البناء الدرامي بين الرواية والفيلم

The dramatic structure between the novel and the film

م. م. وليد مجيد عذير

Waleed majeed odhair

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جهاز الاشراف والتقويم العلمي

Scientific Supervision Ministry of Higher Education and Scientific Research and Evaluation Authority

waleed1979majeed@gmail.com

ملخص البحث

هناك علاقة قوية و اصيلة بين الادب و الفيلم السينمائي، لان هناك تشابه و خاصة في السرد بين الاسلوب الادبي و الاسلوب في الفيلم الروائي، و هناك تشابه ايضاً في عناصر البناء الدرامي مثل الفكرة و الشخصية و الحبكة و الحوار و الزمان و المكان، لذا حاول هذا البحث التعرف على كيفية "البناء الدرامي بين الرواية و الفيلم السينمائي الروائي– فيلم دعاء الكروان أنموذجاً" و اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي و اختارت عينة فيلم (دعاء الكروان) للمخرج هنري بركات و هو مقتبس من رواية بنفس الاسم للكاتب الدكتور طه حسين، و تناول الباحث في الاطار النظري المعالجة الاخراجية للنصوص الادبية، و الرواية السينمائية، و عناصر البناء الدرامي (الفكرة – الشخصية – الحوار – الحبكة – الجو النفسي العام – الزمان – المكان) و خرج الباحث بعدد من المؤشرات تم اعداد استمارة ملاحظة للتحليل و المقارنة بين البناء الدرامي في الرواية و البناء الدرامي في الفيلم و بعد المصادقة عليها من قبل الخبراء تم في ضوئها تحليل العينة (دعاء الكروان) و توصل الباحث الى عدد من النتائج اهمها ما يلي:

١. يمكن الكشف عن الفكرة الرئيسية للفيلم عن طريق التوظيف المبدع للغة السينمائية.
٢. الافكار الرئيسية في الرواية يمكن ان يكتشفها القارئ عن طريق الصور الذهنية.
٣. في الرواية ملامح الشخصيات تتضح عن بلاغة الكلمات والجمل اما في الفيلم السينمائي تتضح معالم الشخصية عن طريق الحوار والرموز والاستعارات.
٤. يعتمد البناء الدرامي في الفيلم على التقديم والتأخير والحذف والاضافة.
٥. يستطيع كاتب السيناريو المعد عن الرواية من اضافة شخصيات واماكن قد لا تكون موجودة اصلاً في الرواية.

هذا وختم البحث بقائمة المصادر والمراجع.

Research Summary

There is a strong and authentic relationship between literature and the cinematic film, because there is a similarity, especially in narration, between the literary style and the style in the narrative film, and there is also a similarity in the elements of the dramatic structure such as the idea, character, plot, dialogue, time and place, so try This research explores how to "dramatically build between the novel and the feature film - the film The Curlew's Prayer as a model." The researcher adopted the descriptive analytical method and chose the sample film (The Curlew's Prayer) by director Henry Barakat, which is adapted from a novel of the same name by the writer Dr. Taha Hussein. In the theoretical framework, the researcher dealt with the directorial treatment of literary texts, the cinematic novel, and the elements of the dramatic structure (idea - character - dialogue - plot - general psychological atmosphere - time - place). The researcher came up with a number of indicators. An observation form was prepared for analysis and comparison between the structures. The dramatic structure in the novel and the dramatic structure in the film, and after approval by experts, the sample (The Nightingale's Prayer) was analyzed in light of it, and the researcher reached a number of results, the most important of which are the following:

١. The main idea of the film can be revealed through the creative use of cinematic language.
٢. The main ideas in the novel can be discovered by the reader through mental images.
٣. In the novel, the features of the characters become clear through the eloquence of words and sentences, while in the cinematic movie, the features of the character become clear through dialogue, symbols, and metaphors.
٤. The dramatic structure in the film depends on introduction, delay, deletion, and addition.
٥. The screenwriter preparing the novel can add characters and places that may not originally exist in the novel.

The research concluded with a list of sources and references.

الفصل الاول : الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث

لقد تأثرت السينما ومنذ نشؤها بالمسرح والادب حيث تم نقل العديد من النصوص المسرحية الشهيرة الى افلام سينمائية وكذلك تحويل الروايات الطويلة مثل الحرب والسلام والبؤساء واحدب نوتردام الى افلام سينمائية، و المتأمل لطبيعة البناء الدرامي بين الرواية و المسرحية و الفيلم السينمائي نراه تتشابه في بعض العناصر و تختلف في عناصر اخرى، و ذلك لان لكل جنس فني او ادبي سماته و صفاته الخاصة. و لو رجعنا الى البدايات الاولى للدراما و خاصة الدراما اليونانية التي نهضت على يد عدد من الشعراء مثل هوميروس و سوفوكليس و يوربيدس و

ارستوفانيس، فقد تميزت تلك الدراما بالحوار الشعري و الممثل الواحد و الجوقة و الحبكة البسيطة، و لكن بدأ يتطور البناء الدرامي شيءً فشيءً خلال العصور الوسطى التي تميزت بالنزعة الغنائية على حساب تراجع البنية الدرامية، وصولاً الى العصر الحديث، اذ نجد مبدعين كبار سعوا الى تطوير بنية المسرح الدرامي و التنويع فيه، و الاتجاه نحو البناء النثري في المسرح و القصة و الرواية، و مغادرة الدراما المسرحية الشعرية، الا في اعمال قليلة تطل من هنا، و تختفي من هناك مثل بعض اعمال غوتيه و شللر، و ايليوت، و لوركا، ومارون النقاش، و ابو خليل القباني، و احمد شوقي، و صلاح عبد الصبور و غيرهم. و قد حذت السينما حذو المسرح من خلال اعتماد نفس عناصر البناء الدرامي المتمثلة في الفكرة و الشخصية و الحوار و الحبكة و الجو النفسي العام و الزمان و المكان، و الدراما السينمائية تتميز بالحركة و الصراع و التحول من موقف الى اخر، تعني سيرورة العلاقات و تفاعلها، تعني تعدد الاصوات في النص و تعدد حواراتها، اما الرواية فأن بنيتها تنهض على بعض من هذه العناصر كما انها تنهض على التغاير و الاختلاف، تنهض على الحركات القائمة بين المكونات الداخلية للنص و بين المكونات الخارجية و على تفاعلاتها و تناقضاتها، بهذا المعنى يصبح النص الشعري نصاً حاضناً لبنية درامية غنية و فاعلة، و ان غابت عنها حوارات البنية المسرحية او كادت، ان عناصر البناء التي تتشابه بين الرواية و الفيلم هو الفكرة و الشخصيات و السرد، لكن اسلوب الحوار و الحبكة قد تكون فيها اوجه اختلاف بسيط، و هذا يتطلب من كاتب السيناريو مراعاة اسلوب البناء الدرامي للفيلم و خاصة من ناحية الحذف و الاضمار و الاضافة بما يتلائم مع اسلوب بناء و عرض الفيلم. ومن كل ما تقدم يمكن تحديد اشكالية البحث الحالي كيفية التعرف على "عناصر البناء الدرامي بين الرواية و الفيلم السينمائي".

ثانياً: اهمية البحث و الحاجة اليه

تفيد هذه الدراسة المجالات الاتية

١. كتاب السيناريو و خاصة الذين يتعاملون مع الفن الروائي و تحويله الى عمل سينمائي.
٢. يفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة وخاصة في مادة السيناريو.
٣. يفيد شركات الانتاج السينمائي والمختصين في الفنون السينمائية والتلفزيون في التعرف على طبيعة البناء الدرامي في الرواية والفيلم السينمائي.
٤. يشكل اضافة معرفية للمكتبة الفنية ويعتبر مكمل للدراسات السابقة في هذا المجال.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي التعرف على كيفية "البناء الدرامي بين الرواية والفيلم".

رابعاً: حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يلي

١. الحد الموضوعي: البناء الدرامي بين الرواية والفيلم السينمائي.

٢. الحد المكاني: رواية فيلم (دعاء الكروان)، مصر

٣. الحد الزماني: عام ١٩٥٩.

خامساً: تحديد المصطلحات

١- البناء الدرامي يعرفه (ابراهيم حمادة، ١٩٥٨) "هو الجسم النصي الدرامي المتكامل في حد ذاته، و الذي يتألف من عناصر مرتبة ترتيباً خاصاً و طبقاً لقواعد خاصة، و مزاج معين، كي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور"[١].

و يعرف (رشاد رشدي) البناء الدرامي بأنه "ليس مصطلحاً عاماً فهو ليس تركيبة معينة تصلح لكل زمان و مكان، ففي الفن ليس هناك ما هو عام و انما هناك دائماً هو مخصص. و لذلك فنحن عندما نتكلم عن البناء الدرامي انما نعني البناء الدرامي لمسرحية معينة، و لكل مسرحية على حدة"[٢].

التعريف الاجرائي: يعرف الباحث البناء الدرامي بأنه "العناصر الاساسية التي نجدها في اي عمل كتب لكي يمثل و اهم هذه العناصر هي الفكرة – الشخصية – الحوار – الحبكة – الزمان – المكان و هذه العناصر نجدها في اغلب النصوص المسرحية و السينمائية و التلفزيونية و الاذاعية".

