الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر –بسكرة–
كلية الآداب و اللّغات
قسم الآداب و اللّغة العربيّة

من الرّواية إلى السينما: بحث في آليات الاقتباس وصور التلقي "Life of Pi" لـ يان مارتل أنموذجا

بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثالث LMD في الأدب العالمي

إعداد الطالبة:
دنيا شيهب

إشراف الأستاذة:
نوال بن صالح

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللّقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
– نعيمة سعدية	أستاذة التعليم العالي	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
– نوال بن صالح	أستاذة التعليم العالي	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
– فاطمة دخية	أستاذة التعليم العالي	جامعة محمد خيضر بسكرة	عضوا مناقشا
– عبد الحميد ختالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور خنشلة	عضوا مناقشا
– سليم بتقة	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد خيضر بسكرة	عضوا مناقشا
– يوسف العايب	أستاذ التعليم العالي	جامعة حمة لخضر الوادي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1444/1443هـ – 2023/2022م

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات

أشكر الله سبحانه وتعالى على توفيقه
وحفظه لي إلى غاية إتمام هذا العمل
وأن رزقني العزيمة والصبر لبلوغ هذه
المرحلة رغم كل الصعاب.

أتقدمُ بخالص شُكري وتقديري إلى جَميع أسَاتذتي الذّين رَافقُوني طِيلة مشواري الدِّراسي وشملُوني برعَايتهم وتوجيهَاتهم، على ما حبوني به من توجيه وتصويب، في مقاعد الدّرس أولا ثم في إعداد البحث وكان لتوجيهاتهم المستمرة الفضل الكبير في تكويني العلمي.

كما لا أفوت الفرصة لتوجيه كامل شكري وعرفاني للأستاذة "نـوال بن صالح" على وقفاتها فلم تبخل عليّ بتوجيهاتها، وبذل من وقتها وجهدها على الرّغم من مشاغلها، ما مكنني من إتمام هذا البحث.

وأقدم جزيل الشكر كذلك إلى اللّجنة العلمية الموقرة التي تُشرف على تقويم هذا البحث ونقده، والذي أتلقاه بتعطش كبير، لأنه يرفع من قيمته ويجعلني على بصيرة.

أقدم في الأخير شكري وعرفاني بالجميل وحسن الصنيع إلى والديّ وإخوتي وزوجي وابني أيمن، وكل أصدقائي وزملائي الذين ساهموا في إنجاز هذا العمل، وصبروا معي حتى إتمامه وأسدوا إلي يد العون والنصيحة.

مقدّمة

ظل الشعر ديوان العرب حينا من الدّهر ليس بالهين ومازال متداولا له مكانته الخاصة حتى يومنا هذا، في المقابل انتشرت الرواية الأدبية بكثرة في الأقطار العربية والأجنبية. ولا شك أنّها –الرواية– رغم عراقة جذورها الممتدة في الأشكال السرديّة الموروثة عن أقدم العصور، تظلّ نصوصها من أهم الإبداعات الأدبيّة التي عرفها عصرنا الحديث، والتي تراكمت حولها الأبحاث والدّراسات وتنوعت أساليبها بتداخلها مع الأنواع الأدبيّة والفنون البصريّة. وبما أنّنا نحيا في زمن التلاقح الحضاريّ والعولمة والانفتاح الثقافيّ والأدبيّ بشتّى أشكاله، وبأوسع أطره فلا بدّ من تفعيل تداخل الفنون وتمازجها وعليه يمكن القول إنّ النّصوص الروائيّة استأثرت باهتمام ملحوظ من قبل الفن السينمائي الذي يُعتبر من أكثر الفنون قربا للروايّة، كونهما يقومان على بناء قصصي، ويتشابهان فيّ تقنيات عديدة.

ومن خلال تعامل السّينما مع النصوص الأدبيّة سواء في العالم بأسره، أو في الوطن العربي، يتبين بأن هناك علاقة بينهما ومن هذا المنطلق يتحدّدُ موضُوع هذهِ الدّراسَة في عُنوان: **" الرّواية والسينما: بحثٌ في آلياتِ الاقتِباسِ وصُورِ التّلقي "Life of Pi" لـ "يَان مارتل" أُنموذجاً"**، نسعى من خلاله إلى مساءلة الإطار المعرفيّ والمنهجيّ في تحويل النّص المكتوب إلى النص المرئي.

والواقعُ أنَّ اختيارَ هذا الموضوع لم يكن اعتباطا أو بمحض الصُّدفة، إذ تتداخل فيه دواع ذاتية وأخرى موضوعية، فقد أملت علينا المتعة الغاوية التي سرعان ما تتملكنا أثناء مشاهدة فيلم رائع مقتبس عن نص أدبي سبق وأن قرأناه من قبل أو سمعنا عنه، خاصة إذا ما تم استيحاؤه من نص روائي، التفكير في سحر هذا الفن، والتساؤل عن مكمن هذا النجاح، أيعود الأمر إلى فنية نسج الكاتب لروايته؟ أم إلى براعة المخرج وفريق عمله في سبك لقطات الفيلم؟.

وقد قرأنا رواية "حياة باي" وشاهدنا أجزاء مطولة من الفيلم المقتبس عنها أكثر من مرة فسيطرت علينا أحداثهما وما تحمله شخصياتهما من قيم أخلاقيّة ساميّة، ولم تكن قراءتنا ومشاهدتنا للمطالعة المسليّة ولا للمتعة فقط، وإنما هي أيضا كتلك التي يقوم بها الباحث الذي يلم بالدّراسة والفهم وعقد المقارنات، ولهذا كنا نرى في الفيلم قصة جيدة مفعمة بالأحداث وصورة أخرى من صور الإبداع الفني.

هذه المتعة الجيّاشة والدّهشة العارمة ولدت بداخلنا عشقا سينمائيا رهيبا، أجّج الرغبة الجامحة التي ظلت تستهوينا لمعرفة آليات اقتباس السينما للرّواية في ظل اختلاف طبيعتهما السيميائية، فالأولى تعتمد في عملية تحققها على الصورة، بينما تُبنى الثانية بالكلمة.

والحقيقة أنّ تجشم غمار الاشتغال على موضوع ينخرط بنا في محاولة تأثيث المشهد النقدي الأدبي والسّينمائي، لم يكن ليتأتى لنا بيسر لولا أن توسلنا بدراسات نقدية تصب في الموضوع ذاته، نورد منها على سبيل التمثيل لا الحصر:

- حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الرّوائي إلى الْمحكي الْفيلمي.

- عبد الجليل بن محمد الأزدي، الأدب والسينما إرنست همنغواي: السكير المتمرد والأديب الثوري.

- أبو شادي، لغة السينما.

- هانس روبيرت ياوس، جمالية التّلقي من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي.

- أحمد القاسمي، التّقبّل السّينمائيّ للقصّ الأدبيّ مقاربة سيميائية- تداولية.

- أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه.

وإنّ موضوع "الرّواية والسينما: بحث آليات الاقتباس وصور التّلقي " Life of Pi" أنموذجا" مقترح تسنده مجموعة أسئلة نودّ في ظلها مساءلة هذا المتن رواية وفيلما، والإنصات لبعض القضايا النّاجمة عن جمالية التلاقي بين فنين بارزين: الأدب والسّينما، ناهيك عن السعي إلى إبراز مواطن هذا الجمال إنصاتا قد يستحضر قديم وحديث الأدب العربي والغربي وحتى العالمي، في تأمل فنية الأدب من جهة، وفي علاقة هذا الفن السابع بفنون أخرى منذ القدم من مسرح ورسم وغيرهما، مما قد يستدعي أيضا حضور نظرية التلقي.

هكذا يمكننا التأكيد أن ما نرمي إليه من هذه الدّراسة يتحدد أساسا في الالتفات إلى زمرة من الروائع الروائية العالمية التي أتحفنا بها الكاتب "يان مارتل" والتي تم عرضها من خلال فيلم سينمائي للمخرج "أنج لي" والذي احتفظ بعنوان الرّواية ذاته، فكيف يتم إذا الانتقال من النّص الرّوائي إلى الفيلم السينمائي؟ أي الانتقال من وسيط إلى آخر من تقنيات الكتابة السّردية اللغوية التي تتحكم فيها قواعد الأدب إلى تقنيات الصناعة السينمائية التي تتحكم فيها مؤسسات الإنتاج السينمائي. أين تكمن العلاقة بين الرواية والسينما؟ وفيم تتجلى هذه العلاقة؟ ما هو الاقتباس؟ وما هي مختلف الآليات الإجرائية والخطوات المنهجية التي يمثل إتباعها تحقيق هذا الاقتباس؟ كيف انفعل القارئ والمشاهد للعملين الإبداعيين؟ هل كانت ردة فعل المتلقي المتفرج نمطية ومرضية تجري على نسق رتيب؟ أم هو تلق فيه اندهاش بجدة العمل واعتراف بأصالته؟ يدفعانه لمراجعة المسلمات والجماليات والقواعد الإجرائية التي كانت تكيف تعاطيه للعمل الفني ومن ثمة معانقة هذا الأفق الجديد والمختلف الذي يصدر عنه ذلك الإبداع؟

إنّ هذه الأسئلة تمثل جوهر بحثنا وتتطلب متابعة الظاهرة في جوانبها المختلفة، وتنبع أهمية الدّراسة من خلال أهميّة الموضوع الذي تعالجه والمتعلق بدراسة الفن الروائيّ وعلاقته بفن السينما وتحديدا في محاولة لمقاربة اللّغة المرئيّة بخلفية أدبية، من أجل مساءلة عدد من القضايا

والإشكاليات التي تخص مقاربة جديدة تبتغي إثراء المشهد الأدبي من خلال الانفتاح على العالم السينمائي.

تجرنا هذه الدّراسة إلى التفاتة نقدية تنهال علينا جراءها تساؤلات عديدة مربكة، نتوخى من خلالها تأمل المشهد الأدبي والسينمائي، فهي نقد مزدوج؛ نقد أدبي وآخر سينمائي، سيما أن هذا الأخير يعاني فتورا نقديا ملحوظا بشكل عام، مما يجعلنا نحاول أن نرقى بالمزاوجة بين الممارستين الروائية والسينمائية إلى مستوى التأمل والدّراسة والتحليل، وذلك برأينا قد يسهم في تحديثهما، أو بالأحرى قد يلفت الانتباه إليهما بغية مزيد من الاهتمام.

وتتجلى أيضا هذه المشاكسة الأولية مع موضوع دراستنا في تحديد منهجية الاشتغال التي لا تقل بدورها عن أهمية سابقاتها، إذ من شأنها أن تعصف بأمواج التيه والضياع التي ما تلبث بين الفينة والأخرى أن نرتطم بها ونحن ننجز هذا المقترح.

وقد استدعت طبيعة هذا الموضوع الذي يتسم منذ الوهلة الأولى بتقاطع مجموعة من الحقول المعرفية والنظرية والابستيمولوجية الاعتماد على مجموعة من المناهج، فيتم فيه استدعاء ما يلزم حضوره، وإننا لا ندعي هنا العبثية في المناهج باسم تكاملية مزعومة وموسوعية وهمية، ولا أن نخلط بين المناهج المتعددة، وإنما دراستنا هي بحث نقدي مقارن للتفاعل المخصب بين الفنّين، يهتدي في كثير من مواطنه بالسيميولوجيا والتداولية اللّتان تكشفان عن دلالات النصين المكتوب والمرئي، وتظل دراستنا لعلاقة السينما بالأدب من منظور تاريخي يُحقب العلاقة بينهما إلى فترات من مرحلة البدايات إلى مرحلة نضج السّينما، كما نستعين في أحايين كثيرة بنظرية التلقي التي كشفت عن دور المتلقي الحيوي في سيرورة التواصل اللّغوي الأدبي والتواصل المرئي السينمائي، ثم إنّ لحضور المنهجين الإحصائي والتحليلي دورهما في عرض نتائج الاستبانة وتحليلها.

وقد جاءت هذه الدّراسة في عتبة نظرية وثلاثة فصول، حاولنا من خلال **العتبة** دراسة مفهوم الرّواية وظهورها، ثم انتقلنا للحديث عن السينما ونشأتها، ثم انتقلت الدّراسة بعد ذلك في تتبع العلاقة بين الرواية والسّينما لتنتهي بذلك العتبة وتأتي الفصول الثلاثة المكملة للدّراسة، حيث اختّص **الفصل الأول** بتفاصيل النّص بين الرّواية والسينما وتناول ملخصا لكل من الرواية والفيلم محل الدّراسة وقراءة الفيلم السّينمائي من الفكرة إلى العرض حيث تم فيه قراءة غلاف الرواية والملصق السينمائي، والفرق بين نص الرواية الأدبي ونص السيناريو البصري، أما **الفصل الثاني** اختص بمستويات النقل والاقتباس من الرّواية إلى السينما وتناول مفهوم الاقتباس وأنواعه والتقطيع التقني للفيلم وآليات الاقتباس من الرواية إلى السينما، ليأتي **الفصل الثالث** والأخير خاصا بصور التلقي بين الرواية والسينما جاء فيه بالتفصيل المنطلقات الأولى لنظرية التّلقي ومفاهيم التّلقي مابين الرّواية والسّينما وصور تلقي الفيلم والرّواية. وكانت رواية "حياة باي" وفيلم " أنج لي" المقتبس عنها والذي يحمل العنوان ذاته، هما النموذج التطبيقي للدراسة. **والخاتمة** تضمنت حصيلة البحث في كل ما تناول وما وصى به، وأهم النتائج المتوصل إليها.

وفي النهاية لا يسعنا إلا أن نشكر كلّ من مدّ لنا يد العون في إنجاز هذه الدّراسة وشجعنا ولو بكلمة، نخص بالذكر الأستاذة المشرفة على البحث "نـوال بن صالح" التي كانت لنا السند ولم تبخل علينا بتوجيهاتها القيمة، ونشكرها على مساعدتها المشجعة والمحفزة التي مكنتنا من تخطي جل الصعوبات وتذليلها، كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى اللّجنة العلمية المناقشة على بذلها جهد القراءة والنقد، وعلى ما تتفضل به منبهة تارة، ومرشدة تارة أخرى بما ينفعنا في ضبط البحث العلمي وتحسين أدائه، إذ نتمنى أن يكون قد ارتقى إلى المستوى المطلوب ولو بالنزر اليسير، سائلين المولى عز وجل أن يكون هذا العمل فاتحة خير لما هو آت، وأن يتجاوز عنا فيما قصرنا، فالكمال للّه وحده، وهو من ورائه القصد. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

عَتبةٌ نظريَّة: الرِّواية والسِّينما

أولاً– الرّوايَة

I .مَفهُوم الرِّواية

I .1– لُغةً

I .2– اِصطِّلاحاً

II . ظُهورُ الرّواية

II .1– عند الغرب

II .2– عند العرب

ثانيا– السِّينما

I .تعريف السِّينمَا

II. نشأةُ السِّينمَا

ثالثا– العَلاقةُ بين السِّينمَا والرِّوايَة

أولاً– الرّوايَة

تشغلُ النُّصوصُ الرِّوائيةُ اليَّوم، حيزاً كبيراً من اِهتمامَاتِ: الأُدَباء، والقُرّاء، والنُّقاد، والبَاحثين، فَهي من أكثر الفُنون الأدَبيّة شُيوعاً في الوقتِ الراهِن، يَستطّيعُ القَارئُ من خِلالها اِستيعاب التَّاريخ، وقضَايا المجتمع، ومَشاكل الأُمّة خلال فترة زمنيَّة محددة بقضَاياها وإشكَالاتها المطروحة. وقد عَرف هذا الشَّكل الأدبيّ الثقافيّ والتَّعبيريُّ انتشاراً هائلاً من حيثُ الكَمّ والنَّوع، فهو يُهيمنُ عَلىَ الأدبِ ويُترجم في كلّ أنحاء المعمُورة، بحيث جَعلت غَزارة التّرجمة من الثَّقافة الرّوائية ثقافةً عالميّةً. أكثر من ذلك اِستطاعَت الرِّواية الإفَادة مِن الفنُونِ الأُخرى وتشكيل عَلاقات وطيدة مع مختلفِ الوسَائط الفنيّة كالمسرح والموسيقى والسِّينما والشعر والسَّمعيّ البصَّريّ، لكن ماهي الرِّوايةُ الأدبيَّة؟ ثُمَّ كَيفَ ظهرت وكيفَ تَطورت إلى ماهي عَليه اليَّوم؟

I. مَفهُوم الرِّواية

اللُّغة هِي مثوىَ/بيت الوُجود عَلىَ حدِّ تَعبِير "مارتن هايدغر– Martin Heidegger"، لِذلكَ اِرتأَينا تحدِيدَ طَرفيّ الموضُوع (الرّواية والسّينما) مِن النَّاحيّةِ اللُّغويّة أولاً، والتّعريف الاصطّلاحي لكل منهمَا ثانياً، ثمَّ وَجبَ تَناولُ وتِبيانُ مَا بينهمَا من تفَاعُل، لأنَّ اللُّغةَ والماهِيَّة هُما سَبيلُ المرءِ الوحِيد في الإدراكِ والاِكتشَاف.

I. 1– لغة:

ذكر الفيروز آبادي في معجمه:

«رَوَى الحَديثَ، يَرْوِي رِوايَةً وتَرَوَّاهُ، بمعنىَ وهُو رَاوِيَة للمُبالغة، والحَبْلَ: فَتلهُ، فَارتوىَ، وعَلى أهلِه، ولهم: أتَاهُم بِالماء وعلى الرجل شدَّهُ على البعير لئلا يسقط والقَوم استَقى لهم ورَوَّيتُه الشِّعرَ: حَمَلتهُ على رِوايته، كأرويته، وفي الأمر نظرت وفكرت، والاسم: الرّوِيَّةُ». [1]

1– الفيروز آبادي (مجد الدّين أبو طاهر محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، مادة روى، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ج1، ط8، 2005، ص1290.

وجاء في تاج اللّغة وصحاح العربيّة للجوهري:

«رويتُ الحديثَ والشِّعرَ رِوايةً فأَنا راوٍ، في الماءِ والشِّعر والحَدِيث، من قومٍ رُواةٍ، قال ابن أحمر:

تروي لَقىً أُلقِيَ في صَفصفٍ تصْهَرهُ الشَّمسُ فمَا يَنْصَهِر

قَال يَعقوب: ورويتُ القومَ أَرْوِيهِمْ إذا استقيتَ لهم الماءَ. ورَوَّيْتُهُ الشِّعرَ تَرْوِيَةً، أي حَملتهُ على راويته، وأرْوَيتُه أيضا». [1]

من خِلال التَّعريفينِ السَّابقينِ الوَاردينِ في المعَاجِّم العَربيّةِ نُلاحِظُ أنَّ لفظةَ "روى" في اللُّغة العَربيّة لهَا مَعنَيانِ، يَتمثَّلُ المعنىَ الأَوَّلُ في: سِقاية الماءِ، أَمَّا المعنىَ الآخر يَتمثَّلُ في نَقلِ الحَديث والشِّعر.

وجاء أيضا في لسان العرب: « روى الحديثَ والشِّعر يرويه روايةً وتَرَوّاه، وفي حَديثِ عَائِشَةٍ، رَضي اللهُ عَنهَا، أَنَّها قَالت: تروَّوْا شِعر حُجَيَّةَ بنِ المضرِّب، فإنّه يُعينُ على البِرّ، وقد رَوّاني إيّاه، ورجل راوٍ، وقال الفرزدقُ:

أَمَا كَانَ، في مَعْدانَ والفيلِ، شاغِلٌ لِعَنْبسَةَ الرَّاوي عليَّ القَصائِدا؟

ورَاوِيةٌ كذلك إذا كثرت روايته، والهاء للمبالغة في صفته بالرِّوايه. ويقال: روَّى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه للرِّواية عنه. قال الجوهري: رويت الحديث والشّعر رواية، فأنا راو، في الماء والّشعر، من قوم رواة. ورَوّيته الشّعر تروية أي حملته على رِوايته، وأرويته أيضا. وتقول: أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقل اروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها. ورجل له رواء، بالضم، أي منظر». [2]

1– الجوهري الفارابي (أبو نصر إسماعيل بن حماد (ت393هـ))، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مادة روى، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج6، ط4، 1987، ص2364.

2– ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدّين الأنصاري الرويفعي الإفريقي (ت711هـ))، لسان العرب، مادة روى، دار صادر، بيروت، لبنان، ج14، ط3، 1414هـ، ص348.

و « رَوَى، راوية الحديث: نقله وذكره، فهو راو، جمعه: رواة وراوون، روى تَرْوية الشّعر: حملُه عن روايته، أروى: إرواءً فلانا الشّعر بمعنى روّاه، تروّى: ترويّا الحديث: رواه ونقله، الرَّاوِية: الذي يروي الحديث أو الشعر والتاء فيه مبالغة ». [1]

يَتبينُ لنا من هذه التَّعريفات اللُّغويَّة: أنَّ لَفظةَ "رَوى" فيّ اللُّغةِ العَربيّة لهَا عِدّةُ معانٍ، تَدُور في مجمَلِها حَولَ مَعنَيان: حَملُ ونَقلُ الحَديثِ والشِّعر، أمَّا المعنىَ الثَّاني يَتمثلُ في جَلب الماءِ وسِقايتِه بمَا يَكفي.

I .2- اصطلاحا:

وجد النّقاد والباحثون صعوبة في تحديد مفهوم الرّواية، لاحتواء المصطلح على حمولات معرفية متعددة، وذلك بسبب تطور أساليبها وكثرة المناهج النّقديّة الّتي تتناولها ولانضوائها تحت إشكاليّة المصطّلح النّقدي، فقد بقيت مفهوما مائعا غير دقيق. لكن يتم التعرف عليها بيسر من بين كل الأنواع الأدبيّة الأخرى. فمن الصّعوبة بمكان، الإحاطة بتعريف الرّواية لأنّها لا تعرف قواعد ثابتة، ومع عرض بعض من التّعريفات الّتي أوردها بعض الباحثين والدّارسين حسب مرجعياتهم ونظرياتهم سيتوضح هذا المصطّلح.

ومن جملة تعريفات الرواية نجد التعريف الذي أقره "ميخائيل باختين- Mikhail Bakhtin" فقال بأنها: «فن نثري، تخيلي، طويل –نسبيا- إلى فن القصة القصيرة –مثلا- وهو فن –بسبب طوله- يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا. وفي الرواية تكمن ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة. ذلك أن الرواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية)أو خارج أدبية». [2]

1- لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص289.

2- ميخائيل باختين نقلا عن: أمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015، ص26-27.

يمكن القول من خلال هذا التعريف بأن الرواية؛ تعد عملا سرديا طويل نسبيا تتعدد فيه الشخصيات والأحداث والأمكنة والأزمنة والثقافات الإنسانية والأدبية المتنوعة، وقد تتضمن الرواية عدة أجناس أخرى سواء أدبية كانت أو غير أدبية.

وذكر **"عبد الملك مرتاض"** في كتابه **"نظرية الرواية"** بأن: « الرواية، من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل؛ تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل، لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس الحظِي، والأدب السَرِيّ. فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر. والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب. والتقنيات لا تعدو كونَها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين. ولكن اللغة والخيال لا يكفيان، وهما عامان في كل الكتابات الأدبية؛ من أجل ذلك نلفي الرواية، من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء، تنشُد عنصرا آخر هو عنصر السرد ». [1]

يشير هذا النمط من الأدب إلى كونه بنية شديد التعقيد، تشكلها اللّغة والخيال ككل الكتابات الأدبية الأخرى المعروفة، لكن طبيعتها الأساس سردية بالدرجة الأولى.

يقول صاحب المعجم الأدبيّ إنّ مؤرخي الأدب يطلقون هذه اللّفظة على« القصّة الطويلة أيضا، فتتساوى في نظرهم اللّفظتان من حيث المدلول، غير أنّه يلاحظ عادة أن لفظة رواية، بمعناها العصري، حديثة العهد، ولفظة القصّة قديمة قدم الآداب العالميّة، وهي أصلا سرد نثري أو شعري في اللّغة الرّومانية العاميّة، وليس في اللاّتينية الفصحى (القرون الوسطى). وابتداء من القرن السادس عشر هي سرد نثري لمغامرات خيالية». [2]

نستشفُ من هذا التّعريفِ أنَّ لفظةَ "رواية" في القُرون الوُسطَى تمثَّلت عِند الرُّومان في لَهجتهِم العَاميَّة غير الفَصِيحَة في السَّرد النَّثري أو الشِّعري، وبعدَ ذلكَ الوَقتِ أصبحَت تدُّل

1– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، العدد 240، الكويت، دط، 1998، ص27.

2– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص128.

على السَّرد النّثري للمُغامراتِ والخيالِ. إلاَ أنّ اللّفظَة أصبحَت فيمَا بَعد بمفهُوم القِصَّة عندَ البَعض، وتزدادُ عنها في الطُّول فقَط لتُصبِحَ الرِّواية تَعني في نَظرِهِم قصَّةٌ طويلةٌ.

« في المفهوم العصري هي فن شامل يصعب رسم حدوده في كلمات معدودة. فهي أولا نوع من السرد، مُختلقة عادة، أو مُتخيلة، أو مُؤلفة من عناصر واقعية ووهمية. وهي أيضا تصوير للأخلاق والعادات، يتصدى فيها المؤلف لرسم جانب من الحياة الإنسانية، ويُنزل شخصياته ضمن إطار اجتماعي معين، أو مُزوق حسب متطلبات السّياق، كما قد يعمد إلى شحنها بغاية خلقية، أو فلسفية، أو دينية، أو سياسية، أو تاريخية، أو علمية، وهي تبرز في ألف شكل وشكل، وتمثل في معظم الأحيان، مغامرة إنسانية مثيرة لمشاعر القارئ. فهي إذا وثيقة بشرية مستقاة من الخيال، والملاحظة، والتأمل، وممثلة لواقع حقيقي أو مُتخيل». [1]

تضمن هذا التعريف جملة من الدلالات نجملها في أن: الرواية فن جامع وشكل من أشكال السرد تجمع بين الحقيقة والخيال، حيث يمكن لها أن تمثل الحياة الواقعية كما قد تصور حياة خيالية، تهدف إلى نشر غاية فلسفية أو دينية أو تاريخية...تتألف من عدة عناصر واقعية أو متخيلة.

« وهي تتميز عن الأقصوصة من حيث مدها الزمني وغزارة الأحداث، وإبراز صورة كاملة لنفسية الأبطال. وعن الحكاية من حيث أنها تسبغ وجودا واقعيا على الأشياء والكائنات التي، تصفها، ولا تعنى بالاختراعات الغريبة، أو الرموز الفلسفية». [2] كما كان الأدباء العرب من قبل يستخدمون مصطّلح "رواية" للدّلالة على جنس أدبي آخر، هو المسرحيّة، مثلما وصف "عبد العزيز البشرى"، مسرحيتي (كليوباترا و عنترة) بالرّوايتين.[3]

يفرق هذان التعريفان بين مفاهيم ثلاثة آلا وهي: الرواية، والأقصوصة، والحكاية، إذ ميزا الأقصوصة عن الرواية من حيث المد الزمني وكثرة الأحداث وتصوير الأبطال. كما ميزا بين

1– جبور عبد النور، المرجع السابق، ص128.

2– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3– ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة (دراسة بنيوية تطبيقية)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2015، ص21.

الحكاية والرواية حيث جاءت هذه الأخيرة تميل أكثر إلى المعالجة الواقعية بدل الرموز الفلسفية والاختراعات الغريبة.

يبدو جليا مدى عدم إدراك الأدباء العرب لمصطلح الرّواية أثناء بدايات شيوعه في الوطن العربي، وعدم التمييز بينه وبين أشكال القص الأخرى، فالرواية ورغم اختلاطها وتشابكها مع بعض الأشكال القصصية الأخرى، كالقصة، والقصة القصيرة، والحكاية، والمسرحيّة، في أوقات معينة من الزمن الماضي، إلا أنها اليوم من السهل التعرف إليها مقارنة مع هذه الأشكال الأدبية.

وقد عرّف إدوارد الخراط الرّواية فقال: « الرّواية في ظني هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر، وعلى الموسيقى، وعلى اللّمحات التشكيلية. الرّواية في ظني، عملا حرا، والحريّة هي التيمات والموضوعات الأساسية». [1]

يكشف لنا إدوارد الخراط بأن الرواية؛ عمل قائم على الحرية في استخدامها للتيمات والموضوعات الرئيسية، كما يؤكد لنا بأنها تنفتح على العديد من الفنون الأخرى كالموسيقى والشعر والفن التشكيلي.

وتعرّفُ الرّواية بأنها: « قصة مضللة كتبت نثرا، ولكن الّراوية كما يقال هي نص قبل كل شيء، أي مجموعة من الجمل، التي يمكن أن تكون وحدة دلاليّة أو معنى يكوّن ما نسميه المضمون أو الموضوع الذي يمثل الحكاية، والتي هي لب أي نص سردي، مع شيء من التنسيق، الذي تمثله الحبكة والتشخيص والمجال المكاني أو الزماني». [2]

نلاحظ أنّ هذا التعريف فيه إشارة إلى الرّواية بأنها نوع من النّص السّردي النثري، تجمع بين عدة عناصر في جمل منتظمة لتشكل فيما بينها وحدة دالة تعرف بالموضوع. وتشتمل على حبكة وعدد من الشخصيات والأحداث، التي تجري في مكان وزمان مُعينين.

1– إدوارد الخراط وآخرون، الرّواية العربية واقع وآفاق، دار آن رشد، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص303-304.

2– علال سنقوقة، إشكالية السلطة في الرّواية العربية الجزائرية رسالة ماجستر، جامعة الجزائر، 1997/1996، ص11.

« كتابة شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكاناً لتتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة ».[1]

يجعل هذا التعريف الرواية جامعة لمختلف أطياف المجتمع وطبقاته المتعارضة، وقد تكون ذات نزعة موضوعية أو ذاتية وتتضمن العديد من الأنواع والأساليب.

توصف أيضا بأنها « جنس سردي نثري فني، حكاية خيالية، تستمد خيالها من طبيعة تاريخية عميقة، وتستمد فنيتها من كونها: شكلا، خطابا، ويقصد منه التأثير على متلقيه من خلال استعماله لأساليب جمالية. إنها مؤلف تخييلي نثري له طول معين، ويقدم شخصيات معطاة كشخصيات واقعية، يجعلها تعيش في وسط، ويعمل على تعريفنا بسيكولوجيتها، بمصيرها، وبمغامراتها». [2]

بهذا التعريف تعد الرّواية جنسا أدبيا يقوم على الخيال مكتوب نثرا، طويل نسبيا، يعرض ويجسد في وسط معين باستخدام أساليب فنيّة، ويوظف مغامرات وشخصيات يقدمها باعتبارها واقعية يهدف من خلالها ترك انطباع وتأثير في متلقيه.

والرّواية أنواع كثيرة، لا يتيسر حصرها بسهولة، نذكر منها:

رواية الفروسية، رواية السيرة الذاتية، الرّواية البوليسية، الرّواية التاريخية، الرّواية السياسية، الرواية الفلسفية، روايات المغامرات، روايات الخيال العلمي، الرواية الرومانسية، الرواية الواقعية، الرواية النفسية، الرواية الوجودية، الرّواية الجديدة...إلخ

– وبعد إيراد جملة من التعاريف والمفاهيم حسب الباحثين والنقاد– من هنا نخلص إلى نتيجة مفادها إلى أنّ الرّواية عمل إبداعي وشكل من أشكال التعبير الأدبي، يقوم على استعمال مجموعة من التقنيات السردية، وهي بناء تخييلي يعرض جملة من الأحداث والشخصيات التي تجري في حيز مكاني وزماني محدد. تمثل واقع حقيقي أو وهمي في الماضي أو

1– عبد الله العروي، الأيديولوجية العربية المعاصرة، تر: عيتاني محمد، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1970، ص275.

2– أحمد راكز، الرّواية بين النظرية والتطبيق،، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،ط1 ،1995، ص13.

الحاضر أو المستقبل. ومهما قلنا عن الرواية، سنجد أنها لا يمكن أن تفهم إلا ضمن منظومة الأجناس الأدبية التقليدية. ويبقى مفهومها زئبقي يختلف باختلاف المناهج النقدية التي تنتمي إليها، وتتنوع بتنوع الأساليب والتقنيات التي تستخدمها.

II . ظهور الرّوايّة

II .1- عند الغرب

يكاد يجمع النقاد والدارسين بأن الرواية بدأت في أوروبا في القرن الثامن عشر ميلادي (ق18م)، وأن نشأتها ترتبط بنشأة المجتمع الرأسمالي، إذن ولدت الرواية كفن حديث مع مجتمع ما بعد الثورة الصناعية في أوروبا في الوقت الذي بدأ فيه الإنسان يعيد تشكيل علاقته مع العالم ومع ذاته، في ظل التحولات التي أفرزتها الحياة الجديدة.[1]

إذ لم تبرز الرواية إلى العالمية هكذا صدفة ومن العدم عندما ظهرت في أوائل القرن التاسع عشر في أوروبا، وإنما كانت تستجيب لتقلبات جذرية طرأت على المجتمع الغربي آنذاك.[2]

ثم تعقد الفن الروائي في رحلته من بعد الثورة الصناعية إلى القرن العشرين ليكون أكثر الفنون الأدبية إرباكا وزعزعة للذات الإنسانية في سؤالها عن المعنى.[3]

إذا الظّروف الاجتماعيّة والتّاريخيّة التي ظهرت في البيئة الغربيّة خلال القرن التّاسع عشر مغايرة لما كانت عليه سابقا، فكان لابدّ إذا من أدب يخدم هذه المرحلة الجديدة، فبدأت الرّواية بالمواكبة، والبحث في عمق الذات الإنسانيّة.

1- ينظر: عماد البليك، الرواية العربية رحلة البحث عن المعنى دراسة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط1، 2008، ص9.

2- ينظر: اليوم الدراسي الوطني الثالث حول السرد "فلسفة السرد"، النقد الأكاديمي الغربي وتلقيه للرواية الجزائرية التأسيسية والتأصيلية، غنية كبير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد البشير الابراهيمي، برج بوعريريج، يوم2016/04/10.

3- عماد البليك، مرجع سابق، ص2.

ساد في العصور الوسطى نوع سردي عرف بـ"الرومانس-Romance" أو قصة الفرسان وبطولاتهم.[1]وهي قصص خيالية فيها:

« مغامرات فروسية يخوض فيها البطل سلسلة من المجازفات (...) ويمر بمختلف التجارب التي يتعرض فيها لأشق الصعوبات كي يتمكن في نهاية المطاف من الحصول على لقب فارس » [2]

ساهم هذا النوع الذي تطور في فرنسا في القرن الثاني عشر، في ظهور الرّواية ولوحظ أنّ هناك ترابطا فيما بينهما. كما يربط النقاد ظهور فن الرواية أيضا بالمجتمع الغربي، وهيمنة الطبقة البرجوازية على النظام الإقطاعي في القرن التاسع عشر، فأضحت الرواية لصيقة ومرتبطة لهذا المجتمع وتاريخه.

وقد عدّ كثيرٌ من النُقاد أنَّ "دُون كيشوت- Don Quixote " لـ "ميغال سرفانتيس- Miguel Cervantes " (الجزء الأول1605م والجزء الثاني 1615م) هي العمل الذي ساعد في تطوير الرواية.

نشأ فن الرواية في انجلترا على أيدي ثلاثة من الكتاب الكبار في القرن الثامن عشر وهم "دانييل ديفو- Daniel Defoe " (1660م-1731م)، و"صموئيل ريتشاردسون- Samuel Richardson" (1689م-1761م) و"هنري فيلدنغ- Henry Fielding" (1707م-1754م) وهم من الأوائل الكتاب الانجليز الذين أسسوا لفن الرواية كفن متميز. [3]

هكذا مرت الرواية بمراحل وأطوار عديدة أخذت في التشكل والتبلور حتى وصلت إلى ماهي عليه اليوم، هذا الشكل الذي اعتبره النقاد الشكل النهائي والمثالي للرواية. ولكن الرواية لم تتوقف بل ظلت تتطور وتتبلور وتمر بمراحل جديدة أخرى، فهي مستمرة إلى ما لانهاية.

1– عماد البليك، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2– ينظر: نضال الموسى، رواية تكوين الشخصية دراسة مقارنة، عالم الفكر، العدد03، 1987، ص230.

3– ينظر: إيان واط، نشوء الرواية، تر: ثائر ديب، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص8.

II.2- عند العرب

من الحقائق المسلم بها في الأدب العربي الحديث في مصر، أن فن الرواية قام في ظل عوامل النهضة العامة ونتيجة لها، ومع قيام المطبعة العربية وانتشار جمهور القراء. تحت تأثير الآداب الأجنبية، وهذه المقولة لا جدال فيها وقد تحدث عنها كثير من النقاد وناقشوها.

وأكد بعضهم أنّ هذا النوع الأدبي لم يكن له وجود في الأدب العربي قبل اتصال العرب بالحضارة الغربية في القرن التاسع عشر[1].

ومن التعسف القول بأن الرواية العربية ولدت في القرن العشرين أو في نهاية القرن التاسع عشر من لاشيء إذ أنها نشأت في أرضية غنية بتقاليد أدبية عريقة في القصّ. فما من شك في أن الأدب العربي عرف فن القصّ من قديم العصور من ملاحم وقصص شعبية ومقامات بل قد يكون لها أثّر في تطور فن القص في الغرب[2].

مما سبق يتبين لنا بأنّ الرّواية ظهرت في الأدب العربيّ الحديث بداية عصر النّهضة الحديثة، ولم تكن معروفة في الأدب العربي القديم، إلا أنّ هناك من يضع السّير الشعبيّة ضمن إطار الرّواية " ك سيرة: "عنترة " وقصة" سيف بن ذي يزن" أو" بني هلال و الزير السالم " وغيرها. إذا يجزم العديد من الباحثين بأنّ الرّواية لم تظهر عند العرب بمعناها الحديث، إلا بعد اتصال المثقفين العرب بحضارة الغرب.

وقد ظهرت الروايات العربيّة الأولى منذ 1857م حتى بداية القرن العشرين، بأسلوب المقامات ولغتها غارقة في التنميق.

وظهرت أيضا روايات اجتماعية خالصة من مثل "الهيام في جنان الشام" 1870م و"أسماء" 1832م، و"سلمى"(1878م- 1879م) لـ"سليم البستاني"، و"مجمع البحرين" و"الساق على الساق فيما هوى الفرياق" لـ "ناصف ليازجي" و"فارس الشدياق" وغيرها [3].

1- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، هيئة الكتاب العامة، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2004، ص23.

2- ينظر: المرجع نفسه، المرجع نفسه، ص28.

3- ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي –الأدب الحديث-، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص24-28.

ويؤكد ذلك قول أحد الناقدين أن:

«نشأة الرواية في الوطن العربي سوف نلاحظ أن الرواية في لبنان –كما في مصر– بدأت بمحاولات أدبية على غرار المقامات العربية. إذ اقتفى كل من "ناصيف اليازجي"، و"أحمد فارس الشدياق" أثر مقامات "الهمذاني والحريري"، ونحن لا نستطيع اعتبار هذا الإنتاج امتدادا للتراث القصصي العربي، كما عرفته المقامة أو سواها من النتاج الغريب من القصة. بل هو يقينا إنتاج جديد منقطع الأسباب بماضي الإنتاج العربي ». [1]

وفي فترة لاحقة، أي بعد القرن العشرين، اتسم عدد من الروايات بالرصانة، فكتب " فرح أنطوان" رواية "أورشليم الجديدة أو فتح العرب بيت المقدس" وكتب جورجي زيدان رواياته التاريخية المشهورة وكذلك فعل فؤاد صروف.[2]

وأسهم هؤلاء وغيرهم مثل "جبران خليل جبران" و "أمين الريحاني" و"ميخائيل نعيمة" في تطور الرواية العربية، وبدت أساليبهم أكثر تطورا. إلى أن جاءت رواية "زينب" لـ"محمد حسين هيكل" مابين سنة 1912م و1914م، وهي الرواية التي يعتبرها عدد من مؤرخي ونقاد الأدب نقلة نوعية هامة في تأسيس مسار الرواية العربية، لتوفر العناصر الفنية فيها.

ثانيا– السّينما

تعدّ الصورة الثابتة والمتحركة إحدى إفرازات الحضّارة الحديثة. قد جاءت نتيجة لمتطلبات المجتمعات الإنسانية، وتمكنت من أن تحتل دورا هاما في أغلب فروع الحياة، « فنحن الآن نعيش في عالم تتخلله الصور بشكل خاطف وسريع وتهيمن عليه؛ حيث تملأ الصور الصحف والمجلات والكتب والملابس ولوحات الإعلانات وشاشات التلفزيون والكومبيوتر والإنترنت والهواتف المحمولة (النقالة) بشكل لم يحدث من قبل في تاريخ البشريّة عامة » [3] ولأن الصّورة

1– سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة، مصر، ط1،1975، ص5.

2– ينظر: حنا الفاخوري، مرجع سابق، ص26–28.

3– شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، العدد 311، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005، ص3.

هيمنت على كل المجالات، فقد أصبحت موجودة في كل زمان ومكان إذ نجدها في شتى مناحي خاصة في القرن 20م فنراها في الكتاب المدرسيّ والمجلات والموسوعات العلميّة والكومبيوتر، ناهيك عن القنوات الفضائيّة، والأجهزة الذكية كالهواتف والألواح الإلكترونية. والسّينما من بين تلك المجالات التي طالتها الصّورة بل هي فن قائم على الصورة، لأهمية إبلاغها الملفت وتشعب حضورها، فالسينما من وسائل الاتصال المؤثرة في شرائح كبيرة من الناس نظرا لما تمتلكه من مقومات وإمكانيات متنوعة في إبهار المتفرج، وإيصال رسائل مختلفة له، فما هي السّينما؟ كيف نشأة وتطورت؟

I.تعريف السّينما

تمثل كلمة " Cinéma–سينما" اختصار لـ كلمة "Cinematographe-السينماتوغراف" (أي التسجيل الحركي-حرفيا- المعرب) وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما) وعرضها[1].

وهذه الكلمة "Cinéma" مشتقة أصلا من اللّغة اليونانية "Kinemat-kinema" التي تعني حركة، تضاف لها "Graph" بمعنى صورة[2].

إذن السينما هي صناعة تعتمد التصوير المرئي المتحرك بغية عرضها للمشاهد عبر دور العرض أو التلفاز، وهي تعرف بالفن السابع.

و «السينما وسيلة ترفيهية جماهيرية أو شعبية تزخر بالمؤثرات البصريّة البحتة» [3]، تأسست فكرتها على تحريك الصورة الثابتة وازدهرت فأنتجت أفلاما متحركة، وهي الفن السابع الناتج عن تآلف ستة أنواع من الفنون السابقة المتعارف عليها (العمارة، الموسيقى، الرسم، النحت، الشعر، الرقص).

1– ينظر: ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السّينمائية، تر: فائز بشور، نسخة إلكترونية، ص16.

2–Oxford students Dictionary, London, Ed.1,Oxford university press ,1988, p112.ترجمة الباحثة

3– أحمد كامل مرسي، مجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1973، ص76.

وهي من الوسائل الإعلاميّة المؤديّة إلى تنمية الخبرات، ولاسيما إن كانت هادفة وهي مهمة جدا لارتباط بصر المشاهد وسمعه بالقول والفعل والحركة.

و «حين ارتقت السينما استطاعت أن تعرض القريب والبعيد في الزمان والمكان في آن واحد» [1]. وهي أصلا طبع صور أو رسوم متلاحقة على شريط شفّاف وعرضه على الشاشة البيضاء بتسليط ضوء قويّ عليه بحيث يتولّد لدي المشاهد إحساس بأنّ الحركة متتابعة، ومتّصل بعضها ببعضها الآخر، أو بكلام آخر هي فنّ إبراز المشاهد الحيّة. وتوصلت السّينما إلى أن تكون مُحصّلا لمعظم الفنون من رسم، وتصوير، وأدب، ونحت، وموسيقى، ورقص، وغناء وهندسة، ومسرح، ومع ذلك فهي تتميّز عنها كلّها بشمولها وقابليتها للإيحاء، واستخدامها وسائل هائلة في التمثيل والإخراج [2].

ومما لا ريب فيه أن السينما في بداياتها كانت فنا مرئيا صامتا يعرض صورا متحركة لا تنبض بالصوت كالأفلام التي ظهر فيها الممثل (رودولف فالنتينو- Rudolph Valentino).

II. نشأة السّينما

اقترن ميلاد السّينما بحاجة النّاس إلى اختراع يسمح لهم بالتقاط الصور من الطبيعة تحاكي الواقع في حياتهم اليومية، وحاجة العلماء كذلك إلى هذا الاختراع لكي يسجلوا حركات الأجسام الفلكية، وحركات الكواكب في مداراتها، وغيرها من المخلوقات البشريّة وغير البشريّة المتواجدة في هذا الكون. نظرا لقصر عين الإنسان في تتبع الحركات السريعة والدقيقة. لكن الأفلام العلمية لم تلق رواجا مثل ما نالته نظيرتها الخياليّة والدّراميّة لميل النّاس إلى التسلية.

ويرجع أصل السّينما إلى الغرفة السوداء "Chambre Noire" المعروفة، في اللّغة اللاتينية بـ: "الكاميرا أوبسكورة-Camera Obscura". فهيّ الغرفة التي لا تتمتع إلا بثقب ضيق فتح بأحد جدرانها على أن تتم في الجدار المقابل لتلك الفتحة، عملية إعادة إنتاج دقيقة[3] تكون في شكل مقلوب لكل ما يمكن أن نشاهده في الخارج.

1- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص540.

2- ينظر: جبور عبد النور، مرجع سابق، ص144.

3- محمود ابرقن، ماهي السينما؟ السينما: فن ولغة ووسيلة اتصال، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2011، ص28-29.

فالكاميرا أوبسكورة، إذن ما هي إلا نموذج للعين المجردة، و «كانت الغرفة السوداء معروفة لدى المصريين القدامى في القرن الرابع قبل الميلاد، وكانت معروفة كذلك من قبل الرومان والإغريق» [1]، وماهي إلا نموذج مكبر لآلة التصوير الفوتوغرافي التي سبقت اختراعها مجموعة من التجارب والإضافات.

أما «التصوير الخاص الذي يقف وراء الصّور المتحرّكة عرف حتى القرن الثانيّ الميلادي، عندما اكتشف عالم الفلك الإغريقي "بطليموس-Ptolemy " أن العين البشريّة تحتفظ بالصّور على الشبكيّة للحظة عقب اختفاء هذه الصّور. وتستمر هذه الظّاهرة باستمرار الإبصار أو استمرارية الرؤيّة البصريّة» [2]، و«في العصور الوسطى حين بلغت الحضارة العربية والإسلاميّة أوجها تمكن العالم الفيزيائي الكبير "محمد الحسن بن الهيثم أو علي البصري" من ابتكار القاعدة الأساسية للتصوير الضوئي» [3] وبمرور الوقت تطورت مبادئ الغرفة المظلمة وأصبحت مجسدة في أجهزة التصوير الفوتوغرافي وآلات التصوير السينمائية والتلفزيونيّة.

بالرغم من أن اكتشاف التصوير الضوئي كان انجازا عظيما إلا أن تحريك الصورة الثابتة كان هدف كثير من العلماء والمخترعين والفنانين التشكيليين مثل "ليوناردو دافنشي- Leonardo Da Vinci "، فقد عمد العالم الفيزيولوجي الفرنسي:

« "إتيان جول ماراي-Etienne Jule Marey" إلى اختراع آلة تصوير فوتوغرافي معروفة باسم:Le Fusil Photographique" -البندقية الفوتوغرافية" أو المصورة للحركة والتي تعد التصميم الأول للكاميرا السينمائية» [4] وبفضل الاكتشافات المتتالية لكل من "توماس إديسون-Thomas Alva Edison" و"الأخوين لوميير-Lumierre"، أصبحت السينما بعد أن تمكنت من تصوير الحركة لها القدرة على توقيف المتحرك الذي سبق تصويره وتبطيئه.

