وزارة التعلـــيم العالـي والبحث العلمي

جامعة امحمد بوقـرة ـ بومرداس ـ

كلية الحقـوق ـ بودواو ـ

فرع اللّغة العربية وآدابـــــها

الاقتباس السّينمائي من الرّواية إلى الفيلم

رواية وفيلم " هـيبتا" أنمـوذجـا .

مذكـــرة مقدّمة لنيل شهـادة الماستر في اللغة العربية وآدابهـــا.

تخصص : أدب عربي قديـــــم.

إعداد الطالبتيــن:

- لـــــونيس نبيلة.
- بن تفـات نهلـة.

إشراف الأستـاذة :

كيسة ميساء ملاح.

السنة الجـامعيـة : 2017 / 2018.

شكر و تقدير

نشكر الله حتى يبلغ الشكر منتهاه أوّلا،

ثم نتقدّم بالشكر الجزيل لأستاذنا الفاضلة كيسة ميساء ملاّح على قبولها الإشراف على هذا البحث وعلى توجيهها ومجهودها الذي قدّمته لنا وعلى ملاحظاتها السديدة، لها عظيم الشّكر والامتنان والاحترام، وكل معاني الحب، جزاك الله ألف خير أستاذنا الكريـــمة.

كما نشكر اللجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة هذه المذكرة، فلهم كلّ التحية .

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

مقدمـــــــــــة

تصوّر الرّواية بلغتها قصة، بمجموعة من الوقائع والأحداث والشّخصيات، ولا تخلو القصّة من الزمان والمكان الذي يسير عليه السّرد. وتسرد السّينما بكاميراتها قصتهـا، تتكوّن من نفس العناصر الحكائية التي تتكوّن منها الرّواية.

ونظرا للتّقارب الفنّي الموجود بين الفنّ الرّوائي والفنّ السّينمائي في طبيعة السّرد ، وجدت السّينما في الاستعانة بالرّواية والاقتباس منها، الحلّ الأمثل في تطوير نفسها وصياغة أفلامها. وتقدّمت الرّواية هي الأخرى ونوّعت في أساليبها وأخذت تقتبس من السّينما تقنياتها الفنية، لبناء عمل روائي بإبداع جديد.

أفرزت هذه العلاقة مجموعة من المصطلحات التي تحاول التعبير عمّا يجمع بين الأدب والسّينما، إلاّ أن مصطلح " الاقتبـــاس" هو المصطلح الأكثر دقّة وشيوعا .

إلاّ أن هذا التمازج الذي يمليه الاقتباس بين الفنّين، لقي رفضا من مجموعة من النقّاد، رأوا أنّ لكل من الرّواية والسّينما خصوصية لا يمكن لأحد إنكارها، وإنكار الاختلاف الموجود بينهما. فالرّواية تعبّر عن الخيال،مقارنة بالسّينما التي هي الواقع في حدّ ذاته، إضافة إلى الوسائل التعبيرية المختلفة.

ورغم هذا الرفض للاقتباس بين الأدب والسّينما، إلاّ أنّه لم يتوقف، وأنتجت الكثـير من الأفلام المقتبسة من روايات، والرّوايات أصبحت تكتب بتقنيات سينمائية، التي أصبحت من تقنيات التجريب الرّوائي.

ويصطدم الاقتباس بعدة مشاكل، أبرزها مشكل الخيانة، إذ يجد السيناريست نفسه بين ضرورة نقل العمل الرّوائي كما هو إلى شكله الجديد "الفيلم" وبين طبيعة السينما التي تفرض عليه التصرف في النص الروائي، كوقتها المحدّد الذي لا يكفي لعرض كل المعلومات التي يسمح للرّواية شكلها بالحديث عنها. ممّا يدفعه إلى التّخلي عن الشّخصيات أو الأحداث التي ليس لها دور في مجرى سرد القصة، فظهر وفي ظل هذه

المشكلة، ظهر طرفان أحدهما مؤيّد للخيانة كضرورة في الاقتباس السينمائي، والآخر يناشد بالأمانة في النقل.

ووسط هذا الارتباط بين عالم السينما والأدب، أخذت السينما المصرية النصيب الأوفر من تجارب اقتباس الرّواية في السينما العربية، وأمام هذه التجارب والإنتاجات اخترنا رواية "هيبتا" للرّوائي محمد صادق التي حوّلها المخرج هادي الباجوري إلى فيلم سينمائي عـــام 2016، للخوض في البحث عن تجربة السفر من الشكل الرّوائي إلى الشكل السينمائي، محاولين الوقوف على محطّات مهمّة، أوّلها، العلاقة بين الأدب والسينما، وضرورة الخيانة في الاقتباس السّينمائي، وتجربة الاقتباس في رواية "هيــبتا".

وانطلاقا من هذا التصوّر العام، تبنّينا الإشكالية الرّئيسية التالية: **كيف تمّ الاقتبـــاس السّينمائي من رواية هيبتا** ؟ والذي بدورها ستتفرع إلى أسئلة في شكل فصول ومباحث ينبني عليها البحث، والتي نوردها على الشكل الآتي:

- ✓ ما الجـــامع بين السينما والأدب، وما هـــو المفرّق بينهما ؟
- ✓ ما هو الاقتباس السينمائي ؟
- ✓ هل الخيانة في الاقتباس السينمائي هي الحلّ؟
- ✓ هل نقل مضمون رواية هيبتا إلى الفيلم كليّا؟ وما مـدى تجسيد أحداث الرّواية في الفيلم ؟
- ✓ هل نجح فيلم هيبتا بعد قيامه على نص روائي؟

وللإجابة عن هذه التّساؤلات، قسّمنا بحثنا إلى مقدّمة، وفصلين، وخـــاتمة.

في الفصل الأوّل، والمعنون بـ: الأدب والسينما،احتوى على مبحثين، أوّل المبحثين عالجنا فيه علاقة الأدب بالسينما، وأوردنا الاختلاف في الآراء بين طرف يرى الاتصال بينهما، وآخر يرى انفصالهما. وفي المبحث الثاني، تطرّقنا فيه إلى الحديث عن

مفهوم الاقتباس بشكل عـام، والاقتباس السّينمائي بشكل خـاص، وتحدّثنا عن بداياته، ثمّ انتقلنا إلى الحديث عن الخيانة في الاقتباس السينمائي، والتي لها مؤيد كضرورة في الاقتباس، وعليها معارض رأى فيها عدم احترام النص الأدبي.

أمّا الفصل الثّاني، العمل التطبيقي، الموسوم بـ: التجسيد السّينمائي لرواية هيبتا، فيه دخلنا إلى عالم الفيلم وقسّمناه إلى مبحثين، متنـاولين في المبحث الأوّل، تلخيصا للرّواية والفيلم، ثمّ تعمقنا قليلا إلى عرض الاقتباس السينمائي والمقارنة بين العملين الرّوائي والسينمائي. كما كان في المبحث الثّاني الجانب الأهم في البحث، ألا وهو، إظهار مدى مسايرة الفيلم للأحداث الموجودة في الرّواية. وفي الأخـــير،خلص البحث إلى خاتمة تلمّ بالنتائج التي توصلنا إليها.

وتماشيا مع روح هذا البحث، اخترنا المنهج الوصفي التحليلي، إذ اعتمدنا فيه على التحليل والوصف لمعرف جمـــالية الاقتباس السينمائي من الرّواية.

كما اعتمدنا على عدّة مصادر ومراجع، كانت لنا السّند في إتمام البحث وتولّيه، أوّلها الرّواية "هيبتا" لمحمد صادق، وفيلم "هيبتا" للمخرج هادي الباجوري، وكتاب فـــنّ الأدب لتوفيق الحكيم، وكتاب فهم السينما للوي دي جانيتي، وكتاب السينما في الوطن العربي لجان ألكسان، كما رجعنا إلى الكثير من المجلاّت والمواقع الالكترونية.

يعود اختيارنا لهذا الموضوع إلى سبب واحد، وهو الرغبة في الخروج من الأدب إلى عالم الفنّ الســابع.

أمّا الصعوبات والتي لا يخلو منها أي بحث، فتمثّلت في صعوبة الوصول إلى المراجع خاصة العربية، والجزائرية بالخصوص، كون التطرّق إلى مثل هذي الموضوعات نادر ولم يلق اهتماما. ممّا اضطرّنا إلى اللجوء إلى الكثير من المجلاّت والمواقع الإلكترونية. إلاّ أنّ المشقّة في البحث ساهمت في شعورنا بلذّة البحث.

بعدما كان ميلاد السينما مجرّد عرض لصور متحركة على الشاشة بعد اختراع جهاز لالتقاط و عرض الصور السينمائية حوالي 1895م. أخذت تبحث السينما عن مصادر تكون لها مادّة لإنتاج أفلامها وتطوير كيانها وفرض نفسها على الساحة الفنّية لتلقى حاجتها في القصة والرّواية والأساطير، وذلك لامتلاكها العناصر الدرامية نفسها التي تحتاجها السّينما وتقوم عليها (الحدث، الشّخصيات، الزّمان والمكان).

في الجهة المقابلة، استلهمت الرّواية من السينما التقنيّات البصرية والفنّية، فمالت بلغتها نحو اللّغة السينمائية، ممّا قرّبها إلى الفنّ السابع وأصبحت قابلة للمعالجة الدرامية والتّحول من النّص القرائي إلى النّص السّينمائي.

ورغم هذا التلاحم الموجود بين الأدب والسّينما الذي نتج عن وجود نقاط التقاء، وإفادة واستفادة بينهما. إلاّ أنّ هناك من فنّد وجود علاقة بين المجالين، نظرا للاختلاف الشاسع بينهما في أدوات التعبير وطريقة الأداء والتلقي وخصوصية كلّ فنّ منهما.

وفي ظلّ هذا التعارض في المواقف حول العلاقة بين الأدب والسينما، لا تزال السّينما تأخذ من الرّواية تحت ما يسمى " الاقتباس"، الذي أشعر أصحاب الرّواية بالخيانة من خلال الزيادة والإنقاص من النص الأصلي. ومن جهة أخرى وجد طرف آخر يدعو إلى ضرورة الخيانة في الاقتباس.

الفصل الأوّل : الأدب والسّينما.

المبحث الأول : علاقة الأدب والسينما.

المطلب الأوّل: اتصال الأدب بالسينما.

المطلب الثاني: انفصال الأدب عن السينما.

المبحث الثاني : الاقتباس السينمائي من الرواية إلى الفيلم.

المطلب الأوّل: مفهوم الاقتباس السينمائي وبداياته.

المطلب الثاني : الاقتباس السينمائي خيانة ضرورية.

1. علاقة الأدب بالسّينما :

1.1 اتصال الأدب بالسّينما:

تقوم علاقة الأدب بالسينما على تبادل المصالح، فتأثّرت السّينما به وأثّرت فيه وأخذت منه وأعطت له، واستفادت منه من خلال "ضمان نجاح الفيلم بعد نجاح العمل الأدبي"[1] المقتبس منه، فاحتمال كبير أن يحقّق الفيلم نجاحا كونه انطلق من عمل روائي ناجح، قرأه عدد كبير من محبي الرّواية، والذين سيتشوّقون لمشاهدته بعد تحويله إلى فيلم.

ولاعتبار الأدب أفضل مصادر السينما، احتل مثلا، في السينما المصرية "لما يقارب 20% من إجمالي عدد الأفلام الروائية المصرية" [2]. وإذا كانت السّينما تحاكي الرّواية التي تولد من رحم المجتمع لتعبّر عنه، فإنّ السّينما هي الأخرى، تمسّ آليّا موضوعات اجتماعية، فهي لم تتقاطع مع فن له نفس عناصره ، وإنّما تتقاطع مع واقع واحد.

أمّا إفادتها للأدب، فقد تمثّلت في "تخليد الأعمال الأدبية "[3] وإخراجها إلى عالم الشهرة واستقطاب القرّاء من نسبة المشاهدين للتعرّف على العمل الأدبي بصورة أدق ومن ذلك، فقد استفاد من شعبية السّينما وتمديد فترة حياته لمدّة أطول من خلالها. فكم من فيلم مرّت عليه السّنون ولا تزال بعض القنوات التليفزيونية تعرضه على شاشتها.

---

[1] أحمد جمال حجازي : الاتجاهات الحديثة في المكتبات والمعلومات ،أثر مشاهدة الأفلام الروائية المصرية، النّاشر أحمد أمين،ج 43 ،2010 ،ص116.

[2] المرجع نفسه، ص116.

[3] المرجع نفسه، ص117.

فالأدب إذن "يستطيع أن يكون روح السّينما، وأن ينجح بها، وتسمو به، على شرط أن تحتفظ هي بكيانها الخاطف المتحرّك، كذلك يستطيع الأدب بفكره أحيانا أن يحلّ في رأس السّينما، فيرتفع بمعناها ومرماها، على شرط أن تبسّط ذلك الفكر وتحلّله إلى عناصر سهلة ميسرّة في أشعة بصرية"[1]، وذلك بإعطائها قالب قصصي قويّ بموضوع حسّاس يمسّ أكبر قدر من أفراد المجتمع ويؤثّر في النّفوس، لتحوّله السّينما بتقنياتها إلى فيلم خال من التعقيد.

كما قد تكون العلاقة بينهما، علاقة تشابه وتجاور، أو علاقة شراكة ـ إن صحّ التعبير ـ إذ تعدّ الرّواية واحدة من أشكال التعبير، التي توظّف في قالبها اللّغـــوي الأحداث والشخصيات، والزّمان والمكان، لتكوّن من خلالهم قصة درامية تقترب بـها إلى عالم السّينما، الذي يتفّق معها في هذا العنصر الجوهري، إذ أنّ القصة "ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا "[2]. فالسّينما أيضا كثيرا ما تلجأ إلى قصة درامية تعبّر بها عن الواقع. ومنه فإنّ الرّواية والسّينما يشتركان في البنية نفسها ـ القصة ـ وأسباب إنتاجها والهدف منها وفي عناصر تركيبها. ومن أوائل القارّيـن بقرب المسـافة بين الأدب والسّينما، الشّاعر والأديب السّينمـائي الإيطـالي " بيير باولو بازوليـــني" (pier paolo pasolini) لاعتقاده "أنّ بنية السيناريو تنزع إلى أن تكون بنية أخرى إذ في السيناريو ما يومئ إلى الرّواية، وإذ في الرّواية مـا يسمح إلى توليـد سيـناريو سينمائي"[3].

---

[1] توفيق الحكيم : فن الأدب، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت، ص185

[2] ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط2، 1982 ص114

[3] فيصل الدراج :صناعة الأدب في السينما، كتب وقراءات، د.ط، د،ت، ص161.

كما تناول الناقد سمير فريد، العلاقة بين الأدب والسينما، واعتبرها علاقة قديمة بدأت في نهاية القرن 19، ويرى أنّها ثلاثة أنواع بين العلاقات :

النوع الأوّل : "الفيلم الذي يصنع عن عمل أدبي ،لترجمة هذا العمل إلى لغة السينما بدعوى احترام النص الأدبي"[1]، بمعنى أنّها علاقة ترجمة ونقل للعمل الأدبي من مجاله الكتابي إلى المجال المرئي، وعلاقة نسخ، محتفظا بالموضوع والتفاصيل والأحداث والشخصيات .... وغيرها، الفرق فقط في اللّغة، إذ حوَّل العمل من لغة حرفية إلى لغة صوَرية.

النّوع الثّاني: "فيقتصر على الفيلم الذي يستغلّ شهرة العمل الأدبي لصنع فيلم تجاري"[2] .أي، علاقة مصلحة، يرغب من خلالها الاستفادة من شهرة ونجاح العمل الأدبي، ليصنع فيلما يكسبه صفقة تجارية مالية مربحة.

النّوع الثّالث : "هو الفيلم الذي يتعامل صانعه مع الأصل الأدبي كمصدر للوحي والإلهام"[3]، وبذلك تكون العلاقة محصورة في موضوع وفكرة العمل الأدبي، التي يستفيد منها صانع الفيلم، ليبلورها بلمسات سينمائية.

ويدعو" جون كيليدر" (john kildar) في تصريحه لجريدة الثقافة إلى " تجاوز الحدود الفاصلة بين الأدب والسّينما"[4]، تلك الحدود المتمثّلة في الأدوات والتقنيات واللّغة والأداء، طالما يشتركان في الرّوح ذاتها، والهدف نفسه، معتقدا أنّه "لا فرق بين

[1] قيس حداد: تعال إلى حيث النكهة ، رؤى نقدية في السينما، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ط1 أغسطس 2009،ص179.

[2] المرجع نفسه ،ص179.

[3] المرجع نفسه ، ص180.

[4] مخلص الصغير: مع جون كيليدر، ثقافة العرب، د.ن،ع 11،10599 أفريل 2017 ،ص14.

الأدب والسّينما إلاّ في التكلفة "[1]، فالرّوائي أو الكاتب في نشره لمؤلَّفه لا يدفع مبـلغا ماديّا غاليا، مقارنة بالمخرج السّينمائي الذي سيكلّفه إنتاج الفيلم دفع رواتب الفنّـانين والمصوّرين وكل من ساهم في إنجـاز الفيلم. ويرى أنّها علاقة " تشهد حـركة ذهاب وإياب لا تهدأ"[2]، يبقى لجوء السّينما إلى الأدب وأخذ الأدب من السّينما قائما.

السّرد في الرّواية و الفيلم :

كما اشتركت الرّواية مع السّينما في نقطة مهمّة، ألا وهي، انبناؤهما على الطابع السّردي، الذي يسير على خطاه كلّ من القالب القصصي في الرواية والسّينما،فكلاهما يقدّمانه بمجموعة من الأحداث من خلال شخصيات، في زمن ما ومكان ما. وكلاهما يعتمدان على الوصف، فقد اعتبر ايتيان فيزيليه (Etienne Physile) "السّرد الرّوائي في خطوطه الأساسيّة يمكن أن يشكّل مادة درامية ،كما يمكن أن يشكل مادّة الفيلم"[3]. والسيناريست "جان لوداباي" (Jean Lodabay) هو الآخر يرى أنّه " لا فرق بـــين الكتابة الأدبية وكتابة السيناريو"[4]، فكتابة رواية أو سيناريو، كلاهما يحتاج إلى خطوات ثابتة، بداية القصة ثم حبكة ثم نهاية.