٢- الرواية – لغة – تعرف لغوياً "بمعنى روى من الماء و اللبن، كرضي، ريا و ريّا و روى و تروّى و ارتوّى بمعنى الشجّر تنعّم كتروي و الاسم: الريّ بالكسر و ارواني و هو ريّان، روى الحديث وراية و تروّاه، بمعنى و هو رواية للمبالغة و الحبل قتله فارتوى و على أهله و لهم اتاهم بالماء على الرّجل، شدّه على البعير ليلا يسقط و القوم استقى لهم و رويته الشعر حملته على روايته كأرويته و في الامر نظرت و فكرت الاسم الروية"[٣].

و عرفها الجوهري بقوله "رويت الحديث و الشعر رواية، فانا روي في الماء و الشعر من قوم رواه و رويته الشعر ترويه اي حملته على روايته او روايته ايضاً و تقول: انشد القصيدة يا هذا و لا تقل ارواها الا ان تأمره بروايتها اي باستظهارها"[٤].

٣- الفيلم السينمائي " هو عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة عن موضوع او مشكلة، او ظاهرة معينة، مطبوع على شريط ملفوف على بكرة تتراوح مدة عرضه عادة من عشرة دقائق الى ساعتين حسب موضوعه والظروف التي تحيط به "[٥].

تعريف الأفلام في معجم المعاني الجامع، أفلام :جمع فلم، فلم (اسم) الجمع أفلام – والفلم: "خيط من السليلوز تعلوه قشرة من الجيلاتين ومن برومور الفضة، يستعمل للتصوير الشمسي او السينمائي"[٦].

ويعرف أيضا: بأنه " شريط لدائني ضيق طويل تطبع عليه الصور السينمائية " تقسم الأفلام السينمائية من حيث الطول الى قصيرة، و طويلة، او رئيسية"[٧].

الفصل لثاني الاطار النظري

المبحث الأول: المعالجة الاخراجية للنصوص الادبية

الرواية و السينما

اذا اردنا ان نتوسع قليلا في معرفة علاقة الرواية بالسينما خاصة الرواية الجديدة نجد ان بعض الكتاب اتجهت كتاباتهم مباشرة للسينما بعد ان كانت السينما و كذلك التلفزيون تعتمد على الاقتباس من الروايات و المسرحيات و قسم من هذه الاقتباسات كانت تلتزم بالنص الروائي الاصلي و يحاول السيناريست و المخرج وضع معالجة درامية تحاول ايجاد معادل بصري للنص المكتوب مع الرواية فجاءت بعض الافلام نقلا حرفيا للرواية كرواية (سكوت فتزجالد) عن تهشم الحكم الامريكي (غاتسبي العظيم) بفيلم من اخراج (جاك كلايتون) لكن البعض الاخر اثر السير في طريقة مغايرة محدثا بعض التغييرات على النص الروائي الاصلي، فهو اما يعيد بناء مقطع او حدث من الرواية ثم يبني عليها فلمه الخاص او يعيد هيكلته بناء شخصية، ان الامثلة كثيرة على هذا النوع من الاقتباس افضل مثال على ذلك فلم (المريض الانكليزي) للمخرج (توني مانغيللا) المأخوذ عن الرواية الكاتب (مايكل اونداتجي). "وقد اختلف كتاب السينما فمنهم من يرى ان السيناريو يجب ان يكون خصيصا لكي يتعامل بالشكل البنائي السينمائي دون التقيد بما يكتبه الروائي ذلك ان السينما وسيط يختلف عن عالم الرواية المنفتح على الخيال، و بعض من هذا الخيال قد يكون غير قابل للتجسيد كصورة او زمن فلمي ذلك ان الزمن السينمائي فيه اختصار و ايجاز و تكثيف اذا ما قارنها بزمن الرواية التي قد تكون منفتحة و بشكل طويل لتعدد شخصياتها و صراعاتها"[٨]. لذلك يعتمد المخرج على اخذ جزء من الرواية او شخصية منها لبناء فيلم. الا في بعض الحالات مثلا المخرج (باندر جوك) الذي قام بتحويل رواية الحرب والسلام الى فيلم وحاول التركيز على كل جملة في الرواية ليحولها في ما بعد الى صورة مرئية، حيث انجز ثمانية افلام متتالية حتى استطاع ان يلم بكل تفاصيل الرواية. الا ان هناك بعض الروائيين يرفضون ان تقتطع اجزاء من رواياتهم.

عموما هناك ثلاثة اشكال تحدث من الاقتباسات فكما ذكرنا ان بعض المخرجين يأخذ الرواية بجميع تفاصيلها وينقلها الى السينما او التلفزيون. وقسم اخر يقتبس شيء من الرواية ويحولها الى شكل فني يتلاءم وطبيعة الوسيلة التي يعرض العمل من خلالها. وهناك نوع ثالث يجمع الخيارين عن طريق التكثيف والايجاز. لكن الشائع في نظريات السينما "ان السينما التي تعتمد على سيناريو مكتوب خصيصا لها يكون اكثر نجاحا و هذا ما تعتمد عليه سينما هوليوود"[٩]. وحول علاقة الرواية بالسينما نجد ان بعض المخرجين مثل جون فورد اعتمد في اغلب افلامه على الروايات. وبعض افلام المخرج غريفث اعتمدت ايضا على الروايات، بل ان غريفث تعلم اغلب التقنيات السينمائية عن طريق تقنيات الرواية مثال على ذلك لقطة (الفلاش باك) فهي بالأساس أحد التقنيات الروائية حولها الى السينما وأحدث تطور في طبيعة السرد وتنويع اللقطات. وبالنسبة للسينما العربية نجد ان اغلب الافلام كانت تعتمد على الاقتباس من الروايات العربية و العالمية فمثلا نجيب محفوظ كاتب معروف تصل رواياته من (٤٠٠_٥٠٠) صفحة و بعدة اجزاء و عن عمله في مجال السيناريو تعلم من السينما اسلوب بناء السيناريو و طريقة سرد الحكاية مما اثر

على اسلوبه في كتابه بعض اعماله الاخيرة، حيث اصبح حجم تلك الروايات اقل و في هذا الصدد يقول "ان سبب صغر رواياتي في الآونة الاخيرة هو تعلمي تقنيات التكثيف و الاختزال و الاختصار"[١٠].

و من الامثلة العالمية تحويل رواية (عناقيد الغضب) الى فيلم و قد قام بأخراجه (جون فورد) وقد اضاف المخرج مشهد يحمل فكرة مشابه لما موجود في الرواية و اعطى هذا المشهد تأثير درامي كبير حيث يظهر في هذا المشهد "ان المصرف يرسل ماكنة (بلدوزر) لسحق ارض لم يستطع اصحابها تسديد الديون الى المصرف، صاحب الارض في المشهد واقف امامه وقد مرت ماكنة (البلدوزر من فوق الظل ولم يشير المؤلف في الرواية الى هذا المشهد قال بدلا عن ذلك (سحقت المصارف الطبقة الفقيرة) هنا استخدمت ادوات السينما من اضاءة و تصوير و حركات كاميرا و حاول المخرج ايجاد المعادل الصوري لجملة المؤلف بعد تفسيرها لكي يحول تلك المفردة الى صورة مرئية"[١١]، و في فيلم (الحب في زمن الكوليرا) المأخوذ من رواية تحمل نفس الاسم للكاتب (ماركيز) فعند قراءة الراوية تكون الشخصيات غير واضحة نوعا ما و في مشهد ترى فيه الفتاه البطل المحب في السوق مرهق و متعب، و على لسان كاتب الرواية يقول في روايته (راته و كانه كلب ضرب بعصى) و في المشهد السينمائي لهذا الحدث "ظهر البطل متعب و مرهق و رث الثياب ليس في محل ان يكون عاشق نموذجي عاشق لفتاة مدللة و في الرواية هناك مقطع مكتوب عن لقائه بعد سبعين سنة و احتضانه لحبيبته و هو يشم رائحتها بعد ان اصبحت امرأة عجوز و رغم ذلك تلقاها بكل حب، و هناك استطاع المخرج من تفسير هذه اللقطة و حركة الكاميرا استطاع ان يقرب الفكرة و العلاقة الحميمية بين الشخصيات"[١٢].