1– محمود ابرقن، المرجع السابق، ص29.

2– شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 251.

3– محمود ابرقن، المرجع السابق، ص30-31.

4– المرجع نفسه، ص40-41.

و«في العام 1894م تم افتتاح أول دار عرض للكينتوسكوب* في مدينة نيويورك، وظهر أول فيلم أنتجته شركة أديسون، واسمه" أنابيل- Anabelle" وكان زمن عرضه ثلاثين ثانية».[1]

و«في سنة 1895م قدّم " أوغيست ولويس لوميير- August- Louis Lumiere " براءة اختراع آلة السّينما ** وصوّرا أول أفلامهما، "الخروج من مصانع لوميير" و "وصول القطار إلى محطة لاسيو"» [2] وسواء كانت فنّا أو ترفيها، ارتكزت السّينما منذ البداية، على جهاز تصوير مبتكر على نحو جذري وحديث: الشاشة. لم يكن المشهد المسرحي أو قماش اللّوحة وإنما الشاشة المضيئة، الشاشة الكبيرة، الشاشة التي تجعل الحياة مرئيّة في الحركة نفسها.[3]

وقد مرت السّينما بمراحل تطورت خلالها من السينما الصامتة (1895م -1930م)، إلى السينما الناطقة (1930م-1960م)، إلى السينما المعاصرة (1960م-1995م) وتطورت من سينما الأبيض والأسود إلى سينما الألوان.[4]

ويزداد تأثير الصّور في السينما بسبب تكوينها التّقني وبلاغتها التكنولوجيّة، وإشباعها بالألوان والمؤثّرات الخاصة، بحيث تستفز أحاسيس المشاهد البصريّة والسمعيّة، وتستحوذ عليه خاصة مع ظهور أدوات الإخراج والمونتاج، وتطور الحيل السّينمائيّة والمؤثرات البصريّة والرسوم الثلاثيّة الأبعاد(3D) وبرامج فن الجرافيك التي ساعدت على ظهور الأفلام السّينمائيّة الخياليّة

---

* الكينتوسكوب-Kyntoscope: هو اختراع يقوم بعرض الصور المتسلسلة بطريقة أكثر فاعلية وأقل تكلفة من الاختراعات التي سبقته. صاحب فكرة هذا المشروع هو توماس أديسون، والمطبق الحقيقي له هو وليام ديكسون.

1- شاكر عبد الحميد، مرجع السابق، ص 252.

** آلة السّينما: هي جهاز السينماتوغراف.

2- ينظر: فرنسيس بال: الميديا، تر: فؤاد شاهين، دار الكتب المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص23.

3- ينظر:جيل ليبوفيتسكي وجان سيرو: شاشة العالم ثقافة وسائل إعلام وسينما في عصر الحداثة الفائقة، تر: راوية صادق، العدد 2040، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص 13.

4- ينظر: جيوفري نوييل سميث، موسوعة التاريخ في العالم، م1و2و3، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

الحديثة بصّورة مدهشة في درجة واقعيتها، إلا أن الجميع يعرف أنّها صناعة فنيّة وليست حقيقة فهذه التّقنيات المستخدمة في تصوير الأفلام السّينمائيّة باتت عنصرا أساسيا في مجال العمل السّينمائي. وقد شهدت تلك التّقنيات طفرة حقيقيّة خلال السنوات القليلة الماضيّة مما جعل مقولة: "الصّورة لا تكذب" جزءا من التاريخ وأصبح في مقدور الصّورة أن تكذب.

ثالثا– العلاقة بين السّينما والرّوايّة

وجدت السّينما منذ بدايتها الصامتة في الأدب أحد المناهل الكبرى التي يمكن أن تستفيد منها، بل وترى فيها وصفة جاهزة تستطيع التعامل معها وتحولها إلى أعمال فنيّة طبقا لقوانينها السّينمائية. في المقابل استلهمت الرّواية من الفنّ السّابع جملة من المعطيات البصريّة والتقنيات الفنيّة مما أثّر في جمالياتها وأساليبها الكتابيّة.

و« العلاقة بين هذين الوسطين يمكن تتبعها إلى طفولة السّينما تقريبا»[1]حين حاول بعض المخرجين في بداية القرن العشرين، أن يستخدموا من الرّوايات والقصص مادة لأفلامهم، فأُخِذت الكثير من روائع الأعمال الأدبيّة الخالدة التي تصلح أن تكون موضوعا فيلميا وخضعت للمعالجة السّينمائيّة. على رأسهم: « "جورج ميلييس– Georges Melies" الذي اقتبس جُلّ روايات "جول فيرن– Jules Verne" الاستباقية* –Anticipation، فيُعدُّ –بلا منازع– أبا لما يعرف بسينما الخيال العلمي–Science-Fiction ، حيث نجد في فيلمه "الرّحلة إلى القمر– Le Voyage Dans La Lune " الذي صوره عام 1902م، في الأستوديو الذي بناه "بمونتروي– Montreuil " بصفته أول أستوديو سينمائي في العالم جميع التقنيات والشخصيات الدّرامية التي أصبح يتميز بها فيما بعد فيلم الخيال العلمي». [2]

1– لؤي دي غانيتي، فهم السينما السينما والأدب، تر: جعفر علي، منشورات عيون المقالات تينمل للطباعة والنشر، مراكش المغرب، (د،ط) 1993، ص3.

* يتعلق الأمر بروايات "جول فيرن" الآتية: " غزو القطب – A la Conquête du pôle "، " مائتا فرسخ في أعماق البحار– 20 000 lieues son les mers "، " الرّحلة عبر المستحيل– Le voyage a travers l'impossible "، ينظر: محمود ابرقن، مرجع سابق، ص170.

2– محمود ابرقن، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وكذلك « فيلم مولد أمة- Naissance D'une Nation لدافيد وارك جريفت-David Wark Griffith الذي صُوِّر بديكور ضخم وكلف منتجيه أموالا باهظة، فهو مقتبس عن رواية "كلونسمان- Clansman" لـ " توماس ديكسون- Thomas Dixonعُرض في سنة 1915 لِيُدشن بذلك ميلاد الإمبراطورية السّينمائية المعروفة بـ: "هوليوود"». [1]

هكذا تبدو بداية الرّوابط بين الرّواية والفن السابع، منذ الظهور الأول للسينما في مرحلتها الصامتة « عندما كانت تستخدم اللاّفتات المكتوبة للتعبير عن مضمون الحوار أو للتعريف بما تعجز عن نقله الكاميرا السينمائية حينذاك» [2] فالسينما منذ أن خطت خطواتها الأولى من مجرد تصوير للأشياء المتحركة إلى تقديم أفلام روائية، اعتمدت إلى حد كبير على الأعمال الأدبية تستمد منها موضوعاتها، وهذا التعاون مستمر إلى حد الآن، يتراوح بين مد وجزر في البلدان المختلفة وفي الفترات المختلفة من تاريخ صناعة السينما، بل إن السينما نفسها استمدت بعض وسائل تعبيرها الفنية: اللقطة المقربة، القطع،...من الأعمال الأدبية.

وفي المقابل فقد تأثر الأدب – خاصة بعد الحرب العالمية الثانية – بالسينما، فعندما اكتشفت السينما الناطقة كان الفيلم الصامت قد أحدث أثره البالغ بالفعل في الرواية المكتوبة، بل أصبح كثير من الأدباء يؤلف وهو يراعي أن عمله سيحول إل فيلم سينمائي، وقد تنبأ بعض الكُتَّاب بأن هذا الاختراع الجديد الذي له يد تدور سوف يحدث ثورة في حياتهم –حياة الكُتاب– مما يتوجب عليهم أن يكيفوا أنفسهم للشاشة والكاميرا، ولابد من خلق شكل جديد للكتابة.

1– Christian Metz, Langage et cinéma, Paris, Ed. Albatros, Coll.ça/cinéma,1977, p20.ترجمة الباحثة

2– نادر عبد الله دسه، فن الإخراج السينمائي، دار الإعصار العلمي، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 298.

ثم توالت الأعمال تباعا مع تطور السينما، « فكان أن ظهرت كثير من عناوين الأفلام تحمل نفس عناوين الرّوايات المؤفلمة وحقق الكثير منها رواجا وشهرة كبيرين، إذ لا يمكننا حصر الأعمال الروائية التي قُدمت من خلال السينما لكن يمكن أن نذكر منها: "أنّا كرنينا" و"الحرب والسلم" لمؤلفهما "ليو تولستوي-Leo Tolstoy "، و"الجريمة والعقاب" لـ "دوستوفسكي- Dostoevsky "، و "البؤساء" و"أحدب نيوتردام" لـ "فيكتور هوغو - Victor Hugo"، حيث لم يجاوز عرض أي من هذه الأفلام ربع الساعة». [1]

بالإضافة إلى روايات "أوليفر تويست" لـ "تشارلز ديكنز-Charles Dickens " و "العجوز والبحر" لـ "ارنست همنغواي- Ernest Hemingway " و "هاري بوتر" لـ "جوان رولينغ- Joan Rowling" و "سيد الخواتم" لـ "جون رونالد رويل تولكين- John Ronald Roel Tolkien "، إلى جانب ما تم تحويله مؤخرا ولقي نجاحا كبيرا.

عربيا أيضا حازت الروايات على فرصة التحول إلى أفلام كـ «زينب» لـ "محمد حسين هيكل" و"قنديل أم هاشم" لـ "يحي حقي"، و"الثلاثية" لـ "نجيب محفوظ"، و"رجال في الشمس" لـ "غسان كنفاني" و "الخبز الحافي" لـ "محمد شكري" و"عمارة يعقوبيان" لـ "علاء الأسواني" و"ريح الجنوب" لـ "عبد الحميد بن هدوقة"، وغيرها من الإبداعات الأدبية العربية. و« في السنوات الخمس الأخيرة من الخمسينات قد اقتبست السينما المصرية من الأدب خمسة وعشرين فيلما يعد أغلبها علامة مميزة في تاريخ هذا السينما مثل:

« "دعاء الكروان" لـ "طه حسين" و "رد قلبي" لـ "يوسف السباعي" و"بداية ونهاية" لـ "نجيب محفوظ". وقد شهدت السينما نشاطا آخر مكثفا للأدباء المعروفين، حيث عكفوا على كتابة سيناريوهات لأفلام أخرى غير مأخوذة عن نصوص أدبية. وكان منهم نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس والشرقاوي». [2]

1– مسعدي الطيب، من الرواية إلى الفيلم السينمائي، الإنسان والمجال، العدد 05، المركز الجامعي نور البشير، البيض، الجزائر، أفريل 2017، ص247.

2– محمود قاسم، قراءة مقارنة بين الأدب والسينما، مجلة البيان، رابطة الأدباء الكويتية، العدد 333 ، الكويت، أفريل 1998، ص73.

يمكن القول إن العلاقة بين هذين الحقلين هي علاقة متقابلة تأثر وتأثير. « فقد ادعى (غريفيث-David.W.Griffith) بأن العديد من تجديداته في السينما كان في الواقع مأخوذا من صفحات (ديكنز)، في مقاله "ديكنز وغريفت والفيلم اليوم" يرينا (ايزنشتاين – Sergey Eisenstein) كيف قدمت روايات (ديكنز) لـ (غريفت) عددا من التقنيات بضمن ذلك ما يقابل الاختفاء التدريجي والتداخل وتكوين الصورة، والتجزئة إلى لقطات والعدسات الخاصة بالتحوير وأهمها جميعا مبدأ المونتاج المتوازي، حتى أن (ايزنشتاين) يُحول الفصل الواحد والعشرون من رواية "أوليفرتويست" إلى نص تنفيذي ليدل على أحاسيس (ديكنز) السينمائية».[1]

هكذا ندرك أن هناك تفاعلا متميزا بين الرّواية والسّينما، إذ لم تعكف هذه الأخيرة على الاقتباس والتأسيس انطلاقا من نصوص أدبية فقط.بل استعانت بالرّواية حين « دمجت تكنيك الكتابة الأدبية – الروائية في خطابها ولغاته مثلما هو لافت في أعمال "روبير بريسون- Robert Bresson " و "مارغريت دوراس- Margaret Doras "».[2]

لقد أثر الفن الروائي بأعماله على الفن السينمائي، الذي بالفعل أفاد من الروايات الأدبية إفادة عالية، بحيث لم يعد أحد ينكر«تأثر البناء الروائي بالفيلم، فقد أفادت الرواية أدق فائدة من حرفية المونتاج مثلا ومن قلب ترتيب الحوادث، ومن الواضح أن القصاص يستعمل اليوم طرقا فنية في السرد، سواء أكان نقلها نقلا مباشرا، أم كان الأمر يتعلق بنوع من التقارب الجمالي، الذي يعكس في نفس الوقت أشكالا عديدة معاصرة من أشكال التعبير». [3]

1– لؤي دي غانيتي، مرجع سابق، ص4.

2– عبد الجليل بن محمد الأزدي، الأدب والسينما، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2018، ص22.

3– هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة (1945-1988)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1990، ص58.

ومن جانب آخر أصبحت الرواية تستثمر « التكنيك السينمائي في الكتابة الروائية، مثل الاسترجاع والوقفة والتلاعب بالأزمنة وغيرها وقد نبه على هذا الأمر الكثير من نقاد الرواية ومنظريها. ومن ضمنه السيد (جيرار جينيت-Gérard Genette) في كتابه الاستراتيجي: خطاب الحكاية- بحث في المنهج وهو قراءة وتحليل لرواية مارسيل بروست: بحثا عن الزمن الضائع وإذا كانت هذه الحالة تجد مثيلتها عموما في الرواية الجديدة مع "آلان روب غرييه – Alan Rob Grayer " و"ناتالي ساروت – Natalie Sarout فإنها فاقعة البروز لدى (كلود سيمون- Claude Simon) وخاصة في روايته طريق الفلاندر».[1]

إذا استفادت الرّواية بدورها من آليات وأدوات السيّنما، حيث مارست هذه الأخيرة تأثيرها الواضح في أساليب الكتابة الرّوائية الجديدة والمعاصرة، وقدمت لها خدمات جليلة حين أعارتها تقنيات سينمائية متنوعة كالمونتاج، والكولاج، القطع، والوصل، عدسة الزوم، والمشهدية، والتوازي...

« كما أنّ الفضل يرجع إلى السّينما في ولادة نوع سردي درامي جديد وهو السّيناريو الذي أصبح في بعض الأحيان يُنشر مستقلا عن السّينما، على نحو ما حدث بالنسبة إلى سيناريو "الموت" لـ "ايرك سينغال"»[2]، وأسهمت أيضا في ظهور جنس جديد يعرف بـالرّواية السّينمائية.

ومن هنا غدت العلاقة بين هذين الفنّين وثيقة إلى حد اعتماد أحدهما على الآخر، حيث أصبحت الرّواية رافدا هاما من روافد الفنّ السّابع، بينما باتت الرّواية تستعير وتوظف الأساليب السّينمائيّة. تتراءى أكثر هذه العلاقة المتبادلة بين السينما والرّواية، في النجاح الذي تحققه الروايات بعد تجسيدها سينمائيا من ناحيّة، ومن ناحيّة أخرى في عدد الأفلام التي أخذت عن أعمال روائية.

1– عبد الجليل بن محمد الأزدي، مرجع سابق، ص23.

2– الرشيد بوشعير، العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد04، 2013، ص81.

إذ تذكر في هذا الصدد « "مارغريت فاراندا ثروب- Margaret Varanda Throb " أنّ ما بيع من نسخ رواية "مرتفعات ويذرنج" بعد عرض الفيلم الذي أخذ عنها يفوق ماتم بيعه خلال الاثنين وتسعين سنة السابقة منذ وجودها»[1] مع العلم نجاح الأعمال الروائيّة لا يعني بالضّرورة نجاحها سينمائيّا، كما أنّ فشل الرّوايات لا يعني بالضّرورة فشلها في عالم السّينما. إلا أنّ هناك آراء للذين يرون في اعتماد السينما على الأعمال الأدبيّة، دون اللّجوء إلى نصوص كتبت مباشرة لها نقصا يقلل من قيمتها، ويجعلها تنتج أعمال رديئة. وإن كنا لا نذهب تماما مع ما ذهب إليه هؤلاء. لأنّ السينما أثبتت قدرتها في تقديم أعمال فنية محولة من روايات سواء أكانت هذه الرّوايات ناجحة أم لا، مشهورة أم مغمورة، كما أثبتت جدارتها أيضا في تقديم أفلام أصيلة مكتوبة خصّيصا لتجسد وتعرض مباشرة. ويعني هذا أن مقدور كل من الرواية والسينما واحد، بحيث يساعد كل منهما في تحديد مصير الآخر، والحفاظ عليه، والعمل على تطوره ونضجه، ولعل هذا كان من أسباب وجود فريق من الروائيين المؤيدين للكاميرا.

طالما كانت الحدود الفاصلة بين فن السّينما وفنّ الرّواية واضحة، فالأسلوب السينمائي يختلف عن الأسلوب الرّوائي لكنهما يتقاربان، وعلنا نوضح ذلك أكثر في الفصول اللاحقة من هذا البحث.

ولعل هذه التقاطعات وهذا الارتباط والتوطد بين الأدب والسينما جعل العلاقة بينهما طوال الوقت فيها تماس والتباس إلى حد كبير. فالأدب والسينما يتواصلان ويتكاملان على أصعدة متنوعة، ومن الملائم القول كذلك إنهما يتعارضان ويتقابلان في مناح كثيرة وعلى مستويات عديدة.

1– هاشم النحاس، الإعداد السّينمائي بين البناء الرّوائي والبناء الفيلمي، عالم الفكر، العدد01، المجلد السادس، أفريل- ماي -جوان 1975، ص249.

فالتأثير والتأثر بين الفن الروائي والفن السينمائي أمر جاوز الأطر الضيقة، حيث غدت العلاقة بينهما أكثر فعالية وتنوعا، فلم تقف تلك العلاقة عند حدود النقل أو الترويج للعمل الأدبي أو السينمائي أو البحث عن رواية تعالج قضايا معاصرة، ولكنها اتجهت نحو تطوير تقنية السرد الأدبي والسينمائي، هي علاقة غنية، من أولوياتها النضج والتنويع الفنيان.

وتعد العلاقة بين الأدب والفن السابع "السينما" الذي جاء بعد الفنون اللغوية والموسيقية والتشكيلية بمئات السنين علاقة مركبة ومربكة، فهي ليست علاقة من طرف واحد ولكنها متشابكة ومتفاعلة، مما جعل بعض الروائيين بعد مشاهدتهم للأفلام السينمائية يتمنون لو لأنهم يكتبون كما تصور الكاميرا.

والسينما لها سمات الفن الأصيل، فقد أصبحت متميزة عن الأدب، فهي حين تلجأ إلى استخدام الأدب إنما تستخدمه لتخلق منه أعمالا فنية أصيلة طبقا لقوانينها السينمائية، ولم تعد تستخدمه لتستمد منه حياتها كما كانت الحال عليها من قبل، فاعتماد السينما على الأعمال الأدبية لا يمثل إشكالية بعد الآن بعد أن اتضحت الحدود الفاصلة بين فن الفيلم والأدب، واتضح كذلك أن العلاقة بين الفنين – السينما والأدب – علاقة متبادلة « يَتكامَل فيها اعتماد السينما على روائيين، وإنتاجات روائية، ودخول بعض الروائيين حقل الكتابة والإخراج السينمائي واستلهام الرواية للأساليب والتقنيات السينمائية، وكتابات روائية في نطاق محدود استنادا إلى أعمال سينمائية» [1] كما ظهرت بوضوح تلك العلاقة التبادلية بين الفن الروائي والفن السينمائي في حمل الكثير من الأفلام عناوين أعمال روائية مشهورة لروائيين كبار عالميا.

1– جيهان عطا نعيسة، الرواية والسرود السمعية والبصرية (الرواية والسينما...مسارات مقارنة)، ضمن أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الكويت، 2008، ص205.

الفَصلُ الأَوَل:

تَفاصِيلُ النَّص بَينَ الرِّوايَة والسِّينما"Life Of Pi"

أولا– رواية " Life Of Pi"

I. "Life of Pi" مُلخص الرّواية

II. بطاقة الرّواية

ثانيا– فيلم "Life Of Pi"

I. "Life of Pi" ملخص الفيلم

II. بطاقة الفيلم

ثالثا– الفيلم السّينمائي من الفكرة إلى العرض

I. مَرحلةُ مَا قبلَ الإنتاج–Pre– Production

I.1– الفِكرة–Concept

I.2– السيناريو–Scenario

II. مرحلة الإنتاج–Production

III. مرحلة ما بعد الإنتاج–Post–Production.

III.1– التوضيب–Montage

III.2– التوزيع والدعاية–Distribution And Advertising

III.2.أ– الملصق السينمائي–Film poster

III.2.ب– الشرائط الإعلانية–Trailers

رابعا– قراءة في غلاف الرواية و أفيش الفيلم

I. غلاف الرواية

II. أفيش الفيلم

خامسا– البنية الكتابية بين نص الرّواية الأدبيّ ونص السّيناريو البصري

أولا- رواية " Life Of Pi"

"حَياةُ بايْ-Life Of Pi" هِي روايةٌ ألفها الكَاتبُ الكنديُ ذو الأصلِ الإسْباني: "يان مارتل- Martel Yann" باللُّغة الإنجليزيّة نُشرت أوَّل مرَّة فيِّ سِبتمبر2001، وتم نَقلُها إلى أربعينَ لُغة منها اللُّغة العَربيّة. حَصدت العَديد مِن الجوائزِ أهمُها "جَائزةُ مَان بُوكر – Man Booker Prize"* سنة 2002. ويُمكننا القولُ بأنَّ الجوائز التي تحصُل عليها الرِّوايات أو الأفلامُ لا تقدمُ دليلاً كافياً لكمالِ هذه الإبدَاعَات.

اسْتمرت شُهرتها في الازديادِ بشكلٍ مُلفت ونَالت الحُقوق لإنتاجهَا سِينمائيا، واستطاع بذلك أحد أشهر مخرجي الأفلام السينمائية خاصة تلك التي تستخدم التأثيرات البصريّة في صناعتها، وهو المخرج "التايواني أنج لي-Ang Lee" تحويل "حياة باي" من النص السردي المكتوب إلى الشاشة الفضيّة.

أدَان بعضُ النُقَّاد والصحفِيينَ رِوايةَ "حياة باي" بعدَ فَوزها بِجائزةِ البُوكَر، واتّهَمُوا صَاحِبَها بالسَرقة الأدَبيِّة من الرواية المكتُوبة باللُّغة البُرتغالية "ماكس والقِطَطْ- Max and The Cats" للكاتبِ البرازيلي "مواسير سكليار-Moacyr Scliar". لكنَّ "مارتل" قَامَ بِكتابةِ شُكرٍ للمُؤلفِ البرازيلي في الطَّبعاتِ الجَديدة لروايتِهِ، وأعربَ في توطئة هَاتِه الرِّواية بأنهُ مدينٌ للسَّيد "مواسير سكليار" حيثُ أمدَّه بشرارةِ الحياة.

* جائزة "مان بوكر البريطانية – British Man Booker Prize" : تُعتبر جائزة "بوكر" أشهر وأهم جائزة في بريطانيا، ورَغم ذلك فهي جَائزة حَديثة نسبيا، حَيثُ تم مَنحها لأول مرة عام 1969، وقِيمتها المالية تصِلُ إلى عَشرة آلاف جُنيه إسترليني، تحصُل عليها أحْسنُ رواية صَدرت خِلال العَام نفسه، والجهة التي تُشرف عليها هي "جمعية الكتاب الوطنية"، وهي جَائزة ذات مُستوى عَالي تُقدَّم سنويا لأفضل رواية كُتبت باللُّغة الإنجليزية لأديب من دُول الكُومنولث أو من الجمهورية الأيرلندية. للاستزادة ينظر: محمود قاسم، موسوعة الجوائز الأدَبية العَالمية، وَكَالة الصحافة العَربيِّة ناشرون، مصر، ط1، 2018، ص5.

وصَرَّح بأنَّ الفَرضِية التي كَانت لديه والمتَمثِلة في حَديقة حَيوانات تُديرها عائلة تقرر السفَر إلى البرازيل، تغرق السَفينة التي تنقلهُم، ويبقى النَّاجِي الوحِيد مُتواجدًا عَلى قَارب نَجاة واحد في عَرض المحيط مَع نمر أَسْود. تَم إنشاؤها عن غير قَصْد، عند قِراءته مُراجعة لِكِتَاب لم يَعُد يتذكر اسمه قَائلاً:

« قرأتُ قبل نحو عَشرِ سَنوات في صَحيفة "النُيويورك تايمز- New York Times " مُلخصا "لجون أبدايك- John Updike " لرواية في القِسم الخَاص بِعرض الكُتب- لكاتب برازيلي يُدعى "مواسير سكليار" نسيتُ عُنوان الرِّواية...بحثتُ عن الكِتابِ، لكن بَاعة الكُتب سَألوا حَواسيبَهم وهَزوا رؤوسَهم بالنفي ثُم نَسيتُ الأمرَ. لَقد تناسَيتُه. لم أكُن أرغبُ حقاً بقِراءة الكِتاب...لماذا أصْطَّبر على الفَرضية الرَّائعة التي دُمرت بواسطَة كَاتب أدْنى. والأسْوأ من ذلكَ، مَاذا لو كَان أبدايك مخطئاً ؟ ماذا لو لم تكن الفَرضِية فقَط مُتقَنة»[1].

وأثبتَ في النّهاية بأنهُ لم يعتمدُ أسلوبَ الانتحالِ والسَرقة الأدَبيّة مثلمَا رُوجَ لهُ، كيفَ يحدثُ ذَلكَ وهو لم يطّلع عَلى الكِتاب الأصلي؟، بل قرأ مراجعة له في إحدى الصُّحف وتَأثَر بالفرضِية التي جَاءت فيها، فهي –حَسبَ "يان مارتل"- فرضية رائعة لم تنل حَظها الموفق من كَاتب المراجعة الذي أَبدى استِياءهُ إزاءهَا.

يتضحُ بأنَّ "مارتل" لم يقرأ كتاب "ماكس والقطط"، غير أنه قرأ مُراجعة له كَانت منشورة في صَحيفة "النيويورك تايمز"، قبلَ سنوات من كتابة روايته "حياة باي" واستلهم الفِكْرة من هُناك فعلاً.

تمتدُ الرِّوايّة عَبر أكثر من ثلاثة مَائة وأربعينَ صَفحة في نُسختِهَا الأَصْلية باللُّغة الإنجليزيَّة، وتتكونُ من عَددٍ من الفُصول يَصلُ إلى مائة فصل، هذه الفصُول مُوزعة على أقسَامٍ ثَلاثة رئيسَة، كلُ قِسم منهَا مَوسُوم بعُنوان مُوح عَلى ما بدَاخِله من السَّرد القَصَصِي، وجَاءت مُعنونة كالآتي[2]:

1 – يان مارتل، تر: عبد الله الزماي: كيف كتبتُ رواية حياة باي؟ موقع جريدة الرياض، http://www.alriyadh.com/157139، التاريخ: 2017/03/28، التوقيت: 45:17.

2 – ينظر: يان مارتل، حياة باي، تر: سامر أبو هواش، منشورات الجمل، بغداد، العراق، ط2، 2006 ، ص17-353.

الجزء الأول" تورونتو وبونديتشري"

تَضمنَ تفَاصيل عن طبيعَة الحيَاة داخلَ حَديقَة الحيوان وتأقلُم الحيوانات فيها وتصَرفاتهم وطباعهم، كما تطرق أيضا إلى حياة البطل "باي "طفولته وعلاقته بمختلفِ الأديان وتعرفه عليها ومن ثمة اعتناقه للأديان الثلاثة "الهندوسية ، والمسيحية والإسلام".

الجزء الثاني" المحيط الهادئ"

دارت أحداثهُ في المحيط الأطلسي عندما قررت عائلة "باي" لأسباب سياسية أن تغادر الهند إلى كندا، مع بعض من حيواناتهم على متن الباخرة، ولكنها تغرق ليجد "باي" نفسه في قارب مع أربع حيوانات مفترسة لمدة مائتان وسبعة وسبعون يوماً في البحر، فيتأقلم مع الحياة ويضطر لأكل أنواع الحيوانات البحرية وترويض النمر كي لا يفترسه، وبمساعدة بعض المؤونة الموجودة في القارب ينجو بأعجوبة ليصل إلى اليابسة.

الجزء الثالث" مستشفى بنيتو خواريز، تومالتان، المكسيك"

يلخص هذا الجزء فكرة الرواية فبعد أن يصل البطل لليابسة تنقذه البحرية اليابانية، وتطلب منه سرد قصته وكيف استطاع النجاة وما هي أسباب غرق السفينة. فيقص لهم حكايته وهي (الرواية التي قرأناها) ولكنهم لا يصدقونه كيف يمكن لإنسان أن يعيش مائتين وسبعة وسبعين يوما مع نمر وفي منتصف البحر! يضطر باي لتغيير قصته وتبديل الحيوانات الأربعة ببشر حقيقين لتكون القصة منطقية و أكثر واقعية.

I. "Life of Pi" مُلخص الرّواية

قبلَ البدءِ في سَرد تفَاصيل وأحْداثِ الرّواية، أوردَ الكاتبُ "يان مارتل" توطئة في شَكل مُلاحظات جاءت معنونة بـ "Author's Note" شرح فيها الظروف التي أسهمت في ولادة هذه الرّواية. ووضح فيها أن روايته السابقة التي صدرت في كندا عام 1996 فشلت ولم تحظ بالنجاح المرجو منها، لكنه لم يتأثر كثيرا بذلك الفشل، بل بدأ بمشروع كتابة رواية جديدة أخرى تجري أحداثها في البرتغال عام 1939، بفضل منحة قدمها له المجلس الكندي للفنون.

وكان المال الذي يملكه زهيدا جدا لا يُمَّكنه من السفر إلى البرتغال، والإقامة فيها لاستكمال مشروعه في الكتابة، بل سافر إلى الهند وأقام بمركز "ماثيران-Mathyran" على التلال. هناك لفظت روايته التي كانت ستجري أحداثها في البرتغال أنفاسها، لأن همسا سوداويا كان يراوده في خلفية تفكيره يكرر له دائما:

« مهما كان موضوعك جيدا، وكذلك قدرتك التعبيرية. شخصياتك مفعمة بالحياة إلى حدّ أنه يمكنك أن تستخرج لها شهادات الميلاد. الحبكة التي وضعتها لهم عظيمة، بسيطة ومشوقة. كما أنك قمت بأبحاثك، وجمعت الوقائع –التاريخية، والاجتماعية، وتلك المتعلقة بالطقس وعادات الأكل- التي ستمنح قصتك المصداقية والأصالة... لن تنجح الرواية. ثمة عنصرا ناقصا...، إنه اكتشاف مدمر للروح ».[1]

ويعرجُ إلى الحديثْ عن الملاحظات التي سجلها حول روايته الفَاشلة وأرسلها عبر البَريد إلى عنوان وهمي في "سيبيريا-Cybirya"، وأرفقها بعنوان وهمي آخر في "بوليفيا-Boulivia" للرد. ثم يبوح أنه جَلس كئيبا مُنكسر النفس في مركز البريد يتسَاءل عن أفكار جَديدة أخرى يمكنه القِيام بها لحياته، فقَرر الخروج مُصمما في استكشاف جنوب الهند حتى وصَل إلى بلدة "بونديتشري" وجلس بمقهى هندي ليجد نفسه يتجاذب أطراف الحديث مع رجل عجوز. وبعد أن أخبره بمجال عمله (كاتب) قال له العجوز أن لديه قصة ستجعله يؤمن بالله.

بعد أن تعارف "يان مارتل الكاتب" والعجوز "فرانسيس أديروباسامي- Francis Adirousami" بالأسماء أخرج الكاتب دفتر الملحوظات والقلم بينما العجوز أخبره بأن حيثيات القصة تبدأ من حديقة الحيوانات التي كانت متواجدة في حديقة النبات في "بونديتشري" قبل بضع سنوات وتنتهي في "كندا-Canada" حيث بطلها الرئيس متواجد الآن الذي سيروي لك تفاصيلها.

1- يان مارتل، حياة باي، المصدر السابق، ص11.

وفي "تورنتو" بـ "كندا" وافق "باتيل-Patil" بطل القصة على مقابلة الكاتب "يان مارتيل" بعد اتصال هاتفي ليروي له القصة. وبعد لقائهما عدة مرات أراه الدفتر الذي سجل عليه يومياته خلال الأحداث والصحف التي اصفرت أوراقها، والتي تحدثت عنه وقتها وجعلته مشهورا لفترة وجيزة وأخبره قصته العجيبة. وبعد سنه تقريبا وبعد صعوبات جمة حصل الروائي على تقرير وشريط مسجل من وزارة النقل اليابانية.

هنا تكون توطئة الرواية التي سجلها الكاتب في البداية قد انتهت، باقتناعه وموافقته مع السيد العجوز " فرانسيس أديروباسامي " أن هذه القصة تجعل المرء يؤمن فعلا بالله.

نلج بعد ذلك إلى عالم الرواية التي يحكيها "باتيل" بنفسه، هو الآن رجل هندي عمره لا يتجاوز الأربعين يعيش في "سكاربورو-Scarpouro" بكندا، متزوج وله ابن وابنة، من سكان مدينة "بونديتشري" سابقا، يحمل إجازة مزدوجة من جامعة "تورنتو-Torinto" في تخصصين: الدراسات الدينية وعلم أحياء الحيوان.

كان "بيسين موليتور باتيل-Pisine Molitor Patel" المدعو بـ "باي باتيل" في فترة السبعينيات صّبيا، كبر وسط أسرة مكوّنة من أب وأم هنديّة متدينة وأخ يكبره بثلاث سنوات يدعى "رافي-Ravi". تعرف إلى الأديان الثلاثة، لأنه دائما يبحث عن هويته وانتمائه الدّيني، حتى أصبح بعمر الخامسة عشرة يواظب على ممارسة الطقوس الدّينية التي اقتنع بها، فكان هندوسيا ومسيحيا ومسلما في آن واحد.

ترعرع "باي" في حديقة الحيوانات التّي يملكها والداه، إلى أن يأتي اليوم الذّي قرر فيه الأب الهجرة إلى كندا مع بعض الحيوانات التي يملكها على متن سفينة يابانية، بسبب الظروف السياسية القاسية التي كانت سائدة في منتصف السبعينات بالهند، ولسوء الحظ تغرق السفينة التّي استقلها مع عائلته وتتحطم بعدما تتعرض لعاصفة عنيفة، هنا يجد الفتى نفسه أمام كارثة حقيقية، لأنه في وسط المحيط على قارب نجاة واحد مع: **حمار وحشي، وضبع، وسعلاة، ونمر بنغالي شرس** معروف باسم "ريشارد باركر-Richard Parker "، تبدأ مغامرة

عجيبة يشاركه فيها النمر الذي يرافقه في رحلته على القارب نفسه لمدة مائة وسبع وعشرين يوما.

بعد تحطم السفينة ونجاته منها يعيش رحلة قاسية وموحشة لم تكن تخطر على باله يتداخل فيها الحلم بالواقع، كانت اختبارا وامتحانا صعبا لإرادته، وشجاعته، وضعفه، وإنسانيته. واجه فيها أخطارا شتى في عرض محيط هائج، حوله عدد من الحيوانات المتوحشة التّي تبدأ بالصراع العنيف مع بعضها البعض من أجل البقاء.

لم يكن له هدف سوى البقاء على قيد الحياة لأطول فترة ممكنة. لقد نسي سبب سفر عائلته من الهند باتجاه القارة الأمريكيّة على متن السفينة اليابانية، ولم يعد في ذهنه الآن سوى العيش في قارب صغير محاط بحيوانات مفترسة تضمر له الشر.

تتمكن الحيوانات من افتراس بعضها، ويبقى النمر بمواجهة "باي" لتبدأ العلاقة بينهما مشحونة بمشاعر الحب تارة وبمشاعر الصراع تارة أخرى في خضم أمواج البحر الهائجة وأشعة الشمس الحارقة، ضف إلى ذلك كله العطش الشديد وتواجد أسماك القرش الخطيرة في عرض المحيط.

في هذه المرحلة من الصراع وسط البحر يبدأ "باي" بتسجيل مذكراته عن المشاق التي بدأ يواجهها دفاعا عن وجوده وحياته وعن حقيقة الإله الذّي لم ينسه أثناء هذه المحنة، بل بقي يبحث عنه، ولحظة العاصفة يجد نفسه يخاطب السماء، كانت عبارته تلك اختصارا لمحتوى الشّخصيّة الرئيسة التّي تبحث عن المعرفة، وسط ثقافة دينيّة متنوعة ومختلفة تتعدد فيها تسمية الإله الذي يعبده البشر وصولا إلى الطمأنينة والسعادة.

حتى يصل إلى جزيرة خضراء لا يتواجد عليها بشر، فقط أشجار وأعشاب وبرك مياه عذبة وأعدادا هائلة جدا من حيوان صغير أليف، يكتشف بعد ذلك أنّ أشجار الجزيرة ليست سوى آكلة للحوم البشر، وأن كل ما هو موجود على الجزيرة خلال النهار من مياه عذبة يتحول في اللّيل بفعل مادة كيميائية مجهولة إلى حوامض تحلل الأسماك.

ثم يصل بقاربه إلى الساحل المكسيكي خائر القوى، وينزل النمر بهدوء على رمل الساحل، متجهاً نحو الغابة دون أن يلتفت إلى "باي"، ويختفي عن الأنظار إلى الأبد، لم يتسن توديعه هو الآخر كما حصل مع بقية أفراد العائلة. عثر على "باي" أشخاص من المكسيك اعتنوا به حتى تم نقله إلى المستشفى.

يزوره في المستشفى وفد مؤلف من شخصين يمثلان الشركة اليابانية المالكة لسفينة (تسمتسوم) لمعرفة ما جرى وأسباب غرقها. يستمع الوفد إلى القصّة التي يرويها لهم بكل تفاصيلها كما حدثت معه، لم يصدقا ما سمعاه واعتبروا كلامه خاليا من المنطق وهم بحاجة إلى قصة أبسط وأقرب إلى الواقع، ويطلبون منه أن يخبرهم بالقصة الحقيقية. وبين دهشته من هذا الكلام وحزنه العميق على عائلته التّي فقدها، لم يجد بُدا ًمن تأليف حكاية أخرى لا تقِلُّ غرابة عن الأولى تتوفر فيها تفاصيل مؤلمة تحكي عن وحشية البشر وقسوتهم وما يمتلكونه في داخلهم من عنف ورغبة في القتل عندما يوضعون في ظرف ما، فبدت هذه القصّة معقولة ومقبولة لدى وفد الشركة اليابانية. وبناءا على ذلك سجل الوفد المبعوث من القسم البحري في وزارة النقل اليابانية تقريرا بشأن غرق السفينة.

تبين لنا أنّ الرّواية اتجهت منذ البداية في منحى فلسفي روحاني، تناول قضايا إيمانية تضمنت تواشج الأديان الثلاثة _الإسلام، والمسيحية، والهندوسية_ وبحثت في علاقة الفرد بالإله، وعن حاجة الإنسان إلى الله، وهذا ما كان ظاهرا بشدة طوال صفحات الرّواية. كما أنها تطرقت إلى تفاصيل تخص عالم الحيوان بشكل ملفت، وحملت رسالة أن الحياة مغامرات، تستحق التحدي والبقاء على قيد الحياة.

II. بطاقة الرّواية*

العنوان: Life of pi- حياة باي.

الكاتب: Yann Martel - يان مارتل.

مكان النشر: بريطانيا.

الناشر: .Canongate Books

سنة النشر: 2002.

ثانيا- فيلم "Life Of Pi"

"حياة باي- Life Of Pi" هو فيلم سينمائي روائي أمريكي مأخوذ عن رواية "يان مارتل" والتي تحمل العنوان نفسه. تستدعي مشاهدته حضور جميع الحواس، أبدع فيها مخرجه باستخدام عدة تقنيات بصريّة متطوّرة، وتطّلب إنتاجه سنوات من العمل الجاد، وكثيرا من الكوادر المؤهلة في مجالي الحوسبة البصريّة، والمؤثرات البصريّة.

عرضت القصة على عديد المخرجين لتجسيدها في شريط سينمائي مرئي، لكن الجميع لم يشأ خوض تجربة مآلها الفشل واعتبروا أنّ القصة غير قابلة لتحويلها إلى السينما، حتى استقر الأمر بـ "أنج لي" الذي قبل التحدي. ولم تكن مهمة إخراج الفيلم سهلة، فقد واجه فريق العمل تحديات كبيرة وصعوبات جمّة، خاصة تلك المتعلقة بنقل مشاهد طفل في السادسة عشرة من العمر في وسط المحيط، بمفرده وعلى قارب نجاة مع حيوانات مفترسة، إلى الفن السابع لتبدو واقعية في عين المشاهد. وكذلك صعوبة تجسيد الحيوانات التي ظهرت في الفيلم بصور رقمية ثلاثية الأبعاد، التي لم تكن كلها حقيقية بل تم تصميما باستعمال حواسب متطورة وبرامج تصميم دقيقة، حيث ظهرت في الفيلم في حركاتها وأشكالها محاكية للحيوانات المتواجدة في الواقع.

---

*للاستزادة ينظر:

Yann Martel, Life of Pi, Canongate Books, Great Britain, first edition, 2002.

I. "Life of Pi" ملخص الفيلم

تبدأ أحداث الفيلم بلقطات وصور لحيوانات حديقة "بونديتشري" بالهند ثم يتغير المشهد إلى منزل بـ "مونتريال-Montreal" في كندا، ليبدأ حوار بين كاتب روايات كندي ملحد، ورجل من أصول هنديّة يدعى "باي". يبحث الرّوائي عن قصة لروايته الجديدة وأنّ السيّد "فرانسيس" العجوز الهندي، من أخبره بأنه يمكن لقصة "باي" أن تجعلك تؤمن بالله. لكن "باي" قبل أن يبدأ حكايته يؤكد للكاتب أنه لا يستطيع أن يجبر أي إنسان على الإيمان بالله، وسيحكي له عن قصته التي عاشها في صغره، ورحلته في البحث عن الإيمان بأمانة شديدة، ويترك له حرية الاختيار، بل هو وحده من يقرر مسألة إيمانه من عدمها.

تستمر أحداث الفيلم حول سرد قصة الطفولة الخاصة بالفتى الهندي المشوقة. وتبدأ بتفسير اسمه الحقيقي الذي كان على اسم مسبح فرنسي مشهور: "بيسين مورليتور باتيل". ومن الصعب بمكان أن يشرح لأصدقائه ومعلميه الهنود معنى اسمه الفرنسي، فهم يشوهونه عن قصد أو عن غير قصد إلى كلمة "Pissing – بيسينغ " التي تعني "التبول". لهذا يسخر منه الآخرون وخاصة زملاؤه، إذ شكل اسمه معاناة كبيرة فاختصره في "باي باتيل". ولكي يُفهم القصد جيّدا من اختصاره هذا (باي- Pi)، أضاف 3.14 وهي القيمة التقديرية (π) المعروفة في علوم الرياضيات والفيزياء.

وبعد الطفولة التي قضاها في "بونديتشري" الهند، شرع (بي باتيل) البالغ من العمر سبعة عشرة عاما وعائلته في حياة جديدة متوجهين إلى كندا، لكن مصيرها ينقلب رأسا على عقب بسبب غرق السفينة، ويبقى هو الناجي الوحيد على متن قارب نجاة وحده مع "ريتشارد باركر"، النمر. غريزة البقاء على قيد الحياة هي التي تجعلهم يعيشون حياة خارجة عن المألوف ويستغل "باي" إبداعه ويظهر شجاعة غير متوقعة للبقاء حيّا.

وبدأ (باي) في محاولة ترويض النمر، ولكن دون جدوى فهو على الأقل يستطيع أن يأمن شره وراح يصطاد الأسماك، وهناك في المحيط وحيدًا ووسط مجموعات غريبة من الكائنات البحرية وحيث لا يوجد غير السماء والنجوم شعر باي بوجود الله حوله.

حتى وجد "باي" نفسه في جزيرة مليئة بالأشجار، وأعداد هائلة من حيوان صغير، فاعتقد أن بإمكانه البقاء آمنا على تلك الجزيرة، ولكن عندما حل المساء شعر بشيء غريب، وجميع الحيوانات تهرب لتختبئ فوق الأشجار في البداية لم يفهم السبب وقد تحول لون المياه في الجزيرة إلى لون أخضر غريب. إلى أن تيقن بأن هذه الجزيرة تتحول مياهها في المساء إلى سائل حمضي خطير. هنا قرر "باي" مغادرة الجزيرة فورا، وركب القارب مع "ريتشارد باركر"، وظلا في القارب يصارعان المحيط حتى وصلا إلى أحد الشواطئ المكسيكية، هناك تركه النمر وذهب، بلا عودة، ثم رآه بعض المارة فحملوه إلى أحد المستشفيات بالمكسيك.

وبعد أن ينتهي من سرد حكايته للكاتب الكنديّ يلتفت إليه ليقول له أخبرتك قصتين، ما لقصة التي تفضلها أنت؟. فيجيب الكاتب الكندي بعد أن تبدو ملامح التأثر بالقصة واضحة على وجهه. إنّها القصة الأولى.

II. بطاقة الفيلم[1]

العنوان: Life of Pi - حياة باي

سنة الإنتاج: 2012

التصنيف: المغامرة، الدراما

بلد الإنتاج: الولايات المتحدة الأمريكية

الإخراج: Ang Lee - أنج لي

السيناريو: David Maggie - ديفيد ماجي

القصة: Yann Martel - يان مارتل

مدة الفيلم: 127 دقيقة

تاريخ العرض: 2012

تصوير: Claudio Miranda-كلوديو ميراندا

1- ينظر: جينيريك فيلم: Life of Pi، إخراج: أنج لي-Ang Lee، سيناريو: ديفيد ماجي- David Maggie، توزيع شركة: 20th Century Fox، إنتاج: 2012.

جرافيكس: Robert Stromberg - روبرت سترومبرج

التركيب: Tim squares- تيم سكويرس

ديكور: Anna Pinnock - آنا بينوك

موسيقى وألحان: Michael Dana - مايكل دانا

توزيع: شركة 20th Century Fox

الميزانية: 120 مليون دولار

تمثيل:

- "عادل حسين-Adel Hossin" بدور والد "باي".
- "تابو-Tabo" بدور والدة "باي".
- بيسين موليتور باتيل (باي): "غوتام بلور-Gotam Blour" بدور "باي" في عمر الخمس سنوات، "أيوش تاندون-Ayouch Tandon" بدور "باي" في عمر الثانية عشرة سنة، "سوراج شارما-Souraj Charma" بدور "باي باتل" في عمر السادس عشرة سنة، "عرفان خان-Irfan Khan" بدور "باي" البالغ.
- "رافي باتيل" شقيق "باي" الكبير: "أيان خانAyan Khan" بدور "رافي" في عمر السبع سنوات، "محمد عباس خليلي-Mohamed Abass Khalili " بدور "رافي" في عمر الرابعة عشرة سنة، "ڤايبش سيفاكومار Gayiich-Siyvakoumar" بدور "رافي" في عمر التاسعة عشرة سنة.
- "ايلي الوف-Iyli Alouve": بدور معلم السباحة.
- "راف سبال-Rave Spal" بدور الكاتب الروائيّ.
- "جيرارد ديباردیو-Giyrard Dyarido" بدور الطباخ .
- "بو تشيه وانغ-Bo Tchi Wang " بدور البحار.