وإذا كانت الرّواية تعتمد في سردها وعرض معانيها على الكلمة، فإنّ السّينما تستخدم في ذلك الصور السّينمائية، فترتيب الكلمات ينتج معنى، يستدعي للذهن صورة وتركيب الصور ينتج معنى، وهو الدلالة، والدلالة هي"نوع من العلامة، والعلامة في

---

[1] مخلص الصغير: المرجع السابق ،ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص14

[3] الرّواية و الفيلم، هل أحدهما يكمّل الآخر. مجلّة فكر الثقافية. الموقع الإلكتروني :
www.fikrmag.com/topic_details_topic_id20، تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 23.02.2018، 18:31.

[4] فتحي العشري: سينما نعم...سينما لا,,, ثان مرّة، المكتبة الأكاديمية، د ط، د ت. ص56.

أبسط معانيها شيء مادي يستدعي إلى الذهن شيء معنوي"[1]، وبذلك فالغرض من الصورة والكلمة هو إيصال المعنى. يقول الناقد "مارشال ماكلوهان" (Marshall Mcluhan) :"الفيلم يرتبط ارتباطا وثيقا بعالم الكتب، من هنا فإنّ الصورة في الفيلم تحقّق بالنسبة للمخرج السّينمائي نفس الغرض الذي تحقّقه المفردة اللّغوية للكاتب "[2].

ومن حيث علاقة اللّغة بالصورة، فقد أكّدها "رولان بارث" (Roland Barth) من خلال تعبيره: " الصورة المرئية تقتضي رسالة لغوية تمنحها الدلالة، كما حدث في السّينما والإعلانات والصور الكاريكاتورية"[3]، فاللّغة تتحكّم في دلالة الصورة وتعمّقها وتوضح معناها، فمثلا يرسم الكاريكاتوري، شخصا سمينا، له بطن منتفخ، يحمل على ظهره حقيبة مملوءة بالأموال، وفي فمه لقمة كبيرة من الأكل ،وعينيه على كيس في يد شخص يظهر من ملابسه الرّثة وجسمه الهزيل، أنّه فقير. لو لم يرافق الكاريكاتوري الصورة بجملة ،لتعددت دلالاتها عند كل شخص يراها، و لكن لو رافقها بجملة: "عندما يأخذ الطمع مكانة القناعة " لمنح الصورة دلالة واحدة فقط. فالعلاقة بين اللغة والصورة عنده علاقة أحادية ـ إن صحّ التعبير ـ وأكّد "بارث" تعلّق الصورة باللّغة،وأنّها الأصل بقوله: " على الرّغم من أنّ الحضارة المعاصرة قد غرقت في بحر من الصور

---

[1] سيزا قاسم: القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمنيوطيقا، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت،مج 23، يونيو 1995، ع 3،4 ، ص 261.

[2] زكرياء محمد: العلاقة بين الرواية و السينما،عالم نوح, الموقع الإلكتروني :

www.nouhworld.com/article/العلاقة_بين_الرواية_والسينما.html تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 13.02.2018، 11:53.

[3] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998، ص298.

المرئية ،إلاّ أنّها لم تتخل ف أي لحظة عن الكتابة، فعالم الدلالات ليس ســـوى عالم اللّغة"[1].

ومنه ، فإنّ كل صورة سينمائية ككل كلمة أدبية، فارتبـاط كلمة مع كلــمات أخرى تابعة لها تكوّن جمله تحيلنا على معنى دلالي خاص بها، والجملة هي الأخرى ترتبط مع جمل أخرى في الرّواية تحقق المعنى الكلّي للرّواية. والفيلم من جهته، يسرد قصته من خلال ربط الصور التي تحمل كل منها معناها الدلالي الخاص بها، لتخلق المعنى الإجمالي الذي يسعى الفيلم إلى تكرينه. يقول " رولان بارث" :" السّرد يمكن أن تحمله اللّغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، كمـــا يمكن أن تحمله الصورة ،ثابتة كانت أم متحركة"[2].

وأكّد "بودوفكين" (Podovkin) ذلك قائلا :" إنّ المونتاج هو اللّغة التي يتحدّث بها المخرج إلى جمهوره، واللقطة تمثّل الكلمة، ومجموعة اللّقطات تمثّل الجملة، والمشهد يتألّف من الصور كما تتألّف الجملة من الكلمات."[3]

فالمونتاج في يد السّينمائي إذن، كأدوات الربط والتنسيق في يد الرّوائي، ومن ذلك فإنّ الصورة هي شكل من أشكال اللّغة كونها تحقّق التواصل، فاللّغة كما يقول "ميتز"

---

[1] صلاح فضل: المرجع السابق، ص 298.

[2] نور الدين محقق: تقنية الكتابة بين الرواية و السينما، الموقع الإلكتروني: www.aljabriabed.net/473.04mohakik(2)htm، تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 16.02.2018، 19:38.

[3] قيس الزبيدي : حول مصطلح اللّغة السينمائية، حياة في السينما، الجمعة 9 يناير 2010.الموقع الإلكتروني: http://life_in_cinema.blagspat.com/2010/07/blag_post.09htmp تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 19.02.2018. 20:14.

(Metz): "هي أيّ وسيلة يحقّق من خلالها التواصل مع الآخر"[1]،فالغرض من أي لغة هو أن تحكي شيئا، ولغة الرّواية والفيلم غايتهما سرد حكاية ما.

إذن، فالمعاني أداة الأديب لرسم صورة في ذهن القارئ، كما تكون الصورة الـمرئية أداة السينمائي في إيصال المعنى لعقل المشاهد. فالأديب "لا يستطيع أن ينقل الصورة إلاّ عن طريق المعاني"[2]، وكما يقول "أرسطو"(Aristote): التفكير مستحيل من دون صور. فاللّغة الأدبية باستخدامها للاستعارات والتشبيهات والتي تعتبر صورا بلاغية ترسم صورا ذهنية تعمّق بها المعنى، يترجمها خيال القارئ إلى صور بصرية في مخيلته، والسّينما بدورها تترجمها إلى صور مرئية، والتي هي الأخرى تخاطب الذهن فالصورة قد تكون لغوية وقد تكون مرئية.

كما استفادت الرّواية من تقنيات الفّن السّابع في تشكيل نسقها السّردي والتّخييلي لتجعل القارئ، قارئا مشاهدا، أي يرى المشاهد عبر اللّغة فقال الأديب"جوزيف كونارد" (Joseph cunard): " مهمتي هي عن طريق الكلمة المكتوبة أن أجعلك تسمع وتحسّ، وقبل كلّ شيء أجعلك ترى"[3]. فأخذت الرّواية الحديثة تعتمد على تداخل الأزمنة والتتابع في الأحداث، واستعارت تقنية الاسترجاع، متخلّية عن السّرد التّقليدي

[1] نجلاء مصطفى فتحي غراب: سيميولوجيا الصورة المرئية وعلاقتها باللغة اللسانية، مجلة فتوحات، مصر ع3 جوان 2010، ص14.

[2] توفيق الحكيم: المرجع السابق ،ص182

[3] السيناريو الفني، موسوعة مقاتل من الصحراءwالموقع الإلكتروني: .ww.moqatel.com!open share تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 13.02.2018، 11:59.

وذلك من خلال "توظيف أساليب القطع والوصل والمونتاج"[1]و" اللقطات الكبيرة والمصغّرة والمتوسطة والانتقال السريع من مشهد لآخر"[2].

الشخصية بين الرّواية و الفيلم:

ولكون الشخصية من أهمّ عناصر العمل الدرامي، وهي المحرّك للأحداث، فإنّ الرّواية والسينما يشتركان فيها، ويسمح شكل الرّواية أن تصف شخصياتها نفسيا (أفكار مشاعر،انفعالات...)، وخارجيا (قامتها،لون بشرتها،لباسها ،لون شعرها،..)، واجتماعيا (مهنتها ،طبقتها الاجتماعية، حالتها المدنية،...)، بل وهناك روايات تصف العصر الذي تعيش فيه، وعاداتها وتقاليدها، وتنقسم إلى شخصيات ثانوية وأخرى رئيسة تظهر من خلال دورها في الرّواية، ومن حيث قدر انصباب الاهتمام عليها، وفهم العمل الأدبي متوقف عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها .

والسينما تحكي عن شخصياتها بعناصر أخرى غير عنصر اللّغة، إذ نجد فيها "الديكور والإكسسوار والإكسسوار المتحرّك وتعبير الممثّل، وفوق ذلك سطورا يمكن اعتبارها مقابلة للحوار، ومع تجميع هذه العناصر تكشف لنا نوع المكان وصفات خاصة كالجمال والفقر والفخامة والقذارة وحركة الممثل تكشف علاقته بالديكور"[3]، فمن خلال الديكور والإكسسوارات كالسيّارات وشكل البيت واللّباس والمجوهرات، يتبيّن لنا الصفات الخارجية والطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية، وتعبير الممثّل يكشف لنا حالته النّفسية، كالانفعال والعصبية والتكشير،فلكلّ من المؤلّف الرّوائي والسّينمائي وسائله الخاصة في وصف شخصيات عمله، ولا يعني ذلك البتة أن

---

[1] حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية مظاهر التفاعل،المجلة العربية، الرياض ، 1431هـ ، ص12

[2] المرجع نفسه، ص 9.

[3] صلاح أبو سيف: كيف تكتب سيناريو، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1981، ص100.

الشخصيات السّينمائية تختلف عن الرّوائية، فالممثلون بالنسبة "لغريماس" (Grimas) "هو اسم مرادف للشخصية الرّوائية، يعدّون لكسيمات/ مورفيمات تنتظم بفــعل علاقات تركيبية في ملفوظات وحيدة المعنى"[1]. فإذا وصفنا الأبعاد الداخــلية فهي تحيلنا إلى معرفة أبعاد خارجية والعكس صحيح.

[1] فيليب هامون : سيميولوجيا الشخصيات الرّوائية، تر: سعيد بتكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2010، ص46.

1. 2 انفصال الأدب عن السّينما :

نظرا لوجود الفوارق بين المجال الأدبي والمجال السّينمائي، رفض أصحاب الفنّ الرّوائي الأدبي فكرة وجود صلة تربط بين الفنين، بحجة أنّ الفيلم يتعامل مع الواقع الملموس إذ تتعامل مع الأشياء والفكر، بينما الرّواية واقعها محسوس، تتعامل فقط مع الفكر. مّا يؤدي إلى عرقلة في إيصال رسالة أو معنى معيّن .فالرّوائي بصوره البلاغية والبيانية بإمكانه ربط الخيال بالحقيقة ليعمّق معناه ويجمّله، بينما اللّغة السّينمائية عاجزة ذلك، فهي لغة تفتقر للأساليب الجمالية . فترى الأديبة "فيرجينيا وولف"(Virginia Woolf)أنّ الصورة المكتوبة يستحيل تحويلها إلى مرئيات "[1]. في حين رفع لواء هذا الرأي العديد من المخرجين كـ" أنجيمار بارجمان" (Ingmar Bergman)، والكاتب، الناقد الأدبي والمخرج" آلان روب غرييه" (Alain Robbe Grillet) معتقدين أنّ الأدب والسّينما عالمان مختلفان وطبيعة الإثنين كذلك ،حيث أكّد المخرج الروسي "أندريه تاركوفسكي " (Andreï Tarkovski) أنّ السّينما "لا تحمل أي علاقة جوهرية بالأدب"[2] . فالأدب فن كتابي يبدعه شخص واحد، يخطه بقلمه، على مجموعة من الأوراق، بلغة حرفية تعتمد على الكلمة والجملة والتي تحكمها معايير خطية، تربط بين جملها أدوات عطف لتشكّل قصتها، فتكون طريقة تلقيها قرائية. بينما السّينما فهي فنّ مرئي يشارك في إنتاجه مجموعة من الأشخاص، لكلّ منهم دوره، يصوَّر بالكاميرا، متنقّلين من مكان إلى آخر حسب مقتضيات الفيلم، يعتمد في تشكيل قصته على الصورة والمشهد والمقطع والموسيقى والحركة ...إلخ، يربط بينهم بما يسمى بالمونتاج.و تكون طريقة تلقيها سمعية بصرية.

---

[1] السيناريو الفنّي، موسوعة مقاتل من الصحراء. المرجع السابق.

[2] أندريه تاركوفسكي :النحت في الزمن، تر:أمين صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنش، بيروت، ط1، 2006، ص129.

وإذ للّغة الطبيعية قواعد صارمة تحكمها، كالقواعد التركيبية والنحوية، إذ يشـــترط على الجملة، مثلا، أن تكون مركبة من فعل وفاعل ومفعول به إن كان الفعل متعدّي ولا تكتمل الجملة إن غاب أحد عناصرها، بينما اللّغة السّينمائية لها الحرّية المطلقة ولا قاعدة تقيّدها، فقد تبعثر صورها وتنتج معنى كامل، فالصورة المرئية تتجاوز كلّ ما هو لغوي، تتميّز بالكثافة والغنى، وتتوسّل بعناصر متباينة، تتبلور في كلّ دال يشكّل للفيلم كليته الحكائية، حيث "تتألّف هذه اللّغة من خمس مواد تعبيرية، هي الصـورة التعبيرية المتحركة والمتعدّدة، والإشارات المكتوبة والصوت مع الحوارات والموسيقى والضجيج"[1]. مـا يعني أنّ اللّغة السّينمائية تعتمد على وسائل سمعية بصرية،أهمّها الصور المتعدّدة التي هي أساس الحدث، والكلمـــات التي تستعمل للإشارة إلى بدأ التـصوير أو إيقافه والحوار العنصر الفاعل في تولّي سرد الأحداث، والموسيقى التي تعبّر عن الحـــالة النفسية للحدث كالموسيـــقى الحزينة ... أمّا الضـــجيج، فهو الذي يُبنى على تعـدّد الأشخاص في إنجاز العمل السّينمائي.

وفرّقت "نينا كومبانيز" (Nina Companies) ابنة كاتب السيناريو "جـاك كومبانيز" (Jac companies) بين قصة الفيلم (السّيناريو) وقصة الأدب، حيث اعتبرت السّيناريو" وسيلة تعبير سمعية بصرية، وليست كلامية فقط مثل الأدب"[2] ونلتمس من كلامها تفيضلها السّيناريو على الأدب، لاعتماده على التّقنيات التي تمكّن المتلقّي من رؤية وسماع القصة بدون أي وسيط.

[1] ماي تيريز جورنو: معجم المصطلحات السّينمائية، تر:فايز بشور، د ت، ص41.

[2] فتحي العشري: المرجع السابق ،ص56.

واعتبر النّاقد "علي أبو شادي" في محاضرة الرّواية والفيلم السّينمائي " أنّ الرّواية تحكي عن العالم ولكن السّينما هي العالم بذاته"[1]، وبالتّـــالي فإنّ الفيلم أقلّ غموضـا وأوضح تعبيرا عن الواقع وتصويرا له أكثر فنّ أيّ شكل تعبيري آخر،فلغته اللّغة المثلى في تجسيد الوجود، بل هي الوجود ذاته.

في المقابل، نجد من أعطى الأفضلية للأدب، إذ يرى "تاركوفيسكي" أنّ "السّيناريو لا يبلغ مستوى الأدب"[2]، وذلك لأنّ الأدب يعبّر عن أشياء لا يمكن لسّينما تصويرها. فالأدب يصـل إلـى أعمـــاق الفكر والنّـفس تعجز الـــكاميرا الوصول إليها، فتكتفي بالسطحيات، ليتفوّق الأدب في الإبحار "في كلّ مـــا يمكن أن يقع في مرتفعات العقل المتأمّل، وفي أغوار النّفس المعقّدة، وفي أبعاد الذاكرة المظلمة، وكلّ ما يسبح في عين الفلسفة، ولذلك وقفت السّينما أمام واجهة الأدب المنظور البراقة، دون أن تجرأ علـــى ولوج بابه، والتوغّل في سراديبه ودهاليزه"[3] ، التي يكون التعبـــير عنها باللغة المكتوبة أفضل من اللغة السّينمائية وبأدواتها المادية التي لا تستطيع التعـبير عن الفكر والأحاسيس، محصورة في تصوير الأشياء الملموسة والسطحـية فقط، ويفرّق "براك جيرار" (Brach Gerard) بين الرّواية والسّيناريو فيقول : "شخصيات الرّواية تفـكّر وتتكلّم، بينما شخصيات السيناريو تتكلّم فقط ... الرّوائي يكتب : قال فلان :نعم وهو يفكّر قي لا. فكيف أن تصوّر هذا السّينما "[4]. ومن خلال ما سبق فإنّنا نمـيل إلى

---

[1] علي أبو شادي .آمنة ربيع : محاضرة الرّواية و الفيلم السّينمائي , النّادي الثقافي ، جمعية السّينما العمانية ،22 مارس 2016.الموقع الإلكتروني: www.youtube.com/watch?v=zjmDhQ-QeT4، تاريخ المشاهدة وساعتها: 23.02.2018 ،21:17.

[2] أندريه تاركوفسكي:المرجع السابق ، ص122.

[3] توفيق الحكيم: المرجع السابق ،ص182.

[4] فتحي العشري: المرجع السابق ، ص55 .

القول، بأنّ الرأي الأرجح هو الرأي الذي يؤكّد على محدودية التعبير عن الفكر في الفيلم، مقارنة بالأدب الذي هو الفكر ذاته.

