

العلوم الإنسانية القصائد



جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي
والبحوث العلمي
جامعة القادسية / كلية الآداب

تصدر عن كلية الآداب - جامعة القادسية / جمهورية العراق

ISSN 1991 - 7805

مجلة علمية فصلية محكمة

رد ملة ١٩٩١ - ٧٨٠٥



القصائد

- سفير العراق العلمي في اليمن / ميمر بن راشد الأزدي البصري
- عمرو بن معدى كرب الزبيدي ودوره في فتح العراق وبلاد فارس
- المباحث النقوية عند المظهر العلوي
- الحكم الأخلاقي في التاريخ عند الجاحظ
- الأمن النفسي من منظور إسلامي لدى طلبة الجامعة المستنصرية
- التحويل الصرفي ودلالاته في شعر بدر شاكر السياب
- التحليل في الشعر العربي / دراسة نفسية معرفية
- تغيير أسماء المدن واستبدالها عند الملوك الآشوريين
- العادات الغذائية لدى طلبة كلية التربية / جامعة القادسية
- التثنية في العوالم الملكية الآشورية
- أسلوب الحضري في زهر الآداب وشعر الآداب
- دور العرافة في مدينة ماري (المستندة من قصص الكلدان)
- د. محمد كريم إبراهيم
- د. عيسى محمود عسود العزام و د. موسى بنى خلك
- م. كاظم داخل جبير
- د. سعد كاظم عبد الجبالي
- د. عيسى رمضان رمح الجبوري
- د. سمير داود سلمان
- م. م. أسيل أنور محمد البياتي
- د. عامر عبد الله نجم الجميلي
- م. نبال عيسى هادي المهجة
- د. صفوان سامي سعيد
- د. منار جبار رزيق
- م. م. د. خليل سعيد عبد القادر و م. م. د. نجيب سليم فرحان

المخلص

كثر الحديث عن الاقتباس السينمائي من الرواية وعن التزام المعد (مخرج/سينارت) بالنص الروائي الأصلي وكيفية إيجاد المعادل البصري للنص المكتوب في الرواية.

فجاءت بعض الأفلام نقل حرفي للرواية كرواية (سكوت فترزجارد) عن تهشم الحكم الأمريكي (غاتسبي العظيم) بفيلم من إخراج (جاك كلايتون) وضع له السيناريو المخرج فرنسيس كوبولا ذائع الصيت، لكن البعض الآخر أثر السير في طريقة مغاير محدثا بعض التغيرات على النص الروائي الأصلي، فهو أما يعيد بناء مقطع أو حدث من الرواية ثم يبني عليها فلمه الخاص أو يعيد هيكليته بناء شخصية، إن الأمثلة كثيرة على هذا النوع من الاقتباس وأفضل مثل على ذلك فلم (المريض الإنكليزي) للمخرج (توني مانغيللا) المأخوذ عن رواية الكاتب (مايكل أونداتجي).

هذه الإشكالية بين الرواية والفلم ليست وليدة اليوم بل هي منذ الاكتشاف الأول للسينما وتذكر في هذا الصدد المحاولة الأولى التي قام بها المخرج (فون ستروهايم) لرواية (فرانك نورس) الشبح، وما حدث بعدها من مشادات ومعارك مع منتجي الفلم الذي استغرق طوله (١٠) ساعات لضخامة الرواية والتي فيما إعادة الشركة المنتجة اختزاله ومنتجته إلى ما يقارب الـ (٥) ساعات وهو ما رفضه بشدة مخرج الفلم كون هذه الساعات الخمس لا تعطي الرواية حقها، فقد ذهب ستروهايم بعيدا عندما حاول إيجاد معادل بصري لكل كلمة موجودة في الرواية.

السينما وسيط بصري تتمتع بإمكانية الإيجاز والانتقال السريع بين الأحداث أو الأزمنة والأماكن والشخصيات واختزال بعض فصول الرواية فمثلا في فلم المخرج (أيفان بيترييف) المأخوذ عن رواية (الإخوة كارامازوف) للعقري (ديستوفسكي) نجد أن المعد حذف فصل المفتش الأعظم الذي كتبه (إيفان كارامازوف) والذي يستغرق في الرواية أكثر من (١٠٠) صفحة على الرغم من أهمية هذا الفصل الذي يعرف القارئ بأسلوب ونمط تفكير شخصية إيفان، مع هذا فان طول الفلم تجاوز الثلاث ساعات مع جهود السينارست والمخرج للمحافظة على روح النص الروائي الأصلي.

وإذا أردنا التحدث عن السينما والرواية فلا بد من الوقوف على النماذج المتفرقة في الإعداد السينمائي للرواية وخير من يمثله (ستانلي كوبريك) الذي اعد أفلام مهمة عن روايات أدبية مثل (أوديسا الفضاء ٢٠٠٠) عن رواية آرثر كلارك و(لوليتا) عن نص (ناباكوف) و(عيون مغلقة باتساع) عن (آرثر شنتزلر) و(البرقالية الميكانيكية) عن (انتوني بيرجس). فقد كتب سيناريوهات هذه الأفلام ولم يلتزم إطلاقا بنصوص الروايات وأحداثها فقد كانت يبحث عن الفكرة والروح وهو ما أثار الخلاف بينه وبين ناباكوف أثناء العمل على رواية (لوليتا) في النهاية يقول ناباكوف إنني بدأت عندما أنام أحلم بفلم كوبريك وليس بروايتي. واعتقد انه لو تسنى إلى آرثر شنتزلر مشاهدة الفلم الذي أخرجه كوبريك (عيون مغلقة للتساع) عن قصة (حلم مزودج) لما اعترض عليه مطلقا... فقد استنرف المخرج مع السينارست (فردريك روفانيل) كل مخليتهما في إعادة تشكيل النص الفيلمي بنفس الأسلوب والجو العام الذي كتب به شنتزلر قصته فقد عرف كوبريك كيف يوجز الفكرة الفلسفية النفسية للرواية وهو ما يذكره (روفانيل) بكثير من المتع في كتابه (سنتان مع كوبريك).

ومن العلامات المهمة في الإعداد السينمائي للرواية ما نجده في رواية الحرب والسلام بنسختيه الأمريكية والروسية فالفلم الأمريكي أختزل الرواية وأمات روحها فجاء فلما باهتا وباردا رغم حشد النجوم فيه على عكس النسخة الروسية التي أخرجه (سيرغي بوندراجوك) والتي جاءت في أكثر من (٦) ساعات وبتفاصيل مهمة وحيوية وبنماذج إنسانية محبوكة جيدا ونقل للروح وأجواء الرواية الأصلية وتصوير وإخراج متقن هذا شيء قليل من فيض عن الاقتباس السينمائي من الرواية وهو ما يؤشر على أهمية السينما كجنس أدبي تعبيرى مستقل عن الرواية، سواء كان بطريقة الاقتباس الحرفي أو بالتعبير من خلال الإيجاز والاستعارة، مع هذا يبقى لكل من السينما والرواية كيانه الخاص المستقل.

الصعوبة تكمن من وجهة نظر شخصية (وهو ما يحاول قراءته البحث) فيما يحدث في الروايات (الإشكالية) إن صح مصطلح الإشكالية هنا وهي الروايات التي تزخر بالكثير من الأحداث والمراجع التاريخية والمواد التعليمية وتقاطع السرد وتداخل الأماكن والأزمنة مثل رواية (جون فاولز) المعروفة (امرأة الضابط الفرنسي) والتي أعدها للسينما المسرحي (هارولد بنتر) وإخراج (كارل رايس) وهي رواية تفصيلية ومتشعبة، لعبها بنتر بذكاء عندما جعل الحكايتين تتدخلان مع بعضهما وكأنهما صدى لترديد الماضي عبر الحاضر من خلال سرد فلم داخل فلم.

من جهة أخرى قد تتمركز الصعوبة في نقل الوصف الدقيق للشخصيات والأماكن والذي قد يمتد في رواية ما إلى عدة صفحات ولكن قدرة السينما على الاختصار والتكثيف يمكن أن تختزل هذه الصفحات إلى لقطة واحدة أو مشهد وأفضل تعبيراً عن ذلك هو مشهد التفاتة (ميريل ستريب) نحو (جيرمي ايرونز) تلك الالتفاتة التي غيرت مجرى حياته في فلم (امرأة الضابط الفرنسي) والتي وصفها فاولز في الرواية إلى ما يقارب الثلاث صفحات، بالطبع هنا قدرة الممثل على احتواء الفعل والإحساس في هذه الصفحات فقد عرفت (ميريل ستريب) دواخل الشخصية جيدا واستطاعت بلامح وجه نظرة عين عن توصيل فكرة (فاولز) المكتوبة،

وهذا ما يحاول البحث قراءته فقد جاء الفصل الأول ليحدد أهمية البحث وأهدافه وحدوده والدراسات السابقة للموضوع، وكان الفصل الثاني هو الإطار النظري في أربع مباحث فقد تناول المبحث الأول المدخل إلى العلاقة بين الرواية والفيلم وتناول المبحث الثاني السرد واتجاهات الزمن في رواية امرأة الضابط الفرنسي، وكان المبحث الثالث عن السرد واتجاهات الزمن في الفيلم المأخوذ عن هذه الرواية فيما تناول المبحث الرابع المعالجة السينمائية الأسلوب والسرد، وجاء الفصل الثالث ليقدم إجراءات البحث ثم الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات والتوصيات، فيما كان الفصل الأخير هو المصادر التي استخدمت في البحث.

الفصل الأول

- مشكلة البحث والحاجة إليه
- أهمية البحث
- أهداف البحث
- حدود البحث
- الدراسات السابقة

مشكلة البحث والحاجة إليه:

مرة أخرى تثار قضية المرني والروائي وإشكالية الاقتباس السينمي ، ومرة أخرى نتناسى أن كل واحد منهما هو جنس مستقل بذاته، ولكن السؤال الأجدى يبقى هو لماذا التحول والاقتباس؟ علما أننا ندرك مسبقا أن هنالك العديد من الأفلام قد كتبت خصيصا للسينما وعلى يد كتاب (سينارستيه) مهرة ودون الرجوع إلى أي نص أدبي وهذا يعني انه ليس من هنالك قصور في المخيلة، ولكن ربما يكمن الجواب في السر الكامن بلغة الرواية وسطوة الكلمة، مثلما هي لغة المرني ورؤية الشخصيات مجسدة، إنها جمالية الخلق وإعادة الخلق، مع هذا كثيرون خرجوا وهم يهزون رأسهم أسفا لاعتين المخرج والسينارست لتشيويهم النص الروائي رغم أن بعض هذه الأفلام عظيمة فعلا، لكنها دون عظمة الرواية نفسها، يقول المخرج (جوست جيكين) عن تحويله رواية لورنس الرائعة عشيق الليدي تشاترلي (لقد أثرت في كتابات لورنس دائما، ولقد كانت رواية عشيق الليدي تشاترلي تستهويني منذ أمد بعيد كرواية كلاسيكية مليئة بالإثارة وكان طموحي دائما هو أن أصورها بشكل يساوي نصها الأصلي) كلام لطيف ولكن التصريحات الدعائي شيء والفيلم الذي رأيناه شيء آخر، فيما نجح البعض بجعل نصه المرني يفوق النص الروائي بكثير مثلما فعل المخرج (توني مانغيللا) بفيلمه (المريض الإنكليزي) المأخوذ عن نص مايكل أونداتجي، لقد جعل مانغيللا للنص الروائي (روحا) مفقودة عند قراءتنا للرواية.