الجوائز:

كانت الأوسكار ولازالت من أعرق الجوائز السينمائية في العالم على الرغم من اقتصار المسابقة على الأفلام ذات الإنتاج الأمريكي فقط، ولاشك أن فوز أي فيلم أو حتى ترشحه بأحد جوائز الأوسكار يجعلنا ننتظر أن نرى فيلما على مستوى عال من التقنية والإبداع. فقد حاز على إحدى عشر ترشيحا لجوائز "الأوسكار" في الدّورة الخامسة والثمانين، وقد فاز الفيلم بأربع جوائز "أوسكار" هي:

-جائزة الأوسكار لأفضل إخراج/ أفضل كاتب نص.

-جائزة الأوسكار لأفضل تصوير سينمائي.

-جائزة الأوسكار لأفضل موسيقى تصويرية أصلية.

-جائزة الأوسكار لأفضل مؤثرات بصرية.

ورُشح كذلك لثلاث جوائز "Golden Globe – غولدن غلوب" إلا أنه فاز بواحدة منها وهي جائزة أفضل موسيقى تصويرية. وفاز الفيلم بواحد وأربعين جائزة أخرى من أصل واحد وسبعين ترشيحا.

وبعد استعراض قصّة تلخص سّيناريو الفيلم، وإيراد نبذة عن المعلومات الفنية الخاصة به، يتبين بأنّ الحوسبة و المؤثرات البصّرية أسهمتا فيّ صناعة فيلم "حياة باي" وبفضل أحدث التّقنيات لتعود فائدة تلك المؤثرات على المشاهد، فهي تبهره وتستفز حواسه البصريّة والسمعيّة وتستحوذ عليه بصورة مدهشة تحاكي الواقع في أدق التفاصيل، وكذلك هي مفيدة لمنتجي الأفلام، لأنها تمكنهم من صناعة مشاهد لا يستطيعون صناعتها فيّ الواقع إما لتكلفتها العاليّة أو لخطورة تنفيذها.

ثالثا– الفيلم السّينمائي من الفكرة إلى العرض

تُشكّل صناعةُ الأفلام واحدةً من أهم الصِّناعات الفنّية في مجال الإعلام على مُستوى العَالم. وهي أكثرُ الفُنونِ صُعوبةً، تُحققُ الشهرةَ والثروةَ لأصحَابها نظراً لما لها من تأثيرٍ في الرأيِ العَام ورواجاً في المجتمعاتِ، فلمَا نشاهدُ فيلماً سينمائياً نتفاعَلُ مع أحدَاثه بواسطة السَّمع والبَصر والمشَاعر، كمَا يُمكِنَ لنَا أن نَنْدَمِج مع أحدَاث هذَا الفيلْم ونذهبُ بعيداً عن الواقِع ونتفاعلُ مع شخصِياته وأبطَاله، وأحياناً تنتابنا مشاعرُ السعَادة أو الحُزن. لكنّ براعةَ المخْرج وموهِبته هي التي تجعلنَا نُتابعُ الفيلمَ لساعاتٍ طِوال دُون أن نَشعُر بالملِل.

« الفيلم هو قصة تحكى على جمهور في سلسلة من الصور المتحركة. ونستطيع أن نميز في هذا التعريف ثلاثة عناصر:

- القصة: وهي ما يحكى.
- والجمهور: وهو من تحكى له القصة.
- وسلسلة من الصور المتحركة: وهي الوسيلة التي تنتقل بها القصة إلى الجمهور.

ولكن هناك أشكال أخرى غير الفيلم تحكى بها القصة: كالرواية المكتوبة والمسرحية»[1]

وفي النهاية يكون تناول الجمهور المتلقي لقصة الكلمة المكتوبة (الرواية والمسرحية)، مختلف تماما عن طريقة تناوله لقصة الصورة المتحركة (الفيلم السينمائي).

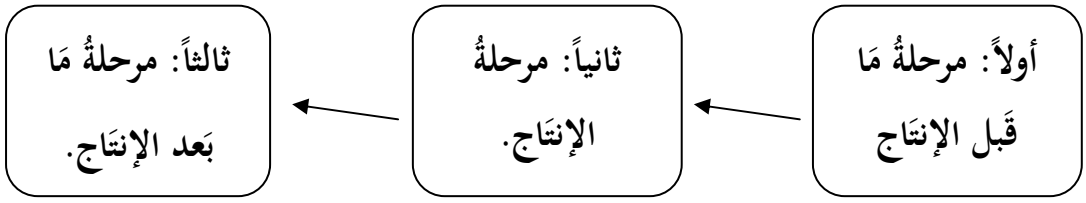
يُعرّف "جون هوارد لوسون– John Howard Lawson " الفيلم بأنه « صراع سمعي بصري، وهو يجسد علاقة مكانية و زمانية، وينطلق من فكرة معينة، مرورا بتعاقب الأحداث، وصولا إلى ذروة أو نهاية مطلقة للحدث»[2] ، إذاَ الفيلم عبارةٌ عن مجموعةٍ من المشاهدِ والأحداثِ المتسلسلةِ والمرتبةِ حَسبَ السِّيناريو المخصَص له، ويُتيح هذا الشَّكُل الفنّي للسّينما (الفيلم) إيصال رسالته باستخدَام الصُّور، والحركَة، والألوان، والصَّوت، والموسِيقى،

1– صلاح أبو سيف، كيف تكتب السيناريو، منشورات دار الجاحظ، بغداد، العراق، د.ط، 1981، ص13.

2– برناند ف.ديك، تشريح الأفلام، تر، محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة–المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2013، ص16.

والكلمة المنطوقة. وهذه العنَاصر تُكوِّن عملية صناعة الفيلم الذي بدوره يمر بمراحل رئيسة، ولا يتحَقق سوى عبر خُطوات متتابعة ويُكتب عدة مرات قبل أن يُوجه إلى دُور العرضِ السِّينمائي.

إذ يُدوّن ورقياً في مرحلة **ما قبل الإنتاج** (الفكرة – السيناريو)، ثم يُقطع تقنيا إلى لقطات وحركات وزوايا للكاميرا...، ليُكتب مرة أخرى آليا عن طريقِ التصويرِ بعين وعدسَات الكاميرا، يكونُ كل ذلك في فترة **الإنتاج**. إلى أن يُرتب ويُوضبَ بعد ذلك في مرحلة **ما بعد الإنتاج** التي تضُم إعادة ترتيب اللَّقطات، وتجمِيعها ودَمجِ المؤثراتِ الخَاصة وتصحِيح الألوان...، ليصلَ إلى العرضِ في القاعاتِ أخيراً بعد إنجاز الملَصقات الدِّعائية والشَرائط الإعلاَنية.



الشَّكلُ رقم (01) يوضّحُ مراحل صناعة الفيلم السّينمائي

وعليه فإنَّ الفيلم السِّينمائي يجتازُ في إنجازه عدة عملياتٍ تشملُ محطاتٍ متعددةٍ تبدأُ من فكرةٍ لتتحولَ إلى سيناريو يُعدهُ الكاتبُ. ليمرَّ بمرحلةِ ما قبلَ التَصوير، ثُمَّ ينتقُل إلى المخرج الذي سَيحَولُ النَّص إلى لوحَات مُصورة، بعد ذلكَ إلى المنتجِ الذي سَيُديرُ كَامل العَمل وصولاً إلى المونتاَجِ النهائي ومن ثمةَ العرض.

I. مَرحلةُ مَا قبلَ الإنتاج–Pre- Production

تُعرف هذه المرحلةُ بأنها مرحلةُ التخطيطِ والإعدادِ، وتُعدّ الأهَم والأَكثر تكلفة وجهداً في عمليةِ صناعةِ الأفلامِ، تشملُ عدة عناصر منها: الفكرة، والسِّيناريو، والقصَّة المصوَّرة، وقائمة اللَّقطات، واختيارُ أمَاكِن التصوير، واختيار فريقُ العمل، وقَوائم الاتصَال، الممثلين، وإعدَاد ميزانية الفيلم، وتجهِيز أدوات ومُعدات التَصوير، واختيار الملاَبس المناسِبة للفيلم، وتجهيز الديكورات والإكسِسوارات لتصوير هَذا الفيلم.

I. 1- الفِكرة-Concept

أولُ ما يكون في مرحلة ما قبل الإنتاج هي فكرةُ الفيلم. عادة كاتب السّيناريو يكون صاحب الفكرة لكن هذا ليس شرطا أساسيا، حيث يمكن لأي أحد في فريق صناعة الفيلم أن يكون صاحبَ الفكرة. يتم في هذه المحطة العمل على فكرة الفيلم وكيفية صناعة قصة مشوقة من هذه الفكرة، إذ نحتاج إلى كتابة عدة أفكار وإيجاد العلاقة فيما بينها قبل تحويلها إلى قصة وفيلم.

« الفكرة هي عبارة عن ملخص قصير يخبرنا ما هي القصة، وتوضح لنا ماذا يريد البطل، وماينبغي تحقيقة. ولذلك فالفكرة هي الخطوة الأولى في عملية كتابة السيناريو ».[1]

توجد مصادر كثيرة ومتعددة للأفكار فيمكن أن تكون الأفكار مستوحاة من القراءة، كقراءة أحد الأعمال الأدبية المتنوعة؛ قصة قصيرة، أو رواية، أو قصيدة، أو نص مسرحي، أو أسطورة، أو ربما قراءة مقال في جريدة. يمكن أن تكون مستوحاة أيضا من أحداث حقيقية عايشناها أو عايشها أحد أصدقائنا، كذلك يمكن أن تكون مستلهمة من الوقائع والشخصيات التاريخية، أو ربما نكون قد سمعت بها ومرت بنا من قبل.

تتواجد الأفكار في كل مكان، والمصادر التي يستقي منها -كاتب السيناريو- فكرته كثيرة ومتنوعة. ولكن تحويلها إلى قصة مشوقة وفيلم جميل يعتمد على مهارات الكاتب والمخرج، ليس من السهل خلق فكرة جديدة وأصلية، ولكن لتجنب عمل أفكار مكررة يجب مشاهدة الكثير من الأفلام، وإذا كان استخدامنا لفكرة مكررة يجب علينا تصويرها بأسلوب جديد مبتكر أو تقنية مختلفة.

1- منى الصبان، من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص555.

II. 2- السيناريو-Scenario

تشكل صناعة الأفلام اختبارا للموهبة وروحا للعمل الجماعي وتتطلب الكثير من الصبر. تبدأ القصة برمتها من فكرة أصلية لمعت في فكر المخرج أو المنتج أو كاتب السيناريو أو شكلت موضوع رواية ما. وما إن يتم اختيار الحبكة حتى يبدأ العمل على كتابة وتطوير السيناريو. ترى ما المقصود بالسيناريو؟ وماهي مختلف أقسامه وطرق بنائه ومكوناته الفنية؟

تعدّ كتابة السيناريو اللّبنة الأساس في بناء الأعمال السينمائية والمسرحية بشكل عام، ولا يمكن-عادة- تصور فيلم سينمائي دون سيناريو، مع العلم أن هناك محاولات تجريبية متفرقة قد سعت إلى تخطي هذه المرحلة والشروع في التصوير المباشر.

بعدما يتم تحويل الفكرة إلى قصة تأتي المحطة الثانية من مرحلة ما قبل الإنتاج وهي تحويل القصة إلى سيناريو، وهو عبارة عن وصف دقيق لمشاهد الفيلم والأحداث لحظة بلحظة. يتضمن:

- وصف المكان: سواء كان داخليا أو خارجيا.
- وصف الزمان: سواء كان ليليا أو نهاريا.
- وصف دخول الشخصيات: وحركتها في موقع التصوير.
- وصف الحدث: والتعبير عن الوقائع المتتابعة والمتسلسلة.

وكل ما على المخرج والممثلين وفريق العمل الفيلمي هو تنفيذ ذلك المشهد المكتوب باستخدام عناصر الحركة، والإضاءة، والديكور.

قد تستغرق كتابة السيناريو وقتا طويلا ويمكن أن تبقى لعدة أشهر، فكلما كان السيناريو واضحا ودقيقا كل ما كان تنفيذه وتطبيقه سهلا. ومن أهم النقاط التي يجب مراعاتها عند كتابة أي سيناريو هو أن تكون الكتابة بصيغة المضارع، بشكل واضح وبعيد عن التشبيهات.

يقول " سِد فيلد-Syed Field " مؤلف كتاب السيناريو: « أدركت أنّ السيناريو قصة تروى بالصور وإنه مثل الاسم في علم النحو، أي أن السيناريو يدور حول شخص أو أشخاص في مكان أو أمكنة، وهو يؤدي دوره، لقد وجدت أن للسيناريو مكونات من المفاهيم الأساسية ذات الصفات المشتركة. ويعبر عن هذه العناصر دراميا بناء محدد له بداية ووسط ونهاية»[1].

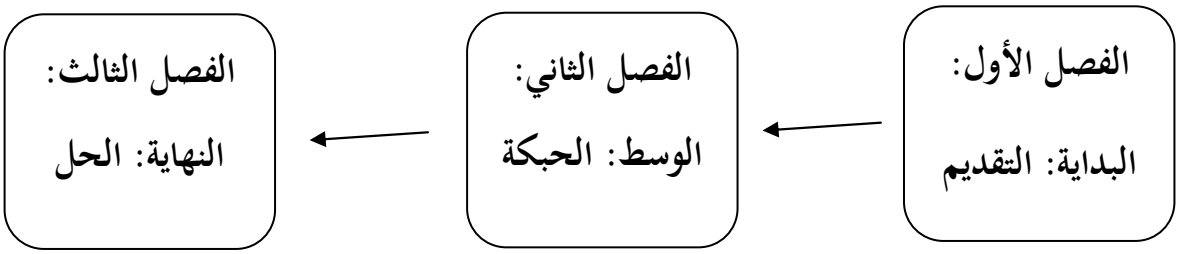
ولكتابة أي سيناريو هناك خط محدد ومسافة محددة بين الأسطر، وينقسم السيناريو إلى ثلاثة فصول رئيسة:

- الفصل الأول: يختص بالتصادم بين الشخصيات وهو مرحلة ممهدة يتعرف فيها المشاهد على شخصيات الفيلم.
- الفصل الثاني: وهو الذروة حيث تتطور الأحداث بشكل عنيف ويكون التصادم بين الشخصيات في قمته وأشد ما يمكن.
- الفصل الثالث: ويكون فيه فك الألغاز وحل المشاكل حيث يصبح كل شيء واضح وكل شيء منطقي في نهاية الفيلم.

« أما بناء السيناريو فيبدأ بفكرة تتبلور لتصبح ملخصا (السينوبسيس- Synopsis)، ثم يخضع لنظام درامي مضبوط، خلال مراحل محددة»[2]

1- سد فليد، السيناريو، شركة مدبولي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2016، ص12.

2- علي أبو شادي، لغة السينما، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2006، ص34.



الشَّكلُ رقْم (02) يوضّح فُصول السّيناريو

-البداية والتقديم: يحافظ الفصل الأول على غموض القصة، إلا أنّه يُمَكِّن المشاهد من التقرب إلى الشخصيات المؤسسة للفيلم، سيما الرئيسة منها، حيث يتعرف عليها، ويجمع أكبر كم من المعلومات حول الشخصيات ومحيطها الزماني والمكاني.

-التطور والصراع: يصطلح عليه أيضا فصل التعقيد، حيث يتابع المشاهد تطور الأحداث التي تفضي إلى مرحلة الصراع. وتتحول الشخصية البطل أو الشخصيات من وضعية مريحة إلى أخرى حرجة، تواجه عقبات تسعى لاجتيازها، لتكون الغاية شد انتباه المشاهد والدفع به لمتابعة المحكي الفيلمي. فتزداد في هذا الفصل الثاني الأمور تعقيدا لتصل إلى الذروة، أي اللحظة التي يصل فيها التوتر الدرامي أوجه، الشيء الذي يولد أسئلة لدى المتلقي المشاهد بحثا عن الحل أو النهاية، وهو ما يمهد منطقيا لمرحلة أخيرة، حسب تسلسل منطقي مترابط ومتناسق يعطينا بوادر الحل.

-الحل/النهاية: وهي المرحلة الأخيرة التي تهدأ فيها الأوضاع، وتنتهي كل الأحداث الرئيسة التي تؤطر الحكاية الفيلمية، وقد تجيب عن أسئلة المتلقي المشاهد.

« للسينوبسيس أهمية خاصة حيث يسمح للقارئ والمنتج، أو لجنة اختيار الأفلام من تكوين فكرة واضحة عن محتوى الفيلم، من دون تزيين أدبي أو استعراض مجاني، إذ يفترض أن يبين فيه السيناريست بطريقة ذكية وجذابة، أجواء الفيلم ودوافع الشخصيات باختصار ودقة»[1]. وإن كان الفيلم يحتوي على مشاهد معقدة كثيرا، من الأفضل ولتسهيل العمل القيام بتكوين "قصة مصورة أو لوحة القصة- Story Board" وهي عبارة عن مجموعة من الرسومات أو الصور المرتبة تمثل قصة الفيلم. يمكن أن تكون بسيطة ويمكن رسمها بشكل تفصيلي ودقيق، أي القصة المصورة هي سيناريو مرسوم للفيلم، تساعد على فهم اللقطات كما تساعد على تسهيل التصوير في مرحلة الإنتاج.

وغالبا ما يكون هناك شخص متخصص لرسم لوحة القصة المصورة كما يمكن استخدام الكاميرا لتصوير بعض اللقطات التي تدل على اللقطة المراد تصويرها في الفيلم، أو بالإمكان إنجاز قائمة مكتوبة للقطات المراد تصويرها ثم تشطيبها لاحقا عند الانتهاء من تصويرها.

II. مرحلة الإنتاج-Production

مرحلة التصوير هي المرحلة التي تعقب مرحلة السيناريو والتقطيع التقني، وهي من المراحل الحاسمة في الصناعة السينمائية، يتحدد الفيلم انطلاقا منها، وتتداخل فيه مجموعة من الكفاءات المهنية: المخرج ومساعدوه، المصور ومساعدوه، مهندس الصوت ومساعدوه، الممثلون، مدير التصوير... وتستغرق مدة متباينة تبعا لنوعية الأفلام وإمكانياتها، قد تستغرق شهورا وأعواما وتتعدى البلد الواحد إلى بلدان متباعدة جغرافيا. والأكيد أن الميزانية المخصصة للفيلم تتحكم بقوة في التصوير بما في ذلك معدات التصوير المتطورة.

يتوجب عند التصوير ضبط الكادرات والقيام بتأطير اللّقطات بشكل جيد، والتأكد من عدم قطع أي جزء مهم في الصورة وكذلك التخلص من أي عنصر مشتت أو غير مهم داخل

1- عز الدين الوافي، بنية اللغة السينمائية القصة- السيناريو- الحوار، مطبعة إقرأ، الناظور، المغرب، ط1، 2008، ص82.

الكادر السينمائي.كما يجب التحقق من ضبط التعريضات والإضاءات المستخدمة بحيث تكون مناسبة لا عالية جدا ولا منخفضة.

قبل البدء في مرحلة الإنتاج يجب التأكد من جاهزية الكثير من الأمورّ؛ كاستعداد طاقم العمل، والممثلين، وجميع المعدات كالكاميرات والعدسات والإضاءة والديكور، وحتى من صغائر الأشياء كالبطاريات وكابلات التوصيل...وبالإمكان استخدام قوائم تنظيم لتسهيل العمل، تحتوي على معلومات الطاقم مع أرقام الاتصال، أو قوائم بالأدوات المستخدمة في التصوير، كما يجب التأكد من الحصول على كافة التصاريح المطلوبة للممثلين و أماكن التصوير قبل البدء في عملية الإنتاج، وكذلك التأكد من إمكانية تسجيل الأصوات في مكان التصوير لتفادي أي إزعاج لاحقا مثل أصوات الطائرات. كل هذه العمليات ستجعل من عملية التصوير لاحقا أسهل مما نعتقد.

بعد اختراع شريط الصوت كانت الأفلام الأولى صامتة مصحوبة بمقطوعات موسيقية وألحان تناسب المواقف العاطفية لمشاهد الفيلم المختلفة-يمكن لنا أن نمثل لذلك بأفلام "تشارلي تشابلن-Charly Chaplin"- لكن يبقى الصوت أفضل من اللاصوت خاصة مع عصر السرعة الذي نعيشه والثورة التكنولوجية الحاصلة اليوم. حيث يكون الفيلم مجهزا بأدوات موسيقية متطورة، كما يتم إضافة بعض من المؤثرات الصوتية مثل صوت أمواج البحر، صوت الرياح، صوت هطول الأمطار، أصوات الحيوانات...، لذا وجب التحقق من نقاء الصوت بعدم وجود تشويش أو أصوات مزعجة، ثم التأكد من أن الجميع جاهز لبدأ تصوير اللّقطة لأن تحقيق كل ذلك من شأنه أن يتم التمكن من التصوير بهدوء وإتقان.

III. مَرحلةُ ما بعدَ الإنتاج– Post Production

إنها المرحلة التي تعقب التصوير، حيث يكتمل فيها الفيلم ليصبح جاهزا للعرض، وتتضمن كلا من المونتاج، تصحيح الألوان...، لتأتي فيما بعد مرحلة التوزيع.

III.1– التوضيب–Montage

إن التوضيب أو ما يصطلح عليه بالمونتاج هو كتابة أخرى تتيح للمخرج إعادة كتابة فيلمه. إنه فن يصل اللقطات بعضها ببعض، حتى يكتمل الفيلم صورة وصوتا، وفق تزامن دقيق، وشكل فني، يعتمده كل موضب حسب إبداعيته، وتكمن عبقرية المونتاج الأساسة في كونه يستطيع خداع عين المتلقي المشاهد.

« والتوضيب دون حضور المخرج أمر ممكن، لكن رؤية المخرج الإبداعية تبقى ضرورية لإعطاء التميز لعمله» [1]، بداية يتم تقطيع الفيلم إلى مقاطع تضم لقطات، ترتب وتوضب وفق رؤية خاصة بالموضب بإيعاز من المخرج. وهكذا يكون المونتاج عملية انتقاء وتجميع اللقطات، مع تحديد مدتها، وبالتالي جعلها نسقا دلاليا يروي قصة بالصور تولد معاني لدى متلقيها.

« لقد كان "غريفت" أول من كرس التقطيع والمونتاج كشكل نظامي للخطاب السمعي البصري، مستخدما وجهات النظر المتعددة واللقطات المختلفة، وبالتالي فالتوضيب هو إعادة بناء الزمان والمكان من خلال ترتيب اللقطات لتشكل مقاصد ذات معنى في السرد» [2] إذ يتم توضيب الصورة والصوت، وفق تسلسل معين يعطي معنى غنيا حكائيا.

1– Nathalie Hureau: Raconter en images ou l'art du montage ,maison du film court, Ed: scope, Paris, 2005, p46.

2– فوان فينتورا، الخطاب السينمائي: لغة الصورة، تر: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، د.ط، 2012، ص243.

والمونتاج اليوم هو « العملية التقنية التي تتضمن لصق مجموعة من المشاهد الواحد بجوار الآخر. أما معناه الجمالي فإن المصطلح يعني الربط بين المشاهد والمتتاليات، وبالتالي ترتيب السرد وضبط نظامه نظامه، ثم إيقاعه ومعناه. إذا كانت السينما هي فن التركيب، فالمونتاج يتدخل في هذه المرحلة بالذات دون أن يقوم بذلك المخرج نفيه، بل المونتير أو التقني المختص بذلك» [1]. يمكننا القول بأن تاريخ الصورة المتحركة مر من خلال موجات متعاقبة من التغييرات الفنية والتقنية، حتى كتب له الاستقرار كفن جديد تحقق بفضل الجهود المثابرة التي أبداها المخرجون، والمخترعون، والمصورون.

وسواء كان المونتاج يدويا أو إلكترونيا أو رقميا، فإنه يخضع لنفس المبادئ الأساسية:

- مبدأ الانتقاء أي اختيار اللقطات الصالحة والمهمة من مجموع ما تم تصويره.
- مبدأ التجميع، أي تجميع اللقطات المنتقاة.
- تحديد المدة الزمنية لكل مقطع أو لقطة أو مشهد.
- اختيار عناصر الربط بين هذه اللقطات[2].

ولم يكن المونتاج، بهذا التعريف، معروفا في المرحلة الأولى للسينما، حيث كَلّف جهله رُواد السينما العالمية الأوائل الثمن غاليا ماديا ومعنويا وفنيا، خاصة في تلك المرحلة التي يُصور فيها الفيلم دفعة واحدة ويُعرض في شكله البدائي، ويُحرم في ظل هذا النقص الفني من تلك اللّمسة الجمالية التي يكلفها المونتاج. « وهذا ما جعل "إيزنشتاين-Eisenstein" لا يكف عن التذكير بأن المونتاج هو الفيلم كله، وهو الفكرة الأساسية»[3]، إذ يتغير تصور المخرج في الغالب حالما يبدأ عملية المونتاج.

1- عز الدين الوافي، مرجع سابق، ص35.

2- Nathalie Hureau:,Ibid, 2005, p34.

3- جيل دولوز، سينما الصورة- الحركة، ج1، تر: جمال شحيد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2014، ص67.

III.2- التوزيع والدعاية- Distribution And Advertising

يأتي التوزيع كمرحلة أخيرة تسبق عرض الفيلم في القاعات السينمائية، حيث أن الموزع يتولى إعطاء القيمة للفيلم على المستوى الدعائي، وذلك بعد الاتفاق مع منتج الفيلم والقاعات التي سيعرض فيها الفيلم على نسب الربح، ليتم بعد ذلك اختيار تاريخ صدوره، والمباشرة في مرحلة الدعاية، بدءا بملصق أو أفيش الفيلم، وشريطه الإعلاني، ثم إقامة العرض ما قبل الأول الذي تحضره الصّحافة والنقاد وأهل الاختصاص.

« إنّ التوزيع مهمة تتغي الربح المادي بعد جمع الأموال من المستغلين واقتسامها وفق نسب مع ذوي الحقوق»[1]. وتتجلى الوظيفة الأهم للموزع في إعطاء قيمة للأفلام التي يتكفل بها:

- في إعطاء قيمة رمزية ليوجد الفيلم ويصبح معروفا.
- في تحريك الوسائل الخاصة لتسهيل لقاء الفيلم بجمهوره.

فبعد المرحلة الحاسمة التي تهم اختيار الفيلم والتفاوض حول الحقوق مع المنتج، فإنه يبحث عن سبيل لتسهيل خروجه واستغلاله في القاعات. بل إن الموزع -وفي سياق يعاكس السوق- هو الذي يحدد تاريخ خروج الفيلم، وتركيبة القاعات، وعدد النسخ، وينظم الدّعاية.

III.2.أ- الملصق السينمائي-Film poster

هناك مقولة عن الملصق الناجح تقول: « إن الملصق الناجح هو ذاك الملصق الذي تستطيع التقاط مضمونه وأنت مار في سيارتك»[2]. أي أنّ الملصق/الأفيش السينمائي هو إعلان عن الفيلم يتم إلصاقه على الجدران وفي مدخل صالة العرض، ليجلب جمهورا متنوعا، ويسعى -بفضل الكلمات والصور والأيقونات - إلى التأثير على الجمهور ودفعه إلى الاهتمام بالفيلم وجذبه لمشاهدته.

1- Laurent Creton: L'économie du cinéma en 50 fiches ,2éme édition, Ed: Armand Colin, Paris, 2008,p57.

2- قاسم حول، في السينما والتلفزيون: تأملات سينمائي، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص78.

وذلك في تركيب لعناصر الملصق تركيبا يميل إلى اللوحات التشكيلية، باستخدام الألوان والصور التي تخاطب عين المتلقي وغرائزه، وهكذا يكون الملصق هو البوابة التي تستميل المتلقي لمشاهدة الفيلم أو سببا في عزوفه ورفضه للعمل الفيلمي.

يتكون الملصق السينمائي (البوستر) من عناصر مختلفة تجتمع فيما بينها، لتكون لوحة من شأنها تسويق الفيلم والتعريف به، ويمكن لنا أن نذكر هذه العناصر على التوالي:

– عنوان الفيلم: إذ يشكل المفردة الأولى والأهم في مساحة ملصق الفيلم، إذ هو الهدف الأول من الإعلان الذي يدفع بالمتلقي إلى مشاهدة الفيلم.

– أسماء الممثلين: وذلك بكتابة أسمائهم بحجم يناسب نجوميتهم وأدوارهم الرئيسة، وهي عناصر تلي عنوان الفيلم.

– اسم المخرج: في أحيان كثيرة يظهر اسم المخرج أبرز من أسماء النجوم الممثلة في الفيلم، ليتسنى للجمهور تكوين فكرة عن الفيلم مادام مخرجه رائدا في مجال معين من الأفلام.

– أسماء الفريق التقني والفني.

– شركة إنتاج الفيلم.

– تاريخ خروج الفيلم وأحيانا أسماء قاعات العرض.

III.2.ب– الشرائط الإعلانية–Trailers

الشريط الإعلاني عبارة عن توضيب لأهم اللقطات في الفيلم، التي من شأنها استمالة المتلقي، والتأثير عليه للذهاب إلى القاعة لمشاهدة الفيلم، وهي لقطات تكون في الغالب مأخوذة من مقاطع متباعدة في الفيلم، مرفوقة بموسيقى ومؤثرات خاصة، تتغى تشويق المتلقي دون مده بجميع مفاتيح الحكاية الفيلمية، بل هي عرض مختصر للفيلم.

غالبا ما تبث الشرائط الإعلانية في التلفزيون ومواقع التواصل الاجتماعي وقنوات اليوتيوب وصالات السينما...حتى تشمل عددا كبيرا من الجماهير.

إلا أن تضخم مصاريف الدّعاية يُقوّي ضعف التوزيع، بالرّغم من دوره الأساسي في صناعة الفيلم وتواجده وإيصاله للجمهور، فهو يشكل الحلقة الضعيفة في الصناعة السينمائية. لا سيما في الأماكن التي تشكو قلة القاعات والموزعين.

وفي هذا السياق، تضاف الوساطة الإعلامية، بما فيها المقالات الصحفية والنقدية، والبرامج التلفزيونية والإذاعية في توجيه الرأي العام، لأنّ دولاها هام في تنوير الجمهور، وتهيئته ضمنيا لعملية التلقي وتُمكنه من وضع قاعدة لمقاربة الفيلم والاهتمام به، وربما في توجيهه نحو الأعمال التي لم يكن بوسعه أن ينتقل لمشاهدتها بتلقائية.

المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	مرحلة الأخيرة
كاتب السيناريو/السينارست المخرج- المنتج (أحيانا).	الممثلين- مصمم الديكور- مدير التصوير- مصمم الأزياء- ماكياج- مدير الإنتاج- مهندس صوت- المخرج.	مصمم الجرافيك (عند الحاجه)- مهندس الصوت- مصحح الألوان- مدير المونتاج- المخرج- المنتج- مدير التسويق.

الجدول رقْم (01) يُوَضِّح فريقُ مراحلِ صِنَاعةِ الفيلمِ السِّينمَائي

يقوم فن السينما في النهاية على التعاون بين المخرج والعاملين الذين تقوم هذه الصناعة على أكتافهم، كما هو ملاحظ من خلال الجدول السابق فإن المخرج سيكون متواجدا في كل مراحل الفيلم و بالتالي ينسب الفيلم له، نلاحظ أيضا أن وجود المنتج لا يعد شرطا في كتابة السيناريو ولكن أحيانا يكون ضمن فريق المرحلة الأولى من الفيلم. هذا، وتكون علاقة السيناريست وطيدة مع المنتج والمخرج والمصور والممثل، فهو الذي يسهل عملية الإخراج والتصوير ويساعد الممثل على أداء دوره وتشخيصه أحسن تشخيص. ومن هنا، فكاتب السيناريو يعد في مجال الصناعة الفنية والفيلمية بمثابة مهندس للبناء السينمائي. وحتى يكتمل الفيلم ينبغي أن يقوم كل منهم بالتواصل مع الآخرين، فالكل له رؤيته الخاصة للفيلم وما يجب أن يكون عليه في النهاية، ولابد أن يتم التواصل بين زوايا الرؤية المختلفة. وفي كل مرحلة من مراحل صناعة الفيلم يتعاون كثير من البشر يبدعون، ويشكلون، وينتجون العناصر التي سوف يتكون منها الفيلم.

رابعا– قراءة في غلاف الرواية و أفيش الفيلم

نستند في قراءتنا للصورتين إلى المقاربة السيميولوجية التي اقترحها "رولان بارت– Roland Barth" في مقالة نشرها عام 1964م تحت عنوان "بلاغة الصورة" لأن هذه القراءة السيميولوجية تساعدنا في فهم المعنى الظاهر والمخفي لكل من غلاف الرواية وللأفيش السينمائي.

ترتكز الصورة الإشهارية والإعلامية لـ"بارت" على مستويين: المستوى التعييني والمستوى التضميني أو بتعبير أدق؛ المعنى الصريح والمعنى العميق فالأول يقوم على تجسيد الأبعاد الحسية والإدراكية البعيدة عن المفهوم الدلالي العميق، ويكون من خلال القراءة الواصفة –التقريرية– للصورة. أما التضمين –الإيحاء– هو الجزء الإنساني لسيرورة الإدراك، الجزء الذي يناشد الخبرة الذاتية للفاعل ويشير إلى القيم الثقافية الخاصة بمفكك الرموز. لذلك فإن الصورة التضمينية هي المعنى الذي نعطيه للصورة وفقًا لما نعرفه، وما نشعر به عند النظر إليها، وهو المعنى الذي يعطيه الجميع للصورة علاوة على ذلك، فإن الدلالة عرضية لأنها تعتمد على السياق، ومستويات اللغة والتعليم والمراجع الثقافية وحالات المرسل والمتلقي... إلخ.

I. غلاف الرواية

الشّكل رقْم (03) يوضّح غلاف الرواية[1] : Life Of Pi

1- يان مارتل، حياة باي، المصدر السابق، الغلاف.

هناك الآلاف من أغلفة الكتب التي تزين الأرفف المختلفة للمكتبات، ومواقع بيع الكتب على الإنترنت أيضا، لكن من المستحيل إغفالها لأنه من الصعب تصفح تلك الأعمال مباشرة من الداخل دون ملاحظة الأغلفة الخارجية، فهي توفر كثيرا من المعلومات التي تجعلنا نرغب في شراء الكتاب وقراءته. هذا ويسمى الجزء الموجود في مقدمة الكتاب الغلاف الأمامي نجد فيه: العنوان، العنوان الفرعي ويوجد في البعض منه وليس كله، اسم المؤلف، رسم أو صورة توضيحية عادة. أما الغلاف الخلفي نجد فيه : ملخصا للقصة، أو نصا يجعلنا نرغب في القراءة، أو معلومات عن المؤلف (مهنته، الأعمال الأخرى التي كتبها). وهناك الجزء الذي يربط الأمامي بالخلفي من الوسط وهو الذي يسهل لنا التعرف عليه في رف المكتبة. ويتضمن مرة أخرى : العنوان، اسم المؤلف، وأحيانا دار النشر أو اختصارها. ومن هنا تأتي الأهمية الخاصة لغلاف الكتاب.

هذا ويمثل غلاف الكتاب عتبة هامة، يمكن أن تشير بشكل أو بآخر إلى مضمون الكتاب، فالغلاف كما العنوان تماما واجهة من خلالها يحدث للمتلقي الانطباع الأول الذي يمثل الدافع الحقيقي للاقتناء ومن ثمة متابعة القراءة، فهو يلفت انتباه القراء ويثير فضولهم ويقنعهم بالتصفح والالتزام بشرائه في النهاية.

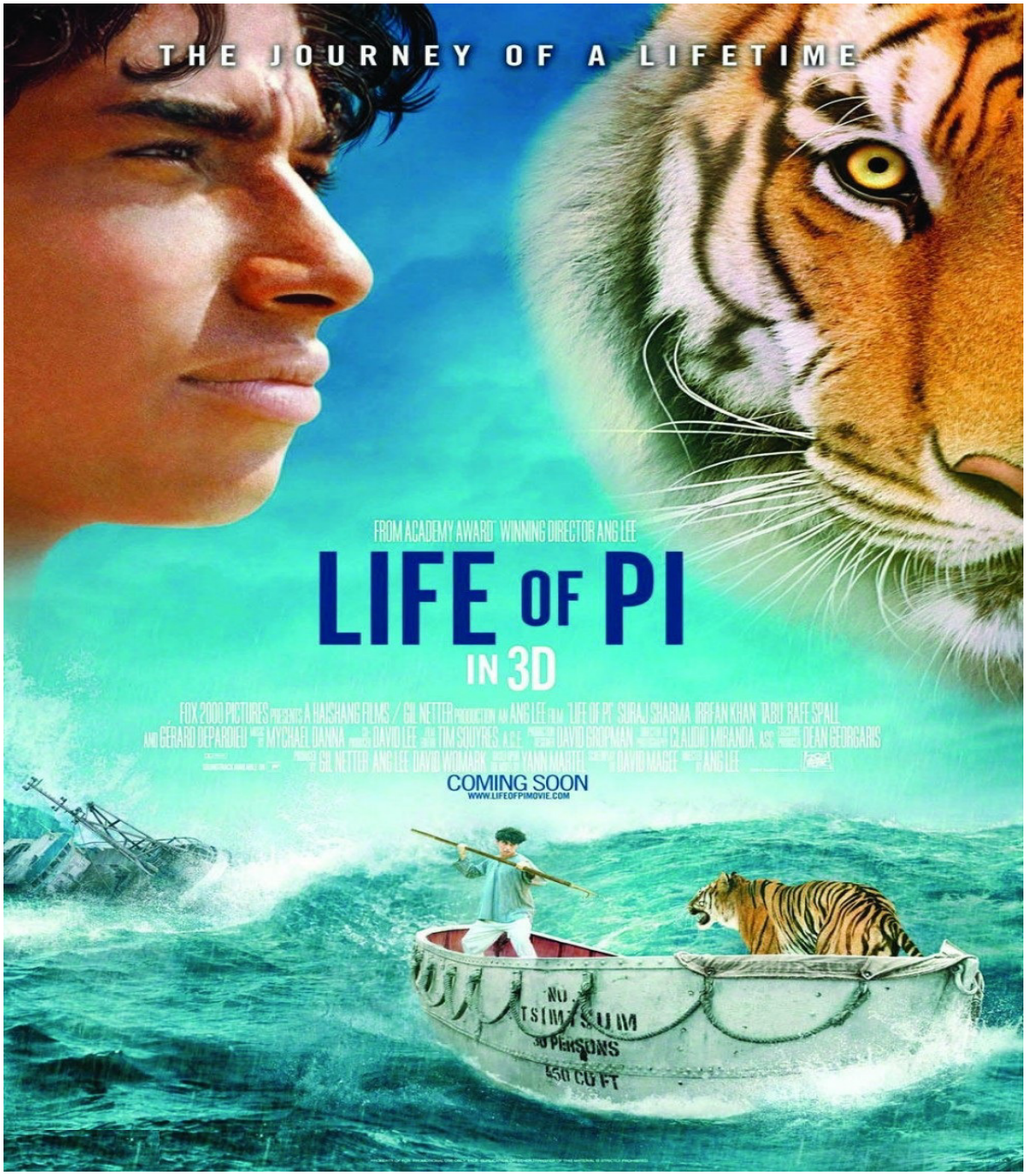
بالنسبة للغلاف الأمامي وهو أول صفحة خارجية من الرواية نجده يتضمن اسم المؤلف (يان مارتل) من الأعلى بخط غليظ وبلون أسود على خلفية سماء غائمة، وبجانبه في الجهة اليسرى كُتب بالأبيض داخل خلفية حمراء بارزة (الطبعة الثانية)، من المحتمل أنها كتبت لتعزز المبيعات. وأسفله نجد العنوان بحروف كبيرة بلون أحمر قاني (حياة باي) الغرض منها لفت الانتباه، ومن الأسفل اسم دار النشر(منشورات الجمل) بالأبيض داخل مستطيل بخلفية سوداء، أسفله مباشرة ذكر النوع (رواية) وبالتالي فإن عناصر الغلاف الأمامي هذه لها وظيفة معلومات وجاءت لإعطاء مؤشرات حول محتوى الكتاب ومؤلفه سواء كان ذلك يتعلق بطبيعة العمل أو نوعه أو أسلوبه. ولكن أكثر من ذلك ، تمثلت الرسالة الأيقونية في صورة توضيحية: نرى في الخلفية البحر بلون أزرق فاتح والسماء مختلطة ألوانها باللون الأزرق الفاتح، وبلون السحب الرمادي والأبيض ويظهر بطل الفيلم "باي" وهو واقف على القارب في عرض المحيط

يرتدي غطاء على رأسه ويرتدي سروالا يقابله النمر "ريتشارد باركر" باللون البرتقالي والأسود والأبيض وهو بدوره ظهر في الشريط السينمائي بهذا الشكل، يعطي مظهرهما رسائل مختلفة متعددة مثل الثقة، الصبر والتحمل، الاستعداد للصراع من أجل البقاء، وتشير الصورة في مجملها إلى فكرة أن القصة حدثت في عرض المحيط وفي مناخ حار. تم التعبير عن الصورة بعدة ألوان، فالرمادي يعني الهدوء والأناقة، الأسود هو اللون الباهت الذي يمثل الليل والرصانة والغموض. اللافت للوهلة الأولى هو اللون الأحمر وهو لون دافئ وبارز، يجلب الشعور بالدفء، ويعني الخطر والعاطفة والإغراء. اختيار هذا اللون ليس من قبيل الصدفة، فهو اللون الأقوى والأكثر ديناميكية والأكثر قدرة على التأثير أما اللون الأبيض يستحضر قيما إيجابية مثل النظافة والنضارة، علاوة على أن اللّون الأبيض هو لون موجود في الطبيعة.

الخلاصة: حسب الدلالات السابقة، يمكن للمرء أن يعتقد أن الرسالة الأيقونية تقدم صورة ملخصة لجزء على الأقل من محتوى الرواية، لكن الحقيقة هذه الصورة وحدها غير قادرة على إعطاء المعنى العام الذي يقصده المؤلف، ويكتمل المعنى بالعنوان كرسالة لغوية له علاقة تكميلية مع محتوى الرواية. ونحن نعيش الآن في مجتمعات استهلاكية، حيث يكون فيها التسويق منتشرا في كل مكان، لذا فإن التحدي لتسويق الكتاب متمثل في الغلاف بالدرجة الأولى. والصور التوضيحية المطروحة فيه تلعب دورا كبيرا في الاتصال بينه وبين المتلقي، وهناك هدف واحد منها هو: جذب انتباه القراء وإثارة المتلقي ذهنيا ووجدانيا والتأثير عليه قصد دفعه إلى الاقتناء.

ولهذا فإن الغلاف الذي يبدو جيدا، سوف يجذب الانتباه، لأنه من المعروف جيدا: أن كل ما هو جميل يباع بشكل أفضل، ومنه يصبح الغلاف الأمامي الأداة الرئيسية لبيع الكتاب.

II. أفيش الفيلم



الشَّكلُ رقْم (04) يوضح أفيش الفيلم[1]: **Life Of Pi**

1- https://www.bestmovieposters.co.uk/product/life-of-pi-movie-poster/

ظهرت صناعة الأفيش السينمائي/ البوستر/ الملصق السينمائي مع صناعة السينما، وسارت معها خطوة بخطوة. فالسينما ليست مجرد سيناريو وإخراج ومونتاج وغيرها من العوامل الرئيسة للفيلم فقط، إنما هناك عناصر لا تقل أهمية كالملصق السينمائي الذي يعمل على جذب المشاهد مما يجعل منه المفتاح الأول لنجاح أو فشل أي فيلم سينمائي وعلى أثره يحدد المتفرج هل يشاهد الفيلم أم لا؟

فيلم "حياة باي" له اثنان من الأفيشات أو أكثر، اخترنا منها واحدا جاء متجزأ إلى ثلاثة أجزاء: صُمِّم الجزء الأول على أساس بطليه؛ "الفتى باي" و "باركر النمر" حيث ظهرا أعلى البوستر متقابلان مكتوب عليهما عبارة رحلة العمر، مما ساهم في تحقيق عنصري الإثارة والفضول للجمهور.

كما صُور داخل الأفيش أيضاً قاربُ نجاة عرض البَحر بداخله البَطلان يتصارعان، تُقابله سفينة تصارع أمواجَ البحر الهَائج بعد أن غرقت. وتم اختيار ألوان الأفيش على أساس طبيعة الموضوع بشكل يتناسب مع علاقتها بالفيلم. ولأن معظم أحداث الفيلم جرت في المحيط والطبيعة كانت الألوان مابين الأزرق، والأخضر، والبرتقالي لما يحمله الفيلم من طابع درامي. واستعان مصمم الملصق في الألوان بدرجات قريبة إلى الطبيعة إذ جاءت خلفية المشهد تجمع مابين اللّونين الأزرق والأخضر بتدرج متناسق يجذب عين المشاهد، ويثير انتباهه البصري أكثر.

امتلك ملصق "حياة باي" فكرة تكشف طبيعة وروح الفيلم دون أن يحرق موضوعه فهو يحمل ويناقش قضيةً مهمة يَطرحها وهي الصِّراع على الحق في البقاء والنَّجاة، مما ينعكس بشكل أساسي على إقبال الجمهور لمشاهدة هذا الفيلم، فهو صُمم في صورة ثابتة لكي تكون عاملَ جذب ومرآة تُعبر تعبيرا دقيقا ومشوقا وموجزا في الوقت نفسه لكل ما يحتويه الفيلم من أفكار، وإبراز أهم تلك الأفكار مع احتفاظه بمقاييس الإعلان والأفيش. مما جعله أهم عنصر دعائي في تقديم هذا الفيلم.

ظهر الأفيش السابق بمثابة أي ملصق لإعلان تجاري يعتمد على الصورة والكلمة معا، كل منهما يحاول أن يفسر الآخر ويدل عليه. لكن أفيش فيلم "حياة باي" هذا تميز عن الإعلان التجاري في أنه تعامل مع منتجات حية تتمثل في نجوم الفيلم وأيضا طبيعة القصة التي

سوف يذهب المشاهد لرؤيتها في قاعات السينما بناء على فكرة هذا الأفيش وما يتحقق فيه من عوامل جذب وإثارة.

كما جاء الملصق أيضا عبارة عن صورة بحجم كبير برز فيه تمكن المصمم من أدواته، وارتباطه المهني بالتقنيات الحديثة، حيث اعتمد على التصميم بالكمبيوتر بدل الرسم اليدوي، فظهر الملصق لا يخلو من الجماليات الرائعة وجُسدت فيه الفكرة المراد لها أن ترى النور على العمل الفني الجميل، وتَضمن كذلك في الجزء الثاني عنوان الفيلم ومُوجزا لفكرته وعبارات، و أسماء لفريق صناعته ومعلومات عن تقنية عرضه...مما توقف عليها جذب وتشويق المشاهد للإقبال على الفيلم وتحقيق النجاح الجماهيري.

في الأخير إن الملصق –لا محالة –هو إستراتيجية من إستراتيجيات تسويق الفيلم. لذا وجب عليه أن يستهدف متلقيا ضمنيا، كأن يراعي مستواه الثقافي والاجتماعي، ولهذا السبب فإن بعض شركات إنتاج الملصق تقدم اقتراحات عديدة لموزع الفيلم ليتم اختيار الأفضل منها من أجل ترويج الفيلم.