ويذهب أنصار هذا الطرح الانفصالي إلى عدم إمكانية وجود علاقة قائمة بين الصورة السينمائية واللّغة المكتوبة، إذ تشتغل الصورة "في استقلال عن المقروء، إذ هي موضوع تأمّل بصري صرف، يقتضي من المتلقّي رصدها كأشكال وعلامات بصريــة غير لغوية"[1] لها تقنياتها الخاصة،ممّا يجعلها فنّا قائما بذاته، لا يفسّر لسانيا، ولا يدرك لغويا. فاللّقطة الواحد تختزل ألف كلمة ـ كما يقال ـ نظرا لكون الجملة والصورة شيئان متعارضتان تماما وليس بينهما أيّ رابط. فالرّواية تأخذ الكثير من الأوراق لتصف شيئا ما، ولكنّ السّينما توجز ذلك في ثانيتين. فهي فن الاقتصاد والإيجاز والتّكثيف وتعتمد على الصورة لإنتاج المعنى، والتي لا يمكن مقابلتها بالكلمات في الرواية.

وحسم تاركوفيسكي، العلاقة بين الأدب والسّينما في استعارة السّينما الحوار فقط الذي هو لغة من الأدب، وموت السيناريو أثناء أفلمته بقوله: "إن هوية الفيلم يستحيل إدراكها، أو تمييزها من قراءة السيناريو. والسيناريو يموت في الفيلم. السّينما تستعير الحوار من الأدب هذا كل شيء".[2]

ويكمن أيضا الاختلاف بين المجالين في عملية التلقي الزمني ،فقد أكّد النّاقد عليّ أبو شادي أنّ الرّواية "لها الحرية في عدد الصفحات التي تروي فيها قصتها"[3]، والمتلقي يستغرق ساعات ليقرأ صفحات، بينما السّينما "محدّدة في زمن ساعتين، كحدّ

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب ، المركز الثقافي العربي، بيروت، كانون الثاني 1992 ، ص 264.

[2] أندريه تاركوفيسكي: المرجع السابق ،ص 60.

[3] أبو شادي، آمنة ربيع: المرجع السابق .

أقصى ثلاثة ساعات في استثناءات "[1]، وبذلك يكون المتلقّي قد أكمل معرفة القصة بأكملها في غضون ساعتين على الأغلب.

وإذا نظرنا من زاوية عملية التأويل، فإنّ"الصورة السّينمائية نشاط موجّه في الاتّجاه المحـدّد، والمرغوب فيه من قبل المخرج على حد تعبيـــــر جيل تولوز "[2] (Gilles Deleuze).بمعنى أنّ الفيلم يحدّد نهايته وقراءته، المخرج، حسب رؤيته الخاصة، عكس الرّواية التي تتعدد قراءاتها وتأويلاته بتعدّد المتلقّين، وتلقّيها محدود موجّه للفئة المثقّفة ويمكن معرفة عدد قرّائها من خلال عدد النسخ، بينما الفيلم السّينمائي فهو موجّه لكلّ طبقات المجتمع، ولا يمكن تحديد عدد المشاهدين.

أمّا من زاوية الخيال، فإنّ المتلقي يحلّق في سماء الخيال عند قراءة النص الأدبي ويكون حرّا في تصوّره، عكس الفيلم الذي يحصر فرص خياله ويقلّلها.

وبرّر البعض عن الرّوايات التي تحوّلت إلى أفلام ،بأنّه، ليس لوجود علاقة بين الأدب والسّينما، وإنّما لخروج الرّواية عن القواعد الكتابة الأدبية الرّوائية، فقد أكّد النّاقد "طارق الشناوي" على أنّ " السّينما فنّ قائم بذاته، ولكلّ منهما لغته الخاصة، مشيرا إلى أنّ هناك روايات متواضعة صنعت أفلاما جيّدة، ليس لكونها عملا أدبي، بل لأنّها كُتبت بشكل سينمائي. فالسّينما هي صورة، والعمل الرّوائي مختلف عنها"[3]، ونجد "فايز داية" قد فرّق بين نوعين من الرّوايات "الرّواية الأدبية والتي تكون أداتها واحدة وهي اللّغة وتلقيها يكون بالقراءة، والرّواية الدرامية والسّينمائية التي تتعدّد فيها الأدوات فمنها

[1] أبو شادي، آمنة ربيع: المرجع السابق .

[2] نور الدين محقق: تقنية الكتابة بين الرواية والسينما، المرجع السابق .

[3] هالة ياقوت :علاقة الأدب بالسينما، حلقة نقاشية في مجلس الثقافة المصري، صحيفة اليوم. 22أغسطس 2016، القاهرة ،ع 15774 ،ص 3.

اللغة (الحوار)، ومنها ما يخرج عن نطاق اللّغة، كالإضاءة واللّقطات والموسيقى المصاحبة والتي توثّر في المتلقّي"[1].

والأخير، نوجز الفكرة التي يؤيدها هذا الطرح بالقول: أنّ لكلّ من الفنّين لغته وتقنياته الخاصة، ولا يمكن الخلط بينهما .

[1] زكرياء محمود: ندوة حوارية عن علاقة الرّواية الأدبية بالسّينما والتليفزيون، عالم نوح،، 24نوفمبر 2011، الموقع الإلكتروني: http://www.nouhworld.com/article ، تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 16.02.2018 .21:58.

ومع الجدل القائم الذي رافق علاقة الأدب والسّينما بين مؤيّد ورافض، يظهر طرف ثالث، توسّط الإيمان بوجود رابط بين السّينما والأدب، وفي آن واحد يقرّ بخصوصية كل فنّ، ونذكر في هذا الصدد، " جون ميتري" (Jean Mitry)،الذي يقول أنّ "الرّموز المستعملة مختلفة، بينما البناء الفكري هو نفسه، أي أنّ عمليات التفكير هي نفسها"[1] ومنه فإنّ الاختلاف يكمن في وسائل التعبير لا في الجوهر. فالرّواية تصوير بالكلمات وتعبير عن العالم، والسّينما عين مبصرة وتجسيد للعالم .ولعلّ العصب الذي يربط بينهما هو ما يسمى "بالاقتبـاس"،فقد أكّد المخرج "وليد الخشّاب" الذي أدلى برأيه حول العلاقة، بقوله" أنّ علاقة الأدب بالسّينما كانت بالأساس علاقة اقتباس"[2] . فالسّينما تقتبس من العمل الرّوائي القالب اللّغوي لتقوم بتحويره وإضفاء لمساتها لتقنيات سينمائية لتنتج عملا سينمائيا بروح أدبية.

[1] حدو نور الدين عبد الواحد: اللغة السينمائية ـ الأسس النظرية وإشكالية المفهوم ـ آفاق سينمائية،د ب، ع3، د ت ص131.

[2] أسامة فاروق : السينما والأدب الخيانة هي الحل، مجلة المدن، 7ماي 2017.الموقع الإلكتروني https://www.almodon.com/culture/2017/5/7 ، تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 12.02.2018، 11:59.

2. الاقتباس السّينمائي من الرّواية إلى الفيلم :

2. 1 مفهـــوم الاقتباس و بداياته :

نظرا لحاجة البّاحثين باختلاف مجالات بحثهم لتفسير وتدعيم ما يباشرون في عرضه، يلجؤون إلى الاستشهاد بأفكار وآراء المفكّرين والدّارسين السّبّاقين في تناول موضوعاتهم، ليضحى الاقتباس "هو الذي يتكلّم من النّص الجديد، وهو الذي يشرح ويفسّر"[1]، وقد عرف منذ القدم، فقد " كانوا يسمّون الخطبة التي لا توشح بالقرآن الكريم بتراء"[2]، ولأهميته البّالغة في البحوث والرّسائل العلمية الخطب الدّينية، واعتباره فنّية من فنّياتها ،اتّجهنا إلى عدة مراجع ومعاجم لجمع بعض تعريفاته.

جاء في معجم لسان العرب القبس هو :"شعلة من النار واقتباسها، الأخذ منها "[3]. وذكرت كلمة "قبس" في القرآن الكريم في سورة طه في قوله تعالى : ﴿ *إِذْ* رَأَىٰ نَارًا فَقَالَ *لِأَهْلِهِ امْكُثُوا* إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا **بِقَبَسٍ** أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى ﴾[4].

ورد التّعريف الاصطلاحي للاقتباس في معجم اللّغة العربية المعاصرة ، "اقتباس الشاعر والكاتب ضمن كلامه آية قرآنية، أو حديثا نبويّا أو شيئا من كلام غيره"[5].

وفي المعجم المفصل، عرّف أنّه استخدام "الأديب كلاما لغيره شاهدا وتأييدا، شريطة أن يضعه بين علامتي التنصيص، ويشر في الحاشية إلى المصدر الذي اقتبس منه.

---

[1] حسن الحجيلي: التناص والأجنسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع205، ج26، أيلول 1996،ص82.

[2] أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد،ج 1(أ ـ ب) 1983م، ص 270.

[3] محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري جمال الدين أبو الفضل : لسان العرب، دار صادر، بيروت،ج6 ص167.

[4] القرآن الكريم ، سورة طه ،الآية 10.

[5] أحمد مختار :معجم اللغة العربية المعاصرة، مكتبة لسان العرب،عالم الكتب، ج3، ط1، 2008،ص1865.

وهو إعادة صياغة نص أدبي، كأن يحوّل الأديب المسرحية إلى قصة، أو يعيد كتابة نص قديم إلى أسلوب حديث."[1]

وللاقتباس نوعان رئيسيان هما :

النوع الأوّل: **الاقتباس الحرفي:** وهو "أخذ الكتابة كما وردت "[2]، كلمة بكلمة .

أمّا النّوع الثاني فهو **الاقتباس غير المباشر:** و"يكون اقتباسا للفكرة وليس للكلمة نفسها"[3] ، أي أخذ الفكرة وصياغتها بصياغة أخرى.

وقد ظهر للاقتباس شكل آخر، تعدّى حدود الأدب، وتمثّل في أخذ واستفادة السّينما من الأدب، وذلك بتحويل العمل الأدبي إلى عمل سينمائي، وقد ورد هذا الشكل في تعريف الاقتباس في معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب،على أنّه "إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسط فنّي آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية"[4]، أي أخذ عمل فني كالقصة وإخضاعها إلى أدوات ووسائل وقوانين جنس المسرحية لتصبح منتمية إليها.

أو كما عرّفه جبور عبد النور في معجمه، بأنّه "تعديل أثر أدبي وبخاصة الرّوايات الموضوعة للقراءة، لتصبح صالحة للمسرح أو السّينما، أو تحويل فكرة أدبية إلى أثر موسيقي"[5] وذلك بنقل الرواية من المكتوب إلى المرئي، أو تحويل فكرة أدبية، أو أثر

---

[1] محمد التونجي :المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت،ج 1، ط2، 1999،ص 120.

[2] بحوش عمار: مناهج البحث العلمي وطرق إعداد البحوث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية ،بن عكنون الجزائر، ط3 منقحة، 2001، ص154.

[3] المرجع نفسه ،ص154.

[4] مجدي وهبه ،كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ،ساحة رياض الصلح بيروت، ط2 منقحة ومزيّدة، 1983 ،ص50.

[5] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2 ،1984، ص29 . 30.

أدبي إلى مقطوعة بألحان موسيقية، مثل قصيدة "أراك عصيّ الدمع" لأبـــي فراس الحمداني والتي تحوّلت إلى أغنية بصوت أمّ كلثوم.

كمّا عرّفه المخرج والممثل وكاتب السيناريو"أدريان برونل" (Adrian Brunel)أنّه "التّبديل أو اقتباس رواية أو سيرة ذاتية أو قصة للأفلام السّينمائية "[1] مثل فيلم الرّسالة الذي اقتبس سيرة أفضل خلق الله محمّد صلى الله عليه وسلّم، ومسلسل عمر بن الخطّاب يحي سيرة و حياة الصحابي الجليل عمر بن الخطّاب.

أمّا "سلمى مبارك" فقد شبّهت الاقتباس في كتابها "النّص والصورة" "بعملية الترجمة تتحوّل فيها الكلمات إلى صور، تسعى إلى التماثل مع النّص الأصلي والنقل المخلص لمحتواه"[2].

وسمّي هذا الشّكل من الاقتباس بالاقتباس السّينمـائي. وقد تقاطع هذا المصطلح مع مصطلحات أخرى كالأفلمة والمسرحة ،إلاّ أنّ المصطلح الشـــائع و الغالب في المراجع السّينمائية، هو الاقتباس، وهو "بالمعنى الواســـع ممارسات شتّى، بدءاً من الرّوايات المصوّرة ، حتى الاقتباس عن الأفلام التي تقتبس من مسرحيات أو من روايات"[3] أيّ هو الأخذ من الرواية وتحويلها إلى فيلم، وهو أيضا الأخـــذ من الفيلم لإنتاج فيلم آخر كاقتباس أفلام ومسلسلات عربية من أفلام أجنبية كمسلسل **"العرّاب"** الذي اقبس من فيلم"Catch me if you can".

[1] أدريان برونل: سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما. تر :مصطفى محرم ، دن، د ت، د ط، ص54.

[2] سلمى مبارك: النص والصورة السينما في ملتقى الطرق، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ص15.

[3] ماري تيريز جورنو، المرجع السابق، ص3.

ومن خلال التعريفات، يمكننا القول، أنّه تم الإجماع على تعريفه على أنّه إعادة صياغة نص أدبي بوسائل تعبيرية مغايرة للغة الأدبية، لتكوّن إنتاجا من نوع آخر، محافظا على لبّ موضوع العمل الأصلي، ويمكن أن يكون الاقتباس من فيلم إلى فيلم.

2.2 بداياته :

لقد اتّكأت السّينما منذ بدايتها على مصادر أصلية للعديد من الأفلام" حيث أنجز "جورج ميليه" (George Millis) أحد روّاد الفنّ السابع أربعة أفلام بين 1899 و1901 مقتبسة عن مصادر أدبية هي "سندريلا" و"اللّحية الزرقاء" "جاندارك" و"عمود النّار"، الأوّل والثّاني اقتباس "لشالز بيرو"(Charles Pero) والأخير عن رواية "هرايدر هالمز"."[1]

وبعد أن وطأ "جورج ميليه" ساحة الاقتباس السّينمائي، فتح لمخرجين غيره باب الخوض في هذا النّوع من الاقتباس، إذ نجد "رواية "سكوت فتزجرالد" عن تهشم الحلم الأمريكي "غاتسبي العظيم" بفيلم من إخراج "جاك كلايتون" (Jack Clayton)، وضع له السيناريو، المخرج " فرانسيس كوبولا" (Francis Ford Coppola) ."[2] والذي أعيد إخراجه من طرف المخرج "بازلورمان" (Baz Lurmann) ومن بطولة "ليوناردو دي كابريو " (Leonardo DiCapio)و"توبي ماغواير" (Tobey Maguire) وعرض في عام 2013. ولنذكر كذلك في هذا الصدد نماذج أخرى مثل فيلم "(المريض الإنجليزي) للمخرج "أنتوني منغيلا" (Anthony

[1] ريما المسمار: كتابات على الشاشة، في مناسبة بيروت عاصمة عالمية للكتاب ،جريدة المستقبل ,الجمعة 8 يناير 2010.الموقع الإلكتروني: http://almustaqbal.com/article/384598 تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 17.02.2018، 21:23.

[2] فراس عبد الجليل عبد الأمير الشاروط : السرد الروائي... السرد الفيلمي، ضرورة المعالجة الفيلمية، مجلة القادسية مج 12،ع 2، 2009 ،ص143.

(Minghella المأخوذة عن رواية "مايكل أونذاتجي ". والمحاولة التي قاربها المخرج "فون ستروهايم" (Erich von Stroheim) لرواية " فرانك نورس" (الشبح)، ولا يمكن المرور دون أن نذكر بعض الأفلام المهمّة التي قام بها "ستانلي كوبريك" (Stanley Kubrick) المأخوذة عن روايات أدبية مثل "أوديسا الفضاء 200" عن رواية "آثر كلارك" و"لوليتا" عن نص"نوبوكوف" (Vladimir Nabokov)و"عيون مغلقة باتساع" عن"آثر شنتزلر" و"البرتقالية الميكانيكية" عن "أنتوني برج (Anthony Burgess) "[1].

ومن الرّوايات التي كانت المادة الأصلية لأشهر الأفلام الأمريكية ، رواية " "الأب الرّوحي" لـ"ماريو بوزو" (Mario Puzo) التي كتبها في 1969 حول قصة رجل العصابات فيثوكو رليوني" حوّلها المخرج "فرانسيس فورد كوبولا" لثلاثية "العرّاب" بداية من أوّل جزء عام 1972"[2] " ...و فيلم "الأصدقاء الطيّبون" المقتبس من رواية " رجل حكيم" للكاتب "نيكولاس بيلاجي" (Nicholas Pileggi)، وفيلم "صمت الحملان" الذي تحصل على جوائز أوسكار، أصله يعود إلى رواية "صمت الحملان" الكاتب "توماس هاريس" (Thomas Harris) وقد تحوّلت هذه الرّواية إلى أفلام ومسلسلات عدّة."[3].

وكانت روايتا "بداية ونهاية " لـ"نجيب محفوظ" مصدرا للسّينما المكسيكية، "إذ أخرج فيلم بالعنوان نفسه عام 1993 للمخـرج "أرتورو ريبستين" (Arturo Ripstein) ورواية "زقاق المدق " في فيلم قدّمه المخرج " جورجي فونس " (Jorge Fons) عام 1995 باسم "زقاق العجابب" ."[4]

---

[1] ينظر: فراس عبد الجليل عبد الأمير الشاروط: المرجع السابق، ص143

[2] حسن عادل: أشهر الأفلام الأمريكية أصلها روايات، ساسة بوست،22 مارس 2014 ،الموقع الإلكتروني: http://www.sasapost.com/from-novel.to.htm تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 19.02.2018، 21:20.

[3] ينظر ،المرجع نفسه.

[4] أسامة فاروق: مجلة المدن ،المرجع السابق.