تبدو العملية شانكة ومعقدة لذلك رفض اغلب الروائيين تحويل نصوصهم الأدبية إلى نصوص مرنية مجسدة على الشاشة، فيما تفهم بعضهم قيمة النص المرني كونه جنسا أدبيا مختلفا له قوانينه ولغته الخاصة مثلما للرواية لغتها، وهذا بالضبط ما جابهه المخرج الفرنسي (جان جاك أنو) حين حول اثنتين من أهم روايات القرن العشرين إلى نصيين سينمائيين، أسم الوردة عن رواية (أمبرتو أيكو) والعاشق عن رواية (مارغريت دورا)، يتحدث (أنو) عن اقتباسه لهذين النصين وعلاقته بالكاتبين وكيف تعملا مع منجزه فيقول (حين أردت تحويل هاتين الروايتين إلى السينما جويته بموقفين مختلفين من قبل كاتب الرواية، فشخص مثل أمبرتو أيكو كان متفهما لمنطق أن السينما جنس مستقل بذاته عن جنس الرواية فقال لي بالحرف الواحد: جان ليكن هذا فيلمك ولتكن هذه روايتي، لكن الصعوبة التي واجهتها كانت مع مواطني الفرنسية مارغريت دورا فقد كانت متزمتة وإعادة قراءة سيناريو الفيلم أكثر من مرة بل وحتى تدخلت في إعادة صياغة كتابة النص السينمي (السيناريو) ووضحت الكثير من الأفكار بل حتى أرادت أن تظهر الشخصيات مثلما كتبتها هي لا مثلما رايتها أنا، كان العمل معها متعبا وقاسيا) ... ولكن ماذا كانت النتيجة لقد ظهر فيلم اسم الوردة بنسخة سينة عن رواية عظيمة وظهر فيلم العاشق هو الآخر دون مستوى الرواية لكن كلا النصين المرنيين كانا يحملان رؤية صانعه جان جاك أنو وليس رؤية كاتبه، فهل خان المخرج الرواية؟ لا نستطيع قول ذلك إذا ما فكرنا بأن المسجد أستنتق النص من خلال وصفه الذي يحاكي طبيعة النص الساقط - أن صحت العبارة - أي المتحول، فمن بياض الورقة الناصع المتعشق بالكلمات إلى بياض الشاشة الأنصع الممتليء حركة والذي يستنتق مفهوم الآخر بتبعية معبرة ليلتقط كل ما هو مكتوب دون الرجوع إلى حيثيات النص الباكر، موقفا أيكو ودورا تعطينا قراءة متفهمة وواعية لأهمية النص المرني مجسد كتابيا على الشاشة، مثلما يفهم المخرج النص الروائي مكتوبا صوريا على الورق.

من هنا جاءت مشكلة البحث وهو كيفية المعالجة السينمائية السردية للنص الإشكالي السردى وضرورات المعالجة؟

- أهمية البحث:

تتبع أهمية البحث من كونه دراسة أخرى مضافة إلى الدراسات العديدة حول الرواية والسينما وعن طرق السرد وكيفية المعالجة، وقراءة أخرى مختلفة لهذه الإشكالية المزمنة بين الرواية والسينما.

- أهداف البحث:
يهدف البحث إلى:
١- قراءة سردية لواقع الصورة وفعل الكتابة الشبه والاختلاف وآلية التغيير.
٢- التعريف بضرورات المعالجة الفلمية المختلفة للنص الإشكالي.

- حدود البحث:
رغم كثرة الأفلام المستندة على نصوص أدبية إلا أن الباحث حدد إطار بحثه في رواية (امرأة الضابط الفرنسي) للكاتب جون فاولز والفيلم المأخوذ عن هذه الرواية والتي أعدها الكاتب المسرحي هارولد بنتر وأخرجها المنظر السينمائي كارل رايس، بسبب أن هذه الرواية تحمل في متنها إشكالية الحكاية وتعدد أصوات السرد بين القرن الثامن عشر والقرن العشرين وكيف عالج السينارست هذه الإشكالية وتحويل النص الكتابي إلى نص مرئي.

- الدراسات السابقة:
ليست دراستنا هنا هي الأولى من نوعها فقد سبقتها دراسات عديدة حول موضوع الرواية والسينما فهناك من اقترب منها وهناك من كان بعيد عن ما رمي الباحث إلى تقديمه وقراءته، ويمكننا أن نشير إلى دراسة الدكتور طه حسن الهاشمي الموسومة الرواية والسينما وهي أطروحة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة وتناول فيها أزمة الرواية والسينما، كما يمكننا أن نشير إلى الفصل الخاص في كتاب فهم السينما للوي دي جانيتي والذي تناول فيه طرق الاقتباس وتعددتها، ولكننا نزعم أن بحثنا هذا هو الأول من نوعه في تناوله لقضية السرد وضرورات المعالجة الفلمية للرواية.

الفصل الثاني الإطار النظري

- المبحث الأول
مدخل إلى العلاقة بين الفيلم والرواية

- المبحث الثاني
امرأة الضابط الفرنسي / الرواية
السرد واتجاهات الزمن

- المبحث الثالث

امرأة الضابط الفرنسي / الفيلم

السرد واتجاهات الزمن

-

المبحث الرابع
امرأة الضابط الفرنسي
المعالجة السينمائية: الأسلوب والسرد

المبحث الاول مدخل الى العلاقة بين الفيلم والرواية

احتلت العلاقة بين الادب الروائي والفيلم السينمائي مكانا مهما في معظم ماكتب عن السينما من افكار نظريه ورؤى تطبيقية وصار البحث في مناطق الالتقاء والافتراق بين هذين الفنين مجالاً لكثير من الابحاث والدراسات ومحورا دارت حوله الاراء المختلفه والمقولات المتضاربه. ان محاولة اعاده النظر في كل ما قيل في هذا الموضوع وتكرار الاراء لن يخدمنا في شيء فكل فريق حججه وارهه ومرجعياته الفنيه والفكرية التي ادت به الى التزام وجهة نظر بعينها، ولذا فاننا لن نتوسع في مداخلات هذا الامر ووجهه الا بما يقدم لنا مدخلا صالحا لرؤية هذه العلاقة، وبما يجعل هذا المدخل طريقا ممكنا ننطلق فيه الى مهمتنا الحقيقية في هذا البحث وهي مهمه تطبيقية في اصلها وان كانت غير بعيدة عن الرؤية النظرية.

ثمة رايان متناقضان حول علاقة السينما بالرواية، وثمة منطقة تمتد بين هذين النقيضين، كما هي العادة بين كل نقيضين:-

- الراي الاول: وهو الشائع كثيرا، يرى ان العلاقة بين الرواية والفيلم علاقة واجبه وشديدة القوة، وتنتقل هذه النظرية من نقاط الاشتراك الكثيرة بين الفنين ومن موروث السينما الذي اعتمد كثيرا من الروايات في تحقيق الافلام عنها واعدادها، ويمكن القول ان هذا الامر لايعني الرواية حسب بل هو يشمل علاقة السينما بالمرسح ايضا، حيث تشترك هذه الفنون الثلاثة في الطابع السردي لها، اي انها تسرد احداثا مع ملاحظة مساحة الحرية في هذا الطابع بين فن واخر، وهذه الاصرة التي تجمع هذه الفنون الثلاثة انما هي راي شائع سوغه كثرة اقتباسات السينما من هذين الفنين، وتشابه اهدافهما ووظائفهما الاجتماعية واثرها في الحياة المعاصرة... فمختص مثل ايتيان فيزيلييه يعبر عن هذه العلاقة (تبدو لي هذه القرابة ايهاميه اكثر مما هي حقيقية.. يجب ان نرى ان السرد الروائي في خطوطه الاساسيه يمكن ان يشكل مادة درامية كما يمكن ان يشكل مادة روائية، وان مايميزه الرواية هو طريقه معينه في تناول القصة ونموها واغنائها باطار خارجي وتقطيعها الى عدة امكنه ومزجها بتحليل مجرد، وفي الواقع فان هذه المميزات الروائية هي بعيدة عن ان تكون قابله للاستيعاب في السينما ١)....ومما قاله فيزيلييه هو مايعبر عنه موريس بيجا: (ان الادب المكتوب يستطيع ان يعبر عن الافكار تعبيراً اقتصاديا افضل مما يستطيع ان يفعله الفيلم، وهذا امر يتفق عليه كثير من المهتمين بالموضوع ويعتقد الكثير من الناس ان ذلك ينطوي على نتيجته مفادها ان الادب وسيله ((فكرية)) اما الفيلم فميدانه ((العواطف)) ٢)... وعلى الرغم من اتفاق الدارسين والنفاد على هذه الصعوبات او وجوه الاختلاف العميقة بين الرواية والفيلم الا ان ثمة امرين تجدر الاشارة اليهما:

١= ان كثيرا من المبدعين السينمائيين كانوا يحاولون باجتهاد ردم هذه الهوة وهي ((فكرية)) الرواية، بايجاد معادل بصري احيانا او الاستفادة من تقنيات السينما ووسائل انتاج المعنى في اللغة السينمائية للتعبير عن الافكار المجردة التي تحملها الرواية.

٢= ان كل المنظرين الذين تعرضوا لهذه العلاقة اهملو عنصرا غاية في الاهمية يسهم في ردم الهوة ونقل الافكار المجردة سينمائيا فعلى الرغم من عجز الرؤية البصرية وهي وسيط الفيلم- عن ايجاد معادل بصري مضبوط ومعيارى يمكن الركون اليه دون التباس للافكار الباطنية وارؤى التحليلية المجردة في الرواية، على الرغم فان الباحث يرى ان اداء الممثلين هو قيمة مهمة عند كل المنظرين في هذا الباب، فالممثل يمكن ان ينجح في نقل ما يعجز عنه البناء البصري في لغة السينما، او في اقل تقدير يمكنه ان ينقل للمتلقي الخطوط العامة والاساسية من

تلك الافكار والتي-بدونه- يستحيل على الفيلم ان ينقلها بوسيله من وسائله البصرية الممكنة.
- الراي الثاني: النقيض في امر العلاقة بين الرواية والفيلم، فهو ما صرح به بعض السينمائيين
مثل انغمار برغمان حيث يرى ان الفيلم لاعلاقة له بالادب فطبيعة الاثنتين ومادتهما مختلفتان
عادة، وهو ما توسع في التعبير عنه السينمائي-الروائي الان روب غرييه في حوار معه(ان نرى
تطابقات معينة بين جمل وصور ارى ذلك عديم الجدوى وامرا خطيرا بالنسبة لي: هما مادتان
مختلفتان كلياً بل متعارضتان، انا اواصل انجاز اشربة وكتابة روايات ولن اشربة برواياتي
ولا روايات باشرطتي، لانهما فعاليتان منفصلتان تماما.ويمكنك ان ترى كل العلاقات التي تريدها
بين السينما والادب بالنسبة لي لارى اية علاقة٣).

ان هذه الرؤية المنطرفة تبدو استعراضية ومجانية اكثر من كونها حقيقة بل ان فيما يفعله غرييه
وبرغمان ما يدحض ما ذهب اليه، فقد استفاد غرييه من ما يسمى(رؤية الكاميرا) في ايجاد تقنية
فنية في رواياته(ان الموضوعية السينمائية الهدف الذي يسعى اليه كاتب الرواية فهو يرى ان
العنصر اللغوي الملائم للرواية الجديدة انما هو الصيغة البصرية الوصفية التي تكتفي بان تقيس
وتقوم وتحدد وتصف٤) ..ومرة اخرى يدحض غرييه ماقاله بخصوص عدم انجازه اشربة
برواياته ولا روايات باشرطته(لم اقدم لالان رينيه نص سيناريو العام الماضي في المرناباد
فقط بل التقطيع الكامل لفيلم اي قدمت له فيلماً متخيلاً كاملاً مزوداً بالمونتاج، وهو النص الذي
نشرته فيما بعد كرواية مصورة٥).

اما برغمان فقد اعتاد على كتابة سيناريوهات افلامه بصورة ادبية،اي بوصفها نصوصاً لغوية
ادبية وليس بمعادلاتها البصرية او نصوصاً سينمائية بصرية كما هو حال سيناريو فيلم (سوناتا
الخريف)*

ان كلام هذين المبدعين يصدق على مفهوم الاقتباس لا على مفهوم الفن الروائي فهما قد افادا
من الرواية واو افادة غير مباشرة وان لم يقتبسوا عملاً روائياً بعينه ويحولاه الى فيلم
سينمائي...ويرى الباحث الدكتور طه الهاشمي ان تطور فني الرواية والسينما سوف يطيح بهذه
النظريه الجزئية للعلاقة بينهما(لقد تطور اساليب السينما شأنها شأن الرواية الى القضاء على
مفهوم الابطال واختفاء الحكه وغيره من عناصر السرد والوصفية وهي بهذا انما تعبر بصدق
عن الزمن الذي نعيشه٦)،بمعنى اخر ان عصر تداخل النصوص وتلاحم الاجناس يمكن ان
يكون عصراً لتداخل الفنون دون هيمنة فن على الاخر في الصيرورة الابداعية النهائية الا
بالقدر الذي يتحكم به الوسط الابداعي الذي ينتمي اليه النص المنتج..ان شكل العلاقة الفعلي بين
الرواية والفيلم هو الاقتباس ومعلوم ان الدارسين يضعون الاقتباس في ثلاثة انواع حسب ما
قسمها لوي دي جانيتي:-

اولاً: الاعداد غير المشدود وهو(مجرد فكرة وموقف او شخصية ماخوذة من مصدر ادبي ثم
يتم تطويرها بصورة مستقلة٧)

ثانياً: الاعداد الامين وهو(يحاول اعادة خلق المصدر الادبي بالتعبير الفيلمي محافظاً على روح
المصدر الاساسي قدر الامكان٨) لقد شبه اندرية بازان المعد الامين بالمترجم الذي يحاول ان
يجد المعادلات للاصل.