خامسا– البنية الكتابية بين نص الرّواية الأدبيّ ونص السّيناريو البصري

تحدَّثنا في الْمبْحث السَّابق عنِ الْمراحلِ الَّتي يمكنُ أنْ يمرَّ بها الْفيلم السِّينمائيُّ قبلَ عرضهِ على مرأًى من الْمشاهدين، وسنحاولُ في هذا الْمبحثِ التَّطرُّق إلى أبرز الْفروق الموجودة بين الروية والسيناريو ونحنُ بصددِ التطرق إلى طبيعة كتابةِ روايةٍ ما أوْ سيناريو فيلم ما .لا عجب أنَّ لكلِّ شيْءٍ في هذا الْوجودِ ما يميِّزهُ عنْ غيرهِ سواءً بالزِّيادة أو النُّقصان، وفنُّ كتابة الرِّواية كغيرهِ منَ الْأمور لديه ما يميِّزه عنْ غيره منَ الْفنونِ الْكتابيَّة، فلا يخفى على أيٍّ منَّا أنَّ كُلَّ فنٍّ كتابيٍّ قصَّةً كان أمْ رواية أو حتَّى سيناريو لفيلمٍ معيَّن، لا بُدَّ أنْ تكونَ هذه الْكتابة ضمنَ أسُسٍ وقواعد مدروسة ومضبوطة تسترعي انتباه الْقارئ فيما يتعلَّق بالْجانب الرِّوائيِّ، وتجذبُ أنظار الْمشاهدِ فيما تعلَّق منها بجانبِ الْفيلم السِّينمائيِّ، ما يجعلُكَ تركِّزُ كثيرًا وتعيش أحداث

الْفيلم لحظةً بلحظة، وبينَ هذا وذاكَ تختلفُ الْبُنيةُ الْكتابيَّة لروايةٍ ما عنْ سيناريو فيلم هذهِ الرِّواية في حدِّ ذاتها، وهذا ما سنحاول تسليط الضَّوءِ عليه في مبحثنا هذا.

يخضَعُ كل منَ الفَن الرّوائي والفن السِّينمائي إلى لُغة إشَارية مختلِفة، إذ تَعتمدُ الرّواية على اللُّغة المكتوبة، وهي في الأصل لغة أدبية متينة صحيحة تحمل صورا بلاغية وشعرية وجمالية. بينما يعتمد الفن السّينمائي على اللّغة السَّمعية البصرية، وهي بالطبع لغة تخضَع لمبدأ حركي وصوتي منسجم. ومن هذا المنطلق تكون لغة نص الرواية الأدبية مغايرة تماما للغة نص السيناريو البصري ومختلفة عنها. فهذا الأخير موجه لفريق عمل متكامل ينفذه (المخرج- المصور-مهندس الصوت-المنتج-مصمم الأزياء-مصمم الديكور...) ومن ثم يكون تلقيه في شكله النهائي فيلما سينمائيا أو تلفزيونيا، فالسيناريو لا يكتب ليقرأه القارئ المتلقي. أما الرواية فتوجه مباشرة إلى جمهور المتلقين القراء على اختلاف مستوياتهم الثقافية.

يستغرق مؤلف الرّواية في الوصف (المكان-الشخصيات ...) وفي سرد الأحداث، كما يدخل في تفسيرات عميقة وحيثيات دقيقة من الحكي عن طريق تمكنه من استعمال اللّغة السّليمة ووضع المفردات المناسبة في مكانها الملائم، وتوظيف إبداعاته وتسخير موهبته للتعبير عن القصة و المشاعر والأحاسيس بكل تفاصيلها. فتحتل بذلك الرّواية عددا لا بأس به من الفصول والصفحات الورقية، لتطبع وتنشر وتكون جاهزة يقتنيها القراء عبر أنحاء العالم، على عكس كاتب السيناريو/السيناريست الذي يكون غير مبال بالتدقيق في وصف الشعور والإحساس، ولا يكتب بالصور البلاغية والتعبيرات الجميلة التي نجدها في النص الروائي، لأنها ليست ضرورية وغير مهمة بالنسبة إليه، أو أنه يستطيع أن يعبر عنها بوسائل أخرى غير الكلمة.

ونقتصر لبيان هذه الفكرة على المثال الآتي، في عقد مقارنة بين لغة الرواية الأدبية والفيلم المقتبس عنها، والمستمد من نص رواية وسيناريو فيلم "life Of Pi":

الشَّكلُ رقم (05) يوضّحُ مقتطف باللّغة الانجليزية من رواية "life Of Pi"[1]

I put it to execution on the very first day of school, in the very first class. Around me were other
alumni of St. Joseph's. The class started the way all new classes start, with the stating of names.
We called them out from our desks in the order in which we happened to be sitting.

"Ganapathy Kumar," said Ganapathy Kumar.

"Vipin Nath," said Vipin Nath.

"Shamshool Hudha," said Shamshool Hudha.

"Peter Dharmaraj," said Peter Dharmaraj.

Each name elicited a tick on a list and a brief mnemonic stare from the teacher. I was terribly nervous.

"Ajith Giadson," said Ajith Giadson, four desks away ...

"Sampath Saroja," said Sampath Saroja, three away ...

"Stanley Kumar," said Stanley Kumar, two away ...

"Sylvester Naveen," said Sylvester Naveen, right in front of me.

It was my turn. Time to put down Satan. Medina, here I come.

I got up from my desk and hurried to the blackboard. Before the teacher could say a word, I picked up a piece of chalk and said as I wrote:

My name is
Piscine Molitor Patel,
known to all as
—I double underlined the first two letters of my given name—

Pi Patel

For good measure I added

$\pi = 3.14$

and I drew a large circle, which I then sliced in two with a diameter, to evoke that basic lesson of geometry.

1– Yann Martel, Life of Pi, Ibid, p27

There was silence. The teacher was staring at the board. I was holding my breath.

Then he said, ”Very well, Pi. Sit down. Next time you will ask permission before leaving your desk“.

”Yes, sir“.

He ticked my name off. And looked at the next boy.

الشَّكلُ رقم (06) يوضّحُ مقتطف باللّغة العربية من رواية "حياة باي"[1]

وضعت خطتي هذه موضع التنفيذ في أول يوم دراسي، بل وفي أول حصة. كنت محاطا بغيري من تلاميذ مدرسة "سانت جوزيف" الذين يعرفون قصة اسمي. بدأ الصف مثلما تبدأ كل الصفوف الجديدة، بتلاوة الأسماء. رحنا نقول أسماءنا من على مقاعدنا بحسب ترتيب جلوسنا.

"غاناباثي كومار"، قال غاناباثي كومار.

"فيبين ناث"، قال فيبين ناث.

"شمشول هدا"، قال شمشول هدا.

"بيتر دارماراج"، قال بيتر دارماراج.

كل اسم يلفظ يشحطه الأستاذ على لائحة أمامه، وهو يرمق صاحبه بنزرة سريعة. كان توتري يخنقني.

"آغيت غيادسون"، قال آغيت غيادسون الذي يبعد عني أربعة مقاعد...

"سامباث ساروجا"، قال سامباث ساروجا، ثلاثة مقاعد....

"ستانلي كومار"، قال ستانلي كومار، مقعدين...

"سيلفستر نافين"، قال سيلفستر نافين الجالس على المقعد الذي يسبقني مباشرة.

حان دوري. إنه الوقت الذي سأهزم فيه الشيطان. أيتها المدينة، ها أنا آت إليك.

نهضت عن مقعدي واتجهت بخطوات سريعة إلى اللوح. وقبل أن يحتج المعلم، حملت قطعة طبشور، ورحت أقول فيما أكتب:

1- يان مارتل، حياة باي، المصدر السابق، ص44-46.

اسمي هو
بيسين موليتور باتيل،
المعروف من الجميع باسم
وضعت خطين تحت اسمي
باي باتيل
ولكي يُفهم القصد جيداً أضفتُ:
= 3.14

ورسمت حوله دائرة كبيرة، قطعتها بعد ذلك إلى نصفين، لكي أذكر التلاميذ بدرس الهندسة المعروف ذاك.

ساد صمت. حبست أنفاسي، فيما المعلم يحدق في اللّوح. ثم قال: "حسنا، باي، يمكنك الجلوس. المرة المقبلة عليك أن تستأذن قبل مغادرة مقعدك"

"حاضر سيدي".

شحط اسمي. ونظر إلى الفتى التالي.

بَدت اللُّغة –لغة الرِّواية الأصْلِية– في المقطَع السابق مِن الرّواية: أدَبية شَاعرية يسُودها الوَصف بكَثرة، تُتيحُ تذوقَ جمال السَّرد. مما يعكسُ براعةَ الكاتب "يَان مارتل" في جَعل اللُّغة سَاحرة تجذب القَارئ محققَة لهُ المتعَة معَ الفهْم، وتَعكسُ أيضا حذاقتهُ في استخداماتها للتعبير، ليَصل المدلولُ المقصودُ من الكاتب إلى لمتلقي على أكملِ وجهٍ، خاصَة عندما تَكونُ في بعض صِيغها ألفَاظ متداولة في الكلام اليومي، تم وضعها في المكانِ الأنسبِ لها.

تَتكونُ الرِّواية في العَادة من ثلاثة عناصر أسَاسية: (توطئة – ذروة – انفراج) في التوطئة، يقوم الكاتبُ بتقديم الشخصيات وزمن الأحداث والأمَاكن، سواء كانت واقعية أو خيالية. الهدفُ من التوطئة هو إدخال القارئ في عالم الرواية بشكلٍ يجعله لا يُدرك أنها خيالية، بل أنها واقع سيعيشه حتى آخر صفحة الكتاب. على سبيل المثال في رواية "حياة باي"، قام الكاتب بتقديم عناصر عالمه في الفصل الأول، وقدم لنا أبرز معالم التاريخ والفئة المعينة من المخلوقات

التي سنُكمل معها الأحداث. أما في الذروة، هنا نحن نتحدث عن وصول القصة إلى مرحلة العقدة الأساسية. وفي هذه الرّواية، قام "يان مارتل" بتقديم الذروة في المنتصف، حيث اتسمت بالخطيّة في سرد الأحداث؛ فجاءت الذروة بالمنتصف فعلاً. وذروة الرّواية كانت متمثلة في غرق السفينة اليابانية وتحوُّل البطل إلى قارب النجاة في كفاح ومواجهة مع نمر شرس وسط المحيط لمدة مائة وسبع وعشرين يوما. وأخيرًا يأتي الانفراج، وهذا يكون الجزء الأخير من الرواية. وفيه يتم تقديم الحلول للعقدة الأساسية، وتتسم تلك المرحلة بالتقليل من توتر العقدة، ومحاولة زيادة نسبة الراحة لدى القارئ. وفي النهاية تصل الرواية إلى خاتمة تتسق مع فكرة العقدة سابقة الذكر.

وكما هو سائد فإنَّ أساس التفاعل في التَّلقي هو القارئ الذي سيجد في لغة الرواية سحر اللُّغة بجماليتها وعبق التراكم المعْرفي فيها، الأمر الذي يعمق الإيهام السَّردي ويحقق التشويق الذي فيه يتأثر القارئ بعالم الرواية المتخيل وبهذا يكون الروائي قد نجح في توصيل رسالته التثقيفية إلى جانب رسالته الفنية، مزاوجا بين متانة الألفاظ وأفكار يريد إيصالها، يجذب ذلك القارئ إلى الرواية ويشوقه لمتابعتها حتى النهاية.

مَثَّلت اللّغة في هَذا المقتطَف من الرّواية هدفا ووسيلة معا، يسعى إليها "يان مارتل "بشتى الأساليب السَّردية والحِوارية معَ خَلق مسَاحات للتخييل، ولا شكَ أنّ واقعية أحدَاث القصَّة ومصداقيتها لا يُراد منها المحاكَاة الدَّقيقَة للواقِع، بقَدر مايرادُ بها تَلمُس دلالاَت جمَالية، لأنَّ الأخبار مَهما كَانت مُتداولة أو جَديدة؛ فإنها تظلُ بعيدة عن مقصَد التَّذوق الجَمالي.

بينما تذوق الجمال هو مطلب الرّواية التي تصل إليه بعناصر السّرد من الأحداث والزمكان إلى الشخصِيات وطَرائق صناعتها، متسامية بالفرد عن مادية الواقع، ومتجهة به صوب تخييل الواقع، وقد حطمت القوالب واستجلبت التغيير الذي به يتثقف القارئ بالجديد والمستجد، وعندها تحقق لغة الرّواية سحرها، لأن سحر الرّواية يكمن في لغتها.

الشَّكلُ رقم (07) يوضّحُ مقتطف من سيناريو فيلم"life Of Pi"[1]

SC. 13 INT. INDIAN HISTORY CLASS, 1973 - DAY 13

Class is held in a large open room. Roll call.

BOY

Present sir.

HISTORY TEACHER

Piscine Patel...

PI - AGE 12, rises, crosses to the front.

PI (AT 12)

Good morning. I am Piscine Molitor Patel, known to all as...
(He writes "PI" on the board.)
... "Pi," the sixteenth letter of the Greek alphabet...

Pi writes , then quickly charts out a general notion of the
concept on the chalkboard.

PI (CONT'D)

... which is also used in mathematics to represent the ratio of any circle's circumference to its diameter - an irrational number of infinite length, usually rounded to three digits, as...
(He writes "3.14.")
3.14. PI.

1 – https://dawsonpaul.github.io/hollywoodblasphemy.github.io/Life-of-Pi.html.

Pi underlines his name, faces the class.

HISTORY TEACHER
Very impressive, Pi. Now sit down.

الشَّكلُ رقم (08) يوضّحُ مقتطف مترجم إلى العربية من سيناريو فيلم"life Of Pi"
(1)

المشهد (13) : داخلي. فصل التاريخ الهندي ، 1973 - اليوم الثالث عشر

يقام الفصل في غرفة كبيرة مفتوحة .نداء لـ "رول".

الصبي

حاضر يا سيدي.

معلم التاريخ

بيسين باتل...

باي – العمر 12، يرتفع ، يتقاطع إلى الأمام.

باي (الوقت 12)

صباح الخير .أنا بيسين موليتور

باتل ، المعروف للجميع باسم...

(يكتب "PI" على

السبورة).

... "باي" ، الحرف السادس عشر من

الأبجدية اليونانية...

يكتب Pi ، ثم يرسم سريعا فكرة عامة عن

المفهوم على السبورة.

باي يواصل

...والذي يستخدم أيضا في

1- سيناريو فيلم، Life of PI، ترجمة الباحثة.

الرياضيات لتمثيل النسبة
من محيط أي دائرة إلى
قطرها – عدد غير نسبي
ذات طول لانهائي ، وعادة ما تكون مدورة
إلى ثلاثة أرقام ، مثل...
(يكتب "3.14").
3.14. PI.
باي يؤكد اسمه ، ويواجه الفصل.
معلم التاريخ
مبهر جدا ، باي. .الآن اجلس

يبدو هذا المقطع في نص السيناريو خاليا تماما من أية شاعرية أدبية، بل كُتب بلغة بصرية خالصة محايدة وفق بناء بصري واضح محدد في الزمان والمكان وتداخل الشخصيات. نقلت المعلومات والمعنى التعبيري المقصود منها للمشاهد بواسطة اللغة المرئية المكثفة (الصورة) فقط. وتم الاستغناء عن اللّغة الأدبية الصرفة، فكانت الرّواية مُطولة موجهة للقارئ وجاء السيناريو مختزلا موجها للممثلين أو المتلقين المشاهدين وفريق صناعة الفيلم. إذ تضمن هذا المقتطف منه مجموعة من العناصر المتميزة الموحية إلى الفيلم السينمائي. فخلقت لغته أحداث مختلفة، تم الربط بينها بواسطة تدفق سردي ينقل إلينا الإحساس بالزمن وانتقاء الأحداث الهامة والدالة، وربطها مع بعضها على نحو يعطينا إحساسا بالاستمرارية والتصاعد. ولا بد من التأكيد على أن صفحتين من السيناريو تصفان مكانًا جميلًا بلغة أدبية مزخرفة لا تعنيان شيئًا، لأنهما سيتحولان إلى لقطة واحدة، قد لا يتجاوز طولها الثواني المعدودة، حسب رؤية المخرج وسردية الفيلم.

مثل هذا المقطع المختار من السيناريو قصة كاملة الأركان تضم شخصية أو مجموعة من شخصيات تتحرك في إطار محدد للزمان والمكان في مشهد حكائي مرئي له بداية و وسط ونهاية. لها خاصية مميزة، في السرد بأفعال حركية، ومشاهد بصرية وسمعية حيث ترسم للمتلقي

/المتفرج جملة من الدلالات، كأن يرى ويسمع الناس والأشياء مجسدة أمامه، وبهذا يختلف منطق سرد (الأدب/ الرواية/ القراءة) عن منطق سرد (السينما/ السيناريو/المشاهدة) حيث لا تهدف الكلمات هنا في هذا المقتطف من السيناريو، الوصول إلى خاصية الأدب إنما تنتزع إلى التحول إلى صور وأصوات باعتبارها دوالا مرئية. تمكن كاتب السيناريو، من اختيار تعبيرات و تراكيب بلاغية معينة نشعر أنها ستُتَرجم، في النتيجة النهائية، إلى صورة مُعبِّرة أو أداء الممثل بشكل معين. ولكن هذه التعبيرات موجَزة، وليس المهم فيها شكلها البلاغي أو الأدبي، بل محتواها الذي سينتقل إلى الصورة.

تعتمد الرواية على قراءة نص لا يستوجب حضور الكاتب أو مشاركته في جلسة القراءة، بل يمتلك المتلقي النص ويقرأه وقتما يشاء ويقطع قراءته لأي مدة من الزمن ثم قد يعود من نفس النقطة، ويستطيع استرجاع بعض الصفحات والاطلاع عليها ثم الارتداد مرة أخرى لنقطة توقفه. هذا الأمر مثلا غير متوفر في العرض السينمائي الذي لن نتمكن فيه من إعادة لقطات أمتعتنا أو فاتنا مشهد على متابعته، ولن نستطيع الخروج والعودة للمشاهدة كما تفعل مع الرواية. ففي الحقيقة المتلقي لا يمتلك العرض السينمائي بل يذهب إليه ويتفرج عليه.

« يكتب السيناريو بجمل قصيرة كما في روايات "إرنست همنغواي"، يستخدم جملا دون نعت لكي لا يوجه الممثل لصفات الشخصية منذ البداية، مثلا يكتب شاب ولا يكتب غاضب أو وسيم».[1]

وتتم المعالجة البصرية للقصة والسرد بمصطلحات بصرية، إذ يحرص السيناريست على كتابة القصة بالصورة يعتمد فيها على الفعل المضارع، وصياغة مراحل الفيلم بشكل مقالي سردي يخلو من المشاعر أو التعبيرات الأدبية، والعبارات المجردة التي لا يمكن تصور شكل بصري لها، فهنا ليس الهدف هو كتابة مقال عن موضوع الفيلم بل لأن السيناريو يُكتب من أجل تصويره فيلما، فهو أهم عنصر في بناء الفيلم وتكوينه ويعد نقطة انطلاق لها من الأهمية بما كان لصناعة تفاصيل الفيلم يقرؤه المخرج لينطلق منه أو يمسكه مصمم الأزياء ليصمم أزياء

1– محمد بنعزيز، كيف تعلمت السينما؟ وصفة الأفلام والكتب، مطبعة البيضاوي، المغرب، ط1، 2018، ص42.

تليق بالممثلين وطبيعة الفيلم، أو يأخذه مهندس الديكور لينطلق منه ويصمم الديكور المناسب، فكل فني وتقني في فريق العمل يرى بأن نص السيناريو ماهو إلا خطوة أولى لينفذ مهنته ويفصل فيها. وتستمر مراحل المعالجة السينمائية وصناعة وإنتاج الفيلم السينمائي حتى يخرج في شكله النهائي ويكون جاهزا ليعرض في صالات العرض فيتزاحم هواة السينما ومشاهدي الأفلام على الشبابيك لاقتناء التذاكر رغبة منهم في الحصول على فرصة المشاهدة، بذلك يكون تلقي الفيلم عبر مشاهدته ولا مكان هنا لقراءة السيناريو وتلقيه.

وقد ارتبط السيناريو ارتباطا وثيقا بكل الأنواع والأشكال التي ظهرت عبر تاريخ الفيلم فقد واكب الفيلم الروائي والوثائقي القصير والطويل بأنواعهما (البوليسي، الخيال العلمي، الرومانسي، الدرامي...).

«كما ينقسم السيناريو إلى جزئين رئيسيين، أولهما يخص الجانب الإبداعي والثاني يخص طريقة الكتابة، وتختزل عناصره في عنصرين أساسيين هما: الصورة المرئية، والصوت سواء أكان مسموعا أو غير مسموع. كما يتضمن السيناريو الجيد وصفا دقيقا للصورة المرئية، أي كل التفاصيل السمعية البصرية التي ستساعد في التصوير»[1]، لذا فكاتب السيناريو يتخيل ما يكتب سمعيا وبصريا ولا يعتمد أبدا على التداعي الحر؛ بل يخضع لشروط وقواعد متتابعة ومتصاعدة تجعله ينقل السيناريو من جيد لممتاز.

ويتضمن السيناريو على مستوى الصوت العناصر الآتية:[2]

1- الحوار: ما تتلفظ به الشخصيات في الفيلم.

2- الرّواي: المعلق وهو الصوت الذي يأتي من خارج الحقل، ويصاحب الصورة أو يلحق بها.

3- المؤثرات الصوتية: وهي أصوات متنوعة تتضمنها الحكاية الفيلمية مثل صوت فتح الباب، أو صوت إطلاق رصاصة، أو صوت فرملة...وقد تأتي هذه الأصوات من مكان آخر مثل صوت الريح المسموع مثلا في غرفة مغلقة، أو صوت قطار يأتي من بعيد...

1- علي أبو شادي، مرجع سابق، ص34.
2- ينظر: المرجع نفسه، ص34-35.

4- الموسيقى: وهي عنصر هام، يمد الفيلم بالعواطف المصاحبة أو الإيقاع الأساسي للتصاعد الدرامي.

5- الصمت: وهي لحظات هامة تؤدي دورا دراميا قويا إذ اقتضى ذلك، وخصوصية الرؤية السينمائية للحظة الصمت تصل إلى درجة التأثير، إذ يمكن للكاتب أن يبني مشهدا كاملا دون أن يلجأ لكلمات الحوار.

وباختصار شديد يمكن القول إن السيناريو هو الفيلم مكتوب على الورق أي نص مرئي غير موجه للقراء يكتب بالصور، يتكون من لقطات ومشاهد وفصول، ومن ثمة إذا كان نسيج النص الروائي يتشكل أساسا من الثنائية (المقروء/المتخيل)، فإن السيناريو يتعدى هذه الثنائية إلى الثلاثية (المرئي/المسموع/المتحرك)، الذي يعني توفر عنصر الحركة في السينما عموما من خلال حركة الشخصيات وحركات الكاميرا المتنوعة، وحركات الأشياء داخل إطار الصورة:

الرّواية	صورة ذهنية، متخيلة، مقروءة.
السّينما	صورة بصرية، مرئية، صوتية.

الشَّكلُ رَقم (09) يوضّحُ طَبيعَة الصُّورة بَين الرِّواية والسِّينما

و للتوضيح علينا أن نقارن بين الدّلالة للفظ ما – ليكن لفظ باخرة مثلا – بين استخدامه في كل من الرواية والسينما:

الرّواية	باخرة	يقومُ القارئ بتصور شكل البَاخرة وفقا لمخزونِ خبراته الشَّخصية عن أشكَال البواخر.
السِّينما	باخرة	هنا لا يستدعي القَارئ مخزونه و لا يجد نفسه مُضطرا للقبول أو الإقناع فالبَاخرة بالفعل تكون مجسَّدة أمامه كما هي في البحر.

الشَّكلُ رقْم (10) يُوضّح دلاَلَة اللَّفظِ فِي الرِّواية والسِّينمَا

على الرّغم من استخدام كل من الرواية والسيناريو للكلمة وسيلةً للتعبير، إلا أنّ دور الكلمة في كل منهما يختلف اختلافا بينا، ويرجع ذلك إلى العديد من الاختلافات الموجودة بين طبيعة كل من هذين الفنين الجديدين نسبيا. وتتمثل هذه الاختلافات في بعض النقاط المحورية ولعل أبرزها ما يتمثل في اللغة.

حيث يخضع السرد في كل منهما إلى لغة إشارية مختلفة، فيعتمد فن السيناريو على اللغة السمعية البصرية، التي تخضع « لبناء حركي صوتي يقوم على استثمار ممكنات ثلاثة للتجسيد الحركي: حركة الممثلين والعناصر الأخرى داخل الكادر، حركة الكاميرا شكل التوليف المعتمد (المونتاج) للقطات، بالتوافق أو التضاد مع مفردات الشريط الصوتي وعناصره»[1]، في حين يعتمد الفن الروائي على اللّغة المكتوبة وهذه اللغة بالطبع تخضع في أداء معانيها لأنماط التركيب الخاص بالأحرف والكلمات.

إذا يتبين لنا أن كتابة السيناريو عملية صعبة وشاقة تتطلب جهدا كبيرا؛ لأن السيناريو يستلزم من كاتبه أن يكون محترفا متمرسا وعارفا بتقنيات السينما، وأن يكون مطلعا على آليات صناعة الفيلم وخفاياها وأسرارها وخدعها.

1- جيهان عطا نعيسة، مرجع سابق، ص208.

في المقابل يقول الروائي الكولومبي "غابريال غرسيا ماركيز Gabrial Garcia -Marquiz" :

« أنه يمكن تعليم كتابة سيناريو لكن لا يمكن تعليم فن الحكي لأنه يمكن أن تكون حكّاء أو لا تكون»[1]. يبدو أن كتابة الرواية أعمق وأصعب من الكتابة للسّينما، إذ يمكن تعلم تقنية كتابة فن السيناريو ولا يمكن تعليم كتابة فن القص والحكي(الرواية)، وهو ما نراه بالنسبة لـ "جون لوك غودار-Jon Lok Goudar" حين فشل في تحقيق حلمه ليصبح روائيا، واتّجه إلى السّينما وأصبح مخرجا.

ومن نقاط التفارق بين الفنين كذلك نجد أحادية الإبداع وجماعيته، فالروائي يكتب عمله ولا يقاسمه أحد في هذا العمل أي أنّ الرّواية عمل فردي يكتمل باكتمال الكتابة.

في حين كتابة السيناريو فهي بداية لعمل جماعي، ولا يمثل انتهاء الكتابة منه إلا بداية رحلة العمل الفني الذي يشترك فيه عدد كبير من المساهمين لإنجازه، أي أنَّ العمل السينمائي يبدأ بانتهاء كتابة السيناريو.

يتمثل الاختلاف الآخر في أن الروائي يُولي عنايةً خاصةً لوصف الأماكن أو الأشخاص، بتفاصيل دقيقة ولغة بليغة أو منمقة، ويشكل ذلك جزءًا من تمكن الروائي وقيمة عمله. أما في السيناريو، فإن أي وصف للأماكن أو الأشخاص، أو حتى المشاعر، لا يكتسب معنى، لأن النتيجة النهائية للسيناريو ستكون عملًا مرئيًا لا مقروءًا. بناء على ذلك فإنَّ الرواية تُكتَب لتُقرأ، أما السيناريو فيُكتَب ليُشاهد.

ومن نقاط الاختلاف بين الفنين كذلك نجد أنّ الزمن الوصف والسرد متباينان، فزمن الوصف يطولُ في الرّواية ويقصرُ في السيناريو(السينما). فالوصف الذي يمتد عبر صفحات تستغرق قراءتها فترة زمنية طويلة، يستطيع كاتب السيناريو وصانع الفيلم حصره في كادر واحد

1- غابريال غارسيا ماركيز، ورشة سيناريو كيف تحكي الحكاية؟، تر: صالح علماني، دار المدى، دمشق، سوريا، 2008، ص259.

لا تستغرق مشاهدته على الشاشة بضع ثوان وعلى العكس من ذلك في زمن السرد، فإنّ سطرا كتابيا واحدا ربما لا يتجاوز زمن قراءته بضع ثوان قد يتطلب سلسلة من اللقطات السينمائية التي تستغرق زمنا فيلميا يبلغ أضعاف هذه المدة.

في الأخير يمكن القول أنّ « وسيط السينما السمعي/البصري له خاصية مميزة، حيث لا ترسم فيه أمام القارئ جملة الدلالات التي يتصور هو مدلولاتها أثناء عملية القراءة، إنما المتفرج يرى ويسمع الناس والأشياء والطبيعة المباشرة، وبهذا يختلف منطق سرد (القراءة) عن منطق سرد (الفرجة)، حيث لا تهدف الكلمات والجمل الوصول إلى خاصية الأدب، إنما تنزع إلى التحول إلى صور وأصوات كدوال مبتكرة في أسلوب السرد. هنا لا يعول على الأدبي كقيمة في ذاته إنما على الفيلمي الذي تلبسه وتجسده اللّغة، الفيلمي الذي ندركه في صوره الحسية»[1]. فالمتلقي له وسائله المتنوعة يختار من بينها ما يناسب المادة أو الرسالة التي يتلقاها، ففي السينما يتخذ الفرجة وسيلته، وفي حالة الأدب يختار اللّغة.

1- قيس الزبيدي، المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ، دمشق، سوريا، 2006، ص131.

الفَصّلُ الثَّانِي:
مُستَوياتُ النَّقلِ والاِقتبَاسِ مِن الرِّوايَة إلىَ السِّينمَا "Life Of Pi"

أولا – الاقتباس

I. تعريف الاقتباس

I.1– لغة

I.2– اصطلاحا

II. أنواع الاقتباس السينمائي

II. 1– الاقتباس الحَرفي

II. 2–الاقتباس الحر

ثانيا – التقطيع التّقني للفيلم

I. التَّقطيع التِّقني للْمشاهد الْمختارة

ثالثا – آليات الاقتباس من الرواية إلى السينما

I. سيرورة الثابت

II. سيرورة التغيير والمحو

III. الإضافة

IV. التنقيل أو التقديم والتأخير

V. التكثيف

VI. التمطيط

أولاً– الإقتِباس

كَثِيرًا مَا قَدْ يَحْدُثُ تَحْوِيلُ الرِّواياتِ إلى أفلامٍ سينمائيَّة، وَهَذَا يَكُونُ مِنْ خِلَالِ شِرَاءِ حُقوقِ الْملكيَّة الْفكريَّة مِنْ كاتبِ الرِّواية، فُيمكنْ حين ذلك تحويلها إلى فيلمٍ سينمائيٍّ، وفي مُعظمِ الْأحيانِ قدْ يلْجأُ كُتَّابُ السِّيناريو إلى ما يُعرفُ بالاقتباسِ السِّينمائِي، وهذا ما سنحاولُ التَّعرُّفَ عليه خلالَ مبحثنا هذا، بدْءً بالتَّعْريفِ به وصُولًا إلى ذكرِ أنواعه، فمَا الَّذِي يُمكنُ أنْ يُقصَدَ بالاقتباسِ السِّينمائيِّ؟ وما هي أنواعُهُ الَّتِي يُمكننا أنْ نجدهُ عليها؟

I. تعريفُ الإقتباس:

سنقوم بتحدِيد التعريف العام لغةً واصطلاحا أولاً، قبل التطرق لمفهوم الاقتباس السينمائي:

I .1– لُغَةً: – جاء في لسانِ الْعرب:

« الْقبْسُ هو: شعلةٌ منَ النَّارِ واقتباسها، الْأخذ منها »[1]

وذكرت لفظة "القبس" في القرآن الكريم إذ قال الله عزّ وجلّ:

﴿ إِذْ رَأَىٰ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى﴾[2]

I .2– اِصطِلاَحاً: – عُرِّف في الْمُعجمِ الْمُفصَّل على أنَّهُ:

« استخدامُ الْأديب كلاماً لغيره شاهدًا وتأييدًا، شريطة أنْ يضعه بينَ علامتي التَّنصيص، ويُشر في الْحاشية أي الْمصدر الَّذي اقتبسَ منه. وهو إعادةُ صياغةِ نصٍّ أدبيٍّ، كأنْ يُحوِّل الْأديبُ الْمسرحيَّة إلى قصَّة، أو يعيد كتابة نص قديم إلى أسلوب حديث »[3].

1– ابن منظور، لسان العرب، مادة قبس،ج6، ص167.

2– القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، سورة طه، الآية 10، ص10.

3– محمد التُّونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلميّة، بيروت،ج1، ط2، 1999، ص120.

أي أن الاقتباس يعد عاملا مساعدا في الكثير من الأمور المتعلقة بالنصوص الأدبية والكتابات والمؤلفات، حيث يتم الاستعانة بالنصوص والدراسات السابقة للتجديد في المحتوى الأدبي.

ويُمكننا تعريفُ الاقْتباسِ السينمائي كالْآتي:

يختص الاقتباس السينمائي بالنقل من مصادر موجودة سلفا كالرواية، أو المسرحية، أو السيرة الذاتية، أو القصة، أو كتاب حظي بشهرة ما، أو حتى الأفلام السينمائية الموجودة سابقا، كما هو الحال في السينما المصرية حيث نجد الكثير من الأفلام فيها مأخوذة–مقتبسة– عن أفلام سابقة لها.

وعرَّف جبُّور عبد النُّور الاقتباس في معجمه على أنَّه: « تعديلُ أثرٍ أدبيٍّ وبخاصَّة الرِّوايات الْموضوعة للْقراءة، لتصبحَ صالحة للْمسرح أو السِّينما» [1] على الرغم من أن الرواية والمسرحية والفيلم يشتركون جميعا في بعض الخواص إلا أن لكل مجال منهم تقنيات مختلفة تميزه عن غيره.

ويقول سد فيلد في كِتابِه السِّيناريو: « إنَّ اقتباس السِّيناريو منْ كتاب أو رواية أو مسرحيَّة أو مقالة هو أشبه ما يكون بكتابة سيناريو أصلي، "أنْ تقتبس" معناه أن تترجم "وسطًا–Medium" إلى "وسط" آخر...بمعنى آخر إنّ اقتباس سيناريو عن كتاب يعني تغيير الثاني (الكتاب) إلى الأول (السيناريو)، وليس مطابقا أحدهما للآخر، إنهما ليستا رواية أو مسرحية معدتين لتكونا فيلمين سينمائيين بل هما شكلان مختلفان، تفاحة وبرتقالة»[2] معنى ذلك أنه يُنظر إلى الاقتباس بوصفه شكلا من أشكال السيناريو إلا أنه مرتبط بنص سابق في تشكله.

1– جبُّور عبد النُّور ، مرجع سابق، ص 29– 30.

2– سِدْ فلد، مرجع سابق، ص 183.

كما يعرف الاقتباس بأنه: « الْقُدرة على خَلق الْمُناسب أو الْمُلائم عنْ طريق التَّغيير أوْ التَّعديل، تحوير شيْءٍ لخلْقِ تغييرٍ في الْبناءِ والْوظيفة والشَّكل ممَّا ينتج عنهُ تعديلًا أفضَل».[1]

إن الانتقال من الرواية إلى السينما عمل فني يعتمد على مسألتي التقنية والأسلوبية في تحويل المادة الأصلية إلى مادة بصرية جديدة.

بناء على التعريفيين السابقين نستطيع القول بأننا حين نقتبس سيناريو عن رواية أو مسرحية أو مقالة، فإننا بصدد تغير شكل إلى شكل آخر ونكتب سيناريو مستمدا من مادة أخرى. أي أن هناك فارقا جوهريا بين السيناريو والاقتباس، يتمثل في كون الأول يُكتب دون أن يعتمد على مصدر موجود سلفا، في حين الاقتباس يبنى على قصة موجودة مسبقا.

هكذا فالاقتباس السينمائي هو عبارة عن تحويل قصة ما من وسيط إلى وسيط جديد آخر، وهذا التحويل عبارة عن عملية نقل الكتابة إلى الصورة. وستشهد هذه العملية تحريفا وتعديلا للنص الأصلي بما يتناسب مع الوسيط البصري.

II. أَنواعُ الإِقتباسِ السِّينِمَائِي:

يُجمعُ أغلبُ الدارسين على أنه هناك وجهان للاقتباس السّينمائي، رغم تعدد الأدوات الإجرائية وتباين الدراسات في مجال الاقتباس، فهو يشمل مظهرين أساسيين هما : الاقتباس الحرفي والاقتباس الحر، يتم تحديدهما عادة بالتركيز على درجة الأمانة أو الخيانة للنص الأصلي؛ أي مدى تقيد كاتب الاقتباس بالنص المترجم، سنتعرف عل كل واحد منهما بتحديد مفهومه وأبرز خصائصه، من خلال الإجابة على هذين التساؤلين: ما مفهوم كل من الاقتباس السينمائي الحرفي و الاقتباس السينمائي الحر؟ وما هي أهم خصائصهما؟

1– سِدْ فلد، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

II .1- الاقتباس الْحرفي:

يعرف الاقتباس الحَرفي بكونه « الاقتباس الْأصلي والجْوهري، لأنَّه خالٍ من التَّنويعات الْمركَّبة أو الْمُبْهمة، ويتحدَّد في نقلِ عملٍ روائيٍّ إلى الشَّاشة مع احترامِ الحْدِّ الْأدنى منَ التَّدخُّل الْمباشر السيناريست أو الْمخرج الْمقتبس، وتتطلب هذه الطريقة في الاقتباس مطابقة وملائمة المعطى الروائي لأبعاد معطى آخر سيكون سينمائيا».[1]

ممَّا سبقَ نفهمُ أنَّ هذا النَّوع منَ الاقتباسْ يكون فيه تدخُّلَ كلٍّ منَ الْمُخْرِج وكاتب السيناريو جدُّ محدود، فدورُهما إنَّما يقتصرُ على تحويلِ الْكلماتِ الْموجودة في الرِّواية كما هي إلى صور بصرية متحركة من أجل الحفاظ على خصوصية العمل الأصل.

ويعرف الاقتباس الحرفي بوصفه إعدادا أمينا للنص الأصلي فـ «الإعداد الأمين كما تعنيه العبارة يحاول إعادة خلق المصدر الأدبي بالتعبير الفيلمي محافظا على روح المصدر الأساسي قدر الإمكان. ولقد شبه أندريه بازان المعد الأمين بالمترجم الذي يحاول أن يجد المعادلات للأصل. بالطبع إن بازان كان يدرك الفروق الأساسية الموجودة بين الوسيطين»[2] وهو الأمر الذي يجعل كاتب السيناريو أمام إكراهات كثيرة، فهو من جهة يخضع لقوانين اللّغة البصرية، ومن جهة ثانية مطالب بأن يلتزم بخصوصية النّص الأصلي؛ وقوانين اللّغة السينمائية كما هو معروف مختلفة عن قوانين اللّغة الأدبية. مما يجعله يعمل على أن يوازن بينهما، وحين نقول الإعداد الأمين للنص الأصلي، فإن هذا لا يعني أبدا نقله في كليته جملة وتفصيلا أي أخذُ الْكتابة كما وردت دونَ تغْييرٍ في مضمونها كلمة بكلمة، لأن هذا الأمر شبه مستحيل، فاللغة الأدبية شديد التعقيد.

1- حمادي كيروم، الاقتباس من الْمحكي الرِّوائي إلى الْمحكي الْفيلمي، سلسلة الفن السابع منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2005، ص14.

2- لوي دي جانيتي، فهم السينما– السينما والأدب، تر :جعفر علي، منشورات عيون، المغرب، 1993 ، ص22 .

II .2- الاقتباس الْحُرْ:

ويقصد بالاقتباس الحُر من الرّواية إلى السينما ذلك: « التحريك الواعي واللاواعي للمعرفة والكفاءة الثقافية القادرة على التعرف على ما يسمى بالذاكرة الدّاخلية للنص الأصلي، أي للراوية؛ بمعنى البحث عن المواد الثقافية المكونة للنص من أجل تفكيكها وإعادة توزيعها. إن عملية إعادة التوزيع هذه التي سيقوم بها الإبداع الفيلمي ستحرك بدورها لدى المشاهد، كفاءة القراءة والمعرفة الثقافية المرتبطة بالمتخيل الجماعي».[1]

يمكننا القول من خلال الشاهد العلمي السابق إن هذا النوع من الاقتباس الحر هو إبداع خاص يعتمد على استثمار النص الأصلي وتغييره إلى وسيط آخر، ليعيد توزيع معطياته ووحدات المعنى فيه مما يعمل على توليد معان وأشكال دالة جديدة أخرى محتملة.

إنّ ظاهرة الاقتباس بهذا المعنى «سيرورة عبر نصية معقدة جدا، وهي إبداع ثقافي يعتمد على التأويل الثلاثي، ويتحقق هذا الإنجاز الثلاثي من العمليات الآتية:

- عملية القراءة
- عملية الكتابة السينارية (السيناريو)
- عملية الكتابة الفيلمية (الإخراج) ».[2]

لكن «المشكلة الحقيقية للمعد ليس في كيفية إعادة إنتاج المضمون للعمل الأدبي ولكن كيف يبقى قريبا من المعلومات الخام لمادة مضمونه ».[3]

إذا يقوم الاقتباس الحر على مبدأ التفاعل بين الفيلم وأصله الأدبي، وبهذا يتخذ الفيلم وجوده المستقل لأنه يمكن أن تكون إعادة حكي الرواية، مرة ثانية يجعلها أكثر جمالا ومتعة، لأنها تصبح عندئذ، رواية أخرى مختلفة. لذلك فإن أمام السينمائي ثلاث خيارات: أن يتماثل عمل المخرج مع عمل كاتب الرواية، أو أن يتماثل مع الرواية بشكل أحسن، أو يقدم بطريقة مختلفة وبشكل أفضل.

1- حمادي كيروم، مرجع سابق، ص 22.

2- لوي دي جانيتي، مرجع سابق ، ص75.

3- حمادي كيروم، المرجع السابق، ص 23.

« إنّ الاقتباس الحر حر بالفعل، لأن مثيله الاقتباس الحَرفي مُقيّدٌ بالرواية الأصلية التي عليه أن يظل لصيقا بها إلى حد الأمانة. ونحن هنا لسنا بصدد مقارنة قيمية تفضيلية نحكم فيها على الاقتباس الحرفي بالإخفاق ونمجد فيها الاقتباس الحر لنجاحه في الخيانة. إن الاقتباس الحرفي يتأسس على البحث عن مشابهة العمل السينمائي للعمل الأدبي»[1]. « وفي هذه الحالة يصبح الاقتباس باردا وغير فاعل، في حين يتأسس الاقتباس الحر في نظرية استطيقيا التلقي على مبدأ التفاعل والتواصل بين المقتبس والعمل الأدبي بناء على إنتاجية الخبرة الجمالية، وفي هذه الحالة يتخذ الاقتباس شكلا فنيا حيا ومستقلا »[2].

نستنتج مما سبق أن الرِّواية تعتبرُ نقطة الانطلاق ونقطة الْوصول بالنِّسبة للاقتباس الْحرفي، فهي بمثابة الْمرجع والْأساس الَّذي لا يمكنُ التَّخلِّي عنهُ بأيِّ حالٍ منَ الْأحوال، أمَّا بالنِّسبة للاقتباس الْحُر فإنَّ هذه الْأخيرة تعتبرُ نقطة انطلاقٍ دون أنْ تكون نقطة وصولٍ، فهي تتَّجه وتَصَوُّر الْمُخْرِج، الَّذي يقوم بإجراء تعديلاتٍ على النَّصِّ الْأصليِّ لأهدافٍ وغاياتٍ فنِّيَّة.

ومِنْ خِلالِ تعريف كلا النَّوعيْن نخلُص إلى النَّتيجة الآتية والتي مفادها أنَّ: الاختلاف بين الاقتباس الحَرفي والاقتباس الحر لا تكمن في نتيجة العمل بحد ذاتها أهي شبيهة بالعمل الأصلي؟ أم لا؟، لكن التمايز بينهما مرتبط بالطريقة التي يتبعها كل من السيناريست والمخرج المقتبسان للعمل في الكشف عن الموهبة الإبداعية والرؤية الخاصة بكل واحد منهما.

ثانياً– التَّقطِيعُ التِّقَنيُ للفِيلْمِ

يتم تسليط الضوء في هذا المبحث على تحليل الفيلم من خلال الوحدات السردية المشهدية، والمتمثلة أساسا في التقطيع والتجزئة. ولتوضيح المقصود بها في هذا البحث يجب أولا أن نحدد معنى المقطع الفيلمي: الذي هو « سلسلة من اللّقطات المرتبطة فيما بينها بوحدة سردية، وهو في طبيعته شبيه بالمشهد في المسرح أو باللّوحة السّينمائية في السّينما البدائية»[3]. والمقصود هنا بمعنى التقطيع هو وصف الشريط الفيلمي في حالته النهائية بعد عرضه على

1- حمادي كيروم، المرجع السابق، ص 24.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- Michel Marie, Ibid,p45. ترجمة الباحثة

الجمهور المتفرج، مع الأخذ بعين الاعتبار للوحدات المشهدية والسردية الموجودة في الفيلم .مستعينين في ذلك بأداة التقطيع التي لا يمكن التخلي عنها في عملية دراسة التحليل الفيلمي. والمتمثلة في الجدول* الذي وضعه المخرج والكاتب والناقد السينمائي: «" آلان رينيه– Alan Reni" عام 1963م لفيلمه "موريل – Muriel" »[1].

وليس المقصود بالتقطيع ما يرتبط في ذهن المتلقي للوهلة الأولى من معاني كتابة السيناريو في شكله النهائي الموجه للتنفيذ، والذي نجد فيه تقسيما للعمل الفني إلى مراحل ومشاهد وترقيم للّقطات، مع توجيهات تقنية ومشهدية وحركية خاصة بالتصوير والكاميرا. أما التجزئة فهي ترتبط بالمقاطع الفيلمية وهي متعلقة أكثر بالوحدات السردية.

كَمَا نوَّدُ أَن نُشيرَ إلىَ أنَّنَا اِعتمَدْنَا في بحثِنَا هَذا أَثنَاء تحلِيلِ "الرِّوايَة والفِيلم" عَلىَ الخطَّة المنهَجية الآتية:

1) تحريرُ ملخصٍ للرِّوايةِ محلّ الدِّراسَة، مَع وَضْعِ بِطاَقةٍ لهَا.
2) تحريرُ مُلخصٍ للفيلمِ محلّ الدِّراسَة، مع وَضعِ بطاقة تقنِّيه لهُ.
3) قراءة في غلاف الرواية والأفيشُ الخَاص بالفيلم.
4) البنية لكتابية بين نص الرّواية الأدبي ونص السيناريو البصري.
5) التقطيع التقني لمشاهد الفيلم المختارة من خلال:
   - جَدولُ التّقطيع التِّقني لـ "آلان رنيه"
6) عرض وتبيين آليات الاقتباس السِّينمائي للرواية من خلال:
   - الفُوتوغرام.

*ينظر: الملحق رقم 02، جدول التَّقطيع التِّقني لـ "ألان رينيه".

1– Michel Marie, Lectrue du film, Paris, Albartos, 1976, p54.ترجمة الباحثة

I. التَّقطيع التِّقني لمشاهد الفيلم الْمختارة:

الجدول رقْم (02) يُوَضِّح: الْمشهد الأوَّل: مشهدْ افتتاحي في حديقة عامَّة

اللّقطة		شريط الصُّورة				شريط الصَّوت		
رقم اللَّقطة	مدَّة اللَّقطة	نوعها	حركة الْكاميرا	زوايا التَّصوير	مضمون الصُّورة	الصَّوت والْحوار	الْموسيقى الْموظَّفة	الْمؤثِّرات الصَّوتيَّة
01	11 ثا	Long Shot	/	Establishing Shot	صورة لحديقة حيوانات من الدَّاخل، داخلها زرافة	/	موسيقى هادئة	/
02	19 ثا	Long Shot	/	**High Angle**	صورة لحيوان الْكسلان وطائر	/	موسيقى هادئة	/
03	34 ثا	Long Shot	/	Establishing Shot	صورة لجدار عليه لوحة فنِّيَّة (فيل يركبه فارس)، ويمرُّ بعد ذلك أمامه سِربٌ من الْبط	/	موسيقى هادئة	/

تظهر لنا جليا في هذا المشهد صورة تأسيسية بلقطة تصويرية طويلة لحديقة حيوانات من الداخل تتزامن معها موسيقى هادئة، لتبدأ الحيوانات في الظهور على الشاشة شيئا فشيئا، حيث تظهر أولا الزرافة يليها حيوان الكسلان، ثم الطيور. لنشاهد بعد ذلك صورة لجدار عليه لوحة فنية متضمنة فيل يركبه فارس ويمر أمامه سرب من البط.