كمـا لقيت سلسلة روايات "هاري بوتر" لكاتبتـها "جوان كاثلين رولنغ" (Joanne Rowling) اهتماما كبيرا وحوّلت كلها إلى أفلام.

أمّا على الصعيد العربي، فقد اتّجه عدد من المخرجين إلى الأخذ والاقتباس من الرّوايات، فالسّينما المصرية، كانت الرّائد العربي نحو هذا الاقتباس، وكانت أوّل الرّوايات التي نقلت إلى السّينما، رواية (زينب) " لمحمد حسين هيكل" حيث " كانت أهمّ تجربة في السينما المصرية في مرحلتها الصامتة هي فيلم (زينب)، الذي أخرجه "محمد كريم"، وعرض في سينما متروبول بالقاهرة في 12 آذار 1930، وكانت هذه أوّل مرّة يظهر فيلم فيها على الشّاشة. فليم مأخوذ من عمل أدبي"[1]. واعتمدت السّينما المصرية كثيرا على أدب "نجيب محفوظ" حيث حوّلت العديد من رواياته إلى أفلام منها: رواية " بداية ونهاية" ورواية " اللّص والكلاب" ورواية "زقاق المدن" للمخرج "صلاح أبو سيف"، ورواية "الطريق" و"السمان والخريف" ورواية " الحرافيش" للمخرج "حسام الدين مصطفى" ورواية "الكرنك" من إخراج "علي بدرخان"، ورواية " الشّيطان يعظ" من إخراج "أشرف فهمي".[2]

كما اعتمدت السينما المصرية على قصص "إحسان عبد القدوس" التي حقّقت نجاحا جماهريّا هائلا ومن بين هذه الأفلام " " الوسادة الخالية" قام ببطولته "عبد الحليم حافظ" مع "لبنى عبد العزيز" و"لا أنام" و"الطريق المسدود" و"لا تطفئ الشمس". وقامت

[1] جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص24.

[2] ينظر، محمد فوزي: في ذكرى وفاته ... تعرّف على أهم الأفلام المأخوذة من روايات محفوظ، اليوم الجديد، 30أوت 2015. الموقع الإلكتروني: http://www.elyomnew.com/news/inside/2015/08/30/32565#.WxvK8BJDDIU تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 23.02.218، 12:15.

ببطولتها فاتن حمامة وشكري سرحان وحسن يوسف، وقد أخرج هذه الأفلام كلّها صلاح أبو سيف"[1]، وأعيد تحويل رواية " لا تطفئ الشّمس" كمسلسل في 2017.

كما اقتبست السينما المصرية من روايات غربية، وأكثر ما اقتبست منه، أعمال "شكسبير" (william Shakespeare) مثل فيلم "روميو وجولييت" الذي أخرجه "يوسف وهبي "عام 1944 باسم"شهداء الغرام". أمّا "حسن حافظ" فقد قدّم "هاملت " في فيلم "يمهل ولا يهمل ". كما قدّم "أحمد ياسين" فيلم "الملاعبين" عن مسرحية " الملك لير)"[2]. وقد اقتبست من الآداب الرّوسية، خاصة من أعمال "ديستيوفسكي" فحوّلت "رواية "الأخوة كارامازوف" إلى "الأخوة الأعداء" لحسام الدّين مصطفى"، وتحوّلت رواية " الجريمة والعقاب" إلى " صونيا والمجنون" ."[3]

أمّا في سوريا، فهي أيضا أدرجت الأعمال الرّوائية من أهم المصادر لسينمتها فنجد رواية " حبيبتي يا حبّ التّوت" "لأحمد داوود"، " أخرجت عام 1978 للمخرج "مروان حدّاد""[4]، و" "بقايا صور" رواية أخرى للكاتب "حنا مينة " تحوّلت إلى فيلم سينمائي أخرجه "نبيل مالح"."[5]

كما تركت الأفلام التي قامت على نصوص أدبية في الجزائر، بصمة فنّية في عالمها السّينمائي، وكانت البداية مع فيلم "معركة الجزائر " سنة 1966 للمخرج الإيطالي" ذجولو نبيتكورفو" (Gillo Pontecorvo) المقتبس من السيرة الذاتـية

[1] جان ألكسان :المرجع السابق، ص 56.

[2] المرجع نفسه، ص84.

[3] المرجع نفسع، ص85.

[4] المرجع نفسه، ص115.

[5] ينظر، المرجع نفسه، ص116

للمجاهد "ياسف سعدي" "[1]. كما اقتبست رواية " الأفيون والعصا " للكاتب الرّوائي مولود معمري، لفيلم يحمل نفس الاسم من إخراج أحمد راشدي. كما أخرج فيلم (نوّة) مقتبس من المجموعة القصصية للرّوائي "الطّاهر وطّار"، كما اعتمد المخرج "مصطفى بديع" على روايتي " الحريق " و" الدّار الكبيرة" في إخراج عمل تليفزيوني كما تحوّلت رواية " ريح الجنوب " لعبد الحميد هدوقة" إلى فيلم يحمل العنوان ذاته .

وتتواصل سلسلة الاقتباسات في الأعمال الأدبية في السينما الجزائرية، " فيما اقتبس المخرج "محمد نذير عزيزي" قصة كتبها الشّاعر والأديب مالك حدّاد للإذاعة بعنوان " زيتونة بوهليلات " سنة 1977 ."[2]

أمّا في فترة الثمانينات، فقد أنتج الفيلم السينمائي "(أحداث متنوعة) المقتبس عن أربعة قصص قصيرة "لزهور زراري"."[3]

واعتمد "علي غانم "على روايته (امرأة لابني) لينتج عملا سينمائيّا يحمل العنوان نفسه.

ورغم هذا الإنتاج الوفير من الأفلام المقتبسة عن الأعمال الأدبية في الوطن العربي، إلاّ أنّه أصبح ضئيلا في الآونة الأخيرة، مقارنة بالدول الغربية. وحتّى وإن حدثت القطيعة بين الأدب والسّينما، فهذا لا يعني أن ننكر أن الأدب يبقى المنبع الخصب والمساعد للأعمال السّينمائية لتحقّق مرادها في تصوير الواقع.

---

[1] دليلة بوحاري ونورية بوحاري: مذكرة الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائية والصورة السينمائية، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، 2014 /2015، ص12.

[2] مجموعة من المؤلفين: الرواية الجزائرية،مسارات وتجارب، المكتبة الوطنية الجزائرية، دط، دت، ص44.

[3] المرجع نفسه، ص45.

2.2 الاقتباس السّينمائي خيانة ضرورية :

يواجه الاقتباس في طريقه لتحويل الرّواية إلى فيلم ،عدّة مشاكل وصعوبات منها "نقل الشّاشة في ساعتين عملا من 500 صفحة، هو لا محال اختزال وتشويه"[1]، فنقل الرّواية إلى جنس السّينما، لا يمكن أن يكون حرفيّا، فيختزل منه ويختار ما يجب عرضه دون أن يخلّ ذلك بالرّواية. إضافة إلى مشكل "مقارنة المتفرّجين بين الفيلم والرواية المقتبس منها، وصدمة عدم التطابق بين الشخصيات الرّوائية وممثّلي الفيلم ومواجهتهم لرؤية الآخر"[2] فالقارئ يرسم صورا وتخيّلات ولقطات ذهنية وهو يقرأ الرّواية وأثناء مشاهدته للفيلم المقتبس عن روايته، سيقارن بين الرواية والفيلم، وسيجد حتما اختلافا بين تصوّره وتأويله، وبين التصوّر والتأويل الذي سار على خطاه الفيلم ولذلك يجب ألاّ يخرج المخرج كثيرا عن التأويل الذي تسير عليه الرّواية، وألا يكون الفرق بينهما شاسعا، حتى يلقى استقبالا من قبل قرّاء الرّواية وبالتالي سيكون ناجحا.

والمشكل الأهم والأبرز، هو مشكل الخيانة، إذ سيضطر المخرج إلى التغيير ووضع لمساته الإبداعية على العمل الرّوائي، ليجد نفسه بين ضرورة التغيير لما يلائم السّينما، واستحالة تحوّل الرّواية حرفيّا، وبين احترام النّص الأصلي.

إلاّ أنّ هذا الشّرط ـ التغيير ـ لم يحظ بالقبول الكلّي من طرف الرّوائيين، معتبرين أنّ تحديد القراءة الواحدة للعمل الرّوائي حسب رؤية المخرج وتدخّل ذاتيته في تعديله لبعض الأحداث والشّخصيات تبعا لرغباته وميولاته، هي تشويه للعمل الأدبي، إذ يوجِد

[1] ينظر ،إدريس سامية: اقتباس الأدب في السينما، مجلة الخطاب، جامعة عبد الرحمان مبرة، بجاية، الجزائر ع18، ص264.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص.265

"المغالطات التّاريخية أو العلمية أو الدّينية في الأفلام"[1]، وتغيير مجرى أحداث الرّواية وحقائقها بما يناسبه وإن تطلب ذلك لتحريف الحقائق التّاريخية والمبادئ العلمية.

من جهة أخرى يرى طرف الآخر، أنّ الاقتباس الحرّ، خيانة ضرورية، فهم ليس تصويرا حرفيّا لكل ما يوجد في النص الأدبي، بل تفسيره برؤية المخرج. إذ أكّد مشاركون في ندوة حول موضوع الأدب والسّينما، أن" الاقتباس ليس استنساخ الرّواية في العمل السّينمائي"[2]، بل هو اقتباس للموضوع وبعض الأحداث، مع وجود تغييرات تزيد جمالا على موضوع العمل الأدبي. فالأعمال المقتبسة بحرفية تكون خالية من لمسة المخرج ومن أي إبداع جديد، ويكون مجرّد تصوير للرّواية، فيكون بذلك العمل جـافّا.

بينما الرّواية التي يضفي عليها المخرج إبداعا من نوع آخر، ويلوّنها بألوان سينمائية، يعطيها حياة فنّية جديدة، أعمق وأكبر، بوسائل بصرية سمعية. وقد ذكر " توفيق الحكيم " في كتابه " فن الأدب " بعض الآثار الأدبية " لشكسبير"، التي حاول المخرجون "سينمتها" دون التغيير فيها "محافظين على روح الشّاعر وأفكاره وأسلوبه "كحلم ليلة صيف" للمخرج "هاكس رينهارت" (Hacks Reinhart) و"هاملت" أخرجها الممثّل الإنجليزي "لويس أوليفي"(Louis Olivier)، إلا أنّ هذا الحرص الشديد والحفاظ على روحه وأسلوبه وتفكيره، جعل عملهم بعيدا عن طبيعة السّينما ".[3]

[1] أحمد جمال الحجازي : الاتجاهات الحديثة في المكتبات والمعلومات، أثر مشاهدة الأفلام الروائية المصرية المرجع السابق، ص119 .

[2] المصطفى الاسماعيلي: الأدب والسينما، تحويل الرّوايات إلى أعمال سينمائية ،عمل شاق، موقع أنفو، الموقع الإلكتروني: Ahdath.info/33762، تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 16.02.2018 ،21:54.

[3] ينظر، توفيق الحكيم : المرجع السابق ،ص184

كما ذكر "لوي دي جانيتي " (Jannetty) في كتابه " فن السينما " مثالا عن فشل الاقتباس المخلص، عن ذلك الذي قام به المخرج "ستروهايم " الذي كان " يباهي بأن لكلّ كلمة في النّص الأدبي مقابلا سينمائيا، ولسوء الحظ، النسخة الفيلمية بطول تسع ساعات.... حتّى مخرج الفيلم المتسامح اعترف بأنّه متطرّف، وأمر مدير إنتاج شركة (MGM) إعادة مونتاج الفيلم في ساعتين... ورغم أنّ الفيلم النّهائي لايزال يعتبر من أعظم أفلام عصره، فقد تخلّى "ستروهايم"عن الفيلم وصار يشير إليه على أنّه طفل مشوّه"[1] .

وقد ميّز "لودي جانيتي" بين ثلاث أنواع من الاقتباس :

الإعداد غير المشدود :"مجرد فكرة أو موقف أو شخصية مأخوذة من مصدر أدبي ثم يتم تطويرها بصورة مستقلة"[2]، أي اختيار السينمائي العنوان أو فكرة من عمل أدبي أو شخصية أو موقف منه وإنتاج فيلم بقصة يقوم عليها.

الإعداد الأمين : "إعادة خلق المصدر الأدبي بالتعبير الفيلمي محافظا على روح المصدر الأساسي قدر الإمكان "[3]، وذلك يأخد موضوع العمل الأدبي، وإعادة بلورته وتطويره بأفكار وأداء وتقنيات وإبداعات سينمائية.

الإعداد الحرفي : "يحتمل أن تشمل الاختلاف في الزمان والمكان،وليس اللغة"[4] وهو الاحتفاظ بالأحداث والشّخصيات والتفاصيل وحتى الحوار، وإن طرأ التغيير فسيكون فقط على الزمان والمكان.

---

[1] لوي دي جانيتي : فهم السينما، تر: جعفر علي، منشورات عيون، المكتبة السينمائية، د ب، د ت، ص77.

[2] المرجع نفسه ، ص75.

[3] المرجع نفسه، ص 76.

[4] المرجع نفسه، ص 78.

أمّا الباحث "حمادي كيروم" في كتابه الأكاديمي " من المحكي الرّوائي إلى المحكي الفيلمي" حصر الاقتباس السينمائي في نوعين هما:

أوّلهما: "الاقتباس الأمين /الحرفي : الذي يقتصر فيه دور المخرج على تحويل الكلمات التي تعبر عن أحداث الرّواية إلى صور الفيلم، دون خلق أحداث تغير سياق الفيلم عن الخط الذي رسمته الرّواية"[1]، حيث يستخدم المخرج الصورة لتكون السّارد والواصف للحدث، عوض الكلمات في الرّواية ماشيا على مسار أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها دون إحداث أي تغيير.

ثانيهما:"الاقتباس الحرّ/غير الأمين : الذي يبدأ من الانزياح التّام في تحويل الرواية عبر التعرّف على ما يسمّيه الباحث " بالذاكرة الداخلية" للنّص الأصلي"[2]، حيث يأخذ المخرج المعنى الذي يحمله النص ويصيغه بأحداث وشخصيات وحوارات من إبداعه الشخصي.

فمن غير الممكن أن تتحوّل الرّواية إلى التلفزة دون أن يطرأ عليها بعض التغييرات ولو بشكل طفيف ،مع محاولة جادة من طرف السيناريست في الحفاظ على مغزى الأحداث والنّص الأصلي، وذلك عملية الإخراج لا تتمّ إلاّ إذا تدخّل المخرج في النّص أثناء الترجمة من الكلمة إلى الصورة"[3]، والكاتب الرّوائي الإيطالي " امبرتو إيكو" (Umberto Eco) من جهته يؤكّد على "حتمية التغييرات في عملية انتقال الفكرة والتعبير من جسم الكتاب إلى جسم الفيلم، مشيرا إلى أنّ الفيلم يكشف ما كتبه الكتاب

[1] قيس الزبيدي: في الثقافة السينمائية، مونوغرافيات، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2013،ص76.

[2] المرجع نفسه، ص76.

[3] محمد زكرياء: عالم نوح ،المرجع السابق.

أو ربّما يقول الكاتب ما يسكت عنه الفيلم"[1]،وذلك للاختلاف الواضح بين أدوات التعبير في الكتاب والفيلم، كما أنّ الفيلم يعبّر بوضوح ويكشف عن المغزى الحقيقي للرواية، بشكل بسيط لا يجعل العقل يقف متأملا محاولا تفسير مقصودية الفيلم .

فالفيلم لا يهدف إلى نقل السّرد الحكائي أو القالب القصصي فقط، وإنّما ينقله من الطّابع الأدبي الجافّ إلى الطابع السّينمائي الدّينامي الحيّ، بمؤثرات سينمائية. فالفيلم قراءة جديدة للرّواية بزاوية من طابع آخر، زاوية الطابع السّمعي البصري مع الاحتفاظ بالرّاوية الدرامية وكما يقول "لودي جانيتي" :" الفيلم ليس مجرّد تصوير للرواية"[2]، ويعتبر "جان كلود كاريير"، وهو أحد كبار من حوّلوا أعمالا أدبيه روائية إلى أفلام سينمائية "أنّه لا يمكن ترجمة أو تحويل شكل أو نمط آخر بدقّة، لأنّ الاقتباس هو في العمق فعل إبداع مادام يعمل على إعادة كتابة النّص الأدبي، بالاستناد إلى وسائل السّينما " فاقتباس نص أدبي وتحويله إلى فيلم، هو عملية إعادة البعث للعمل الأدبي، ووهبه حياة جديدة بوسائل أخرى، بإبداع آخر.

ولعلّ الخيانة التي تضرّ بالعمل الرّوائي، هي ذلك التصوير الحرفي لها، فلا يعدّ إبداعا أو ابتكارا جديدا، وإنّما مجرّد نقل مملّ، لا يُكسَّر فيه أفق انتظار المتلقي، فخيانة المخرج للنّص من حسن فطنته حسب مخرج "أمير رميسيس" (Amir Ramses)، فعند اقتباس المخرج لرواية ما، يقوم بقراءتها، فيأخذ مضمونها ليجعله أرضية يبني عليه إبداعه الجديد، بشروط الفن السينمائي، تلك التغييرات الطارئة على النص الأصلي تعود على مضمونه بنتيجة أكثر إيجابية من نقله حرفيا، فما أطلق عليه "سيد فيلد "(Sydney Alvin Field) بالاقتباس يعني أن"يترجم وسطا إلى

[1] كه بلان محمد: الصورة السينمائية في حيز مسرود، الصباح الجديد، الموقع الإلكتروني:
http://newsabah.com/newspaper/135579 تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 16.02.2018، 19:54.

[2] لوي دي جانيتي: المرجع السابق، ص77.

وسط آخر، فهو القدرة على خلق المناسب والملائم، عن طريق التغيير، ما ينتج عنه تعديلا أفضل"[1] وليس يعني تحويل العمل الأدبي بحذافيره.