المبحث الثاني: مقومات العمل الدرامي في الرواية و السينما

يحدد ارسطو مفهوم الدراما على انها "محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم، بلغة مزودة بالوان من التزين تختلف وفقا لاختلاف الاجزاء وهذه المحاكاة تتم بواسطة اشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات"[١٣]، ورغم ان ارسطو قدم هذا التعريف وفقا لصيغة بناء المسرحية الا اننا نجد عناصر هذا البناء في جميع انواع الدراما سواء المسرحية او الاذاعية او التلفزيونية او السينمائية لكن لكل وسيلة من هذه الوسائل طريقة في التعبير و قد نجد ان عناصر البناء الدرامي موجودة في الرواية لكن الرواية تعتمد احياناً على السرد و الوصف اكثر من الحوار و يمكن ان تلتقي الرواية مع الفيلم السينمائي بالعناصر الاتية:

١ – الفكرة

لعل الفكرة هي اولى المقومات التي يقوم عليها العمل الدرامي. ومن الممكن احيانا (اعطاء فكرة العمل بواسطة جملة واحدة، او بيت من الشعر او مثل سائد وهكذا) والفكرة بشكلها المستقل لا تحمل صفة درامية، لكن مهارة الكاتب وابداعه ينفخ الروح في هذه الفكرة من خلال رسم خطوط الصراع للشخصيات التي تسعى لتحقيق هذه الفكرة فالكاتب الدرامي يختار البداية المنطقية التي تحرك الافعال والتي يجب ان توصلنا الى النهاية ويرى شليجل "ان وحدة الفعل هي في اتجاهه نحو نهاية موحدة وان تكامل هذه الوحدة يتضمن كل ما يحدث بين الاصرار الاول

والتنفيذ وان بدايتها المطلقة هي ممارسة الارادة الحرة ونهايتها المطلقة هي الاقرار بالحاجة"[١٤]، والكاتب قادر على اختراع العديد من الاحداث التي تساهم جميعها في توصيل الفكرة الاساسية.

وهنا لابد من الاشارة الى ان ثمة فارقا بسيطا بين الفكرة بالاعمال الروائية والاعمال السينمائية والتلفزيونية، اذ ان لكل وسيلة من هذا الوسائل خصوصيتها في التعامل مع الافكار، فليست كل الافكار تصلح لان تقدم في التلفزيون و السينما.

لذا يتوجب على كاتب السيناريو ان يتجنب مشاهد العنف والوحشية والقسوة، ويدافع عن القيم الاخلاقية الاخذة بالانهيار، وقد يفشل صانع الفيلم في اداء رسالته اذا هو لم ينقل الحقائق ويناقش المشاكل بصراحة، ويرى الشفقي "ان من حق الكاتب ان يعرض الحقيقة البشعة، ولكن دون ان يدمج فيها ما يبعث على التقزز او يشعر المتفرج بمهانة ودون ان يعرض العنف لمجرد انه عنف"[١٥]. ويمكن تناول بعض الافكار التي تثير التشويق والتوتر لدى المشاهد لكنها تهدف الى ارشاده للطريق الصحيح. وكشف حقيقة المخاطر والمفاهيم السلبية المرفوضة من اجل تجنبها مستقبلا.

٢ – الشخصية

لقد نادى ارسطو بأن الفعل – لا الشخصية هو الاساس الجوهري للدراما وان الشخصية تأتي كعامل مساعد للفعل. ولكن يمكن القول بأن الشخصية عنصر مهم جدا من مقومات العمل الدرامي اذ لا يوجد عمل درامي او روائي بلا شخصيات ولا يمكن الاستغناء بأي حال من الاحوال عن الشخصيات في أي عمل درامي. ان الكتابة الدرامية تهتم بما يفعله الناس وما يفكرون فيه ضمن العلاقات التي يتضمنها النص. ذلك ان الفعل هو الذي يصدر عن سلوك الشخصية ويرى كريفش "ان اهم طريقة لتقديم الشخصية هي من خلال الفعل"[١٦] فالشخصية تستمد قوتها من الفعل لتأدية مهامها.

ويرى علماء النفس "ان الدوافع هي التي تحدد الافعال التي تقوم بها الشخصيات. لذا يتوجب على الكاتب تحديد هذه الدوافع مسبقا، كي تكون الافعال الصادرة عن الشخصية مقنعة ومؤثرة. وتنشأ الدوافع من الظروف الاجتماعية المحيطة بالشخصية، وهذه الظروف قد تكون متعلقة بالبناء الاقتصادي للمجتمع، والعلاقات العائلية، وكذلك التربية والثقافة والخاصة، ان هذه العوامل توفر بعض الخبرات المنتظمة للاشخاص وتقودهم لنوع الفعل الذي يقومون به"[١٧].

لذلك يتطلب من كاتب السيناريو الدقة في رسم الشخصيات وتحديد اهدافها ودوافعها، بحيث تكون لها القابلية على التعبير بأظهار الانفعالات والسلوك بالحركة والحوار، لتقدم بشكل ممتع الى المتلقي من خلال دوافعها وسلوكها، هذه الشخصيات ويقول لوكاتش "ان عظمة بناء الشخصيات او القدرة على جعلها حية هو قدرة الكاتب على بناء الشخصية لكل ما يتوفر لديه من قدرات ذاتية على اكتشاف الشخوص والصدمات التي تتطابق مع متطلبات الشكل الدرامي الداخلي"[١٨] فاذا اراد كاتب السيناريو رسم الشخصية الواقعية فعليه ان يطلع على اخلاقيات الانسان الواقعي، لانها تنبع من اخلاق المجتمع الذي يعايشه مع علاقته بالبيئة.

اما الشخصية في الدراما الانطباعية فالكاتب الدرامي في مجمل تركيبه وتحليله للشخصية في العمل الدرامي الانطباعي. "فأنها تكون خيالية والتعبير عن مضامين تحصل له حتى في الحلم الذي يستمد جذوره من الشخصية الانسانية، كذلك الاعتماد على الشكل المادي ورؤيته الفلسفية. والشخصية يجب ان تكون ثابتة الخواص، أي جميع افعال الشخصية يجب ان تكون تعبيرا منطقيا عن خواصها التي تتضح للمشاهد قبل وقوع الفعل مالم يكن الفعل واقعا في بداية القصة وقصدية لتوضيح بعض خواص الشخصية"[١٩].

اما الشخصية الرمزية هي كائن ينتمي الى عالم الحلم ويفتقر الى سمات الانسان المحددة. "فاستعادة الشخصية نقاءها الكامل بعد ان ركز الكاتب الى ازالة كل ما من شأنه ان يقيدها بالعالم المادي، فأصبحت الشخصية روحا متحررة من كل ما يعطيها سمة الفرد – الصراع والحالة الاجتماعية والجسمانية – والمهنية فضلا عن تحديد انتمائها الزماني والمكاني مما ازال اثار الواقع عن الشخصية فلم يبقى منها الا كائن منسوج من كلمات، يخوض تجارب انسانية"[٢٠].

فكتاب الدراما الرمزية يستمدون موضوعاتهم من الحكايات والاساطير القديمة، بوصفها وسيلة لمعالجة بعض مواقف الانسان المختلفة.

اما في الرواية نجد ان الكثير من الكتاب انصب اهتمامهم على الشخصيات اكثر من الحبكة، حيث ان الكاتب اعتمد خواص الشخصية عند رسمه استجاباتها للمنبهات الخارجية والداخلية التي تتماشى مع خواصها، و من خلال افعال الشخصية الروائية يمكن ان نلمس الصراع و الحبكة في الرواية.

٣- الحبكة

الحبكة تمثل هيكل البناء الدرامي لانها تختص بتنظيم اجزاء العمل الفني بوصفها شيئا متكاملا لربط الاجزاء ببعضها. ويكون الفعل المحور الذي تتحرك من خلاله بقية الاجزاء وتفاعلها مع كل ما يحيط بها من احداث داخل البنية الدرامية. لذلك يعمل المخرج على دراسة النص الدرامي على وفق المنهج الفني وعلى وفق صيغة ورؤية ابداعية في تفسيره للنص، لما يحمله من افكار تنصب نحو هدف محدد ووضع الحلول المناسبة لطبيعة الاحداث من خلال المعالجة التي يجدها صانع العمل.

ومن خلال تعريف ارسطو للحبكة نجد ان الحبكة عبارة عن سلسلة من الاحداث المتتالية والمترابطة مع بعضها على وفق احتمالية قابلة للتصديق. ولا يرى أي امكانية في احداث خلل لمثل هذا التوالي. أي ان القصة كمحاكات لفعل يجب ان تعرض فعلا واحدا تاما في كليته وان تكون اجزاءه مترابطة ترابطا وثيقا حتى انه لو وضع جزء في غير مكانه او حذف، فأن الكل التام يصاب بالتفكك والاضطراب. وهنا لابد من الاشارة الى ان ليس كل فعل يصلح لان يكون فعلا دراميا. اذ لابد من توفر ثلاث مقومات اساسية في الفعل لكي يكون فعلا دراميا، وهذه المقومات هي:

١. الغرض Purpose
٢. المعاناة Pastion
٣. التنوير Perception

ان افتقار الفعل لاي من هذه المقومات يلغي صفته الدرامية، ذلك ان هذه المقومات تشترك في علاقة مترابطة يقوم عليها البناء الدرامي.

و يرى (سد فيلد) ان "موضع الحبكة حادثا او حدثا – يعلق – فالفعل وينسجه باتجاه اخر ويدفع القصة الى الامام"[٢١] والحدث الدرامي الذي يبدأ من نقطة ما تشكل بداية حبكة النص، التي ستنمو وتتطور عبر سلسلة من الازمات المعلولة سببيا، وصولا الى اعلى مراحل تضاعف الحدث، حيث تصل الازمة او مجموع الازمات والعقد الى اقصى حالات توترها لكي تنفجر بعد اذ محدثة الذروة في البناء الدرامي. وعادة ما يحدث تحول في مجرى الحدث بعد بلوغه ذروة تأزمه وصولا الى حل عقدة الحدث او حبكة النص الروائي.