نلاحظ أن المخرج استخدم مجموعة من التقنيات كالموسيقى الهادئة المرافقة للصورة المتحركة، وهذه الأخيرة جاءت في عدة لقطات وبزوايا تصوير مختلفة، وبحركات كاميرا بانورامية متنوعة. وقد استغرقت مدة هذا المشهد كله دقيقة و4 ثواني.

الجدول رقْم (03) يُوَضِّح: الْمشهد الثَّاني: الْكاتب و"باي" يتحاورانِ في الْمطبخ

اللَّقطة	شريط الصُّورة					شريط الصَّوت		
رقم اللَّقطة	مدَّة اللَّقطة	نوعها	حركة الْكاميرا	زوايا التَّصوير	مضمون الصُّورة	الصَّوت والْحوار	الْموسيقى الْموظَّفة	الْمؤثِّرات الصَّوتيَّة
01	13 ثا	Close-up Shot	/	**Eye-Level Angle**	باي في الْمطبخ يعدُّ الْغداء ويحاورُ الْكاتب	باي: طريقة الْكارما (إنَّ أفعال الْفرد تحدِّد مصيره)، طريقة الإله.الْكاتب: هذه قصَّة، لقد اعتقدت أنَّ والدك عالم رياضيَّات بسببِ اسمك.	/	/
02	6 ثا	Close-up Shot	/	**Eye-Level Angle**	باي والْكاتب يتحدَّثان	باي:لا، لقد تمَّ تسميتي وفقًا لبركة سباحة. الْكاتب:هناك بركة سباحة اسمها باي؟	/	/

03	31 ثا	Medium Close-up Shot	The Pan	Eye-Level Angle	باي يرْوِي للْكاتب قصَّته	باي: وُلِد عمِّي فرانسيس مع كثيرٍ من الْماء في رئَتيْه، قالوا بأنَّ الطَّبيب أمسك قدمه وأرجحه لإخراج الْماء، وهذا ما أعطاه صدره الضَّخم... الْكاتب: هلْ فرانسيس عمُّكَ حقًّا لقدْ قال أنَّه صديقك. باي: هو مثل عمِّي أدعوه ماماجي... دروسه أنقذت حياتي في النِّهاية	/	/

يظهر بطل الفيلم يعدّ الغداء في مطبخ بيته، وهو يتحاور مع الكاتب الملحد الذي يبحث عن قصة لكتابه القادم. يتحدث له عن الدين محاولا إقناعه بأن يختار لنفسه ديانة ويمارس شعائرها لأن هذا أفضل من البقاء بلا تدين، وفي الوقت نفسه يحدثه عن سبب تسميته "بيسين موليتور باتيل" وعن عمه "فرانسيس" الذي اختار له هذا الاسم.

استغرق هذا المشهد حوالي أقل من دقيقة جسد فيه المخرج اللقطة التصويرية القريبة واللقطة المتوسطة، وكانت زوايا التصوير قريبة وعلى مستوى العين. وقد غابت في المشهد المؤثرات الصوتية وكذلك الموسيقى بشكل عام، وسيطر الحوار المتبادل بين الشخصيتين.

الجدول رقْم (04) يُوَضِّح: الْمشهد الثَّالث: باي والْمعلِّم في الْقسم+باي يتساءَل حولَ تصرُّفات الْإله

اللَّقطة		شريط الصُّورة					شريط الصَّوت		
رقم اللَّقطة	مدَّة اللَّقطة	نوعها	حركة الْكاميرا	زوايا التَّصوير	مضمون الصُّورة	الصَّوت والْحوار	الْموسيقى الْموظَّفة	الْمؤثِّرات الصَّوتيَّة
01	46 ثا	Medium Close-up Shot	/	**Eye-Level Angle**	باي يشرحُ في الْقسم معنى اسمه "بيسين"	الْمعلِّم: بيسين باتل؟. باي: "صباح الْخير، أنا بيسين موليتور باتيل"، الْمعروف لدى الْجميع "باي" الْحرف السَّادس عشر من الْحروف الْيونانيَّة، والَّذي يستخدم في الرِّياضيَّات ليمثِّل نسبة منْ 3 أرقام "3.14". الْمعلِّم: مُذهلٌ جدًّا باي، الْآن، اِجلسْ.	موسيقى هادئة	/
02	19 ثا	Close-up Shot	Panor_ami_	Tilt	باي يشرح للْكاتب	باي: قابلْتُ كريشنا أوَّلًا.	ترنيمة موسيقيَّة	/

					que			
03	7 ثا	Close-up Shot	**Eye-Level Angle**	والدة باي تحكي لـ "باي" قصَّة عنْ "كريشنا"	/	ترنيمة موسيقيَّة	باي: لكنَّه لم يفعل.الأم: هذا ما أخبرها به "لم آكل الْقذارة".	/
04	19 ثا	Close-up Shot	Esta-bli-shing Shot	والدة باي تحكي لـ "باي" قصَّة عنْ "كريشنا"	/	ترنيمة موسيقيَّة	والدة باي: قالت "يوشودا" لا؟، حسنًا إذًا... اِفْتح فمك، لذا فتح كريشنا فمه، وماذا تعتقد بأنَّ "ياشودا" رأت؟ باي: ماذا؟ والدة باي: رأت في فم "كريشنا" الْعالم بأسره.	/
05	4 ثا	Close-up Shot	High - Angel Shot	باي يقرأ قصَّة عنْ "كريشنا"	/	موسيقى هادئة	/	/

06	7 ثا	Close-up Shot	Zoom In	Cutaway Shot	صورة "كريشنا" فاتحًا فمه والْكون كلُّه في فمه.	/	موسيقى هادئة	/
07	14 ثا	Long Shot	/	Establishing Shot + Med_ium_ Shot	باي ورافي يقومان بتحدٍّ.	باي: أنا ورافي كنَّا نشعر بالْملل. رافي: تحدِّي، سوف أعطيك قطعتيْن، اِذْهبْ إلى هذه الْكنيسة واشْرب الْماء الْمقدَّس.	موسيقى هادئة	صوتُ أجراس
08	5 ثا	Long Shot	/	Esta_blish_ing Shot	صورة منظر طبيعي يتضمَّن كنيسة ما.	/	موسيقة تشويقيَّة	/
09	20 ثا	Medium Close-up Shot	Zoom In	Truck+ Pedestal	باي يدخل إلى الْكنيسة ويشرب منَ الْماء الْمقدَّس.	/	موسيقة تشويقيَّة	/
10	5 ثا	Medium Close-up Shot	Zoom In	Truck+ Pedes	تصوير لْكنيسة منَ الدَّاخل	/	/	صفير الْعصافير

				tal				
11	50 ثا	Medium Close-up Shot	/	Medium Shot	حوارٌ بيْنَ باي والْقس	الْقِسْ: لابُدَّ وأنَّك عطش؟، تفضَّل، أحضرتُ لكَ هذا.باي: لماذا يفعلُ الْإله ذلك؟ لماذا أرسل ابنه ليدفع الثَّمن عن ذنوب عامَّة النَّاس؟ الْقس: لأنَّه يحبُّنا. الْإله جعل نفسه بشريًّا ليتواصل معنا ولنتمكَّن منْ فهمه. لا نستطيع أنْ نفهم الْإله وكماله، لكنَّنا نستطيع أنْ نفهم ابن الْإله ومعاناته لكوننا إخوة.	/	مؤثِّر صوتي لِشُرْبِ الْماء+ صفير الْعصافير

إنّ تكوين المشهد و كيفية ظهور الممثلين والإضاءة والموسيقى والأثاث، يجعلنا أكثر اندماجا مع الحالة السينمائية طيلة مدة العرض التي دامت أقل من 4دقائق. وظف فيها المخرج زوايا تصوير مختلفة تارة قريبة ومتوسطة وتارة أخرى طويلة. أما عن حركة الكاميرا فجاءت في البداية بانورامية ثم تغيرت إلى "zoom in". ومع تغيير زاوية وموضع الكاميرا ونوع اللقطة، كان هناك تغيير في المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويري أيضا لتناسب كادر الكاميرا الجديد.

وفي زمن 45 ثانية كنا أمام رؤية دينية فلسفية لسر الوجود تلخصت فيما قالته الأم عن الإله الهندي "فيشنو" المتهم بابتلاع التراب، فلما فتحوا فمه، وجدوا داخله العالم بأكمله. ومن خلال تلك الرحلة رأى "باي" الله في قلب المحيط، والروح داخل الوحش، وفقد الطريق ليعرف في النهاية طريقه الحقيقي.

الجدول رقْم (05) يُوَضِّح: الْمشهد الرَّابع: باي يبحثُ عنِ الْإله

اللّقطة		شريط الصُّورة					شريط الصَّوت		
رقم اللَّقطة	مدَّة اللَّقطة	نوعها	حركة الْكاميرا	زوايا التَّصوير	مضمون الصُّورة	الصَّوت والْحوار	الْموسيقى الْموظَّفة	الْمؤثِّرات الصَّوتيَّة
01	10 ثا	Medium Close-up Shot	/	Medium Shot	باي يخاطبُ الْكاتبْ	باي: هذا..يكنْ منطقيًّا، تضحية الْأبرياء للتَّكفيرِ عنْ خطايا الْمُذْنبين، ما نوع هذا الْحُبْ؟	/	أمواج الْبحر
02	29 ثا	Medium Close-up Shot	/	Tilt+ Medium Shot	باي يُحاورُ الْقس	باي: لكنْ هذا الابْن لم أستطع إخراجهُ مِنْ رأسي، إذا كان الْإله كاملًا ونحنُ	موسيقى تشويقيَّة	/

		لسنا كذلك، لماذا أراد أنْ يخلُقَ كُلَّ هذا؟ لماذا يحتاجُنا؟. الْقس: كلُّ ما عليكَ معرفته أنَّه يحبُّنا، الإله أحبَّ كونهُ أعطاهُ لابنهِ الْوحيد. باي: كُلَّما استمعت أكثر إلى الْكاهن كلَّما أحببت ابن الْإله.						
03	23 ثا	Close-up Shot	Panoramique H To The Right and Left	**Eye-Level Angle**	باي يشكر الإله فيشنو	باي: شُكرًا لك "فيشنو" لتقديمي إلى "الْمسيح". باي محدِّثًا الْكاتبْ: اِهتديْتُ لطريقِ الْإيمان منْ خلال الْهندوسيَّة، ووجدتُ حُبَّ الْإله عنْ طريق الْمسيح، لكنْ الْإله لمْ ينته منِّي بعد.	موسيقى هادئة	/
04	5 ثا	Long	/	Establ	باي	/	/	صوت

		Shot		ishing Shot	يتتبَّعُ صوتَ الْآذان			الْمؤذِّن
05	8 ثا	Long Shot	/	Establishing Shot	مجموعة منَ الْمُسلمينَ يؤدُّونَ الصَّلاة	باي: الْإله يعمل بطرق غريبة، لذا قدَّم نفسه إليَّ مُجدَّدًا.	/	صوتُ الْإمام
06	4 ثا	Medium Close-up Shot	/	Medium Shot	صورة باي وخلفه مجموعة منَ الْمارَّة.	باي: هذه الْمرَّة باسم الْإله.	/	صوتُ الْإمام
07	13 ثا	Long Shot+ Medium Close-up Shot	Panoramique H To The Right	Tilt Right	باي يتقدَّم إلى داخل الْمسجد	/	/	صوتُ الْإمام
08	3 ثا	Medium Close-up Shot	/	Medium Shot	صورة باي	باي: الله أكبر.	/	/
09	13 ثا	Long Shot	/	Medium Shot	باي يُصلِّي كالْمُسلمين	باي: لُغتي الْعربيَّة لمْ تكن جيِّدة، لكنَّ الصَّوتَ والشُّعورَ بالْكلمات قرَّبتني	/	/

						أكثر إلى الْإله. بِأدائي "الصَّلاة" الْأرض الَّتي ألمسها أصبحت أرضًا مُقدَّسة، ووجدتُ شعورًا بالسَّكينة والْأخويَّة.		
10	11 ثا	Medium Close-up Shot	/	Medium Shot	العائلة مُجتمعة حول مائدة الطَّعام	الْأب: هذا اللَّحمُ رائع،	/	صفير الْعصافير
12	4 ثا	Close-up Shot	/	**Eye-Level Angle**	صورة والدة باي	الْأب: إنَّهُ أفضل طبق على الطَّاولة.	/	/
13	8 ثا	Medium Close-up Shot	/	Medium Shot	صورة لباي ووالده جالسيْنِ عنْدَ مائدة الطَّعام	الْأب لِبَايْ: أنْتَ تُفوِّتُ هذا، أنتَ فقط بحاجة إلى أن تتحوَّل إلى ثلاثة أديان أخرى، وسوفَ تقضي حياتكَ في عطلة.	/	/
14	1د 37 ثا	Close-up Shot	/	**Eye-Level Angle**	حوار عائلي حول مائدة	الْأخ الْأكبر: أنتَ ذاهبٌ إلى "مكَّة" هذه السَّنة أيُّها	/	/

						الطَّعام عنْ توجُّهات باي الدِّينيَّة	"الْمعلِّم يسوع"؟، أم إلى روما منْ أجلِ الاحتفال كالْبابا"بيوس"؟ الْأُمْ: توقَّف، إنَّهُ مثلك، فأنت تحبُّ لُعبةَ "الْكريكيت" "باي" يملك اهتماماته الْخاصَّة. الْأب: لا جيتا "رافي" لديه وجهة نظر، صحيح؟، لا يُمكنك اتِّباع ثلاثة أديان في نفس الْوقت "بيسين".باي: ما الْمانع؟. الْأب: لأنَّ الْإيمان بكلِّ شيْء في نفس الْوقت، هو نفسهُ كعدمِ الْإيمان بأيِّ شيْءٍ على		

						الْإطلاق. الْأمْ: هو صغير "سانتوش" ما زال يبحث عن طريقه. الْأب: وكيفَ سيعثر على طريقة إذا لمْ يختر مسار، اِسْمع بدل الْقفزِ منْ دينٍ إلى آخر، لماذا لا تبدأ بسبب؟، في بضعة مئات من السِّنين، الْعلم جعلنا نفهم الْكونَ بصورة كبيرة، أكثر من الَّذي فهمناه من الدِّين خلال عشرة آلاف سنة. الْأم: هذا صحيح، والدك محق، الْعلم يستطيع أنْ يعلِّمنا أكثر عن الْوجود، في كلِّ		

						مكان، لكنْ ليس عنِ الْموجود هنا (الْقلب). الْأب:...هل تفهم؟ باي: يومئُ برأسه.الْأب: جيِّد. باي: أريدُ أنْ أكونَ مُعمِّدًا. الْأخُ الْأكبرُ ضاحكًا.		

يبين لنا هذا المشهد صورة بلقطة تصويرية متوسطة قريبة جدا للبطل "باي" وهو يخاطب الكاتب ترافقها موسيقى تأثيرية لأمواج البحر ثم تتغير إلى لقطة طويلة يظهر فيها "باي" وهو يتبع صوت المؤذن يرافقها صوت الآذان.

ونلاحظ استخدم المخرج لمجموعة من التقنيات كالموسيقى التشويقية وكذلك الهادئة منها والمتزامنة مع الصورة المتحركة، التي جاءت بدورها في عدة لقطات تنوعت بين اللقطة الواسعة والقريبة والمتوسطة القريبة جدا. أما عن الزمن الكلي المشهد فكان 3دقائق و48 ثانية.

تضمن المشهد كذلك حديث البطل عن الطريقة التي اهتدى بها إلى الإيمان فكانت الهندوسية أولا، ثم عرف حب الإله عن طريق المسيح، ومع كل هذا لم ينته بعد، حتى تعرف إلى الله عن طريق صوت الآذان رغم عدم تمكنه من اللغة العربية إلا أن الصوت والشعور بمعاني الكلمات قربه إلى الله أكثر فأكثر، والصلاة في المسجد جعلته يجد شعورا بالسكينة والأخوية.

جسد لنا المشهد أيضا تعلق الأب وإيمانه بالعلم والمنطق على خلاف الأم التي تتدين بالهندوسية وتؤمن بها. في حين يعمل ابنهما الأصغر على البحث عن الإيمان والإله، حتى وجده في ثلاث أديان وأصبح يمارس شعائر كل منها.

الجدول رقْم (06) يُوَضِّح: الْمشهد الْخامس: "ريتشارد باركر" +"أندي"

اللّقطة		شريط الصُّورة					شريط الصَّوت		
رقم اللَّقطة	مدَّة اللَّقطة	نوعها	حركة الْكاميرا	زوايا التَّصوير	مضمون الصُّورة	الصَّوت والْحوار	الْموسيقى الْموظَّفة	الْمؤثِّرات الصَّوتيَّة
01	15 ثا	Long Shot	Panoramique H To The Left	Establ_ishing Shot	باي والْكاتب يتحاورانِ بيْنما يتمشَّيَانِ معًا	الْكاتب: إذًا أنت مسيحيٌّ ومسلم، باي: وهندوسيٌّ بالطَّبع. الْكاتب: ويهوديٌّ على ما أعتقد. باي:كلُّ ما فعلتهُ هو تدريسُ الْكابالا(تفسير للْكتاب الْمقدَّس) في الْجامعة، ولِمَ لا، الْإيمانُ منزلٌ به الْكثيرُ من الْغرف. الْكاتب: لكْ لا غرفة للشَّك؟.	/	صوتُ غلقِ الْباب. صوتُ حركاتِ الْأقدام. صوتُ حركةُ السَّيَّارات .

		باي: يوجدُ الْكثير في كلِّ طابق.						
صفير الْعصافير. صوتُ حركاتِ الْأقدام.	/	باي: الشَّكُّ مُفيد، يجعلُ الْإيمانَ شيْئًا حيًّا، بالنِّهاية، لا تستطيعُ معرفة قوَّةِ إيمانِكَ إلَّا بعد أنْ يُمتحنْ.	باي والْكاتب يتحاورانِ بيْنما يتمشَّيَانِ معًا	Truck	Panoramique H To The Left	Medium Close - up Shot	7 ثا	02
حركاتِ الْأقدام. صوتُ حركةُ السَّيَّارات .	/	الْكاتب: نمْرْ؟، "ريتشارد باركر" نَمِرْ؟. باي: أجلْ، حصلَ هذا الاسْم بخطأ كتابي، اِصْطادهُ صيَّاد وهو يشربُ منَ نهْر عندما كانَ صغيرًا وأسماهُ "عطشان"، وعندما كبُر باعه الصَّيَّاد لحديقتنا، لكنَّ الاسْمَ تبدَّلَ في الْأوراق، أُدْرِجَ الصَّيَّدُ باسم	باي يحكي للْكاتب قصَّة النَّمر "ريتشارد	Establishing Shot	Dolly+ Zoom In	Long Shot	24 ثا	03

		"عطشان" والنَّمر باسم "ريتشارد باركر"، سخرنا منهُ والتصق به الاسْم.						
صوتُ أمواجِ الْبحر.	موسيقى حزينة.	باي: نَمَوْتُ مُضطربًا باحثًا عنْ شيْءٍ يجلِبُ معنًى لحياتي، ثُمَّ قابلتُ "أندي".	باي يقرأُ كتابًا	Pedestal V	/	Close - up Shot	11 ثا	04
وَقْعُ أقدام. قرعُ أجراسْ. أصواتُ عصافيرْ.	/	أندي: لماذا تتبعُنِي؟. باي: ماذا؟ أندي: أنتَ تتبعُنِي. باي: ماذا يعني هذا (يُشير بيديْه إلى ما قامت به أندي أثناء رقصها)؟، في الرَّقص انْتقلتِ منْ "باتنكا" والَّتي تعني الْغابة، ثُمَّ قُمْتِ بـ"سانبوتا" والَّتي تعني الشَّيء الْمخفي، ثمَّ	أوَّلُ لقاءٍ بَيْنَ "باي" و"أندي"	Establishing Shot	/	Long Shot	1د 2 ثا	05

		فعلتي هذا، وثمَّ قُمْتِ بـ"شاوتورا"، وثمَّ في النِّهاية لمْ تقُمْ بذلكَ أيُّ راقصةٍ أخرى، ماذا تقصدين، إله الْحُبِّ مختبئ في الْغابة؟. أندي: لا، هذا يعني أيْضًا "زهرة اللَّوتس". باي: "زهرة اللَّوتس" مختبئة في الْغابة؟، لماذا تختبئ "زهرة اللَّوتس" في الْغابة؟						
06	25 ثا	Close - up Shot	/	Medium Shot	لحظَةُ الْوداع بيْنَ "باي" و"أندي"	باي: يتطلَّبُ الْأمرُ جُهدًا كبيرًا لِإنْشاء حديقة حيوان، قبلَ رحيلنا، أنا و"أندي" كان لدينا الْوقت الْكافي ليحطِّم كلٌّ منَّا قلبَ الْآخر، بالطَّبع	موسيقى حزينة	صوتُ أمواجِ الْبحر.

		قد وعدتها بعودتي يومًا ما، هذا غريب، أتذكَّرُ كُلَّ شيْءٍ عنْ آخرِ يوْمٍ لنا، لكنِّي لا أتذكَّرُ قولي وداعًا.						
صوتُ أمواجِ الْبحر. أصواتُ الطُّيُور.	موسيقى حزينة	الأمْ: "باي"؟، إنَّهُم يقدِّمون الْعشاء بالْأسفل، "بيسين" لديك الْحياة كلُّها أمامك، نفعلُ ذلكَ مِنْ أجلك ومنْ أجلِ"رافي"، تعالَ إلى الدَّاخِلْ وتناول الْعشاء.	"باي" على ظهرِ السَّفينة في حوارٍ مع والدته	Establishing Shot	/	Medium Close - up Shot	43ثا	07
أصواتُ أشخاص . أصواتُ طيور. صوتُ الرِّياح.	/	باي: أدركتُ أنَّ مغادرة الْهندِ أمرٌ صعْبٌ بالنِّسبةِ له أكثر منِّي (يعني بذلك والده). الْكاتب: إذًا؟. باي: هلْ نسيتُ شيْئًا؟. الْكاتب: أعتقدُ	"باي" يروي للْكاتب بداية الرِّحلة ومصاعبها	Establishing Shot	/	Long Shot+ Medium Close - up Shot	49 ثا	08

						...حتَّى الْآن لدينا فتًى هِنْدي سُمِّيَ نسبةً إلى بركة سباحة، وسفينة يابانيَّة مليئة بالْحيوانات تتَّجهُ إلى كندا. باي: أجل، الْآن يجبُ أنْ نُرْسِلَ ...إلى وسطِ الْمحيط الْكاتب: ويجعلني آمنُ بالْإله. باي: سوفَ نصلُ لهذا الْجُزْء، الْمسافة كانت أربعة أيَّام..مِنْ أعلى "خندق ماريانا" أعمق نقطة في سطح الْكرة الْأرضيَّة.		

استغرق هذا المشهد على الشاشة حوالي 3دقائق و 56 ثانية. وظف فيه المخرج لقطات متنوعة خاصة الطويلة منها، ولوحظ فيه استخدام المؤثرات الصوتية المختلفة بشكل لافت مثل: أصوات العصافير، وأمواج البحر، وأصوات حركة السيارات، وأصوات الأجراس، وأصوات حركة الأقدام...إلى غير ذلك من المؤثرات.

وإذا كان جوهر الرواية كامنا في البحث عن الهوية الدينية والوجودية في ظروف رهيبة لا يمكن تصديقها، فإن هذا المشهد يلخص ذلك الجوهر ويصل في النهاية إلى الحقيقة التي توصل إليها وعرفها الطفل "باي"، عندما جمع بين ثلاثة أديان، فكانت فلسفته الفطرية أن الإيمان أشبه بالمسكن الواحد المتعدد الحجرات، بداخله الشك موجود في كل تلك الحجرات، ولكنه ضروري لتقوية الإيمان.

ثَالثاً– آلياتُ الاقتباسِ منَ الرِّواية إلى السِّينمَا

شَهِدت الرِّوايةُ مَوضُوعَة النَّقل إلىَ السِّينما علىَ يدِ كُتاب السِّيناريو والمخرجِينَ السِّينمَائيينَ، وكَانت لهمُ مُعالجاتٍ تتّضَح في رُؤى مُشَابهة أو مختَلفة إزاءَ الرِّواية. وهَذا النَّقلُ من وَسيط إلى آخرَ يتمُ عبر عَمليات رئيسة، كثيرا ما يضطّر كَاتبُ السِّيناريو والمخرِج إلى اللُّجوء إليهَا أثناءَ عَملية تحويل الرّواية إلى السِّينما، ومثلما تعدّ كل ترجمة خيانة، فكذلك الاقتباس باعتباره ترجمة الرواية إلى السينما أي من لغات وقواعد الرواية إلى لغات وقواعد الشريط السينمائي، وهذه الخيانة المشروعة لا تتم إلا وفق مقتضيات وآليات سنستعرضها بعد الاطلاع على الرواية ومشاهدة الفيلم مع تسجيل وتحليل ما تم ملاحظته، على النّحو الآتي:

وقبل الخوض في هذه الآليات وتبيانها على الفيلم محل الدّراسة نريد أن نشير إلى أننا سنستعين أثناء التحليل **بالفوتوغرام*** الذي نُعِدّه من الأدوات الإجرائية التي تدخل في تحليل الأفلام، ومن ثمّة التوقف على الصورة دون صوت أو حركة لتفكيكها ودراستها. وهذا المعنى الثاني هو ما سنعتمده في دراستنا.

* والمقصود به في السينما « الصورة المفصولة عن سلسلة من التصوير الضوئي المسجل على الفيلم، وتستعمل هذه الكلمة أيضا عند نسخ صورة من الفيلم على الورق ينظر: ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بوشور، كتاب إلكتروني.

I. سيرورة الثابت

يُبقي الفيلم المنقول من النص الروائي على مجموعة من الأحداث التي يراها ضرورية لا يمكنه التخلي عنها. وهذه الآلية « يحافظ فيها الفيلم السينمائي على عناصر من الرّواية، وهي العناصر التي لا يمكن الاستغناء عنها في الحكاية داخل الرواية كما في الشريط السينمائي»[1].

قام الشَّريطُ السِّينمَائيُ–مَوضوع الدِّراسَة– أثناءَ اِقتباسه للنَّصِ الأَصلِي، بالحِفاظِ علىَ كَثير من العنَاصِر التي رآها ضَرورية ولم يشَأ تَغيِيرها أو حَذفهَا، فكانَ هُناكَ توافقٌ كبيرٌ بيّن ما جَاء في الرِّواية والنُّسخَة المأخوذة عنها والموجَّهة إلى العَرضِ السِّينمَائي، نلمس ذلك من خلال ما يأتي:

الجدول رقم (07) يوضّحُ آلية سيرورة الثابت على العنوان في الفيلم السّينمائي.

العَناصِر	الرِّواية	الفيلم: الفُوتُوغْرَام*
العُنوان	"Life of Pi"	**الشَّكلُ رقم (11):** صورة فوتوغرامية توضح عنون الفيلم" Life Of Pi" عرضت بجينيريك الفيلم في: 1د و18ثا.

1– عبد الجليل بن محمد الأزدي، الأدب والسينما إرنست همنغواي: السكير المتمرد والأديب الثوري، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018، ص24.

* ملحوظة: جميع الصور الفوتوغرامية أخذت من فيلم " Life f Pi".

نرى بأن الفيلم التزم أثناء اقتباسه للرّواية بالعنوان، فكان هو ذاته لم يطرأ عليه أي تغيير لا في المعنى ولا في المبنى. ولا شك أن العنوان هو الرسالة والعتبة الأولى لفهم مضمون الفيلم ودلالته، إذ يساهم بشكل كبير في تلقي الفيلم قبل مشاهدته من خلال الاستعداد النفسي والقبول الذهني للمتلقي. فالعنوان هنا لم يكن تهكميا ساخرا ولا مغايرا لمضمون الفيلم بل جاء كما ورد في الرواية الأصل تماما ودل على تلخيص لمضمون القصة، فمن خلاله نتعرف على محتوى الفيلم وبطله. ويتم توقع و تخيل أحداثه تقريبيا.

الجدول رقم (08) يوضّحُ: آلية سيرورة الثابت على الشخصيات في الفيلم السّينمائي.

العَناصِر	الرِّواية	الفيلم: الفُوتُوغْرَام
الشخصيات	**العائلة:** **الأخ:**"رافي" **الأب:** السيّد باتيل **الأم:** غيتا. **البطل:** "بيسين موليتور باتل"	 **الشَّكلُ رقم (12):** صورة فوتوغرامية توضح أفراد العائلة: الأب الأم البطل "باي" والأخ "رافي" ظهرت بالفيلم في: 19د و10ثا.
	النمر: "ريتشارد باركر"	 **الشَّكلُ رقم (13):** توضّح الصّورة الفُوتوغرامية الشخصية "ريتشارد باركر" تم عرضها في الفيلم بالدقيقة:55 و42 ثا.

الشخصيات	شخصية الكاتب: ذكرت في مقدمة الرواية.	 **الشَّكلُ رقم (14)** : توضّح الصّورة الفُوتوغرامية وجود شخصية الكاتب في: 5د و37 ثا من شريط الفيلم السينمائي.
الشخصيات	صديق العائلة معلم السباحة: "فرانسيس أديروباسامي" المدعو "ماماجي".	 **الشَّكلُ رقم (15)**: توضح الصورة الفوتوغرامية شخصية معلم السباحة، بوقت: 5دو15 ثا من الشريط السينمائي.

الشخصيات	**"باي" و"باركر":** ذكرتا في الرواية.	 **الشَّكلُ رقم (16)**: تبيّن الصّورة الفُوتوغرامية لشخصية البطلان "باي وباركر" وقد ظهرت في الفيلم بتوقيت: 1سا و14دو38 ثا.

الجدول رقم (09) يوضّحُ: آلية سيرورة الثابت على المكان في الفيلم السّينمائي.

العَناصِر	الرِّواية	الفيلم: الفُوتُوغْرَام
المَكان	وردت في الرّواية أماكن متعددة داخلية وخارجية منها : **الهند حديقة "بونديتشري"**	 **الشَّكلُ رقم (17)**: توضح الصّورة مدخل الحديقة مع اسمها عرضت بالفيلم في: 11د و55 ثا.

المَكان	حوض السباحة/ المسبح "بيسين موليتور"	 **الشَّكلُ رقم (18)**: توضّح الصّورة اِسم المسبح تم عرضها بالفيلم في:5د و55 ثا.
	المحيطُ الهَادئ	 **الشَّكلُ رقم (19)**: تبين هذه الصّورة قارب النجاة وهو في عرض المحيط الهادئ عرضت بالفيلم في:16د و56 ثا.

بناء على ماسبق، فقد كان نقل الأحداث إلى شاشة العرض السّينمائي في مجمله ملتزما بنص الرّواية الأصلي وأمينا في ذلك، إذ جسد المخرج أثناء الاقتباس أغلب الأحداث التي ورد ذكرها في الرّواية، وأوجد لها معادلات بصرية، واقتبس ما رأه يصلح ليُنقل فيلما يمكن أن يُعرض على الشاشة الفضية.

II. سيرورة التغيير والمحو

من المؤكد أن عملية النقل من الكتابة إلى الصورة المتحركة، ستشهد تعديلا للنص الأصلي بما يتناسب مع الوسيط البصري حيث «يتصرف الشريط السينمائي في أحداث الرواية وأزمنتها وأمكنتها وشخصياتها؛ فقد يعدلها أو يبدلها أو يغيرها أو يمحوها ببساطة»[1]. و يمكن أن نقول نقول عن هذه الآلية بأنها عملية **إعادة البناء** التي ينتج عنها تغيير في الشكل والمعمار الدّرامي للشريط السينمائي. «وهي كثيرا ما تبتعد بالفيلم السينمائي عن أصله الروائي، وبخاصة إذا كانت الرّواية لا تركز بشكل أساسي على الخط الدّرامي، أو إذا كان صناع الفيلم لهم رؤية مختلفة عما تتضمنه الرواية»[2]. وهذا هو الأمر الذي سيؤدي إلى طرح مسألة درجة الأمانة أو الخيانة في كتابة الاقتباس.

وتتضمن هذه السيرورة كذلك عمليتي **الاختزال أو الحذف**، حيث إن الرّواية تكون في العادة «مليئة بالأحداث والتفاصيل التي تستغرق وقتا على الشاشة يكون أطول بكثير من الزمن المحدد للفيلم. لذلك تتم عملية الاختزال بوعي وإدراك لروح النص الأصلي وقواعد البناء الدرامي السليمة من طرف كاتب السيناريو الذي يجب عليه دائما أن يمارس عمله وهو مدرك بدقة، للمدة الزمنية التي يستغرقها عرض الفيلم ويكون على مقدرة وتمكن من أدوات التعبير السينمائي»[3]. سيضطر هنا كاتب السيناريو والمخرج إلى **التغيير والمحو** بكل تأكيد. وإن كان استخدامهما لهذه السيرورة في أغلب الأحيان يكون جاهدا من أجل الموائمة بين العملين.

وانطلاقا من **الاختلافات العديدة القائمة بين الشكلين التعبيريين: الرواية والسينما، –حسب اعتقادنا–** أن يتحقق تحويل أمين هذا أمر في غاية الصعوبة، خاصة إذا كانت الرواية طويلة جدا مما قد يصعب في نقلها بأمانة إلى السيناريو وبعد ذلك تجسيدها في شكل مشهديات صورية ولقطات بواسطة الكاميرا.

1– عبد الجليل بن محمد الأزدي، الأدب والسينما، ص24.

2– وليد سيف، سينما نجيب محفوظ الفن الجماعي والإبداع المتفرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2015، ص157.

3– المرجع نفسه، 155-156.

كما أن هناك فارق يتعلق بمدة كل من الفيلم والرواية، حيث يتناول الفيلم القصة في ثلاثة ساعات في الأغلب بينما تمتد الرواية إلى مئات الصفحات التي تحتاج إلى وقت طويل لقراءتها. «فالرواية لا تتقيد بحدود ملزمة صارمة من حيث المساحة أو عدد الصفحات أو الفترة الزمنية التي تغطيها، أما بالنسبة للسينما فهناك التزام شبه صارم بمدة العرض التي تتراوح في الفيلم التقليدي الروائي عادة بين 100و120 دقيقة، وإن كانت هناك استثناءات عدة إلا أن هذا الزمن تفرضه دائما شروط دور العرض والتوزيع بما يترتب عليه من ضرورات إنتاج الأفلام وتسويقها واقتصاديات صناعة السينما»[1]. لذلك يقوم النص السينمائي في كثير من الأحيان الأحيان بالاستغناء نهائيا عن بعض الشخصيات الجوهرية والأحداث البنيوية والمفصلية للرواية، ويختزل بعض الخطوط المكتوبة، ذلك بحجة عدم موائمتها إنتاجياً.

وسنرصد فيما يأتي التغييرات التي لحقت بالمحكي الروائي في انتقاله إلى المحكي السينمائي. ومن خلال هذا الجدول سنستند إلى إبراز آلية الحذف من خلال المشاهد العديدة التي غابت عن الفيلم وكانت حاضرة في الرواية:

1- ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

الجدول رقم (10) يوضّحُ: آلية سيرورة التغيير والمحو على الأحداث في الفيلم السّينمائي.

العناصر	الرّواية	الفيلم	الفوتوغرام
الأحداث	«Chapitre 36: I turn. Leaning against the sofa in the living room, looking up at me bashfully, is a little brown girl, pretty in pink, very much at home. She's holding an orange cat in her arms».(1)	كثيرا ما نجد آلية الحذف موظفة في الفيلم لكنها لم تخل على الإطلاق بروح القصة الأصلية. ذلك للتخلص من إنشائية الوصف وبث روح فنية وبصرية مثلا استغنى الفيلم أثناء الاقتباس على الفصل السادس والثلاثون المذكور في الرواية كاملا.	لا يوجد

1– Yann Martel, Life of Pi, Ibid, p79.

III. الإضافة:

لا يعني تحويل الرواية إلى فيلم ضرورة الالتزام بكافة تفاصيل الرواية وحرفيتها وسردها وحوارها بدقة لا متناهية. هناك خروقات حتمية ستنتج عن اختلاف عناصر كل عمل. وتبعًا لذلك يتراوح مدى الاقتباس من الرواية إلى الفيلم.ومن بين ذلك كأن «يضيف الشريط السينمائي بمقتضاه أحداثا وأمكنة وشخصيات لا توجد في النص الروائي الأصلي، وسيرورة الإضافة لا تنفصل عن سيرورتي المحو والحذف»[1] ، فهي عملية تنتج عادة عن العملية السابقة السابقة – الاختزال- وذلك لاحتياج العمل إلى الاحتفاظ بشكله المترابط وتجنب ما قد يحدث من تفكك في السيناريو نتيجة لحذف فصول أو شخصيات. تتوقف هذه العملية على مقدرة كاتب السيناريو الإبداعية، فهناك من يملك القدرة على الإضافة من خلال فهمه وتصوره للعمل[2]. وهناك من يحاول أن يلتزم بالنص الرّوائي بشكل صارم، فتكون إضافاته محدودة جدا جدا كإضافة شخصية ثانوية، وأخرى قد يخرج عن النص دون وعي أو مقدرة. وفي بعض الأحيان تكون هناك ضرورة إضافية لهذه العملية، نتيجة لقلة أحداث الرواية أو صعوبة التعبير عن كثير من أجزائها بشكل سينمائي فيضطر كاتب السيناريو إلى أن يقدم تفاصيل بديلة كثيرة تعبر عن مضمون الرواية[3]. وربما نتيجة لهذا يحدث الخلاف في كثير من الأحيان، بين كاتب الرّواية الأصلية وكاتب السيناريو أو المخرج، ونلاحظ أن الشريط السينمائي موضوع الدّراسة أضاف بعض الأحداث بشكل لم يخرج عن الإطار العام لموضوع الرواية، ومن بين الإضافات التي عمد إليها المخرج نجد:

1- عبد الجليل بن محمد الأزدي، مرجع سابق، ص24.
2- وليد سيف، مرجع سابق، ص156.
3- ينظر: المرجع نفسه، 155-156.

الجدول رقم (11) يوضّحُ: تطبيق آلية الإضافة على الأحداث في الفيلم السّينمائي.

العَناصِرُ	الرِّوايةُ	الفِيلْم	الفُوتُوغْرَام
الأَحدَاث	لَمْ تذكر الرِّواية بأي حالٍ من الْأحوال أنَّ "باي" قد وقع في الْحب حين كان في الهند، أو أنَّه قدْ كانت له قصَّة حب آنذاك لا منْ قريبٍ ولا منْ بعيد.	تمَّ إضافة عنصر جديد في الْفيلم لمْ يكُنْ موجودًا في الرِّواية ألا وهو "وقوع باي في حُبِّ أناندي" قبل رحيله إلى كندا والْفوتوغرام المرفَق خيرُ دليلٍ على ذلك، وربما يكون من الضروري إقحام وإضافة قصة الحب هذه من أجل غرض تجاري ترويجي ليسلب العقول ويستهوي النفوس ويستعطفها.	 **الشَّكلُ رقم (20)**: تبيّن الصّورة الفُوتوغرامية قصة الحب والإعجاب بين "باي وأناندي" وقد ظهرت في الفيلم بتوقيت: 31دو28 ثا.

IV. التنقيل أو التقديم والتأخير:

توظيف هذه الآلية في الفيلم السينمائي المأخوذ عن رواية أدبية لا بد منه « و هذه المسألة لا تهم بعض التفاصيل فقط، وإنما تستطيل أحيانا إلى مجمل بنية النص الروائي. فرواية "الأحمر والأسود" مثلا تنتهي بمحاكمة البطل "جوليان صوريل-Julian Souril"، في حين أن الشريط السينمائي الذي اقتبسها يبدأ بهذه المحاكمة»[1]. وهناك العديد من الأمثلة التي لا لا حصر لها، على التقديم والتأخير في أحداث رواية "حياة باي" عند نقلها إلى الشاشة، نذكر منها:

1- عبد الجليل بن محمد الأزدي، مرجع سابق، ص24.

الجدول رقم (12) يوضّحُ: تطبيق آلية التنقيل/التقديم والتأخير على الأحداث في الفيلم السّينمائي.

العناصر	الرّواية	الفيلم	الفوتوغرام
الأحداث	سرد الأحداث في الرّواية جاء بهذا الترتيب: **أولا**: قصة النمور الخطرة التي أراد بها الوالد أن يلقن ابنيه درسا بالغ الأهمية: «Father called out Children, come here ...Ravi, Piscine, I have a very important lesson for you today...Are tigers dangerous? Yes, Father, tigers are dangerous ».(1)	اختلف ترتيب القصص الثلاث في الفيلم حيث استخدمت آلية: **التقديم** للقصّة الأخيرة المتمثلة في محاولة إقناع الأم لابنها باعتناق ديانة واحدة، فجاءت هي الأولى. ثم تلتها قصة اعتناق "باي" للدّيانات الثلاث والتي حافظت على ترتيبها الثاني داخل العرض السينمائي.	**الشَّكلُ رقم (21)**: تبيّن الصّورة الأم وهي تحاول اقناع ابنها "باي" بالديانة وقد ظهرت في الفيلم بتوقيت: 1سا و13د و17 ثا.
الأحداث			**الشَّكلُ رقم (22)**: توضّح الصّورة الفُوتوغرامية "باي" وهو يؤدي شعائر الدين الإسلامي-الصلاة- ظهرت في: 18د و46 ثا من شريط الفيلم السينمائي.

1- Yann Martel, Life of Pi, Ibid, p79.

الأحداث	**ثانيا** قصة الدّين والتي اعتنق فيها باي الأديان الثلاثة: المسيحية والإسلام والهندوسية: «Islam followed right behind, hardly a year later… I had a peek at the Jamia Masjid, the Great Mosque, being careful to stay on the outside, of course… But he can't be a Hindu, a Christian and a	كما استخدمتُ آلية **التأخير** في القصة الأولى- النمور الخطرة- وجاءت في الترتيب الثالث.	 **الشَّكلُ رقم (23)**: توضّح الصّورة الفُوتوغرامية عائلة "باي" حين كان الأب يلقن أبناءه "درس خطورة النمور" ظهرت في: 25د من شريط الفيلم السينمائي.

	Muslim. It's impossible»(1) **ثالثا** قصة الأم في محاولتها اقناع ابنها باعتناق ديانة واحدة فقط: «Listen, my darling, if you're going to be religious, you must be either a Hindu, a Christian or a Muslim».(2)		

V. التكثيف:

من بين الآليات المستخدمة بكثرة في الأفلام السينمائية أثناء نقلها النصوص الرواية من الورق إلى شاشات العرض و« مثلما تشتغل النصوص الرّوائية بهذا التكتيك، كذلك الأشرطة السينمائية تعمل بالتكثيف فيما تقتبسه من نصوص روائية: إذ تلخص وتكثف في لقطة لا تستغرق أكثر من دقيقة ما قاله النص الرّوائي في صفحات ذوات العدد»(3).كأن تصاغ

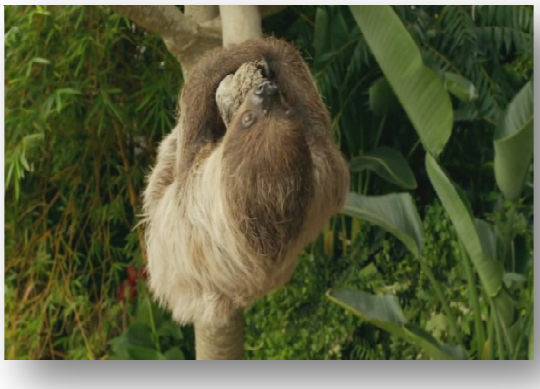
1- Yann Martel, Life of Pi , p52-60.

2- Ibid, p64.

3- عبد الجليل بن محمد الأزدي، مرجع سابق، ص24.

سنوات من حياة البطل في عبارة واحدة. ويمكن لنا أن نمثل لهذه الآلية من نص الرواية المترجمة والفيلم المقتبس لها بما يلي:

الجدول رقم (13) يوضّحُ: تطبيق آلية التكثيف على الأحداث في الفيلم السّينمائي.

العناصر	الرّواية	الفيلم	الفوتوغرام
الأحداث	أسهبت الرّواية في ذكر معلومات عن الحيوانات على لسان البطل وأخذت حيزا لا بأس به من صفحاتها، مثل ما نجده في هذا المقطع في –بداية الرواية– من معلومات حول حيوان الكسلان: «There are two-toed sloths and there are three-toed sloths, the case being determined by the forepaws of the animals, since all sloths have three claws on their hind paws»(1)	بينما نقل الفيلم هذه الأحداث بشكل مقتضب في بدايته وكثف المعلومات المذكورة عن الحيوانات في لقطات ومشاهد عنها، احتلت حيزا متواضعا من الفيلم.	 **الشّكلُ رقم (24)**: تبين هذه الصّورة الفوتوغرامية حيوان الكسلان تم عرضها بالفيلم في:00د و44 ثا.

1– Yann Martel, Life of Pi, Ibid, p34.

VI. التمطيط:

هي آلية من آليات الاقتباس، وفي الوقت ذاته تستخدم بكثرة في النصوص الأدبية خاصة الرواية منها فهذه « التقنية مشهود بها في الحقل الأدبي، إذ أن لكل نص تمطيط وتوسيع لكلمة أو جملة تشكل الرّحم الذي يتخلق منه وفيه ذلك النص. وهو تكنيك مشهود به كذلك في المجال السينمائي وضمن صيغ علاقاته بالنصوص الأدبية، حيث تعمد الأشرطة السينمائية على تمطيط بعض المشاهد الروائية أو القصصية ومنحها حجما وحيزا أكبر مما هي عليه في النص المقتبس»[1]. وهو عملية نقيضة لعملية التكثيف أو التلخيص. يتَّضحُ ذلك على نحو جَلي في:

الجدول رقم (14) يوضّحُ: تطبيق آلية التمطيط على الأحداث في الفيلم السّينمائي.

العناصر	الرّواية	الفيلم	الفوتوغرام
الأحداث	اعتمدت الرّواية هذه التقنية –التمطيط– بكثرة فكل حدث كان يستغرق الكثير من السرد.	لم نلاحظ أثناء مشاهدتنا للفيلم توظيف هذه الآلية.	لا يوجد

جاءت تقنية التمطيط بشكل ملحوظ في الرواية، لأنه أثناء قراءتنا لمحتواها لمسنا الإطالة في سرد الأحداث بشكل لافت، وكمثال على ذلك نجد في بداية الرواية حديثا عن التخصصات الأكاديمية بجامعة تورنتو التي اختارها بطل القصة ألا وهي: الدراسات الدينية وعلم أحياء الحيوان ثم سرد تفاصيل دقيقة عن حيوان الكسلان واستغرق الحديث عن هذين الأمرين عشرات الصفحات. أما الحديث عن تسمية البطل باسم (بسين موليتور باتيل) والحديث عن حديقة (بونديتشري) جاء عبر مئات الصفحات. أما الفيلم عرض لنا كل ذلك

1– عبد الجليل بن محمد الأزدي، مرجع سابق، ص24-25.

في دقائق وثوان معدودات وهذا ما ينم عن ابتعاد الفيلم عن استخدام تقنية التمطيط والإطالة في عرض الأحداث وسردها.

ومنه نستنتج، بأنه هناك سيرورات أخرى تواجه كاتب السيناريو عند تحويل الرواية إلى نص سينمائي، فعلى الرغم من اشتراك كلا الفنين في استخدام العناصر الدرامية التقليدية، فإن لكل منهما أساليبه وأدواته في الاستخدام. وهذه السيرورات يمكن أن تطال عددا من العناصر الدرامية نذكر منها: الحبكة- الصراع- الشخصيات. في المقابل نجد أنّ "ديفيد ماجي" عمد على تفكيك فصول الرواية واستخراج الحبكة الأساسية وإعادة ترتيب مقاطع النّص الروائي ليجعل منه سيناريو، أي أنّه اشتغل على نص جاهز مسبقا وفر له مادة خصبة، ثمّ طوره المخرج "أنج لي" إلى فيلم لأنه وجد فيه كل العناصر الضرورية للفيلم؛ من أفكار عظيمة وحبكة رائعة وأحداث وشخصيات مثيرة للاهتمام. لكن الانتقال من وسيط إبداعي لغوي إلى وسيط إبداعي بصري عمل صعب يتطلب نقل معلومات للعين وقبل ذلك هو يتطلب أن تلتقطها أولا كاميرا مخرج ذو ثقافة بصرية محكية، فالوعي العميق بالثقافة البصرية هو الذي مكن المخرج "أنج لي" من صناعة الفارق البصري وتملك المتفرج في هذا الفيلم.