ثالثاً: الاعداد الحرفي/ الادبي وهو ان (الاختلافات بين الاعداد الامين وغير المشدود والحرفي
هي في جوهرها مسألة درجة وفي كل حالة يقوم الشكل السينمائي لامحالة بتغيير المضمون
الاصلي الادبي٩)

ان الذي يبدو لنا من خلال ما عبر عنه لوي دي جانيتي هو ان تغيير الوسط يفرض بالضرورة
الى تغيير المضمون وبالتالي فان اي اعداد سينمائي مهما كانت انواعه هو مختلف ضرورة عن
الاصل الادبي بدرجة او باخرى ،والامر الذي يوله جانيتي اهتماماً هو امكانية تداخل انواع
الاعداد الثلاثة في عمل سينمائي واحد. فالفصل الذي نلحظه في كلامه يوحي بانعدام امكانية
استخدام نوعين من الاعداد بل وجود استخدام نوعين من الاعداد بل وجود استخدام اكثر من
نوع واحد، فالرواية المليئة بالاحداث الثانويه ستضطر المخرج او المعد السينمائي الى تكثيف

هذه الاحداث بصورة ما تسهم في نقل الحدث الرئيسي، وفي هذا الامر يتوجب عليه ان يداخل بين الاعداد غير المشدود من خلال اختياره حدثا رئيسا او موقفا مركزيا او شخصية محورية يقيم عليها فيلمه وهي كذلك في الاصل الادبي الذي نقل عنه، والاعداد الامين الذي يجعله يحافظ على الخط العام للاصل الادبي من خلال الاختصار والتكثيف ومراعاة الفكرة الاساسيه ومقاصد الرواية الرئيسية، اما محاولته ايجاد معادلات بصرية مطابقة لما هو موجود في مواضع من الاصل الادبي فهي اعداد حرفي لامحالة، وهكذا ففي كل فيلم تقريبا تتداخل الانواع الثلاثة للاعداد كلها في صياغة الرؤية الفلمية للنص الادبي غير انها لاتتملك الاهمية ذاتها. ومعنى هذا ان مبدأ الهيمنة هو الذي نصنف الفيلم حسب نوع معين من الاعداد، فالانواع كلها متوافرة ولكن النوع المهيمن هو الذي يصبغ الفيلم بطابعه دون ان يلغي وجود النوعين الاخرين ولكنه من خلال هيمنته واهميته البارزة يغطي عليها ويحتل مساحة اكبر منهما.

المبحث الثاني

امراة الضابط الفرنسي/ الرواية

السرود واتجاهات الزمن

١- جون فولز ماذا اراد ؟

تعد رواية (امراة الضابط الفرنسي) ثالث رواية لجون فولز وثاني رواية يجرب فيها كتابة مايعرف نقديا بالرواية التاريخية، ومن خلال هذا التجريب المقصود نقع في حيرة دامغة اثناء محاولتنا فهم وتصنيف هذا العمل الادبي، اذ ماعنى ان يتقصد كاتب معاصر على اطلاع ومعرفة بماهية عصره وما يدور فيه من قضايا وعلى بينه تامه من تطور الجنس الادبي الذي يكتب فيه، ما معنى ان يتقصد كتابة رواية تاريخية تتخذ من العصر الفيكتوري مهادا لها، وتلتزم اليات السرود والرؤية التي نجدها في تراث ذلك العصر الروائي، اهو الحنين الى ذلك العصر؟ ام هي محاولة اعادة صياغة العصر الاخطر من وجهة نظر المؤلف؟ ام انها محاولة مؤدبه للسخرية من العصر الذهبي للامبراطورية؟ ام هي كما يرى مالكولم براد بري(رواية واعية ظهرت في وقت مثير للاهتمام كان فيه العديد من الكتاب البريطانيين يعيدون التفكير في علاقتهم بموروثهم ١٠)

ان كثيرا من النقاد وعلى راسهم المؤلف نفسه صنفو هذه الرواية على انها(اولا وقبل كل شيء هي رواية تاريخية ١١)، ونحن هنا امام معضلة النص وقاصد الكاتب وهو ما يعبر عنه أ.ج.ب. جونسون(ان ما يقوله المؤلف لا يكون بالضرورة دليلا يعول عليه في التعريف على العمل ١٢)، فمن حيث رؤية المؤلف فهي رواية تاريخية مقصودة اراد لها مؤلفها ان تتقيد بأشد القواعد صرامة وان تلتزم بكل مقومات السرود وعناصره في مثيلاتها اللواتي يقعن تحت نفس التصنيف.

اما ما يبدو فيها من تجريب حدائوي فهو مجرد تمويه مزعج كما راها احد النقاد، اما قاريء الرواية فله الحق في ملاحظة هذا(التمويه) على انه واقعة اسلوبية مقصودة تطوح بعيدا بالصفة التاريخية التي يريد الروائي لعمله، فان تجرب وبهذه الطريقة التي نجدها في الرواية يعني انك تعاصر فن زمانك وانك تتخارج مع الوصف التاريخي الذي تدعيه بعملك وانت في حالة اصرارك على الوصف التاريخي لاتعدو ان تكون:

١- مخادعا يريد السخرية من قارئه.

٢-واعيا يرى ان الالاعيب التي مارسها لاتقلل من صفة روايته التاريخية.

٣- صاحب موقف فكري يرى ان الزمنين متطابقان.

ولو اننا حاولنا سبر غور كلمات فولز لوجدنا اكثر من اشارة الى قصدية الفعل في روايته فهو يقول(ان الحوار الحقيقي في العام ١٨٦٧(بقدر ما يمكن سماعه في كتب العصر) قريب جدا من

كلامنا حتى اننا لانعده قديما بشكل مقنع (١٣). لقد اختار فاويز نقطة بعينها لتكون بداية لزمته الروائي، وهي نقطه تؤكد وعي فاويز واتجاهه وتكشف ماتحت مقاصده: انها سنة (راس المال، وتطور الانواع) اي سنة ماركس ودارون (١٨٦٧) السنة التي شهدت سقوط اليوتوبيا الانجيليه وبدء نشوء اليوتوبيا البشرية، لقد هدم دارون الاساس القديم فيما وضع ماركس الاساس الجديد) هذا من وجهة نظر فاويز التي يشاركه فيها كثيرون (**). لقد اراد فاويز ثلاث اهداف متداخلة:

- ١- ان يحتفي ببداية العصر الجديد الذي قاد الى كسر رتابة الواجب والقيم الفكتورية.
- ٢- ان يحتفي بميراثه الروائي- التاريخي ووعيه به، مخالفا- دون ان يصرح بذلك- ماذهبت اليه المناهج الفنية ما بعد الماركسية (روب غرييه ورولان بارت).
- ٣- ان يثبت المطابقة الفعلية في اللغة والوعي وبالتالي فهي صورة العالم وتفسيره بين العصر الفكتوري وعصره الحالي، كاشفا بذلك زيف الصورة التي قدمها الفكتوريون عن عصرهم اذ تنتمي الغالبية العظمى من الشهود والصحفيين في كل عصر الى الطبقة المثقفة وقد نجم عن هذا على امتداد التاريخ نمط من التشويه او الواقع الخاص بالاقلية، والتزمت المفرد الذي نعزوه الى الفكتوريين ونطبقه تطبيقا متوانيا على مجمل طبقات المجتمع الفكتوري ليس سوى راي من اراء الطبقة الوسطى في طبائع هذه الطبقة وعاداتها (١٤).

٢- اسلوب السرد الروائي :

يرى تودوروف ان للتاليف الحكائي ثلاث انماط: اثنان منهما يرتبطان بالحكاية الشعبية، وهما التسلسل والترصيع ويكون التسلسل يتجاوز حكايات مختلفة ما ان تنتهي الاولى حتى تبدأ الثانية، ويتم الحفاظ على وحدتها بواسطة التشابه في بناء كل منها، اما الترصيع فهو دمج حكاية داخل حكاية اخرى وهكذا نجد ان كل حكايات (الف ليلة وليلة) ترصع حكاية شهرزاد. اما النمط الثالث فهو التناوب ويقوم على (رواية حكايتين في وقت واحد فتقطع الاولى حينما تقطع الثانية حينما اخر وتستأنف الحكاية الاولى عند انقطاع الثانية، ويميز هذا الشكل طبعا الانواع الادبية التي فقدت كل رابطة لها مع الادب الشفاهي الذي لا يمكنه استخدام التناوب (١٥)... هناك بعض الدارسين يرون ان للسرد الروائي اربعة انماط عامة هي:

- (١- نسق التتابع: وهو تتابع مكونات المتن في الرواية والفيلم على نحو متعاقب دونما قطع او استرجاع او استباق، ويذكر ان هذا النسق هو النظام المهيمن في الرواية التقليدية وبخاصة في روايات القرن التاسع عشر الكلاسيكية.
- ٢- نسق التداخل: وفيه تتداخل مكونات المتن فيما بينها بحيث لا يصبح الزمان الداخلي مغيرا لضبط توالي الوقائع والاحداث انما يقوم المتلقي باعادة تركيب مكونات المادة الحكائية وتنظيمها على وفق سياقات خاصة.
- ٣- نسق التوازي: وفيه تتقدم مكونات المتن السردية بطريقة التوازي بين الاحداث التي تكونه، فثمة وقائع تتعاصر في الزمان وان اختلفت في المكان بيد ان ثمة رابطا يربط تلك الاحداث ويوجه تتابعها ضمن سياقاتها الخاصة بما يفرضي اخيرا الى ضرب من الاندماج النهائي.
- ٤- نسق التكرار: وفيه تتكرر مكونات المتن الحكائي في الرواية والفيلم اكثر من مرة تبعا لتعدد الرؤى وزوايا النظر التي تعرضها، يتم التركيز هنا على اهمية الرؤيا التي تقدم الحدث، وان علاقة الراوي تختلف باختلاف طبيعة موقعه من الحدث الذي يروييه.... (١٦).

ان النظريتين السابقتين تحاولان الكشف عن انماط البناء الروائي والفيلمي وانساقه من خلال النظرية البنوية وهما معا تحاولان تفسير العناصر الاساسية او البنى المركزية وتسجيلها دون مراعات للتداخل في مكوناتها او وجود بنى ثانوية تنتمي الى نمط اخر او نسق مغاير، بمعنى اخر ان محاولة التقييد (اي وضع قواعد) ادت الى اهمال ما سوى القاعدة، اي ان الرؤية النقدية تفحص عن النسق الالهم وتلغي ما سواه محاولة تصويره على انه النسق او النمط الوحيد. ان نظرة اولية لاسلوب السرد في رواية فاويز ستكشف لنا قصور التحليل الاحادي للانساق

والانماط، فهي بوصفها رواية تاريخية (كما وصفها مؤلفها وبعض النقاد) تحاول تقليد بناء الرواية الفكتورية فلا بد اذن بحسب طبيعة ذلك البناء ان يكون نسق التتابع هو النسق الذي تلتزمه رواية فاولز دون ان تحاول التملص منه ومن عناصره التي تتخذ تواليا منطلقيا وزمانيا مالوفا يلتزم بالرؤية الارسطية للفن ووحداته الحديثه والزمانيه، فهل التزمت رواية فاولز بهذا البناء؟.

أن اول ما يفاجئنا في رواية فاولز هو مقومات الفصول، ففي كل فصل من فصول الرواية كان فاولز يضع مقطعا من قصيدة او مقتطفا من كتاب او تقرير، يفترض ان يكون مفتاحا للفصل، غير انه في الحقيقة يمثل صورة غريبة من صور التناص، اذ يمكن بسهولة ادراك ان الفصل انما هو بصورة ما، تعليق على المقتطف الموضوع في مقدمته، وكأنه سبب كون الفصل على هذه الصورة وان الفصل جاء بوحى من ذلك المقتطف، وهذه اول مخالفة صريحة ومقصودة لبناء التتابع السردي الذي تفترضه النظرية في رواية تعلن باخلاص انها تاريخية وانها تلتزم طريقة العصر الذي نتحدث عنه، لا العصر الذي تنتمي اليه.

اما الملاحظة الثانية التي تكشفها البنية السردية لهذه الرواية فهي ان نسق التتابع او التوالي انما هو نسق ظاهري يبدو في السطح وانه في الحقيقة لا يمكن لاية رواية ان تلتزمه التزاما حرفيا الا اذا التزمت بحدث واحد يقع بين شخصيات العدد، في مكان محدد وزمن محدد ايضا، انه يلقى بالقصة القصيرة التقليدية وبالحكاية اكثر من لياقته بالرواية ايا كان صنفها الاسلوبي... في امارة الضابط الفرنسي يسهل علينا متابعة انتقالات السرد بين اكثر من اتجاه بل ان من اليسير ملاحظة النظام التقابلي (المتوازي) بين الفصول (٢مقابل٤) و(٦مقابل٨) و(٧مقابل١١) ومن اليسير ملاحظة انتقالات السرد من حدث الى اخر مختلف تماما، وبوسائل ربط واهية (وان كانت مقصودة بوصفها تمثل وسائل الربط المألوفة في الرواية الفكتورية) كما في ربط نهاية الفصل السادس ببداية الفصل السابع، ونهاية الفصل السابع بالثامن وكذلك طريقة المؤلف بالتذكير (حدثا او نصا) بما انتهى اليه مجرى سرد معين لتكون الاعداء وسيلة وصل السرد المنقطع، فقد اعد التذكير باسباب قبول (سارا) لخدمة (بولتيني) التي ختم به الفصل الثامن (الا انه سمع جدولا صغيرا بالقرب منه فروى ظمائه وبلل مندبيله وربت وجهه ثم شرع ينظر من حوله مرة اخرى (١٧) في الثلث الاول من الفصل العاشر...