ويطلق على المرحلة التي تتكون فيها الازمات والعقد وصولا الى الذروة ومرحلة التعقيد وتتضح فيها المعاناة (الحدث الصاعد) الذي يشكل احد مقومات الفعل الدرامي وبدونه يفقد الفعل الصفة الدرامية وهنا لابد من الاشارة الى ان تكون الازمات لا يأتي بشكل مصطنع ذلك ان البناء الجيد يتطلب ان يكون على فعل قابل للتوليد، فالازمة الاولى من شأنها ان تنقل الفعل الى الازمة الثانية، وهكذا وصولا الى الذروة، لتصل الاحداث الى النهاية الممثلة بالحل وعندما تنحدر الاحداث نحو الحل يسمى هذا بالحدث النازل. وهكذا تتخذ الحبكة في البناء الجيد شكلا هرميا، يبدأ بعرض خيوط الموضوع ثم تأخذ العقد والازمات التي تتقاطع مع الحدث او الفعل الدرامي في خلق الصراع الذي ينمو ويتطور من خلال سير الاحداث التي تدور حول الفعل الرئيس. حتى تصل الى القمة لتأخذ بعد ذلك في الانحدار على السطح الاخر للهرم في طريقها نحو الحل.

٤ – اللغة (الحوار)

ان لغة الحوار تشكل النسيج العام للعمل الفني الدرامي عن طريق الكشف عن الدلالات والمعاني المطلوبة، لذلك لابد من ان تكون لغة الحوار في الفيلم بمواصفات خاصة بحكم طبيعة الجمهور الذي تخاطبه. و توضيح دوافع الشخصية و افعالها و التي يشكل الصراع فيها عنصرا مهما لكسب القوى و الحياة، لذلك فان كريفش يحدد اهمية لغة الحوار على ان "الحوار الدرامي ليس حديثا مسجلا على الة التسجيل، و ايضا ليست مجرد محادثة، انه يجب ان يبدو طبيعيا ولكن يجب ان لا يكون صورة منقولة له تماما للكلام العادي، انه الكلام الحقيقي بعد الاختيار و الترتيب و التمرير لأغراض درامية انه يجب ان ينقل وهم الكلام الحقيقي"[٢٢] لذا تشكل لغة الحوار المادة الاولية للعمل الدرامي، السينمائي و حتى في الرواية بوصفها وعاء يحتضن الفكرة او الاحساس اللذان لا يعدان موجودين حتى يسكنا الى اللفظ و هكذا يتضح ان اللغة لم تعد وسيلة للتعبير بل هي خلق فني في ذاته.

والحوار يعتبر اهم نواحي الفعل فالشخص الذي يتكلم كلمة واحدة ذات دلالة حقيقية يكون في حالة القيام بفعل بالقدر الذي يكون عليه رجل يقوم بأعنف انواع الحركات الجسمانية. وكلا العملين يدفعان مجرى القصة الى الامام.

و نرى ان الكلمة التي تنطقها الشخصية لا تشكل معناها ما لم يقابلها موضوع للأدراك، "و الاشارة لا تعني رمزا ما لم يقابلها موضوع (الادراك) الذي يخص السامع في ايضاح الممثل لنبرة الصوت و التدليل عليه بالإشارة، و الصوت اذا لم يشدد في لفظته على النبر المقبول لا يعطي لمعنى الجملة دلالة رمزه. و ذلك الرمز هو العلامة التي تعرفنا على المعنى او الشيء او الزمن ...الخ. بترابط هذه العوامل نصل الى دلالة الحدث و معناه، و الدلالة تصدر صدروا عن تلقائية الشعور ازاء الاشياء التي تحمل صفة الموضوعية في العالم الخارجي"[٢٣]. او بعبارة اخرى ان الوجود الموضوعي هو وجود العالم ولكن هذا الوجود الموضوعي يسبغ موضوعيته على معالم الشعور لاعتماد الشعور على مرئيات العالم الخارجي.

ان اهم العناصر الجوهرية التي تحتوي عليها الدراما "حكاية تصاغ في شكل حدثي لا سردي، و في كلام له خصائص معينة و يؤديها ممثلون امام جمهور"[٢٤] فالحوار الذي تؤديه الشخصيات يؤدي الى دفع الفعل الى الامام و يجب ان يكون نابع من الشخصية

٥ – المكان

الدراما فن ايحائي تتجسد فيه عناصر البنية الدرامية ويكون لبناء الحدث الدرامي داخل وسط مادي، يعبر عن طبعة مضمون الحدث الدرامي ومعبرا عن الفكرة الرئيسية التي يسعى من اجلها مخرج العمل الفني وانعكاسها بعد ذلك على المتلقي وفقا المنهج والاتجاهات الواقعية التي تعتمد الاجواء الطبيعية لتصوير الاحداث فيها. مع المحافظة على وحدة الزمان والمكان، فأنها تنطلق من الواقع في تصوير الاحداث وفق الاتجاهات الواقعية وطبيعة مضمون الحدث الدرامي. اما في المنهج والاتجاهات الفنية الانطباعية فأنها "تسعى الى تكوين مكان افتراضي وهمي مدرك حسيا عبر تكوين اماكن خيالية او غرائبية، يسعى مخرج العمل الى كسر القواعد الاساسية والبحث عن اماكن تحقق له غايته في ايجاد الحلول المناسبة عبر توظيف الوسائل التقنية والعناصر المرئية، بغية تشكيل عالم جديد لا يمت الى الواقع بصلة، لكنه عالم مليء بالمتناقضات لكي يؤثر في المتلقي و جعله في عالم اخر، و ايصال الفكرة من خلاله"[٢٥]، لذلك يعتبر المكان احد العناصر الرئيسية في تحديد هوية العمل الفني سواء كان واقعيا ام انطباعيا، لانه المصدر الاساس لمجمل الافكار التي يسعى الى تجسيدها مخرج العمل السينمائي. لذا فالمكان هو الشكل العام الجوهري للحساسية في السينماتوغراف باعتباره فن بصري و هناك ثلاث بنى يتألف منها المكان داخل فضاء العمل الدرامي التلفزيوني تشكل خصوصية من خلال تفاعل و تراكب بنى اساسية و تفاعلها الجذري و هذه البنى هي:

اولا – البنية الفضائية :– و هو المكان الذي تدور فيه الاحداث سواء في الرواية او الفيلم.

ثانيا– البنية الفعالية:– تمثل البيئة التي تدور فيها الاحداث قرية او مدينة و غيرها.

ثالثا – البنية المفاهيمية:– تعبر عن المفاهيم و القيم المتأثر بالمكان. "و جاءت البنية المفاهيمية لكي يعبر من خلالها مخرج العمل الفني عن القدرات و المتاعب التي تعاني منها الشخصيات، و المعاناة اليومية التي تعبر

عن ضنك العيش و الحرمان و ابداء المشاعر الانسانية الصادقة تجاه الاخر"[٢٦]، انه مكان تتجسد فيه جميع القيم و السلوك الذي تعيشه الشخصيات.

ومن وظائف المكان دوره التعبيري والدلالي في تجسيد المضمون الدرامي شكلا و بناء. وتحويله من مكان صوري شكلي الى مكان ادراكي، يستطيع منح المتفرج رؤية تتماثل في اندماج فلسفته وتفصيلاته، "كمعالجة درامية لنقله الى عالمه وتجسيد العلاقة المتبادلة وتأثيراتها الى الشخصية والاحداث. ويتم استثماره عبر مجموعة من التفاعلات البنائية بالاعتماد على منح رؤيته الصورية كمادة تعبيرية مرئية تستمد من الطبيعة المحيطة، او عبر بنائه الفني لاجل اثارة الانفعال والادراك التعبيري عبر خلق دلالات جمالية تسهم في طرحه الى المتفرج، بتوظيف اشارات رمزية مكانية ذات دلالات مقصودة منبثقة منه، او من احد مكوناته لاغراض درامية"[٢٧]. ولابد من الاشارة الى تفاعل المكان مع عناصر المكونات الاخرى، بعلاقة تبادلية وتكميلية مع بعضها البعض حيث تتخذ اشكالا يكون فيها هو القاسم المشترك فيما بينها لذلك فهو يتخذ دلالة مستقلة من حيث التكوين والبناء بعده وعاء حاوي للشخصيات والافعال والزمان.