وعن الاختلافات بين الرواية والفيلم يمكننا أن نذكر ما جاء به صاحب الرواية في أحد اللقاءات الصحفية : «الفيلم هو تتمة بصرية جميلة للكتاب، وقد أضاف صورا مذهلة للغة. أعتقد أن أفضل تجربة تأتي من قراءة الكتاب أولا ثم مشاهدة الفيلم». [1]

وفي الأخير يمكن أن نقول، إن الشريط السينمائي استطاع أن يحافظ على جل الشخصيات الرّوائية، والتزم بتجسيدها والإبقاء على أسمائها كما هي في النص الأصلي، وكان لتمسك المخرج باختيار هذه الشخصيات بالأوصاف والمسميات ذاتها، دور بارز في نجاح العمل من جهة و تطبيق آلية سيرورة الثابت أثناء اقتباسه من الرواية إلى الفيلم. ولعل الفوتوغرامات المبينة في هذا الجدول خير دليل على ذلك.

1- https://kitabat.com/cultural/ /يان-مارتل-مزج-بين-الأديان-وبين-احترام/

الفصلُ الثَّالثُ:
صُورُ التَّلقِي بَينَ الرِّوايَة وَالسِّينمَا
"Life Of Pi"

أولاً– المُنطَّلقاتُ الأولى لنَظرِيَّةِ التَّلقِي

ثَانياً– مفاهيم التَّلقِي ما بيّنَ الرِّواية والسِّينمَا

I. التلقي
II. الجمهور المشاهد
III. الإدراك
IV. التأويل
V. الأثر
VI. القارئ الضّمني
VII. الباصر الضمني
VIII. أفق التوقعات
IX. الفجوات/ الفراغات

ثَالثاً– صور تلقي الفيلم والرّواية

I. المحور الأوّل: البيانات الشخصية
II. المحور الثّاني: مقروئية الرّوايات الأدبيّة
III. المحور الثّالث: مشاهدة الأفلام السّينمائية
IV. المحور الرّابع: صور تلقي حياة باي"life of Pi" بين الرّواية والفيلم

أولاً– المنطلقاتُ الأولى لنَظرِيَّةِ التَّلقِي

يُشَكِلُ موضُوع التَّلقي جَانباً هَاماً في مَيدَان الدِّراسَات الأدبيَّة، كَما يُمثِّل جَانباً حيا في حَقل الاهتمامات العلمية والاجتماعية والإنسانية والاتصالية، فنظرية التّلقي تبحث في العلاقة بين النص والمتلقي الذي يستحضره الكاتب في ذهنه أثناء عملية الكتابة والإنتاج، حيث نجدها تركز من جهة على التفاعل بين النص والمتلقي، وتركز من جهة ثانية على إبداع المتلقي، إذ جعلت من هذا الأخير المصدر الأساس والفاعل الحقيقي في إنتاج الدّلالات ومن ثمة يتم حصول المعنى الذي هو نتاج التفاعل بين القارئ والنص، وبالتالي شكلت علاقة النص بقارئه واحدة من أهم الطروحات النقدية الحديثة التي أحدثت ثورة في المناهج التقليدية التي اهتمت كثيرا بالمؤلف وحياته وظروفه.

لقد كان اهتمامها منصبا على سلطة المؤلف وترى فيه الملك الأزلي لعمله واعتبرته مركز التأويل وليس للمتلقي حق في إضفاء وإنتاج دلالات ومعاني مختلفة. والأمر نفسه ينطبق على التوجه البنيوي الذي حاول الحد من سلطة الكاتب والدعوة إلى الاهتمام بسلطة النص باعتباره كائنا لغويا بنيويا يتسم بالانغلاق، وبالتالي، فالتوجهات أي المناهج التاريخية والتوجه البنيوي همشا دور القارئ واعتبراه عنصرا ثانويا، كما « انبعثت مسألة "الذات" في الدراسات النفسية والاجتماعية. وشرعت السيميائية في الكشف عن آليات "اندلال" النّص. واهتمت النظريات ما بعد البنيوية بمفهوم " العمل المفتوح". وكرست التداولية دور المرسل إليه الحيوي في سيرورة التواصل اللّغوي والأدبي. كما أن تنظيرات وتحليلات "جون بول سارتر- Jean-Paul Sartre" و"روبير اسكاربيت-Robert Escarpait" و"رولان بارت- Roland Barthes" و"أمبرتو إيكو-Umberto Eco" و"وولفغانع آيزر– Wolfgang Iser "، ردّت للمتلقي كامل أهليته لتفعيل النص الأدبي وتفجير حمولاته الدّلالية».[1]

1– هانس روبيرت ياوس، جمالية التّلقي من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016، ص12.

وقد برزت هناك ملامح توجه جديدة بريادة " رولان بارث" الذي أعلن "موت المؤلف". حيث شكلت دراسته بنفس العنوان تحولا هاما في ميدان الدّراسات الأدبية عامة والإعلامية خاصة.

وعليه، « فإنّ جوهر هذا التوجه يرفع من سلطة القراءة والقارئ ومن ثم إعادة الاعتبار للقارئ، وهذا الإسهام نادى بظهور نظرية التلقي التي تهتم خاصة بالعنصر الثالث في العملية الاتصالية: المتلقي- إلى جانب كل من المرسل والرسالة- وذلك عن طريق إقامة نظرية خاصة به من خلال العلاقة التفاعلية التي مفادها إنتاج معان ودلالات وتأويلات خاصة به»[1]. إذا تمثل هذه الدّراسة حجر الزاوية في نظرية الأدب والحد من سلطة المؤلف وسلطة النص معا، إذ فرض هذا التوجه الجديد اهتماما متزايدا بالعنصر الثالث في عملية التلقي ألا وهو المتلقي، الذي تحولت بؤرة الاهتمام من حوله إلى الاهتمام بذاته.

لكن نظرية التلقي لم تنشأ من فراغ، وإنما كانت هناك إرهاصات ساعدت على تطّورها، حيث « ترجع بداياتها الأولى إلى ما كان يعرف عند "أرسطو- Aristote" باسم **"التطهير"** في كتابه "فن الشعر"، إذ أنّ فكرة "التطهير" هي مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية، يكتسب الجمهور فيها دورا أساسيا من خلال استجابته للأعمال الأدبية والفنية»[2].وبعبارة أخرى يمكننا القول إن مفهوم التطهير ساد في الفكر الأرسطي بوصفه وظيفة للأعمال الأدبية في علاقتها بالجمهور الذي يندمج مع العمل الدّرامي من خلال المماثلة التي يقيمها بين المحاكاة(العالم الرمزي) والطبيعة (العالم الطبيعي). وانطلاقا من هذه الوضعية لتلقي كان للنص السلطة على المتلقي في الكشف عن مكبوتاته التي تنفجر في لحظة الاندماج التام بين المشاهد والدّراما.

إذا، يحتل المتلقي عند "أرسطو" موقعا هاما، وذلك من خلال اهتمامه بوظيفة الفن المتحققة في عملية الاستجابة بواسطة المثيرات التي بني بها النص خاصة في بنياته الداخلية، ولا

1- مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، ط1، 2004، ص05.

2- روبرت هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، تر: عز الدّين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000، ص36.

تتحقق إثارة الانفعالات في نفس المتلقي حتى ينسجم النص ذاته في بنياته وشكله، وتحدث المفاجأة في الأحداث وفي النهايات مما يجعل المتلقي في حالة ترقب وانتظار لما هو غير متوقع.

وبالتالي فإنّ "أرسطو" أعطى الدّور الإيجابي للمتلقي وذلك من خلال جعله طرفا فاعلا يستقبل النصوص الفنية، إذ انطلق منه وجعل وظيفة الفن تتمثل في التطهير.

هذا و « يخص التطهير الذات المتفاعلة مع الفن في جماله وجلاله، وما تمارسه هذه الذات من إسقاطات عاطفية وخيالية أثناء لقائها المباشر مع النّص، وبالتالي يعطي التطهير عملية التلقي حضورها الفعلي في التمكن من المعنى، ومن ثم تأويله أو البحث عنه»[1] بعبارة أخرى، فإنّ العمل الدرامي يؤثر في المتفرج، فمشاهدة الجمهور لمشهد العنف مثلا يشكل عملية تنقية وتفريغ لشحنة العنف الموجودة عنده، وذلك من خلال عاطفتي الخوف والشفقة التي يظهرها المتلقي نتيجة استقباله للرسالة.

وانطلاقا مما سبق، فإنّ « نظرية التلقي تتخذ موقفا يتعارض مع الممارسات التقليدية (الاهتمام بالمؤلف والنص)، وهذا من خلال النموذج الجديد لنظرية التلقي. حيث يتمثل هذا التغيير في صيغة تحليل تحول فيه الانتباه جذريا من تحليل ثنائية الكاتب/النّص إلى تحليل العلاقة نص/قارئ، من خلال النشاط الذي يظهره المتلقي في النّص ومختلف التفسيرات التي يقدمها له».[2]

أسس "هانس روبيرت ياوس- Hans Robert Jauss"" مقاربة تحت اسم "جمالية التأثير والتلقي" عندما ألقى محاضرته في جامعة " كونسطانس- Constance" الألمانية، ويقصد "ياوس" بالتأثير ذلك التفاعل الذي ينتج جراء تعامل القارئ مع النص وما

1- عبد القادر عبو، نظرية جمالية التلقي "مركزية القارئ"، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد981، 12/11/06.
https://www.aw-dam.org/elesbouh%202005/981/isb981-013htm.
le: 15/03/2019

2- فيرناند هالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص33.

يستهلكه ويستفيد منه، فالجمهور ما هو إلا أداة تضمن استمرارية إنتاج الأعمال على اختلاف أنواعها (أدبية، وفنية، وإعلامية).

فالجمهور أو المتلقي يمثل الشريك الضروري للعمل المنجز، في حين يشير مفهوم التلقي إلى مختلف التجسيدات المتتابعة للعمل، وبالتالي فإنّ أي عمل كان ما هو إلا جهد مشترك بين الكاتب والقارئ أي المتلقي بصفة عامة.

وهذا ما يؤكده "روبير اسكاربيت-Rober Escarbit " في قوله: « العمل الأدبي هو نتيجة نشاط الكاتب والقارئ من خلال التفسيرات والتأويلات التي ينشئها الجمهور المتلقي»[1] وبالتالي يتبن دور كل من القارئ والمتفرج في تشكيل معنى النص بضبط ما يقترح عليهما من مواقع للإبصار أو الإدراك وما يفرض عليهما من معطيات لغوية وبصرية متتابعة.

وانطلاقا من هذا المنظور، فإذا كانت جمالية التلقي والتأثير تركز على العناصر الآتية: القراءة، والقارئ، والتجربة الجمالية التي تمثل الالتقاء بين القارئ والنص، والمتعة الجمالية ونتيجة القراءة، فإنّ جمالية التلقي في السينما هي الأخرى تهتم بالعناصر السالفة الذكر، وربما الفرق الوحيد يكمن في الوسيلة وحسب. ومن ثمة نجد عناصر تتمثل في المشاهد، ومشاهدة الأفلام السينمائية، والتجربة الجمالية السينمائية.

1- أرمان، ميشال ماتلار، تاريخ نظريات الاتصال، تر: نصر الدين لعياضي، الصادق رابح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط3، 2005، ص161.

ثَانياً– مفاهيم التَّلقِي ما بين الرِّواية والسِّينمَا

نحاولُ في مَبحَثِّنا هَذا اِستنطَاقَ كفَاياتٍ مَعرفيّةٍ مفتاحيّة عَديدة مِنها: مَفهومُ التَّلقيّ، وما المقصود بالجمهور المشاهد؟ وماهي أهَمُ المفَاهيمِ الإجرَائيَّة الأخرى؟ لأنَّ التَطرق لكُلِ ذَلكَ يُعَدُّ بَوابة لفَهم مجَالِ التَّلقي فِيّ كُلٍّ منَّ الأدبِ والرِّوايةِ بصفَة عَامةٍ، وفي السِّينما بصِفة خَاصةٍ.

وعلى هذا الأساس نرى بأن الرّواية تقتضي قارئا، فيما يقتضي العرض السّينمائيّ متفرجا، وهذا الاختلاف على بساطته الظّاهرة يمكن إلى حدّ ما أن نعزوه إلى « أنّ القصّ طاقة مولّدة للإيهام خلاّقة عبر الإيحاء تتشكل من كلام أو مداد في القصّ الأدبي ومن حزمة من ضوء قي القصّ السّينمائي، وأنّ لكلّ قصّ نظامه السّيميائيّ وبلاغته الخاصّين وظروف إنشائه وتقبله»[1] يعني ذلك أن طريقة التّلفظّ في الخطاب الأيقوني تختلف عن طريقة التّلفّظ في الخطاب اللّغوي.

ولقد بيّن السّميولوجيّون الفرق الجلي بين الصورة أو العلامة الأيقونية وبين العلامة اللّغوية. ولما ربطنا هذين الوسيطين (الروايّة والسّينما) بنظرية التّلقي لم يستدع منا ذلك دراسة أشكال وصور تلقي رواية "حياة باي" مع الأثر الذي خلفته لدى جمهور القراء فقط، بل تطلب منا ضرورة التطرق أيضا، إلى صور تلقي فيلم "حياة باي" والأثر الذي تركه لدى جمهور المشاهدين والمتفرجين، لأنّ الخطاب الأدبي يمتاز بأولوية العلامة السمعية، بينما الخطاب السينمائي تغلب عليه العلامة البصرية.

هذا ويختص البصر والسّمع بكونهما قناتي التّبليغ الرّئيسيتين اللّتين عليهما عماد التواصل والاجتماع الإنسانيين، فالبيانات التي يرصدها البصر تتعلق بالأشكال والألوان والأحجام والمسافات والرّموز العلميّة والحروف الأبجديّة، أمّا السّمع فيتضمّن مختلف العلامات السّمعيّة وأهمها على الإطلاق مايعود إلى اللّغة اللّفظيّة[2].

1– أحمد القاسمي، التّقبّل السّينمائيّ للقصّ الأدبيّ مقاربة سيميائية– تداولية، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، ط1، 2017، ص25.

2– ينظر: أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت–الدّار البيضاء، (د.ط)، 2007، ص81.

فكلما كانت العلامة اللّغوية حاضرة دل ذلك على تواجد السّرد الأدبي (الرواية) وكلما كان حضور الأنساق البصرية دل ذلك على السّرد السّينمائي (الفيلم).

ولما كانت علمية ومنهجية أية دراسة تقاس بمدى استخدامها لمفاهيم ومصطلحات يستقيها الباحث من النظرية التي تبناها والإشكالية التي طرحها؛ إذ تمثل المفاهيم محور المنهج العلمي الذي تقوم عليه كافة المعارف رغم وجود بعض الاختلافات والتباينات بين بعض الباحثين والدارسين حولها، قد ارتأينا في بحثنا هذا التطرق إلى إلقاء نظرة ولو موجزة على المفاهيم الأصلية الموجودة و محاولة تجسيدها وإعطائها تعريفا إجرائيا كما تناوله بحثنا.

وانطلاقا من هذا الاعتبار، فإن المفاهيم تتمثل فيما يأتي:

I. التلقي

تدل كلمة التّلقي على استقبال شيء ما، كما تدّل أيضا على العناصر التي تتحكم في قراءة جمهور معين للخطاب الفني والأدبي والإعلامي والاتصالي، وبعبارة أخرى « ذلك الفعل الذي يمارسه الفرد كإنسان له مكوناته النفسية والذهنية والانفعالية والاجتماعية لتفسير ما يقدم له. وهو فعل يتضمن: الإحساس والذكاء والإدراك وبناء المعنى».[1]

إذا التلقي هو مجموعة من الاتجاهات والنشاطات التي يظهرها المتلقي في تلقيه لرسائل الأعمال الأدبية والفنية والإعلامية، كما يمثل أيضا الطريقة أو الأسلوب الذي يستخدم فيه المتلقي المعلومات التي يتلقاها من الخطاب مهما كانت طبيعته.

ومن جانب آخر، فقد ورد لفظ التلقي في القرآن الكريم بدلا من لفظ استقبال حيث قد يدل أو يشير إلى عملية التفاعل النفسي مع النص.

1- مخلوف بوكروح، محاضرات في مقياس نظريات التلقي للسنة الأولى ماجستير علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 10-12-2006، ص3.

كما نجد أن « الدراسات الحديثة ركزت على لفظ التلقي، وهذا ما نجده شائعا عند كل من لمنظّر والناقد الألماني المعاصر: "هانس روبيرت ياوس" و"ولفغانغ آيزر " حيث يعتبر هذا اللفظ هو الجامع لألفاظ القراءة والاستجابة والاستقبال».[1]

إذا « التّلقي هو نشاط إيجابي، يتم في شكل انتقاء لبعض ما يقع على حواسنا دون البعض الآخر وينظم الحكم النقدي الذي هو محاولة للارتفاع بفعل التلقي إلى مستوى شعوري وتنظيمي أعلى».[2]

لكن وكما نعلم، أنّ مفهوم التّلقي في حد ذاته ميدان واسع وعام، فيمكن أن ندرجه في جميع أنواع الخطابات التي يتلقاها الجمهور، إلاّ أنّه في بحثنا نقصد به ذلك التعرض لمشاهدة أفلام سينمائية التي تتدخل فيها مجموعة من العوامل الانتقائية التي تختلف من مشاهد لآخر، وذلك حسب استعمالاته واختياراته واشباعاته، وكذلك التعرض للرّوايات الأدبيّة التي من خلالها يتفاعل القارئ مع النصوص الإبداعية، ومن ثمة قد يتأثر بعوامل مختلفة من أجل الإدراك والفهم والتأويل.

II. الجمهور المشاهد

تعدّدت المفاهيم الإعلامية في تعريف جمهور وسائل الإعلام والاتصال الجماهيري، إلّا أنّ هناك مدرستين رائدتين في تعريف الجمهور:

فمفهوم الجمهور عند المدرسة الأنجلوسكسونية، يعني بمفهومه الواسع والذي يتضمن أبحاث الجمهور، أي إنها تهتم بكل الدراسات التي تؤدي إلى معرفة الجمهور أو المشاهد معرفة حقيقة فيما يتعلق بعدده، وسلوكياته، وطرائق حياته وحتى الممارسات الثقافية التي يوليها الأفراد لنشاطاتهم، وهذا يعني دراسته كمّاً وكيفاً.[3]

1- مصطفى سويف، دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، الدّار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص203.

2- جمال العيفة، القراءة والمشاهدة في عصر تكنولوجيا الاتصال السمعية البصرية: دراسة ميدانية على عينة من طلبة جامعة باجي مختار -عنابة-، المجلة الجزائرية للاتصال، العدد19، الجزائر، 2005، ص127-128.

3-Rémy Rieffel, Sociologie des médias, Ed, Ellipse, France, 2001, p132-133. ترجمة الباحثة.

أما عند المدرسة الفرنسية فمفهوم الجمهور عندها مرادف لكلمة مشاهد أو مستمع أي دراسة عدد المشاهدين أو المستمعين في حد ذاتهم، وهذا يعني اعتمادها على الجانب الكمي مهملة الجانب الكيفي، وبالتالي فهي تعتبر الجمهور كوحدة قابلة للقياس متغاضية عن جانب مهم في الدراسة ألا وهو الكيف والذي يعكس السّمات الداخلية للجمهور.[1]

ومما سبق يتبين بأن الجمهور كلمة تعني بها المدرسة الأنجلوسكسونية دراسة من حيث الكم والكيف، أما المدرسة الفرنسية تستبعد الجانب الكيفي وتهتم بالجانب الكمي.

III. الإدراك

وهو العملية التي من خلالها نتعرف على الوسط الخارجي، وذلك عن طريق وجود منبهات أو مثيرات مختلفة تحمل في طياتها معاني ورموز مختلفة، لذلك يشترط لحدوث الإدراك وجود عدّة عوامل أساسية تتمثل في:

- وجود المثير أو المنبه.
- الإحساس بالمثير، أي أن يشعر الفرد بآثار المنبه.
- التعرف على المثير (إدراكه) أي أن يكون للمنبه معنى معين وذلك من خلال استجابة الفرد انطلاقا من خبراته السابقة وما مرّ به من تجارب.

كما يعرف الإدراك: « بأنه يتمثل في قدرة الفرد على تنظيم المنبهات الحسية الواردة عبر الحواس المختلفة ومعالجتها ذهنيا في إطار الخبرات السابقة، والتعرف عليها وإعطائها معانيها ودلالاتها المعرفية المختلفة».[2]

إذن، فالإدراك ماهو إلا ناتج للتفاعل بين مضمون الخطاب اللّغوي أو المرئي والخبرات الشخصية الموجودة لدى أعضاء الجمهور المتلقي، وذلك من خلال نظام الترميز الذي يسمح للعقل باستعادة المعلومات المخزنة في الذاكرة.

---

1 –Rémy Rieffel, op.cit, p133.ترجمة الباحثة

2– محمد منير حجاب، الموسوعة الإعلامية، المجلد 01، دار الفجر للنشر والتوزيع ، مصر، 2003، ص147.

وهذا ما أشار إليه أحد الباحثين بمفهوم الانتباه، حيث عرّفه بأنه: « عملية مقرونة بالتعلم الذي يقتضي من الفرد في هذه الحالة استحضار معارفه السابقة من أجل فهم ما يتعرض له وينتبه إليه، وكذلك توظيف أدواته الإدراكية لكي يستوعب معلومات المحتويات التي يتعرض لها ».[1]

وانطلاقا من هذه التعريفات، فالإدراك ماهو إلا نشاط حسي، يقوم من خلاله الفرد بالتعرف على الرسائل التي تثير انتباهه وتجذبه للاستمرار في متابعتها، ومن ثم التمييز بين مختلف المعاني التي تكون قد أثارت اهتمامه، إذ نقصد به في بحثنا بأنه ذلك الاهتمام والفهم الذي ينتج تدريجيا لدى المتلقي أثناء قراءته للرواية أو أثناء متابعته للفيلم السّينمائي.

IV. التأويل

يقصد بالتأويل، تلك العملية الإنتاجية التي من خلالها يضيف المتلقي رموزا ومعاني معينة نتيجة استقباله للرسالة، بمعنى استنطاق المعنى الخفي لها، فهو عملية تتجاوز مجرد تفكيك الرموز إلى البحث عن المعنى الكامن في النص من أجل تقديم قراءة ومعنى ثان* إذا التأويل هو عملية تفسير المعلومات وتكوين المفاهيم والتصورات، وهو استكشاف آخر ومرحلة أخرى من مراحل ومستويات الفهم.

ومن جهة أخرى يرى "أمبرتو إيكو" التأويل بأنه:

1- السعيد بومعيزة، أثر وسائل الإعلام على القيم والسلوكيات لدى الشباب: دراسة استطلاعية بمنطقة البليدة أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في علوم الإعلام والاتصال قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام ، جامع الجزائر ، 2006، ص47.

* وهذا ما ذهب إليه "جاك دريد-Jacques Derrida " حينما قال بأنّه لا توجد قراءة مركز وإنما هناك تعددية في المعنى من خلال تفكيك النّص من قبل القراء.

« تلك التخمينات والتفسيرات التي يقدمها المتلقي نتيجة استقباله للرسالة، وذلك من خلال الكشف عن المعنى الخفي للرسالة »[1]، وما هو إلا عملية تفاعلية بين القارئ والرواية، أو بين المتفرج والفيلم، من خلال استنتاج وإعادة بناء معاني جديدة.

وقد وردت كلمة التأويل في القرآن الكريم في بعض السور نذكر منها:

سورة آل عمران: ﴿ هُوَ الَّذِيَ أَنزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُّحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاء الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاء تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلاَّ أُوْلُواْ الأَلْبَابِ ﴾[2]

سورة الأعراف: ﴿ هَلْ يَنظُرُونَ إِلاَّ تَأْوِيلَهُ يَوْمَ يَأْتِي تَأْوِيلُهُ يَقُولُ الَّذِينَ نَسُوهُ مِن قَبْلُ قَدْ جَاءَتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ فَهَل لَّنَا مِن شُفَعَاء فَيَشْفَعُواْ لَنَا أَوْ نُرَدُّ فَنَعْمَلَ غَيْرَ الَّذِي كُنَّا نَعْمَلُ قَدْ خَسِرُواْ أَنفُسَهُمْ وَضَلَّ عَنْهُم مَّا كَانُواْ يَفْتَرُونَ ﴾[3]

سورة الكهف: ﴿ قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا ﴾[4]

وكلها تدل على التفسير، إذ أن التفسير ما هو إلا شكل من أشكال الفهم، أي إنه النهج الذي نستطيع بواسطته أن نعرف مضمونا ما بمساعدة العلامات التي تدركها حواسنا في الشكل، فالتأويل هو التفسير وهو الدّلالات التي ينشئها المتلقي جراء تعرضه للخطاب سواء كان مرئيا أو أدبيا أو فنيا.

وانطلاقا من هذا الاعتبار، فإننا نقصد في بحثنا بمفهوم التأويل، تلك العملية أو النشاط التحليلي الذي يخلص إليه المتلقي عند تلقيه الخطاب الروائي أو السينمائي، والذي يكون مرتبطا في حد ذاته بعملية القراءة أو المشاهدة، فوجود تأويل يعني أنّ المتلقي هو الذي يعمل على بناء وإنتاج دلالات من خلال عمليتي الإدراك والانتقاء.

1- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربيّ، المغرب، الدّار البيضاء، ط1، 2000، ص77.

2- سورة آل عمران، الآية 07، ص50.

3- سورة الأعراف، الآية 53، ص157.

4- سورة الكهف، الآية 77، ص302.

V. الأثر

يعرف الأثر أو التأثير بأنّه: الوقع الذي يحدثه العمل في المتلقي، و« إذا عرفنا العمل بما هو حصيلة تلاقي النّص وتلقّيه، وبأنه بالتالي بنية دينامية لا يمكن إدراكها إلّا ضمن تفعيلاتها التّاريخيّة المتعاقبة، فسيمكننا بيسر أن نميز فيه بين "الأثر" أي وقع ذلك العمل، ثم "تلقّيه".ويؤلف هذان المكوّنان عنصري تفعيل العمل الفنّي والأدبيّ أو العنصرين البانيين للتقليد. فالأول، أي الأثر، يحدده النص، والثاني، أي التلقي، يحدده المرسل إليه. ويَفترض الأثر نداءً أو إشعاعاً آتياً من النّص، وكذا قابلية المرسل إليه لتلقّي هذا النداء أو الإشعاع الذي يتملكه...ثم إنّ أثر العمل وتلقيه يلتحمان في حوار بين ذات حاضرة وخطاب ماض».[1]

أما الأثر فهو يمثل أيضا تلك « العلاقة التفاعلية بين أفراد الجمهور ووسائل الإعلام »[2] والاتصال الجماهيري كالسينما، إذ أن جوهر هذه العلاقة لا يتمثل في التأثير الحتمي على سلوكيات واتجاهات المتلقي، وإنما يتفاعل هذا الأخير مع الرسائل انطلاقا من خصائصه ومكوناته النفسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية المختلفة، وهذا حسب الحاجيات والرغبات التي تشبعها له هذه الرسائل.

ففي الإطار العلمي لآثار وسائل الإعلام والاتصال الجماهيرية عند المتلقين، فإن مفهوم الأثر قد تم تحديده من طرف الباحثين على أنه: « تغيير الآراء والاتجاهات وتعديل سلوكيات المتلقين، و يعني ذلك التغيير الذي يطرأ على سلوك مستقبل الرسالة، فقد تلفت انتباهه ويدركها ويتعلم منها شيئا ما، أو أنه قد يغير من اتجاهه ويكون اتجاها جديدا، أو يعدل من سلوكه القديم، أو أنه لا يولي أي اهتمام بها ».[3]

1- هانس روبيرت ياوس، مرجع سابق، ص132-133.

2- السعيد بومعيزة، مرجع سابق، ص29.

3- ألان لارامي، برنارد فالي، البحث في الاتصال: عناصر منهجية، تر: مجموعة من الأساتذة، مخبر علم اجتماع الاتصال للبحث والترجمة، قسنطينة، الجزائر، 2004 ص132.

فالأثر إذا، هو « نتيجة الاتصال وهو يقع على المرسل والمتلقي على السواء، فقد يكون الأثر نفسيًا أو اجتماعيًا، ويتحقق أثر وسائل الإعلام والاتصال من حلال تقديم الأخبار والمعلومات والترفيه والإقناع وتحسين الصورة الذهنية».[1]

وعلى ضوء هذه التعريفات فإنه يمكننا القول، بأن الأثر هو كل ما يحدث في مسار انتقال الرسالة الفيلمية إلى المتلقي، أي مختلف التغييرات والسلوكيات التي يمكن أن تحدثها الرسالة عند استقبالها من طرف الجمهور المتلقي، وهو يتمثل في ذلك السلوك الاتصالي الذي ينتج من خلال ردود أفعال واستجابات الجمهور لمثيرات ومنبهات مختلفة، حيث تختلف من فرد لآخر نتيجة لعدة عوامل ثقافية واقتصادية ونفسية مختلفة.

وبعبارة أخرى إذا كان العائد في الدّراسات التسويقية ماديا أو ملموسا يتجسد في السلوك التراثي فإن العائد في دراسات الجمهور يتمثل في رجع الصدى (Feedback) والذي يظهر في سلوك المتلقي عند استقباله للرّسالة السّينمائيّة وبالتالي فهو شرط أساسي لاستمرار العملية الاتصالية، وانطلاقا من هذا الاعتبار نستطيع أن نطلق في بحثنا هذا على مفهوم الأثر مفهوم العائد السينمائي والذي من خلال استجابات الأفراد للمنبهات السينمائية عن طريق تفاعلهم معها.

إذ نحن نحاول أن ندرس في بحثنا هذا الأثر الذي تخلفه عملية قراءة الرواية وعملية مشاهدة الفيلم، وذلك عندما يتعرض الجمهور المبحوث لكل من خطاب الرواية أو الخطاب الفيلمي محل الدّراسة "حياة باي"، حيث نقوم بواسطة استمارة استبيان بقياس وتحديد الآراء والمواقف والتصرفات الناتجة عن عملية المشاهدة أو القراءة، ويشكل تفسير البيانات المجمعة تقييما لمفهوم أثر كل منهما على عملية التلقي.

وقد أفرزت نظرية التّلقي في الأدب عدة مصطلحات أساسية لشرح العلاقة بين القارئ

1- حسن عماد مكاوي، ليلى حسين السيد، الاتصال ونظرياته المعاصرة، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة مصر، 1998، ص52.

والعمل الأدبي، ومن بين هذه المصطلحات المركزية ما يسمى بمصطلح:

VI. القارئ الضّمني

وهو « قارئ افتراضي يستجيب إلى ما يصدره النص من التوجيهات اللّغوية ويكمل ما يخلفه من الفراغات ويؤلف بين عالم الأثر وتجربته الخاصة المختزنة في ذهنه بغاية تجميع المعنى وتكوين صور لا تفتأ تتحول بتقدّم النّص. ويصطلح "أيزر" على هذه الفعالية بالقارئ الضّمني* ويؤسسها بناء على حوارية مع منجز سابقيه من أعلام النقد الغربي».[1]

ومن هذا المنظور، فإنّ مصطلح القارئ الضمني يصبح مصطلحا غير دقيق لشرح آلية القراءة التي ينتهجها متلقي النص المتشكل بصريا، حيث يعتمد التلقي البصري على أهمية العين بالدرجة الأولى. وعليه، كان من الضروري بالنسبة للباحثين في مجال الإعلام والاتصال تكييف المصطلح عند نقله من ميدان التلقي الأدبي إلى ميدان التلقي البصري، وأسفرت العملية عن استبدال القارئ الضمني بـ "الباصر/المتفرج الضمني".

VII. الباصر الضمني

ويشير مصطلح الباصر الضمني إلى الباصر الافتراضي الذي ينشأ في ذهن المبدع أثناء تشكيله النص بصريا ويتوقع منه أن يفهم المادة المشاهدة.

إنّ ظهور مفهوم المشاهد/ المتفرج/الباصر الضمني لم يأت من فراغ، وإنما هو مبني على تحول سابق جرت تفاصيله على مستوى آلية الذات المبدعة التي تحولت بدورها من الإبداع

---

*ومن ذلك مفهوم المؤلف الضمني عند "واين بوث- Wayane Booth" ومفهوم القارئ المتميز عند "ميشال ريفاتير- Michael Riffaterre" ومفهوم القارئ المقصود عند "إروين وولف- Erwin Wolff" ومفهوم القارئ العارف عند "ستانلي فيش-Stanley Fish" ومفهوم القارئ النموذجي عند أمبرتو إيكو. ينظر: فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ.

1- فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النّص والقارئ: مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2007، ص223.

الكتابي إلى الإبداع البصري. وهذا التحول الخارجي فرض على الذات إجراء تحول داخلي تمثل في الباصر الضمني الذي يقوم بالدور الذي يقوم به القارئ الضمني ولكن على صعيد قناة تلقي تتمثل في العين. وفي خضم التحول من التلقي الأدبي إلى التلقي البصري كان لا بدّ للمتلقي أن يتعلم فن التلقي بعينيه أي "الإبصار"، من خلال التفاعل مع المعطيات البصرية للنص وتدريب بصره على هذا النوع من التلقي. وهذا يعني أن سلطة إنتاج الدلالة انتقلت من المبدع إلى المتلقي، وتحول المتلقي الباصر إلى مبدع، وتحول النص المنتج بصريا من حقيقة قائمة بذاتها إلى حقيقة تنشأ وتتكون من اللّحظة التي تقع فيها عين المشاهد على النص.

فالتلقي البصري لا يتألف إلاّ من مجموعة مشاهدات واستنتاجات أثناء تلك المشاهدات الّتي من شأنها أن تعطي النص ما يستحقه من دلالات. وقد حاول "آيزر" أن يمنح القارئ الباصر القدرة على إعطاء النص سمة التوافق أو التلاؤم من خلال الدلالات الّتي ينتجها، فوجد أنّ التوافق ليس معطى نصيا وإنّما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ ويبنيها بنفسه لأنّه مقصود لذاته بقصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي.

إذا فإنّ كان هناك أنواع لقارئ النص الأدبي، فإنّ المتفرج للأفلام السينمائية والبرامج التّلفزيّونية هو الآخر أنواع، المشاهد/المتفرج/ الباصر الضمني وهو ذلك الشخص الذي يستحضره منتج الرّسالة المرئية (التلفزيونية- السينمائية) في عمله، ويكون مدرجا في الأعمال الإبداعية القائمة على الخيال كالدّراما الفيلمية مثلا. وبعبارة أخرى، يُسقط المنتج للرسالة التي يخرجها نوع المشاهد الذي يتصورّه، أي يكتب لأشخاص يفترض أنّه يعرف قدراتهم على الفهم والتأويل.

وهناك أيضا المشاهد/المتفرج/الباصر المشّخص وفي هذا الصدد يخبرنا "روبرت آلان- Robert Alain" بأنّ: « كثيرا ما يهيئ لنا التلفزيون مشاهدين مشخّصين على الشاشة يفعلون ما لا يستطيع المشاهدون الحقيقيون أن يفعلوه: يتفاعلون مع الشخصيات الأخرى، ويستجيبون بأسلوب مثالي، إلى مناشدات المخاطب وطلباته واستعجاله إياهم ».[1]

ويستهدف أكثر هذا النوع المشاهدين المرتبطين بأنواع معينة من الأفلام، أو ببرامج خاصة، حيث ترتبط تسمية هذا المشاهد مثال بمخرج سينمائي معين أو مذيع أو بممثل سينمائي أو حتى بسلسلة ما من الأفلام. ويفترض أن تُقدم للمتلقي رسائل واضحة بدلالات مفهومة.

VIII. أفق التوقعات

يعد "هانس روبرت ياوس" من أبرز المتأثرين بمفاهيم "هانز جورج غادامير- Hans George" مفهوم "أفق التوقعات" حيث يرى "ياوس" أنّ « العمل يشتمل في وقت واحد على النّص بوصفه بنية معطاة، وعلى تلقيه أو إدراكه إدراكا حسيا يقوم به القارئ أو المشاهد، بمعنى أن العمل الأدبي يتكون من محورين أولهما النّص كبنية أبدعها المؤلف، والثاني تلقيه من القارئ، ويتشكل معنى النص في تجدده الدائم، معنى هو نتيجة تطابق واتحاد عنصرين: أفق التوقع المفترض في العمل وأفق التجربة المفروضة في المتلقي»[2]، بحيث تجري عملية الاتحاد والتطابق في أفق توقعات المتلقي الذي يمثل « الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء ورسم الخطوات المركزية للتحليل».[3] ويتشكل أفق التوقعات لدى المتلقي من ثلاثة عوامل أساسية هي:

1- روبرت آلان، التلفزيون والنقد المبني على القارئ، تر: حياة جاسم محمد، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، (د.ط)، 1991، ص28.

2- سوزان بنيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر: سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، القاهرة، ط2، 1995، ص16.

3- صالح بشرى موسى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، (د.ط)، 1999، ص24.

« التجربة المسبقة التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الأدبي، ثم شكل الأعمال المسبقة وموضوعاتها ثم التعارض القائم بين اللّغة الشعرية ولغة الممارسة».[1]

إذا فعملية التّلقي عندّ "ياوس" في ضوء مفهوم " أفق التوقع" هي: عملية إتحاد بين الآفاق التي يتضمنها العمل الأدبي في داخل فضاء التلقي لدى القارئ لتنتج عملية بناء المعنى وفق عملية تكوين مركزية تساهم فيها مكونات أفق توقعات المتلقي الثلاثة، التجربة المسبقة عن جنس العمل لدى الجمهور، وشكل الأعمال المسبقة وموضوعاتها والتعارض بين لغتي الخيال والواقع اليومي.

IX. الفجوات/ الفراغات

يخلف النّص فراغات محفّزا القارئ على ملئها. فـ « ينقاد إلى تكملة ما قصد إليه ممّا لم يقله»[2]. وباستجابته لعمليّة الإخفاء والإظهار والتّصريح والتّلميح يتوسّع مفهوم النّص « فما هو مخفّي يستحثّ القارئ على الفعل...وحين يردم الفجوات يبدأ التّواصل»[3]. ولما كانت هذه الفراغات تترك التّرابط مفتوحا بين المنظورات النّصيّة فإنّها تستحثّ القارئ عندئذ على التنسيق بينها. و« تغريه بإنجاز عمليات أساسية ضمن النّص»[4]. حتى إذا ما ارتبطت تلك المخططات والمنظورات بعضها ببعض اختلفت الفراغات.

1– سوزان بنيت، مرجع سابق، ص135.

2– فولفغانغ آيزر، مرجع سابق، ص135.

3– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4– المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

ثَالثاً- صور تلقي الفيلم والرّواية

اعتمدت هذه الدّراسة على أسلوب البحث المسحي وهذا من أجل معالجة الإشكالية والتساؤلات المطروحة حول الموضوع المدروس، وذلك من أجل الحصول على إجابات ومواقف ومعرفة صور وردود أفعال الجمهور المبحوث حول الإشكالية المطروحة بهدف الوصول إلى نتائج قد تسمع لنا بمعرفة الأثر الذي تتركه رواية حياة باي أو الفيلم المقتبس عنها على عملية التلقي لدى الجمهور المبحوث.

وبما أننا استخدمنا في دراستنا لجمع المعلومات المستهدفة، أسلوب البحث المسحي الذي يتضمن استخدام الاستبيانات القياسية الموحدة أو إجراء المقابلات من أجل جمع البيانات حول الأشخاص والأمور المفضلة لديهم والأفكار والسلوكيات الخاصة بهم بطريقة نظامية، فقد ارتأينا أن نوظف أداة الاستبيان التي تعد من الأدوات المناسبة له.

وبالتالي، فإنّ استمارة استبياننا ما هي إلا تقنية مباشرة لطرح الأسئلة على المبحوثين وبطريقة موجهة، وذلك من أجل الحصول على أجوبة كمية ونوعية، نهدف من ورائها إلى الوصول إلى صور وردود تلقي الجمهور المبحوث للرواية والفيلم.

وانطلاقا من هذا الاعتبار فقد تم تقسيم أسئلة الاستبانة إلى المحاور الآتية:

- المحور الأوّل: البيانات الشخصية.
- المحور الثّاني: مقروئية الرّوايات الأدبيّة.
- المحور الثّالث: مشاهدة الأفلام السّينمائية.
- المحور الرّابع: صور تلقي حياة باي "Life of Pi" بين الرّواية والفيلم.

علما أننا استعملنا استمارة الملء الذاتي من طرف المبحوث نفسه، حيث قمنا بتوزيع نسخ الاستمارة على المبحوثين المشاركين ليقوموا بدورهم بملئها.

إنّ مجتمع البحث الذي اخترناه في دراستنا، يتمثل في جمهور الطّلبة الجامعيين من جامعات وطنية متفرقة ضمن الميادين الآتية: اللّغة والأدب العربيّ، اللّغة الإنجليزية وآدابها، اللّغة الفرنسية وآدابها، علوم الإعلام والاتصال تخصص سمعي بصري، الحقوق والعلوم السياسية تخصص قانون خاص، علوم وتكنولوجيا تخصص هندسة كهربائية. وقد وقع اختيارنا لهذه الميادين والتخصصات عمدا، وذلك بهدف معرفة ما إذا كان لمتغير الميدان والتخصص دورا في تفسير النتائج، علما أن تخصصات اللّغات وآدابها تتضمن في برامجها الدّراسية الرّوايات الأدبية، وأحيانا إشارات إلى بعض من تقنيات السينما والأفلام السينمائية أو مايعرف بالأدب والفنون السمعية البصرية، أمّا تخصص علوم الإعلام والاتصال فيتضمن حديثا عن السّينما، أمّا باقي التخصصات لا يتضمن برنامجهم الدّراسي الرّواية ولا السينما.

يجدر التنويه إلى أنّ حجم العينة قد بلغ (296) مائتان وستة وتسعون مفردة، تم تشكيلها بطريقة قصدية، ولقد وزعنا (300) ثلاثمائة استمارة واستبعدنا (04) أربعة استمارات منها غير صالحة للدراسة، وذلك لعدم إجابة المبحوثين على كل الأسئلة، خاصة فيما تعلق بالبيانات الشخصية والتي كان عددها استمارتين، أو لعدم جدية بعض أفراد مجتمع البحث المستهدف في الإجابات، والتي كان عددها هي الأخرى استمارتين.

وبعد القيام بمراجعة المعلومات المدونة على ورقة الاستبانة، تم ترقيم الاستمارات الصالحة للدراسة من 01 إلى 296 ، وبعد ترميزها قمنا بتحويل البيانات إلى أرقام في جداول ومخططات بيانية نهدف من ورائها إلى اكتشاف علاقات رياضية وإقامة تحليلات كميّة، ومن ثمة استخلاص اتجاهات وصور تلقي الجمهور المبحوث للرواية والفيلم.

I. المحور الأوّل: البيانات الشخصية

من خلال فحص البيانات، نستطيع تقديم صورة عامة عن خصائص مجتمع البحث وفق المتغيرات الديمغرافية الآتية:

النوع / التكرار	العدد	النسبة المئوية
ذكور	149	%50.34
إناث	147	%49.66
المجموع	296	%100

الجدول رقم (15) يوضح توزيع أفراد العينة حسب النوع

يتبن من الجدول أعلاه، أنّ عدد الذكور قد بلغ 149 مفردة وذلك بنسبة 50.34%، أمّا عدد الإناث فقد بلغ 147 مفردة وذلك بنسبة 49.66%، وهي نسبة متقاربة مع نسبة الذكور، يعود السبب في تقارب النسبتين إلى أن العينة تم اختيارها بطريقة قصدية، لأنّ هدفنا كان عند اختيار العينة هو أن نساوي بين حجم الذكور والإناث، إلّا أنّه بعد مراجعة الاستمارات، واستبعاد منها الغير صالحة للدراسة تم توزيع أفراد العينة حسب النوع وفق النسب الموضحة في الجدول السابق.

الفئة العمرية / التكرار	العدد	النسبة المئوية
من18 إلى 22 سنة	150	%50.68
من 22 إلى 25 سنة	146	%49.32
المجموع	296	%100

الجدول رقم (16) يوضح توزيع أفراد العينة حسب الفئة العمرية

نكشف من خلال هذا الجدول، أن نسبتي الفئتين العمريتين متقاربتين، حيث قُدّرة الأولى من سن 18 إلى 22 سنة بـ 50.68%، بينما جاءت الفئة الثانية والمتراوحة بين سن 22 إلى 25 سنة بنسبة 49.32%، وربما يرجع هذا إلى سنوات دراسة عينات مجتمع البحث

في الجامعة، أي من السنة الأولى ليسانس إلى السنة الثالثة ليسانس، بالإضافة إلى السنة الثانية ماستر. فالأعمار حسب هذا السنوات تتراوح أغلبها مابين 18 إلى 25سنة في الجامعة الجزائرية.

السنة الدراسية / التكرار	العدد	النسبة المئوية
الأولى ليسانس	45	%15.20
الثانية	40	%13.52
الثالثة	65	%21.96
الثانية ماستر	146	%49.32
المجموع	296	%100

الجدول رقم (17) يبين توزيع أفراد العينة حسب السنة الدراسية

يوضح لنا الجدول السابق، توزيع أفراد العينة حسب متغير السنة المدرسية، حيث بلغت نسبة أفراد العينة الذين يدرسون في السنة ثانية ماستر 49.32%، ثم يليها الطلبة الذين يدرسون في السنة الثالثة وذلك بنسبة 21.96%، وجاء في المرتبة الثالثة الطلبة الذين يدرسون في السنة الأولى ليسانس بنسبة 15.20.%

وقد احتل الطلبة الذين يدرسون في السنة الثانية المرتبة الأخيرة إذ بلغت 13.52%، ويعود الفرق في هذه النسب بين السنوات الدراسية إلى أن الفترة التي وزعت فيها الاستمارات حيث كانت فترة يجري فيها أفراد العينة امتحانات السداسي الثاني ولذلك تزامن كل يوم من التوزيع مع سنة معينة، ويعود ارتفاع نسبة طلبة السنة ثانية ماستر إلى أنهم يتواجدون كل يوم في الأقسام لتحضير مذكرات نهاية السنة.

التخصص الدّراسي / التكرار	العدد	النسبة المئوية
اللّغة والأدب العربيّ	109	%36.82
اللّغة الإنجليزية وآدابها	22	%07.43
اللغة الفرنسية وآدابها	15	%05.07
علوم الإعلام والاتصال	65	%21.96
الحقوق	49	%16.56
علوم وتكنولوجيا	36	%12.16
المجموع	296	%100

الجدول رقم (18) يوضح توزيع أفراد العينة حسب التخصص الدراسي

يتبين من خلال الجدول السابق، أنّ النسب متفاوتة عند أفراد عينة البحث فيما يتعلق بمتغير التخصص الدراسي، فقد بلغت النسبة الكبيرة لتخصص اللّغة والأدب العربي 36.82%، ثم يليها تخصص علوم الإعلام والاتصال بنسبة 21.96%، واحتل بعدد ذلك تخصص الحقوق المرتبة الثالثة بنسبة 16.56%، أمّا فيما يتعلق بتخصصي اللّغة الفرنسية وآدابها واللّغة الإنجليزية وآدابها فنسبتهما متقاربة حيث بلغت في التخصص الأول05.07%، وفي الثاني 07.43%.