ان الامثلة التي سقناها وغيرها كثير وواضح انما تؤكد لنا ان فكرة التتابع بوصفه نسقا ملتزما في رواية ذلك العصر او في رواية فاولز بسبب رغبتها في الانتماء الى ذلك العصر. ان فكرة التتابع تلك فكرة ساذجة لاتليق بالوعي البنيوي الذي انجبها والصقها برواية القرن التاسع عشر، ان رواية فاولز وهي امينه في كثير من مفاصلها واساليبها وتقنياتها برواية العصر الفكتوري انما تؤكد مرة اخرى مبدا الهيمنة في التحليل السردي، بمعنى ان من الممكن بل من الواجب في بعض الاحيان ان تتعايش الانساق السردية جميعها في نص واحد وان كانت الهيمنة بادية لنسق بعينه من تلك الانساق وهذا التنوع في الوحدة كما يسمى هو مبدا حياتي - ابداعي ينشأ من فكرة مسلمة غاية في البساطة وهي ان الابداع لاينبغي على صرامة القواعد وان كان يحترمها ويلتزمها فهو يعدها مادة اولية وانظمة للعمل وليست قوانين ثابتة.

ويظل السؤال هنا: ماهو اسلوب هذه الرواية واتجاهها السردي؟ وللاجابة يحتاج المرء الى ملاحظة اكثر من قضية ليس اهمها مقاصد المؤلف ولا مراوغات السرد وانتقالاته ليصل الى خلاصة مبسترة قد لاتقع الجميع ولكنها اكثر وضوحا من غيرها، ان اسلوب هذه الرواية هو الاسلوب المألوف للرواية الفكتورية وقد التزمه الروائي لانه اراد الواقعية بكل اشكالها واكثرها صرامة، اراد ان لا يكون حدثه فكتوريا بل طريقة حديثة عن الحدث فكتورية ايضا غير انه لم يستطع ان يتجاوز بصمة عصره ووعيه وفكره، واراد ايضا ان لا يكون مقلدا هزليا لرواية نموذجية تعود لعصر من العصور فكانت اشاراته البارعة ومراوغاته السردية في كل الفصول، ولكنه توج عمله بالفصل الثالث عشر الذي عالج فيه مفهوم الرواية عنده وكسر ايهام التقليد والالتزام بقواعد السرد الفكتوريه، لقد كان الفصل ١٣ محطة استراحة ومعبر انتقال في ان معا،

فلو اعدنا الى الفصول السابقة عليه لوجدنا ان مهمة الكشف والتعريف قد تمت من خلال تلك الفصول، مكانا وشخصيات وزمانا وعلاقات، وها نحن نتجه كليا صوب الحدث الذي تنتظره الرواية اذن كان لا بد من محطة استراحة تنقلنا الى مرحلة اكثر تداخلا في البناء السردى لهذه الرواية، ان طريقة القطع المتبادل وهي اقرب الى التوازي وان لم تكن منطبقة عليه تحيلنا الى مفهوم (الترصيع) الذي تحدث به (تودوروف)*** فكل مجريات السرد الثانوية والداخلية والمتقاطعة انما ترصع مسارا سرديا واحدا هو المراد في بناء هذه الرواية انه مسار العلاقة الخطره غير المنطقية لكن الواجبة الحصول بين بطلي الرواية، ولكننا نؤمن ايضا بان القول بالترصيع لا يلغي حضور الانماط الاخرى وكالتناوب الذي يحصل بين قصة تشارلز وقصة بولتيني ومثل (التسلسل الذي يمكن ملاحظته في محور خادم تشارلز وخادمة خطيبته). لقد كان فاولز واعيا لما يفعل، كان يدري انه (راوي عارف بكل شيء) لانه يكتب رواية فكتورية لا تؤمن الا برواية من هذا النوع****

وكان كسر الايهام على الطريقة البرختية انتقالة في السرد واتجاهها مخالفا لمسار الرواية بوصفها ملتزمة بالموروث الفكتوري ولكنه كان ضروريا لاكثر من سبب كما سبق وبيننا ذلك، ان ما يدعوه احد النقاد (مجرد تمويه مزعج ١٨) هو في اللب من وعي فاولز بعصره فضلا عن وعيه بتقاليد الكتابة الفكتورية اليس هو العارف بكل شيء فلم لا يناقش معرفته بالرواية ويحاسب افكاره؟ ولعل اشارة فاولز الى بريخت***** كانت اشارة مقصورة لانه استعانة برواية بريخت عن كسر الوهم في المسرح لجعلها في الرواية عنصرا اساسيا بما هي به رؤيته الشخصية عن العصر الذي سيتحدث عنه وعن عصره هو ايضا فهو لا يستطيع حتى لو اراد ان يتناسى انه ابن هذا العصر وان وعيه بفته انما هو وليد ثقافة هذا العصر وان ما فعله من كسر للايهام وخلخلة للمتواليات السردية-التي اثبتنا زيف وجودها اصلا- في الرواية التاريخية انما هو الطريق الوحيد الذي يمكنه سلوكه (فالحواشي والاشارات المتكرره الى شخصيات من القرن العشرين وظهور المؤلف نفسه في العديد من المواقف بطريقة اقرب الى اسلوب هتشكوك واختيار نهايتين كل هذه تسهم في تقويض القواعد التي كنا نعتقد انه سيمثلها اليها ١٩).

٣- أزمنة السرد في الرواية :

ارتبط الزمن بالسرد ارتباطا جذريا من حيث ان النقاد نظروا الى السرد بوصفه فنا زمانيا، مدة طويلة من الزمن وحتى عندما تبدل مفهوم الزمن في القرن العشرين بعد ثورة النظرية النسبية، لم يخرج السرد على الزمن ولم يستغن عنه وانما (بات من الامور المفترضة انه مهما كان نوع ذلك الزمن فانه يتميز اولا وقبل كل شيء بالتعددية ٢٠) بمعنى اخر ان ثورة الفكر الزمني والسردية التي ظهرت في العقود الاولى من القرن العشرين لم تلغ الزمن او تنفي وجوده او دوره وانما كسرت رتابة وسيطرة المفهوم الارسطي السائد هو الزمن الخطي الذي يسير بظمائية في اتجاهه المؤلفون دون كسر او تضخم او توقف او انحراف او انعدام في بعض الاحيان.

ان اتجاهات الزمن السردية المعاصر (لم تخرج عن الفكرة الرئيسية التي طرحها توماس مان، الزمن يمثل وسط السرد مثلما هو وسط الحياة ٢١)... غير ان الوعي الجديد بالعالم ومعطياته ومحاولة اقتناص الجوهر المتخفي وراء المظاهر المراوغة هو الذي انتج لنا زمن (تيار الوعي) وزمن (وجهة النظر) وزمن (اللازم) فضلا عن التصور العميق عن تداخل الزمان والمكان حيث يميل الادب الحديث الى ان (يتميز بالشكل المكاني اكثر مما يتميز بالشكل الزمني ٢٢) والحقيقة ان اكثر اشكال الادب (مكانية) انما تضمم في داخلها المكاني زمنا ما، قد يكون مقصودا من مبدعها وقد تنتج قراءة المتلقي مهما حاولت الصفة المكانية فيها ان تغفل الزمن او توهم بعدم وجوده او عدم اهميته لان الزمن مندغم في المكان وفي السرد وفي فعل الكتابة وفعل التلقي، كل مل اختلف في هذا العصر هو ان الزمن لم يهد مستقيما، بل لم يعد ذا متجه متعين

فهو قد يتحلزن وقد يرتد وقد ينقطع ويتصل او يكون دائريا، بعبارة اخرى انه زمن الوعي لازمن الفيزياء وهو يستطيع ان يغير اتجاه الزمن الفيزيائي عندما يجعله عرضة للوعي به، انه يستبطن الزمن فلا يعود زمنا كالمالوف وانما يتخذ اشكالا شتى تختلف الى حد التناقض والى حد يمكن القول معه بان الزمن صار بعدا مكانيا(كما يرى انشتاين) ولكن الحقيقة ان الوعي به هو الذي تحول وتبدل وصار اقرب الى المكانية.

ان الفكرة التي يطرحها باختين في دراسته عن (اشكال الزمن) تناسب هذا التحول تماما فهو يؤمن- في الحياة كما في العمل الروائي- ان ثمة حوارا بين الازمنة اي ان علاقة بين اتجاهات الزمن في العمل الروائي- مهما كان صنف الرواية او موقفها من الزمن- ان تلك العلاقة انما هي علاقة حوارية، ان الازمنة / الامكنة شمولية على نحو مشترك فهي تتعايش معا وقد تكون متداخلة بعضها مع بعض او يحل احدها محل الاخر او يعارضه او يناقضه او قد يوجد كل واحد منها في علاقة متداخلة بالغة التعقيد والسمة العامة لهذه العلاقة هي انها علاقة حوارية(بالمعنى الاشمل للكلمه ٢٣) وفي رواية فولز امراة الضابط الفرنسي يمكن ملاحظة زمنين متمايزين لكل منهما ادواته ووسائله وطرق انتاجه فضلا عن زمن ممتد غير متمايز يشمل الزمنين ،وعلى الصورة التالية :-

١-الحاضر الروائي : وهو زمن الحكي الذي يمتلك انية الحاضر من خلال الراوي العارف(فولز) والذي يتحقق زمنه الحاضر بالقراءة ولا يوجد غيرها بمعنى ان الحاضر الذي يسرد فيه فولز روايته انما يمتلك انيته من خلال حاضر قراءتنا له،ومن حقيقة معاصرته فنحن نميل الى جعله حاضرا انيا اثناء قراءتنا لان تتابع قراءتنا للسرد يمتلك صفة الانية التي تميز الزمن الحاضر..ان وسائل فولز في انتاج هذا الزمن انما تقوم على الحكي اي على وصف الفعل لا على تمثيله، وعلى الرغم من الامكانية الزمنية الكامنة في هذا الحكي واحتمال او تحقق انتقالاته الزمنية خارج الحاضر الروائي وداخله فان الخط المميز لهذا الحكي انه خط الحاضر المتضمن لغيره من الازمنة والذي يهيمن عليها دون الغائها تماما، ان عناصر هذا الحاضر الروائي تتحقق في كل زاويا الرواية ولكنه يجد تمثيله الاوضح غير الملتبس في مواضع التجريب التي يكسر فيها فولز انسياب الزمن وانسياب الحدث الفكتوري المروي ، ويمكن التمثيل عليها في الصفحات (١٧، ٢٨، ٣٩، ٤٨، ١١٠) وغيرها حيث يكسر الحدث والزمن بمعلومة مستقبلية تتجاوز الشخصيات وزمنها ولعل التمثيل الاكثر نقاء وقصدية هو الفصل الثالث عشر الذي يحاكم فيه فولز مهمته الروائية بمفاهيم عصره وبانية واضحة وبالزمان الحاضر غير القابل للتاويل او الانحراف او حتى محاوره الازمنة الاخرى.