[1] هيام عبد زيد عطية: تقنيات سينمائية في الرواية الحديثة (البعد المرئي للنص)، جامعة القادسية، د ت، ص05.

الفصل الثاني :التجسيد السينمائي لرواية "هيبتا ".

المبحث الأول : هيبتا بين الرّواية والفيلم.

المطلب الأول : ورقة تقنية للفيلم.

المطلب الثاني : الاقتباس من رواية هيبتا .

المبحث الثّاني : مظاهر الاقتباس السينمائي في رواية هيبتا.

المطلب الأول : مشاهد من الفيلم وفقرات روائية.

المطلب الثّاني : جمالية الاقتباس في فيلم هيبتا .

2 .1 هيبتا بين الرّواية والفيلم:

2 .1.1 ورقة تقنية للفيلم هيبتا :

- **ورقة فنّية لكاتب الرّواية ومخرج الفيلم .**
- **تلخيص الرّواية والفيلم .**
- **الاقتباس من رواية هيبتا .**

عنوان الفيلم : هيبتا .

سيناريو : وائل حمدي مقتبس عن رواية "هيبتا" لمحمد صادق.

المخرج : هادي الباجوري .

مدّة الفيلم :ساعة وخمسون دقيقة ."1سا و50د".

سنة الإخراج : 2016م.

شركة الإنتاج: ذا بروديوسرز .

بطولة :

ماجد الكدواني : د شكري مختار .

عمرو يوسف : يوسف

أحمد مالك : كريم .

أحمد داود : رامي .

دينا الشربيني : علا .

جميلة عوض : دينا .

ياسمين رئيس : رؤى .

عبد الله عزمي : شادي.

لينا بن دحمان : مروة.

نيللي كريم : رؤئ .

ورقة تقنية للمخرج هادي الباجوري :

مخرج مصري، بدأ حياته الفنية كمنتج منفذ ثم اتجه للإخراج في أواخر التسعينات. أخرج هادي المئات من الإعلانات والأغاني المصورة لأبرز المطربين العرب، قام بإخراج الكثير من الإعلانات التجارية لعدة ماركات تجارية في عام 2011م، أخرج فيلم "واحد صحيح" الذي كان فيلم افتتاح مهرجان دبي السينمائي الدولي في 2011م شارك في مسابقة المهر العربي للأفلام الروائية الطويلة، فاز بجائزة أفضل عمل إخراجي أول من المركز القومي للسينما بمصر. دخل مجال الدراما التليفزيونية، قرر الاستعانة بالتكنيك السينمائي من حيث الإخراج، التصوير، المونتاج، أول مسلسل من إخراجه كان بعنوان "عرض خاص" تم تصويره على شريط سينمائي قياس 16 ملم في 2001 أسس مع هاني أسامة شركة (The Producers) للإنتاج السينمائي[1] في 2014.

أعماله :

أخرج العديد من الكليبات للكثير من النجوم منها : سميرة سعيد وصابر الرباعي ونوال الزغبي. كما مثّل في فيلم " فتاة من إسرائيل " وفي فيلم "ضحك ولعب وجد وحب" وأخرج فيلم "هيبتا" وفيلم" وردة "، وعمل كمنتج في مسلسل " عرض خاص".

[1] ينظر ،هادي الباجوري، ويكيبيديا الموسوعة الحرة،الموقع الإلكتروني: https://ar.wikipedia.org/wiki/ ، تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 23.02.2018 21:30.

ورقة فنّية لكـاتب الرّواية : محمد صــادق" :

محمد صـادق، من مواليد القاهرة 1987، كاتب مصري، وعضو في اتحاد كتّاب مصر، التحق بالهندسة في الجامعة، ليتركها في عام 2011م، وكان مسؤولا على باب الأدب في مجلة (كلمتنا) من عام 2009 إلى 2013 م، تفرّغ للكتابة الرّوائية وظهر على السّاحة الأدبية بعد رائعته رواية "هيبتا".

مؤلفاته :

- ✓ رواية طه الغريب .
- ✓ رواية بضع ساعات في يوم ما .
- ✓ رواية هـيبتا .
- ✓ رواية انستا _ حياة .
- ✓ رواية أنت: فليبدأ العبث .[1]

[1] ينظر ، محمد صادق ،ويكيبيديا الموسوعة الحرة،الموقع الإلكتروني: https://ar.wikipedia.org/wiki/ تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 23.02.2018 21:45.

بين الرّوايـــة والفيلم:

اعتمد مخرج الفيلم على رواية "هيبتا" لمحمد صادق، ولمعرفة التغييرات الناجمة عن الاقتباس، واكتشاف الفروق بين تطوّر القصة بين الرّواية والفيلم سندرج جدولا يلمّ بالعناصر الفنية التي قام عليها النص الروائي والنص الفيلمي، كما يتضمّن تلخيصا لهما :

العناصر	رواية هيبتا لمحـــمد صادق	فيلم هيبتا "المحاضرة الأخير" لهادي الباجوري .
العنوان	هيبتا يعني الرقم سبعة بالإغريقية في الرواية، استخدمها للتعبير عن سبع مراحل للحب .	هيبتا في الفيلم، هو الرقم سبعة بالإغريقية، يمثّل سبع مراحل للحب. أمّا العنوان الثانوي " المحاضرة الأخيرة"، لأنّها المحاضرة الأخيرة للدكتور المحاضر، قبل استقالته وسفره لإجراء عملية جرحية .
الموضوع والأحداث	تروي الرواية قصة أخصائي في العلاقات الزوجية والأسرية، اسمه أسامة حافظ، قدّم محاضرة بعنوان "هيبتا"، تقوم المحاضرة على شرح سبع مراحل للحب عن طريق قصّ أربع علاقات تمر بها. المرحلة الأولى :سمّاها مرحلة البداية: القصة 1: قصة (أ) هو شخص غامض، صامت، يعيش حياة	يعرض الفيلم قصة أخصائي في علم النفس، اسمه شكري مختار يقدّم محاضرة بعنوان رئيسي "هيبتا" قدّم فيها سبع مراحل للحب من خلال أربع علاقات تمر بها. المرحلة الأولى: سماها مرحلة البداية: القصة 1: قصة يوسف، وهو شخص له علاقة مع فتاة اسمها سلمى طلبت منه تحديد مسار

	روتينية، له علاقة مع فتاة اسمها سلمى لكنه لا يبالي بها، ممّا جعلها تطلب منه أنّ يحدّد مسارا معيّنا لعلاقتهما . القصة 2:قصة (ب) شاب في عمر السابعة عشر، يمكث في المستشفى مدة شهر، بسبب التأجيل المتكرّر لعمليته، له صديقة اسمها دنيا وشريكه في الغرفة اسمه عبد الحميد. القصة 3:قصة (ج) الرّسام الذي ذهب إلى لقاء أصدقائه في مقهى ليلتقي هناك بالطرف الثاني علا وبعد حوار تعارف المتواجدين سأله أحدهم، وهو حبيب علا عن عمله ،فقال أنّه رسّام، فردّ عليه بطريقة ساخرة، طالبا منه أن يرسم شيئا ليرسم علا. المرحلة الثانية:عنوانها مرحلة اللقاء: قصة1: عند عودته إلى البيت يخرج للشرفة ويصعد من على سورها ليلمح فتاة فوق سطح عمارة بعيدة. يذهب (أ) ليلا إلى السطح	لعلاقتهما. القصة 2: قصة الطفل شادي وصديقته المقرّبة مروة. القصة 3:قصة الشاب كريم الذي يمكث في المستشفى مدة شهر بسبب التأجيل المتكرّر لعمليته، له صديقة اسمها دينا وشريكه في الغرفة اسمه عبد الحميد. القصة 4: شاب اسمه سامي يهوى الرّسم، ذهب للقاء أصدقائه، فالتقى هناك بعلا وحبيبها الذي سأله عن عمله، يستهزأ منه ويطلب منه رسم شيء، فرسم علا بطريقة متقنة. المرحلة الثانية :مرحلة الجنون: القصة1: يصعد يوسف على سور الشرفة، ويلفت فتاة على سطح عمارة بعيدة، ليذهب راكضا نحو العمارة باحثا عنها، ليجدها ترقص فطلب منها حضنا ويرقصا معا. تبادلا أطراف الحديث لوقت طويل إلى أن غربت الشمس وبعدها تعشيا وطلب منها الزواج إلاّ أنّها لم تجبه لأن اتصال من سلمى قطع حديثهما. القصة2: عاودت علا النظر في

	بحثا عنها، فوجدها وحضنها وطلب منها الزواج، ولم تجب بسبب اتصال من سلمى القصة 2: اتصل (ب) بدنيا وأخبرها أنه يحبها، وأجابته أنّها تبادله الشعور. القصة 3:(ج) بعد أن قدّم المنديل لعلا رأت الرسمة واندهشت لأنها تشبه للصورة التي تتخيل نفسها فيها.فرأت بريده الإلكتروني خلف المنديل. أرادت أن تخبر أحمد إلاّ أنّه لم يعرها اهتماما ولم يتركها تتكلم لانشغاله باللعب مع أصدقائه فراسلت (ج) وتحدّثت معه بعصبية وعرض عليها اتفاق أن يخبرها بأشياء عن نفسها، وإن كانت صحيحة فسيطلب منها جائزة فأخبرها بأشياء جد خصوصية أكثرها خصوصية أنّها حاولت الانتحار من قبل وفاز بالتحدي. القصة 4: قصة (د) يذهب كعادته للعب مع مروة في بيتها، فيجدها تلعب مع غيره، فيغضبه ذلك ويخاصمها ويعود إلى بيته، لتذهب هي وتراضيه، ويقدّم لها ورقة	الرسم بعد عودتها إلى البيت فلمحت من وراء المنديل بريد رامي الإلكتروني،اتصلت بأحمد لتخبره لكن لم يهتم بما تريد قوله وطلب منها تأجيل الكلام، فراسلت رامي وتكلّمت معه بعصبية فعرض عليها لعبة أن يقول لها عن عشر أشياء تخصها وإن كسب اللعبة سيطلب منها ما يريد، ومن بين الأشياء الخاصة بها أنّها حاولت الانتحار . القصة 3: اعترف كريم لدينا بحبه لها، وأخبرته أنّها هي أيضا تحبه. القصة 4:نشب نزاع بين أم وأب شادي بسبب خيانته المتكررة لها. ذهب شادي لبيت مروة للعب معها فيجدها تلعب مع غيره فيغار ويخاصمها، وعندما التقيا في المدرسة بررت له سبب لعبها مع غيره. المرحلة الثالثة: مرحلة الحلم: القصة 1: ينهي يوسف علاقته بسلمى، وتذهب فتاة السطح إلى بيته وهناك أخبرها بأنّه مطلق من زوجة أحبها وولدت عندهما بنت

	مرسوم عليها طفلين أحدهما كتب أمامه مروة والآخر كتب أمامه اسمه،فتفرح هي وتقبّله وتخرج. المرحلة الثالثة: مرحلة العلاقة: يقطع (أ) علاقته بسلمى ليعود ويقترب في هذه المرحلة من فتاة السطح التي جهرت باسمها أخيرا رؤى، أخبره ا أنّه مطلق وحملت زوجته السابقة بابنة اسمها رؤى وماتت بعد ولادتها بثلاثة ثوان ومنذ وفاتها تذبذبت علاقتهما وأصبح كل طرف منهما يلوم الآخر على موت المولودة، رغم أنّهما لا دخل لهما في موتها، وبعدها تطلّقا بالتراضي. القصة2: يقترب (ب) من جهته من دنيا وأصبحت زيارتها تتعدد وأخبرها أنّه يعاني من ورم في الظهر يضغط على العمود الفقري بين الفقرة الرابعة والخامسة، كما تعددت تأجيلات العملية، والتي أخذنها هذه المرّة سارة. القصة3: يبقى الاتصال مطوّلا بين علا و(ج) وتوطّدت علاقتهما وقطعت علاقتها بأحمد بكل	توفيت بعد ولاتها بثلاث ثواني ومن هنا تدهورت علاقته بزوجته ثم تطلّقا بالتراضي.وأخبرته هي أنّ اسمها رؤى. القصة 2: كريم تقرّب من دينا وتكرّرت زيارتها له، وأخبرها عن مرضه، ومعاناته من ورم في الظهر يضغط على العمود الفقري بين الفقرة الرابعة والخامسة. القصة 3: توطدت علاقة رامي وعلا وازدادت اللقاءات بينهما. القصة4: سمع شادي نزاع والديه فذهب ليلعب مع مروة في بيتها حتى سمع صوت الإسعاف يقترب فهرول إلى بيته ليرى أمه مستلقية على السّرير الإسعافي وأمامها أقراص، علم حينها أنّها ابتلعت عددا منهم ممّا أدى لموتها. المرحلة الرّابعة: مرحلة الوعد: يدخل كريم لإجراء العملية وأصبح بعدها أعرجا. (علم بطريقة ما لم تذكر في الفيلم). أقيمت جنازة أم شادي وحزن عليها حزنا شديدا. . يستيقظ يوسف ولم يجد رؤى

	بساطة. القصة4: دعا (د) مروة للعب معها في بيته، وعند اقترابها من منزله سمعا صوت الإسعاف وصراخا نابعا من بيته، فاتجه مسرعا نحو المنزل ليجد أمه مستلقية على سريرها غارقة في دمائها، وأمامها سكين ملطّخ بالدّماء، فعلم أنّها فارقة الحياة. المرحلة الرّابعة: مرحلة الإدراك : تروي رؤى ماضيها ل(أ) بعد هروب تكرّر، وأخبرته أنّها كانت مخطوبة لشخص كانت تحبه في جامعة، ثم اغتصبها، وسافرت بعدها للإسكندرية لأنّها رفضت إتمام مشروع زواجها. فطلب منها الزّواج فتزوجا. ـ يخضع (ب) أخيرا للعملية، ويخبره الدكتور أنّه أصبح أعرجا، ودنيا لم تتخلّ عنه. ـ بقيت علاقة (ج) بعلا وطيدة . ـ (د) لا يزال محتفظ ا في ذاكرته بموت أمّه وانتحارها، وبقي في بيت مروة إلى أن عاد أبوه من سفره ومعه زوجة، يقول أنّها أمّه	أمامه، وجدها في الشرفة وأخبرته أنّها كانت مخطوبة لشخص كانت تحبه في جامعة، ثم اغتصبها، وسافرت بعدها للإسكندرية لأنّها رفضت إتمام مشروع زواجها. فطلب منها الزّواج. فتزوجا . أمّا علا فتنهي علاقتها بأحمد ويطلب منها رامي الزواج. المرحلة الخامسة: مرحلة الحقيقة: تتوطّد علاقة رامي بعلا مع الكثير من الحب والرومانسية ولكن الشك دخل في قلب رامي بأنها تخونه مع أحمد. ـ أحضر أب شادي زوجه له مدعيا أنّها أمه الجديدة، ومروة تحاول أن تخرجه من حزنه وتنتهي محولاتها دائما بالفشل، فأصبحت تلعب مع غيره. ـ أمّا كريم فاتصل بدينا ليلا وهو يتألم، وبعدما سمعتها أمّها تتكلّم معه نزعت لها الهاتف وأقفلت الخط، وظن أنّها كرهت من ألمه وتخلّت عنه، وأصبح يدخّن . ـ مات عبد الحميد صديق كريم.

	الجديدة كما احتفظ بمواساة، ووقوف مروة بجانبه. المرحلة الخامسة: مرحلة الحقيقة: تحاول رؤى إسعاد(أ) وإثباتها له أنّها لن تتركه، ولكن شكه وخوفه بقي،ممّا ولّد المشاكل بينهما. ـ (ب) كلّم دنيا وأراد أن تواسيه في ألمه الشديد ولكن سمعتها أمها تحدّثه، فنزعت منها الهاتف وأقفلت الخط، ليظن أنّها ملت من وجعه وأصبح يدخّن . (ج) هو الآخر بدأ يشك في أن علا تخونه مع أحمد ، وتخللت علاقتهما المشاكل، إلا أنّها كانت تحل، وطلب منها الزواج. المرحلة السّادسة: مرحلة القرار: تريد رؤى تحسين وضع زواجها مع يوسف فتدعوه إلى سطح العمارة الذي تعرّفا فيه، وأقامت فيه جلسة رومانسية، لتخبره بما تحمله في قلبها من حب اتجاهه وأنّها حامل وتقترح عليه أشياء للحفاظ على حبّهما وعلاقتهما، ومن فرحته يصعد من على سطح العمارة، وهي تطلب راجية منه النزول، ولكن	ـ تحاول رؤى إخراج يوسف من كآبته وعقده النّفسية. المرحلة السادسة: مرحلة المقاومة: مصالحة رامي لعلا بعد اتّهمها بالخيانة، وأقاما عرس زواجهما وفي تلك الليلة سرد لها قصته،وأنّ أمّه انتحرت ولم يعرف سبب ذلك وأنها تزوجت عن حب دون رضى والديها، وأن أباه توفي مع زوجته الثانية في حادث، واتفقا أنّهما سيسميان ابنتهما رؤى، وإن كان طفلا سيسميانه عبد الحميد. بعدما اكتشف المشاهدون أن القصص الأربعة لشخص واحد يظهر مشهد رامي وهو ينزع خاتم زواجه من علا، ووضعه على الطاولة، ممّا يدل على طلبه الطلاق. ـ رؤى تحاول تحسين وضع زواجها بيوسف، وتدعوه إلى السطح في جوّ رومانسي. المرحلة السابعة: "هيبتا": ـ فيها أخبرت رؤى يوسف أنها حامل، واتفقا على أشياء تنمّي حبّهما وتنهي مشاكلهما، ومن

	تمايل جسمه وانزلقت رجله نحو الخلف ليسقط على الأرض، لاقيا حتفه. ـ ابتعد (ب) عن دنيا، لم يعد يكلّمها، وفهمت مراده وبقيت تتصل فقط للاطمئنان عليه. قرّر (ج) أن يحكي لعلا عن ماضيه وخصوصياته. ـ بعد مرور سنوات، شعر (د) برغبة في معرفة سبب انتحار أمه، فذهب لبيت مروة ليسأل أمها عن السبب فأخبرته السبب (لم يذكر في الرواية). ـ بدأ (ج) يحكي لعلا ماضيه فروى لها أن أمه رحمها الله أحبت رجلا وللظروف المحيطة بهما لم يسمح لهما بالزواج، فهربت وإيّاه إلى أمريكا وتزوّجا هنا، وأكملت جامعتها ثمّ قرر زوجها أن يتركها فاشترى لها تذكرة لتعود إلى مصر، وهي حامل به، وعند ولادتها تعرضت لمشاكل منعتها من الإنجاب ثانية فتعرفت على شخص أحبها وتزوجته، وعامل (ج) كابنه، وفي في سن	فرحته صعد على سور العمارة وطلبت منه رؤى النزول خائفة عليه، لكنه انزلقت رجله، فسقط ومات. في النهاية: التقي يحي مختار شكري مع امرأة، فسألا عن بعضهما، وسألته لما سمّاها علا فنعرف أنّها هي حبيبة رامي. ويعني هذا أنه صاحب القصص الأربعة، وتبيّن من خلال المشهد عرجة خفيفة. ويمكث في بيت يوسف صاحب القصة ويوجد بمكتبه كرسي شادي الذي كان يجلس عليه عند حزنه، ويملك حرف الراء باللغة الفرنسية الذي كان يضعه يوسف في رقبته. ـ ينقل لنا الفيلم محاضرة يبين فيها المحاضر مراحل الحب السبعة الثابتة، من خلال أربع قصص عايشها هو شخصياّ.