II. المحور الثّاني: مقروئية الرّوايات الأدبيّة

نتطرق في هذا المطلب إلى مقروئية الرّواية بالنسبة لمجتمع البحث، وذلك من خلال كيفية التعرض لها من حيث: الوقت المخصص للقراءة، وكيفية التعرض للرواية، وما أكثر الأشياء التي تهم القارئ في الرواية، وما الذي يجذب القارئ في الرواية، وأيضا نوع الروايات المفضلة. إذ نتطرق إلى تحليل الجداول والقيام بقراءتها وفق بعض المتغيرات التي تبدو لنا هامة ضمن عملية التحليل.

القراءة / التكرار	العدد	النسبة المئوية
نعم	296	%100
لا	00	%00
المجموع	296	%100

الجدول رقم (19) يوضح نسب ممارسة نشاط القراءة لدى مجتمع البحث

إذن نلاحظ من خلال الجدول المبين أعلاه، أنّ أغلبية أفراد العينة يقرؤون ، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدّل على أن نشاط القراءة يحتل مكانا ضمن الأنشطة التي يقوم بها الفرد في حياته، خاصة وأنّ عينة البحث من الطلبة الجامعيين الذين يتوجب عليهم أن يمارسوا القراءة بشكل مستمر.

التكرار / قراءة الروايات	العدد	النسبة المئوية
دائما	154	%52.03
إطلاقا	00	%00
أحيانا	74	%25
نادرا	68	%22.97
المجموع	296	%100

الجدول رقم (20) يوضح نسب ممارسة نشاط قراءة الرّوايات لدى مجتمع البحث

إذا كان الجدول رقم (05) يوضح بأنّ القراءة هي نشاط يكتسي أهمية لدى عيّنة البحث، فإنّ الجدول رقم (06) يبين أن نسبة ممارسة نشاط قراءة الرّواية تختّلف من فرد لآخر، حيث يُظهر الجدول السّابق أنّ نسبة 52.03% من أفراد العينة يقرؤون الرّواية بصفة دائمة، أما الذين يقرؤونها أحيانا فبلغت نسبتهم 25%، في حين الذين نادرا ما يقرؤون الرواية بلغت

نسبتهم 22.97%، كما نجد الفئة التي لا تمارس نشاط قراءة الروايات تصل إلى نسبة 00%.

مدّة القراءة / التكرار	العدد	النسبة المئوية
ساعة واحدة	43	%14.52
حوالي ساعتين	129	%43.58
أكثر من ساعتين	124	%41.90
المجموع	296	%100

الجدول رقم (21) يوضح المدّة الزمنية المخصصة لممارسة نشاط قراءة الرّواية لدى مجتمع البحث

يبدو من خلال معطيات هذا الجدول، أنّ الحجم الزمني المخصّص لقراءة الرواية يتمركز حول من يقرؤونها لمدّة ساعتين وأكثر من ساعتين حيث وبلغت نسبتهم على التوالي: 43.58%، و41.90%، أمّا الذين يقرؤون الرواية لمدّة ساعة واحدة فقد بلغت نسبتهم 14.52%، وهذا يعني أن جل الجمهور المبحوث يقضي وقتا معتبرا في قراءة الروايات (85.48%).

عادات القراءة / التكرار	العدد	النسبة المئوية
إطلاقا	00	%00
أسبوعيا	72	%24.33
شهريا	158	%53.38
سنويا	66	%22.29
المجموع	296	%100

الجدول رقم (22) يوضح نسب عادات قراءة الرواية لدى مجتمع البحث

يتبن من خلال الجدول رقم (08) أنّ نسبة 53.38% من أفراد العينة يقرؤون الروايات شهريا، في حين 24.33% يقرؤونها أسبوعيا، أمّا 22.29% فهم يمارسون عاداتهم القرائية للرواية سنويا، وبالنسبة للذين لا يمارسون هذه العادة إطلاقا فقد قدرت نسبتهم بـ 00%.

الإجابة / التكرار	العدد	النسبة المئوية
الرواية الإلكترونية	113	%38.18
الرواية الورقية	183	%61.82
الرواية التفاعلية	00	%00
المجموع	296	%100

الجدول رقم (23) يوضح نسب كيفية التعرض للرواية المقروءة لدى مجتمع البحث

من خلال هذا الجدول نلاحظ أنه على الرغم من احتلال الرواية الورقية المرتبة الأولى من حيث عدد القراء، إلا أنّ للرواية الإلكترونية أيضا نصيب لا بأس به من حيث عدد القراء وهذا مثلما توضحه الأرقام المبينة في الجدول أعلاه.

الإجابة / التكرا	العدد	النسبة المئوية
العنوان	101	%34.13
اسم الكاتب	112	%37.83
الغلاف الخارجي	83	%28.04
المجموع	296	%100

الجدول رقم (24) يوضح نسب ما يجذب أفراد مجتمع البحث أثناء القراءة

يظهر من خلال الجدول رقم (10)، أنّ أغلبية المبحوثين يجذبهم للوهلة الأولى عند انتقاء الرّواية اسم الكاتب، ثم يلي ذلك مباشرة العنوان بنسبة 34.13%، ويأتي الغلاف الخارجي أخيرا بقيمة 28.04%.

الإجابة / التكرار	العدد	النسبة المئوية
اللّغة	157	%53.04
المضمون	139	%46.96
المجموع	296	%100

الجدول رقم (25) يوضح نسب ما يهم أفراد مجتمع البحث أثناء قراءة الرواية

نلاحظ من خلال هذا الجدول، أن الأغلبية من الجمهور المبحوث يهتمون باللّغة في الرّوايات وذلك بنسبة 53.04%، أما الذين يهتمون بالمضمون يحتلون المرتبة الثانية بنسبة 46.96%.

الإجابة / التكرار	العدد	النسبة المئوية
التاريخية	21	%07.10
الاجتماعية	69	%23.31
العاطفية/الرومانسية	57	%19.26
الفلسفية	44	%14.86
العجائبية/الفانتازية	20	%06.76
النفسية	49	%16.55
السياسية	36	%12.16
المجموع	296	%100

الجدول رقم (26) يوضح نسب أنواع الروايات المفضلة لدى عينة مجتمع البحث

من خلال الجدول رقم (12)، يتضح بأنّ أنواع الروايات المفضلة لدى المبحوثين تتمثل في الروايات الاجتماعيّة وذلك بنسبة23.31%، في حين تليها الرواية العاطفية/الرومانسية في المرتبة الثانية بنسبة 19.26%، أمّا الرواية النفسية جاءت في المرتبة الثالثة من حيث درجة تفضيل الجمهور المبحوث للروايات المفضلة من حيث القراءة إذ وصلت نسبتها إلى 16.55%، ثم جاءت الرواية الفلسفية بنسبة 14.86%، وتلتها مباشرة الرواية السياسية بنسبة 12.16%،أما الرّواية التاريخية فاحتلت المرتبة ما قبل الأخيرة وذلك بنسبة 07.10%، واحتلت الروايات العجائبية/ الفانتازية المرتبة الأخيرة من حيث درجة التفضيل إذ بلغت نسبتها 06.76%.

وهكذا نكون قد وضحنا خصائص مجتمع البحث المدروس وفقا للمتغيرات التي أدرجناها ضمن الجداول، والتي لها علاقة مباشرة بالأسئلة المدرجة في الاستمارة المخصصة لموضوع البحث.

III. المحور الثّالث: مشاهدة الأفلام السّينمائية

نتطرق في هذا المحور إلى ممارسة نشاط مشاهدة الفيلم السينمائي وعادات وأنماط تعرض الجمهور المبحوث لها، وكذلك إلى الحجم الساعي المخصص لمشاهدة الأفلام السينمائية، وكيفية التعرض لمشاهدتها، وأيضا ما يهم وما يجذب أفراد العينة أثناء المشاهدة، بالإضافة إلى أنواع الأفلام المفضلة لديهم، إذ نقوم بقراءة الجداول وفق المتغيرات التي تبدو لنا هامة ضمن عملية التحليل.

التكرار/ المشاهدة / الفيلم السينمائي	العدد	النسبة المئوية
دائما	143	%48.32
إطلاقا	00	%00
أحيانا	107	%36.14
نادرا	46	%15.54
المجموع	296	%100

الجدول رقم (27) يوضح نسب ممارسة نشاط مشاهدة الأفلام السينمائية لدى مجتمع البحث

يتبين من خلال بيانات الجدول رقم (13)، أن نسب مشاهدة الأفلام متفاوتة عند الجمهور المبحوث، إذ أجمع أغلبية المبحوثين بأنّهم يشاهدون الأفلام بصفة دائمة وذلك بنسبة قدرت بـ 48.32%، لتليها نسبة 36.14% واختص بها الأفراد الذين يشاهدون الأفلام أحيانا، أما الذين يشاهدون الأفلام نادرا فبلغت نسبتهم 15.54%، في حين عادت المرتبة الأخيرة لأولئك الذين لا يشاهدون الأفلام إطلاقا وذلك بنسبة 00%.

مدّة المشاهدة / التكرار	العدد	النسبة المئوية
ساعة واحدة	15	%05.07
حوالي ساعتين	157	%53.04
أكثر من ساعتين	124	%41.89
المجموع	296	%100

الجدول رقم (28) يوضح المدّة الزمنية المخصصة لممارسة نشاط مشاهدة الأفلام السّينمائيّة لدى مجتمع البحث

توضح أرقام الجدول رقم (14) بأنّ الذين يشاهدون الأفلام لمدة تقارب الساعتين هم من يحتلون الصدارة بقيمة 53.04%، عكس الذين يشاهدون الأفلام لمدة ساعة واحدة فقط

فهم في المرتبة الأخيرة بنسبة 05.07%، أما قيمة 41.89% فقد عادت لأولئك الذين يشاهدون الأفلام أكثر من ساعتين.

التكرار / عادات المشاهدة	العدد	النسبة المئوية
إطلاقا	00	%00
أسبوعيا	75	%25.34
شهريا	221	%74.66
سنويا	00	%00
المجموع	296	%100

الجدول رقم (29) يوضح نسب عادات مشاهدة الأفلام السّينمائيّة لدى مجتمع البحث

يوضح الجدول المبين أعلاه عادات المتلقين من أفراد عينة البحث في مشاهدة الأفلام السينمائية، حيث قدرت نسبة الذين لا يشاهدون الأفلام إطلاقا 00%، أما الذين يتلقون الأفلام بصورة شهرية فنسبتهم كانت في الصدارة بقيمة 74.66%، في حين كان الذين يشاهدون الأفلام أسبوعيا يمثلون 25.34%، وعادت المرتبة الأخيرة لأولئك الذين لا يشاهدون الأفلام سنويا.

الإجابة / التكرار	العدد	النسبة المئوية
شاشة قاعة السينما	00	%00
شاشة التلفاز	40	%13.51
شاشة الهاتف	180	%60.81
شاشة الحاسوب	76	%25.68
المجموع	296	%100

الجدول رقم (30) يوضح نسب كيفية التعرض لدى مجتمع البحث

يؤكد ظاهر الجدول، أنّ المتلقين للأفلام السينمائية في مجملهم يختارون شاشة الهاتف أكثر من بقية الشاشات الأخرى 60.81%، ثم اختار أفراد الجمهور المبحوث في المرتبة الثانية شاشة الحاسوب وربما يرجع هذا إلى أن العينة هم من طلاب الجامعة إذ يستخدمون في حياتهم اليومية الهاتف والحاسوب أكثر من التلفاز، أما نتائج خيار شاشة قاعة السينما أبدى الأفراد حياله عزوفا، وربما يرجع ذلك إلى نقص دور السينما في الجزائر من جهة خاصة في المناطق التي يقطنها مجتمع البحث من المتلقين ومن جهة أخرى يعود العزوف على المشاهدة عبر شاشات السينما إلى تراجع ذهاب الأفراد إلى دور السينما.

الإجابة / التكرار	العدد	النسبة المئوية
العنوان	117	%39.54
الجنيريك	12	%04.05
الأفيش/الملصق السينمائي	58	%19.59
اسم المخرج	109	%36.82
المجموع	296	%100

الجدول رقم (31) يوضح نسب ما يجذب أفراد مجتمع البحث أثناء مشاهدة الأفلام

يوضح الجدول السابق ما يجذب الجمهور المبحوث أثناء تلقيهم للأفلام السينمائية، إذ ومن خلال البيانات تبين أن عنوان الفيلم هو أكثر ما يجذب المتلقين إلى مشاهدة الفيلم حيث بلغت نسبت المستجوبين فيه 39.54%، لتليه مباشرة نسبة خيار اسم المخرج التي قدرت بـ 36.82%، كما يجذب أفراد العينة أيضا الملصق السينمائي الخاص بالفلم ومنه يتم أخذ القرار بمشاهدة هذا الأخير أم لا، أمّا المنجذبين لجنريك الأفلام فقد كانوا أقل بكثير من الذين يميلون للخيارات السابقة.

الإجابة / التكرار	العدد	النسبة المئوية
الإخراج	84	%28.37
المضمون	148	%50
الجمالية السينمائية	21	%07.09
أداء الممثلين	43	%14.54
المجموع	296	%100

الجدول رقم (32) يوضح نسب ما يهم أفراد مجتمع البحث أثناء مشاهدة الأفلام السّينمائيّة

فقد بينت بيانات هذا الجدول رقم (18) أنّ 50% من مجموع العينة، يكون جل اهتمامه منصب على مضمون الفيلم أثناء التلقي، أما 28.37% فإنّ اهتمامهم كان حول طريقة الإخراج، في حين كان الاهتمام بأداء الممثلين يمثل 14.54% عند المتلقين، وقد احتلت الجمالية السينمائية المرتبة الأخيرة من اهتمامات المشاهدين.

الإجابة / التكرار	العدد	النسبة المئوية
التاريخية	38	%12.83
الكوميدية	23	%07.78
العاطفية/الرومانسية	50	%16.89
البوليسية	14	%04.73
العجائبية/الفانتازية	00	%00
الدرامية	16	%05.41
الخيال العلمي	30	%10.14
الجريمة والعصابات	62	%20.94
الرعب	17	%05.74
الروائية	46	%15.54
المجموع	296	%100

الجدول رقم (33) يوضح نسب أنواع الأفلام السّينمائيّة المفضلة لدى عينة مجتمع البحث

من خلال الجدول رقم (19)، يتضح أنّ أفلام الجريمة والعصابات تلقى إقبالا من طرف أفراد العينة وذلك لاحتلالها الصدارة بنسبة قدرت بـ 20.94 % من مجموع الأفلام الأخرى، كما اختار مجتمع البحث في المرتبة الثانية الأفلام الرومانسية بنسبة 16.89%، أما الأفلام الروائية جاءت في المرتبة الثالثة إذ قدرت نسبتها بـ 15.54%،كما عادت المرتبة الرابعة للأفلام التاريخية بقيمة 12.83%، وكانت المرتبة الخامسة من نصيب أفلام الخيال العلمي بنسبة 10.14%، واحتلت الأفلام الكوميدية المرتبة السادسة بنسبة 07.78%، أما أفلام الرعب والدّراما جاءتا على التوالي بنسب 05.74%، و05.41%، كما ترتبت الأفلام البوليسية في المرتبة ما قبل الأخيرة إذا كانت تقدر بـ 04.73%، أما المرتبة الأخيرة فعادت للأفلام العجائبية.

IV. المحور الرّابع: صور تلقي حياة باي/ life of Pi بين الرّواية والفيلم

يقوم المتلقي عندما يواجه عملا ما: رواية (القارئ الضّمني)، فيلم سينمائي (المتفرج الضمني)، بوصف وتحويل كل ما تمّ استقباله في إدراكه إلى ردود أفعال وأشكال وصور، فهناك أشكال، وأصوات، وبالتالي يعمل وعي المتلقي ويؤسس في هذه اللّحظة على تقديم دلالات ومعاني مختلفة. ويتم ذلك وفق عمليات متعددة تتعلق بإصدار ردود أفعال وانفعالات مختلفة: من فرح، وحزن، وحماس، وتعاطف وهذه العملية (تشكيل الصور) تتداخل فيها تجربة وخبرة المتلقي السابقة. ولفهم كل ما يتلقاه لا بدّ عليه من بذل مجهود يتعلق بإدراكه وتأويله لمختلف الأحداث ووضع خاتمة لكل ما يستقبله. لذلك سنحاول من خلال ما قمنا به من تحليلات لاستمارات الاستبانة أن نبين مختلف الدلالات التي شكلها المتلقي أثناء استقباله للعمل الإبداعي سواء كان مكتوبا أو سمعيا بصريا.

	الذّكور		الإناث		الإجمالي	
الإجابة	العدد	النّسبة المئوية	العدد	النّسبة المئوية	العدد	النّسبة المئوية
قرأت رواية "حياة باي"	34	%22.82	42	%28.57	76	%25.68
شاهدت فيلم " Life of Pi"	49	%32.89	58	%39.46	107	%36.15
الرّواية والفيلم معا	66	%44.29	47	%31.97	113	%38.17
المجموع	149	%100	147	%100	296	%100

الجدول رقم (34) يوضح نسب قراءة رواية "حياة باي" ومشاهدة فيلم " Life of pi" حسب عينة مجتمع البحث

من خلال الجدول يتبين أنّ نسبة الذكور الذين قرؤوا رواية "حياة باي" تقدر بـ 22.82% في حين نسبة 32.89% منهم شاهدو الفيلم، غير أنّ أغلبية الذكور قاموا بمشاهدة الفيلم وقراءة الرّواية معا وذلك بنسبة 44.29%.

أمّا فيما يخص الإناث نلاحظ أنّ نسبة الفتيات اللّواتي قمن بقراءة الرّواية تقدر بـ28.57%، أما اللّواتي قمن بمشاهدة فيلم " Life of Pi " نسبتهن قدرت بـ39.46%، في حين نسبت اللواتي قرأن الرّواية وشاهدن الفيلم معا قدرت بـ 31.97%.

	الذكور		الإناث		الإجمالي	
الإجابة	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
أعجبتني الرّواية أكثر	12	%18.18	22	%46.81	34	%30.09
أعجبني الفيلم أكثر	53	%80.30	18	%38.30	71	%62.83
أعجبني الفيلم والرّواية معا	01	%01.52	07	%14.89	08	%07.08
المجموع	66	%100	47	%100	113	%100

الجدول رقم (35) يوضح نسب تفضيل قراءة رواية "حياة باي" ومشاهدة فيلم " Life of pi" حسب متغير النوع

يظهر من خلال بيانات هذا الجدول، أنّ نسبة الذكور الذين فضلوا الرواية على الفيلم قدرت بـ 18.18%، في حين نسبة 80.30% منهم فضلوا الفيلم على الرواية، غير أنّ ما نسبتهم 01.52% لم يفضلوا إبداعا على الأخر، بل اكتفوا بإعجابهم بكلى العملين الفنيين معا.

أمّا فيما يخص الإناث نلاحظ أنّ نسبة الفتيات اللّواتي قمن بتفضيل الرّواية على الفيلم قدرت بـ 46.81%، أما اللّواتي قمن بتفضيل الفيلم على الرواية نسبتهن قدرت بـ38.30%، في حين نسبت اللواتي أعجبن بالرّواية والفيلم معا قدرت بـ 14.89%.

	هل تنجح السينما في تجسيد الرّواية المكتوبة؟			
	نعم	لا	الإجمالي	
تكرار العدد	250	46	العدد	296
النسبة المئوية	%84.46	%15.54	النسبة المئوية	%100

الجدول رقم (36) يوضح نسب نجاح السينما في اقتباس الرواية حسب عينة مجتمع البحث

من الجدول يتضح أنّ: 84.46% من أفراد عينة البحث يرون أنّ السينما يمكن أن تنجح في اقتباس الرواية المكتوبة، بينما 15.45% من المبحوثين يجدون بأن اقتباس الرواية إلى عمل سينمائي قد لا ينجح.

	رأيك في الرواية بعد تحويلها إلى فيلم سينمائي				
	تقل	تزيد	المقارنة بينهما	الإجمالي	
تكرار العدد	150	126	20	العدد	296
النسبة المئوية	%50.68	%43.00	%06.76	النسبة المئوية	%100

الجدول رقم (37) يوضح نسب نجاح أو فشل الرواية بعد تحويلها إلى فيلم سينمائي حسب عينة مجتمع البحث

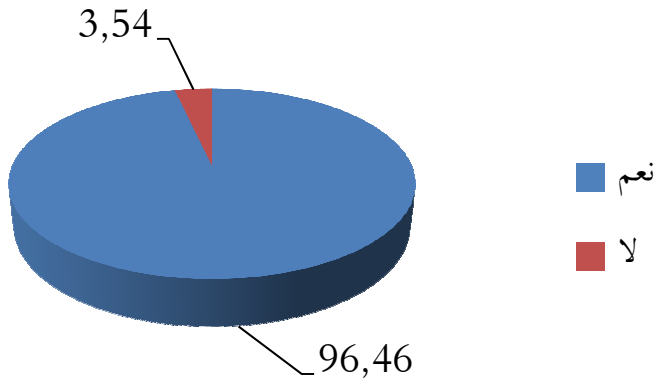
من خلال الجدول يتبن لنا نسبة 50.68% من الأفراد يرون بأنّ اقتباس الرواية إلى عمل سينمائي قد يقلل من قيمتها الفنية والأدبية، بينما 43.00% على العكس من ذلك إذ يرون بأن اقتباسها إلى فيلم قد يزيد من قيمتها وشهرتها، أما 06.76% وهم الأقلية يجدون بأنّ مشاهدة الرواية مقتبسة إلى فيلم سينمائي تدفعهم إلى قراءتها من أجل عقد المقارنات فيما بين العملين المكتوب والمرئي.

ساهم الفيلم السينمائي المقتبس في نجاح رواية "حياة باي"		
الإجابة	نعم	لا
تكرار العدد	109	04
المجموع	113	

الجدول رقم (38) يوضح مساهمة فيلم" Life of pi" المقتبس عن الرواية في نجاحها حسب عينة مجتمع البحث

يتضح لنا من الجدول أعلاه بأنّ عدد الأفراد الذين اختاروا إجابة: نعم ساهم الفيلم السينمائي "Life of pi" المقتبس عن الرواية التي تحمل الاسم ذاته في نجاحها قدر بـ 109 فردا، في حين قدر عدد الذين اختاروا إجابة لا لم يساهم الفيلم المقتبس للرواية إطلاقا في نجاحها بـ 04 فردا فقط.

الشكل رقم (25) يمثل دائرة نسبية توضح مساهمة فيلم " Life of Pi" المقتبس عن الرواية في نجاحها حسب عينة مجتمع البحث.



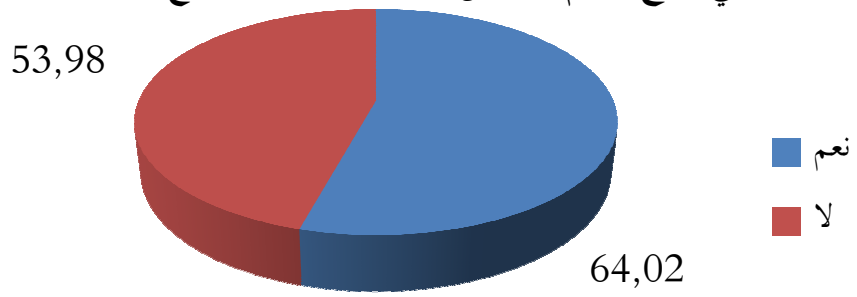
توضح لنا هذه الدائرة النسبية نسب مساهمة فيلم "Life of Pi" المقتبس عن الرواية في نجاحها الرواية حسب عينة مجتمع البحث، حيث احتلت نسبة المتلقين الذين أجابوا بنعم الصدارة بنسبة 96.46%، لتليها في المرتبة الثانية نسبة 03.54% والتي تعود للأفراد الذين أجابوا بـ لا.

ساهمت رواية "حياة باي" في نجاح الفيلم السينمائي المقتبس عنها		
الإجابة	نعم	لا
تكرار العدد	52	61
المجموع	113	

الجدول رقم (39) يوضح مساهمة رواية "حياة باي" في نجاح الفيلم المقتبس عنها حسب عينة مجتمع البحث

يتضح لنا من الجدول أعلاه بأنّ عدد الأفراد الذين اختاروا إجابة: نعم ساهمت رواية "حياة باي" في نجاح الفيلم المقتبس عنها والذي يحمل الاسم ذاته قدر بـ 52 فردا، في حين قدر عدد الذين اختاروا إجابة لا لم يساهم الفيلم المقتبس للرواية إطلاقا في نجاحها بـ 61 فردا.

الشكل رقم (26) يمثل دائرة نسبية توضح مساهمة رواية "حياة باي" في نجاح الفيلم المقتبس عنها حسب عينة مجتمع البحث.



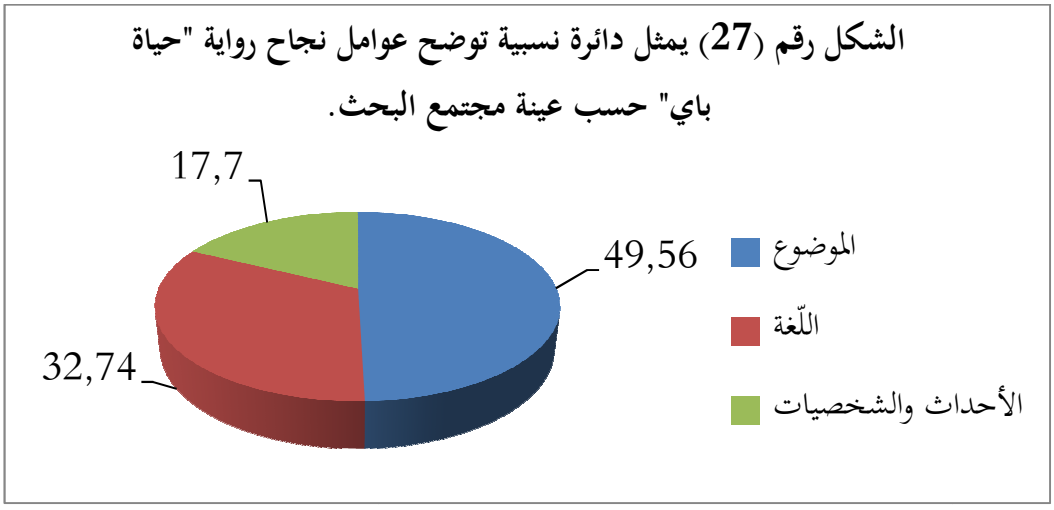
توضح لنا هذه الدائرة النسبية نسب مساهمة رواية "حياة باي" في نجاح الفيلم المقتبس عنها والذي يحمل العنوان ذاته حسب عينة مجتمع البحث، حيث احتلت نسبة المتلقين الذين أجابوا بنعم الصدارة بنسبة 64.02%، لتليها في المرتبة الثانية نسبة 53.98% والتي تعود للأفراد الذين أجابوا بـ لا.

	عوامل نجاح الرّواية		
	الأحداث والشخصيات	اللّغة	الموضوع
تكرر العدد	20	37	56
المجموع	113		

الجدول رقم (40) يوضح عوامل نجاح رواية "حياة باي" حسب عينة مجتمع البحث

يتضمن هذا الجدول بيانات تخص عوامل نجاح رواية "حياة باي" حسب عينة مجتمع البحث، حيث قدر عدد الأفراد الذين نسبوا أسباب نجاحها إلى الأحداث والشخصيات بـ 20 فردا، في حين اختار 56 فردا من مجموعة المبحوثين موضوع الرواية، أما 37 منهم فقد أرجعوا نجاحها إلى اللّغة.

الشكل رقم (27) يمثل دائرة نسبية توضح عوامل نجاح رواية "حياة باي" حسب عينة مجتمع البحث.



أظهرت لنا هذه الدائرة النسبية نسب عوامل نجاح رواية "حياة باي" حسب عينة مجتمع البحث، حيث احتلت نسبة المتلقين الذين قالوا بأن موضوع الرواية ذاتها هو السبب الرئيس في نجاح الفيلم الصدارة بنسبة 49.56%، لتليها نسبة 32.74% واختص بها المتلقين الذين قالوا بأن لغة الرواية هي التي ساهمت في نجاحها، لتحتل المرتبة الأخيرة نسبة 17.70%

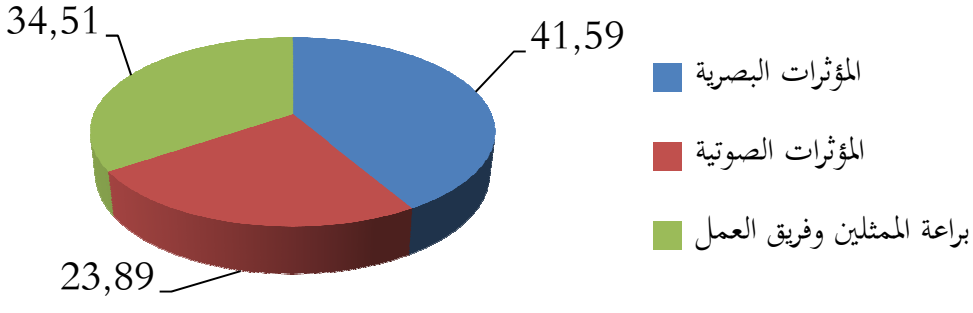
والتي تعود للأفراد الذين قالوا بأن الأحداث والشخصيات في الرواية هي التي كان لها الدور الفعال في نجاح هذه الأخيرة .

	عوامل نجاح الفيلم السينمائي " Life of Pi "		
	براعة الممثلين وفريق العمل	المؤثرات الصوتية	المؤثرات البصرية
تكرار العدد	39	27	47
المجموع	113		

الجدول رقم (41) يوضح عوامل نجاح فيلم " Life of pi" حسب عينة مجتمع البحث

تعرض لنا بيانات هذا الجدول، عوامل نجاح فيلم "Life of pi" حسب عينة مجتمع البحث، حيث تصدرت أغلبية الأفراد الذين نسبوا ذلك النجاح إلى المؤثرات البصرية بعدد قدره 47 فردا، وتلاه عدد الأفراد (39 فردا) الذين نسبوه إلى براعة الممثلين وفريق العمل، أما الذين قالوا بأنّ المؤثرات الصوتية هي سبب النجاح فعددهم قدر بـ 27 فردا.

الشكل رقم (28) يمثل دائرة نسبية توضح عوامل نجاح فيلم "Life of Pi " حسب عينة مجتمع البحث.



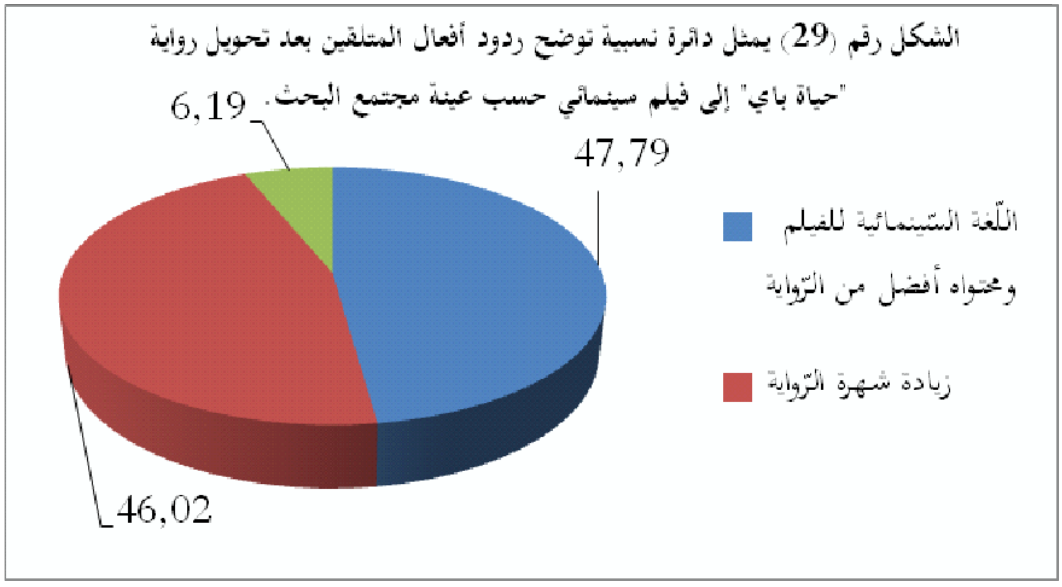
بينت لنا هذه الدائرة النسبية نسب عوامل نجاح فيلم "Life of Pi" حسب عينة مجتمع البحث، حيث احتلت نسبة المتلقين الذين قالوا بأن المؤثرات البصرية هي السبب الرئيس في نجاح الفيلم الصدارة بنسبة 41.59%، لتليها نسبة 34.51% واختص بها المتلقين

الذين قالوا بأن المؤثرات الصوتية في الفيلم هي التي ساهمت في نجاحه، لتحتل المرتبة الأخيرة نسبة 23.89% والتي تعود للأفراد الذين قالوا بأن براعة الممثلين وفريق العمل هي التي كان لها الدور الفعال في نجاح الفيلم.

	نعم		
	زيادة الشهرة للرواية	اللّغة السينمائية للفيلم ومحتواه أفضل من الرّواية	خرق أفق توقع المتلقين
تكرار العدد	52	54	07
المجموع	113		

الجدول رقم (42) يوضح ردود أفعال المتلقين بعد تحويل رّواية "حياة باي" إلى فيلم سينمائي حسب عينة مجتمع البحث

يُظهر لنا هذا الجدول بيانات تخص ردود أفعال الجمهور المتلقي من عينة مجتمع البحث بعد تحويل رواية "حياة باي" إلى فيلم سينمائي، حيث أنّ 54 فردا قالوا بأنّ اللّغة السينمائية للفيلم ومحتواه أفضل بكثير من الرّواية، وما عددهم 52 فردا عبروا عن زيادة شهرت الرواية بعد تحويلها إلى فيلم سينمائي، والقلة التي قدرت بـ 07 أفراد قالت بأنّ أفق توقعها اخترق حيال ذلك.

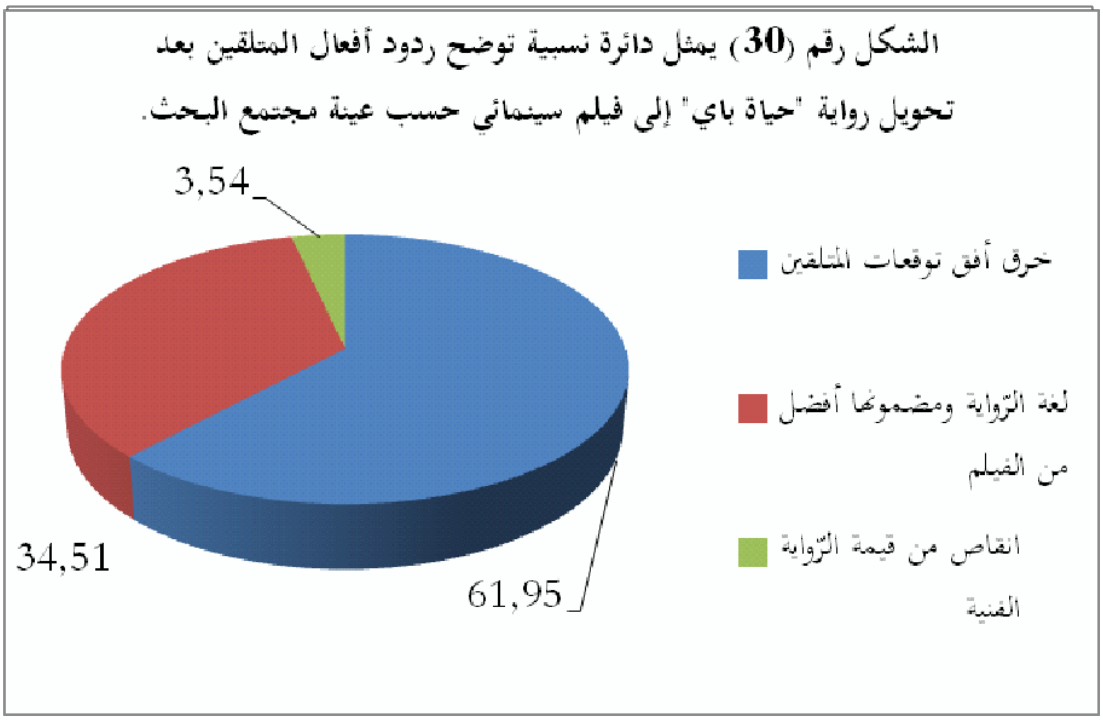


مثلت هذه الدائرة النسبية نسب ردود أفعال المتلقين بعد تحويل رواية "حياة باي" إلى فيلم سينمائي حسب عينة مجتمع البحث، حيث احتلت نسبة المتلقين الذين قالوا بأن هذا التحويل زاد من شهرة الرواية الصدارة بنسبة 46.02%، لتليها نسبة 47.79% واختص بها المتلقين الذين قالوا بأن اللغة السينمائية للفيلم ومحتواه أفضل من الرواية، لتحتل المرتبة الأخيرة نسبة 06.19% والتي تعود للأفراد الذين قالوا بأن ذلك التحويل كسر أفق توقعاتهم، ربما هذا يعود إلى أن المتلقين قرؤوا الرواية مترجمة وفي غير لغتها الأصلية.

	لا		
	إنقاص من قيمة الرّواية الفنية	لغة الرّواية ومضمونها أفضل من الفيلم	خرق أفق توقع المتلقين
تكرار العدد	04	39	70
المجموع	113		

الجدول رقم (43) يوضح ردود أفعال المتلقين بعد تحويل رّواية "حياة باي" إلى فيلم سينمائي حسب عينة مجتمع البحث

يبين الجدول السابق أعداد الأفراد الذين أبدوا ردود أفعال اتجاه تحويل رواية "حياة باي" إلى فيلم سينمائي حيث أن 04 متلقين قالوا بأن ذلك التحويل ينقص من قيمة الرواية الفنية والجمالية، في حين 39 فردا من المتلقين أبدوا رأيهم المتمثل في أنّ لغة الرواية ومضمونها أفضل بكثير مما جاء في الفيلم، وعدد الأفراد الذين خُرق أفق توقعهم قدر بـ 70 فردا.



مثلت الدائرة النسبية المبينة سابقا نسب ردود أفعال المتلقين بعد تحويل رواية "حياة باي" إلى فيلم سينمائي حسب عينة مجتمع البحث، حيث احتلت نسبة المتلقين الذين خرق أفق توقعاتهم الصدارة بنسبة 61.95%، وإنما هذا يدل على جودة العمل الإبداعي، لتليها نسبة 34.51% واختص بها المتلقين الذين قالوا بأن اللغة في الرواية ومضمونها أفضل من الفيلم، لتحتل المرتبة الأخيرة نسبة 03.54% والتي تعود للأفراد الذين قالوا بأن ذلك التحويل أنقص من قيمة الرواية.

الشعور/الرواية / التكرار	العدد	النسبة المئوية
الملل	45	%35.71
المتعة	26	%20.63
الدّهشة	00	%00
الفرح	05	%03.97
الحزن	24	%19.05
التشويق	10	%07.94
الاستياء	16	%12.70
المجموع	126	%100

الجدول رقم (44) يوضح نسب ردود أفعال أفراد عينة مجتمع البحث أثناء وبعد قراءة رواية "حياة باي"

فيما يتعلق ببيانات هذا الجدول، فإنّه يوضح أنّ رواية "حياة باي" أثارت انفعالات وأحاسيس وردود أفعال اختلفت لدى جمهور القراء من عينة مجتمع البحث، إذ وثق المبحوثين من المتلقين بأنّه أثناء وبعد قراءتهم للرواية تحققت لديهم متعة فنية وجمالية، وذلك بنسبة 20.63%، أما 35.71% الأغلبية شعروا بالملل أثناء القراءة، في حين 19.05% أبدوا مشاعر الحزن، و03.97% كانوا فرحين بما قرؤوا، وما نسبتهم 12.70% على العكس من ذلك فقد أبدوا إحساسا بالاستياء مما قرؤوا، و ربما هذا راجع إلى تلقيهم للرواية مترجمة وليست في لغتها الأصل مما أفقدها كثيرا من جماليتها. أما أولئك الذين شعروا بعنصر التشويق وهم يقرؤون الرّواية فقدرت نسبتهم بـ 07.94% .

الشعور/الفيلم / التكرار	العدد	النسبة المئوية
الملل	02	%01.09
المتعة	69	%37.70
الدّهشة	43	%23.50
الفرح	10	%05.47
الحزن	04	%02.19
التشويق	42	%22.95
الاستياء	00	%00
المجموع	170	%100

الجدول رقم (45) يوضح نسب ردود أفعال أفراد عينة مجتمع البحث أثناء وبعد مشاهدة فيلم "Life of Pi"

يُظهر هذا الجدول أنّ فيلم "Life of Pi"، أثار شعورا مختلفا لدى الجمهور المشاهد من عينة مجتمع البحث أثناء عرضه، إذ أجمع أغلبية المبحوثين من المتلقين بأنّه أثناء مشاهدتهم للفيلم تحققت لديهم متعة بصرية وفنية، وذلك بنسبة 73.70%، أمّا أولئك الذين أصيبوا بالدّهشة حيال العرض السينمائي فقد بلغت نسبتهم 23.50%، فيما بلغت نسبة الذين أُثير عندهم عنصر التشويق 22.95%،كما قدرت نسبة الذين أظهروا مشاعر الفرح والحزن على التوالي بـ05.47%، و02.19%، أما الذين شعروا بالملل نسبتهم تمثلت في 01.09%. وكل هذا النسب تبين بأن لها أثرا على العمليات الإدراكية والتأويلية للجمهور المشاهد، وثمة هناك تفعيل لدور الباصر/المتفرج الضمني الذي سيقوم بإنتاج ردود أفعال متنوعة نتيجة تأثره بما جاء معروضا أمامه في صورة مرئية متحركة تصاحبها مختلف المؤثرات الصوتية والبصرية.

توقعات/الرّواية التكرار	العدد	النسبة المئوية
موت البطل "باي".	103	%81.74
نجاة البطل "باي".	04	%03.17
موت العائلة أثناء غرق السفينة.	06	%04.77
التزام "باي" بممارسة شعائر ديانات متعددة.	00	%00
بقاء النمر "ريتشارد باركر" مع "باي" بعد النجاة.	13	%10.32
رحيل النمر "ريتشارد باركر" بعد النجاة.	00	%00
التخلي عن حديقة الحيوانات والسفر للاستقرار بعيد.	00	%00
المجموع	126	%100

الجدول رقم (46) يوضح نسب توقعات أفراد عينة مجتمع البحث أثناء وبعد قراءة رواية "حياة باي"

حين تتحرك آلية التلقي للمنجزات الإبداعية، ينشأ حوار خاص يُحتمل أن يتمخض عنه تماهي أفق العمل الفني مع أفق توقع المتلقي أو تخييب ذاك لهذا أو حتى تغييره، وتكمن قيمة العمل في نوعية استجابته لأفق المتلقي قارئا كان أو مشاهدا، فإذا استجاب له بالتوافق والتطابق معه كان رديئا، وإذا استجاب له بتخييبه فهذا يعني أنه عديم الأثر، أمّا إذا استجاب له بتغييره كان جيدا.

وبعد استجماع تلقيات قراء من عينة مجتمع البحث لنص المدونة الروائية وفحصها بهدف الكشف عن أفق توقعاتهم إزاءها، وجدنا بأنّ ما نسبتهم 81.74% توقعوا موت البطل

"باي" في حين 03.17% توقعوا نجاته وهذا التغيير في أفق التوقع يحيلنا إلى مدى جودة العمل الأدبي، أما أوليك الذين كان لديهم توقعات ببقاء النمر "ريتشارد باركر" مع "باي" بعد النجاة قدرت نسبتهم بـ 10.32%، أما نسبة 04.77 % كان أفق توقعهم مطابق لأفق النص بموت العائلة أثناء غرق السفينة وهي نسبة ضئيلة.

توقع/الفيلم التكرار	العدد	النسبة المئوية
موت البطل "باي".	43	%23.50
نجاة البطل "باي".	76	%41.53
موت العائلة أثناء غرق السفينة.	12	%06.56
التزام "باي" بممارسة شعائر ديانات متعددة.	04	%02.18
بقاء النمر "ريتشارد باركر" مع "باي" بعد النجاة.	30	%16.39
رحيل النمر "ريتشارد باركر" بعد النجاة.	03	%01.64
التخلي عن حديقة الحيوانات والسفر للاستقرار بعيد.	15	%08.20
المجموع	183	%100

الجدول رقم (47) يوضح نسب توقعات أفراد عينة مجتمع البحث أثناء وبعد مشاهدة فيلم " Life of pi"

لقد قمنا بوضع هذا الجدول، واخترنا هذه الأفاق المتوقعة والمرتبطة بتلقي مدونة البحث آلا وهي فيلم: "Life of Pi"، وذلك من أجل أن نوضح طبيعة الآفاق التي توقعها الجمهور المشاهد من عينة مجتمع البحث ومدى تطابقها مع أحداث ومحتوى العرض السينمائي

الأصل. إذ يظهر من خلال الجدول أن 41.53% من مجموع الجمهور المشاهد كان توقعهم يتمثل في نجاة البطل "باي"، وهذا التوقع وافق أفق العرض السينمائي، مما يتبين لنا بأن المتلقي/الباصر الضمني هنا لم يغير من أفق توقعه ومعاييره إزاء العرض بل وافقه. أمّا 23.50% كان أفق توقعهم مغاير: موت البطل "باي" وهذا إن دل على شيء إنما يدل على استسلام المتفرج الضمني ها هنا لغواية العرض السينمائي وتغييره لمعاييره الفكرية والجمالية، وبالتالي نبوءة عن جودة هذا العمل والإبداع. أما فيما يخص الذين كان أفق توقعهم بقاء النمر "ريتشارد باركر" مع "باي" بعد النجاة قدرت نسبتهم بـ 16.39% ومن توقعوا العكس أي رحيل النمر بعد النجاة من الغرق والتيه عرض البحر قدرت نسبتهم بـ 01.64%، في حين 08.20% هم من توقعوا بالتخلي عن حديقة الحيوانات والسفر للاستقرار بعيدا، و06.56% توقعوا موت العائلة أثناء غرق السفينة، أما 02.18% فقد من توافق أفق توقعهم مع ما جاء في الفيلم بالتزام "باي" بممارسة شعائر دينية متعددة.

خاتمة

وصلت رحلة البحث إلى نهايتها وقد كانت جاهدة للارتقاء بدرجات العقل والفكر ولم يكن الهدف الأساس منها هو تحقيق النجاح بقدر ما كان سعي لاكتساب المعارف وتحصيل المفاهيم، وهي ولا شكّ دراسة متشعّبة إلى حدّ ما فلم تنحصر في مجال واحد إذ جمعت بين السينما والأدب ولا يخفى ما في هذا من عسر ومشقّة قد تؤثّر على سير الدّراسة ونتائجها. وصفوة القول كانت هذه المقاربة: "بحث في آليات الاقتباس وصور التلقي "life of Pi" أنموذجا" محاولة لإعادة طرح ما يعرف بتداخل الفنون وتمازجها، وذلك من خلال رصد العلاقة بين هذين الخطابين الأدبي والسينمائي. أما الحديث في موضوع العلائق المتبادلة أو التعارض والتقابل بين اللغة السينمائية واللغة الروائية لا ينتهي لذلك خلصت هذه الدراسة بعتبتها النظرية وفصولها الثلاثة إلى جملة من النتائج يمكن إيجازها فيما يلي:

– الرواية جنس من الأجناس الأدبية النثرية الحديثة النشأة، مهدت لظهورها عدة عوامل تزامنت مع النهضة الأوربية شأنها في ذلك شأن العديد من الفنون الأخرى التي تولدت للتعبير عن روح عصرها، وتماشيا مع فكر النهضة وطموحاتها، وقد تعددت الآراء واختلفت حول تحديد مفهومها وجذورها والعوامل التي ساهمت في ظهورها.