٢- الماضي الروائي : وهو زمن الحدث الفكتوري الذي يرويه لنا فولز بوصفه((نائبا عن الاله)) وعارفا بكل شيء واول ما يلحظ في هذا الزمن انه متحقق لاعبر الحكي والوصف بل عبر الحوار الذي يفتح افاق الزمن على اتجاهاتها المختلفة فالحوار بذاته حاضر في الزمان ولكنه ماض من حيث كونه معادا تشكيلاه في رواية عن الماضي، بمعنى اخر ان حاضر الحوار يتحقق بالاستعادة (فلاش باك) الذهني وهذا يعني ان ثمة تداخلا مانيا في الانتاج هو غير ما سيحدث من تداخل في التلقي، ان احداث الرواية تجري قبل قرن كامل من كتابة فولز لها ، اي ان ثمة مساحة شاسعة يلعب فيها الزمن بمعونة تقنيات الروائي، فهو يستعيد الازمنة كلها ويعيد توزيعها داخل ذلك الماضي الكلي كما تلعب بها داخل حاضره الروائي، لقد كانت ادواته في تحقيق هذا اللعب الزمني هي ادوات الرواية الفكتورية: التواريخ والوثائق والوصف وطبيعة الافكار واتجاهات الحوار وبناء شخصيات فكتورية محضة...وقد استطاع فولز ان يوهنا بالانتقال الى الماضي من خلال هذه الادوات، وان كانت قناعته بها- من حيث انها فكتورية او تمثل روح عصرها- قناعة غير تامة بل هي موضع شك دائم كما اوضح في حديثه عن علاقة العصرين اسلوبيا في قوله:(ان الحوار الحقيقي في العام ١٨٦٧ بقدر) ما يمكن سماعه في كتب

العصر) قريب جدا من كلامنا ٢٤)... ان اهم ما يميز البناء الزمني السردى هو امران:
الاول/

ظاهرة كسر الايهام من خلال التغريب الذي يقارب الرؤية البريختية حيث يكسر فاولز استمرارية الماضي الروائي بالحاضر الخارج على الحدث الماضي من خلال ذكر افكار وشخصيات معاصرة، ومعنى هذا ان الزمن في رواية فاولز ليس خطيا كما يفترض في رواية فكتورية نموذجية بل ان بصمة عصر فاولز ظاهرة في اكثر افكاره استغراقا في الماضي والمنطقية الزمنية انها تذكره دائما انه ابن عصره المرتبك المتدخل زمنيا وليس ان المسار الهديء الواضح المعالم الذي توهمنا به الرواية الفكتورية.

الثاني/

ان الزمن اللغوي كان عونا كبيرا لفاولز في التخلص من رتابة المسار الخطي المعتاد، بمعنى ان الماضي الذي كان فاولز يوهنا بالتزامه به انما هو عباءة ممتدة تخفي في طياتها ازمنة اخرى (ماضي الماضي / حاضر الماضي / مستقبل الماضي) بكل درجات هذا الزمن وتولاته وتضاداته وانتقالاته المتوازية او المتقاطعة وكانت الوسيلة الوحيدة التي التزمها فاولز بحكم اصراره على التزام تقاليد الكتابة الفكتورية هي استثمار الازمنة اللغوية في الكتابة، فمن خلالها صار ممكنا ان نرى حاضرا ومستقبلا قابعين في قاع الماضي وان نتوقع ماضيا مغرقا في ماضويته دون ان نرتبك او يخل المتجه الزمني العام في قراءتنا.

المبحث الثالث

امراة الضابط الفرنسي/ الفيلم

السرد واتجاهات الزمن

١- رؤية الاعداد: الاعداد وتصنيف النص السينمائي:

أن رؤية الاعداد السينمائي تنبجس مع الخطوة الاولى في اختيار النص (اي ان لحظة اختيار النص هي اقرار فعلي بمضمون العمل الادبي وامتيازه له من باقي الانجازات الادبية من جنسه، لان قصد بهذا الاقرار دوافع الاعجاب بالادب فحسب وانما امكانية نقل العمل الادبي الى ميدان ابداعى جديد هو الفيلم واعتماد ذلك النص مادة خام للانجاز الفيلمي ٢٥)، واذن فالاختيار هو تاسي لرؤية الاعداد من حيث مفهوم القراءة، فالمعد قارئ للنص الاصلي ومن حيث مفهوم العلاقة فالنص يحمل في ذاته امكانية تسوغ اعداده وتحويله الى وسط فني اخر. ومن اليسير ان نلاحظ ان انواع الاعداد التي عرضها دي جانيتي والتي سجلنا تحفظنا عليها ليست كافية في تحليل رؤية المعد السينمائي، فضلا عن اسباب اختياره للنص المراد اعداده فالنص يظل متحكما في الاعداد حتى في اكثر صور الاعداد ابتعادا عنه وتجردا منه، وهذا الامر يقيد حرية المعد كما انه يضع العلاقة بين الاصل والاعداد في ذهن المتلقي في وضع خطر يميل ضرورة الى احد الطرفين، ان الدارسين يرون (أن السينما تستطيع معالجة الانواع الثلاثة الكبيره من الرواية وهي تصوير مرحلة زمنية ما، وتطور حياة ما، او سرد ازمة ما، ولكن السينما لاتستطيع ان تعالج هذه الانواع الثلاثة في الرواية بالدرجة نفسها من السهولة والكمال فهي محكومة في النوعين الاوليين، القيام باختيار وبإضاءة لحظات معبرة او لوحات اساسية وكذلك فانها تبدو دائما وكأنها تختصر او تقدم اجزاء منتقاة من اثر ادبي اكثر اتساعا، وفي النهاية فاني اعتقد ان هذين النموذجين من الرواية لايمكنهما مطلقا ان يقدموا للسينما مثلا جيدا تماما على العكس من ذلك فان الرواية- الازمة تقترب من التركيز الضروري للسرد السينمائي ٢٦)... ان الرؤية

التي يعرضها فيزيائية في ما اقتبسناه منه انفا ليست جديدة وهي نفسها ما عرضه دي جانيتي من حديثه حول الاعداد***** غير ان الجديد فيها هو تعيين نوع الرواية الصالحة للاعداد السينمائي، فهو يرى ان النوع الوحيد هو رواية الازمة اي الرواية التي يكون فيها الحدث الدرامي ذا اتجاه تصاعدي واضح وغير متشعب وليست فيه تفصيلات تحليلية او تاملات ، انه النوع) الاكثر اختصارا في الوقت الذي يتم التعبير فيها قبل كل شيء عن طريق السلوك الخارجي لشخصياتها (٢٧)....وعلى الرغم من ان رواية الازمة لاتخلو من معوقات ومصاعب العلاقة بين الادب والفيلم فانه بقربها من اطر المسرحية تبدو اكثر اقترابا من السرد السينمائي المعتمد على التكتيف والبناء الصوري، فضلا عن مساحة الامانة في النقل التي تبقي العلاقة بين النصين ملحوظة وقائمة دون ان تلغي حرية المعد في عمله النهائي.

ان رواية فولز التي اعددها سينمائيا كاتب مسرحي من طراز (هارولد بنتر) واخرجها منظر سينمائي كبير من طراز (كارل رايز) تنتمي ظاهرا الى الصنف الاول(تصوير مرحلة زمنية ما) ولكنها في الحقيقة تدغم الانواع الثلاثة في قالب واحد، فهي رواية(تطور حياة ما) من خلال استعراضها لوعي وحياة وحرية(سارة وودراف) وهي ايضا(رواية ازمة ما) من خلال تفصيلها للازمة الاخلاقية والقيمية لبطلها(شارلز سيمشون) فهي اذن رواية ثلاثية الصنف ان صح التعبير وان كان الاتجاه الاول اوضح على سطحها ومسارها السردى العام، فانما نحن ضحية خدعة مقصودة وايهام متعمد اراده فولز من خلال انتقاءه لهذا العصر مدعما(واقعيته المفترضة) بقوائم احصائية ومقطعات تاريخية ومقارنات واحالات وشرح ، الرواية في النهاية لعبة بديعة ولكنها مراوغة وعصية على التصنيف وهذا ما يجعلها صعبة في حال التفكير باعدادها..فأي انواع الاعداد يصلح لها؟؟ وهي متماسكة ومقصودة في كل حركة وسكنة وكل ما فيها انما هو اساسي في خدمة حركتها السردية وفعلها الروائي حتى ما يبدو لاول وهلة ضربا من الهذر الزائد والاستطراد غير الضروري، انه روح العصر وروح الشخصيات وروح الزمن الغائم المخفي في مراوغات واضحة ولكنها غير مالوفة ولا بد لها ان تكتب بهذا الشكل وهذه ليست محنة في وعي الروائي ولكنها محنة معضلة في وعي المعد السينمائي، فكيف يعالج هارولد بنتر هذه المحنة؟

لقد راوغنا هارولد بنتر ايضا فقد اهمل الاغراء المتمثل في الصورة التاريخية للرواية، وكان ممكن ان يكون منها فيلما رائعا يكتفي بمتابعة اتجاه السرد الروائي وحبكة فولز، مهما التمويهات الحداثوية والاشارات البريختية غير المرغوب فيها، ولكن بنتر اختار طريقة اكثر وفاء لاصله المسرحي انها طريقة (براندللو) التي وظفها في عمله المسرحي الشهير (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) وهو-اي بنتر- يخالف الانواع الثلاثة المألوفة من الاعداد ليلتزم نوعا شاملا هو اعداد القراءة اي ان المعد بوصفه قارئاً ومتلقياً واعيا سوف ينتج النص المقروء مضيفا عليه معنى اخر ويستطيع القارئ - المعد هنا ان يوظف انواع الاعداد كلها في خدمة رؤيته المبدعة والحررة للنص المقروء، فقد التقط هارولد بنتر قيمته الاعداد غير المشدود عندما ركز على اتجاه(شارلز/ سارا) مهما الى حد بعيد كل الاتجاهات الاخرى(شارلز/ عمه)- (ماري/ سام)- (فارلي/ بولينتي)- (ماري/ سيدتها) وغيرها من عناصر التكوين في الحكمة الاصلية للرواية، كما التقط بينتر قيمة الاعداد الامين عندما امسك بحرفية عالية بعناصر الروح الفيكتورية التي سربها فولز في اثناء روايته، لقد فهم بينتر مقاصد فولز وكان امينا في نقلها ولو بطريقة مختلفة عما فعله فولز، اما الاعداد الحرفي فقد حرص عليه هارولد بنتر في مواضع كثيرة من نصه السينمائي كان يقوم فيها بالنقل الحرفي المباشر لما يريد فولز، ولاسيما مظاهر الحياة في العصر المقصود ومتعلقاتها.

وهكذا كان اعداد هارولد بنتر مشتملا على انواع الاعداد كلها ولكنه مختلف عنها في صورته النهائية فهو اقرب الى الطريقة المسرحية التي ذكرناها منه الى طبيعة الرواية، وقد تكون هذه المعالجة طريقة خاصة لتلمس روح الرواية او لمشاركة صانعها وعدم الاستسلام لاغرائها او لاثبات الذات ولكنها-ايا كان مغزاها- خرجت على انواع الاعداد المألوفة واوجدت نظاما سرديا

في الفيلم يختلف كثيرا في قواعده وازمنته وتحولاته وعلائقه كما هو في الرواية ولكنه لا يقل عنه في الغنى والعمق...بقيت في هذا الامر مسالتان :

المسألة الاولى/ ماذا اراد المعد عندما اختار هذه الطريقة في الاعداد؟ وهل كانت ارادته متوازية ومتوافقة مع ما اراده فاولز كما سبق وان عرضنا؟

ان الاجابة عن ذلك تبدو غير يسيرة ولكننا من خلال بعض المعالجات الفيلمية التي ابتكرها هارولد بنتر نجده يتارجح بين السخرية من العصر الفيكتوري(كما في مشهد استخدام المنظار المقرب وهولم يرد في الرواية اصلا) وكما في مشهد عناق الخطيبين البارد في اول الفيلم وبين احساسه بالتشابه بين العصرين او بعبارة ادق لازمنية الازمة العاطفية(كما هو واضح في المماهة بين ممثلي الفيلم وابطال الرواية) وفي العموم فقد التقط بنتر كثيرا من مقاصد فاولز ولكنه انحرف عنها ليقدم رؤيته هو لذلك العصر وللأزمة العاطفية ولموقفه من الفن ولاشياء اخرى عرضها في اعداده.

المسألة الثانية/ كيف يمكن تصنيف فيلم امرأة الضابط الفرنسي وفقا للمنجز السينمائي؟ فهل هو فيلم تاريخي كما هو حال الرواية الماخوذ عنها؟ ام هو فيلم تجريبي كما هو حال الرواية نفسها في بعض مواضعها؟ ام هو فيلم عصي على التصنيف؟

لقد سبق لكثير من المخرجين معالجة هذه الرواية(السينما داخل السينما ٢٨) ولكنها المرة الاولى فيما اظن التي تتعرض فيها رواية تاريخية لهذه المعالجة مع الحفاظ على اتجاهين متوازيين في السرد وعدم كسر الايهام والوقوع في لعبة التماهي الى حد المطابقة(كما سنعرض له في مبحثنا عن المعالجة السينمائية)، ان فيلم امرأة الضابط الفرنسي يعقد اصرة اخرى مع الرواية حين يكون- كما هي الرواية - عصيا على التصنيف القاطع وعندما يكون خليطا ابداعيا عالي الجودة كما هو الاصل الادبي الذي نقل منه بين رؤيتين وعصرين وموقفين من الحياة والزمن والسرد.