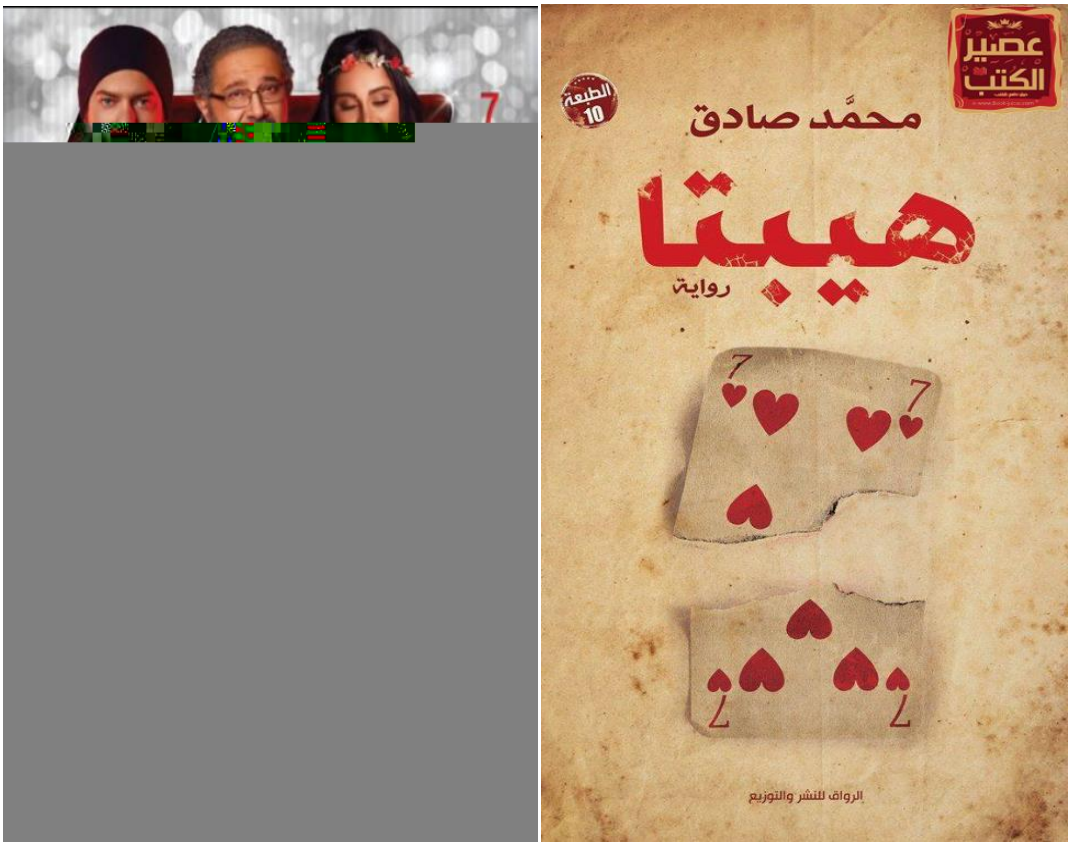
	السابعة أحب ابنة الجيران اسمها مروة، وهما يلعبان معا سمع صراخا من بيته كان سبب انتحار أمه، بعدها تزوج أبوه امرأة أخرى وسافرا ولكنهما في العودة ماتا هما وأولادهما. أخبرها أيضا أنّه أجرى عملية جراحية ومكث شهرين في المستشفى وأصاب دكتوره أحد أعصابه مما أبقاه أعرجا بصورة غير ملحوظة في تلك الفترة انفصل عن دنيا التي كانت تربطهما علاقة حب غير طويلة. وبعد هذا المسار المنحرف الذي سلكته حياته بدأ التدخين رغم كرهه له،وبعدها دخل الثانوية وتعلّم الرسم ثمّ تعرّف على علا التي تقبّلته بكل عقده ليقررا الزواج وأنجابا طفلة أسماها رؤى. النهاية: إنّ العلاقات التي رواها المحاضر تعود لشخص واحد كان حاضرا في المحاضرة. وحدّثه في نهايتها،ويبلغ زوجة المحاضر السّلام، والمحاضر هو الآخر يبلغ زوجة الرجل رؤى	

	السّلام وابنته.	
الشخصيات	المحاضر الذي يقدّم المحاضرة أخصائي في العلاقات الزوجية والأسرية الأستاذ أسامة حافظ. (أ) بطل الرّواية كانت له علاقة مع فتاة اسمها سلمى ثم أحب فتاة أخرى اسمها رؤى. (ب) هو بطل الثاني للرواية مريض، مكث في المستشفى، له شريك في الغرفة اسمه عبد الحميد وصديقة اسمها دنيا التي أصبحت حبيبته،و ممرضة تضع لها الإبر. وصديقة تأجلت إحدى مواعيد عمليته بسببها اسمها سارة . (ج) البطل الثالث، رسام موهوب يحب فتاة اسمها علا كان لديها حبيب اسمه أحمد . (د)طفل في السابعة من عمره يحب ابنة الجيران مروة. وأحد الحاضرين في قاعة المحاضرة وهو صاحب القصص.	المحاضر الذي يقدّم المحاضرة أخصائي في علم النفس، وهو صاحب القصص الأربعة اسمه شكري مختار. يوسف بطل الرّواية كانت له علاقة مع فتاة اسمها سلمى ثم أحب فتاة أخرى اسمها رؤى. ـ البطل الثاني للفيلم ،كريم، مريض في المستشفى، له شريك في الغرفة اسمه عبد الحميد وصديقة اسمها دنيا التي أصبحت حبيبته،وممرضة تضع لها الإبر. البطل الثالث رامي رسام موهوب يحب فتاة اسمها علا كان لديها حبيب اسمه أحمد . البطل الرابع شادي طفل في السابع من عمره يحب ابنة جيرانه مروة.
الزمـــــن	ننتقل في الرواية من زمن إلى آخر عن طريق تقنية الاسترجاع. أمّا الزمن الفعلي في سرد الرّواية هو	ننتقل في الفيلم من زمن لآخر عن طريق المونتاج . أمّا الزمن الفعلي هو زمن تقديم

	السّاعات التي كانت قدّمت فيها المحاضرة.	المحاضرة أي زمن الفيلم، ساعة والخمسون دقيقة.
المكـــــان	نجد في الرواية أنّنا تجوّلنا فيها في عدّة أماكن جرت فيها الأحداث غير أنّ المكان الذي تم فيه سرد الأحداث هو قاعة المحاضرات.	انتقلنا في الفيلم من مكان إلى آخر من مقهى و مستشفى ومدرسة حيث تجري الأحداث إلا أن المكان الذي سردت فيه القصص هو قاعة المحاضرات.
الطابع	يطغى على الرواية السّرد، لانتمائها إلى الفن السردي، يتخلّله الوصف والحوار.	يطغى الحوار في الفيلم، باعتبار الحوار محرّك الأحداث في الفيلم.
الحبكة	لم تتركب عقد الرواية، ولكنها أتت دفعة واحدة،وبدأت في دخول الشك في قلوب الأبطال، وإحساسهم بملل الطرف الآخر منهم، وتنامي المشاكل، وتنتهي بانتهاء العلاقة ماعدا واحدة، انتهت بموت البطل في لحظة سعادة.	لم تتركب عقد الرواية، ولكنها أتت دفعة واحدة،وبدأت في دخول الشك في قلوب الأبطال، وإحساسهم بملل الطرف الآخر منهم، وتنامي المشاكل، وتنتهي بانتهاء العلاقة. ماعدا واحدة انتهت بموت البطل في لحظة سعادة.

2.2 التجسيد السّينمائي لرواية "هيبتا" :

سنورد في هذا المطلب تفصيلا يوضّح الاقتباس من روح الرواية، سنتطرق أولا إلى **اقتباس الشكل :**



وهو ما يتعلّق بالمظهر الخارجي لغلاف الرّواية، وغلاف إعلان الفيلم. ونلاحظ الفرق في التّخلي عن الصورة التي اعتمدها صاحب الرّواية، إلا أنّه ٱحتفظ بالرقم(7)، واللّون الأحمر الذي كتب به العنوان .

في غلاف الرّواية، كتب العنوان فوق الصورة المعبّرة عن معناه (7)، أمّا في غلاف إعلان الفيلم، فكتب العنوان الرئيسي تحت الصورة (7)، مرفقا تحته العنوان الفرعي "المحاضرة الأخيرة".

كما يتعلّق الشّكل، بحجم الرّواية والفيلم، وكيفية تقسيمهما، إذ نجد أنّ الرّواية تتألف في 219 صفحة، تحوّلت إلى ساعة وخمسون دقيقة فقط، احتفظ فيها المخرج على التقسيمات نفسها التي تمثّل مراحل الحبّ التي بنيت عليها الرّواية، ,لكن غيّر في تسمياتها، متخليّا عن الاستهلال التي بدأت به الرّواية سردها.

إنّ التغييرات الطارئة على شكل الرّواية، أمر لابدّ منه، ووضعها تحت القواعد السينمائية لتبلورها ضرورة حتمية، نظرا للاختلاف الجوهري بين المجال الأدبي والمجال السينمائي.

اقتباس العنوان :

بما أن العنوان هو العتبة التي تفتح للمتلقي الإبحار فيما يعنيه، وتوقع ما يحمله من أحداث ومواضيع، روايتنا تحمل عنوانا رئيسيّا واحدا، وعناوين داخلية، تفصل بها عن مراحل الحب السبعة.

عنوانها" هيبتا"، يدلّ على الرّقم سبعة باللغة الإغريقية، والعناوين الفرعية هي:

الاستهلال: وهو الباب الذي يدخلنا إلى العناوين الأخرى، وذلك لأنّه يسرد دخول المحاضر إلى قاعة المحاضرات ليقدّم لنا مراحل الحبّ .

العنوان الأوّل :البداية " قيل يوما أنه لا توجد بدايات حقيقية، بل مجرّد نهايات مستمرة."

العنوان الثاني: اللّقاء: " قيل فيما مضى أنّ بمجرّد نظرة العين يحدث العشق، كانوا كاذبين".

العنوان الثّالث: العلاقة " قيل فيما مضى أنّ الحياة لا تكتمل إلاّ بالحبّ...ولكنّهم لم يعلّمونا شيئا عن الاكتمال."

العنوان الرابع: الإدراك" قيل فيما مضى أنّ الحبّ عادة ما يصاحبه الألم، لم يعرفوا أنّ البشر هم الجناة".

العنوان الخامس: الحقيقة" لا توجد حقيقة مطلقة... مجرّد أكاذيب عشقوا تصديقها".

العنوان السادس: القرار" كلّ ثانية يوضع أمامك اختيار بسيط قد يجعل حياتك كلّها مختلفة... وكلّ ثانية تختار أن تؤجّل القرار خوفا... فتظلّ كما أنت".

العنوان السابع :"هيبــتا" .

ثم خاتمة :في الواقع لا توجد خاتمة ... فلكل نهاية امتداد، يبدأ به كل شيء.

اختار الرّوائي محمد صادق، عناوين الداخلية للرّواية، حسب تسلسل الأحداث في السبع مراحل للحب، بداية، اللقاء، بداية الأزمة، والأزمة، ثمّ حل الأزمة، إما فراق أو محاولة طرفا العلاقة إعادة توطيد العلاقة من جديد. أمّا العنوان الأخير، هيبتا ،هي المرحلة الأخيرة، التي وصلتها عاقة واحدة، وهي علاقة (أ/يوسف) و(رؤى).

ـ المخرج هادي الباجوري، اعتمد في اقتباسه على العنوان الرّئيسي نفسه، إلاّ انّه أضاف عنوانا ثانويا " المحاضرة الأخيرة"، وذلك لأنّها كانت آخر محاضرة يقدّمها الأخصائي في علم النّفس شكري مختار.

وتخلّى عن عنوان "الاستهلال" الذي اعتمده الكاتب في الدّخول إلى العناوين التي يصبّ عليها الموضوع، ليدخل في المحاضرة والتي منها تنبثق باقي العناوين.

العنوان الداخلي الأول للفيلم المقتبس، كان اقتباسا حرفيا من العنوان الذي يقابله في الرواية: البداية : "قيل يوما أنّه لا توجد بدايات ... بل مجرّد نهايات مستمرة."

العنوان الثاني: الجنون" ذلك الشيء الخارج عن حدود المنطق".

العنوان الثّالث:الحلم" هل تبتسم من قلبك الآن؟".

العنوان الرّابع: الوعد" نعم يا سادة إنّها بلاهة السّعادة الخفيّة".

العنوان الخامس:" لا توجد حقيقة مطلقة، بل أكاذيب عشقوا تصديقها".عنوان آخر مقتبس بشكل حرفي.

العنوان السّادس :المقاومة" الحلول التقليدية لا جديد فيها، لذلك هي فعّالة".

العنوان السّابع: وهو أيضا لم يغيّر، هيــبتا .

اقتباس الموضوع والأحداث:

تتمثّل أحداث الفيلم "هيبتا" وموضوعه، في الأحداث والموضوع نفسه الذي ترويه الرّواية، والمتمحور في سرد مراحل الحب السبعة التي تمرّ بها أي علاقة حبّ وتجسدها كلّ منهما من خلال أربع قصص.

ورغم الاتفاق الكلّي في لبّ وروح الموضوع، إلاّ أنّنا نلتقي في بعض التّفاصيل المختلفة. كما أضيفت بعض الأحداث في الفيلم، وسنورد الاختلافات في الأحداث والأحداث المضافة والمحذوفة.

اقتباس الأحداث :

الأحداث المحذوفة: حذف المخرج الاستهلال عند دخول المحاضر القاعة وتناثر أوراقه، وضحك الحاضرين وعدم الإصغاء، والاهتمام لحاضرته.

في المرحلة الأولى:

في الرّواية: دخول (أ) منزله وفتح "الفايسبوك" وكتابته في صفحته "ورقة في عرض البحر مكتوب عليها أنقذوني"، وسؤال سلمى عن سبب كتابتها والحوار الذي دار بينهما"[1].

في الفيلم:

ـ حذف المخرج تدخلات الحاضرين في المحاضرة، واحتفظ بواحدة مع بعض التغيير.

ـ حذف مشهد (د) في الرّواية، وهو في البيت يلعب بالطيّارة، في المرحلة الأولى ويعبّر عن رغبته بأن يصبح طيّارا، والفتاة (مروة) بجانبه لم يعجبها الحديث لأنّها لا تحبّ الطائرات"[2].

بينما نجد (د) في الفيلم، الذي أصبح يسمّى (شادي)، في المدرسة يلعب مع الفتاة (مروة) بقوقعة الحلزون، وكانت مستمتعة عكس الرّواية التي كانت فيها تشعر بالملل.

في المرحلة الثانية:

تأجلت عملية (ب) في الرّواية، وكان السبب عملية فتاة اسمها(سارة) .

دخلت (سارة) غرفته، والمرض باديا على ملامحها. دار حوار تعارف بينهما وتأسّفت على تأجيل العملية بسببها".[3]

---

[1] محمد صادق : رواية هيبتا، الرّواق للنشر والتوزيع، ط10، ص24.

[2] ينظر، المصدر نفسه،ص 33 ،34.

[3] ينظر،المصدر نفسه، ص45. 46..

أمّا في الفيلم، فلا توجد أصلا شخصية (سارة) ليكون الحدث، وبالتّالي فالأحداث المتعلّقة بهذه الشخصية كلّها محذوفة في الفيلم.

في الرّواية، احتفل (د) بعيد ميلاده وكان كالتالي:

" في عيد ميلاده الثامن، وبعد أن أطفؤوا الشموع، وأخذوا في فتح الهدايا الكثيرة وسط ضحكات الأهل الطيّبة، وحقد جميع الأطفال بكم الهدايا التي يفتحها (د) .

ذهب (د) إلى (مروة) وقال لها مرتبكا:

مروة أنا بحبك، وعاوز اتجوزك .

نظرت له مروة وقالت بفرحة:

أنا كما بحبك وعاوزة اتجوزك.

ضحك (د) ثمّ تركها، وذهب راكضا ليكمل لعبه مع بقية أصدقائه"[1]، في الفيلم حذف الحدث.