– كانت البدايات الأولى لنشأ الرواية في البيئة العربية تستند إلى الأشكال السردية القديمة حيث ظهرت متون سردية متنوعة كانت موضوعاتها تعليمية إصلاحية ثم ظهرت فيما بعد مجموعة من النصوص الروائية التي مثلت نوعا من النضج والوعي، وبدأت تنسلخ من الأشكال السردية القديمة لتقارب المفهوم الحديث للرواية كما جاء عند الغرب.

– لم تعرف الرواية عند العرب بقدر ما عرفت بوصفها جنسا أدبيا حديثا مستقلا عند الغرب وهم أول من عرفها، أما في الساحة النقدية فقد طرح مصطلح الرواية إشكالات عديدة منها عدم الثبات في بنيتها العامة فهي تتميز بالزئبقية والحركية والتعدد في الإنجاز أثناء التأليف وتشترك مع أجناس أدبية كثيرة تجعلها صعبة التعريف.

– ظهرت السينما في بداياتها الأولى بوصفها فنا صناعيا لا يعدو آنذاك أن يكون أكثر من أداة تسجيلية ووسيلة للاتصال الجماهيري عبر الصورة، فكانت تقنية بالأساس لاعتمادها على الآلة. وهي الآن صناعة تعتمد التصوير المرئي المتحرك بغية عرضها للمشاهد عبر شاشات دور العرض أو التلفاز، وتعرف بالفن السابع.

– عانت السينما ردحا من الزمن التهميش، لم تتجاوز فيه العروض السوقية الهزلية الموجهة للعامة من الناس، وكان أبرز سبب لرفضها هو الخطر الذي التي كانت تشكله بتظاهراتها الجمالية على كل من الكنيسة والطبقة البرجوازية فكان أمر تقديمها نسخة عن الواقع الحي يستدعي القلق والخشية نظرا لقدرتها الكبيرة على الإبهار والجذب والتأثير فنظر إليها على أنها تهديد للوجود الاجتماعي وطريقة الحياة والتفكير آنذاك.

– لم يستمر هذا الرفض طويلا، بل استطاعت السينما باعتبارها الفن السابع أن تستأثر شيئا فشيئا بالاهتمام سواء تعلق الأمر بمتعة مشاهدة أفلامها، التي تلعب دورا مزدوجا بين التسلية والإفادة في نشر الأفكار، أو بالدراسات النقدية التي تكاثفت رويدا رويدا حولها بغية خلق قراءة واعية لدى المتلقي/ المشاهد على وقع تحولات العصر ومستجداته، وتغير الأفكار وتطور التكنولوجيا.

– تتجلى أهمية السينما في حياتنا في كونها تمثل تجسيدا حيا بالصوت والصورة للواقع المعيش أو المفترض، تتضمن رسائل مباشرة أو ضمنية ذات أبعاد متعددة، مما يجعلها تستمد مادة اشتغالها من المجتمع الإنساني على اختلاف فئاته الاجتماعية ومستوياته الثقافية ومشاربه الفكرية، ناهيك عن كونها تحاول ككل الفنون تطوير أساليبها.

– تضاربت الآراء حول فكرة تواشج الأدب والسينما، ففريق يرى أن بينهما بون شاسع وانفصال تام، لا يدع مجالا للتوفيق بينهما، وفريق آخر من أدباء وسينمائيين ينحون منحى آخر، يؤكدون أن بين هذين الفنين وشائج الترابط والتأثير منذ بدايات الفن السينمائي حتى يومنا هذا.

– الاقتباس أحد أشكال علاقة الأدب بالسينما ونستطيع القول إنه انحصر معظم الوقت في سؤال الأمانة والخيانة أي ما مدى اقتباس المخرج للنص الروائي؟ ومهما يكن من أمر فمن الخط العام لهذه المقاربة، يظهر جليا أن الاقتباس السينمائي للمنجز الروائي دل على إنتاج جديد آخر له خلفياته. نستطيع أن نلتقط تحويلاته وتعديلاته وتغيراته أو تطابقاته وتشابهاته التي أجراها هذا الشريط الجديد على النص المكتوب المقروء.

– الصلة بين الخطابين الروائي والسينمائي تكمن في التفاعل المخصب والتلاقي المثمر وكذلك في تبادل التأثير والتأثر من جهة، كما يفصل بينهما من جهة ثانية تباعد جوهري يجعل

لكل منهما خصوصياته من حيث الوسائط المستخدمة وقوانين الاشتغال والتشكيل وصيغ الإنشاء وصور التقبل أو التلقي.

– الرواية والسينما فنان يتسمان بحيوية كبيرة غير مستقرين على طبيعة ثابتة وهذه الصيرورة تحفظ لهما القدرة على الاستمرار في التطور وفق صيرورة المجتمع وتطوره غير المتناهي على عكس الفنون القديمة الأخرى (الملحمة والمقامة) التي تفتقد لهذه السمة كونها قامت على أشكال وقوالب ثابتة كانت السبب الرئيس في موتها، وعدم قدرتها على الاستمرار وملاءمة متطلبات المجتمعات وأفكارها المتغيرة.

– لا يمثل سيناريو الفيلم كيانا قائما بذاته مستقلا عن المنجز الفيلمي، وإنما هو صدى لما اعتمده مبدعه من كتابات مشهديه تَعرض في شكل صور، أحداث الفيلم ومن ثمة يستقبلها المشاهد/المتلقي في شكلها النهائي.

– لا تقدم النسخة المكتوبة من السيناريو الصورة الدقيقة عن الفيلم فهي موجهة للتقطيع الفني وتوزيع الأدوار بين التقنيين. إذا هي ليست إلا خارطة عمل يمكن أن يعدل منها. زد على ذلك ما يمكن أن يصادف المخرج وفريق عمله من طوارئ أو ما يعترضهم عراقيل أثناء التنفيذ.

– تزايد اقتباس سيناريوهات الأفلام من الروايات. وللاقتباس شروط وفيه تجارب متعدّدة. فهو لا يعني تصوير النّص كما هو على الورق بل تفسِيره برؤية المخرج. لذا لا بد أن تقترب عين المقتبس من عين الكاميرا. وعلى المخرج أن يفحص كيف يحول الأسطر إلى صور مجسدة على الشاشة. وقد عرف تاريخ السينما اقتباسات شهيرة من الأدب على اختلافه؛ العربي والأجنبي والعالمي. من ذلك رواية "حياة باي /Life of Pi" التي جاءت عبارة عن خزان من الصور والتشبيهات والاستعارات والكنايات والمجازات. قدمت أحداثها لحظة بلحظة، وهي لحظات كثيفة منتقاة فيها التفاصيل الأساسية والأحداث المسترسلة.

– نستنتج من خلال مقاربتنا هذه: أن المخرج "أنج لي" برع على مستوى الاقتباس من الرواية في فلمه، وتحويلاته جاءت وفق رؤاه الفكرية والفنية، كما أنه أجاد في مراعاة البناء التصوري للروائي الكندي " يان مارتل" الذي حاول بدوره من خلال عمله الإبداعي أن ينبش في ذاكرة التاريخ ويقتبس أحداثا وشخصيات وأمكنة وأزمنة وفق النسيج الحكائي لروايته. ورغم

كل هذه التحويلات فقد انتصر برأينا المخرج لنفس رؤية الرواية اتجاه الأديان والمتوائمة مع تركيبة المجتمع الهندي.

– تمثل الصورة المتحركة عنصرا سينمائيا محضا ومكونا أصيلا في المنتج السينمائي، بيد أن ذلك لا ينفي اشتغال العناصر الأخرى في بناء الفيلم مثل: اللفظ، وعليه فإن اللغة البصرية في المنجز السينمائي مرئية تلتقط من قبل المتلقي /المشاهد دفعة واحدة.

– إن اقتباس "أنج لي" لهذه الرواية سينمائيا لا يمثل الانتقال بالحكاية من الورق إلى الشاشة أو الانتقال بها من سطوة المبدع الفرد (الكاتب بما أنها حازت على جائزة البوكر) في الأدب إلى إبداع مجموعة متعاضدة فحسب. وإنما هو انتقال إلى مقاربات جمالية مختلفة تطرح علاقة الرواية بالنظام السينمائي (الإضاءة وأنماط أداء الممثلين) وبلاغة الصورة فيه.

– تجلت آليات الاقتباس في فيلم (Life of Pi) من خلال بعض التغييرات التي لحقت المحكي الروائي إذ رصدنا بعضا من الحذف والإضافة وعدم الالتزام حرفيا بما جاء في المتن الأصلي مع الحفاظ على الأمكنة والأزمنة، وبعض التغييرات الأخرى الواضحة في الحوار ضف إلى ذلك حركة الكاميرا من الممكن جدا أن تكون قد خذلت المخرج في نقل بعض الحيثيات كما قدمتها الرواية واختلاف طبيعة الوسيطين قد يلعب دورا كبيرا في عملية الاقتباس والنقل.كما تقصت هذه الآليات ما ترتب على هذا الاقتباس من إنتاج عمل جديد آخر، دون اللّجوء إلى مبدأي الأمانة أو الخيانة.

– عرف التلقي هو الآخر تطورا شأنه شأن الرواية؛ إذ كان في مرحلة التدوين سمعيا فقط ثم قرائيا، حتى أصبح سمعيا بصريا بتطور الفنون والتكنولوجيات والتقنيات الحديثة.

– ساهم ظهور المسرح الذي كانت تتحول فيه نصوص الرواية إلى نصوص مسرحية قابلة للتمثيل على خشبته أمام الجمهور المتلقي في اتساع رقعة المتلقين، وبعد ظهور السينما اتسعت دائرة المتلقين أكثر فأكثر إلى جمهور غفير يتضمن مختلف الطبقات الاجتماعية ومتفاوت في الأعمار ومتنوع في الخلفيات الثقافية والفكرية.

– تحولت رواية"حياة باي" التي نالت شهرة معروفة خاصة بعد حصولها على جائزة البوكر البريطانية إلى فيلم سينمائي نال هو الأخر شهرة لا تقل عن سابقته خاصة بعد حصوله على عدة جوائز. وبالتالي تم في ذلك نقل ماهو مكتوب على الورق إلى عالم السمعي البصري، تجسدت فيه الصورة المتحركة والمشهد عندما تحول بادئ الأمر إلى سيناريو.

وذلك حسب رؤية المخرج فتحول معها التلقي أيضا من مقروء إلى تلقي سمعي بصري (التلقي السينمائي).

– بعد إجرائنا للاستبيان وعرض الفيلم على الفئات المستهدفة، خلصنا إلى أن؛ يتفاعل متلقي الرواية معها أثناء عملية القراءة وقد يجد أحيانا صعوبة في الفهم والوصول إلى المعنى المقصود، وملء الفراغات، قد يمل من القراءة بسبب صعوبة اللغة من جهة وتأويلها من جهة أخرى. بينما يتفاعل متلقي الفيلم أثناء مشاهدته له، ويتأثر أكثر بتداخل الصوت والصورة وأداء الممثلين، يكون الفهم أكثر وضوحا، لا يمل من المشاهدة على العكس قد يجد متعة في ذلك، لأن الإنسان ينطبع في ذهنه الصوت والصورة أكثر من الكلمات المكتوبة في شكل نصوص.

أخيراً نأمل أن نكون قد وفّقنا في محاولتنا هذه لإضاءة ولو جانب بسيط من آليات الاقتباس من الرواية إلى السينما، من خلال بحثنا الّذي بذلنا فيه قصارى جهدنا لتقديم عمل جاد، راجين من المولى عزّ وجلّ أن يكون فاتحة خير لدراسات لاحقة في هذا المجال، و لا نظنّ أنّنا وفّينا الموضوع حقّه، وأحطنا بمختلف جوانبه، فالتّقصير ولا شكّ موجود، ولكنّ حسبنا أنّنا اجتهدنا، وفي الاجتهاد خطأ وصواب، وفي نفسنا عزم على مواصلة البحث أكثر في هذا الجانب...والله تعالى أعلى وأعلم.

ملاحق

ملحق رقم 01: مقتطف من سيناريو فيلم "Life Of Pi"

ملحق رقم 02: جدول التَّقطيع التِّقني لـ "ألان رينيه"

ملحق رقم 03: استبَانة

LIFE OF PI

by

David Magee

Based on the original novel by Yann Martel

1 EXT. PONDICHERRY ZOO, INDIA, 1961 - DAY 1

CREDITS OVER: a magical fairy tale world in collage - images of fantastic creatures striped and spotted, hoofed and horned.

Goats and warthogs mingle in an open field; a baby giraffe tries to reach leaves over a fence; rhinos roll happily in rich red mud, looking like giant muddy boulders, while nearby, black and white Malayan tapirs cool themselves in watering holes.

Exotic monkeys with comical faces cling lovingly to one another, swing from trees, climb over one another, prance and screech; a probiscus monkey with a 'Jimmy Durante' nose pointing out through the plane of the screen. Flamingoes strut about in the aviary, their pink feathers reflected in the water.

A sloth droops lazily from a tree branch, unfazed, while a nearby hummingbird zips manically from flower to flower like Tinkerbell...

... the Pondicherry zoo is a children's paradise nestled in a botanical garden.

WRITER (V.O.)

You were raised in a zoo?

3 EXT. PONDICHERRY ZOO, INDIA, 1961 - DAY 3

There's a flurry of activity in the animal clinic behind a

monitor lizard that wanders the main path. ZOO WORKERS gather
in the doorway, talking excitedly.
No one notices the lizard.
ADULT PI (V.O.)
Born and raised in Pondicherry, in
what was the French part of India.
My father owned the zoo, and I was
delivered on short notice by a
herpetologist who was there to
check on the Bengal Monitor Lizard.
The zoo owner (FATHER - late 20s) hurries down the path as quickly as his heavy leg brace will allow and hurries into
the animal clinic.
ADULT PI (V.O.)
Mother and I were both healthy...
The lizard crawls away.
ADULT PI (V.O.)
but the poor lizard escaped and was
trampled by a frightened
cassowary...
5 INT. PI'S HOME, KITCHEN, MONTREAL - DAY 5
A modest row house. There is a French influence to the decor, along with books and artwork that celebrate the spiritual.
PI PATEL (50 - intelligent, Indo-Canadian) cooks an Indian meal. The often-skeptical WRITER (late 30s, a disheveled French Canadian), watches Pi.
ADULT PI
The way of karma; the way of God.

WRITER

I assumed your father was a mathematician - because of your name.

ADULT PI

Oh, far from it. I was named after a swimming pool.

WRITER

There's a swimming pool named 'Pi?'.....

ADULT PI

(He chuckles.)

You see, my uncle, Francis, was born with too much water in his lungs. They say the doctor swung Francis around by the ankles to clear the water out and that's what gave him the huge chest and skinny legs that made him such a great swimmer.

WRITER

(Amused.)

Is Francis actually your uncle? He said he was friends with your father.

2.

PI

I call him 'Mamaji,' my 'honorary uncle' - my father's best friend, my swimming guru.

6 EXT. ASHRAM SWIMMING POOL, PONDICHERRY, 1966 - DAY 6

ADULT PI (V.O.)

I trained with him three times a
week at the ashram. His lessons
would save my life in the end...

A young Indian boy - PI AT AGE FIVE - surfaces from a pool, gasping. He looks up at the large chest and skinny legs of Mamaji (late 30s). Mamaji reaches down to scoop Pi out of the water.

7 INT. PI'S HOME, KITCHEN, MONTREAL - DAY 7

ADULT PI

THE WRITER stands and faces Pi. We see his POV - on Pi, holding his daughter in arms, surrounded by his family, smiling.....

DISSOLVE TO:

183 EXT. THE MEXICAN COAST/THE JUNGLE - DAY 183

YOUNG PI'S POV of Richard Parker from behind as he stares into the jungle, the tiger's ribs gently rising and falling as he smells the jungle air - and then he walks forward and disappears into the swaying trees.

The moment that the tiger is out of view, all the color drains out of Pi's world; his view of the trees loses all dimension and fades to black and white as we...

FADE TO BLACK.

THE END

ملحق رقم 02: جدول التَّقطيع التِّقني لـ "ألان رينيه"

اللّقطة		شريط الصّورة			شريط الصّوت		
الرّقم	المدّة	الوصف	حركات الْكاميرا	زوايا التصوير	الحوار	الموسيقى	الضَّجيج
رقم اللّقطة	مدَّة اللَّقطة	اللون/ الإضاءة الديكور المضمون الحركة	سلم اللّقطة حركة الكاميرا	زوايا التصوير في اللّقطة	الحوار الثنائي أو المتعدد التعليق	الموسيقى التصويرية	الطبيعي و المصطنع
رقم اللّقطة	مدَّة اللَّقطة	اللون/ الإضاءة الديكور المضمون الحركة	سلم اللّقطة حركة الكاميرا	زوايا التصوير في اللّقطة	الحوار الثنائي أو المتعدد التعليق	الموسيقى التصويرية	الطبيعي و المصطنع

ملحق رقم 03: استبَانة

جامعة محمد خيضر بسكرة كلية الآداب واللّغات

استبيان لدراسة مشروع بحث دكتوراه حول:
الرِّواية و السِّينما: آلياتِ الإقتبَاسِ وصُور التَّلقي
" Life of Pi " لـ " يَان مَارتل" أُنموذجاً

بَعد التَّحية والسَّلام، يُرجى مِن الإخوةِ والأخواتِ التَّكرُم بالإجَابة عن أسئِلة الاسْتبانَة المرفقَة بكل صِدق وجدِية وموضوعِية، معَ الإشَارة إلى أنَّ المعلومَات المستَوفاة لنْ تستعمَل إلاَّ للغَرضِ العِلمي –في إطار انجاز أطروحة دكتوراه–، معَ الشُكر الجَزيل عَلى مُساعدتنا في إنجاز هذا العَمل الجَامعي العِلمي.

المحور الأول: البيانات الشخصية:

– اختر الاجابات الصحيحة فيمايلي بوضع علامة (X):

1- الجنس: ذكر ☐ أنثى ☐

2- الفِئَةُ العُمريَّة: مِنْ 18 إلى 30 ☐ مِنْ 30 إلى 45 ☐

مِنْ 45 إلى 60 ☐ 60 فما فوق ☐

3- المستوى التعليمي: متوسط ☐ ثانوي ☐ جامعي ☐

4- التخصص: الأدب واللّغات ☐ الحقوق ☐ الطب ☐

العلوم الاجتماعية ☐ الإعلام والاتصال ☐ آخر أذكره: .....

المحور الثاني: مقروئية الرّوايات الأدبية:

1- هل تعتقد بأن القراءة نشاط؟ أساسي ☐ ثانوي ☐

2- ما نصيب القراءة من نشاطاتك اليومية؟ منعدم ☐ متوسط ☐

مقبول ☐

3- ما نصيب الأدب مما تقرأه؟ منعدم ☐ متوسط ☐ مقبول ☐

4- كمْ منْ وقتك تُخصِّصُ لقراءة الرِّوايَات؟ لا أقرأ الرِّوايات إطلاقا ☐

أسبوعيا ☐ شهريا ☐ سنويا ☐

5- ما الذي يجتذبك لأول وهلة في الرّواية؟ العنوان ☐ الناشر ☐

الغلاف الخارجي ☐ اسم الكاتب ☐

6- ما أكثر الأشياء التي تهمك في الرواية؟ اللّغة ☐ المضمون ☐

7- هل تعتقد أن القارئ طرف فاعل في الرواية؟ نعم ☐ لا ☐

8- هل تعتقد أن الرواية حكر على فئة النخبة؟ نعم ☐ لا ☐

9- هل تساهم الرواية في تطور الأفلام المقتبسة عنها؟ نعم ☐ لا ☐

10- هل تساهم السينما المقتبِسة للروايات في تطور مقروئية الرواية؟ نعم ☐

لا ☐

11- إلى ما تُرجع تردي وضع مقروئية الرواية في الجزائر؟ عدم وفرة الرّواية ☐

عدم استجابتها لمتطلعات القارئ ☐ أسباب ثقافية تربوية ☐

رداءة الرواية ☐ ارتفاع أسعار الروايات ☐ أسباب أخرى أذكرها:

.....

.....

12- ما الذي تتصوره علاجا لضعف مقروئية الرواية في الجزائر؟ المبادرة الفردية لكل فرد ☐ مساهمة المؤسسات التعليمية بالتحسين ☐

مساهمة وسائل الإعلام المختلفة بالتغطية المستمرة ☐ مقترحات أخرى أذكرها:.....

المحور الثالث: مشاهدة الأفلام السينمائية:

1- هلْ تستهويكَ مُشاهدة الْأفلام؟ نعم ☐ لا ☐

2- ما الذي يجتذبك لأول وهلة في الفيلم؟ العنوان ☐ الجينريك ☐

اسم المخرج ☐ الأفيش/الملصق السينمائي ☐

3- ما أكثر الأشياء التي تهمك في الفيلم السينمائي؟ الإخراج ☐

المضمون ☐ الجمالية السينمائية ☐ أداء الممثلين ☐

4- هل تعتقد أن المشاهد طرف في الفيلم؟ نعم ☐ لا ☐

5- هل تعتقد أنّ الفيلم السينمائي حكر على نخبة معينة؟ نعم ☐ لا ☐

6- هل تساهم الرواية في زيادة نسبة المشاهدة للأفلام المقتبسة عنها؟ نعم ☐

لا ☐

7- هل تشاهد الأفلام بصورة؟ يومية ☐ أسبوعية ☐ سنوية ☐

لا أشاهدها إطلاقا ☐

8- هل ترتاد السينما بشكل؟ أسبوعي ☐ شهري ☐ سنوي ☐

منعدم ☐

9- ما هو سبب تراجع الذهاب إلى السينما في الجزائر؟

نقص دور السينما ☐ رداءة التجهيزات في دور السينما ☐

ارتفاع أسعار التذاكر ☐ انتشار أفلام الفيديو في السينما ☐

أسباب ثقافية وتربوية (غياب ثقافة المشاهدة) ☐

توفر الأفلام خارج دور السينما ☐

10- إلى ما تُرجع تردي فعل مشاهدة الأفلام في الجزائر؟ عدم وفرة الأفلام ☐

عدم استجابتها لمتطلعات المشاهد ☐ رداءة الأفلام ☐ أسباب أخرى

أذكرها: .....

11- هل تعتقد أن الذهاب إلى السينما في الجزائر نشاط ؟ مقبول اجتماعيا ☐

مرفوض اجتماعيا ☐

12- ما الذي تقترحه لتفعيل النشاط السينمائي في الجزائر؟

إعادة فتح دور السينما ☐ فتح شركات إنتاج سينمائي ☐

خوصصة القطاع السينمائي ☐ اهتمام الدولة أكثر بهذا القطاع ☐

بناء ثقافة سينمائية في القطاع التربوي ☐

مقترحات أخرى أذكرها: .....

المحور الرابع: صور تلقي " Life of Pi– حياة باي" بين الرواية والفيلم

1- أيُّهما تفضِّل أكثر؟ الرِّوايات ☐ الْأفلام ☐

2- هلْ شاهدت فيلمًا مأخوذًا عنْ رواية؟ نعم ☐ لا ☐

3- أيهما أعجبك أكثر؟ الفيلم ☐ الرواية ☐

4- هل أنت مع صناعة الأفلام انطلاقا من الروايات؟ نعم ☐ لا ☐

5- هل يساهم الفيلم المقتبس عن الرواية في نجاحها؟ نعم ☐ لا ☐

6- هل تساهم الرواية في نجاح الفيلم المقتبس عنها؟ نعم ☐ لا ☐

7- هل تعتقد أن الفيلم السّينمائي أقرب إلى عامة الناس من الرواية؟

نعم ☐ لا ☐

8- هل قرأت رواية "life of Pi- حياة باي"؟ نعم ☐ لا ☐

9- ما رأيك بها؟ لم تعجبني ☐ لا بأس بها ☐ أعجبتني كثيرا ☐

10-هل شاهدت الفيلم المأخوذ عن هذه الرواية؟ نعم ☐ لا ☐

11- ما رأيك به؟ لم يعجبني ☐ لا بأس به ☐ أعجبني كثيرا ☐

12- أيهما أعجبك أكثر؟ قصة رواية "life of Pi- حياة باي" ☐

القصة الموجودة في الفيلم "life of Pi- حياة باي" ☐

13- ماذا تفضل من أنواع مشاهدة الأفلام؟ الشاشة التلفزيونية ☐

شاشة قاعة السينما ☐ شاشة الحاسوب ☐ شاشة الهاتف ☐

14- ماذا تفضل من أنواع قراءة الرواية؟ الرواية الورقية ☐

الرواية الالكترونية ☐

15- ما رأيك في الأفلام السينمائية المقتبسة عن الروايات؟

أفلام عادية ☐ أفلام مميزة ☐

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.**

I.المصادر

1- Yann Martel, Life of Pi, Canongate Books, Great Britain, first edition, 2002.

2- جينيريك فيلم: Life of Pi، إخراج: أنج لي-Ang Lee، سيناريو: ديفيد ماجي-David Maggie، توزيع شركة: 20th Century Fox، إنتاج: 2012.

3- سيناريو فيلم"Life Of Pi".

4- يان مارتل،حياة باي، تر: سامر أبو هواش، منشورات الجمل، بغداد، العراق، ط2، 2006.

II.المراجع

أ- المراجع العربية:

1- أحمد القاسمي، التّقبّل السّينمائيّ للقصّ الأدبيّ مقاربة سيميائية- تداولية، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، ط1، 2017.

2- أحمد راكز، الرّواية بين النظرية والتطبيق،، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1995.

3- ادوارد الخراط وآخرون، الرّواية العربية واقع وآفاق، دار آن رشد، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

4- آسيا قرين: تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة (دراسة بنيوية تطبيقية)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2015.

5- أمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015.

6- حسن عماد مكاوي، ليلى حسين السيد، الاتصال ونظرياته المعاصرة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة مصر، 1998.

7- حمادي كيروم، الاقتباس من الْمحكي الرِّوائي إلى الْمحكي الْفيلمي، سلسلة الفن السابع منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2005.

8- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي –الأدب الحديث-، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

9- سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة، مصر، ط1،197.

10- سيزا قاسم، بناء الرواية، هيئة الكتاب العامة، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2004.

11- شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والايجابيات، عالم المعرفة، العدد 311، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005.

12- صالح بشرى موسى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، (د.ط)، 1999.

13- صلاح أبو سيف، كيف تكتب السيناريو، منشورات دار الجاحظ، بغداد، العراق، د.ط، 1981.

14-عبد الجليل بن محمد الأزدي، الأدب والسينما، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018.

15-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، العدد 240، الكويت، دط، 1998.

16- عز الدين الوافي، بنية اللغة السينمائية القصة- السيناريو- الحوار، مطبعة إقرأ، الناظور، المغرب، ط1، 2008.

17- علي أبو شادي، لغة السينما، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2006.

18- عماد البليك، الرواية العربية رحلة البحث عن المعنى دراسة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط1، 2008.

19- قاسم حول، في السينما والتلفزيون: تأملات سينمائي، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

20– قيس الزبيدي، المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ، دمشق، سوريا، 2006.

21– محمد بنعزيز، كيف تعلمت السينما؟ وصفة الأفلام والكتب، مطبعة البيضاوي، المغرب، ط1، 2018.

22– محمود ابرقن، ماهي السينما؟ السينما: فن ولغة ووسيلة اتصال، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2011.

23– محمود قاسم، موسوعة الجوائز الأدَبية العَالمية، وكَالة الصحافة العَربيِّة ناشرون، مصر، ط1، 2018.

24– مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، ط1، 2004.

25– مصطفى سويف، دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، الدّار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

26– منى الصبان، من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2010.

27– نادر عبد الله دسه، فن الإخراج السينمائي، دار الإعصار العلمي، عمان، الأردن، ط1، 2016.

28–هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة (1945-1988)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1990.

29– وليد سيف، سينما نجيب محفوظ الفن الجماعي والإبداع المتفرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2015.

ب– المراجع المترجمة:

1– أرمان، ميشال ماتلار، تاريخ نظريات الاتصال، تر: نصر الدين لعياضي، الصادق رابح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط3، 2005.

2- ألان لارامي، برنارد فالي، البحث في الاتصال: عناصر منهجية، تر: مجموعة من الأساتذة، مخبر علم اجتماع الاتصال للبحث والترجمة، قسنطينة، الجزائر، 2004.

3- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربيّ، المغرب، الدّار البيضاء، ط1، 2000.

4- أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت-الدّار البيضاء، (د.ط)، 2007.

5- إيان واط، نشوء الرواية، تر: ثائر ديب، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

6- برناند ف.ديك، تشريح الأفلام، تر، محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2013.

7- جيل دولوز، سينما الصورة- الحركة، ج1، تر: جمال شحيد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2014.

8- جيل ليبوفيتسكي وجان سيرو: شاشة العالم ثقافة وسائل إعلام وسينما في عصر الحداثة الفائقة، تر: راوية صادق، العدد 2040، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2012.

9- روبرت آلان، التلفزيون والنقد المبني على القارئ، تر: حياة جاسم محمد، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، (د.ط)، 1991.

10- روبرت هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، تر: عز الدّين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000.

11- سد فليد، السيناريو، شركة مدبولي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2016.

12- سوزان بنيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر: سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، القاهرة، ط2، 1995.

13- عبد الله العروي، الأيديولوجية العربية المعاصرة، تر: عيتاني محمد، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1970.

14- غابريال غارسيا ماركيز، ورشة سيناريو كيف تحكى الحكاية؟، تر: صالح علماني، دار المدى، دمشق، سوريا، 2008.

15– فرنسيس بال: الميديا، تر: فؤاد شاهين، دار الكتب المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

16– فوان فينتورا، الخطاب السينمائي: لغة الصورة، تر: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، د.ط، 2012.

17– فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النّص والقارئ: مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2007.

18– فيرناند هالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998.

19– لؤي دي غانيتي، فهم السينما السينما والأدب، تر: جعفر علي، منشورات عيون المقالات تينمل للطباعة والنشر، مراكش المغرب، (د،ط) 1993.

20– هانس روبيرت ياوس، جمالية التّلقي من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016.

ج– المراجع الأجنبية:

1– Christian Metz, Langage et cinéma, Paris, Ed. Albatros, Collection cinéma,1977.

2– Laurent Creton: L'économie du cinéma en 50 fiches,2éme édition, Ed: Armand Colin, Paris, 2008.

3– Michel Marie, Lecture du film, Paris, Albartos, 1976.

4– Nathalie Hureau: Raconter en images ou l'art du montage ,maison du film court, Ed,scope, Paris, 2005.

5– Oxford students Dictionary, London, Ed,Oxford university press ,1988.

6– Rémy Rieffel, Sociologie des médias, Ed Ellipse, France, 2001.

III.المعاجم والقواميس:

1– ابن منظور محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدّين الأنصاري الرويفعي الإفريقي (ت711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج14، ط3، 1414هـ.

2– أحمد كامل مرسي، مجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1973.

3– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

4– الجوهري أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت393هـ)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مادة روى، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج6، ط4، 1987.

5– الفيروز آبادي مجد الدّين أبو طاهر محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مادة روى، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ج1، ط8، 2005.

6– لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السّينمائية، تر: فائز بشور، نسخة إلكترونية.

7– محمد التُّونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلميّة، بيروت،ج1، ط2، 1999.

IV.الموسوعات:

1– جيوفري نوييل سميث، موسوعة التاريخ في العالم، م1و2و3، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

2– محمد منير حجاب، الموسوعة الإعلامية، المجلد 01، دار الفجر للنشر والتوزيع ، مصر، 2003.

V.المذكرات والرسائل:

1– علال سنقوقة، إشكالية السلطة في الرّواية العربية الجزائرية رسالة ماجستر، جامعة الجزائر، 1997/1996.

2- السعيد بومعيزة، أثر وسائل الإعلام على القيم والسلوكيات لدى الشباب: دراسة استطلاعية بمنطقة البليدة أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في علوم الإعلام والاتصال قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام ، جامع الجزائر، 2006.

VI. الجرائد المجلات:

1- جمال العيفة، القراءة والمشاهدة في عصر تكنولوجيا الاتصال السمعية البصرية: دراسة ميدانية على عينة من طلبة جامعة باجي مختار -عنابة-، المجلة الجزائرية للاتصال، العدد19، الجزائر، 2005.

2- الرشيد بوشعير، العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى، كتاب الرافد، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد04، 2013.

3- رواية تكوين الشخصية دراسة مقارنة، نضال الموسى، عالم الفكر، العدد03، 1987.

عبد القادر عبو، نظرية جمالية التلقي "مركزية القارئ"، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد981، 12/11/06.

4- محمود قاسم، قراءة مقارنة بين الأدب والسينما، مجلة البيان، رابطة الأدباء الكويتية، العدد 333 ، الكويت، أفريل 1998.

5- مسعدي الطيب، من الرواية إلى الفيلم السينمائي، مجلة الإنسان والمجال، العدد 05، المركز الجامعي نور البشير، البيض، الجزائر، أفريل 2017.

6- هاشم النحاس، الإعداد السّينمائي بين البناء الرّوائي والبناء الفيلمي، عالم الفكر، العدد01، المجلد السادس، أفريل- ماي -جوان 1975.

IIV. الملتقيات والندوات:

1- جيهان عطا نعيسة، الرواية والسرود السمعية والبصرية (الرواية والسينما...مسارات مقارنة)، ضمن أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الكويت، 2008.

2- غنية كبير، اليوم الدراسي الوطني الثالث حول السرد "فلسفة السرد"، النقد الأكاديمي الغربي وتلقيه للرواية الجزائرية التأسيسية والتأصيلية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد البشير الابراهيمي، برج بوعريريج، ايوم2016/04/10.

VIII. المحاضرات:

مخلوف بكروح، محاضرات في مقياس نظريات التلقي للسنة الأولى ماجستير علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 10-12-2006.

IX.المواقع الالكترونية:

1- https://www.bestmovieposters.co.uk/product/life-of-pi-movie-poster/

2- https://www.awdam.org/elesbouh%202005/981/isb981-013htm

3- https://dawsonpaul.github.io/hollywoodblasphemy.github.io/Life-of-Pi.html

4- http://www.alriyadh.com/157139

5- https://kitabat.com/cultural/يان-مارتل-مزج-بين-الأديان-وبين/

احترام

قائمة الجداول والأشكال

قائمة الجداول والأشكال

أولا: الجداول

الرقم	الموضوع	رقم الصفحة
01	فريقُ مراحلِ صِنَاعةِ الفيلمِ السِّينمَائي	55
02	الْمشهد الأوَّل: مشهدْ افتتاحي في حديقة عامَّة	85
03	الْمشهد الثَّاني: الْكاتب و"باي" يتحاورانِ في الْمطبخ	86
04	الْمشهد الثَّالث: باي والْمعلِّم في الْقسم+باي يتساءَل حولَ تصرُّفات الْإله	88
05	الْمشهد الرَّابع: باي يبحثُ عنِ الْإله	92
06	الْمشهد الْخامس: "ريتشارد باركر" و"أندي"	99
07	آلية سيرورة الثابت على العنوان في الفيلم السّينمائي	106
08	آلية سيرورة الثابت على الشخصيات في الفيلم السّينمائي	108
09	آلية سيرورة الثابت على المكان في الفيلم السّينمائي	110
10	آلية سيرورة التغيير والمحو على الأحداث في الفيلم السّينمائي	114
11	تطبيق آلية الإضافة على الأحداث في الفيلم السّينمائي	116
12	تطبيق آلية التنقيل/التقديم والتأخير على الأحداث في الفيلم السّينمائي	117
13	تطبيق آلية التكثيف على الأحداث في الفيلم السّينمائي	121

14	تطبيق آلية التمطيط على الأحداث في الفيلم السّينمائي	122
15	توزيع أفراد العينة حسب النوع	143
16	توزيع أفراد العينة حسب الفئة العمرية	143
17	توزيع أفراد العينة حسب السنة الدراسية	144
18	توزيع أفراد العينة حسب التخصص الدراسي	145
19	نسب ممارسة نشاط القراءة لدى مجتمع البحث	146
20	نسب ممارسة نشاط قراءة الرّوايات لدى مجتمع البحث	146
21	المدّة الزمنية المخصصة لقراءة الرّواية لدى مجتمع البحث	147
22	نسب عادات قراءة الرواية لدى مجتمع البحث	147
23	نسب كيفية التعرض للرواية المقروءة لدى مجتمع البحث	148
24	نسب ما يجذب أفراد مجتمع البحث أثناء القراءة	148
25	نسب ما يهم أفراد مجتمع البحث أثناء قراءة الرواية	149
26	نسب أنواع الروايات المفضلة لدى عينة مجتمع البحث	149
27	نسب ممارسة نشاط مشاهدة الأفلام السينمائية لدى مجتمع البحث	151
28	المدّة الزمنية المخصصة لمشاهدة الأفلام السّينمائيّة لدى مجتمع البحث	151
29	نسب عادات مشاهدة الأفلام السّينمائيّة لدى مجتمع البحث	152

30	نسب كيفية التعرض لدى مجتمع البحث	152
31	نسب ما يجذب أفراد مجتمع البحث أثناء مشاهدة الأفلام	153
32	نسب ما يهم أفراد مجتمع البحث أثناء مشاهدة الأفلام السّينمائيّة	154
33	نسب أنواع الأفلام السّينمائيّة المفضلة لدى عينة مجتمع البحث	155
34	نسب قراءة الرواية ومشاهدة الفيلم حسب عينة مجتمع البحث	156
35	نسب تفضيل قراءة الرواية ومشاهدة الفيلم حسب متغير النوع	157
36	نسب نجاح السينما في اقتباس الرواية حسب عينة مجتمع البحث	158
37	نسب نجاح أو فشل الرواية بعد تحويلها إلى فيلم حسب عينة مجتمع البحث	158
38	مساهمة الفيلم المقتبس عن الرواية في نجاحها حسب عينة مجتمع البحث	159
39	مساهمة الرواية في نجاح الفيلم المقتبس عنها حسب عينة مجتمع البحث	160
40	عوامل نجاح رواية "حياة باي" حسب عينة مجتمع البحث	161
41	" حسب عينة مجتمع البحث Life of pi" عوامل نجاح فيلم	162
42	ردود أفعال المتلقين بعد تحويل الرّواية إلى فيلم حسب عينة مجتمع البحث	163
43	ردود أفعال المتلقين بعد تحويل الرّواية إلى فيلم حسب عينة مجتمع البحث	164
44	نسب ردود أفعال أفراد عينة مجتمع البحث أثناء وبعد قراءة الرواية	166

45	نسب ردود أفعال أفراد عينة مجتمع البحث أثناء وبعد مشاهدة الفيلم	167
46	نسب توقعات أفراد عينة مجتمع البحث أثناء وبعد قراءة الرواية	168
47	نسب توقعات أفراد عينة مجتمع البحث أثناء وبعد مشاهدة الفيلم	169

ثانيا:الأشكال

الرقم	الموضوع	رقم الصفحة
01	مراحل صناعة الفيلم السينمائي	44
02	فصول السيناريو	48
03	غلاف الرواية : Life Of Pi	57
04	أفيش الفيلم : Life Of Pi	60
05	مقتطف باللّغة الانجليزية من رواية "life Of Pi"	64
06	مقتطف باللّغة العربية من رواية "حياة باي"	65
07	مقتطف من سيناريو فيلم"life Of Pi"	68
08	مقتطف مترجم إلى العربية من سيناريو فيلم"life Of Pi"	69
09	طَبيعَة الصُّورة بَين الرِّواية والسِّينما	73
10	دلاَلَة اللَّفظِ فِي الرِّواية والسِّينمَا	74
11	صورة فوتوغرامية توضح عنون الفيلم"Life Of Pi"	106

12	صورة فوتوغرامية لأفراد العائلة: الأب الأم البطل "باي" والأخ "رافي"	108
13	صّورة فُوتوغرامية لشخصية "ريتشارد باركر"	108
14	صّورة فُوتوغرامية لشخصية الكاتب	109
15	صورة فوتوغرامية لشخصية معلم السباحة	109
16	صّورة فُوتوغرامية لشخصية البطلان "باي وباركر"	110
17	صّورة لمدخل الحديقة مع اسمها	110
18	صّورة لِاسم المسبح	111
19	صّورة لقارب النجاة وهو في عرض المحيط الهادئ	111
20	صّورة فُوتوغرامية لقصة الحب والإعجاب بين "باي وأناندي"	116
21	صّورة الأم وهي تحاول اقناع ابنها "باي" بالديانة	117
22	صّورة فُوتوغرامية لـ "باي"وهو يؤدي شعائر الدين الإسلامي الصلاة	118
23	صّورة فُوتوغرامية عائلة "باي" الأب يلقن أبناءه "درس خطورة النمور"	118
24	صّورة فوتوغرامية: حيوان الكسلان	121
25	دائرة نسبية توضح مساهمة فيلم "Life Of pi" المقتبس عن الرواية في نجاحها حسب عينة مجتمع البحث	159
26	دائرة نسبية توضح مساهمة رواية "حياة باي" في نجاح الفيلم المقتبس عنها حسب عينة مجتمع البحث	160

27	دائرة نسبية توضح عوامل نجاح فيلم "Life Of pi"حسب عينة مجتمع البحث	161
28	دائرة نسبية توضح عوامل نجاح فيلم "Life Of pi"حسب عينة مجتمع البحث	162
29	دائرة نسبية توضح ردود أفعال المتلقين بعد تحويل رواية "حياة باي" إلى فيلم سينمائي حسب عينة مجتمع البحث	163
30	دائرة نسبية توضح ردود أفعال المتلقين بعد تحويل رواية "حياة باي" إلى فيلم سينمائي حسب عينة مجتمع البحث	165

ملخص

من الرّواية إلى السينما: بحث في آليات الاقتباس وصور التّلقي "Life of Pi" لـ يان مارتل أنموذجا

إعداد: دنيا شيهب

إشراف: الأستاذة الدكتورة نوال بن صالح

ملخص

بما أنّنا نحيا في زمن التلاقح الحضاريّ والعولمة والانفتاح الثقافيّ والأدبيّ بشتّى أشكاله، وبأوسع أطره فلا بدّ من تفعيل تداخل الفنون وتمازجها. وعليه يمكن القول أنّ النصوص الروائيّة استأثرت باهتمام ملحوظ من قبل الفن السينمائي الذي يُعتبر من أكثر الفنون قربا لها، كونهما يقومان على بناء قصصي، ويتشابهان فيّ تقنيات عديدة.

ومن خلال تعامل السينما مع النّصوص الأدبيّة سواء فيّ العالم بأسره، أو فيّ الوطن العربي، يتبين بأن هناك تواشج بينهما نسعى من خلاله إلى مساءلة الإطار المعرفيّ والمنهجيّ في تحويل الرّواية إلى فيلم من خلال البحث في آليات الاقتباس السينمائي.

ويطرح البحث أسئلة حول العلاقة التي يمكن أن تقام بين نسقين تعبيريين تواصليين مختلفين، الأول يعتمد على لغة الكلمات في عملية تحققه، في حين يرتكز الثاني على لغة الصّورة. ومن ثم تبيان كيفيات تفاعل المتلقي-قارئا كان أو مشاهدا- مع هذه الأشكال.

ملخص

"From Novel to Film: A research of Adaptive Mechanisms and Forms of Reception "Life of Pi" by Yann Martel as an example"

Prepared by: Dounya Chiheb

Supervision: Prof. Dr. Nawel ben Saleh

Abstract

Since we live in a time of cultural fertilization, globalization, and cultural and literary openness in its various forms and in its broadest frameworks, it is necessary to activate the overlapping and mixing of the arts. Accordingly, it can be said that the fictional texts received a great deal of attention from cinematic art, which is considered one of the arts closest to it, as they are based on a narrative structure, and they are similar in many techniques.

And through cinema's dealings with literary texts, whether in the whole world or in the Arab world, it becomes clear that there is a relationship between them, through which we seek to research the cognitive and methodological framework in transforming the novel into a movie through the mechanisms of cinematic adaptation.

The research raises questions about the relationship that can exist between two different forms of communicative expression, the first depends on the language of words in the process of achieving them, while the second depends on the language of images. It then shows how the recipient-a reader or viewer-reacts to these forms.

قائمة المحتويات

قائمة المحتويات

مقدّمة..... 1

عتبة نظرية: الرواية والسينما..... 7

أولا الرّواية 8

I.مفهوم الرواية 8

I .1- لُغةً 8

I .2- اِصطِّلاحاً 10

II . ظُهورُ الرّواية 15

II .1- عند الغرب 15

II .2- عند العرب 17

ثانيا السينما..... 18

I.تعريف السينما..... 19

II.نشأة السينما 20

ثالثا العلاقة بين السينما والرواية..... 23

الفصل الأول: تفاصيل النص بين الرواية والسينما"Life of Pi"..... 30

أولا رواية "Life Of Pi" 31

I. "Life Of Pi" ملخص الرواية 31

II.بطاقة الرواية..... 38

ثانيا فيلم "Life of Pi" 38

I."Life Of Pi" ملخص الفيلم 39

II.بطاقة الفيلم..... 40

ثالثا الفيلم السينمائي من الفكرة إلى العرض 43

I. مَرحلةُ مَا قبلَ الإنتاج-Pre- Production..... 44

I .1- الفِكرة-Concept 45

I .2- السيناريو-Scenario 46

II . مرحلة الإنتاج-Production 49

III. مرحلة ما بعد الإنتاج-Post-Production..... 51

III .1- التوضيب-Montage..... 51

III .2- التوزيع والدعاية-Distribution And Advertising 53

III .2.أ- الملصق السينمائي-Film poster 53

III .2.ب- الشرائط الإعلانية-Trailers 54

رابعا قراءة في غلاف الرواية وأفيش الفيلم..... 56

I.غلاف الرواية 57

II . أفيش الفيلم 60

خامسا البنية لكتابية بين نص الرّواية الأدبي ونص السيناريو البصري 62

الفصل الثاني: مستويات النقل والاقتباس من الرواية إلى السينما" Life of Pi"..... 77

أولا الاقتباس 78

I.تعريف الاقتباس 78

I .1- لُغةً 78

I .2- إصطِّلاحاً 78

II . أنواع الاقتباس السينمائي 80

II .1- الاقتباس الحرفي 81

II .2- الاقتباس الحر 82

ثانيا التقطيع التقني للفيلم 83

I.التقطيع التقني للمشاهد المختارة..... 85

ثالثا آليات الاقتباس من الرواية إلى السينما 105

I.سيرورة الثابت..... 106

II.سيرورة التغيير والمحو..... 112

III.الإضافة..... 115

IV.التنقيل أو التقديم والتأخير 117

V.التكثيف 120

VI.التمطيط 122

الفصل الثالث: صور التلقي بين الرواية والسينما" Life of Pi"..... 124

أولا المنطلقات الأولى لنظرية التلقي..... 125

ثانيا مفاهيم التلقي مابين الرواية والسينما..... 129

I.التلقي..... 130

II.الجمهور المشاهد 131

III.الإدراك 132

IV.التأويل..... 132

V.الأثر..... 135

VI.القارئ الضمني 137

VII.الباصر الضمني 138
VIII.أفق التوقعات 139
IX.الفجوات/الفراغات 140
ثالثا صور تلقي الفيلم والرواية 141
I.المحور الأول: البيانات الشخصية 143
II.المحور الثاني: مقروئية الرواية الأدبية..... 145
III.المحور الثالث: مشاهدة الأفلام السينمائية 150
IV.المحور الرابع: صور تلقي حياة باي"Life Of Pi" بين الرواية والفيلم 156
خاتمة 171
ملاحق..... 177
ملحق رقم "01" مقتطف من سيناريو فيلم "Life Of Pi".....178
ملحق رقم "02" جدول التَّقطيع التِّقني لـ "ألان رينيه".....182
ملحق رقم "03" استبَانة.....183
قائمة المصادر والمراجع..... 188
قائمة الجداول والأشكال 197
ملخص 204
فهرس المحتويات 207