٢- التناوب السردى :

سبق لنا ان بينا المقصود بالتناوب بوصفه نمطا سرديا وبوصفه نسقا بنائيا ويمكن التذكير هنا بانه هو نفسه(التوازي) ومن اليسير ان نلاحظ ان بنية التناوب او التوازي السردى كانت من ضمن الانساق التي بنى عليها فاولز روايته وان كانت الهيمنة في سرد الرواية للنسق التناوبي اكثر من غيره، اما في الاعداد الفيلمي فان نسقا جديدا يشبه التوازي والتناوب السردى نجده مستخدما لدى هارولد بنتر فهو يمتلك- ظاهريا- التبادل المونتاجي الذي نجده في التناوب السردى حيث يتم الانتقال من متجه سردي الى متجه مواز، ولكن سرد الفيلم يخالف التناوب والتوازي في امر جذري هو هو الثابت والمتحرك في عناصر السرد، ففي السرد المتناوب او المتوازي(ثمة وقائع تتعاصر في الزمان وان اختلفت في المكان بيد ان ثمة رابطا يربط تلك الاحداث ويوجه تتابعها ضمن سياقاتها الخاصة ٢٩) أما سرد الفيلم فنجد فيه الاتي:-

١- ثبوت الحدث في السردين.

٢- تداخل الامكنة وثبوتها بعض الاحيان في السردين.

٣- تغاير الازمنة تغايرا مطلقا.

فالسرد الاول الذي تمثله عملية تمثيل الفيلم يوازي في احداثه العامة، لاسيما العلاقة غير المنطقية- والمخالفة للعرض - بين الممثلين، يوازي علاقة(سارة/ شارلز) في الرواية الى درجة ثبوت هذه الاحداث وهو ما يلح عليه هارولد بنتر في اكثر من موضع، مثلا(مشهد النوم في الغابة، ومشهد نوم البطلة في غرفتها، مشهد القطار وحديثهما عن اول ليلة قضياها معا، مشهد لقائهما بعد غيابها مع مشهد نهاية التمثيل) فضلا عن الاشارات اللغوية الدالة على ثبوت الاحداث(كما في مناداة البطل لها باسمها في الرواية...سارة) وغيرها، اما ثبوت الامكنة فيمكن ملاحظته بحكم كون السرد الداخلي ناشئا من السرد الخارجي، اي ان امكنة التصوير وامكنة الحدث واحدة او تفرض على الحدث ان يقع فيها كما في مشهد افتتاح الفيلم، اما الزمن فيختلف

بحكم اختلاف عصري السرد-فعصر التمثيل هو القرن العشرون، اما عصر الرواية الممثلة فهو القرن التاسع عشر.....ان اهم ما يلحظ في البناء السردى الذي اتخذه الفيلم هو :-

أ- الاتجاه الدائري: اذا صحة الصفة ، في مسار الحدث فقد كان افتتاح السردين واحدا عبر مشهد الكلاكيث وبدء التصوير، فقد بدء سرد التمثيل ب(اكشن) وبدء سرد الرواية بحركة البطلة باتجاه الجرف(سارة تنظر الى البحر) ثم افترق السردان ظاهريا ليلتقيا في مشهد الختام حيث كرر المخرج مشهد الخروج في القارب من النفق مرتين وكانه يشير الى نهاية السردين في خاتمة واحدة مع ان اتجاه الاحداث يبدو غير متساوق مع هذه الخاتمة الموحده.

ب- التقاطع السردى: ان سعي هارولد بنتر الى التقاط سر العمل الروائى قاده الى تقنية التقاطع في مفاصل معينه من الفيلم، فعلى الرغم من ظاهرة التناوب السردى والتي لا تقتض تقاطعا، الا ان المعد جعلنا نشعر ان من الممكن متابعة السرد الاول(سرد الرواية) دون الحاجة الى السرد الثانى وكذلك الامر بالنسبة الى السرد الثانى، فقد عرضهما وكانهما قصتان منفصلتان كل منهما تمثل فيلما ثم اختار نقاطا معينتا قطع فيها سرد احدهما بالآخرى، هذا ظاهريا، ولكن ملاحظة مواضع التقاطع في السرد وما يقال فيها تؤكد لنا وبطريقة تدريجية ولكنها واضحة ان هارولد يسعى الى اثبات التماهي اي وحدة الاحداث بين السردين، وبالتالي تداخلهما وليس توازيهما او حتى تقاطعهما، ويمكن ملاحظة ذلك في مشاهد(اعادة تمثيل سقوط البطلة امام البطل في الغابة، نظره اليها وهي نائمة مقسمة ل ٣ مرات) في الغابة/ في سريرها/ في المخبأ بعد الهروب)، حوارهما في القطار بعد مشهد السرير) وغيرها من المشاهد والعناصر التي كان هارولد بنتر يسعى الى تاكيدها والتركيز عليها بالقدر نفسه الذي كان يركز فيه على عودة السرد الى النقطة التي انقطع عندها قبل تقاطع السردين، وان كانت هذه التقنية من صنع فاولز الذي نجح في ممارستها وايجاد مواضعها المؤثرة.

ج- خلق التماهي: لقد سعى هارولد بنتر وممثلو الفيلم الى تصوير فكرة غاية في الخطورة وهي التماهي بين السردين، فمع كل خطوة سردية في اتجاه الرواية كنا نحس بانزلاق خطوة سردية باتجاه الفيلم صوب المنطقة الخطرة ذاتها، ان حيرة شارلز هي نفسها حيرة بطل الفيلم وحيرة ساره وتقلباتها هي هي مانجده في سلوك البطلة، هل كانا عاشقين قبل التورط في الرواية؟ ام انهما انزلقا مع بطلي الرواية الى حافة العشق؟

هذا مالا يبدو واضحا في رؤية بنتر وهو سر من اسرار هذه الرؤية فلو كانا عاشقين لخسرنا مشهد ووقوفهما معا على تلك الحافة النهريّة المرعبة وخسرنا ايضا الطريقة الفذة التي استطاع فيها هارولد بنتر ان يداغم بين سردين مختلفين او محتوى احدهما في الاخر احتواء غير صميمي، لقد كان التماهي وتبادل المواقع او توحيدها هو الحل الاصعب ولكنه الامثل والاكثر فنية وعمقا في الامساك بروح رواية فاولز وفي الوقت نفسه تنجية الفيلم من الانقسام او افتعال التقاطع.

٣- ازمنة السرد الفيلمي: (٣٠)

بناء على نسق التوازي الذي اتخذه الفيلم كان له نظام زمني يقترب من التوازي ايضا، فالحاضر الفيلمي الذي يعادل السرد الفيلمي/ التمثيل، يوازي الماضي الروائى الذي يمثله السرد الروائى/ الرواية المتمثلة، وعلى الرغم من ظهور الانفصال بين الزمنين والاختلاف الحاد بين اتجاهيهما فان اعادة النظر في هذين الزمنين توضح لنا عدة نقاط مهمة:

أ- ان نقطة الانطلاق الزمني في السردين كانت واحدة وهي نقطة الحاضر، ففي مشهد الافتتاح يبدأ السردان زمنيا ولكنهما انطلاقا منها يسيران باتجاهين متعاكسين، ففيما يوغل الحاضر في انيته واتجاهه الى الامام يوغل الماضي- الذي تمثله الرواية- في ماضوبته على الرغم من انه

يتجه فيها الى الامام ايضا، ان الزمن السردي الاول والزمن السردي الثاني يتوازيان هذه المرة في نوعية المتجه لا في زمنه، فكلاهما يتصاعد الى الامام ولكن لا يلتقيان ولا يمكن ان نؤمن بتوازيهما الا في الصورة الاتية:

زمن الرواية/ الماضي الصاعد الى الامام.
زمن الفيلم/ الحاضر.

فنقطة الانطلاق واحدة ولكن نهاية احدهما هي البداية الجديدة للآخر، فهما متوازيان في نقطة او نقطتين لا في المسار كله.

ب- ان كل زمن متجه كان يحمل في داخله ازمنة اخرى تحاوره او تتعايش فيه بالرغم من تناقضها معه، فالحاضر في سرد الفيلم كان يميل الى المستقبل كما كان يميل الى الماضي او يميل الى ذاته الحاضر، كما نجده في مشهد الدعوة الى الوليمة/ مشهد تذكير سارة لشارلز بليلة الفندق وهما في القطار(حاضر يتذكر الماضي) ومشاهد اخرى تؤكد تداخل الازمنة في سرد الفيلم وتحاوره، فضلا عن الازمنة الداخلية التي لم تكن تنكشف على السطح بسهولة ويسر مثلا) نظرة سارة وهي على شاطئ البحر/ وهو ينظر اليها وهي نائمة في غرفتها/ انتقالات فريق التصوير من حيث الزمن النفسي) اما الماضي الذي تمثله الرواية فقد سبق لنا عرضه تداخل الازمنة فيه وتحاورها وهو في الفيلم ذاته في الرواية بحكم كونه تداخلا ناشئا من طريقتين اولهما لغة الحوار وثانيهما اتجاه الأحداث نحو (المستقبل الماضي)

ج- إن فكرة الانتقال بين الزمنين كانت مقصودة ومحورية وهي ليست بعيدة عن فكرة التقاطع السردي وفكرة التماهي بين الأحداث، فلو تتبعنا مجرى الزمنين لوجدنا ان الماضي يسيطر بعد نقطة الانطلاق المشتركة بصورة واضحة وان نقاط العودة أو الانتقال إلى الحاضر كانت في مواضع رئيسية من تطور فكرة التماهي وان سيطرة الحاضر لم تتحقق إلا مرتين في مشهد الدعوة إلى وليمة أعضاء الفيلم حيث يأخذ الحاضر مكانا اكبر ولكنه يعود إلى فقدانه، ومع تسارع خطوات السرد وتسارع خطوات الانزلاق في التماهي يصل الأمر الى التبادل بين الزمنين فكل ماض يتبعه حاضر وكل حاضر يتبعه ماض في لقطات ومشاهد متتابعة وفيها شيء من السرعة وصولا الى وحدة الزمنين في مشهد الختام.

د- ان نقاط الانتقال كانت تصر على تأكيد زمنها حتى في حال خلو المشهد من أي دليل على انتماءه الزمني، ففي مشهد السرير كان الزمن غير مميز في انتمائه الى الماضي او الحاضر ولكن صوت الهاتف هو الذي حسم اتجاهه، ويلحظ هنا ان وسائل الحضارة هي التي كانت تعلن حضور الزمن الحاضر (السيارة، الهاتف، ملابس الابطال، انواع الرياضة الممارسة، نوعية المعزوفات الموسيقية، صوت طائرة الهليكوبتر، القطار الحديث، واشباهها) على حين كانت عناصر الماضي ترتبط بزمن بصري (الملابس، الغاية، نوعية العربات، الاثاث) و احيانا عبر زمن صوتي(موسيقى العصر، وقع حوافر الخيل) و احيانا عبر ازمنة غير مخصصة(رياضة التنس الشبيهة بالسكواش ورياضة رمي القوس).

وتجدر هنا الملاحظة ان ثمة تداخلا بين بعض هذه العناصر او اشتراكا فيدلالتها الزمنية فالقطار كان عبصرا مشتركا، كما ان صوته كان قريبا من صوت طائرة الهليكوبتر عندما كان الصوتان خلفيتين لمشهدين داخلين متخالفين في زمنهما... كما تجدر ملاحظة الايهام البصري الذي ادته اللوحة المكتوبة في احد المشاهد(بعد ثلاث سنوات) فهي قد تلت زما حاضرا ولكن الذي تلاها هو زمن ماض، الامر الذي يكسر التوقع الذي يفترضه تسلسلها في السياق.

المبحث الرابع أمرأة الضابط الفرنسي المعالجة السينمائية: الأسلوب والسرد

إن رواية فولز التي أراد لها مؤلفها ان تحاكي روايات القرن التاسع عشر شكلا ومضمونا وحجما، لا بد لها- لتحقيق الحد الأدنى من تلك المحاكاة- ان تنتسب وان تتداخل فيها اتجاهات السرد وان تتشابك أحداثها ومعطياتها كما هي الحال في الواقع الذي تسعى الى التزامه فضلا عن اغراء المعرفة المطلقة التي يتسم بها دور الراوي العليم والذي يعطيه الحق في الحديث عن كل شيء كيفما يشاء.

