الطفل "مانولين" والعجوز "سانتياجو" سواء في الرواية أو في الفيلم وقد وفق المخرج في تصوير الحوار الذي سرده لنا "**إيرنست همنغواي**" في روايته، وقد حمل هذا الحوار في طياته تساؤلات عن الصيد وعن البيسبول، ليظهر لنا العلاقة الحميمية التي بين العجوز والغلام، كما نلاحظ أن الحوار شرح لنا الكثير من الأحداث التي تدور في الرواية والفيلم، ويبدأ الحوار في الرواية من: "قال له الغلام: ... فيما هما يصعدان الضفة بعد أن دفعا القارب إلى اليابسة... سانتياجو: في استطاعتي أن أذهب معك"[1] قال الشيخ: "أنت تعمل على ظهر مركب محفوظ، ابق حيث أنت..."[2]، ويتواصل الحوار بينهما لمدة طويلة ليظهر لنا الكاتب فجأة شرود العجوز مفكرا في الأيام الماضية التي حاول بها أن يستعيد ثقته بنفسه، مثال ذلك "كان حاملا كأس يفكر في الأيام الخالية"[3].

وقد صورت هذه المحاورة أو المحادثة بطريقة جيدة في الفيلم لكن كانت في الفيلم أبلغ وأقرب إلى ذهن المتلقي وهذا لأن الصورة حاولت إضفاء بعض الملامح التي غيبتها اللغة

---

[1]- الرواية، ص: 09.

[2]- الرواية، ص: 09.

[3]- الرواية، ص: 11.

السردية. كانت زاوية التصوير قريبة من البطل وهو واقف، ذو ثياب رثة، كأنها أشلاء حرب، يصوّر لنا المخرج من حوله خلفية للمكان الذي يقضي به العجوز وجلّ الصيادين بالإخضار وأشعة الشمس، وكأنه يرمز إلى أنّ هنالك أملا من ورائه ومن امامه، بجانبه الطفل هانولين الذي يدلّ على سعادة وأمل العجوز، وكله طاقة واستعداد لجلب صيد وفير.

1-الزمان والمكان في الرواية والفيلم:

*المكان: استهل الكاتب روايته بذكر مكان الحدث الذي دارت فيه جميع أحداث الرواية وقد وصف لنا الكاتب المكان مباشرة عن البحر، لكنه لم يول المكان أهمية كبيرة فاكتفى فقط بذكر اسمه قائلا: "رجل عجوز يصيد السمك في قارب عريض القعر في ثياب الخليج"[1].

أما في الفيلم نرى أن بدايته وبالضبط المشهد الأول سلط المخرج الضوء على تيار الخليج المتواجد بكوبا من الدقيقة 01:00 إلى الدقيقة 03:50 ليوضح لنا أكثر مكان الصيد وتواجد الصيادين في تلك المنطقة.

ليعود الكاتب مرة أخرى ويصف لنا مكان البحر وما حوله عن طريق الاسترجاع حيث كان "سانتياجو" يسترجع أيام الماضي وشبابه وصفاء البحر وأشعة الشمس الساطعة حيث كان يتعلم من والده الصيد بطريقة مذهلة مثال ذلك من الرواية: "... وحلم بأفريقية يوم كان صبيا وبالشطآن الذهبية الطويلة، والشطآن الناصعة البياض إلى حد يؤذي العين..."[2]. وقد صوّر لنا المخرج هذا المشهد بطريقة جد واضحة ولا فرق بين السرد

[1]- الرواية، ص: 23.

[2]- الرواية، ص: 24.

اللغوي الذي جاء في الرواية ولا في الفيلم وما حمله المشهد من صور معبرة من الدقيقة 18.41 إلى غاية الدقيقة 19:29.

وهذا كله يدل على أن المخرج كان ينقل الأحداث بطريقة قريبة جدا لما جاء في الرواية ويجسده كما تخيلناه بمجرد قراءتنا للرواية، مجسدا بطريقة فنية سواء في الرواية أو الفيلم بغض النظر عن المكان الحقيقي أو الخيالي.