٦ – الزمان

بما ان الدراما تعتمد شد الانتباه و التركيز لشد الحدث الدرامي داخل العمل السينمائي، فهي تتطلب تغيرات منظمة أي خلق ايقاع يشمل حركة الممثل و توزيع الكتل و الاشياء. و الزمن يختزل عبر وسائل كثيرة منها الحوار عبر الاخبار و الوصف، او عن طريق وسائل تقنية في المؤثرات الصوتية و الصورية و غيرها من الوسائل التي يعتمدها مخرج العمل السينمائي، خلال معالجته للانتقالات اللازمة للتعبير عن الزمن وفق المنهج و الاتجاهات الفنية التي ينتمي اليها العمل الدرامي، و هناك وسيلة لتجسيد الزمن الدرامي بحيث يكون الزمن هنا منقاد لرؤية مخرج العمل و تفسيره لحركة الفعل الدرامي. و من ثم يكون للزمن طريقة بين المشاهد الدرامية، اذ تختلف الية توظيف الزمن في المنهج و الاتجاهات الفنية الواقعية عن الكيفية التي يوظف بها الزمن في المنهج و الاتجاهات الانطباعية. و هذا الاختلاف في الية توظيف الزمن تفرضه طبيعة الاحداث الدرامية، "اذ يكون مخرج العمل السينمائي ملزم و مقيد ضمن مجال زمني محدد مما يحيله الى اللجوء الى الوسائل التقنية التي يملكها في التعبير عن حادثة ما. تتطلب سقفا زمنيا كبيرا لا يمكن تجسيده داخل العمل السينمائي الدرامي لذلك يمكن تحديد الزمن ضمن مسار الفعل الدرامي الذي يحصل في حدث معلوم. لذلك يمكن تحسس الزمن منذ لحظة انطلاقه و نموه حسب ما تقتضيه الضرورة و الاحتمالية اذ يسير على وفق منطلق الترتيب او التعقيب بتقدمه الى الامام"[٢٨].

اما الزمن في الرواية، فأن له بداية ووسط و نهاية و ترتيبه الزمني ماضي – حاضر – مستقبل، لان الزمن الدرامي الروائي ينطوي على وحدة الفعل، ضمن مدة زمنية مقضية مما يحيل الزمن في الواقع او الحياة الى زمن حسي من ترتيب عدة ازمنة عند تجسيده داخل العمل الدرامي السينمائي. و هذا يتطلب معالجة درامية لمجمل اليات حركة الفعل الدرامي ووضع الحلول التقنية من اجل تكوين تشكيل مرئي تتجمع فيه كافة العناصر الفنية، ضمن حقبة زمنية معلومة قد تطول داخل البناء الدرامي، لكنها محددة بطول مدة العرض للعمل الدرامي السينمائي. و هذا

ما يجعل مخرج العمل يركز و يكشف وحدة الزمن لايصال الفكرة الرئيسية و نجد هنا ان الزمان يمتد ما بين الافعال. "أي انه مدة زمنية او جزء معلوم من الزمن و من ثم فانه يرافق حدثا او فعلا معين، لذلك فان الزمان عنصر ضروري لبناء الحدث و بالتالي تحديد شروط هويته و بدون العنصر الزمني لا يكون الحدث. اذ نجد ان صياغة الاحداث و تطورها و ما تتعرض اليه الازمنة داخل العمل السينمائي يجعلها منتظمة في عمل يستغرق وقتا محددا، هو قصيرا بالمقارنة الطبيعية"[٢٩]، من هنا جاء خضوع الزمان في العمل السينمائي الى شرط التتابع الذي يعتمد على تكثيف الزمن و استبعاد الازمنة الضعيفة و الاحداث التي لا علاقة لها بما هو جوهري كما هو الحال في الرواية فضلا عن تكثيف تطور الشخصيات في الزمن. ان التعاقب الذي يتم بين عناصر البناء الدرامي يحقق زمنا يستلم من خلال الحركة الناتجة من تعاقب العناصر نتيجة مكونات تلك البنية و حركتها.

الفصل الثالث اجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث

زخرت السينما العربية والعالمية منذ نشأتها ولحد الان بالعديد من الافلام الروائية المستمدة من روايات حصلت على شهرة واسعة، و بالنظر للعدد الكبير من الافلام لذا عمدت الباحثة الى اخذ عينة قصدية هي فيلم (دعاء الكروان).

ثانياً: عينة البحث

تم اختيار عينة قصدية متمثلة بفيلم (دعاء الكروان) اخراج هنري بركات وتأليف طه حسين وسيناريو يوسف جوهر. وتم اختيار الفيلم للاسباب الاتية:

١. ان كاتب الرواية هو عميد الادب العربي الدكتور طه حسين.
٢. يعتبر هذا الفيلم واحد من افضل (١٠٠) مئة فيلم انتجتها السينما المصرية.
٣. مازال الفيلم يحصل على متابعات كثيرة بالرغم من مرور اكثر من ستين سنة على انتاجه.
٤. يمثل الواقعية الشعرية في السينما العربية.
٥. تم ترشيحه لجائزة الاوسكار ضمن احسن خمسة افلام اجنبية.

ثالثاً: منهج البحث

اعتمد الباحث منهج البحث الوصفي التحليلي الذي يعرف "بأنه مجموعة من الاجراءات البحثية التي تتكامل لوصف الظاهرة او الموضوع اعتماداً على جمع الحقائق و البيانات و تصنيفها و معالجتها و تحليلها تحليلاً كافياً و دقيقاً لاستخلاص دلالاتها و الوصول الى نتائج او تعميمات عن الظاهرة او الموضوع محل الدراسة".

رابعاً: اداة البحث

من خلال اطلاع الباحث على المصادر و الادبيات التي تخص البناء الدرامي في الرواية و في الفيلم السينمائي و الاستفادة من مؤشرات الاطار النظري، اعد الباحث استمارة ملاحظة و عرضتها على لجنة من الخبراء و المختصين في مجال الادب و الفنون السينمائية و التلفزيونية تم اجراء بعض التعديلات البسيطة عليها لتصبح بالشكل الاتي:

١. تكمن الفكرة الرئيسية في الصورة المرئية باللغة السينمائية اما في الرواية فتكمن في الصورة الذهنية للغة الادبية.
٢. الكاتب الروائي يخاطب الذهن ويرسم ملامح الشخصيات اما الفيلم السينمائي فأنه يعتمد الرموز والدلالات لتعميق فعل الشخصية.
٣. البناء الدرامي في الرواية حر طليق مليء بالتفاصيل اما السينما فأنها تعتمد الاختزال او الحذف.
٤. تتابع الاحداث في الرواية لكن في السينما يمكن التقديم والتأخير في بناء الاحداث.
٥. يمكن اضافة اماكن وشخصيات في الفيلم السينمائي قد لا تكون موجودة في الرواية.

خامساً: صدق اداة البحث

من أجل التأكد من مصداقية استمارة الملاحظة تم عرضها على لجنة مكونه من المختصين في هذا المجال

١. د. نبيل وادي / فنون سينمائية / كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى.
٢. د. محمد سمير / فنون سينمائية / كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى .
٣. د. وجدان عدنان / ادب مسرحي / كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى.

و بعد الاخذ بملاحظاتهم تم اجراء تعديلات بسيطة و حصلت على نسبة اتفاق بحدود (٩٤%) اربعة و تسعون بالمئة.

سادساً: تحليل العينة

اعتمد الباحث تحليل المشهد و اللقطة حسب اداة البحث، و تم التركيز على المشاهد التي تنطبق عليها فقرات اداة البحث.

سابعاً: صدق التحليل

لغرض التأكد من مصداقية التحليل قام الباحث بعد مرور اسبوعين على التحليل الاول بأعادة التحليل وتوصل الى نفس النتائج السابقة، و بهذا تكون اداة استمارة الملاحظة قد ادت الغرض المطلوب لتحقيق اهداف هذا البحث.

الفصل الرابع : تحليل النتائج

المؤشر الاول: تكمن الفكرة الرئيسية في الصورة المرئية باللغة السينمائية اما في الرواية فتكمل في الصورة الذهنية للغة الأدبية.

حاول المخرج وكاتب السيناريو المحافظة على روح النص الروائي ويتضح ذلك من المشاهد الاولى لبناء الفيلم حيث يبدأ الفيلم بمشهد (لامنه) وهي في بيت المهندس (احمد مظهر) تعمل خادمة وتنتظره الى ساعة متأخرة من الليل لتعد له طعام العشاء، علماً ان هذا المشهد يأتي في الرواية بشكل متأخر اي بعد الاحداث التي وقعت لاختها (هنادي) التي قتلت بسبب الاعتداء الجنسي من قبل المهندس عليها. لكن كاتب السيناريو اراد ان يكون هذا المشهد المفتاح للدخول الى اهم الاحداث التي ركزت عليها الرواية. كما يتضح من المشهد الاول طبيعة هذه الفلاحة الفقيرة التي جاءت لتعمل من أجل لقمة العيش وفي نفس الوقت جاءت لتثأر لموت اختها، وهنا يدخل المهندس ويبدو انه في حالة سكر فقد اعتمد المخرج اللقطات الذاتية التي تعبر عن وجهة نظر المهندس وعن حركاته وافعاله قبل ان يكشف لنا عن شكله الخارجي، وبالاضافة الى حركات الكاميرا وزوايا التصوير اعتمد توزيع الاضاءة الذي كشف عن الحالة النفسية للشخصيات، وخاصة شخصية امنه (فاتن حمامة) التي جمعت بين حالة الفقر والقلق من سلوك المهندس، وبين رغبتها في الانتقام منه، وهنا كان للغة السينمائية دوراً مهما في تكثيف الاحداث الموجودة في الرواية والكشف عن الفكرة الرئيسية التي تلخص في (السلوك الغير سوي للمهندس ورغباته الجنسية وبراءة الفتيات اللواتي يعملن من أجل لقمة العيش) اما الاحداث في الرواية فقد كانت تفاصيلها اكثر.