ورواية هذه صفاتها وهذا أسلوبها تشكل مشكلة جدية أمام معدها السينمائي كائنة ما كانت الطريقة التي سيعدها بها لان كل الطرق المألوفة في الإعداد لا بد لها من إهمال الكثير مما يقال في الرواية ضرورة لا اختيارا ، وقد رأينا في المباحث السابقة ان معد هذه الرواية لم يكتف بما فيها من تشابك سردي فأضاف مستوى سرديا آخر، يتناوب مع السرد الروائي فأضاف عبئا واضحا على صورة الإعداد الفيلمي عن الرواية، وكانت الحلول الوحيدة الممكنة لهذه القضية إنما تكمن في وسائل المعالجة الفيلمية وأسلوبها الذي استخدمه المخرج (كارل ريس) بهدى من رؤية المعد وكيف استطاعت ان تحدد اتجاهات الاختيار من الغنى ألدثي والسرد الذي امتازت به رواية فولز، وهل كانت وسائل المعالجة ضرورية أم إنها مفروضة من طبيعة الوسط السينمائي الجديد؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة لا بد من معالجة قضايا رئيسية ظهرت في معالجة الفيلم للنص الروائي على وفق الآتي :

١- أسباب اختيار الشكل السينمائي (التناوب السردية):

سبق لنا القول إن الرواية تصنف تحت عنوان الرواية التاريخية وكان من الممكن ان تقدم لنا المعالجة الفيلمية فيلما تاريخيا (كما في فيلم سكورسيزي العلاقات الخطرة) دون ان يحط من قدرة

كونه مأخوذا عن اصل تاريخي وكان ثمة خيار ثان وهو تقديم معالجة حديثة ذات معطيات عصرية لقصة قديمة (كما في فيلم قصة الحي الغربي المأخوذ عن روميو وجوليت) دون ان يحط منها ذلك، لان ما يحط من الفيلم إنما عناصره السينمائية لا أصوله الأدبية او صورتها الأصلية وهنا تكمن معضلة تفسير الاختيار، بمعنى لماذا اختار المعد هذا الشكل حصرا؟ في الحقيقة ليست هنالك إجابة قاطعة عن ذلك وان كان يمكن التخمين بان للتراث المسرحي للمعد دورا في ذلك أو إن المخرج أراد شكلا جديدا- قديما من معالجة هذا النص الروائي... أن أهم ما يلحظ هنا إن فكرة التغريب وكسر الإيهام لا تظهر في الفيلم الا في مواضع معينة على العكس من النمط السائد في هذا الأسلوب (السينما داخل سينما) ففي مشهد البداية وفي مشهد التدريب على السقوط في الغابة ومشهد مناقشة إحصائيات العهد الفيكتوري) يمكن ان نجد كسرا للإيهام وتذكيرا ان ثمة فيلما يمثل وانه ليس واقعا ولكن هذه العناصر من الضعف الى حد انها خدمت الاتجاه المعاكس وهو اتجاه التماهي بين الواقع والفيلم والرواية، فالعنصر الاول باشتراكه الزمني بين السردين وعنصر التدريب بالقطع المونتاجي الذي قام به المخرج ليداخل بين السردين وصوت المروحية الذي كان في خلفية الاحصاء في مشهد السرير الذي يماهي صوت القطار في مشهد السرير في سرد الفيلم، هذه العناصر في مواضعها السياقية لم تنجح في تحقيق التغريب وكسر الإيهام ، هذا بافتراض ان المعد قد وظفها لاداء ذلك اما اذا كانت لعبة ذكية اخرى من العاب هارولد بنتر فقد نجح بذلك تماما في مخادعتنا بها.

٢- العبث بتتابع السرد :

عند مقارنة تتابع السرد في الرواية مع تتابع السارد الروائي في الفيلم نكتشف ان هارولد بنتر قد تلاعب في تسلسل هذا التتابع دون مسوغات فنية او هدف واضح، والباحث يرى ان هذا العبث بالتتابع هو غير الاختيار (وسنعرضه في نقطة لاحقة) لان العبث وقع في سرد مختار دون مسوغ لكسر خطه الزمني.

أ-مشهد رؤية البطل لسارة وحديثه مع خطيبته عنها كان على الشاطيء في الرواية ص(٢٣) وهو في بيت الخطيبة بعد العودة من الشاطيء في الفيلم.

ب- التعريف بساره (هوايتها، موت أبيها، كفالة بولتيني لها) تقع في الرواية على مراحل ص(٢٤)،(٥٣-٦١)،(٨٠-٩٥) في حين وقعت خارج تتابعها ودمجت جميعها في مشهد واحد.

ج- مشهد اعلان البطل الزواج من ايرنستينا وقع في بداية الفيلم(م ٤) وكان مكانه بيت خالتها في حين كان في الرواية في بيت أبيها وفي موضع متقدم جدا من السرد بوصفه تذكر ص (١١٩-١٢٠).

وهناك مواضع أخرى كثيرة لعب فيها المعد بتتابع السرد فما الذي أدى به إلى فعل ذلك؟ انه ليس الاختيار طبعاً، فلو انه عرض هذه الأحداث بحسب تواليها لما اختلف شيء في الفيلم كما إن العبث بمواقعها في السرد قد أدى بالرواية الفيلمية إلى الوقوع في بعض الأخطاء الواضحة التي سنعرضها لاحقاً.

٣- خلق التماهي بين السردين:

لقد سبق ان ذكرت شيئاً حول هذه النقطة ولكن في هذا الموضع أعرض لطرق المعالجة الفيلمية في خلق هذا التماهي وسنجعلها في الملاحظات الآتية :

أ- مشهد الافتتاح (البطلة تمثل بداية السردين معا في مشهد واحد)

ب- مشهد السرير في سرد الفيلم لا الرواية(الحوار يكشف التماهي من خلال الهزل والمداعبة

تقول له :سوف يعتقدون اني ساقطة.

يقول لها ضاحكا :انت كذلك.

في احياء الى دورها في القصة وموقف الناس منه)

ج- مشهد في غرفتهما على السرير يقومان بأحصائية عن عصر الرواية(صوت المروحية يماهي صوت القطار...في مشهد السرير اللاحق بعد ممارستهما الحب في الفندق اثناء السرد الروائي)

د- مشهد البطل ينظر الى البطلة وهي نائمة في الغابة(بماهي مشهدين: الاول عندما ينظر اليها وهي نائمة في غرفتها في سرد الفيلم، والثاني عندما ينظر اليها وهي نائمة في مخبئها بعد ان طردتها بولتيني).

هـ- مشهد التدريب على اداء المشهد(يقوم القطع المونتاجي بتحقيق التماهي بين السردين، بعد ان تعيد مشهد السقوط امامه في الغابة في غرفتهما يقطع المخرج على السقطة في الغابة)

و- مشهد استلقائهما على شاطيء البحر(تماهي نظرة البطلة الحزينة في سرد الفيلم مع النظرة ذاتها في سرد الرواية ويقوم القطع بتحقيق تتابع التماهي)

ز- مشهد الحفلة التي تقام لاعضاء الفيلم(تتماهي اكثر من نقطة في تلك الحفلة مشهد

بولتيني مع الممثلة التي تؤدي دورها، مشهد حوار سارة مع زوجة البطل حيث يتماهي الحوار حول الحسد مع مشهد لقائهما الاول في الغابة فتكون الخطيبة في الرواية موازية في

وعي البطلة لزوجته في الفيلم)

خ- مشهد ممارستهما الحب يتماهى مع وصفها لذهابها للضابط الفرنسي.
ط- مشهد مكان لقائهما بعد ٣ سنوات (المكان نفسه يكون خاتمة لقائهما في الفيلم حيث يحدث التماهي الاخير في وعيه اذ ينادي على البطلة بأسمها في الرواية(ساره) مع انها خارج دور الفيلم).

ي- مشهد النهاية المكرر مرتين) هما في قارب صغير يجذفان ليخرجا من نفق مظلم الى بحيرة مضاءة بالشمس ومحاطة بالاشجار)

لقد خلقت نقطة التماهي فضلا عن نقاط الاتصالات الاخرى في السردين، خلقت حسا واضحا بالتداخل المقصود في الرواية، والباحث يرى ان المعد والمخرج قد امسكا باللحظة الاساسية التي يبني عليها فاولز روايته وهي نقطة المشابهة بين العصرين، فالسعي الى الحرية وقيود المحيط والاخرين هي نفسها، وكسر الرتابة والعلاقات المحسوبة بالربح والخسارة هي نفسها في العصرين، أن خلاصة فكرة التماهي بين السردين كانت تسعى الى فضح هشاشة اطمئناننا الى الواقع، اننا واثقون به اكثر مما ينبغي ولكن مصادفة واحدة ممكنة الحصول قد تؤدي بنا الى حافة الجنون والفوضى(عندما يكون السقوط من مثل هذا الارتفاع فما هي فائدة الحذر ٣١)

٤- الامكانات المهملة والامكانات المحولة :

أن قدرة الاعداد السينمائي على الافادة من امكانات الرواية تمثل نوعا من الوعي بهذه الامكانات ووعيا بالوسط المنقولة منه، فيما يخص رواية جون فاولز الغنية بالاحداث والتشعبات فان ثمة امكانات مهملة كثيرة كانت رئيسية في الرواية وذات مغزى كبير في السرد ولكن المعالجة السينمائية اهملتها ، بحسب اختيار المعد وقناعته، ولعل من اهم هذه الخطوط والامكانات هي:

أ- خط العلاقة بين سام وماري

ب- خط العلاقة بين سارة وفيرلي

ج- خط العلاقة بين شارلز وعمه

ان هذه الخطوط السردية ذات أثر في تحديد الحبكة وتصاعدها، فضلا عن مساهمتها في تبيان روح العصر، ولم تكن المشكلة في المعالجة السينمائية في إهمال هذه العلاقات أو تكثيفها وإنما في عدم قدرة الفيلم على تطويعها بما يخدم الرؤية العامة، فلو نظرنا بتمعن إلى علاقة سام وماري لوجدنا الآتي :

أ- أراد فاولز في روايته أن يؤكد فكرتين أساسيتين: الأولى- إن طبقة الخدم الصاعدة في عصر الرأسمالية إنما تفتقد إلى الأصول الخلقية التي ميزت أسلافها وقد عملت الرواية على إيضاح ذلك قبل الحدث الرئيس في أكثر من موضع.. أما الفكرة الثانية- فهي تحطيم صورة العذراء البريئة التي يتوارثها الناس عن الفتاة الفكتورية، وهو ما يفعله فاولز بمعطيات إحصائية.

ب- في الفيلم غامت صورة العلاقة بين ماري وسام بل انها توهمنا بأسبقيتها فعندما يزور شارلز ارنستينا ليصارحها نجد ان الخادمين يلتقيان ليراقبا المشهد بطريقة توحى بوجود الفة سابقة بينهما الامر الذي يخالف معطيات السرد عندما يسعى سام إلى إقامة علاقة مع ماري فيقع التنبيه من ثلاث جهات: شارلز ينبه سام ، وارنستينا تحذر ماري، والسيدة بولتيني تحذرهما من مغبة هذه العلاقة.

ج- لقد فشلت المعالجة الفيلمية في هذا الجانب في تحقيق أهدافها، وثمة مجانية في غياب هذه المعطيات، فيما نراه من احداث فلماذا يتابع سام سيده وما الذي جعله هو وماري يجدان مخبأ سارة وقت لقائهما بشارلز، ان هذه القضايا موضحة في الرواية بشكل جلي وكان من الممكن الاستفادة من الحوار او من مشهد واحد لايضاح ذلك في الفيلم، ولكن المعالجة لم

تفعل ذلك وغامت النتائج بسبب عدم وضوح الاسباب والمسوغات، أن المثال السابق يمكن تعميمه في العلاقات الاخرى، لاسيما علاقة شارلز بعمه وهي علاقة محورية تحدها الرواية منذ الفصل الثالث ولها دور كبير في حسم اتجاهات السرد وتسهيل قرار شارلز بترك ارنستينا وتهديم مفهوم الواجب الفكتوري وكشف زيف العلاقات الاجتماعية، والاقتصادية في ذلك العصر ولكن المعالجة الفيلمية اهملت هذا الامر تماما وبالتالي خسرت امكانيات روائية ودلالية في تبيان مسوغات القرار الخطير الذي سعى اليه البطل. أما الامكانيات المحولة فأوضحها على الاطلاق واهمها في الوقت نفسه تحويل المعالجة السينمائية صوت الروائي العليم الى مستوى سردي متكامل فقد حول هارولد بنتر والمخرج كارل رايس صورة الوصف التي التزمها صوت الراوي الى بناء سردي متواز مع بناء السرد الروائي...ومن الامكانيات المحولة ايضا المعالجة البارعة للاحصائيات التي تخص احوال المرأة في العصر الفكتوري ٣٢ فقد حولها الفيلم الى ايماءات بصرية موظفة داخل السرد وغير مفتعلة، فعندما يذهب شارلز للبحث عن سارة يمر باماكن تعطي المعاني نفسها التي تعطيها تلك الاحصاءات. وفي العموم فان التحولات الذكية للوصف والحوار وتسلسل السرد والمستويات والتقاط الخط الهم كانت هي افضل واجمل مافي المعالجة السينمائية ولكنها لاتمنع من القول ان زمام خطوط السرد قد افلنت في اكثر من موضع(الطبيب وسام وماري وخالة ارنستينا ووالدها وهي نفسها احيانا) كل هؤلاء كانوا في معظم الاحيان يمارسون افعالا مجانية غير مبررة ولا تتناسب مع خطوط السرد ولم تتم معالجتها فيلميا بالطريقة نفسها التي عولجت فيها روايا، بقيت نقطة واحدة في هذا الموضوع هي تحويل النوع السردي، ففي اكثر من موضع من الفيلم كانت تتم(تحويلات من الحكي الى التمثيل ٣٣) وبالعكس ويمكن توضيح ذلك بالامثلة الاتية:

أ- لقاء الاب بشارلز كان في الرواية حكيًا ضمينا فقد ورد وصف المقابلة اثناء حوار شارلز وارنستينا على الشاطيء ولكن الفيلم حوله من الوصف الى التمثيل فقد كان هناك مشهد لقاء وحوار بين الرجلين وربما كان مسوغ هذا التحويل في المعالجة الفيلمية هو ايجاد تسلسل منطقي للعلاقة ولكن اللامنطق نفسه يكمن- في لغة ذلك العصر - في لقاء شابين لقاء علنيا قبل اعلان خطوبتهما، وهو ما لم تقع فيه الرواية.