في المرحلة الثالثة :

ظلت (علا) تسير في ذلك المول التجاري الكبير تنظر لكل شيء بشرود مع صديقتها (...) نظرت لصديقتها التي تعرف كلّ شيء فابتسمت لها قائلة: خليه بيجي لما نشوف آخر جنانك ده إيه. لم تنتظر لتكمل صديقتها كلامها، حتى طلبته على الفور لتسمع صوته الدافئ الذي يجعلها تشعر بالراحة غير الطبيعية ....[2] عزمته لتراه

[1] محمد صادق :المصر السابق،ص36.

[2]ينظر،المصدر نفسه، ص112 . 113 . 114. 115 . 116.

في ذلك المول التجاري، قبل العرض، والتقيا ورقصا تحت المطر.لا وجود لهذا الحدث في الفيلم.

المرحلة الرابعة:

لقطة رقص(أ) مع رؤى في بيته محذوفة في الفيلم.

وجلوس (ج) مع (علا) في المقهى ورسمه لها وهي سعيدة، وكتب على ورقة وقدّمها لها، وبعد أن رفعت عينيها وجدته جالسا على ركبتيه طالبا منها الزواج. حدث محذوف في الفيلم.

ـ أمسك المحاضر أسامة حافظ لهاتفه وأرسل رسالة على "الواتس أب" لزوجته يقول فيها: "وحشتيني على فكرة (.....) طيب سلام دلوقتي عشان أكمل المحاضرة .

من المشاهد المحذوفة كذلك، نظرا لأن المحاضر في الفيلم هو صاحب القصص وزوجته كانت حاضرة في المحاضرة.

ذهاب (د) لبيت مروة يسأل سبب انتحار أمه لتفتح مروة له الباب. حدث محذوف في الفيلم.

<u>أمّا الأحداث المتغيّرة فتمثّلت في:</u>

عندما خاصم (د) مروة بسبب لعبها مع غيره، وذهابها لبيته لتراضيه ولتبرّر سبب لعبها مع غيره " التفت إليها ونظر لها لحظات ثم اتّجه لدرج مكتبه، وقدم لها ورقة مرسوم عليها طفلان، وقال لها باسما ،كنت إجيت عشان أديكي دي...." هكذا تصالحا في الرّواية، أمّا في الفيلم، فلم تذهب إليه وإنّما صالحته عندما التقت به في المدرسة.

الاختلاف في الصورة التي رسمها (ج) في الرّواية، كان الرسم في الرّواية عبارة عن علا "بعينيها الواسعتين، وأنفها الدّقيق، وفمها الواسع وجسدها الرّفيع .... رغم أنّها محجبة لكنّه رسم شعرها بدقّة ... يخرج من ظهرها جناحان وفي يدها أسار حديدية تربطها بالأرض ... وكانت في الرسم تبكي رغم الضحكة الرّائعة التي على شفتيها."[1] أمّا في الفيلم فقد رسم علا بشعرها رغم أنّها محجبة.

كذلك أم (د) في الرواية انتحرت بالسكّين، مقارنة بالفيلم الذي انتحرت فيه بابتلاعها كمية من الأقراص الطبية.

ـ أنهت علا علاقتها بأحمد هاتفيا عكس الفيلم الذي ذهبت إلى مقرّ عمله .

بعد خروج (ب) من العملية التمّ حوله كلّ من سارة وعبد الحميد ودنيا والدكتور الذي أخبره بأشياء لم يستوعب منها الكثير سوى أنّه لن يعود كما كان .

أمّا في الفيلم لم يفسّر له الطبيب حالته بعد العملية، ولم يُورد كيف علم بعرجته.

الاختلاف في صاحب القصص الأربعة:

ورد في نهاية الرّواية أنّ صاحب القصص الأربعة أحد الحاضرين في القاعة ويتضح ذلك جليا في نزوله درجات القاعة بعرجة خفيفة. وكذلك إبلاغ المحاضر له أن يسلّم على زوجته رؤى وابنته سارة.

أمّا الفيلم فكان صاحب الرّواية، هو نفسه الأستاذ المحاضر، وكذلك تواجد زوجته مع الحاضرين في القاعة.

[1] ينظر،محمد صادق : المرجع السابق، ص 30.

الأحداث المضافة:

مشاهد تظهر فيها شجارأم شادي مع أبيه، بسبب خيانته لها في العديد من المرّات.

دخول عبد الحميد غرفة العمليات وموته.

ذهاب يوسف مع سلمى ليختار لوازم الزفاف.

طلب رامي السّماح من (علا) بعد شكّه في خيانتها له.

إضافة إلى تأخير حدث موت (أ) أي (يوسف) من المرحلة السّادسة إلى المرحلة السّابعة، وتقديم الحدث الذي سرد فيه (ج) أي (رامي) حياته الخاصة ل(علا) من المرحلة السابعة إلى المرحلة السادسة.

نظرا لحصر الفيلم في وقت محدد، لزم على المخرج أن يحذف كل الأحداث والشخصيات الثانوية التي لا تؤثر في مجرى سير القصة، بدون أن يخل بالموضوع. ويضيف أشياء تعبّر بمشهد صغير يلخص فقرات في الرواية . وغيّر في الأحداث وقدّم فيها وأخّر لأنه غيّر في الشخص الذي عاش القصص الأربعة.

اقتباس المكان والزمان:

اقتباس المكـــان:

المكان الذي طلبت (مروة) فيه السّماح من (د) في الرّواية هو المنزل. أمّا في الفيلم فطلبت من شادي السماح في ساحة المدرسة.

اقتبس المخرج جلّ الأمكنة التي كانت في الرّواية، كالسطح الذي كان مكان التقاء (أ) أي (يوسف) بـ (رؤى)، وكذلك المقهى الذي التقيا فيه (علا) بـ (رامي)، والمستشفى الذي مكث فيه(كريم)، ومكان المدرسة الذي كانت أحداث (د) أي شادي ومروة.

اقتباس الزّمـــــــان:

يوجد في كل من الرّواية والفيلم زمنان، الزّمن الأول، هو الزّمن الحاضر الذي يمثّله زمن المحاضرة وذهابه إلى زمن الماضي بتقنية الاسترجاع. بحيث كان يروي حياته الماضية في الفيلم. أمّا في الرّواية فكان الرّاوي يقص حياة أحد الحاضرين في القاعة.

أمّا الزمن الثّاني، فهو الظاهر وهو زمن الحاضر في تسلسل الأحداث في القصص قصة (أ) ثم(ب) ثم (ج) ثم(د). ولكن في نهاية الرواية أو الفيلم تكشف مدى التلاعب الزّمني والتأرجح بين مرحلة الطفولة (شادي /د) ومرحلة المراهقة (كريم/ب) ومرحلة الشباب (يوسف/أ)، و(رامي/ج). وذلك لنكشف في الأخير أن كل القصص تعود لشخص واحد، وبذلك نعود للزمن الأول، الذي سبق وأن أشرنا إليه : زمــن استرجاع المـاضي. وكل هذا التداخل في الأزمنة من أجل تحقيق الغاية التي تتمثّل في إخفاء سرّ أنّ كل العلاقات تعود لشخص واحد لا يزال على قيد الحياة، ومنه فإن المكان والزمان في الفيلم هو نفسه في الرّواية.

اقتباس الحوار:

في المرحلة الثّانية :حوار أحمد مع علا:

" علا ... عاملة إليه؟

أحمد في حوار مهم عاوزاك فيه.

ما بينفعش نأجله شوية يا حبيبتي ...أصلا أنا الكينغ في البولة والعيال متعصبين.

أحد أصحابه قال بسخرية: ماينفعش نأجله شوية يا حبيبتي؟ ماهي لا تركبك على روح حبيبتك.

خلاص يا علا قلتلك بعدين...

فعلا؟ بتشد عليّ أنا بدل ما تلم الأهبل لي جنبك ده؟

يوه يا علا سلام.

سلام."

حوار (ب) مع دنيا:

"أنا بحبك... بحبك قوي كمان بحب ضحكتك لما بتكرمشي مناخيرك كده... بحب لما بترتبكي شوية فتمسكي خصلة معينة من شعرك وتلفيها حولين صباعك... بحب هزارك معايا اللي مش بتهزريه مع أي واحد... بحب جدعتك ووقفتك معايا في كل زعلة... بحب أنك مابتروحيش لأي حد في الدنيا غيري لما تكوني متضايقة.. بحب فيك كل حاجة (...)

أنا بحبك من ثالث إعدادي يا حمار.

طب ماتقوليش حمار لراجلك طيب...عيب"

اقتباس الحبكة :

إن اقتباس الحبكة الذي يعتبر لبّ الرواية، اتسم بالأمانة، فقد تجسّد واحتفظ بها والمتمثلة في بداية تكوُّن الشّك في قلوب العاشقين وخوفهم من تخلي وملل الطرف الآخر.

اقتباس النهاية:

كانت نهاية كل علاقة في الفيلم كنهاية العلاقة التي تقابلها في الرّواية. وذلك بفشل كل العلاقات، والتي لم تفشل علاقتهما، انتهت بموت أحد طرفيها .

الاختلاف الوحيد في النهاية، أنّ القصص تعود إلى أحد الحاضرين في الرواية. أمّا الفيلم، فتبيّن أن من عايش القصص هو الدكتور المحاضر.

2. مظاهر الاقتباس السينمائي في رواية هيبتا:

2 .1 مشاهد من الفيلم وفقرات روائية:

المشهد الأول:

الفقرة الروائية المقتبس منها :

" نظر لكل ما هو تحته من هذا الارتفاع الشاهق ... كل شيء يبدو صغيرا لدرجة مريحة ... البشر والعربات والمشاكل والهموم .. كل شيء في غاية الصغر. ربّما لهذا يعيش أهل الجنة في راحة، عندما يدركون أنّ هناك أشياء أكبر بكثير من تلك التّفاهة المسماة "دنيا".

استند على قدمه اليمنى، ليصعد بجسده كله على إطار الشرفة، العريض قليلا ساندا بيده على سقف الشرفة، مزيدا من الجنون قليلا ... "[1]

رغم التغييرات البسيطة جدا، إلاّ أنّ المخرج احتفظ باستناد (أ) يوسف على قدمه اليمنى تحديدا، وإطار الشرفة العريض قليلا، ونظره من الارتفاع الشاهق على كل الأشياء التي تبدو صغير، وتصويره للسّيارات والبشر.

المشهد الفيلمي الثاني :

[1] محمد صادق:المصدر السابق ،ص41 .

الفقرة الروائية المقتبس منها :

" ليجد يدها ترتفع مفرودة، وتحركها بالقرب من رأسها كالتّحية العسكرية... فابتسم ببلاهة، ليجدها تنهض وهي تنظر له، ثم تقف على السور الرفيع قليلا، جعلت قلبه يخفق في خوف مفاجئ عليها، ليجدها تفرد ذراعيها وتمشي على السور، كمن يمشي على الحبل، لكنها تمشي بمنتهى الاتزان ودون قلق أو خوف... "[1]

المشهد الفيلمي الثالث :

[1] محمد صادق :المصدر السابق ،ص 55 – 56 .

الفقرة الروائية المقتبس منها :حوار أحمد مع علا:

" علا ... عاملة إليه؟

أحمد في حوار مهم عاوزاك فيه.

ما بينفعش نأجله شوية يا حبيبتي ...أصلا أنا الكينغ في البولة والعيال متعصبين.

أحد أصحابه قال بسخرية: ماينفعش نأجله شوية يا حبيبتي؟ ..ماهي لا تركبك على روح حبيبتك.

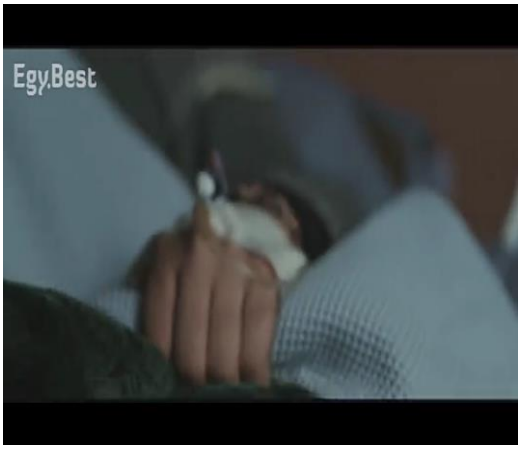
خلاص يا علا قلتلك بعدين...

فعلا؟ بتشد عليّ أنا بدل ما تلم الأهبل لي جنبك ده؟

يوه يا علا سلام.

سلام."[1]

المشهد الفيلمي الرابع :



[1] محمد صادق :المصدر السابق ، ص49.

" بدأ مفعول البينج في الذهاب، فشعر بآلام لا توصف في مكان الجراحة والقدم..

اعتصر الهاتف المحمول على أذنه، وقال لها:

مش قادر استحمل الوجع يا (دنيا) ... أنا عاوز أموت

(...)

نظرت لأمها التي دخلت غرفتها الآن تحدق فيها بصرامة، وتشير أن الساعة الآن الثانية صباحا، في حين قال (ب) صارخا :

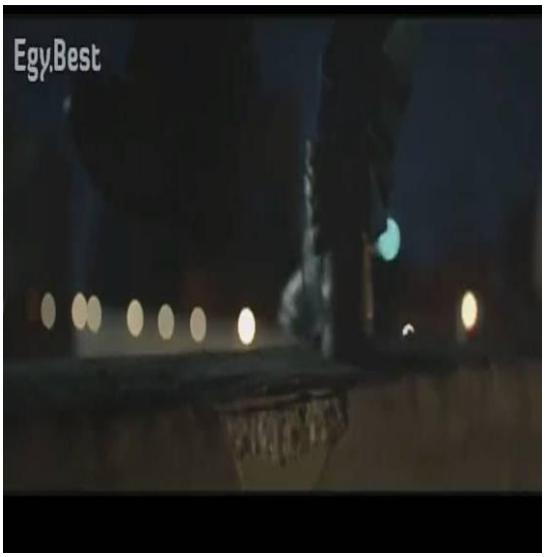
كفاية وجع بقى.

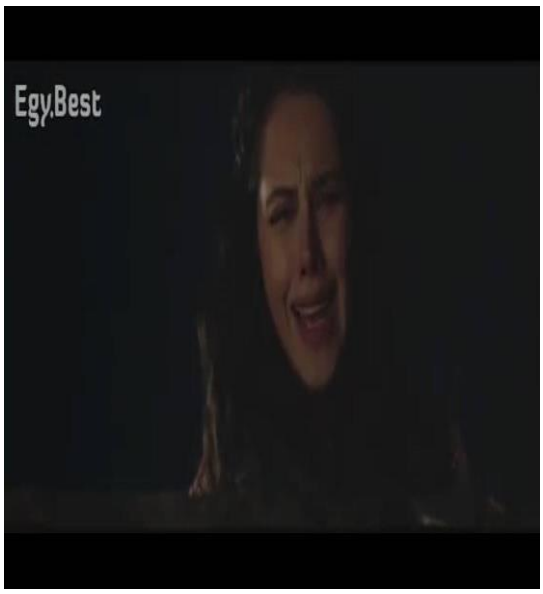
(...)

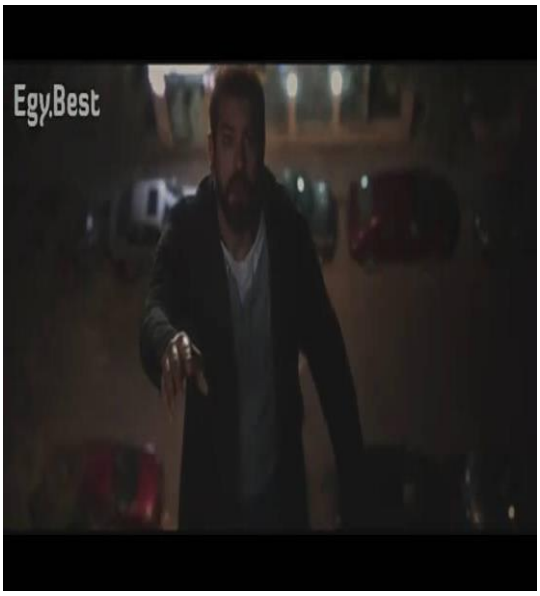
لم تستطع النطق أمام نظرة أمها الصارمة، ثم لم تدر ماذا تفعل، فضغطت على زر إنهاء المكالمة، لتقطع صرخة عالية صدرت من سماعة الهاتف، (...) ونظرت لأمها التي أشارت لها أن تعطيها الهاتف وبدون نقاش ..."[1]

المشهد الفيلمي الخامس:

[1] محمد صادق : المصدر السابق ،ص161.







" ذهب وهو مسرعا ليقفز فوق السّور، ويحاول الوقوف عليه، فصاحت هي فيه تلك المرة:

أنت بتعمل إيه؟ .. انزل ...

(...)

بس انزل بس، عشان أنا خايفة عليك.

ضحك هو بسعادة، وهو يترنح فوق السور محاولا إيجاد نقطة اتزان.

(...)

نظرت له بعشق..

لم يجد مركز اتزان من شروده ..

لذا وسط نظرتها العاشقة .. وجدته يختفي أمام عينيها ..

يميل جسده للوراء، وهو يلوح بيده في محاولة للاتزان.

لكن لم يفلح ..

نظر لها بعذر لحظات.. مد يده كي تسكه، لتتحرك محاولة اللحاق به، لكن لم تكن سرعتها كافية.

وهوى

بتلك القسوة هوى ...

كان هناك أمامها في لحظة ... ثمّ اختفى

بتلك البساطة القاتلة

سمع صرختها، لكنه لم يفهم معناها..