صوّر المخرج لهذا المكان عتمة في الغرفة، وأثاثا قديما، طاولة تحمل بعض الأواني القديمة يضع عليها سانتياجو يده متأملا الطفل هانولين، وكأّنه يرى أنه مركزه الأعلى، لعيود ويصوّر لنا مكان البحر وما فيه من بهجة، واخضرار الأشجار أثناء شباب البطل، واسترجع الأحداث بطريقة فنية وتقنية عالية جدا لم ينتبه لها المخرج.

***الزمان**: بما أننا تحدثنا عن المكان فيجدر بنا أيضا أن نتحدث عن الزمن الذي كان مقترنا دائما بالمكان فلكل مكان زمانه، فالزمن له أهمية كبيرة في بناء القصة، تجلى الزمن في الرواية والفيلم متراكما وذو ديمومة، وقد تمثل الزمن في الرواية بأنه راحة العجوز وتفكيره في غد أفضل وبالنهار والصبح تخطيط وحوار عن الصيد وتجهيزات. حدد لنا الزمن طبيعة الرواية وشكلها. وعلى حد رأي "سيزا قاسم": "الزمن ليس له وجود مستقل ولا يمكن دراسته دراسة تجزئية، حيث يعتبر الهيكل في الرواية أي هو عنصر بنائي"[1]

وهذا ما نراه تماما في الرواية أن الزمن تجلى في عدة مواطن ولكل هيئته أو خاصيته، وإذا انتقلنا للفيلم نرى أن المخرج حافظ كثيرا على الزمن المسرود في الرواية بما فيه من أحداث وعناصر سردية متنوعة ولعل المخرج كان ناجحا لأبعد الحدود في تجسيد الزمن عبر جميع الأحداث. ونرى أنه ركز كثيرا على زمنين مهمين وهما الصبح والليل

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 26.

واللذين مثلا للبطل همزة وصل للوصول إلى مبتغاه وهو الصيد ووصول ذلك اليوم الذي يصارع فيه قوة البحر، قلنا سابقا: أن الليل كان بمثابة راحة للشيخ العجوز وتجلى ذلك من خلال الحوار الوارد في الرواية: "هل نمت نوما عميقا؟... نعم نمت نوما عميقا... أنا واثق من النجاح اليوم"[1] لينهض في الصباح الباكر من أجل حظ وفير وفي نفسه إرادة كبيرة، وكالمعتاد نجح المخرج في تصوير هذه الأحداث وهذا الزمان كما ينبغي، وتجلى هذا في الدقيقة 19:30 والدقيقة 21:09.

2-الشخصيات:

نقصد بالشخصيات الأفراد الواقعيين أو الخياليين الذين تدور حولهم أحداث الرواية فلا يوجد فعل بدون فاعل ولعل الشخصيات في رواية العجوز والبحر قسمت إلى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية أخرى ذكرت مرة وأخرى ذكرت عدة مرات، ولكل منها دوره في إكمال الحدث وإكمال السرد الروائي، فالشخصية جزء مهم في العمل الروائي أو السينمائي أو المسرحي وهي أحد العناصر الأساسية.

***الشخصية الرئيسية:** ←"سانتياجو": الصياد العجوز وهو بؤرة الحدث والشخصية الأهم في الرواية وفي الفيلم أيضا تدور كل الأحداث المهمة وغير المهمة، به يتجلى لنا الصراع الذي في السرد وبه تشتد الأحداث وتظهر الحبكة والعقدة وبه البداية والنهاية أيضا، العجوز "سانتياجو" رجل أنهكه التعب لكنه يبدو أكثر قوة من خلال الأحداث التي يمر بها، فهو ذو شخصية عنيدة محبة للعمل والتحدي، يرافقه كثيرا وطوال معظم الأحداث "مانولين".

"مانولين": الطفل الصغير صديق وتلميذ العجوز "سانتياجو" تعلم على يده الصيد وكثيرا ما كان قريبا منه قرابة عاطفية تجمعهما علاقة حميمية، "مانولين" كان قريبا جدا من

[1]- الرواية، ص: 26.

الشيخ العجوز يزوره في كل مرة، يعتني به ويساعده في العديد من الأمور، وكانا يتجاذبان أطراف الحديث عن كل الأمور المتعلقة بالصيد والمعيشة في الماضي والحاضر، وعن مباريات البيسبول والرياضة، ومن هنا يظهر لنا الكاتب العلاقة القائمة بين الشخصيتين ودورهما في تطوير الأحداث وسيرورتها بشكل منظم "مانولين" ذلك الطفل الذي يبدو ناضجا ذكيا، عقله يكبر سنه بالكثير.