ب- تحويل الاحصاءات الى معادلاتها البصرية السردية التي تتضمن الحوار احيانا وقد سبقت الاشارة الى ذلك.

٥- الأداء بوصفه معالجة :

أن الممثل ركن اساسي من اللغة السينمائية ولا بد من حسابه في اثناء تناول المعالجة السينمائية فهو ليس طاقة حيادية وليس كما مهملا بل هو احيانا المعادل الوحيد لامكانيات روائية عسية على التحويل الى السينما، وفي ما يخص (امراة الضابط الفرنسي) يمكن القول ان ميريل سترب وجيرمي ايرونز، قد عوضا النقاط التي فشل الاعداد في معالجتها وكانت ملامحهما واداؤهما معينين على نقل الدلالة واتجاه السرد ، هذا ما صرح به جون فاولز نفسه على الرغم من انه يرفض تجسيد ممثلين لشخصيات رواياته واقتران الشخصية الروائية باسم ممثل(لقد اعجبت اعجابا شديدا بالممثلة ميريل سترب وهي تؤدي دورها في فيلم امراة الضابط الفرنسي الا انني لست سعيدا لاضطرارها هي او أي ممثلة اخرى يسند لها ذلك الدور الى تقديم تلك الصورة للقاريء ٣٤) وكلام فاولز هنا يحيد لنا الى قبول الروائيين انفسهم او

رفضهم تحويل رواياتهم الى افلام- وربما بشروط - والاداء امر لايمكن اهماله يكفي فقط ان نعود الى مشاهد(حديث ميريل ستريب في الغابة عن الضابط الفرنسي، مشهد الافتتاح ولقائها الاول بشارلز، مشهدها وهي تنتظره وهو يخلع ملابسه ليمارسا الحب، مشهد لقائهما الاخير، مشهد اتصاله بها وزوجها حاضر، مشهد تأمله لها وهي نائمة في غرفتها) بل في

المشاهد كلها لنجد ان أي اداء اخر لاي ممثل اخر سوف يكون معالجة مغايره، وفي ظن الباحث انها لن تكون مطابقة لما اراده فاولز او ما نجده في العمق الخفي من روايته وفي اعدادها الذكي المتناوب السرد، ان أي ممثلة اخرى- في ظني- ستعجز عن تحقيق التماهي الذي انبنت المعالجة السينمائية عليه واي فشل في ذلك يعني فشل المعالجة ذاتها لانها لن تعدو ان تكون (سينما داخل سينما) كما هي حال افلام كثيرة.

الهوامش

- (١) ايتيان فيزيلييه، السينما والانواع الادبية، ت: طلال سيف الدين، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، ٣٤، ١٩٨٢، ص ٤٥
- (٢) موريس بيجا، الفيلم والادب، ت: يونيل يوسف عزيز، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، ١٤، ١٩٨٦، ص ٢٢
- (*) سيناريو فيلم سوناتا الخريف، تك ابتسام عبد الله، ينظر ملحق مجلة الثقافة الاجنبية
- (٣) مقابلة مع الان روب غرييه، هل الادب والسينما فعاليتان منفصلتان، اجراه جان جاك بروشبيي، ت: محم بوكاج، مجلة الاقلام، العراق، ٤، ١٩٨٨، ص ص ١١٢-١١٣
- (٤) طه الهاشمي، الرواية في السينما، رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الفنون الجميلة بغداد، ١٩٨٧، ص ص ٣٠-٣١
- (٥) الان روب غرييه، الجن والمتاهة، لقاءات اجراها: شاكر نوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص ١٣٥
- (٦) طه الهاشمي، مصدر سابق، ص ٢١
- (٧) لوي دي جانييتي، فهم السينما، ت: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١، ص ٤٨٩
- (٨) جانييتي، المصدر السابق، ص ٤٩٠
- (٩) جانييتي، المصدر السابق، ص ٤٩٣
- (١٠) محمد درويش، مقدمة رواية (امراة الضابط الفرنسي)، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٦، ص ١٢
- (١١) أ.ج.ب. جونسون، الواقعية في رواية امراة الضابط الفرنسي، ت: صبار سعدون، مجلة الثقافة الاجنبية، ٤٤، ١٩٩٢، ص ١٣٥
- (١٢) جونسون، المصدر السابق، ص ١٥٣
- (١٣) جونسون، المصدر السابق، ص ١٥٣
- (**) ينظر الرواية الفصل الثالث من ص ٢٨ وما بعدها
- (١٤) جون فاوولز، امراة الضابط الفرنسي، ت: محمد درويش، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٦، ص ٣٦٨
- (١٥) تزفتيان تودوروف، الادب والدلالة، ت: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، سوريا، ط١، ١٩٩٦، ص ٧١
- (١٦) أحمد ثامر جهاد، مديات الصورة والاتصال، دار الاتحاد للنشر، المغرب، ١٩٩٨، ط١، ص ص ٦١-٦٣
- (١٧) جون فاوولز، مصدر سابق، ص ٧٨، وينظر ص ١٠٠
- (١٨) جونسون، مصدر سابق، ص ١٥٣
- (***) ينظر الادب والدلالة، مصدر سابق، ص ٧١
- (****) ينظر رواية امراة الضابط الفرنسي، مصدر سابق، ص ١٣٦
- (*****) ينظر المصدر السابق نفسه الرواية، ص ٨٧
- (١٩) جونسون، مصدر سابق، ص ١٥٤
- (٢٠) ستيسي بيرتن، باختين والزمان السردي الحديث، ت: محمد درويش، مجلة الاقلام، العراق، ٦٤، ١٩٩٩، ص ٣٥
- (٢١) المصدر السابق نفسه، ص ٣٥
- (٢٢) المصدر السابق نفسه، ص ٣٥
- (٢٣) المصدر السابق نفسه، ص ٣٧
- (٢٤) جونسون، مصدر سابق، ص ١٥٣
- (٢٥) احمد ثامر جهاد، مصدر سابق، ص ٧١
- (٢٦) ايتيان فيزيلييه، مصدر سابق، ص ٤٥
- (*****) ينظر فهم السينما، مصدر سابق، ص ٤٨٩ وما بعدها
- (٢٧) فيزيلييه، مصدر سابق، ص ٤٥
- (٢٨) ينظر فاضل الاسود، السرد السينمائي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ٢٩٢ وما بعدها
- (٢٩) احمد ثامر جهاد، مصدر سابق، ص ٦٢
- (٣٠) للمزيد من التفاصيل حول السرد الفيلمي ينظر طاهر عبد مسلم، الرواية والفيلم، مجلة الاقلام، ٤٤، ١٩٨٨، ص ١٠٣-١٠٥
- (٣١) جون فاوولز، مصدر سابق، ص ١٤١
- (٣٢) جون فاوولز، مصدر سابق، ص ٣٦٣
- (٣٣) تودوروف، مصدر سابق، ص ٧٩
- (٣٤) جون فاوولز، الرواية والتوق للحرية، حوار اجراه كارول يارهوم، ت: محمد درويش، الموقف الثقافي، بغداد، ٦، ١٩٩٦، ص ١٣٠

الفصل الثالث إجراءات البحث

- منهج البحث
- أداة البحث
- مجتمع البحث
- عينة البحث
- تحليل العينة

- منهج البحث

أختار الباحث لبحثه المنهج الوصفي التحليلي في عملية دراسة المادة المعروضة ولكون هذا المنهج يعطي مساحة واسعة للتحليل والكشف، حيث أن الباحث قام أولاً بفرز الأفلام المأخوذة عن روايات أدبية وقرأ رواية واحدة من بينها.

- أداة البحث

أستخدم الباحث تحليل الأفلام من خلال جهاز عرض السي دي وذلك لعدم توفر نسخ لهذه الأفلام سينماتياً.

- مجتمع البحث

اختار الباحث رواية امرأة الضابط الفرنسي والفيلم المأخوذ عن هذه الرواية.

الفصل الرابع

- النتائج
- الاستنتاجات
- المقترحات

- النتائج :

أولاً: إن الإعداد المتأني والذكي هو الذي يحافظ على جوهر النص الروائي ويعطي للفيلم بنيته الخاصة التي تنسجم مع فكرة النص الأدبي الأساسية وتقاطعها في بنائه الروحي.
ثانياً: أن عناصر اللغة السينمائية علامات مساعدة للتعبير عن أفكار الكاتب السردية كالمونتاج والإضاءة وحتى أداء الممثل.

- الاستنتاج :

أن النص السينمائي هو نص مستقل بذاته عن النص الأدبي وله خصوصيته مثلما للرواية خصوصيتها ويتمتع بلغته المختلفة عن لغة الرواية.

- التوصيات :

أولاً: يوصي الباحث بدراسة السينما كونها جنس مستقل في كليات الآداب والإعلام مثلما تدرس كليات السينما موضوع الرواية.
ثانياً: يوصي الباحث باقتباس الروايات العراقية في أعمال سينمائية قصيرة كون هذه الأفلام تركز على فكرة الكاتب الجوهرية وتعطي للمخرج الحرية في إنجاز فيلمه وقراءته بشكل مختلف عن الإعداد لفيلم طويل.

المصادر

- ١- الأسود، فاضل. السرد السينمائي. الهيئة المصرية العامة. القاهرة. ١٩٩٦
- ٢- تودوروف، تزفتيان. الأدب والدلالة. ت: محمد خشفة. مركز الإنماء الحضاري. سوريا. ١٩٩٦
- ٣- جانييتي، لودي. فهم السينما. ت: جعفر علي. دار الرشيد. بغداد. ١٩٨١
- ٤- جهاد، أحمد تامر. مديات الصورة والاتصال. دار إتحاف للنشر. المغرب. ١٩٩٨
- ٥- درويش، محمد. مقدمة رواية امرأة الضابط الفرنسي. دار المأمون. بغداد. ١٩٩٦
- ٦- فاولز، جون. امرأة الضابط الفرنسي. ت: محمد درويش. دار المأمون. بغداد. ١٩٩٦

الدوريات

- ١- بروشبي، جان جاك. مقابلة مع الآن روب غرييه. هل الأدب والفن فعاليتان منفصلتان. ت: محمد بوكاج. مجلة الأقلام. ع ٤. العراق. ١٩٨٨
- ٢- بيجا، موريس. الفيلم والأدب. ت: يونييل يوسف عزيز. مجلة الثقافة الأجنبية. ع ١. بغداد. ١٩٨٦
- ٣- بيرتن، ستيسي. باختين والزمان السردي الحديث. ت: محمد درويش. مجلة الأقلام. ع ٦. بغداد. ١٩٩٩
- ٤- جونسون، أ. ج. ب. الواقعية في رواية امرأة الضابط الفرنسي. ت: سعدون صبار السعدون. مجلة الثقافة الأجنبية. ع ٤. بغداد. ١٩٩٢
- ٥- يارهوم، كارل. لقاء مع جون فاولز. الرواية والتوق للحرية. ت: محمد درويش. مجلة الموقف الثقافي. ع ٦. بغداد. ١٩٩٦
- ٦- فيزلييه، أيتيان. السينما والأنواع الأدبية. ت: طلال سيف الدين. مجلة الثقافة الأجنبية. ع ٣. بغداد. ١٩٨٢
- ٧- مسلم، طاهر عبد. الرواية والفيلم. مجلة الأقلام. ع ٤. بغداد. ١٩٨٨
- ٨- ، سيناريو فيلم سوناتا الخريف. ت: ابتسام عبد الله. ملحق مجلة الثقافة الأجنبية.

الاطاريح

- الهاشمي، طه حسن. الرواية والسينما. أطروحة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة. بغداد. ١٩٨٨