مرت حياته كلّها أمام عينيه في ثوان معدودة، وتوقفت كلها في النهاية عند صورتها".[1]

[1]ينظر،محمد صادق :المصدر السابق.ص 191 ـ 192 ـ 193

2.2 جمـالية الاقتباس :

جمالية الاقتباس في تصوير القصص : اقتبس المخرج بدايات ونهايات والأحداث الأساسية المحرّكة لكل قصة من القصص الأربعة، وأثناء قراءتنا للرّواية وقبل الوصول إلى القصص، نبتدئ بالاستهلال، وهو دخول المحاضر إلى قاعة المحاضرات وعند مرورنا بشخصية "أسامة حافظ "، يتبيّن لنا أنه شخص يتوسط عمره مابين الثانية والثلاثين من عمرة والسابعة والثلاثين، يتميز بالهدوء وبعيد عن العصبية، بهندامه المنتظم وأنيق طالما أنّه أخصائي في العلاقات الأسرية والزوجية، كما يبدو لنا أنّه عقلاني في التعامل مع الأشخاص والأمور.

أمّا الشخصية المقابلة له في الفيلم شكري مختار، فقد صوّره بنفس هدوء "أسامة حافظ" والهندام المنتظم، وعقلانيته في التعامل، أمّا عمره فيتراوح ما بين الستين سنة والخمسة والستين سنة، وهذا التغيير تابعا للتغير الذي أحدثه في من عايش القصص الأربعة، إذ في الفيلم الدكتور المحاضر هو صاحب القصص، فمن الطبيعي أن يتغير عمره مادام هو من عايش القصص.

بالعودة إلى القصة الأولى، التي صاحبها (أ)/ يوسف، فنجد المخرج قد تمكّن من تصوير هذه الشخصية، كما وصفتها الرّواية، إذ يظهر لنا غامضا وروتينيا وصامتا وحزينا وبروده العاطفي مع سلمى، ولا يتأثر بكلامها ولا فرق ع نده بين بقائها عن غيابها، وفي الفيلم ظهر بنفس الصفات، وذلك من خلال لحيته الكثيفة قليلا، ولباسه ذو اللون الغامق، وصمته وانطوائه على نفسه، وبروده العاطفي مع سلمى، إذ لم يأبه بحديثها المشوّق والحنون .

كما نجده قد احتفظ بالنظرة الأولى بين (أ) / يوسف ورؤى، وذهابه إلى السطح ولقائهما وتتبع الحدث الذي قوّت علاقتهما، وهو ذهابها إلى بيته، وسردها لحياتها الماضية، ومن ثمة زواجهما.

ومع تسرب الشك في نفس يوسف الذي لم ترو الرواية عنه الكثير، أوضحه الفيلم في مشهدين، وهما : تأخر رؤى عن البيت وغضب يوسف منها، وتأخرها عن موعد الفيلم الذي اتفقا أن يشاهداه معا. والخوف باديا على وجهه من هروبها منه وتركها له.

أمّا نهاية القصة، فقد اقتبسها بحذافيرها، منذ اتصال رؤى ب (أ) / يوسف، ودعوتها له إلى السطح نفسه الذي كان المكان الأول الذي التقيا فيه، كما اقتبس الحديث الذي دار بينهما، وفرحته وصعوده من على سور العمارة .صوّر الفيلم انزلاق رجله، ومدّ يده رؤى لتمسك به، وبقاء نظره مسلط على رؤى، لتكون صورتها آخر ما يراه، كما ورد في الرواية تماما.

أمّا القصة الثانية، فبدأت في الرواية بكلمة "يا للملل". وأوّل ما صوّر للقصة الثانية في الفيلم، استلقاء (ب)/كريم على الفراش، وميله لرأسه نحو الخلف، مما يدلّ على مله ل انعدام ما يفعله غير الاستلقاء على السرير، وبنائه بيتا بعلب الدواء الذي يستهلكه، أمّا عن مكوثه مدّة شهرين في المستشفى والذي أخبرتنا به الرّواية، فنكتشفه من خلال علاقته بممرضته وطلاقة حديثه معها.

كما وضّحت لنا مشاهد الفيلم، أنّ له صديقة دنيا/ دينا يحبّها وعبّر لها عن ذلك باتصال هاتفي، وانتهت قصتهما في كلا الفيلم والرّواية بنزع أم دينا لهاتفها بعد أن وجدتها تتحدث مع ب/ كريم في منتصف الليل.

بدأت القصة الثالثة ب : "موجة من الضحك ارتفعت عاليه، في ذلك الكافيه..." الفيلم من جهته، يبدأ القصة، بمشهد مطابق للجملة السابق ذكرها، وهناك التقى (ج)/رامي بعلا، ومنه فقد اعتمد المخرج على نفس البداية،وفي نفس المكان، كما جسّد

اتصال علا بأحمد وتأجيله للكلام الذي كانت تودّ قوله، لأنه حدث مهم، كان سببا في دفع علا بالحديث مع (ج)، ذلك الحديث الذي يعتبر نقطة بداية العلاقة بينهما، منه أحست علا بأنّ لا أحد يفهمها أكثر من (ج)/ رامي، والتي توّجت بالزواج وانتهت بالطلاق،الذي صمتت عنه الرّواية، وصوّره الفيلم بمشهد صغير يوحي بتدهور زواجهما طلب (ج) /رامي الطلاق من علا.

أمّا القصة الرابعة والأخيرة: (د) /شادي، الطفل الذي يحب صديقته وابنة جارتهم مروة،و الذي انتهت علاقته بها بسبب انطوائه على نفسه وحزنه الذي لم يتوقف على أمه التي انتحرت .

حيث اكتفت الرّواية بالتعبير عن حزنه بالقول أنّه حزين جدا وانفراده وانعزاله عن الأصدقاء، في المقابل صوّر الفيلم حزنه بالكامل، وانطوائه على نفسه، وملل مروة منه، وذلك بمشهد يظهر بعده عن اللعب مع أصدقائه ومع مروة ذاتها، والاكتفاء بالجلوس على كرسييه وصمته الدائم، ممّا جعل مروة تتركه وتتخلى عنه، ذاهبة إلى حيث يجب أن تكون في عمرها، حيث اللعب واللهو والضحك.

ما أضافه الفيلم إلى القصة مكان تصويرها، إذ اقتصر المكان في الرواية في هذه القصة على بيت الطفلين د/شادي ومروة، أمّا في الفيلم فقد صوّر جزء في القصة في المدرسة، لكون أغلب أوقات الأطفال يكون في المدرسة.

كانت الرّواية المنبع الذي ارتوت منه السّينما، وأنتجت منه أعمالا فنّية نجحت في الكثير منها، كما طوّرت الفنّ الرّوائي، رغم الرفض الذي شُنّ ضد العلاقة بين الأدب والسّينما.

وخلصنا مع نهاية هذا البحث،بعد الإجابة عن الأسئلة التي راودتنا، إلى مجموعة من الإستنتاجات التي تبقى ناقصة، نظرا لطبيعة البحث العلمي الذي لا يمتلئ ويقول هل من مزيد، وسرعان ما تتحوّل نتائجه إلى أسئلة أخرى تطرحها الأذهان. ونلخص نتائج بحثنا المتواضع فيما يلي:

أوّلا:

- التقت السّينما بالأدب في عدّة نقاط أهمّها السّرد وعناصره الحكائية والمتمثّلة في الشخصيات والأحداث والزّمان والمكان.
- موقع القطيعة بين السينما والأدب في:

ـ اللّغة السّاردة، فلغة الأدب لغة مكتوبة والسّارد فيه الكلمة، أمّا لغة السّينما فلغتها مرئية، وساردها الكاميرا.

ـ المخَاطَب في الأدب، الفكر وعالمها الخيال، أمّا السّينما فهي تخاطب العين والفكر، وعالمها مزيج بين الوجود والفكر.

ـ العمق في التعبير، إذ نجد الأدب يصل إلى أعماق الفكر والنّفس والعواطف ويعبّر عنها بكلّ دقّة، وتفوّق على السينما في هذا.

- رغم الاختلافات الموجودة بين الأدب والسينما إلاّ أنّ هناك علاقة رابطة بينهما.

ثـانيا:

- ليست ولادة الفيلم من الرّواية يعني البتة أنّه أقل مستوى منها.
- الاقتباس هو المصطلح الأشمل والأكثر تعبيرا عن العلاقة الجامعة بين الأدب والسينما.
- بدايات الاقتباس من الرّواية، كانت الباب الضيق الذي تحوّل إلى الباب الأكثر اتّساعا وترحيبا بالسينما.
- الاقتباس من الرّواية إلى الفيلم هو تناول فنّي و إبداعي جديد للرّواية.
- الحذف والتغيير في الأحداث والشخصيات مع الحفاظ على فكرة الرواية ليس خيانة في الاقتباس، وإنّما ضرورة تفرضها طبيعة السّينما.
- الفيلم هيبتا المقتبس من رواية هيبتا، احتفظ فيه المخرج بالأحداث والشخصيات الرّئيسية، وعلى مجرى سير الرّواية، أمينا على فكرتها.
- إنّ الاختلاف الموجود بين الرّواية والفيلم، ما هو إلا اختلافا طفيفا لا يضر بمحتوى القصّة.
- حقق فيلم هيبتا المقتبس من رواية هيبتا نجاحا كبيرا.

في الواقع، أردنا أن نلمّ ونجمل في بحثنا هذا تحليلا شافيا وافيا، إلا أنّ الكمال في البحث العلمي شبه مستحيل، نكون قد أغفلنا جانبا من الدراسة لامحال.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر :

أ ـ المصادر البصرية:

1ـ فيلم هيبتا لهادي الباجــوري، 2016م.

ب ـ المصادر باللغة العربية:

المعاجم باللغة العربية:

1ـ أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، مكتبة لسان العرب، عالم الكتب، ج3، ط1، 2008.

2ـ أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها،مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ج1 (أ- ب)، 1983م.

3ـ جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، بيوت،ط2، 1984.

4 ـ مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، ط2 منقحة ومزيّدة.

5ـ محمد التّونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ط2، 1999م.

6ـ محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ج6.

7ـ محمد صادق: رواية هيبتا، الرواق للنشر والتوزيع، ط 10،دت.

المعاجم المترجمة:

1ـ ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تر: فايز بشور، د ت.

قائمة المراجع :

أـ المراجع العربية:.

1 ـ بحوش عمار: مناهج البحث العلمي وطرق إعداد البحوث، ديوان المطبوعات الجامعية،الساحة المركزية، بن عكنون،الجزائر، ط3، 2001.

2 ـ توفيق الحكيم: فن الأدب، دار مصر للطباعة، د ط، دت.

3 ـ جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، دط،1978.

4 ـ حسن لشكر: الرّواية العربية والفنون السمعية البصرية،مظـاهر التفاعل، المجلة العربية، الرّياض،1431هـ.

5 ـ سلمى مبارك: النص والصورة، السينما في ملتقى الطرق، الهيئة المصرية العامة للكتب، دط، دت.

6 ـ صلاح أبو سيف: كيف تكتب سيناريو، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1981م.

7 ـ صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998م.

8ـ فتحي العشري: سينما نعم... سينما لا... ثاني مرّة، المكتبة الأكاديمية، د ط، دت

9ـ قيس الزبيدي: في الثقافة السينمائية، مونوغرافيات، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2013م.

10ـ محمد الماكري: الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، كانون الثّاني 1992 م.

11ـ مجموعة من المؤلفين: الرّواية الجزائية،مسارات وتجارب، المكتبة الوطنية الجزائرية، دط، دت.

المراجع المترجمة:

1ـ أدريان برونل: سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما،تر: مصطفى محرم، د ت، د ن.

2ـ أندريه تاركوفيسكي: النحت في الزمن، تر: أمين صالح،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006م.

3ـ لوي دي جانيتي: فهم السينما،تر: جعفر علي، منشورات عيون، المكتبة السينمائية، دط، دب، دت.

4 ـ فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الرّوائية، تر:سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، دط،2010م.

5 ـ ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت،ط2 ،1982م.

ب/ مقالات ومواقع إلكترونية:

المجلاّت والجرائد :

1ـ أحمد جمال حجازي: الاتجاهات الحديثة في المكتبات والمعلومات،أثر مشاهدة الأفلام الرّوائية المصرية، النّاشر أحمد أمين، ج43، 2010م.

2ـ إدريس سامية: اقتباس الأدب في السّينما، مجلة خطاب، جامعة عبد الرّحمان ميرة، بجاية الجزائر، ع18،دت.

3ـ حدور نور الدين عبد الواحد: اللغة السينمائية، الأسس النظرية وإشكالية المفهوم، آفاق سينمائية، دب، ع 3،دت.

4 ـ حسن الحجيلي: التناص والأجنسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 205، ج26، أيلول 1996.

5 ـ سيزا قاسم: القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمنيوطيقا، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مج 23، ع43، يونيو 1993م.

6 ـ فراس عبد الجليل عبد الأمير الشاروط: السّرد الروائي ... السرد الفيلمي، ضرورة المعالجة الفيلمية، مجلّة القادسية للعلوم الإنسانية، مج12، ع2، 2009م.

7ـ فيصل الدراج: صناعة الأدب في السينما، كتب وقراءات،دط، دت.

8ـ قيس حدّاد: تعال إلى حيث النكهة، رؤى نقدية في السينما، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، أغسطس 2009.

9ـ مخلص الصغير: حوار مع جون كيليدر، ثقافة العرب، دن،ع 10599، 11 أفريل 2017.

10ـ نجلاء مصطفى فتحي غراب: سيميولوجيا الصورة المرئية وعلاقتها باللغة اللسانية، مجلة فتوحات مصر،ع 3، جوان 2010.

11ـ هالة ياقوت: علاقة الأدب بالسينما، حلقة نقاشية في مجلس الثقافة المصرية، صحيفة اليوم، القاهرة، ع15774، 22أغسطس 2016.

المواقع الإلكترونية:

1ـ أسامة فاروق: السينما والأدب... الخيانة هي الحل، مجلّة المدن، 7ماي2017. الموقع الإلكتروني: https://www.almodon.com/culture/2017/5/7.

2ـ المصطفى الإسماعيلي: الأدب والسينما، تحويل الروايات إلى أعمال سينمائية،عمل شاق، موقع أنفو. دت.الموقع الإلكتروني: Ahdath.info/33762

3ـ حسن عادل: أشهر الأفلام الأمريكية أصلها روايات، ساسة بوست، 22مارس 2014. الموقع الإلكتروني: http://www.sasapost.com/from-novel.to.htm

4ـ ريما المسمار: كتابات على الشاشة في مناسبة بيروت عاصمة عالمية للكتاب، جريدة المستقبل، 8 يناير 2010. الموقع الإلكتروني: Aàoopmùyx33W .

5ـ زكرياء محمود: العلاقة بين الأدب والسينما، عالم نوح، دت. الموقع الإلكتروني: www.nouhworld.com/article/العلاقة_بين_الرواية_والسينما.html

6ـ زكرياء محمود: ندوة حوارية عن علاقة الرواية الأدبية بالسينما والتلفيزيون، عالم نوح،24 نوفمبر 2011.الموقع الإلكتروني: http://www.nouhworld.com/article

7ـ قيس الزبيدي: حول مصطلح اللغة السينمائية،حياة في السينما، الجمعة 9يناير 2010. الموقع الإلكتروني:
http://life_in_cinema.blagspat.com/2010/07/blag_post.09htmp

8ـ كه بلان محمد: الصورة السينمائية في حيز مسدود، الصباح الجديد. الموقع الإلكتروني: http://newsabah.com/newspaper/135579 .

9. محمد فوزي:(في ذكرى وفاته ... تعرّف على أهم الأفلام المأخوذة من روايات محفوظ)، اليوم الجديد،30أوت2015. الموقع الإلكتروني:
http://www.elyomnew.com/news/inside/2015/08/30/32565#.WxvK8BJDDIU

10. علي أبو شادي، آمنة ربيع: محاضرة الرّواية والفيلم السّينمائي، النّادي الثقافي، جمعية السّينما العمانية،22 مارس 2016.
www.youtube.com/watch?v=zjmDhQ-QeT4

11. نور الدين محقق: تقنية الكتابة بين الرواية والسينما، الموقع الإلكتروني:
www.aljabriabed.net/473.04mohakik(2)htm

12. هشام عبد زيد عطية: تقنيات سينمائية في الرواية الحديثة (البعد المرئي للنص)، جامعة القادسية،دت.
www.uokufa.edu.iq/journals/index.php/arll/article/view/4817

13. السيناريو الفني، موسوعة مقاتل من الصحراء.دت، الموقع الالكتروني:
www.moqatel.com!open share.

14. الرّواية والفيلم، هل أحدهما يكمّل الآخر، مجلّة فكر الثقافية، الموقع الالكتروني:
www.fikrmag.com/topic_details_topic_id20

15. ويكيبيديا، الموسوعة الحرة. الموقع الإلكتروني:/https://ar.wikipedia.org/wiki

رسائل جـامعية:

1 ـ دليلة بوحاري، نورية بوحاري: مذكرة الرّواية الجزائرية بين الكتابة الروائية والصورة السّينمائية، جامعة عبد الرّحمان ميرة، بجاية، 2014/ 2015.

الفهـــــــــرس

شكـر وتقدير

إهداء

مقدّمــة

مدخـل 1

الفصل الأوّل: الأدب والسينما .

المبحث الأوّل: علاقة الأدب بالسينما..... 2

1ـ اتصال الأدب بالسينما 2

2ـ انفصال الأدب عن السّينما..... 11

المبحث الثاني: الاقتباس السينمائي من الرواية إلى الفيلم.

1ـ مفهوم الاقتباس السينمائي وبداياته..... 18

2ـ الاقتباس السينمائي خيانة ضرورية..... 26

الفصل الثانــي: التجسيد السينمائي لرواية هيبتا.

المبحث الأوّل : هيبتا بين الرّواية والفيلم 32

1ـ ورقة تقنية للفيلم "هيبتا" 32

2ـ الاقتباس من رواية هيبتا 46

المبحث الثاني: مظاهر الاقتباس من رواية هيبتا..... 58

1ـ مشاهد من الفيلم وفقرات روائية.....58

2ـ جمالية الاقتباس من رواية هيبتا 66

خـــاتمة..... 69

قائمة المصادر والمراجع 71

الفهرس 77