***الشخصيات الثانوية:** والد "مانولين" لم يذكر إلا مرة واحدة في الرواية كان ضد ذهاب ابنه مع العجوز الصياد وسبب رفضه العلاقة التي بين العجوز والطفل هو أن العجوز أصبح رجل نحس على القرية ولا يمكنه الاصطياد ولا يمكنه تعليم الطفل فنون الصيد بشكل جيد.

"**أنجيلا**": البنت الوحيدة للشيخ "سانتياجو" متزوجة وتقيم في منزل بعيد عن أبيها نادرا ما كانت تزور والدها، أولا لبعدها واهتمامها بعملها وزوجها وثانيا لأنها كانت تغضب من والدها نظرا لعناده الشديد وعدم تقبل دعوتها للذهاب معها، أي (هافانا) وهي إحدى المناطق في كوبا، كانت "أنجيلا" كثيرة التوبيخ لوالدها وكل ما زارته أصرت على أن يرافقها وعلى أنه لا يستطيع الصيد مرة أخرى بعد هذا العمر وكأنها لا تثق فيه تماما، هذه الشخصية لم تتجلَّ في الرواية كثيرا لكن المخرج أظهر لنا دورها وحوارها بطريقة واضحة ونستطيع القول أن المخرج تفاوت بصورة ما جاءت له الرواية، وقرب صورة "أنجيلا" للذهن أكثر فأكثر.

"**مارتين**": هو كذلك من بين الشخصيات التي لم تذكر كثيرا في الرواية والفيلم أيضا، مارتن إنسان طيب كان يحب الشيخ "سانتياجو" وهو صاحب "السطيحة"* المتواجدة في

* السطيحة: وتعني مقهى صغير، وأيضا تقدم فيه بعض الوجبات السريعة وتقام فيه الألعاب الشعبية وتسمع فيها كل الأخبار وكأنه مكان تجمعي للصيادين والمارة من ذلك المكان.

ذلك الخليج، كان يقدم الوجبات الساخنة للطفل "مانولين" والعجوز "سانتياجو" يبدو لنا مارتن في الرواية كما يظهر لنا في الفيلم بنفس الدور، إلا أن دوره في الفيلم كان أعمق بكثير من الرواية، فقد أضاف له المخرج بعض الأدوار التي لم تذكر في الرواية ولم يوضحها الكاتب "إرنست همنغواي".

هناك عنصر مهم جدا كان خادما للرواية والفيلم بشكل كبير إنه "الصراع" حيث تجسد في الرواية وجسده المخرج في الفيلم بطريقة واضحة وقد تقسم الصراع إلى قسمين:

***صراع نفسي:** وهو صراع العجوز الصياد مع نفسه ومع ذاته حيث يحدث نفسه أنه يستطيع وأنه قوي بما فيه الكفاية ليعود ويفكر أنه لم يتقدم للبحر منذ زمن وأنه صار شيخا عجوزا وبعد وهلة يؤكد لنفسه أنه قادر على جلب شيء معه، شيء كبير ربما سمكة كبيرة، وكثيرا ما كان يحدث نفسه ويتساءل عن البحر والطيور التي كانت دليله في البحر "الطيور تحيا حياة أقسى من حياتنا نحن... لماذا جعلت العصافير نحيلة رقيقة الحاشية مثل سنونو البحر هذه... هي أرق من أن تحمل حياة البحار."[1]

بين لنا هذا رأفته وتعاطفه مع البحر والحيوانات والطيور، وبعد مدة من الزمن يعود ليصارع نفسه قائلا:" أما آن فأمسك بالخيوط في ضبط... كل مافي الأمر أنني لم أعد محظوظا على الإطلاق، لكن من يدري؟ ... لعلي اليوم أنا أوفق إلى شيئ"[2].

***الصراع الخارجي:** لم يكتف العجوز "سانتياجو" بالصراع مع نفسه فقط بل صارع الطبيعة والبحر وأسماك القرش، وكل ما أنجت الطبيعة من أجل فوزه وبقاء قوته في المقدمة محدثا بذلك الطيور والأسماك ولم يهدأ له بال حتى أحس أنه حصل عبى شيئ

---

[1]- الرواية، ص: 29.

