اقتباس الفضاء السردي من الرواية إلى الفيلم السينمائي

The Adaptation of Narrative Space from Novel to Film

أ. **إلهام قويضي:** طالبة باحثة بسلك الدكتوراه، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب.

Ms. Ilham Qouidi: A PhD Researcher, Mohammed V University, Rabat, Morocco

Email: ilhaamqouidi@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.56989/benkj.v4i11.1271

الملخص:

للفضاء مكانة مهمة في الإبداع الفني سواء كان مكتوبًا أو مرئيًا، وهذا البحث محاولة لدراسة عبور هذا العنصر من الرواية إلى الفيلم السينمائي عبر تقنيات الاقتباس السينمائي. هدف البحث إلى دراسة الاقتباس من حيث مفهومه وكيفية تعامله مع الفضاء السردي الروائي وتحويله إلى سرد سينمائي وفق تقنيات سينمائية خاصةٍ: زوايا الكاميرا، والإضاءة، والمؤثرات الرقمية المتعدّدة. اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي انطلاقًا من الدراسات النظرية المختلفة لمسألة اقتباس الفضاء من الرواية إلى الفيلم، ودراسة لعملين مقتبسين: رواية عمارة يعقوبيان للكاتب علاء الأسواني والفيلم المقتبس عنها للمخرج مروان حامد، ثم رواية نجوم سيدي مومن لماحي بنبين ،والفيلم المقتبس عنها يا خيل الله للمخرج نبيل عيوش. توصّل البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها أن عملية اقتباس الفضاء تحتكم إلى العديد من التقنيات التي تعتمد النص الروائي كمنطلق لخلق تجربة فضائية سينمائية فريدة لها خصوصيتها وأبعادها المرئية الخاصة بها. ومن أهم توصيات البحث؛ التشجيع على المزيد من الدراسات حول الاقتباس من الرواية إلى السينما بشكل عام، وحول الفضاء السردي بين الرواية والسيناريو بشكل خاص، لما لذلك من دور في تعزيز الدراسات العابرة للتخصصات، بالإضافة إلى تعزيز الاهتمام بالتكنولوجيا في ضوء التغيرات المعاصرة الطارئة على الإبداعات الروائية والسينمائية جرّاء التطور التكنولوجي المستمر.

الكلمات المفتاحية: الاقتباس، الفضاء، التقنيات السينمائية، خيارات المخرج، الرقمنة.

Abstract:

The concept of space holds significant importance in artistic creation, whether in written or visual forms. This research aims to examine the transition of narrative space from novels to cinematic films through cinematic adaptation techniques. The study focuses on analyzing adaptation in terms of its definition and its approach to transforming literary narrative space into cinematic storytelling, using specific cinematographic techniques such as camera angles, lighting, and various digital effects.

The study adopts a descriptive-analytical method, building upon diverse theoretical studies on the topic of spatial adaptation from novel to film. It also includes a case study of two adapted works: The Yacoubian Building by Alaa Al Aswany and its film adaptation directed by Marwan

Hamed, as well as Stars of Sidi Moumen by Mahi Binebine and its film adaptation, Horses of God, directed by Nabil Ayouch.

The study reveals several results, the most prominent being that the process of adapting narrative space is governed by various techniques that use the original literary text as a foundation to create a unique cinematic spatial experience with its own visual characteristics and dimensions. Among the key recommendations, the study encourages further exploration of adaptation from literature to cinema, particularly regarding narrative space between novels and screenplays. This interdisciplinary approach could deepen the understanding of adaptation studies. Additionally, it calls for increased attention to technology's role considering contemporary changes affecting both literary and cinematic creations due to ongoing technological advancements.

Keywords: Adaptation, Space, Cinematic Techniques, Director's Choices, Digitalization.

المقدّمة:

تنبع أهميّة الدراسة حول الفضاء في السرد من كونه عنصرًا جوهريًا في الإبداع الأدبي، إذ لا يختلف اثنان عن مدى إسهام الفضاء في بناء العوالم المتخيلة التي من شأنها تقريب المتلقي من النص الأدبي وجعله متفاعلًا عميقًا معه. فمن شأنه تأطير الأحداث، ومنحها خلفية ذات طابع ملموس مكانيًا، بالإضافة إلى أنه يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية للشخصيات والأحداث؛ فمن خلاله تكتسي هذه الأخيرة عمقًا خاصًا من شأنه أن يثري تجربة المتلقي في عملية تفاعله مع النصوص الأدبيّة.

بالإضافة إلى ذلك، فإن الفضاء يشكّل مرجعًا للقارئ للتعرف إلى أماكن واقعية ومتخيّلة في الآن نفسه، حيث يمكنه معرفة تفاصيل بلد ما اعتمادًا على قراءته لعمل أدبي ما دونما الحاجة للسفر إلى ذلك البلد. وقد عرف الفضاء السردي الروائي انتقالًا إلى عالم السينما ابتداءً من كتابة السيناريو إلى عملية التجسيد الفعلي وراء كاميرا المخرج. وفي هذا الإطار، يعرف مجال الإخراج السينمائي تحديات متعدّدة، أبرزها مسألة تحويل الفضاء من المكتوب إلى المرئي البصري، خاصةً ازدواجية الحفاظ على روح النص الأدبي من جهة، وتطبيق قواعد السرد السينمائي من جهة أخرى.

مشكلة الدراسة:

تنبع مشكلة الدراسة من مسألة أنّ اقتباس الفضاء من الرواية إلى الشاشة مسألة معقدة تُحدث تغييرات جذرية عند هذا الانتقال. فإذا كانت الرواية تسمح للكاتب بتخيل فضاءاته وفق فضاءات مفتوحة تمنح القارئ حرية تخيّلها في ذهنه حسب طبيعة تفاعله مع النصّ. بينما المخرج تلزمه عملية الاقتباس أن يضع الفضاء في قالب واقعي وفق متخيّلة محدّدة ومُؤطّرة بزوايا الكاميرا. الأمر الذي ينتج عنه اختلافات على مستوى التلقي من حيث تصّور هذا الفضاء وتفسيره. وهنا ينبع مجموعة من التساؤلات نجملها فيما يلي:

- إلى أي مدى ينجح الفيلم في اقتباس الفضاء الروائي وقدرته على خلق تجربة بصرية تضاهي الأصل المقتبَس؟
- ما الاقتباس، وما أهم تقنياته وأساليبه؟
- ما الفضاء في السردين الروائي والسينمائي؟ وما أنواعهما ومميزاتهما؟
- كيف تؤثر التكنولوجيا على عملية الاقتباس للفضاء من الرواية إلى الفيلم؟
- وما أهم الخيارات المتاحة أمام المخرج المقتبِس للفيلم؟
- كيف يظهر الفضاء المقتبس بين العملين المختارين لهذا البحث لفيلم عمارة يعقوبيان لمروان حامد وفيلم يا خيل الله لنبيل عيوش؟

فرضيات الدراسة:

تنطلق الدراسة من فرضية أساسية وهي أن الاقتباس الفني من الرواية إلى الفيلم من شأنه أن يسهم في خلق تجربة إبداعية جديدة ذات أصل رواية مقتبسة منه، وفي نفس الآن تخلق عالمًا إبداعيًا جديدًا له خصوصياته ومميزاته، وتتفرع عن هذه الفرضة الرئيسية مجموعة من الفرضيات الفرعية، ومن أهمّها:

- نفترض الدراسة أنه يمكن للفضاء السينمائي تجسيد الفضاء السردي المقتبس بطرق مبتكرة ومرئية تخلق تجربة عميقة للمشاهد.
- تفترض الدراسة أنه يمكن للفضاء المقتبَس أن يقدم تفسيرات بصرية للنص الأدبي على الشاشة يخلقها المشاهد في تفاعله مع الفيلم.
- تفترض الدراسة أن المخرج المقتبس يمتلك تقنيات خاصة به لها دورها في تعزيز فهم المشاهد للفضاء الحاضن للشخصيات وتجاربها.

- تفترض الدراسة أنّ المخرج يمتلك خيارات خاصة به يعتمد عليها في عملية الاقتباس قد تُحدِث تغييرات على الفضاء الروائي.

منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي عبر دراسة وتفسير الفضاء السردي بين الوسيطين الروائي والسينمائي المقتبَس من نصوص روائية. حيث تعتمد الدراسة على الدراسات التي تعرضت للموضوع بالدراسة والتحليل من مصادر غربية وعربية نظرية وتطبيقية، وتختار الدراسة روايتي عمارة يعقوبيان، ورواية نجوم سيدي مومن كحالتين دراسيتين للنظر في الفضاءات بين الوسيطين.

المبحث الأوّل: الفضاء بين الأدب والسينما

أولا: مفهوم الاقتباس:

يرى (فيلد، 2) أن الاقتباس عملية أخذ النص الدرامي من رواية أو قصة أو مسرحية أو حتى مثالة أو خبر، أي أن الاقتباس معناه أن تترجم وسطًا إلى وسط آخر، والمقصود بالاقتباس القدرة على خلق المناسب أو الملائم عن طريق التغيير أو التعديل، أي تحوير شيء لخلق تغيير في البناء والوظيفة أو الشكل، مما ينتج عنه تعديلًا أفضل للنص الأول (فيلد، 1989.*159) :*

ويمثّل الاقتباس من النص الروائي إلى الصورة السينمائية عملية إبداعية قائمة على انتقال المكتوب اللفظي في الرواية إلى المرئي في الصورة في الفيلم، يحاول من خلالها المخرج نقل التجربة من متلقّ قارئ إلى متلقّ مشاهِد، وتكتسي هذه العملية تقنيات محدّدة تُحوّل من خلالها الألفاظ والسمات اللغوية إلى صور حيّة أمام الجمهور المشاهِد. الأمر الذي يمنح للمتلقي فرصتين للتلقي والتأويل: الأولى قراءة لفظية، والثانية مشاهدة مباشرة للقطات والمتتاليات. فهذه العملية هي عملية تسمح للقارئ بتلقي أفكار وتخيلات المبدعين بأكثر من طريقة، إذ تقدّمها وتفسّرها بطرق يرى المخرج بأنها تتلاءم مع الجمهور المشاهِد للفيلم المقتبَس (McFarlane, 1996: 44).

كما أنّ مسألة اقتباس النصوص من اللفظي إلى المرئي ليست عملية نقل للأحداث والحبكة والحوار، وإنما هي عملية قائمة على فهم عميق بالدرجة الأولى للفضاء، والشخصيات والأزمنة وغيرها من العناصر السردية، وللسينما ميزة بقدرتها على توسيع نطاق النص الأصلي عن طريق استخدامها لأدوات بصرية كالكاميرا، والموسيقى، وترتيب المشاهِد وتصميمها، وكل هذا يضيف طبقات للمعنى (McFarlane, 1996: 65). وهنا يمكن اعتبار الفيلم أداة اقتباس للنص الأصلي وجعله تجربة بصرية جديدة ذات طابع ديناميكي، إذ بإمكان المخرج إعادة ترتيب النص المقتبَس من حيث فضاءاته وأمكنته بشكل يجذب الجمهور ويعمق فهمه للعمل، وقد يتيح له فرصة فهم جديد للقصة التي تلقاها من النص الأصلي (Cartmell & Whelehan, 2007: 79).

كما يُفسّر الاقتباس من النص إلى الصورة بأنّه مسألة تنتُج عنها تفسيرات مختلفة عن النص الأصلي، وهنا يفتح المجال لإشكالات نقدية متعددة كمسألة الأمانة للنص الأصلي أو خيانته، خاصة وأن بعض الأعمال السينمائية تضفي على العمل المقتبَس عناصر لم تكن في العمل الأصلي، الأمر الذي يجعل المشاهد أمام عملية إبداعية جديدة بصرف النظر عن أصلها الأدبي، مما يجعل مسألة السؤال عن الأمانة والخيانة مسألة متجاوزة، كون العمل المقتبس ليس بالضرورة أن يكون نسخة مطابقة للعمل الأصلي، خاصةً وأنّ الفضاءين الأدبي والسينمائي لهما أدوات اشتغال مختلفة عن بعضهما البعض. وعليه فإن القصة المقتبسة قد تمنح الجمهور قصة أكثر جاذبية رغم ضعف ارتباطها بالنص الروائي الأصلي، وهذا الاختلاف بين الفضاءين بمثابة إضافة غنية لتجربة المخرج السينمائي من جهة، وتحديًا من حيث الأمانة والإخلاص للنص الأصلي باعتباره المنطلق الأساسي للعمل المرئي (Hutcheon, 2013: 102).

وتنبع أهمية الاقتباس إلى السيناريو السينمائي من أن هذا الأخير يتعامل مع الفضاء الخارجي، ومع التفاصيل، تكتكة الساعة، وطفل يلعب في شارع خالٍ، سيارة تدور حول منعطف، فالسيناريو حسب (سيد فيلد، 2018) يشكّل رواية تسرد بالصور، وموضوعة في سياق البناء الدرامي. فكل اقتباس هو سيناريو جديد ومبتكر، فلا يستند من خلاله السيناريست إلى النص الأصلي فقط، وإنما يعتبر هذه النصوص الأصلية نقطة بداية فقط، فحين يتم اقتباس رواية لإعدادها كسيناريو فإنه ليس من الضروري أن يبقى المخرج حريصًا على مطابقة السيناريو للمادة الأصلية. وهنا يقدّم (فيلد، 2018) أمثلة متعددة من بينها فيلم كل رجال الرئيس المقتبس من طرف المخرج آلان جاي باكولا، وللسيناريست ويليام غولدمان عن كتاب بنفس العنوان للصحفيين بيرنشتاين وودوارد، إذ اختصر الفيلم فضيحة شخصية ووترغيت التي تسببت في استقالة ريتشارد نيكسون من رئاسة الولايات المتحدة الأمريكية. وخلال عملية الإعداد أقرّ السيناريست بأن ذلك كان صعبًا خاصة وأنه كان أمام خيارات درامية عليه الأخذ بها (فيلد، 2018: 154- 155).

يبدو إذن، أن الاقتباس من الرواية إلى السينما جسر بين الفضاءين، إذ يمثل عاملًا مهمًا في توسيع وتجديد نطاق التجربة الإبداعية اللفظية والمرئية، كما أنه عملية تمنح للعمل الإبداعي فضاءات متعددة للتمظهر، والوصول إلى عمق الجمهور بطرق مختلفة وبرؤى مختلفة بين السارد الروائي والمخرج السينمائي، كما يتضح جليًّا بأن هذه العملية في غاية التعقيد من حيث كونها تحديا لتمثيل أفكار النص الأصلي بوسائط مختلفة، وبطرق مبتكرة، الأمر الذي يجعل مسألة الاقتباس إشكالًا قائمًا بذاته في خانة البحث والنقد الأدبي على حد سواء.

ثانيا: مفهوم الفضاء في السرد الأدبي:

للفضاء السردي مكانة مهمة في الرواية، فلا تستقيم من دونه، إذ هو ما يضفي الواقعية على العمل الروائي ويربطه بأمكنة محددة، وقد بدأ الاهتمام به في الرواية الغربية منذ القرن التاسع عشر؛ حيث تم الاهتمام بالطبيعة باعتبارها مكانًا روائيًا، وفي القرن التاسع عشر اعتبره النقاد مجرد مؤطر للأحداث والشخصيات، ومع بدايات القرن العشرين زاد الاهتمام به بشكل واسع، حيث أصبحت الروايات طافحة بالأمكنة (الظل، 2011: 30).

ومع الانزياح الذي عرفته الرواية الجديدة، ازداد الاهتمام بالفضاء وأصبح يتعدّى بكثير مجرد الإشارة إلى مكان من الأمكنة، وأصبح يخلق نظامًا داخل النص، وأصبح عنصرًا أساسيًا يقوم على أساسه البناء الروائي، ولم تعد هناك هيمنة لما هو زماني على حساب ما هو فضائي، وإنما أصبحا مقترنين ببعضهما البعض، ولهما إسهام متكامل في بنية النص الروائي مع بقية المكونات الأخرى (الظل، 2011: 31).

فهو "مجموع هذه الأمكنة، وهو ما يبدو منطقيًا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية.. والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالبًا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفّها جميعًا" (لحميداني، 1991: 63).

ركزت السرديات الغربية في دراستها للفضاء على علاقته باللغة، حيث اعتبر جيرار جينت أن اللغة هي أول ما يمنح للسرد فضائيته، إذ يقول "نحن نتبيّن في الأدب، أولًا، فضائية ربما جاز لنا أن نعتبرها أولية وبسيطة وأعني بها فضائية اللغة نفسها، فالملاحظ أنّ اللغة غالبًا ما تبدو بطبيعتها، أكثر اقتدارًا على ترجمة العلاقات الفضائية من أي نوع آخر من العلاقات (...) مما يجعلها تتوسل العلاقات الأولى رموزًا واستعارات تعبر بها عن العلاقات الثانية، أي أن ذلك يؤول باللغة إلى تفضيء كلّ شيء، أو معالجته معالجة فضائيّة" (جينيت وآخرون، 2000: 12، 13).

وفي الساحة النقدية العربية، اهتم النقاد العرب بالفضاء السردي في أعمال فردية وجماعية ومن أهمّهم ياسين النصير، وسيزا قاسم، حميد لحميداني، وحسن بحراوي، ومحمد منيب البوريمي وغيرهم... وإذا ما أخذنا سيزا قاسم نجد بأنّها تحدد مقابلات المكان في المرادفات العربية: المكان/ الفراغ/ الموقع لكل من Location /Space /Lieu، إذ تؤكد بأن النقاد الكلاسيكيين استخدموا هذه المفردات للتعبير على كل أنواع المكان، ولم يكن هناك معنى الفضاء بمفهومه الحديث قد نشأ بعد، ليستقروا بعد ذلك على استخدام مستويين مختلفين للبعد المكاني في السرد، الأول محدد ويتركز فيه مكان وقوع الحدث وهو المكان، والآخر أكثر اتساعًا، ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية، وقد أكدت الباحثة سيزا قاسم أنه ليس هناك استقرار على تعريف نقدي يفرق بين استخدام المفردات الثلاث: المكان/ الموقع/ الفراغ أو الفضاء (قاسم، 1987: 106).

ويقدّم (البوريمي، 2001) تعريفًا للفضاء الروائي، إذ يعتبره جزءًا لا يتجزّأ في عملية البناء السردي، وعاملا من عوامل تشكيل البيئة التي تتحرك فيها الشخصيات، فالفضاء في نظره ليس مجرد خلفية للأحداث، بل يعدّه مكوّنًا ديناميكيًا يتفاعل مع بقية العناصر الأخرى للرواية، ويضفي عمقًا على العملية السردية. وفي دراسته لرواية الغربة لعبد الله العروي، ذهب البوريمي إلى أن الفضاء رمز يعكس حالة الاغتراب، ورحلة يبحث من خلالها البطل عن هويته، كما أن الفضاء انعكاس للتوترات الداخلية للشخصية، ومحرك أساسي لتطوير حبكة النصّ السردي. وفي هذا الصدد ركز البوريمي على دراسة الفضاء في رواية الغربة على مستويين أساسيين هما: مستوى أفقي، ومستوى عمودي. فركّز في الجانب الأفقي على جغرافية الفضاء ونوعيّة التعالقات التي تربطه بمن يتحرّكون داخله. والفضاء بهذا الشكل إطار موضوعي للأشخاص، والأفعال، والأحداث، والأشياء. أما من الجانب العمودي، فقد ركز البوريمي على توضيح الأبعاد الفنية المُضمرة للفضاء، وأنماطه، حيث كان للعروي في روايته الغربة غاية مستترة من ذكره لأماكن محددة تعكس عمق الفضاء المتخيل في روايته (البوريمي، 1985: 15-16).

وقد قسّم (عزام، 1992) الفضاء إلى ثلاثة أقسام كالآتي:

- النوع الأول: الفضاء باعتباره حيزًا جغرافيًا في الرواية، أي مكانًا تتحرك فيه الشخصيات، وذكر هذا النوع من المكان يحرك خيال القارئ وذاكرته المرتبطة بهذا المكان.
- النوع الثاني: الفضاء باعتباره منظورًا ورؤية؛ أي فضاءً يعكس رؤية الكاتب الخاصة، ويوجّه أو يسيطر على العمل السردي بأكمله، وعلى الأحداث والشخصيات التي تتحرّك وفق هذا الإطار.
- النوع الثالث: وقد رُبط بالفضاء باعتباره حيزًا تشغله الكتابة كحروف لها موقع داخل صفحات الرواية، ويشمل ذلك طريقة تصميم صفحات الرواية وتنسقها من حيث تصميم الغلاف، والفصول، والأجزاء ونوع الخط، وطريقة الطباعة، والتشكيل وحجم الخطوط من فصل إلى آخر أو من فكرة إلى أخرى، مما يزيد العمل الروائي دلالة وعمقًا يهدف الكاتب إلى إيصاله للمتلقي (عزام، 1996: 11)

يتضح من خلال ما سبق أن الفضاء السردي في الرواية له أهميته ومكانته الخاصة، وتتم دراسته ليس من منظور سطحي كعنصر مؤطر للأحداث فحسب، وإنما أصبح مع تطور الدراسات النقدية رمزًا عميقًا في العمل الروائي له تشعباته ودلالاته ورؤاه التي تختلف باختلاف زاوية الكاتب أو الناقد، ولكن رغم أي اختلاف نقدي، فإننا نستطيع أن نلمس رمزية الفضاء الروائي كمحدد بنيوي داخل الدراسة على حساب الاهتمام بالمضامين كما كان في السابق. وبالتالي فرغم اختلاف

ايديولوجيات ومنطلقات النقاد في الغرب والعرب في دراسة الفضاء إلّا أن القاسم المشترك بينهم هو أهمية الفضاء في تقريب العمل الأدبي من القارئ بعمق ونضج.

ثالثاً: مفهوم الفضاء في السرد السينمائي:

يحتلّ الفضاء في عالم السينما مكانة متميزة، وذلك أن السينما تعتمد على فضاءات محدّدة لتجسيد الواقع الذي يصبو إليه المخرج. فالسرد السينمائي يقوم أساسًا على الوضوح، فالمتلقي سواء كان قارئًا للسيناريو أو مشاهدًا للفيلم، فإنّه يتتبع تسلسل الحبكة محاولًا بذلك فهم جميع معطياتها، فهذا الفهم والمشاركة مرتبطان ببعضهما ارتباطًا وثيقًا في السينما أو في أي شكل من أشكال السرد، بل وحتى في الحياة نفسها، حيث يغيب الفهم إن غابت المشاركة، بل ويغيب الاهتمام كذلك. وعليه فإن كتابة السيناريو في السينما يراعي دومًا الوضوح والسهولة ولغة دقيقة ومباشرة في نفس الآن، وهي لغة تخضع لمبدأ التكثيف من حيث تقديم أقصى المعلومات في حد أدنى يحكم زمن الفيلم وبالتالي حد أدني من الكلمات مع مراعاة أن تكون لغة وصفية سردية (توروك، 2014: 195).

يبدو إذن، أن الفضاء جزء لا يتجزأ من هذا السرد السينمائي، ويتطلب الوضوح والدقة في الكتابة للسيناريو شأنه في ذلك شأن باقي العناصر السردية. وفي الاعمال المقتبسة لا ينقل المظهر الفضائي الواقع فقط وإنما يؤسس لواقع خاص بالفيلم ارتكازًا على العالم الواقعي. إذ لكل صورة طابع مادي وفضائي خاص. فالفضاء السينمائي "فضاء مؤطَّر ومؤطِّر في الآن ذاته، فإذا كان البعد الزمني للفيلم يبقى ضمنيًا، فإن الفضاء يظهر فيه بشكل صريح تعلن فعاليته في اللقطة الأولى التي يفتتح بها الفيلم، فما نشاهده أولًا ليس التتابع الحدثي بتتابع الصور، وإنّما الفضاء الذي يحتوي باقي عناصر المحكي الأخرى، فالفضاء مؤطّر لكونه مرتبط بتكوين الصورة أو بعبارة أكثر تبسيطًا بطبيعة اللغة البصرية، وهو مؤطَّر لأنه يتشكل داخل هذه البنية وفق تشعبات وأنظمة معينة تتيح للشخصيات الحركة ضمن مجال معين" (بن مسعود، 2011: 369).

يتضح إذن، أنّ الفضاء السينمائي معطى دلالي معقد قائم على متخيلة خاصة بصناعة الفيلم، وهو ما يمنح الفيلم هويته الخاصة، إذ يظهر بأن الفيلم لا يكتمل بدونه وقوفًا عند الأحداث والشخصيّات والمحتوى فقط، وإنما لا بد من كونه الحاضن للحركة التي تسلَّط عليها الكاميرا. فهو يستند تقنيًا إلى العديد من الوسائل السينمائية كالكاميرا التي لها دور كبير في توصيل محتوى الحدث للمتلقي من خلال تقنياتها المتعددة، فالكاميرا تحدد في كل لحظة الزاوية التي يختارها المخرج ليركز عليها المتلقي (بن عمر ومنصوري، 2020: 385).

وقد ركز (أندريه غارديه، 1993) في معالجته لمسألة التعدد في الفضاء الفيلمي على أن هذا الأخير ليس أمرًا محصورًا فيما هو مرئي ومسموع بشكل متشظي، واعتبره نتاجًا لعمليات قصدية لإدراج المتلقي في عملتين أساسيتين وهما اللقطة والمتتالية. فاللقطة ذات مرجعية واقية فضائية أولية،

وهي ما يؤطر الشاشة التي تجري من خلالها الأحداث، وتنقل في نفس اللحظة لأنها قائمة على القوانين البصرية للقطة والصورة. أما المتتالية، فهي اللحظة، التي تسجد المحكي في معناه الخاص، وتتكون من مجموعة من اللقطات، وهي التي تشكل الفضاء السردي في ذهن المشاهد، وتعتمد على التزاوج والتزامن بين المرئي والمسموع في لحظات متتالية داخل الفيلم (*Gardies, 1993: 48*)

وللفضاء السينمائي أربعة أنواع أساسية ونجملها فيما يلي:

أ- الفضاء المفرد (الهوية):

يشكل هذا النوع من الفضاء أساسًا مهمًا للعالم الحكائي الذي يستمر حضوره على امتداد لقطات معينة، ويمثل الهوية الفضائية للفيلم، وتعمل فعاليته على محورين أساسيين؛ إذ يتمثل الأول شكليًا، ويسمح للصورة بتشغيل الحركة، أما الثاني فهو محور دلالي، يساهم في تسهيل تعاقب الصور وتطوير مسارها، فهو محور يعمل بشكل شمولي. كما أن الفيلم يؤسس لهذا النوع بروابط متعددة على حسب طبيعة اللقطات من بينها تقنية القطع التي تظهر إما بالربط على المحور الواحد، أو باللقطات القريبة أو المبكرة التي تتكرر عند المرور من لقطة إلى أخرى، وكذلك عن طريق اللقطة التي تعرض في الموضع الثاني وتظهر تفصيلًا من الأول. بالإضافة إلى انتقال الكاميرا من لقطة قريبة إلى لقطة متوسطة بشكل عكسي عن السابق، وهذا كذلك يعكس الهوية الفضائية للفيلم، وهنا يكون الفيلم أمام هوية فضائية تعكس الفضاء المفرد إما في اللقطة أو المتتالية الأمر الذي يخلق لدى الجمهور اهتمامًا كبيرًا بالفضاءات والأمكنة التي تؤطر أحداث الفيلم (بن مسعود، 2011: 402-403).

ب-الفضاء الغيري:

يتأسس هذا الفضاء على محورين أساسيين هما الاستمرارية والانفصال، ذلك أن الفضاء الغيري يتميز بدرجات متعددة، ويعتمد على فعل الحركة الذي تؤديه الشخصيات، فالأمر يتعلق هنا بمعطى أساسي يفرض وجود حركة، يظهر بناءً على طبيعتها فضاء معين. فهو يتأسس داخل الفعل الذي تمارسه الشخصيات حين تنتقل من مكان لآخر بين اللقطات والمتتاليات. والاستمرارية تمثل المؤسس الأول لهذا النوع من الفضاء، والانفصال يظهر من خلال الفضاء القريب والفضاء البعيد، أي الاستمرارية بين مقطعين فضائيين يظهر حين تكون المعلومات المتضمنة داخل اللقطتين تحيل المُشاهد إلى استمرارية مباشرة بين مقطعين في حالة مماثلة (بن مسعود، 2011: 409).

ت-الفضاء القريب:

ينتج عن الانفصال بين اللقطات فضاء قريب وآخر بعيد، والانفصال القريب يظهر فيه الانفصال في جميع الحالات التي يستطيع فيها المشاهد افتراض وجود علاقات بين فضاءين غير متقاربين باستخدام المونتاج، بحيث يكون كل مقطع منطلق من ذاته وليس من المقطع الذي سبقه،

أي لا يلامسه مباشرة، وهنا لا نكون أمام مقطع بعيد تم تقريبه، وإنما أمام مقطع قريب قائم بذاته (*Gaudreault et Jost, 2005: 94- 95*).

ث-الفضاء البعيد:

في هذا النوع من الفضاء يسمح للكاميرا بالمرور بين لقطتين فضائيتين في انفصال بعيد، ويعتبر أسهل من الأنواع السابقة للفضاء، ويمكنه أن يكون سهل التأسيس، ويوصف بأنّه بعيد عن كل ما هو داخل اللقطة الثانية، ويُسقَط من فضاء آخر لا يمكن اختزاله في الفضاء المعروض في اللقطة التي تسبقه (*Gaudreault et Jost, 2005: 94- 95*).

والخلاصة هنا أنّ الفضاء السينمائي مكون لا يقف عند تجسيد واقع الفيلم في فضاءات محددة، وإنما يستند إلى مجموعة من التقنيات البصرية التي تجعل الصورة التي يريد المخرج في ذهن المتلقي حاضرةً وممكنة. كما أن دراسة الفضاء السينمائي تقتضي التعمّق في دراسة التقنيات الدقيقة كاللون والحجم والخط والشكل والأشياء والأماكن والأجسام، بالإضافة إلى ضرورة التدقيق في أنواع هذا الفضاء والتأكد من بناء اللقاطات على أساس فضاء الهوية، أو الغيرية، أو البعيد، أو القريب، أو المزج بينها كلها أو بين بعضها داخل الفيلم. فكل هذه العناصر تلعب دورًا مهما سواء في صناعة اللقطة أو المتتالية التي تتضح معها أدق تفاصيل الفيلم السينمائي.

المبحث الثاني: تقنيات الاقتباس السينمائي للفضاء الروائي

أولا: التحويل البصري:

يعتمد التحويل البصري للفضاء من السرد الروائي إلى السينمائي على حركة الكاميرا واتباع قواعدها محاولة بذلك تتبع سير السرد في الرواية، فهي تعتمد في ذلك على آلية التشريط السينمائي المصوّر من خلال حركة الكاميرا من نقاط مختلفة حسب رؤية المخرج للفضاء الذي تتطور فيه الأحداث.

1- الكاميرا في نقطة ثابتة/أفقية: يعتمد نقل الفضاء إلى السينما على الكاميرا بشكل أساسي، إذ هي الوسيط بين الفيلم والمتلقي، ومن ناحية حركتها في نقطة ثابتة لتصوير لقطة أفقية، فإن ذلك يعتمد على تقنية الاستدارة الأفقية التي تحقق نوعًا من التوازي والتجاذب بين الأصلي والمقتبَس (صالح، 2021: 31) وتنتج عن ثبوت الكاميرا في مكانها مجموعة من اللقطات من أهمها اللقطة الاستعراضية (*Pan*)، وهي اختصار لكلمة بانوراما والتي يُقصد بها المشهد الذي يكون واسعًا جدًا لا يمكن التعامل معه، وتصويره بلقطة واحدة وهذا يشبه كثيرًا ما يقوم به الشخص عندما يشاهد المنظر ببصره (هيرمان، 200)، وتكون هذه اللقطة أفقية عندما توضع "حركة آلة

التصوير على محورها الأفقي وهي بوضع ثابت وهنا تقوم آلة التصوير/ الراوي بمتابعة الحركة بشكل أفقي" (الجار الله، 2013: 73).

يعتمد هذا النوع من اللقطات على محور أفقي من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار، تمكّن الجمهور من تتبع الحدث أو تحاكي حركة العين (دانسايجر، 2009: 132)، فالكاميرا حين يتمّ تشغيلها في المتن السردي تعني استهداف القصد بشكل مرئي بهدف رفع إحساس المتلقي بالمسرود، وتتمكن من تنفيذ استهداف هذا عن طريق سلوكها الذي تقوم به لصناعة اللقطة، فالكاميرا هي التي تقوم بتصوير الكل بواسطة تجزئته باللقطة (الدوخي، 2018: 250).

2- الكاميرا في نقطة ثابتة/اللقطة العمودية: وهنا تعمل الكاميرا بشكل رأسي، إلى أسفل وأعلى، وتسمى اللقطات الرأسية، تستخدم لتسليط الضوء على الحدث الهابط والصاعد، كالكشف عن شيء سقط من فوق إلى أسفل، أو تصوير شخصية تنهض من مقعد وهي جالسة في تدفق مستمر عوض أن تصوّر الحدث في جزأين، وهذه الطريقة تعتبر وسيلة لتأكيد الارتفاع كما في المباني الشاهقة حين يكون الحدث الذي يدور في الأعلى أكثر أهمية من غيره في الفيلم، وهي كذلك وسيلة لخلق وجهة نظر لشخص يتطلع إلى الأعلى كرجل أمن يراقب نوافذ المباني التي يتولّى مهمّة حراستها (المصري، 2010: 433).

3- الكاميرا المثبتة على رافعة: في هذه الحالة تقوم الكاميرا بالجمع بين حركتين أو أكثر، وذلك لتنفيذ لقطة واحدة حسب الضرورة، لذلك توضع الكاميرا على رافعة أو طائرة لتنفيذ اللقطة، وتضم العديد من الأشكال، كحركة دراع الكاميرا (*Boom*)، وهي رافعة صغيرة لها ذراع خاص بها، تسمح بحركة مركبة رأسية محدودة ولا يتجاوز ارتفاعها 12 قدمًا. أو حركة الرافعة (*Crane*) وهي حركة تشبه حركة الذراع، ولكنها تتحرك على عجل، وترتفع وتنخفض وتتحرك أفقيًا ورأسيًا، وفي جميع الاتجاهات في نفس اللحظة. ومنها كذلك المثبتة على طائرة، وتمنح الفضاء مزيدًا من المساحات المصوَّرة أكثر من غيرها، وتمنح المشاهد أثرًا دراميًا، وتنقل له الإحساس بالاكتشاف التدريجي، وتستخدم عادةً في اللقطات التأسيسية (المصري، 2010.*435 :*).

4- نقطة حركة عدسة الكاميرا (***Zoom***): تستخدم في استكمال التغطية وإتمامها، حيث تمنح الصورة الكاملة من الفضاء الذي يغطي المشهد على مستوى السينما والسرد الأدبي. فهي لا تمثل حركة آلة التصوير في عملية الانقضاض والارتداد، فهي ليست سوى حركة عدسة متغيرة البعد البؤري، وتمكنها من الاقتراب والابتعاد عن الشيء المصور بسهولة، وتستعمل بدلًا من تحريك الكاميرا (فرمان، 2018: 13). وهذه اللقطة تنتقل من لحظة عادية يراها المشاهِد بشكل عادي حسب رؤيته العادية، ويتم تقريبها إلى لقطة متوسطة، وبعد ذلك تنتقل إلى مشهد قريب جدًا لعين المتلقي ويتوسط الشاشة من أجل التركيز على أمر مهم في الحدث نفسه، وهذا يمنح المخرج/ المصور المرونة في الجمع بين أجزاء المشهد حسب الأقل أهمية، ثم متوسط الأهمية، ثم الأكثر أهمية

(دانسايجر، 2001: 500)، كما أن خاصية الزوم تستخدم لإطالة زمن اللقطة لأهداف جمالية تأخذ المشاهد إلى زمن محدد سواء كان زمنًا قديمًا أو حديثًا (دانسايجر، 2009.*(133 :*

ثانياً: اختيارات المخرج السينمائي:

يمتلك المخرج العديد من الخيارات حين يقتبس الفضاء السردي من العمل الأصلي إلى الفيلم المقتبَس، فله دور محوري في اتخاذ القرار لاختيار ما يلائم مشاهد الفيلم مما هو بصري وأسلوبي وغيره، ويعتمد المخرج في هذا الجانب على مجموعة من التقنيات والعناصر، وأهمها الموقع الذي سيسلط عليه الكاميرا، والدرجة الخاصة به، وزوايا الكاميرا واختيار اللقطات وحركات الكاميرا المناسبة، ولا بد له من هذه المقومات لما لها من دور في تجسيد بنية الرواية، ونقلها للجمهور المشاهِد. وينجح المخرج في تجسيد هذه المقومات كلما اكتسب فهمًا عميقًا للفضاء السردي في النص الأصلي قبل نقله للسيناريو، الأمر الذي يسهل له عملية التجسيد الفضائي المرئي على الشاشة. وبهذه الطريقة يكون المخرج قد نجح في خلق فضاء سينمائي ذي منطلق روائي، وقائم على فهم عميق للرواية، وعلى تقنيات سينمائية محدّدة تترجم الجوهر الخاص بالفضاء السردي ونقله إلى مشاهد حيّة تحت الكاميرا، وذلك وفق رؤية المخرج الفنية الخاصة به (*McFarlane, 1996: 77*).

يملك المخرج خيارات تمنحه التحكم بزوايا الكاميرا وحركة التصوير، فهي أدواته التي يجسد من خلالها فضاءه السينمائي، من خلال اعتماده على حركاتها في توجيه المشاهد إلى فضاء محدد من أجل التفاعل معه، وهذا ما قد يخلق تفاعلًا ديناميكيًا مع الفضاء، ذلك أن حركة الكاميرا من زوايا محددة تمنح الجمهور إيحاءات بالهيمنة أو القوة الخاصة بفضاء معين على حساب فضاءات أخرى داخل الفيلم، وهذا ما يستنبطه المخرج في كتابته للسيناريو من عمق الوصف الفضائي الذي أولاه كاتب الرواية اهتمامًا خاصًا (*Bensmaïa, 2017: 102*).

ومن خيارات المخرج أيضًا نجد الألوان والإضاءة، فهي اختيار يجب الاهتمام به حين عملية الاقتباس، إذ من خلالها تتضح لدى الجمهور مدى غموض أجواء الفيلم كلما كانت الأضواء خافتة وداكنة. أما الإضاءة الساطعة ذات الاعتماد على الضوء الطبيعي، فلها دور كبير في تكوين بيئة منفتحة ومريحة لدى الجمهور، هذا بالإضافة إلى الألوان المستخدمة في هذه الإضاءة، فهي التي تحدد الحالة النفسية للشخصيات وأبعادها الثقافية وسط الفضاءات التي تعيش وسطها. فاللون الدافئ المقتبس عن الرواية يعبر عن الألفة والحميمية، بينما اللون البارد ذو صلة بالتوتر والعزلة (*Sanders, 2006*).

كما تلعب الجوانب الثقافية والمعمارية دورًا أساسيًا في اختيارات المخرج حين يقتبس الفضاء من الرواية، ويرتبط هذا الجانب بالديكور وتأثيث الفضاء كعنصر أساسي، إذ من خلاله يستنبط الجمهور الأيديولوجية الثقافية المُراد توصيلها، ويعتمد المخرج في تأثيثها استنادًا إلى النص الروائي

المقتبس عنه، مما يعمق الأبعاد الثقافية المشتركة بين العملين، وكذلك الأبعاد التاريخية ذات الصلة بفضاءات بعينها (*Hutcheon, 2013: 114*).

والمواقع والتصميم الإنتاجي كذلك من أهم اختيارات المخرج، فهو ينشئ الديكور الخاص به وفق ما يتوافق مع الفضاء الروائي الأصلي، وذلك تعزيزًا للوصف الذي ركزت عليه الرواية في وصفها للمواقع وتصميمها، لذلك نجد بعض الأفلام تركز على اختيار مواقع حقيقية للتصوير، وذلك لعكس البيئة الجغرافية التي اختارها كاتب الرواية، كالمدن والأرياف وغيرها، وهذا ما نجده في أعمال عربية متعددة تم اقتباسها للشاشة، بل وتسميتها انطلاقًا من مواقعها والفضاءات التي دارت فيها الرواية مثل رواية وفيلم باب الشمس للكاتب إلياس خوري والمخرج يسري نصر الله، ورواية وفيلم بولنوار للكاتب عثمان أشقرا، والمخرج حميد الزوغي، والفيلم يا خيل الله لنبيل عيوش الذي استقاه من رواية ماحي بنبين بعنوان نجوم سيدي مومن وهي رواية في أحد أحياء الدار البيضاء، وتم التركيز عليها كذلك في الفيلم بشكل دقيق. الأمر الذي يجعل مسألة اقتباس الموقع في غاية الأهمية حين يشترك الكاتب والمخرج في الحرص على تعميق عنصر الفضاء وتجسيده كما هو على أرض الواقع. وهذا لا ينفي أن ثمة أفلام تختار الاستوديو الداخلي لتتحكم في الجوانب الفضائية السردية وفق نظرتها الخاصة دون الاعتماد على الفضاءات الحقيقية المقتبسة (*Cartmell & Whelehan, 2007: 82*).

ثالثاً: تأثير التكنولوجيا في اقتباس الفضاء:

إن تطور التقنيات المعتمدة في التصوير السينمائي أثر بشكل كبير على عملية التصوير، وخاصة تجسيد الأمكنة، فقد كان لهذه التطورات دور كبير في تقديم فضاءات غير واقعية أو معقدة من الصعب تجسيدها وفق التقنيات التقليدية في التصوير السينمائي. ومن أهم تلك الأدوات نجد المؤثرات البصرية، والتصوير بالحاسوب *GGI*، وعليه أصبح بإمكان المخرج خلق فضاءات سردية تتجاوز القيود الواقعية الملموسة، وتمكّنه من تمثيل أماكن متخيلة كما هو الحال في الأدب الذي نجد فيه أماكن غير واقعية صنعها الكاتب من إبداعه الخاص. وهذا ما نجده في أفلام الفانتازيا، وأفلام الخيال العلمي، حيث الاعتماد الكبير على الرقمنة في تصوير الفضاءات ذات التفاصيل الدقيقة التي يركز عليها النص الأدبي الأصلي، وهذا بالتحديد ما كان مستحيلًا قبل التطور الرقمي الحالي في عالم السينما (*Prince, 2011: 53*).

هذا بالإضافة إلى تقنيات التصوير (*D3* الثلاثية الأبعاد) وكذلك تقنية *VR* التي تختصر عبارة "الواقع الافتراضي"، وهما خاصيتان تمنحان المخرج فرصة نقل التجربة السردية بطرق أكثر فاعلية، الأمر الذي يعزز إحساس الجمهور بتواجده داخل الفضاء السينمائي، فهو ينغمس في تفاصيل وجزئيات الفضاء، ويشعر بأنه يتقاسم التجربة مع شخصيات العمل السينمائي، الأمر الذي يؤكد بأن

التكنولوجيا قد خلقت تجربة فريدة في التصوير السينمائي، وجعلت الأماكن التي تخيلتها الرواية نابضة بالحياة خلف الشاشة (*Manovich, 2001: 89*).

ومن الأمور التي أضافها تطور التكنولوجيا لعملية تجسيد الفضاء السينمائي، نجد تقنية التلاعب بالألوان والإضاءة، حيث لم تعد الإضاءة تقليدية كما كانت في السابق، وإنّما أصبح بإمكان المخرج التلاعب بها وبالألوان كذلك من أجل تجسيد الأبعاد المختلفة للشخصيات نفسيًا وثقافيًا واجتماعيًا وفكريًا، وما إلى ذلك. فقد أصبح بالإمكان التعامل مع هذه التقنيات رقميًا، مما يضفي على العمل السينمائي رمزية بصرية خاصة تتفاعل مع ما رسمه كاتب النص الأصلي في روايته. ومع هذا التطور ظهرت مصطلحات جديدة كمصطلح السينما الرقمية، باعتباره نقلة نوعية في تاريخ كاميرا التصوير، وهي تقنية جديدة في التسجيل والعرض، وتتمثل في التعامل مع الصور بمبدأ الصفر والواحد (البت والبايت) أي العامل مع الصور على أنها إشارات كهربائية ثانية رقمية بدلًا من طبعها وتحميضها كيميائيًا على ورق حساس كما نلتقط الصور والأفلام في أجهزة الكومبيوتر أو الجوال. ففي السينما الرقمية ليس هناك شريط، وإنما هناك صورة ملموسة أصلًا، ولكننا نراها ونتناقلها، والكاميرا تصور وتخزن المعلومات في ذاكرة إلكترونية بداخليها بكل هدوء، وعند انتهاء التصوير يمكن للمصور بكل بساطة سحب المعلومات ونقلها إلى جهاز حاسوب عادي ثم التعديل عليها والعبث بها حسب ما يراه المخرج مناسبًا، فلم تعد هناك حاجة للشريط في كامل العملية الإنتاجية، الأمر الذي يستدعي إعادة تعريف السينما من الأصل، وتجديد مصطلحاتها الخاصة بها في صنع الفيلم (القيسي، 2007: 146).

وعليه، فإن الإضاءة والألوان في السينما أصبح بالإمكان صناعتها رقميًا، وتعتمد الكثير من تقنيات الإضاءة الحديثة على ما هو إلكتروني وبرمجي رقمي في صناعتها؛ مثل مصابيح الضوء البارد (*Cool Light*)، وهي جزء من مصابيح الفلورنست التي تعتمد على تقنية الغاز المتوهج نتيجة تفاعل الغازات المكوّنة للمصباح نفسه. وهناك مصابيح الـ*LED Light* التي تعتمد على الإضاءة الاحترافية القوية الكبيرة الرغم من صغر حجمها نسبة إلى أجهزة الإضاءة الكلاسيكية، فالمصباح الواحد تفوق قوته مئة مرة المصباح العادي، ويستهلك طاقة أقل من المصابيح الأخرى. وهناك مصابيح *Dedo Light* التي أحدثتها شركة ديدو في عالم الإضاءة الفيلمية اعتمادًا على نظم بصرية مختلفة عن النظم المعتادة، وتعتمد عدسات متنوعة تغير من خصائص الضوء وطبيعته. بالإضافة إلى نوع ثانٍ وهو الإضاءة الافتراضية من داخل البرمجيات الحاسوبية نفسها، وتُعنى بإظهار اللقطات السينمائية والمشاهد المصنعة عن طريق الحاسوب وتظهر وكأنها مشاهد طبيعية (جبر، 2020: 472).

نستنتج إذن، أن عملية الاقتباس من الرواية إلى الفيلم تأثرت بالتكنولوجيا الرقمية وتطوراتها من حيث صناعة المكان المقتبس، وذلك نظرًا للتغييرات التي عرفها هذا المجال، وهذا ما يساعد المخرج السينمائي على رسم الأماكن وفق خيال الكاتب حتى وإن كان المكان متخيلًا وليس حقيقيًا على أرض الواقع. وهنا نقول بأن هذه التقنيات تساعد المخرج في نسج فضاءات قريبة من الفضاءات المتخيلة في ذهنية الكاتب الأصلي للعمل المقتبَس عنه.

المبحث الثالث: دراسات حالة لبعض الأعمال الأدبية والسينمائية

أولاً: عمارة يعقوبيان بين الرواية والفيلم:

عقدت الباحثة (بن مسعود) مقارنة بين رواية عمارة يعقوبيان للكاتب علاء الأسواني وفيلم عمارة يعقوبيان لمروان حامد الذي تم إخراجه سنة 2006، وقد بيّنت دراستها أنّ ما يمثل الزمن المفرد أو الهوية هو السطح/ شقق العمارة، وأن المنفصل الفضائي تمثل في الفيلم في الانتقالات للشخصيات بين الشقق، والسطح، والعمارة، والمحيط الخارجي، ومثلت الاستمرارية في الهنا أي في المكان المفرد والانفصال بين باقي الفضاءات، في حين تمثل الفضاء القريب في المطاعم والبارات، والفضاء البعيد في المعتقل، والجامعة، والمعسكر. وقد تبيّن من دراستها أنّ الكاتب قدّم نتاجًا وصفيًا لهذه الفضاءات انطلاقًا من الجزء إلى الكل والنعوت والوصف لكل مكان وفق خصوصيته، في حين قدّم الفيلم هذه الأماكن بشكل شمولي وكلّي. فالفضاء بين الوسطين متخيّل، وتختلف درجة التخيل بين الفيلمين، حيث توصلت إلى أن الفيلم ركز على الإيهام بالواقعية أكثر من الرواية التي ركزت على خلق صورة ذهنية تعادل الواقع وعلى القارئ استكمالها حسب فهمه للنص الروائي. كما أن الفضاء في الرواية مرتبط بالزمن الذي يعكسه مخرج الفيلم بصورة مزدوجة، لا يقف فيها على عنصر الزمن وتأثيره على الفضاء فحسب، وإنما يمزجه بالصورة وإنتاج المحكي، وذلك بواسطة أجسام وأشكالٍ تظهر آثار الفضاء والزمن معًا في الحاضر عكس الرواية المرتبطة بالماضي والذاكرة فقط. هذا وقد توصلت الباحثة إلى أن الرواية فشلت في تشكيل البرمجة الفضائية الدالّة في النص، فقد اقتصرت الرواية على الفضاء الجغرافي منعزلًا دون ربطه بباقي الفضاءات الأخرى إلا نادرًا. وعليه، فالفيلم كان أكثر نموذجيةً في تفعيل الفضاء، إذ يتدخل في كل تفاصيل الفيلم وتغيير حالاته في علاقته بالشخصيات والزمان، فالفيلم لا يعزل هذه العناصر عن الفضاء ولا يظهرها من دونه، خلافًا للرواية التي قد تخصص حيزًا كبيرًا لوصف الشخصية بمعزل عن وصفها للفضاء الذي تنتمي إليه الشخصيات وتقام داخله الأحداث (بن مسعود، 2011: 417-418).

ثانياً: نجوم سيدي مومن وفيلم يا خيل الله لنبيل عيوش:

تمثل رواية نجوم سيدي مومن لماحي بنبين عملًا أدبيًا مترجمًا عن اللغة الفرنسية، حيث أثار اهتمامًا كبيرًا في الدراسات النقدية خاصة فيما يتعلق بالفضاء، وذلك لتركيزه على فضاءات الهامش والمنسي من المجتمع المغربي وما يعيشه هذا الهامش من ظروف معيشية صعبة للغاية، وكان سيدي مومن الفضاء الذي اختاره الكاتب ليجسد هذا التهميش. فركز روايته على الأبعاد النفسية والمعنوية للشباب الذين يعيشون في هذا المكان، وما يعانونه من فقر وتهميش نتج عنه انحرافات سلوكية وتطرف ديني (الميناوي، 2015).

وقد اقتبس المخرج نبيل عيوش هذه الرواية في فيلم بعنوان يا خيل الله، وركز في صناعة الفضاء السردي على جوانب بصرية دقيقة، محاولًا بذلك محاكاة الصراعات النفسية والاجتماعية التي تعيشها شخصيّات الرواية الأصلية، ركز في ذلك على التباين بين الضوء والظل، والفضاءات القريبة، كمزبلة حي سيدي مومن والشارع، والبيت، والمقهى، والملعب وغيرها من الفضاءات ذات الأبعاد النفسية القوية، الأمر الذي جرّ المشاهد للفيلم إلى عالم الرواية ومحاولته فهم قضياها الدقيقة بشكل أعمق (*Bensmaïa, 201: 93*). فقد جسّد الفيلم تلك البيئة القاسية والمعاناة التي عاشها شباب هذا الحيّ وسط مدينة الدار البيضاء الكبرى، وقد صنع الفيلم فضاءات تدور فيها أحداث الصراعات الداخلية للشخصيات. وقد اعتمد المخرج نبيل عيوش على اختيارات سينمائية متعددة أهمها؛ التصوير الواقعي والحقيقي عبر زوايا الكاميرا القريبة من الحيّ لعكس التوترات النفسية والاجتماعية للشخصيات، كما اعتمد على الإضاءة الخاصة بالفيلم، من خلال التباينات بين الأضواء والظلال التي توضح التناقضات بين المركز والهامش في المغرب، وبين الأمل واليأس الذي تعيشه الشخصيات، وتقنيات بصرية أخرى للتعبير عن الصراعات الداخلية وتأثير الفضاءات المحيطة عليها (*Higbee, Martin, & Bahmad, 2020: 123-124*)، كتقريب المزبلة من المشاهد، وأجواء الأفراح والمناسبات المغربية آنذاك، بالإضافة إلى تصوير الشوارع المزدحمة بالباعة المتجولين الممنوعين من البيع وسط الشارع باعتباره ملكًا عامًا، وتصوير مشاهد الأمل للشباب في الهجرة خارج البلاد، والحلم بالزواج وعيش تجارب الحب الصادقة، وتشارك الأسرار مع الأصدقاء في فضاءات محدّدة، وملعب كرة القدم الذي اختزل الكثير من الصراعات النفسية والعلاقات الاجتماعية المتوتّرة، بالإضافة إلى محلات تصليح السيارات التي كانت فضاءً لجني المال والحلم بالمستقبل المضيء، والمساعدة المادية للأهل في غياب الأخ الأكبر خارج البلاد (فيلم يا خيل الله *https://rb.gy/xqernz*).

نستنتج إذن، أن كلًّا من رواية عمارة يعقوبيان المقتبسة من طرف المخرج مروان حامد ونجوم سيدي مومن المقتبسة من طرف المخرج نبيل عيوش قد شكلتا أرضية سردية روائية خصبة للاقتباس،

إذ جسدا الفضاءات الروائية المكتوبة في فضاءات مرئية على الشاشة وفق تقنيات وطرق نابعة من اختيارات وإيديولوجيات كل مخرج على حدة. فاتضح بأن الفيلم المقتبس عن الرواية الأولى قد اعتمد على طرق ديناميكية وتفاعلية لتجسيد التنقل بين الشقق والمساحات المحيطة بالعمارة في الوقت الذي لم تهتم الرواية بشكل كبير بهذه الفضاءات على حساب وصف الأحداث والشخصيات. الأمر الذي يتضح معه بأن اللغة السينمائية في تعاملها مع الفضاء كانت أكثر شمولية على حساب الرواية، إذ نجح الفيلم في ربط الفضاءات المتعددة بالأزمنة والشخصيات والأحداث بشكل يعكس عمق وأبعاد هذه الفضاءات وما لها من دور في نجاح العمل الفيلمي.

كما يوضح هذا الجانب من البحث أنّ الفيلم المقتبس عن رواية سيدي مومن قد أظهر الفضاءات كمحددات مهمة وحاسمة في الفيلم، بحيث عكست الوضع الاجتماعي لشخصيات الفيلم وما يعيشونه من فقر وتهميش، وقد ظهر ذلك من خلال التقنيات البصرية المتباينة، وزوايا الكاميرا المتعددة بين القرب والبعد وتقنية الزوم.

الاستنتاجات والتوصيات:

يصل البحث إلى أن الفضاء السردي في الرواية عنصر أساسي ومهم في تشكيل خارطة الأحداث والأجواء العامة والخاصة للعمل ككلّ، وللفيلم دور كبير في إبراز هذا الدور بعد عملية الاقتباس بشكل من شأنه أن يجعله فضاءً أكثر وضوحًا وفق العناصر والتقنيات البصرية المعتمدة في الفيلم السينمائي. كما توصل البحث إلى أن الأفلام المقتبسة عن الروايات تضفي على الفضاءات البعد الحيّ أكثر من الرواية، مما يعزز تجربة المشاهد، ويعزز التمايزات التاريخية والثقافية والاجتماعية والنفسية للشخصيات. وهذا البحث يجعلنا نقر بأن التقنيات السينمائية المعتمدة على الرقمنة والتطورات التكنولوجية قد أعادت صياغة الفضاء السردي للرواية بشكل يمنح للفيلم زوايا جديدة للتلقي، وتفسيرات عميقة للفضاءات حسب قراءة الجماهير لها وتفاعله معها. كما نستخلص أن الاقتباس السينمائي عملية إبداعية مستقلة لا تقف عند حدود النص الأدبي، وإنّما تتجاوزه لخلق عوامل بصرية وحسية جديدة ذات أبعاد جمالية ونفسية وتفاعلية مع الجمهور.

ومن أهم التوصيات التي يركز عليها هذا البحث ما يلي:

- الاهتمام بمجال الاقتباس في الدراسات النقدية اهتمامًا خاصًا، لما له من إمكانات نقدية تغني ساحة الدراسات الأدبية والسينمائية على حد سواء.
- الاهتمام بالفضاء السردي في الأبحاث الأدبية والعابرة للتخصص بين ما هو مكتوب وما هو بصري مرئي، لما له من دور في إغناء الباحثين بتقنيات مقارِنة بين الوسطين.

- المزيد من التشجيع على دراسة المخرجين وكتاب السيناريو للاقتباس كمجال قائم بذاته في مجال السينما، والتركيز بالخصوص على جانب الفضاء قبل وبعد اقتباسه بطريقة تراعي خصوصية النص الأصلي وفرادة الصورة المقتبسة عنه.
- الاهتمام بالتكنولوجيا والرقمنة في مجال السينما، وذلك للمزيد من المعارف حول التقنيات السينمائية وطرق توظيف هذه التكنولوجيا بالشكل الذي يعزز الأبعاد المختلفة للعلم السينمائي مع الوعي بمخاطر وحدود استخدامها.
- الاهتمام بعبور التخصص في الدراسات الأدبية من حيث الاهتمام بالرواية والسيناريو في نفس الآن لدى الدارسين كونهما مجالين بينهما الكثير من التقاطعات خاصة فيما يتعلق بالسرد وأساسيته بين الوسيطين.

وأخيرا، نصل إلى أن هذه الدراسة من شأنها أن تثري المعارف النظرية والتطبيقية في دراسة الاقتباس بين الوسائط المكتوبة والمرئية، إذ يعتبر بابًا مفتوحًا للدراسة وفق رؤى تحليلية لدراسة الفضاء السردي بين الرواية والسيناريو، حيث يثير التساؤلات والفرضيات والإشكالات النقدية ذات الصلة بالكتابة الروائية، وكتابة السيناريو، والتقنيات البصرية في صناعة الفضاءات السينمائية المرئية، بالإضافة إلى دراسة الإمكانات التكنولوجيا الحديثة في هذا المجال وسبل التعامل مع هذه التطورات ضد موجات الذكاء الاصطناعي المؤثر سواء على الكتابة السردية أو الصناعة السينمائية على حد سواء.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المراجع العربية:

- الأسواني، علاء (2002): عمارة يعقوبيان، ط1، القاهرة: الجامعة الأمريكيّة.
- بن مسعود، وافية (2011): تقنيات السرد بين الرواية والسينما: دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، ط1، الجزائر: الوسام العربي، بيروت: منشورات زين.
- البوريمي، منيب محمد (1985): الفضاء الروائي في الغربة: دراسات تحليلية، ط1، الدار البيضاء، دار النشر المغربية.
- توروك، جون بول (2014): فن كتابة السيناريو: التاريخ، والنظرية، والممارسة، ترجمة :قاسم المقداد، ط1، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
- الجار الله، أحمد حسين (2013): أسلوبية القصة: دراسة في القصة القصيرة العراقية، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامّة.

- جبر، محمد علي معتز (2020): التصنيع الرقمي للإضاءة واللون في السينما المعاصرة، مجلة حوليات آداب عين شمس، ع48.
- جينيت وآخرون (2000): الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حُزَل، ط1، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.
- حورية الظل (2011): الفضاء في الرواية العربية الجديدة: مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوارد الخراط نموذجًا، ط1، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
- دانسايجر، كين (2009): فكرة الإخراج السينمائي: كيف تكون مخرجًا عظيمًا؟، ط1، ترجمة: أحمد يوسف، القاهرة :المركز القومي للترجمة.
- دانسايجر، كين (2011): تقنيات مونتاج السينما والفيديو/ التاريخ والنظرية والممارسة، ط1، ترجمة: أحمد يوسف، القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- الدوخي، محمود حمد (2018): جماليات الشعر – المسرح– السينما في نماذج من القصة العربية في العراق، ط1، بغداد: سلسلة نقد للنشر والتوزيع.
- صالح، ديان يوسف أسماء (2021): اللغة السينمائية في السرد الأدبي المحوّل إلى أفلام سينمائية ودراما تلفزيونية: دراسة مقارنة بين مختارات من السرد العربي والغربي المعاصر، ط1، القاهرة: دار العلا للنشر والتوزيع.
- عزام، محمد (1996): فضاء النص الروائي، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- الغامدي، عبد الله أحمد عبد الله (2024): الوصف السردي في رواية "أثر من سلالم" لـ "يوسف المحيميد"، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، مجلد 4، عدد 1.
- فرمان، حيدر خالد علي (2018): بنية الشريط الصوتي لمشاهد الرعب في الفيلم السينمائي، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ع30.
- فيلد، سيد (1989): السيناريو، ط1، ترجمة: سامحي محمد، بغداد/ دار المأمون، مكتبة مدبولي.
- فيلد، سيد (2018): لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة، ترجمة: أحمد الجمل، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما.
- قاسم، سيزا (1987): بناء الرواية: دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ ،القاهرة: مكتبة الأسرة.
- القيسي، مهدي فارس (2007): التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي والتلفزيوني ،مجلة الأكاديمي، ع 47.

- لحميداني، حميد (1991): بنية الشكل الروائي من منظور النقد الأدبي، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- ماحي، بنبين (2012): نجوم سيدي مومن، ترجمة :محمد المزديوي، ط1، الدار البيضاء: منشورات الفنك.
- محمد، محمد رمضان؛ و جعفر، سوسن هادي (2024): الخوف من العادات والتقاليد في السرد الروائي النسوي العراقي من 2003 – 2020، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، المجلد 4، العدد 7، *DOI: https://doi.org/10.56989/benkj.v4i7.1069*
- المصري، عطية عز الدين (2010): الدراما التلفزيونية: مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية بكلية الآداب، الجامعة الإسلامية– غزة.
- الميناوي، عبد الكبير (2015): "من الرواية إلى الفيلم.. أي تفاعل بين الأدب والسينما في المغرب"، صحيفة الشرق الأوسط، تم النشر في7 يونيو 2015، آخر تحديث في 8 يونيو 2015، تم الاسترجاع في 4 أكتوبر 2024 من الرابط: https://rb.gy/nqct0u
- هيرمان، لويس (2003): الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتليفزيون، ط1، ترجمة : مصطفى محرم، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

- *Andrè Gardies, Le rècit filmique, 1ère éd, PARIS, Hachette.*
- Bensmaïa, *R (2017): The Pursuit of Meaning: Narration and Interpretation in the Cinema (1st ed.). Bloomington, IN: Indiana University Press.*
- Cartmell, *D., & Whelehan, I (2007): The Cambridge Companion to Literature on Screen (1st ed.). Cambridge, UK: Cambridge University Press.*
1. *Gaudreault, A, & Jost, F (2005): Le Récit cinématographique (2e éd.). Paris, Nathan.*
- *Higbee, W., Martin, F., & Bahmad, J. (2020): Moroccan Cinema Uncut: Decentred Voices, Transnational Perspectives – Introduction. Edinburgh University* Press. *Retrieved from* **https://rb.gy/uh4on6**

- Hutcheon, *L (2013): A Theory of Adaptation (2nd ed.). New York, NY: Routledge.*
- Manovich, *L (2001): The Language of New Media, Cambridge, MIT Press.*
- *McFarlane, B (1996): Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation (1st ed.). Oxford, UK, Oxford University Press.*
- *Sanders, J (2006): Adaptation and Appropriation, New York, NY,* Routledge.