وفي المشاهد التالية داخل الفيلم السينمائي نجد ان أغلبها يعبر عن احداث حصلت في الماضي وتظهر عن طريق سرد الشخصية الرئيسية (امنه) وتم استرجاع تلك الاحداث وتداعياتها (فلاش باك) وهي تروي للمشاهد كيف تم اغتيال أبيها بسبب اعتدائه الجنسي على بعض فتيات القرية ويقتل بسبب افعاله ويقوم عمدة القرية بطرد العائلة المكونة من الزوجة وبناتها الاثنان (امنه وهنادي) دون مراعاة لما سيحصل لهن من احداث بسبب هذا التهجير القسري وتم اختزال العديد من الصفحات في الرواية التي تناولت هذه الاحداث ففي لقطتين يتضح مقتل ابيهم واتضحت الافكار من خلال الحوار وتنوع اللقطات وطبيعة الموسيقى التصويرية التي كان لها دوراً مؤثراً في التعبير عن الحالة النفسية للشخصيات، علماً ان هذه الاحداث رسمتها الرواية بدقة لكن في صفحات كثيرة وتفاصيل تحتاج الى زمن فيلمي أطول ربما يولد الملل للمتلقي في حال تم إخراجها بشكل حرفي للاحداث كما هو الحال في الرواية.

ومن المشاهد الاخرى التي ابدع فيها المخرج (هنري بركات) و اختصر فيها العديد من الاحداث في الرواية ومشهد هجرة هذه العائلة من الريف الى المدينة. وبالرغم من استخدام المخرج لمشاهد الاسترجاع بكثرة (الفلاش باك) الا انه استطاع ان يحافظ على الامانة الفكرية لما اراد ان يقدمه المؤلف في الرواية، وحاول قدر الامكان اضافة حوار وشخصيات لكسر حالة الملل من السرد الروائي لان اغلب الاحداث في الرواية والفيلم هي السرد على لسان الشخصية الرئيسية، لكن المخرج وكاتب السيناريو حاول اعطاء مساحة داخل الاحداث مثلاً للمأمور وابنة المأمور والعمدة وحتى للشخصيات الثانوية التي ساهمت في رسم الاحداث، وهذه احدى مزايا الفيلم التي جعلته

يترشح لجائزة الاوسكار كونه اعتمد لغة سينمائية عالية ويتضح ذلك من خلال التصوير والصوت والموسيقى والالتزام قدر الامكان بالزمان والمكان المتقارب مع الوصف الموجود في الرواية، وبالرغم من ان الاحداث في الفيلم كان فيها تقديم وتأخير وحذف اضمار الا ان المخرج استخدم بعض الرموز والدلالات التي عبرت عن الافكار واضافت معنى مكمل للمعنى الاصلي للاحداث وفي نفس الوقت حافظت على الامانة الفنية والفكرية للاقتباس من الرواية وبقت روحية العمل متشابهة بين الفيلم والرواية، ولا يمكن ان نقول ان الاقتباس داخل الفيلم كان اقتباس حرفي، لكنه اشار الى كثير من الافكار والاحداث المرسومة في الرواية، وكان للغة السينمائية دوراً مهماً في تكثيف هذه الاحداث وتعميق الافكار التي حاول مؤلف الرواية ايصالها الى المتلقي.

المؤشر الثاني: الكاتب الروائي يخاطب الذهن ويرسم ملامح الشخصيات اما الفيلم السينمائي فأنه يعتمد الرموز والدلالات لتعميق فعل الشخصية.

لو قارنا بين رسم الشخصيات في الرواية وبين الشخصيات التي شاهدناها من خلال مشاهد الفيلم نجد ان مؤلف الرواية اعطى الحرية للقارئ في رسم صورة ذهنية وتخيلية لكل شخصية وخاصة الشخصيات الرئيسية، وعن طريق هذه الصورة المتخيلة يمكن رسم ابعاد كل شخصية، المخرج (هنري بركات) و استطاع ان يوظف اللغة السينمائية واستخدام التكرار والرموز والدلالات لاضافة معنى ووضوح لجميع الشخصيات الرئيسية والثانوية، وعلى سبيل المثال في المشهد الاول من فيلم (دعاء الكروان) تظهر (امنه) في لقطة عامة تجلس على الدرجة الاخيرة في اسفل السلم الموجود في المنزل وهذه دلالة على وضعها الاجتماعي المتردي والذي يضعها في اسفل القائمة ثم اعتماد اللقطة ذات الاطار المغلق من وجهة نظر امنه وهي تنظر من خلف النافذة عندما يصل سيدها المهندس (احمد مظهر) في اخر الليل وهو سكران ثم يتعمد المخرج اخذ لقطات ذاتية من وجهة نظر المهندس دون ان يظهر شكله او ملامحه، وهذه اللقطات متحركة وقلقة تظهر لنا حالة الشخصية دلاله على حالة السكر وعدم التوازن ثم يتقدم نحو المصباح (لقطة ذاتية) يحاول اشعال المصباح النفطي ثم يتوقف وينادي امنه وسط هذا الظلام للدخول الى غرفته، وهذا الرمز للظلام على انعدام نور الهداية في صدره ويحاول ان يخفي السوء اخلاقه تحت جنح هذا الظلام، وفي مشهد جثة والد امنه الذي لا تظهر ملامحه لانه مغطى بعباء سوداء ومحمول فوق حصان ابيض ويمر في لقطة عامة بين جموع الناس داخل القرية ففي هذا المشهد استطاع المخرج ان يحمل في هذه اللقطات العديد من الرموز والدلالات التي تعبر عن طبيعة الاحداث الحالية والاحداث اللاحقة ضمن مشاهد الفيلم، فالقتيل (الوالد) المغطى بالعباء السوداء دليل على الفضيحة النكراء التي ارتكبها بسبب فعله للزنى والحصان الابيض رمز للحقيقة القوية التي تجلت في كشف هذا الزاني امام اهله وقريته. ومن المشاهد التي تم استخدام الرموز والدلالات بوضوح المشاهد التي تدور في بيت المأمور والعلاقة الجديدة بين ابنة المأمور المتعلمة والتي ترغب في المزيد من العلم والثقافة وبين امنه الفلاحة الامية التي تجهل القراءة والكتابة وتجهل طباع وعادات ابناء المدينة لكنها عندما تكتشف هذا العالم الجديد الذي تطمح من خلاله للتعلم وبناء شخصية قوية تمكنها من مواجهة ظروف الحياة بعد فقدان ابيها واختها وقد نجح المخرج في اختيار هذه الرموز وخاصة التركيز على تعلم الموسيقى و قراءة الروايات وتعلم اللغات وارتداء

الملابس المشابهة لبنات المدينة كما انه لم يركز على الفوارق الطبقية بين الاغنياء والفقراء بل كانت الصورة معبرة عن الجانب الانساني لعائلة المأمور وفي المشاهد النهائية للفيلم تم تعديل النهاية في الرواية تنتهي الاحداث بالزواج بين امنه والمهندس وانتصار حالة الحب على الحقد والانتقام بعد ان اكتشفت امنه بأن المهندس صادق في حبه لها واعتذاره عن الفعل المشين الذي ارتكبه مع اختها هنادي اما في الفيلم فقد تم تغيير النهاية، حيث يأتي خال امنه الذي قتل اختها غسلاً للعار ويأتي هذه المرة لقتل امنه التي تركت امها وهربت الى المدينة للعمل (خادمة) في بيت المهندس لكنه يقتل المهندس في الخطأ ويتم اعتقاله من قبل الشرطة وهنا نلاحظ الرموز والاستعارات التي استخدمها المخرج حيث تم القصاص من المهندس الذي ارتكب الفاحشة مع (هنادي) فبدل ان يقتل على يد (امنه) تم القتل عن طريق الخطأ على يد خالها الذي ارتكب جريمة قتل سابقة وهنا تتدخل العدالة للقصاص من القاتل (الخال) وكل واحد اخذ جزائه المتعارف عليه في الشرع والقانون.

المؤشر الثالث: البناء الدرامي في الرواية حر طليق مليء بالتفاصيل اما في السينما فأنه يعتمد الاختزال او الحذف.