[2]- الرواية، ص: 32.

ما، سمكة وليست أي سمكة سمكة كبيرة كان يحلم أن يراها مرة أخرى في حياته قبل أن تلقاه المنية.

وقد جسد الصراع أيضا في الفيلم بأحداث متتالية متسلسلة وواضحة، ليكمل المخرج بقية الفيلم مصورا الصراع الداخلي والخارجي للعجوز كما أنه استطاع أن يؤدي بنا إلى نقطة بعيدة في الفيلم وكأنه واقع ملموس، واستطاع أن يظهر ما كان مسكوت عنه في الرواية وذلك بإضافة بعض الصور والموسيقى التي تعطي للغة السردية وجها كاملا وتكون أقرب للمتلقي، كما أن المخرج هو الآخر غيَّب بعض الأمور المكتوبة وخاصة أن الكاتب "همنغواي" استعمل سردا مطولا في سرد الأحداث وسرد الصراع الذي دامت مدته طويلا ففي الرواية كان مملا بعض الشيء وهذا لأنه إعادة للحوار والصراع ونفس الحدث أما في الفيلم فقد تمكن المخرج من جمع تلك الأحداث والصراعات في لقطات وصور متناسقة مكملة للمعنى أكثر بكثير من السرد ليكسر صور الصراع بصور أخرى للطفل "مانولين" أو لمكان آخر كي لا يمل المتفرج في رؤية حدث واحد ومشهد متقارب من حوالي الدقيقة 30:00 إلى غاية نهاية الفيلم الذي يتكون من ساعة ونصف.

II-أحجام اللقطات في الفيلم:

استعمل المخرج السينمائي **"جون ستير جيبس"** كل أنواع اللقطات التصويرية محاولا بذلك تفاوت اللغة السردية التي جاءت بها الرواية ومحاولا أيضا أن يقرب الصورة ويجسد الحدث بطريقة أفضل وإن تحدثنا عن أهم اللقطات التي اعتمدها المخرج سنتحدث عن اللقطات التالية:

1-اللقطة العامة Long shot:

يظهر الشخص فيها بعيدا بالنسبة لمساحة الكادر وهذا ما ذكرناه سالفا تجسدت هذه اللقطة في الدقيقة 23:40 حيث يبدو الصياد أقل حجما من مساحة الكادر وهذا يدل

على تقليل الإثارة الحركية عليه ومن أجل أن يلفت المخرج انتباه المتفرج ويعتمد المخرجون على هذه اللقطة كثيرا خاصة في بداية التصوير من أجل أن يثير انتباه المتفرج.

ما نلاحظ هنا أن الخطاب اللغوي لم يستطع أن يوضح لنا هذا المشهد بل اكتفى فقط بسرد عادي وهنا نستطيع القول أن الفيلم جسد ما كان غائبا في الرواية.

كان الخطاب اللغوي في جميع الأحداث ضعيفا نوعا ما، على عكس الفيلم الذي حاول في كلّ اللقطات أن يوضّح الصورة بشكل أبلغ، وبخاصة في اللقطات التي ترتكز على العجوز وهو يصارع السمك.

2-اللقطة القريبة close up:

هذه اللقطة عاكسة للقطة العامة فهي أقرب بكثير وتكون فيها الصورة على حجم الكادر ويوضح فيها المخرج مدى تركيزه على ذلك الشيء المصور أو الشخص ونلاحظ أن في الفيلم بالضبط اللقطة التي في الدقيقة 24:16 وهذا من أجل أن يركّز المتفرج على الصورة ويتمعّن في البطل وفي ملامحه وهو على استعداد للصراع.

وتمثّل هذه الصورة ثبات العجوز وقوته، وكأنها تريد أن تقول انّ العجوز على استعداد تامّ للصراع مع البحر.