هناك فرق كبير في السرد الروائي والسرد الفيلمي لان البناء الدرامي في الرواية يحتاج الى وصف ادق التفاصيل للفعل والشخصية وطبيعة الاحداث والزمان والمكان، فقد يستغرق وصف حالة معينة او حدث معينة صفحات كثيرة في الرواية لكن في الفيلم يمكن التعبير عنه بلقطة واحدة او عدد من اللقطات في زمن قصير جداً، وعلى سبيل المثال حادثة مقتل والد امنه وتبادل الخبر بين ابناء القرية وصولاً الى اتخاذ القرار عن طريق العمدة الذي يقضي بتهجير عائلة امنه وابعادهم عن القرية، فقد استغرق وصف هذا الحادث الأليم على افراد الأسرة صفحات كثيرة لكن كاتب السيناريو والمخرج اختصروا هذه الاحداث في مشهدين وتم اختزال الكثير من التفاصيل لان هذين المشهدين سلطت الضوء على الجوهر الفعلي للاحداث وقد استطاع المخرج ان يوضح ان تلك النسوة أصبحن ضحايا لأفعال الأب وللتقاليد البالية في القرية. وان خروجهن في تلك الليلة الظلمة رمز للمصير المظلم الذي سيواجهه افراد هذه الاسرة، وفي المشاهد التي تدور في بيت المهندس والافعال المرفوضة التي يمارسها وكذلك المشاهد التي تدور في بيت المأمور والافعال الانسانية المصحوبة بالرحمة جسدت للمتلقي العديد من الافكار والقيم المقبولة او المرفوضة اجتماعياً وكيف استطاع المخرج من التركيز على بعض الافعال والاقوال التي ساهمت في التعويض عن السرد الطويل في الرواية فقد ساهمت بعض اللقطات في التعويض عن صفحات عديدة من الوصف مثال على ذلك المشاهد التي تتعلق بخطوبة المهندس من ابنة المأمور المثقفة والصراع الداخلي والخارجي الذي صاحب شخصية امنه لانها تعرف ان هذا الرجل لعوب وتسبب بموت اختها نتيجة فعله المشين وهذا الصراع في الفيلم دفع امنه لتوضيح افعال المهندس امام زوجة المأمور وعلى أثر ذلك تم فسخ الخطوبة مع المهندس وانتقال عائلة المأمور الى مدينة اخرى للتخلص من أقوال الناس في هذه المشاهد القليلة استطاع كاتب السيناريو ان يختزل العديد من الاحداث الجانبية والتركيز على الحدث الرئيسي وهو كشف سلوك هذا المهندس كي لا تكون ابنة المأمور ضحية

بيده. وعند عودة امنه وامها الى القرية وفي هذه الفترة اصبحت شبه متعلمة ومتنورة نتيجة تأثرها بأبنة المأمور نراها ترفض العيش والعبودية في بيت خالها في القرية وتهرب في الليل الى المدينة وفي الى رواية تتنقل من مكان الى مكان من أجل العمل ولقمة العيش الى ان تستقر اخيراً في العمل كخادمة في بيت المهندس الذي حاول اصلاح سلوكه المنحرف واتخاذ افعال مقبولة وحب صادق لامنه والاعتذار عن فعله مع اختها مما جعلها تتبادل العواطف معه وتنشأ علاقة حب بين الطرفين ويقرر الزواج والاستقرار معها لكنها تتفاجئ بأن خالها يبحث عنها ويحاول قتلها وهنا تصل الاحداث الى ذروتها الى ان يقع الصدام بين المهندس والخال الذي يقوم بقتل المهندس ويتم القاء القبض عليه، وفي جميع هذه المشاهد حاول كاتب السيناريو والمخرج من حذف بعض الاحداث الجانبية في الرواية والتركيز على هذا الحدث الرئيسي من أجل تقوية خطوط الصراع وبناء الحبكة بشكل قوي ومقنع وشد الاحداث والابتعاد عن التفاصيل الكثيرة كي لا يحدث ترهل في سير الاحداث.

المؤشر الرابع: تتابع الاحداث في الرواية اما في الفيلم يمكن التقديم والتأخير في بناء الاحداث.

في اغلب الاعمال الروائية الادبية الكلاسيكية نلاحظ ان سير الاحداث يسير في تتابع خط تصاعدي نحو الذروة وهذا ما نجده في رواية طه حسين (دعاء الكروان) وان كان في بعض الاحداث نراه يعتمد اسلوب الاسترجاع (الفلاش باك) وهذا ايضاً ما اعتمده كاتب السيناريو في سرد الاحداث داخل الفيلم وللحفاظ على امانة الاقتباس من الرواية، لكن الملاحظ ان كاتب السيناريو حاول التقديم بعض الاحداث مثل عمل امنه في بيت المهندس كونه في الرواية في الثلث الاخير من الرواية لكن في الفيلم كان في البداية ومن هذا المشهد انطلقت باقي الاحداث، كذلك المشهد المتعلق بعمل امنه في بيت المهندس وكيفية الوصول اليه فقد سبقته احداث في الرواية وهي انتقال امنه الى اكثر من مكان للعمل واخيراً وصلت الى بيت المهندس للعمل كخادمة، لكن في الفيلم تم تقديم مشهد عملها في بيت المهندس واهمام او حذف بقية الاحداث التي سبقت هذا المشهد، كما تم اضافة بعض المشاهد غير الموجودة في الرواية مثل طلب العمدة من زوجة المأمور بتعيين احد اقاربه شرطي والتوسط عند المأمور لكن المأمور يرفض هذا الطلب كون هذا الشخص حرامي ولا يصلح ان يكون شرطي، وكذلك استضافة أم امنه وبناتها في بيت عمدة احدى القرى لأنهن وصلن الى منطقة وقت الليل ولا يعرفن احد لذا يطلبنا من العمدة البقاء لليلة واحدة لغاية الصباح والعمدة يقوم بواجب الضيافة، وان هذه المشاهد التي تم اضافتها عمقت من الفكرة وعبرت عن القيم السائدة الاصيلة في المجتمع المصري مثل واجبات الضيافة وعدم تعيين الفاسد في موقع المسؤولية وجاءت متناغمة مع طبيعة الاحداث وغير مقحمه وساهمت في تصاعد الاحداث الدرامية.

المؤشر الخامس: يمكن اضافة اماكن وشخصيات في الفيلم السينمائي قد لا تكون موجودة في الرواية.

ان عنصري الزمان والمكان من العناصر المهمة في البناء الدرامي سواء في القصة او في الفيلم السينمائي، والمكان هو البيئة التي تحتضن الشخصيات والاحداث وفي رواية (دعاء الكروان) حدد المؤلف طه حسين شكل القرية التي تدور فيها الاحداث في بداية الحكاية، وطبيعة وعادات اهالي تلك القرية وكيف اثرت تلك العادات والتقاليد على طبيعة سلوك وافعال الشخصيات، كما استعرض الاماكن التي في المدينة وخاصة بيت المأمور وبيت مهندس

الري، وطبيعة الافكار والسلوك الذي نشأوا عليه وانعكاس أثار المكان على طبيعة تصرفاتهم، وهذه العوامل هي التي اوجدت حالة الصراع ضمن البناء الدرامي للرواية وللفيلم، وبالاضافة الى هذه الاماكن الرئيسية ظهرت في الفيلم اماكن اخرى اختارها المخرج بعناية كي تتلائم مع طبيعة الاحداث والشخصيات مثل اماكن عمل المأمور ومهندس الري وبيت العمدة الشوارع في الريف وفي المدينة وحقول الزرع، وان هذا التنوع كان قريب من فكره العمل ومكمل للاماكن الحقيقية التي تدور فيها الاحداث واعطى مساحة واسعة لحركة الشخصيات ساهمت في تكوين الجو العام، واعطت مصداقية لشكل الاحداث التي تدور في الفيلم وهذه الاماكن وضحت طبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية بين المدينة والريف كذلك اظهر المكان طبيعة المفاهيم والعادات والتقاليد وثقافة المجتمع في تلك البيئات علماً ان هذه الاماكن تبدو وكأنها جزء اساسي من الاماكن الرئيسية التي رسمها مؤلف الرواية، واعطت قيمة فنية وجمالية ساهمت في ايصال الفكرة الرئيسية للقيم وكذلك ساهمت في دفع الصراع الى الامام.

الاستنتاجات

من خلال استعراض النتائج توصل الباحث الى عدد من الاستنتاجات أهمها ما يلي:

١. يمكن الكشف عن الفكرة الرئيسية والافكار الثانوية في الفيلم السينمائي عن طريق اللغة السينمائية وتوظيفها بشكل مبدع للكشف عن هذه الافكار التي اراد ان يوصلها المؤلف والمخرج الى المتلقي.
٢. الافكار الرئيسية والثانوية الموجودة في الرواية يمكن ان يكتشفها القارئ عن طريق الصور الذهنية المتخيلة والموجودة في الكلمات والجمل التي تتشكل منها الرواية.
٣. الكاتب الروائي يستطيع ان يحدد ملامح الشخصيات وأفعالها عن طريق البلاغة في الكلمات والجمل وطبيعة سير الاحداث، اما في الفيلم فان كاتب السيناريو يحدد ابعاد الشخصيات بما يتناسب وطبيعة الفكرة الرئيسية ويمكن تعزيز ابعاد الشخصية الدرامية في السينما عن طريق توظيف الرموز والاستعارات والتكرار لتعميق ابعاد الشخصية.
٤. البناء الدرامي في الرواية يتحمل احداث واماكن وشخصيات كثيرة لان مهارات الكتابة الروائية تجعل الكاتب حر طليق في اختيار شخصيات والأحداث، اما في السينما فأن زمن عرض الفيلم السينمائي تحدد الزمن الاحداث لذا قد يضطر كاتب السيناريو الى الحذف واضافة احداث وشخصيات تساعد في ايصال الفكرة بشكل أسرع.
٥. في الرواية وخاصة الكلاسيكية نجد ان سرد الاحداث يأتي بشكل تتابعي اما في السينما يمكن تقديم او تأخير بعض الاحداث والتغيير في البناء الدرامي.
٦. الكاتب الروائي يرسم الاماكن والشخصيات بما يتلائم وطبيعة الاحداث لكن كاتب السيناريو والمخرج يستطيعون اضافة اماكن و شخصيات جديدة تساهم في الكشف عن افكار الشخصيات وتساهم في زيادة الصراع وتعطيه تشويق للأحداث.