3-اللقطة المتوسطة Medium shot:

تقع هذه اللقطة بين كل من اللقطة العامة واللقطة القريبة لا ترمز هذه اللقطة إلى شيء معين أو دلالة محدودة إنما هي كسر الروتين وتغيير في الحركات والصور كي لا يملّ المتفرج من نفس اللقطات طوال الفيلم، وربما أيضا تدل على المساواة بين الكادر والصورة إذ تحدث توازنا في الأحداث ويتجلى هذا في الدقيقة 26:08 حين يقف "سانتياجو" على قاربه متأملا البحر وأمواجه قد يقصد بها هنا التركيز على الهدف أو ما

شابه ذلك وبعودتنا للرواية نرى أن الكاتب مازال يسرد الأحداث واصفا الصورة بطريقة سردية إخبارية وبطريقة مشوقة من خلالها تم تخيل الصورة في ذهننا وكان الكاتب يشرح لنا أن الشيخ كان مركزا على هدف واحد ومثال ذلك في الرواية قال في ذات نفسه "ليس هذا أوان التفكير بالبيسبول، إنه أوان التفكير في شيء واحد ليس غير: الشيء الذي خلقت من أجله"[1] ربما كانت هنا الصورة السردية قريبة جدا من الصورة السينمائية والمخرج جسد المشهد كما كان في الرواية تمام.

كل هذه اللقطات التي جسدها المخرج لقطات رئيسية لا يمكن الاستغناء عنها في أي فيلم سينمائي.

III-زوايا التصوير ودلالتها في الفيلم:

كل اللقطات التي في الفيلم ليست لقطات جزافية إنما لكل منها دلالتها وخاصيتها ورمزيتها التي تساعد في توضيح المشهد وتقريب المغزى، وتوقيع دلالة معينة، تماما كما في الرواية فكل الخطابات اللغوية والكلمات المتواجدة ضمن الإطار السردي لها معناها ورمزيتها أيضا.

فقد اعتمد المخرج على عدة زوايا في التصوير كانت هذه الزوايا خادمة للدلالة بشكل كبير، وقد رتبها المخرج ليحافظ على تسلسل الأحداث وتوضيح رمزيتها بشكل يتماشى والأحداث خاصة أثناء الصراع بين العجوز والبحر والسمكة.

1-لقطة مستوى العين Eye level shot:

في الدقيقة 31:05 يصور لنا المخرج الشيخ الصياد وهو على متن قاربه بزاوية متساوية على مستوى العين ليظهر لنا مدى قوته المتساوية مع البحر وتساوى الصراع في بداية الأمر.

[1]- الرواية، ص: 39.

2-اللقطة المنخفضة Low angle shot:

تكون الكاميرا من الأسفل لتظهر قوة البطل، وقد اعتمد المخرج على تصويرها ليبرز لنا شجاعة الصياد؛ حيث أن التقاط الصورة من الأسفل يدل بضخامة الشخص ليظهر "سانتياجو" في كامل قوته وعزيمته وهذا يتجلى في الدقيقة 32:00 حين يستعد للإمساك بالسمكة قائلا: "قد تكون ضخمة جدا"[1].

3-لقطة الزوايا العليا Migh angle shot:

تكون اللقطة من الأعلى وكأن المصور يصوّر لنا الشيخ "سانتياجو" من الأعلى معبرا عن التقليل من سيطرته وقوته، وليس فقط الفيلم هو الذي يجسد لنا هذا المشهد، وإنما الرواية أيضا تظهر لنا أن العجوز يضعف ويتحسّر بمجرد أن تفلت من يده السمكة وتتخلى عن الصنارة، لكن نلاحظ أن المخرج قلل من الحديث والحوار الذي دار بين الشيخ ونفسه كما فعل الكاتب وهذا لأنه اكتفى بالصورة أكثر، والصورة كما هو معروف تعادل ألف كلمة وما أحوج الكاتب لها في مثل هذه الوضعية لو اتيحت له. وقد صور المخرج لنا الشيخ في حالة ضعف في الدقيقة 39:03 عن طريق الزاوية العليا للكاميرا مصحوبة بكلام الشيخ الموجه للسمكة حيث كان يوبخها بطريقة لاذعة.

4-الزاوية الأفقية Horizontal angle:

تدل هذه اللقطة على التركيز على شيء ما مهم، خادم للحدث بطريقة مثالية، وذلك في الدقيقة 41:35 حيث ركز على خيط الصنارة الذي شدّت به السمكة وطرفه الآخر في يد العجوز، وقد اعتمد المخرج التركيز على هذا الخيط كونه همزة وصل بين كل من السمكة والشيخ ليشتدّ الصراع بينهما ويوضح مدى قوة كل منهما.

---

[1]- الفيلم: الدقيقة: 32:02.

الكاتب هو الآخر سرد لنا هذا الحدث أو هذه اللقطة بطريقة لغوية قريبة للذهن بصورة واضحة.

5-الكاميرا المنحرفة Obtique angle:

كثيرا ما تعبر هذه اللقطة على التعب والحالة غير الطبيعية للشخصية، وقد جسدها المخرج كثيرا في الفيلم ليكمل مشهد الصراع القائم بين العجوز الصياد والسمكة العنيدة وتجلى هذا في الدقيقة 34:06 والدقيقة 38:12 والدقيقة 41:39 ليظهر معاناة الشيخ وتعبه وصراعه مع السمكة، وأيضا صموده وتحديه الذي أدى به إلى جروح في رأسه وفي يده التي تصارع من أجل إثبات الفوز والبقاء.

وهكذا جسد لنا المخرج العديد من اللقطات الخادمة للصراع وللفيلم بصفة عامة. مقتبسا من الرواية أهم الأحداث والصور السردية التي توضّح هي الأخرى صراع العجوز مع سمك القرش ومع الطبيعة وخاصة البحر الذي كان مركز قوته ومصدر معيشته.

هكذا تمكن المخرج في نهاية هذا الفيلم بعد أن صور لنا النهاية كما جاءت في الرواية تماما دون أن يغير المحتوى أو مضمون القصة، وقام بتأليف وتركيب المشاهد محافظا على الزمن وعلى حجم الكادر والشاشة ليحول اللغة إلى رسالة محددة المعنى عبر الصور، بالإضافة إلى دمج الصور والنصوص واللقطات المتحركة، وإضافة بعض المؤثرات الصوتية وإخراجها بشكل رسالة للمشاهد.

5

خاتمة:

تعدّ الرواية من أهم الفنون الأدبية لاسيما وأنها شهدت تقدما ملحوظا منذ بدايتها إلى يومنا هذا، نظرا لاتساع فضائها وتطور لغتها وتقنياتها السردية، إذ أصبحت تتحاور والاجناس الأدبية وحتى الفنون الأخرى، فهي صارت لا تكتف فقط بالسرد اللغوي، بل أصبحت تستخدم العديد من التقنيات السينمائية، وتصوّر الأحداث بطريقة مفارقة.

حفلت رواية "العجوز والبحر" بالعديد من الأبعاد والدلالات كونها الجنس الأدبي المتحوّل الذي يقارب لسنيا باعتباره منجز مكتوب قابل للقراءة، وباعتباره منجز تسهم الصورة والصوت عبر إخراج وعرض سينمائي يوقّع دلالاته الحافة.

لا تحمل هذه الرواية التي حولت إلى فيلم رغم لغتها السردية الغارقة في المونولوج الداخلي دلالات عابرة، بل كانت رؤيوية مثقلة بالمجازات المؤطرة لذلك أبى الإخراج السنمائي إلا أن يستثمر كل الآليات ويشغّل لها كل الوسائل لتقولها السينما بلغتها الآخرى.

إن المتصفح لهذه الرواية والمشاهد للفيلم يرى أن نقاط التشابه بينهما أكثر من الاختلاف، وكذلك يدرك مباشرة أن كل من الرواية والفيلم يجسد لنا الصراع القائم بين الإنسان والطبيعة التي باتت عنصرا مهما للصراع والتحدي.

وفي الأخير نخلص إلى أن الرواية للكاتب الأمريكي "إرنست همنغواي" كانت قريبة للواقع كثيرا نظرا لقوتها الدرامية وملاءمتها للسرد السينمائي.

وأن الفيلم وضح لنا صورة السرد بطريقة أكثر، وقرب لنا بعض الأمور وأهمل بعضها.

ملحق

التعريف بالكاتب:

"إيرنست ميلر هيمنغواي" Ernest Miller Hemingway المولود بتاريخ 21 يوليو 1899 كاتب أمريكي يعد من أهم الروائيين وكتَّاب القصة القصيرة في أمريكا كتب العديد من الروايات والقصص القصيرة لقب بـ"بابا" غلبت عليه النظرة السوداوية للعالم في البداية إلا أنه عاد ليجدد أفكاره فعمل على تمجيد القوة النفسية لعقل الإنسان في كل رواياته، غالبا ما تصور أعماله هذه القوة الطبيعية الأخرى في صراع ثنائي وفي جو العزلة والانطوائية، ويتجلى هذا في رواية "العجوز والبحر" أو "الشيخ والبحر" The old man and The sea.[1]

لمحة عن الرواية: "العجوز والبحر The old man and The sea:

للكاتب الأمريكي "إرنست ميلر همنغواي" قام بتأليفها في "هافانا" بكوبا سنة 1951 ونشرها سنة 1952 وكانت إحدى روائعه إلى جانب "وداعا للسلاح" و "ثلوج كلمنجارو" وغيرها.

حاز الكاتب "إرنست همنغواي" بفضل روايته "العجوز والبحر" على جائزة نوبل للآداب وجائزة "بولتيزر" الأمريكية في الرواية الحديثة، ولقوة أسلوبه كما يظهر ذلك بوضوح في هذه الرواية، كما جاء في تقرير لجنة نوبل للآداب.[2]

---

[1]- موقع واي باك، نسخة محفوظة 12 يونيو 2008، eleve bassatimes www.arcadepehcks.com

[2]- موقع واي باك، نسخة محفوظة، 29 أكتوبر 2016، www.diwanalarab.com.

قَائِمَةُ المَصَادِرِ وَالمَرَاجِعِ

قائمة المصادر والمراجع:

*القرآن الكريم، رواية ورش.

أ-المصادر:

1- إرنست همنغواي: الشيخ والبحر، تر: منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1959.

2- الفيلم: العجوز والبحر، إخراج: جيد تايلور Jud Taylor ، 1990، بطولة: أنتوني Anthony وفارنسيسكو كوينFrancesco Quinn .

ب-المراجع العربية:

3- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مادة (س ر د) دار صادر، لبنان، ط1، 1990.

4- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

5- أنطونيوس بطرس: الأدب العربي (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس، لبنان، ط1، 2011.

6- جمال العيفة: مؤسسات الإعلام والاتصال، الوظائف، الهياكل، الأدوار، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، ، 2010.

7- رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح: المدخل إلى السينما والتلفزيون، دار الجناية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2009.

8- رضوان بلخيري، صورة المسلم في السينما الأمريكية، مكتبة عراس، ط1، 2012.

9- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر-، ط1، 1984.

10- طاهر عبد مسلم: الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، مكتبة هيئة التحرير، د/ط، 2018.

11- عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، فصول، مجلة النقد الأدبي، مجلد 12، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.

12- قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د/ت، د/ط.

13- لطيف زيتوني: معجم المصطلحات (نقد الرواية)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2012.

14- محمد منير حجاب، السينما وقضايا المجتمع العربي رؤية تحليلية نقدية، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009.

15- مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1986.

16- مفقودة صالح: أبحاث في الرواية العربية، منشورات المخبر في اللغة والأدب، الجزائر، ط1، 2008.

17- ممدوح محمود حامد: الرواية وأثرها في النقد الأدبي، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2012.

ج-المراجع المترجمة:

18- شهرام دلشاد: تر: خليل برويني، آليات السينما في الرواية، عدد 17، 2015

19- كارل ديتمار موليير: لغة الفيلم، نظرية التاريخ النقدي، دار النشر منستر، ألمانيا، ط2، 1988.

20- كريستينا كالاس، كتابة النص السينمائي الإبداعية في فهم البنية العاطفية، تر: إياد دك الباب، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط2، 2013.

21- مارتن أسلن: تشريح الدراما، تر: عبد المسيح، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1987.

22- تيرنس سان جون مارتر: الإخراج السينمائي، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرية للكتاب،ط1، 1983.

23- يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، وزارة الثقافة، د/ط، 2001.

د -المجلات والدوريات:

24- مجلة قسم الآداب واللغات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع 8، 2011.

25- مجلة قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، العدد 13، جانفي 2015.

26- مجلة فكر ونقد، العدد 13، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1998.

و -المواقع الإلكترونية:

www.wikipedia.com
www.elkhabar.com
www.life-in-cinéma.blogspot.com
www.startimes.com
www.arcadepehcks.com eleve bassatimes
www.diwanalarab.com

فهرس

المحتويات

المحتوى	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة.....	أ-ج
الفصل الأول: الخطاب السردي من الورقي إلى السمعي البصري	
I-الخطاب السردي.....	6
1-السرد لغة.....	6
2-السرد اصطلاحا.....	7
3-مفهوم الرواية.....	8
أ-الرواية عند الغرب.....	11
ب-الرواية الأمريكية.....	11
II-الدراما بين الرواية والنص السينمائي.....	13
1-التفاعل بين الرواية والسينما.....	17
2-الاتصال والانفصال بين الرواية والسينما.....	18
3-الصورة واللغة.....	18
4-ما بين الرواية والسينما.....	19
الفصل الثاني: السينما وخصائص الفيلم والسيناريو	
I-ماهية السينما.....	24
1-تعريف السينما.....	24
2-ظهور السينما وتطورها.....	26
أ-عصر الريادة 1895-1918م.....	27
ب-عصر الأفلام الصامتة 1911- 1926م.....	28
ج-عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية 1927- 1940م.....	28

د-العصر الذهبي 1941- 1954م..... 29
ه-العصر الفضي للفيلم 1967 – 1979م..... 29
و-العصر الحديث للفيلم 1980- 1995م..... 30
II-في المسار الخطي لسيرورة إنتاج المعنى بين الرواية والفيلم السينمائي..... 30
1-اللغة السينمائية..... 31
2-الصورة والأيقونة..... 32
3-خصائص اللغة السينمائية..... 34
4-أسلوب السرد السينمائي..... 35
5-أحجام ولقطات الزوايا Subject Sizes..... 38
III-التنسيق الشكلي للسيناريو..... 43
1-المعالجة السينمائية للروايات والقصص..... 44
2-أفلمة رواية العجوز والبحر..... 45
3-ملخص رواية العجوز والبحر..... 46
الفصل الثالث: مواطن التشابه والاختلاف بين "العجوز والبحر" روايةً و"العجوز والبحر" فيلمًا
I-العنوان..... 50
1-الزمان والمكان في الرواية والفيلم..... 53
2-الشخصيات..... 55
II-أحجام اللقطات في الفيلم..... 58
1-اللقطة العامة Long shot..... 58
2-اللقطة القريبة close up..... 59
3-اللقطة المتوسطة Medium shot..... 59
III-زوايا التصوير ودلالتها في الفيلم..... 60
1-لقطة مستوى العين Eye level shot..... 60
2-اللقطة المنخفضة Low angle shot..... 61

3-لقطة الزوايا العليا Migh angle shot..... 61
4-الزاوية الأفقية Horizontal angle..... 61
5-الكاميرا المنحرفة Obtique angle..... 62
خلاتة..... 64
ملحق..... 66
قائمة المصادر والمراجع..... 68
فهرس المحتويات..... 72
ملخص

ملخص:

انطلاقا من المقارنة التي بين الرواية والفيلم، وبين النموذجين (رواية العجوز والبحر، وفيلم العجوز والبحر) لـ"إرنست همنغواي" فإن هذه الدراسة تطمح إلى تحديد وتوضيح النقاط والآليات التي يتّم بها تحويل العمل السردي إلى منجز سينمائي، وما الحدود الفارقة بين العملين فيما يخص الدلالات التي يقدمها كل منهما، وهل الصوري والسمعي يضيف الكثير للمنجز اللسني، أم أن هذا الأخير كفيل بأن يؤثث للرؤيا التي يبتغيها من دون أن تعوزه الحاجة إلى السمعي البصري.

Résumé

à partir de la comparaison entre le roman et le film, et entre Les deux modèles (l’histoire de la vieille dame et la mer, ainsi que le film intitulé, la vieille dame et la mer) D’Ernest Hemingway), Cette étude vise à identifier et clarifier les points et les mécanismes qui transforment le récit de la besogne faite et accomplie au film, la frontière qui sépare les deux œuvres en ce qui concerne les deux indications établies par chacun de l’audio et l’image ajoute énormément au produit linguistique bien soigné. Ou que ce dernier puisse contribuer à l’élaboration du roman qu'il désire sans avoir besoin de l’audiovisuel.