التوصيات

يوصي الباحث بما يلي:

١. إقامة ورش عمل لطلبة قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية تمكنهم من تحويل العمل الأدبي الى فيلم سينمائي.

٢. تأسيس مكتبة للأفلام السينمائية داخل قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية تضم هذه المكتبة في احد أجنحتها الافلام التي تم اقتباسها من روايات مع نسخ من تلك الروايات لغرض المقارنة بين العمل الأدبي والفن السينمائي.

المقترحات

مما تقدم يقترح الباحث ما يلي:

١. إعداد دراسة عن كيفية توظيف الرواية في العمل التلفزيوني.

٢. اعداد دراسة مقارنة عن وظيفة الزمان والمكان بين الرواية والفيلم السينمائي.

احالات البحث:

[1] ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، مطبعة دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١. ،ص٢١٤

[2] رشدي رشاد، ١٩٩٨، نظرية الدراما من ارسطو الى الان، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، د.ت، ص٧٢.

[3] الفيروز ابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الكتاب الحديث، القاهرة- الكويت- الجزائر- ط١، ٢٠٠٤، مادة روي ص١٢٩٧.

[4] الجوهري، اسماعيل بن حماد، تاج اللغة و الصحاح العربية، دار العلم للملايين، لبنان – بيروت، ط٢، ١٩٨٩، ح٦، ص١٠.

[5] جورج اتون ، (٢٠٠٢) كيمياء التصوير الفوتوغرافي للفيلم الابيض والاسود والفيلم الملون ، ترجمة : سعد عبد الرحمن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص١٠٥

[6] معجم المعاني الجامع ، المؤلف احمد محمد عوف ، مكتبة عين الجامعة ، ٢٠٠٨ ، القاهرة ،ص٢١٤

[7] ج دارلي اندروا، (١٩٨٧)، نظريات الفلم الكبرى ، ترجمة ، جرجيس فؤاد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص٩٥

[8] حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي الى المحكي الفيلمي، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ٢٠٠٥. ،ص٢١٤

[9] نوال بن صالح، الرواية و السينما بلاغة المقروء و سحر المرئي مقاربة في تواشج الرواية- الفيلم، ملتقى الادب في المواجهة حضارة الصورة، للفترة (٥-٦ ماي، ٢٠١٥)، مخبر المتخيل الشفوي و حضارات المشافهة و الكتابة و الصورة، جامعة باتنة، الجزائر. ،ص١١٤

[10] وليد سيف، سينما نجيب محفوظ الفن الجماعي و الابداع المتفرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥. ،ص١٤٢

[11] طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة و المكان، دار الشروق، عمان، الاردن، ٢٠٠٢. ،ص٤٥

[12] عبد الجليل بن محمد الازدي، الادب و السينما، عمان، الاردن، دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع، ٢٠١٨. ،ص٣٥

[13] ابراهيم حمادة، ١٩٧١، مصدر سابق. ،ص٩٨

[14] محمود ابراقين، ماهي السينما- السينما فن و لغة و وسيلة اتصال، ديوان المطبوعات الجامعية، ط٢، الجزائر، ٢٠١١. ،ص٧٨

[15] حوامدة، باسم علي، و احمد رشيد القادري و اخرون، وسائل الاعلام و الطفولة، الاردن، دار جرير للنشر و التوزيع، ٢٠٠٦. ،ص٧٨

[16] مسعدي الطيب، من الرواية الى الفيلم السينمائي – الانسان و المجال، العدد (٥)، المركز الجامعي نور البشير، الجزائر، ٢٠١٧. ،ص٨٥

[17] كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع، دار افكار للدراسات و النشر، دمشق، ٢٠١٢. ،ص٨٧

[18] بول ريكو، من النص الى الفعل، ترجمة: محمد برادة و حسان بوريقة، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٠. ،ص٦٥

[19] لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، مراكش، المغرب، منشورات عيون المقالات تينمل للطباعة و النشر، ١٩٩٣. ،ص٤٥

[20] لوي دي جانيتي، ١٩٩٣، مصدر سابق. ،ص٢٤

[21] سد فيلد، ١٩٨٩، السيناريو، ترجمة: سامي محمد، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد. ،ص٣٦

[22] نجم عبد جابر، الايجاز و وظيفته الجمالية و الدرامية في الفيلم التلفزيوني، بغداد، اصدارات دار الشؤون الثقافية، ٢٠١١. ،ص٦٤

[٢٣] عبد الرزاق الازاهير، السرد الفيلمي قراءة سينمائية، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٤. ،ص٢٥

[٢٤] وليد سيف، ٢٠١٥، مصدر سابق. ،ص١٨٧

[٢٥] كريمة ناوي، ادب المرأة من الرواية الى السينما، اطروحة دكتوراه، كلية الاداب و اللغات، جامعة الجزائر، ٢٠١٠. ،ص٦٩

[٢٦] عبد الصاحب بزون، ٢٠١٧، مصدر سابق. ،ص.٨٩

[٢٧] نوال بن صالح، ٢٠١٥، مصدر سابق. ،ص٢٥

[٢٨] نجم عبد جابر، ٢٠١١، مصدر سابق. ،ص٨٥

[٢٩] كاظم مرشد السلوم، ٢٠١٢، مصدر سابق. ،ص٧٨

المصادر

- القرآن الكريم.
- ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مطبعة دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١.
- بول ريكو، من النص الى الفعل، ترجمة: محمد برادة و حسان بوريقة، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٠.
- الجوهري، اسماعيل بن حماد، تاج اللغة و الصحاح العربية، دار العلم للملايين، لبنان – بيروت، ط٢، ١٩٨٩، ح٦، ص١٠.
- حمادة كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي الى المحكي الفيلمي، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ٢٠٠٥.
- سد فيلد، ١٩٨٩، السيناريو، ترجمة: سامي محمد، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد.
- طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة و المكان، دار الشروق، عمان، الاردن، ٢٠٠٢.
- طه حسين، رواية دعاء الكروان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.
- عبد الجليل بن محمد الازدي، الادب و السينما، عمان، الاردن، دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع، ٢٠١٨.
- عبد الرزاق الازاهير، السرد الفيلمي قراءة سينمائية، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٤.
- عبد الصاحب بزون، تحولات التشكيل الصوري ما بين المألوف و اللامألوف في الدراما التلفزيونية، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٧.
- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، دار البشير للنشر و التوزيع، عمان، ١٩٨٨.
- عبد القادر الدليمي، الاساليب الفنية في الكتابة الاذاعية و التلفزيونية، دار زاكي للنشر و التوزيع، بغداد، ٢٠٠٦.
- الفيروز ابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الكتاب الحديث، القاهرة– الكويت– الجزائر– ط١، ٢٠٠٤، مادة روي ص١٢٩٧.
- كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع، دار افكار للدراسات و النشر، دمشق، ٢٠١٢.
- كريمة ناوي، ادب المرأة من الرواية الى السينما، اطروحة دكتوراه، كلية الاداب و اللغات، جامعة الجزائر، ٢٠١٠.
- لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، مراكش، المغرب، منشورات عيون المقالات تينمل للطباعة و النشر، ١٩٩٣.
- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٩.
- محمود ابراقن، ماهي السينما– السينما فن و لغة و وسيلة اتصال، ديوان المطبوعات الجامعية، ط٢، الجزائر، ٢٠١١.

- مسعدي الطيب، من الرواية الى الفيلم السينمائي- الانسان و المجال، العدد (٥)، المركز الجامعي نور البشير، الجزائر، ٢٠١٧.
- نجم عبد جابر، الايجاز و وظيفته الجمالية و الدرامية في الفيلم التلفزيوني، بغداد، اصدارات دار الشؤون الثقافية، ٢٠١١.
- نوال بن صالح، الرواية و السينما بلاغة المقروء و سحر المرئي مقاربة في تواشج الرواية- الفيلم، ملتقى الادب في المواجهة حضارة الصورة، للفترة (٥-٦ ماي، ٢٠١٥)، مخبر المتخيل الشفوي و حضارات المشافهة و الكتابة و الصورة، جامعة باتنة، الجزائر.
- وليد سيف، سينما نجيب محفوظ الفن الجماعي و الابداع المتفرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥.