الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعــة مولــود معمري تيزي وزو

كـلـيـة الآداب واللّــغــات

قسم اللّغة والأدب العربي

مذكرة تخرج مقدّمة لنيل شهادة الماستر

التخصص: أدب ومجتمع جديد.

عنوان المذكرة

الشيخ والبحر لارنست همنغواي بين المكتوب و المرئي

إعداد الطّالبتين:

– ويزة أناريس.

– يمينة نايلي.

تحت إشراف الأستاذة:

– صليحة مرابطي.

لجنة المناقشة:

أ. ليندة عمي جامعة مولود معمري تيزي وزو .....رئيسا

أ. صليحة مرابطي جامعة مولود معمري تيزي وزو .....مشرفا ومقرّرا.

أ. عزيز نعمان جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2014– 2015.

شكـــر وتقدير

قال الله تعالى: «لئن شكرتم لأزيدكم».

أوّلاً وقبل كل شيء نشكر الله عز وجلّ على توفيقه لإنجاز هذا العمل المتواضع.

ثانيًا لا يفوتنا بهذه المناسبة أن نشكر جزيل الشكر الأستاذة المشرفة **"مرابطي صليحة"** التي كانت سندًا في كل وقت.

كما نتقدم أيضا بفائق الشكر لجميع الأساتذة الكرام بقسم اللغة العربية وادابها فكرةً وتشجيعًا.

وفي الختام نتوجه إلى المولى جل وعلى راجين منه أن يكتب لنا هذا العمل في باب العلم الذي ينتفع به والله وراء قصد وهو المستعان على كل أمر.

الإهـــداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى أبي وأمي الغاليين

إلى إخوتي رشيد وحكيم وبوسعد دون ان انسى كريم و خطيبته لامية

إلى أخواتي صافية وزوجها فريد وأبنائهم ماستنا، مايا ووسيم، وأيضا فريدة وزوجها سعيد وأختي جميلة.

بدون أن أنسى زميلتي في البحث "يمينة" وكذا أيمان وأختها جوزة، يمينة.

وأهديه أيضا لكل طلبة تخصص (الأدب والمجتمع الجديد).

"ويزة"

الإهـــداء

أهدي هذا العمل إلى سندي ويدي اليمنى طوال مشواري الدّراسي أبي حفظه الله لنا.

إلى من سهرت اللّيالي وتعبت لأجلي وفقها الله تعالى أمي الغالية حفظها الله لي.

إلى كل أفراد عائلتي كبيرًا و صغيرا إخوتي أعمر وعائلته حميد وبناته، إلى أحمد وزوجته وابنتها الصغيرة "مريم" حفظها الله لهما، إلى سيد علي وكنزة وأختي الوحيدة كهينة وأبنائها أسامة وأنيس حفظهما الله لها دون أن ننسى صديقاتي ويزة، لمية، ليدية، كريمة وكل طلبة فوجي.

"يمينة"

مقدمـــة

مقدمة:

تعتبر الرّواية فن من الفنون الأدبية، ولذلك نالت الرواج الكبير في السّاحة الأدبية، فهي تجسيد للواقع المعيش في كثير من الأحيان، و تعمل على تجسيد الحياة الاجتماعية للإنسان وذلك عن طريق الكتابة ومختلف تقنيات الرّواية، ولقد عرفت الرّواية منعرجًا آخر من خلال تحويلها لفيلم مرئي عن طريق شريط فيلمي وباستخدام تقنيات السّينما التي بها يوصل الرّسالة الى المشاهد من صوت، صورة، إضاءة، موسيقى، ممثلين.

وقد قمنا باختيار رواية "الشيخ والبحر" لمؤلفها "أرنست "همنغواي" ernest hemingway وترجمة "الحسن بن يحي" نموذجا للتحليل ولقد ركزنا في هذا البحث على إبراز أهم التغييرات التي وجدناها في الرواية أثناء تحويلها لفيلم، وحاولنا دراسة الرواية المكتوبة والفيلم المرئي بتحديد أهم ما فيهما من عناصر، وقد كان هدفنا من هذه الدراسة هو معرفة ما احتفظت به الرواية المرئية وما استغنت كذلك، كما حاولنا معرفة إذا كان المتلقي يميل أكثر إلى المكتوب أو المرئي المدعم بشخصيات وصور وأصوات مختلفة، وحاولنا الكشف عن السبب الذي يجعل الكثير من الناس يميلون إلى البقاء لساعات أمام الشاشة ولا يقرؤون صفحة أو صفحتين من كتاب.

كانت هذه أهم الدّوافع التي جعلتنا نختار هذه الدراسة، وتكمن الاشكالية المطروحة في بحثنا هذا والتي حاولنا الإجابة عنها من خلال اطوار البحث وهي ما هي أهم التقنيات والآليات المستعملة لتحويل رواية مكتوبة لعمل سنيمائي؟ وهل نالت الرواية المكتوبة الرواج الكبير أثناء تحويلها لفيلم؟

وقد إعتمدنا في بحثنا هذا على اليات المقارنة و الوصف والتحليل اذ قمنا بوصف العمل الروائي المكتوب والعمل الروائي المرئي وتحليله والمقارنة بينهما وقمنا أيضا بوصف كل أحداث الرواية المكتوبة والمرئية من شخصيات وأماكن وأزمنة وايضا بالتعليق علئ العملين و وإعطاء أمثلة منها من كل منهما.

قسمنا بحثنا إلى مدخل وفصلين: فصل نظري قمنا فيه بإعطاء لمحة عن الرواية ككل ثم قمنا بتحليلها، وفصل تطبيقي أين قمنا بالمقارنة بين الفيلم والرواية وحددنا آليات تحويلها والتقنيات المستعملة لذلك، تناول الفصل الأول: تعريف الشخصيات في الرواية المكتوبة (الشيخ والبحر) وأهمها، كما قمنا باستخراج الفضاء المكاني والزماني من الرواية وحاولنا رصد أهميتها في الرواية وخاتمة نجمع فيها اهم النتائج.

وكان الفصل الثاني: تحليلا للرواية المرئية، فيلم "الشيخ والبحر" نموذجا وقد تعرضنا فيه إلى البحث في تاريخ السينما كما تطرقنا إلى أهم عنصر وهو اقتباس لسينما ما جعلنا نبرز أهم ما إحتفظت به الرواية أثناء تحويلها لفيلم وأهم ما إستغنت عنه، كما كانت لنا اطلالة على عنصر السيناريو وهو أهم عنصر وجب على المخرج أن يتفنن فيه قبل عرض فيلمه، فقد كانت له حصة الأسد في العمل السينمائي نظرا لأهميته، كما عملنا أيضا على إستخراج الفضاءات المشهدية من الفيلم وكذلك الأزمنة المتغيرة واهم الشخصيات البطولية المحركة لأحداث الفيلم، كما قمنا كذلك بإعطاء لمحة عن الموسيقى وربطها بالفيلم واستخراج نوعيتها منه.

واوردنا في الأخير أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة.

كان هذا إذن موضوع بحثنا وثمرة جهدنا، الذي نطلب من الله عز وجل أن يكون في المستوى وينال رضا من يطلع عليه، وفي النهاية نشكر كل من ساعدنا في هذا البحث، وأمد لنا يد العون سواء بالمراجع أو بالكلمة الطيبة التي ترفع معنوياتنا، دون أن ننسى الأستاذة المشرفة والمساعدة، و كان الله في عون العبد ما كان العبد في عون أخيه.

مدخل:

عرف الأدب باعتباره فنًا من فنون التعبير اللّغوي منذ عصوره الماضية إلى يومنا هذا عدّة تطورّات في مساره المعرفي، حيث مرّ بمراحل أولاها الشفاهية، حيث كان يلقى في أي مكان ويحفظ عن ظهر قلب، والثانية مرحلة الكتابة ما أدّى بالكثير من الفنون الأدبية من نثر وشعر إلى التطوّر والبروز أكثر في السّاحة الأدبية، وجاءت المرحلة الثالثة وهي المرئية والرقمية كالّسينما والتلفزيون لتليها المرحلة الرابعة وهي ظهور الأجهزة الرقمية الذكية والأنترنيت والتي نعيشها في عصرنا الحالي، وبهذا أصبح الأدب يتناقل ويتداول بين مختلف الشعوب بأسهل الطرق.

ودفع هذا بالكثير من الكتاب والمؤلفين إلى إطلاق أقلامهم الأدبية في مختلف الأجناس وبالخصوص الرّواية التي أولوا لها الإهتمام الكبير نظرًا لميزتها الأدبية وعلاقتها بوسائل التّعبير والتواصل المعرفي الأخرى كالمسرح والسينما وغيرها. وهي تجسيد للواقع المعيش، فهي حسب "بيير شارتيه" «هي ألصق الفنون الأدبية بالمجتمع بل إنّها الفن الوحيد الذي يكاد يرى فيه المجتمع صورة ذاته متمثلة ومنعكسة داخل النّص الرّوائي»[1]، فقد جسدت الرّواية منذ نشأتها الواقع الإنساني من آمال وأحلام وميول ورغبات فحملت بذلك همومه ومشكلاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

عرفت الرواية رواجًا كبيرًا فراحت تزدهر الرّوايات وتتوالد وتتكاثر، من حيث الكم مما جعلها تسيطر وتهيمن على الأدب فهي شائعة بكثرة، إنها تقرأ وتباع في كل مكان أينما وجد من يقرأ ويكتب ويشتري، وعدت نوعًا أدبيًا عالميًا فهي وليدة الطباعة هذه الوسيلة التي تطبع عددا لا يحصى من الرّوايات تبعًا للعالم الحديث والجديد الذي تغيّرت فيه مختلف الوسائل سمعية كانت أو بصرية فإسمها اليوم يدل على مسميات لا تحصى مرتبطة بمحكيات لمغامرات الحب والحرب حسب قول فيرتير سواءكانت مكتوبة أو نثرا، حيث يهدف المؤلف

[1]– رضوان عبد الله: البنى السّردية (2)، نقد الرّواية، ط1، دار اليازوري للنشر التوزيع، عمان، 2003، ص 7.

إلى إثارة الإهتمام عن طريق تصوير العواطف والعادات أو عن طريق غرابة المغامرات، أما في معجم لاغوس فيقول: «مؤلف يقوم على الخيار وتشكل من محكي مكتوب نثرًا ذي طول معيّن تكمن أهميته في سرد المغامرات وعرض الأخلاق أو الطبائع وتحليل العواطف بالأهواء فالرّواية هي مؤلّف مكتوب نثرًا، الرّواية شكل أدبي دون شكل محدد سلفًا، والرّواية لا تعرض إلاّ المحسوس، فهي تخيل، حكاية محكي»، أما في معجم روبير فيقول: «مؤلّف يقوم على الخيال مكتوبا نثرًا طويل نسبيًا، يعرض ويجسّد في وسط معيّن شخصيات يقدّمها باعتبارها واقعية ويعرّفنا بنسبتها ومصيرها ومغامراتها»[1]. نجد من خلال هذا المضمون تعريفات عدّة للرواية فلكل واحد تعريفه الخاص لأن الرواية لا تتقيد بقواعد ثابتة ونهائية.

أكّد زولا Zola أيضا في الرّواية التجريبية: إننا نحن الروائيون قضاة تحقيق عن البشر وأهوائهم، عن جنون عظمة يفرق جنون عظمة بلزاك لما تفاخر بمنافسته لمؤسّسة الأحوال المدنية وبتفوقه على المؤرّخين؟ وتعلّق "مارت روبير" "Mart Rober" على ذلك قائلة: «ما كان ممكنًا لراوي الأخبار أن يحلم بإرتقاء فارق أكبر في حين أنّه كان في سالف العصر والأوان لا يفكّر قطّ إلاّ بتسلية النّاس إذ يستثمر التواطؤ المعروف جيدًا بين اللّذة والكذب، والطيب وعالم النّفس، وعالم الاجتماع والمؤرّخ، إذ كان كل الروائيين لا يشاطرون هذا الزّعم، فهو لا يفتأ يميّز واحدًا من الإتجاهات التي تزداد تأكيدًا في الرّاوية الحديثة: التعبير عن كليّة الواقع، وصياغة الحقيقة النهائية بأسلوب العالم وندرك حينئذ لماذا تهاجمها الدّوائر الدّينية، والأخلاقية والسّياسية، بمثل هذه الشراسة»[2]. من هنا يمكن القول أن كل اديب من أية جهة يصوغ رواية ما والحقيقة النهائية تكون حسب عالمه.

تعترض الرواية صعوبات باطنية خاصة الجانب الخاص بتعريفها أو تصنيفها أو البحث في تاريخها،وسبب الصعوبة يعود الئ كونها تعبّر دائما عن كل المكبوتات ومشاكل

---

[1]– بيير شارتيه، تر: عبد الكريم الشرفاوي، مدخل إلى نظريات الرّواية، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، 1993، ص 9.

[2]– المرجع نفسه، ص 14.

الإنسان وتحاول تفسير الحياة سواء الاجتماعية او السياسية او الاقتصاديةفهي حاضرة في كل المجالات

– تجاوزت الرّواية الكتابة إلى الوسائل المرئية فأصبحت مادّة للأفلام تشاهد عن طريق السّينما، فكثيرًا منها لم تلق الرواج الكبير والشهرة العالية إلاّ بعد تحويلها إلى فيلم والسّنيما فن من الفنون التي عرفتها البشرية في العصور الأخيرة، فهي شريط الأحداث، يمثل مواضيع تعبر عن مختلف القضايا الإنسانية التي تجسد من طرف ممثلين أكفّاء ومحترفين ويقوم الفيلم بنقل نص مكتوب إلى نص مرئي من خلال تحويله إلى الفيلم، فلكلّ منه لغته الخاصّة لتبليغ الرّسالة باعتبار أنّ اللّغة وسيلة من وسائل التعبير البشري والتحاور بين الجماعات، فاللّغة تستوجب وجود مستمع ومتكلّم لتبليغ جل الأحاسيس والرّغبات وهي عبارة عن أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضه ويمكن للّغة أن تكون عبارة عن إشارات ورموز تتواصل بها بعض العيّنات من الشخوص.

تخص الرواية لغة مكتوبة حرفية، وجمل تتوالد فيما بينها عن طريق سرد الأحداث وفق شخصيات في فترات زمنية معينة، فلّغة الرواية لغة واصفة إيحائية وخطية ثابتة، تخيلية مكثّفة ويظهر ذلك من خلال الصور البيانية والمحسنات البديعية، أمّا لغة الفيلم فهي مرتبطة بالصّورة إذ يستغني المخرج عن الكلمات ويعوضّها بالصّور ويكثف باللّقطات، ويتحدث بالشخصيات[1].

إذ يمكن القول حول لغة الفيلم أنّها لغة تحمل طابعا وخصائص جمالية من نوع خاص مختلفة عن طبيعة الأنظمة اللّسانية الأخرى، فاللّغة تظهر من خلال الصّوت وطريقة أداء الممثلين للأدوار والإشارات، تتتابع في الفيلم الصّور والكلام والموسيقى ولذلك له دور كبير في التعبير عن حدث معين.

[1]– ينظر: قدور عبد الله ثاني، سميائية الصورة، مغامرة سميائية من أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ط1، مؤسسة الوراق والتوزيع، عمان، 2007، ص 194.

تعتبر اللغة وسيلة من وسائل التعبير والتواصل بين البشر، فهي تعتبر اليوم عالما له قواعده، يستند اليه الباحثون والأدباء ويتجسد ذلك على مستويي النطق والكتابة كما أنها تختلف بين سائر المجتمعات وبتنوع اللهجات ويعبر الإنسان عما بداخله من أفكار ومعتقدات عن طريق اللّغة، وهو حتى عندما يفقد خاصية النطق إلا وله لغة خاصة به وهي لغة الإشارات[1].

اِختلفت الآراء حول نشأة اللّغة، أوّلها نظرية المواضعة التي تقول أنّ اللّغة نشأت عن طريق الإتفاق والإبانة عن الأشياء فيضعون لكل شيء سمة ولفظا عليه ويعني عن إحضاره أمام البصر مثل كلمة إنسان فتصبح هذه الكلمة إسما له[2]، نجد من جهة أخرى نظرية المحاكاة التي بدورها تقول بان الأسماء مقتبسة من أصواتها، تأتي أصوات الكلمة نتيجة تقليد مباشر لأصوات طبيعية، سواء صادرة من الإنسان أو الحيوان أو الأشياء، فبعض كلمات اللّغة تنشأ من الأصوات الطبيعية التي نسمعها، كما نجد نظرية أخرى وهي نظرية العمل كمنشأ للغة تقول العمل هو منشأ اللّغة والمنجز الأساسي لها حينما بدأ الإنسان في العمل استلزم حضور ووجود اللّغة[3].

وتقول نظرية الإستعداد الفطري أنّ اللّغة فطرية موجودة وكامنة بداخل الإنسان، وأنّه مطبوع على الرغبة في التعبير عن أغراضه بأي وسيلة، يمكن القول إذن أن نشأة اللّغة سبب داخلي من الإنسان ولكن اللّغة مرتبطة بالمثيرات والمواقف، ومن هنا يمكن القول أن هذه النظرية اِنبثقت من مراقبة تصرفات الأطفال[4].

تقول نظرية التنفيس عن النفس بدورها أنّ اللّغة نشأت من الطاقة الانفعالية عند الإنسان من أجل التعبير عن الأحاسيس والمكبوتات ويمكن القول أن الألفاظ قد سبقتها

---

[1]– علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللّغة والنّص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، ص 11 (دون معلومات النشر).

[2]– المرجع نفسه، ص 12.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 13.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

الأصوات، نستطيع القول بأن اللغة مرتبطة بالإنسان، فقد برزت وظهرت منذ ظهور المجتمع لهذا لا يمكن إغفال دورها في المجتمع لأنها أساس التقدم فالحضارة الإنسانية كلها مرتبطة باللّغة، من ثم عرفت نشأة اللّغة منعرجًا آخر وهو التدوين فهنا نقول انتقال اللغة الشفاهية إلى لغة مكتوبة أو مدونة فلم تكتف اللّغة فقط بالتعبير، فكانت تكتب على الألواح والأحجار والخشب إلى أن ظهر الورق، إذ تظهر اللّغة بارزة في معظم القصص والنصوص الروائية وهي تنقل معظم موضوعات المجتمعات من الواقع المحسوس إلى الواقع الكتابي المحكي وهذا ما وجدناه في روايتنا الشيخ والبحر إذ جسدت لنا موضوع الشيخ والسّمكة الكبيرة في شكل لغوي نثري ولعبت اللّغة دورًا هامًا في نقل الأحداث[1].

عندما تستخدم اللّغة في عمل أدبي مثل الرّواية فهي تكون وصفية اِيحائية فهنا لا تكون فقط دلالية بل لها جانب تعبيري، إذ تنقل لهجة المتحدث أو الكاتب وموقفه، ولكن لا تركز فقط على هذا الجانب بل تعمل على التأثير في المتلقي أو القارئ كما تعمل على إقناعه، واللّغة في الأدب تعتمد على التراكيب اللّغوية عن طريق جمل وكلمات يضعها المؤلف وضعت كي توحي للشخصية[2] ونجد في الرّواية ايضا لغة العصر والفترة الزّمنية التي تتحكم في لغة الرّواية.

اللّغة إذن نتاج المجتمع فأي لغة كانت تقوم على مرسل، رسالة متلقي، وقد تختلف لغات الفن فيما بينها ولكن هدفها أو غرضها إيصال موضوع ما للمتلقي.

---

[1]– ينظر: علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللّغة والنّص، ص 15، 16، 24.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 43.

الفصل الأوّل

بعض عناصر الرّوايــة

1- تعريف الكاتب أرنست هيمنغواي:

ولد أرنست هيمنغواي Ernest Hemingway في 21 يوليو 1899 في أواك بارك بولاية البنوي الأمريكية، من أب طبيب مولع بالصيد والتاريخ الطبيعي، وأم ذات إهتمام بالموسيقى وفي سن مبكر اشترى له أبوه بندقية صيد أصبحت فيما بعد رفيقة عمره إلى أن قتلته منتحرًا عام 1961م.

دخل أرنست هيمنغواي الحياة المهنية مبكرًا، حيث عمل صحفيا بجريدة "كنساس ستار" ثم عمل متطوعًا للصليب الأحمر الإيطالي 1918م في أواخر الحرب العالمية الأولى وهناك أصيب بجروح خطيرة أقعدته أشهرًا في المستشفى وخضع لعمليات جراحية كثيرة، عمل مراسلاً صحفيا بصحيفة "تورنتو ستار" في شيكاڤو، ثم هاجر إلى باريس 1922م، حيث عمل مراسلاً أيضا وأجرى مقابلات مع كبار الشخصيات والأدباء أمثال كليما Klima وموسولوني Mosoloni.

كما تعرف على أدباء فرنسا حيث كانت الحركة الثقافية الفرنسية في العشرينات تعيش عصرها الذهبي، فكانت بداية نجاحه عام 1923، حيث نشر أولى مجموعاته القصصية وهي "ثلاث قصص وعشرة أناشيد" ونجد أوّل رواية نالت الإعجاب لدى مختلف الروائيين المسماة الشمس التي تشرق أيضًا" التي لاقت نجاحًا كبيرًا وهذا ما دفعه وشجعه على نشر مجموعة قصص أخرى في سنة 1927م مثل "الرجل العازب"[1].

وفي عام 1929م عاد مع زوجته الثانية "بولين بتيفر" "Polin Pitiver" إلى أوروبا حيث نشر واحدًا من أهم أعماله هو رواية "وداعًا أيها السّلاح" وقد نجح هذا العمل وحوّل إلى مسرحية وفيلم بسرعة، ونشر أيضًا سنة 1932م رواية تحت عنوان "وفاة في العشية".

وبدأ هيمنغواي منذ 1933 يتردّد باستمرار على كوبا وفيها كتب عمله "الفائز يخرج صفر اليدين" ثم بهذا توقّف العمل عن النّشر حتى 1935م لتظهر رواية "روابي إفريقيا

[1]- حياة أرنيست هيمنغواي، تاريخ الإنزال 07 ماي 2015 الساعة 07:14 تاريخ الإطلاع 2015-30- 06.
wikipidia.org/wiki http/or.

الخضراء" عن رحلة قادته لشرق القارة لصيد الطرائد البرية وهي هوايته منذ الصّبا، وما بين 1936م و1938م عمل مراسلاً حربيًا لتغطية الحرب الأهلية الإسبانية، وقد سمحت له هذه المهمّة بالتّعبير عن عدائه الشّديد للغاشية الصّاعدة آنذاك، بل دخل في الحرب ضد النازيين والفاشين ودخلت معه زوجته الثالثة **مارتا جيلهون Marta Jilon** مراسلة على الجبهة الروسية الصينية 1940م وكانت هذه السنة علامة فارقةً في أدب هيمنغواي حيث نشر "لمن تقرع الأجراس" لتحقق نجاحًا خارقًا إلى جانب كل هذه الأعمال الخارقة التي دونها أرنست همنغواي نجد أيضًا عملاً لا يقل شأنًا ولا أهمية عن الأعمال الأخرى وهو "**العجوز والبحر**" الذي دوّنه أرنست همنغواي في هافانا بكوبا في عام 1951م، وهذا العمل أيضًا حوّل إلى مسرحية وفيلم إلى جانب إحدى روائعه رواية "وداعًا للسلاح" وغيرها. فقد حاز أرنست همنغواي بفضل "**العجوز والبحر**" على جائزة نوبل في الأدب وجائزة بوليتزر الأمريكية لأستاذته في فن الرّواية الحديثة ولقوة أسلوبه، فقد ظهر ذلك بوضوح في قصّته الأخيرة "**العجوز والبحر**" كما جاء في تقرير لجنة نوبل[1].

2- ملّخص أحداث "الشيخ والبحر" لأرنست همنغواي:

تدور أحداث هذه الرّواية حول رجل كبير في السّن لكنّه مفعم بالحيوية والنشاط وهو يدعى سنتياغو، يهوى الصيد كثيرًا فيقضي معظم أوقاته في عرض البحر ليصطاد، لكن سوء حظّه جعله يبقى مدّة أربعة وثمانين يومًا دون أن يصطاد شيئًا فلقّبه بذلك بعض الصّيادين بالمنحوس لأنه طوال مشاويره في الصيد كان يعود فارغ اليدين.

سنتياغو شيخ هرم يعيش وحده في كوخه الصّغير، لكن هناك من يملأ وحدته ويفرغ له أحاسيسه وفشله في الصّيد، وهو الطفل الصغير "مانولان" الذي يرافقه وينتظره كلّما ذهب إلى الصيد، فنجده يعتني به ويصغي إليه أثناء كلامه رغم أن والداه كانا رافضين لمصاحبة إبنهما للعجوز وهذا لسوء حظه في الدّنيا، وفي يوم من الأيام استيقظ سنتياغو باكرًا وأيقظ

[1]- المرجع السابق.

معه الصبي، وهيّأ نفسه للذّهاب إلى الصيّد مع مرافقة الصبي له إلى الشاطئ ليودّعه، فزحرج الشيخ قاربه حتى وصل إلى الماء فبدأ ويجدف حتى وصل عرض البحر، ألقى صنارته وشبابيكه في الماء وجلس ليرتاح قليلاً، ومرّةً تلوى الأخرى تتحرك الشبابيك ولكن ما من جديد سوى سمكات صغيرة تقع في الفخ يستخدمها "سانتياغو" للصّيد أو الأكل فرجع إلى مكانه فإذا هي حركة جدّ عنيفة وبقوّة شديدة يحسّ بها سنتياغو فمشى بسرعة إلى مقدمة الزّورق فإذا بها سمكة من أسماك المارلين الكبرى تقع في الشّباك وتتخبط في الماء. فجمع الشّيخ كل قواه وظلّ يتصارع معها حتى سحبها كليةً إلى أمام زورقه فقتلها. وربطها على طول قاربه فجلس مدّةً ينظر إليها حتى أخذه النّعاس، وبرهةً صغيرةً يحس بقاربه يتحرك فيستيقظ الشيخ فإذا بها سمكات القرش تهاجم السمكة الكبيرة. فذهب مسرعًا ومحاولاً أن يقضي عليها لكن عددها كان كثيرًا لم يستطيع أن يقتلها كلّها، وما إن وصل إلى الشاطئ ما بقي من السّمكة التي اِصطادها الشيخ سوى الذيل والعمود الفقري والرأس، وذهب بذلك سنتياغو مباشرةً إلى كوخه كعادته لم يصطد شيئًا، فكان منهار القوى فإستلقى على فراشه فإذا بمانولان يلحقه إلى كوخه ويأخذ له الأكل ويحدثه بأن يصاحبه في المرّة القادمة للصّيد ولن يعود إلاّ بصيد وفير لأن حظّه جيّد[1].

3- الشخصيات في رواية الشيخ والبحر:

حاول كل من "فلادمير بروب" و"قريماس" تحديد هوية الشخصية في الرّواية وذلك من خلال مجموع أفعالها، دون صرف النظر عن العلاقات التي ترتبط بين مختلف الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النّص، فقد تحدد الشخصية من خلال سماتها ومظهرها الخارجي، ولم يغفل الشكلانيون هذا الجانب وقاموا بدراسة الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكي ولقد كان التصور التقليدي للشخصية يعتمد أساسا على الصفات، هذا ما أدى للخلط بين الشخصية الحكائية والشخصية في الواقع العياني وهذا ما جعل

[1]- ينظر: مقال فيلم الشيخ والبحر، 1958، تاريخ الإنزال 23/ 12/ 2013، تاريخ الإطّلاع 30/ 07/ 2015 www.qabaqasayn.com

"ميشال زرافا" Michal Zarafa يعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية، قد نجد البطل في الرّواية هو شخص[1].

إضافة لكل هذا أن هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها، أي حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي، فقد لا نجد في النّص شخصيات مباشرة، ولكن نجد بعض الضمائر التي تنوب عنها وتحيل إليها وهي حسب "بنفنست" Benvenist تحيل لما هو ضد الشخصية أي على ما هو ليس بشخصية محددة مثلا ضمير الغائب، ولكن هذا الأخير ليس شكلاً لفظيا، وظيفته أن يعبّر عن اللاّشخصية، لأنّ ليس هناك راو فقط لنص لكن هناك قارئ يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة كما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية.

والشخصية عند فليب أمون Filipe Amon تكوّن من طرف القارئ أكثر مما تكون مكونة عن طريق النّص، أي القارئ من خلال قراءاته المتعددة يقوم بدراسة عامة للشخصية ويقوم ببنائها[2].

ويقول "رولاند بارث" "Roland Barth" في هذا الموضوع حول الشخصية أنّها نتاج عمل تأليفي، أي هوية الشخصية تتحقق في العمل أو النّص الأدبي عند طريق الأوصاف والخصائص والملامح تكون مسندة إلى إسم علم لشخصية ما وما على الراوي إلا تكرار إسم العلم ذاك في الرّواية، وبالنسبة لرولاند بارث ينظر للشخصية في الحكاية كدال ومدلول تكون دليلا من خلال بنائها في الرّواية أو النّص وتتخذ عدة أسماء وصفات تبرز وتلخص هويتها، أما العنصر الثاني الشخصية مدلول فهنا يتحقق من خلال مختلف الجمل التي تتحدث عن تلك الشخصية وكذلك تصريحات وسلوكات وأقوال الشخصيات من ثم هوية الشخصية قد تحدد نوعيتها عند نهاية الرّواية لأن الراوي يدرس كل جانب داخليًا وخارجيًا.

---

[1]– ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، 2000، ص 50.

[2]– المرجع نفسه، ص 51.

ومن بين الباحثين الذين أولو أهمية للشخصية "ڤريماس" Grimasse «فهو ميز بين العامل والممثل، وقال ليس من الضروري أن تكون الشخصية شخصا (إنسانا) فيمكن أن تكون الشخصية حيوانًا ويكون جمادًا مثلا مجرد فكرة مثل الزمن أو التاريخ، ومن هنا نقول حول الشخصية أنّها تؤدي دورًا في الرّواية والحكي بغض النظر عن من يؤديها»[1].

وقد ميّز "ڤريماس" بين مستويين للشخصية الأوّل عاملي يهتم بالأدوار في الرّواية ولا يهتم بالذات المنجزة والثاني مستوى ممثلي، وتتخذ الشخصية صورة فرد يقوم بدورها في الحكي[2].

يقوم النص الحكائي على الأدوار التي تؤديها الشخصيات وهي تعمل على خلق بنية النّص الأدبي ولهذا نجد العديد من الباحثين الذين أولوا الإهتمام لهذا العنصر وذلك بالتركيز على دورها أكثر من مظاهرها الخارجية.

من كل هذه الآراء والتعاريف حول الشخصية يمكن القول أنّها تعتبر في الرّاوية مدلولاً قابلا للتحليل والوصف، ويكون ذلك بتقديم صفات معينة لشخص من ثم القارئ يستنتج طبيعة الشخصية، وبهذا يكون تحليل الشخصيات منبثقا من معنى النّص الأدبي فالنّص الأدبي يحوي على مجموعة من الجمل المكونة من الألفاظ التي تقوم عليها الشخصية لأن الشخصيات هي التي تحرك الأحداث، وبذا تضفي على الرّواية نوعًا من الحيوية والتحول في النّص، وهذا لا يتحقق إلا من خلال سياق يبنى عليه مدلولها، فقيمة الشخصية تظهر من خلال العلاقات القائمة بين مختلف الشخصيات في الرّواية فالشخصية غير ثابتة يمكن التغيير فيها حسب النّص وتغيرات الأحداث، لأن الشخصية هي التي تقوم بتحريك الأحداث وتغييرها، ولكي تتموضع الشخصية في الرّواية يجب أن تقوم على ركائز ثلاث وهي[3].

---

[1]– حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 52.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أ- اللّغة كأداة نائبة عن الشخصية:

تلمح اللّغة للشخصية فتظهر الشخصية في الرّواية عن طريق كتابة الراوي باستعمال أداة اللّغة فيتم التلميح لها ووصفها وتحريكها باستخدام جمل، فاللّغة هي العمود الفقري في أي عمل كان، يلجأ إليها المؤلف أو الراوي للتعبير عن الشخصية ويوضحها أحسن توضيح.

ب- التقنية عند الممثل:

وتمثل هذه الأخيرة الطريقة التي يستخدمها الممثل وتكون وفق جمل وكلمات مرتبطة فيما بنيها ومتسلسلة يمكن بها معرفة نوعية الشخصية سواء خيرة أو شريرة[1].

ج- العلاقات الاجتماعية اليومية:

تتوفر الشخصية على علاقات اِجتماعية فيما يخص معايير أسلوب الظهور وآدابها وكذلك التعليق حول كيفية عيش هذه الشخصيات من حيث دراسة المواقف المقبولة وغير المقبولة، محترمة أو غير محترمة، فالشخصية تكون دائما مقيدة بهذه العلاقات الاجتماعية اليومية، وهي أثناء إسقاطها على أي نص أدبي تمكنه من التجسيد الفعلي لأنها تكون منتقاة من طرف الروائي سواء من حيث وضعها في الأماكن المناسبة أو اختيارها المناسبة كما يقال في أحد الأمثلة «لكل مقام مقال»، ومن حيث الأدوار المنتسبة إلى الشخصيات، داخل العمل الروائي تنقسم إلى أنواع نحصرها فيما يلي:

3-1 الشخصية الرئيسية:

يكون هذا النوع بارزًا ومفهومًا من أوّل تأمل فهي تغطي الحيز الكبير في الرّواية (العقدة) والمتمثلة في الموضوع المتناول إذ تكون الشخصية الرئيسية قائمة على الدّور البطولي الذي تكون فيه الرّواية إمّا ناجحة أو فاشلة[2]، وتظهر هذه الشخصية جلية في رواية الشيخ والبحر المسمى "سنتياغو" من خلال صراعه مع البحر من أجل النّيل من السّمكة

[1]- ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 52- 76- 77.

[2]- ينظر: أكاديمية الرواية، دراسة الشخصيات في الرواية www. startimes. com/Faspxp

الكبيرة، ومن هنا تبرز هذه الشخصية طاغية على الرّواية شخص العجوز المسن الملقب سنتياغو الذي يبحر يوميا للصيد وقد ظل مدة أربعة وثمانين يوما دون صيد، أما إذا أردنا وصف ملامحه الخارجية فهو شيخ فقير هزيل، بالغ النحافة طغت عليه خاصة في الجهة الخلفية من رقبته، إذ خلفت أشعة الشمس المنعكسة على مياه البحر على وجنته بقعًا سمراء اِنتشرت على جانبي وجهه بسبب نعومة بشرته، وعلى يديه آثار جروح عميقة جراء سحبه لسمكات كبيرة، فكان فقيرا مسكينا وحيدًا فكل شيء فيه يبدو قديمًا إلاّ عينه اللّتان تلمعان زرقة كزرقة البحر، وكانتا براقتين لا تقبلان الهزيمة هذا بالنسبة للملامح الخارجية، أما الملامح النفسية فقد استقيناها كما يلي: شخصية العجوز "سنتياڤو" وحدانية خيرة، تعيش في عزلة ويظهر ذلك من خلال خروجه المستمر للصيد لوحده كان متمتعا بالأمل الذي كان في حياته مفتاح الفرج والصّبر، فسنتياڤو كان ذا نفسية مرتاحة هادئة وهادفة لنيل مرغوبه في يوم من الأيام دون الاستسلام، فهو واثق أشد الوثوق بنفسه ولا ييأس أبدًا، كان إنسانًا بسيطًا جدًا ومتواضعا[1]، فهذه الشخصية واثقة بالنفس لحد أنّها أمضت عدّة أيام في وسط البحر دون مساعدة فقد جازفت بكل قواها وأخيرًا نالت مبتغاها بصيدها للسمكة الكبيرة إذن هذه الشخصية إنتهت بالإنتصار.

كان هذا بالنسبة لشخصية الشيخ، لكن هناك شخصية أخرى إلى جانب العجوز وهو الصبي "مانولان" الذي يمثل اليد اليمنى للشيخ سنتياڤو، وفيما يلي أهم الملامح الشخصية له «كان مانولان يهوى مساندة الشيخ ويحب حرفة الصيد مما يجعله ينتظر الشيخ دائما أمام المرفأ»[2]، وكما هو وارد في الرّواية فإن الصبي مانولان يملك الحظ عكس العجوز فكان كلما خرج العجوز مع الصبي يعود بصيد وفير، فهذه الشخصية تشارك العجوز همومه.

[1]–ينظر إرنيست هيمنغواي، تر: الحسن بن يحيى، رواية الشيخ والبحر، ط1، دار تلانتقيت للنشر، بجاية، 2009، ص 05.

[2]– المرجع نفسه، ص 05– 09.

3-2 الشخصيات الثانوية:

يقل الحديث عنها بالمقارنة مع الشخصية الرئيسية فقط تأتي مساعدة في النّص الروائي ومساندة للشخصيات الرئيسية بإكمال فجواتها فهي مؤثرة تعمل على ربط الأحداث وإكمالها وتوضيح معانيها، وهذا ما نجده في رواية الشيخ والبحر بإحتواءها على الشخصيات الثانوية، فهي تبدوا معارضة للشيخ، مثلا والدا الصبي كانا رافضين لمصاحبة ولدهما للعجوز لأنه ذو حظ سيء لا يتوافق معه، فهو ملقب بالمنحوس فحاولوا مرات عديدة إبعاده عنه، كما نجد شخصية أخرى وهي شخصية «الصيادين الذين يستهزؤون بالشّيخ فهم يتضاحكون عليه دائما وينظرون إليه نظرة مشفقة»[1].

4- الفضاءات المكانية والزمانية:

عُرفت الرّواية سابقًا على أنّها شكل من أشكال الفنون الأدبية، فهي تجسّد الحياة البشرية وهذه الحياة لا يمكن إدراكها والتعرّف عليها إلاّ من خلال عنصرين مهمّين داخل الرّواية ألا وهما الزّمان والمكان اللّذان يعتبران من أهمّ أسس سير الأحداث وتغيّراتها وفهمها بوضوح.

فنظرًا لأهميتهما الوظيفيّة والدلالية في مختلف الأشكال السّردية لا يمكن الفصل بينهما، فعلاقتهما ببعضهما البعض هي علاقة تلازم، فالزمان والمكان في أيّ رواية كانت لا يمكن إدراكها إلاّ من خلال لغة تجسيدها فبذلك تضفي نوعًا من الإبهام عند القارئ، فهما يمثلان وجهان لعملة واحدة إن توفر أي عمل أدبي على أمكنة وأزمنة متنوعة ومتعددة هو دليل على وضوح الرّواية ممّا يؤدي بالعمل الرّوائي إلى النجاح وتحقق الفهم السّريع لدى القارئ[2].

---

[1]- إرنيست هيمنغواي، تر: الحسن بن يحيى، رواية الشيخ والبحر، ص 06.

[2]- عثمان بدري، قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، ط1، الأبيار، الجزائر، 2001، ص 63-64.

ومن هنا نستخلص أن الفصل بين الزّمان والمكان أمر صعب وذلك «أنّها لم تأت بأشكال متلازمة الظّهور، بل إنّها تأتي مختزلة في بعضها طبقًا لعلاقة الإستلزام الضّمني ورغم ذلك فإن الضّرورة المنهجية المؤقتة تسمح لنا أن نميّز فيما بينها بهدف العمق في الدّلالة الفنية التي تتكامل وتتفاعل لإنتاج كل هذه العناصر»[1].

فكان إذًا للزمان والمكان من كل هذا علاقة وطيدة لا يمكننا أن نخطّط أو نفسّر إلاّ بهما، فهما ميزان لطريق التواصل وفيما يلي تعريفا لأول وجه.

4-1 تعريف المكان:

أ- المكان لغة:

نعني بمفهوم المكان: «جمع أمكنة وأمكن وأماكن ومعناه الموضع من الكون يقال: هو من العلم بمكان أي له فيه مقدرة ومنزلة ويقال: هذا مكان، هذا: أي بدله»[2].

ب- المكان اصطلاحًا:

يمثّل المكان الفضاء أو الرّقعة وإذا ما أردنا تعريفه في الرّواية فهو الذي نستخلصه من خلال تموضع أحداثها وتفاصيلها.

ولا نقصد المكان في الرّواية المكان الخارجي، بل الفني الذي يظهر من خلال جمل وفقرات فهو أيضًا تعبير عن المقوّمات الثقافية لأي مجتمع في العالم، فمن خلال رؤيتنا لأيّ مكان كان يحيل لنا للموضوع المتناول في الرّواية من خلال مواصفات وإيحاءات ذلك المكان[3].

ولا نقف فقط على هذا التعريف، فكان أيضًا لدارسين آخرين مفاهيم عدّة حول المكان فكان من بينهم "زهرة كمون" Zahra Kamoun التي عرفت المكان في الزاوية بأنّه «مرتبط

---

[1]- عثمان بدري، قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، ص 64.

[2]- قاموس المنجد في اللّغة، ط1، دار المشرق، بيروت، المكتبة الشرقية، 1986، ص 771.

[3]- ينظر: عثمان بدري، قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، ص 65.

بمكان واقعي ومرجعي، وذلك من أجل الإشارة للأحداث فهو يتسّم بالموضوعية فيجسّد ويحاكي الواقع بطريقة غير مباشرة وفق كلمات وأسماء الأماكن التي تجرى فيها الأحداث»[1].

إنّ المؤلّف أثناء اِختياره للمكان يكون ذا مرجعية يختار ما هو واقعي لتكون الإشارة للأحداث بشكل صحيح ومفيد، وكذلك يقوم أيضا على محاكاة الواقع المعيش من خلال أسماء وصفات الأشياء والأماكن التي هي مصب الدّراسة، والمكان في الرّواية لا يقصد به المكان الذي تشغله الأحرف الطّباعية التي كتبت بها الرّواية، ولكن ذلك المكان الذي تصّوره قصتها المتخلية، فجوليا كريستيفا julia kristiva لما تحدثت عن الفضاء المكاني لم يكن أبدًا منفصلاً عن دلالته الحضارية، فهو يتشكل من خلال العالم القصّي الذي يحمل معه جميع المعاني الملازمة له والتي تكون في بعض الأحيان مرتبطة بعصر من العصور، بالرّجوع إلى مختلف الثقافات والرؤا التي تسود آنذاك ولهذا وجب أن يدرس وفق العلاقات التي تجمع بين هذه الثقافات، أي في علاقة مع نصوص في زمن معين أو عبر عصور تاريخية محددة.

إنّ تحديد وصف الأمكنة في الرّوايات في الكثير من الأحيان تأتي متفرقة، فمن قواعد المكان في الرّوايات أنّها متّصلة بالوصف، ثم أن في تغيير الأحداث وتطوّرها يفترض أيضًا تعدّد الأمكنة وإتساعها وتقلّصها، لذلك في الرّواية لا يمكننا التحدّث عن مكان واحد لأن اللّقطات متعدّدة وحتى الرّوايات التي تتوفر أحداثها على مكان واحد نجدها تخلق أماكن مختلفة في أذهان الأبطال، أي هذه الأخيرة أيضا لها مكانتها ودورها لأنّ الرّواية مهما قلّص الكاتب مكانها ومهما أفرط فيه نجدها دائما تخلق أمكنة متعدّدة ومختلفة أخرى[2].

ومن خلال هذا المفهوم نلاحظ أن المكان يتعلق أصلاً بحضارات وثقافات مضت فتعود بذلك جذوره وأصله إلى العصور الماضية، مما يوضح لنا إتساع مضمونه ووصفه.

[1]– زهرة كمون، الشعرية في روايات أحلام مستغانمي، ط1، دار صامد للنشر، نهج الهيروان، ص 233– 234.

[2]– المرجع نفسه، ص 54، 62.

إنّ «مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيًا أن نطلق عليه إسم فضاء الرّواية، لأنّ الفضاء أشمل وأوسع من المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء، ما دامت الأمكنة في الرّوايات غالبًا ما تكون متعدّدة ومتفاوتة فإنّ فضاء الرّواية هو الذي يلفّها جميعًا فالمقهى أو المنزل أو الشارع أو السّاحة كل واحد منها يعتبر مكانًا محدّدًا، ولكن إذا كانت الرّواية تحتوي على هذه الأشياء، فإنها تشكّل جميعًا فضاء الرّواية»[1].

4-2 أهمية المكان:

يعتبر المكان ذا أهمية كبيرة في الرّواية إذا ما قارناه بالعناصر الرّوائية الأخرى، فهو أساسي في بناء أحداث الرّواية وفهم موضوعها ومحتواها لأن المكان في الرّواية ذو دلالة يستطيع القارئ من خلاله معرفة الموضوع المتناول.

فتشخيص المكان في الرّواية هو الذي يجعل من أحداثها شيئًا محتمل الوقوع بالنّسبة للقارئ، بمعنى يوهم بواقعيتها، أنّه الدّور نفسه الذي يقوم به الدّيكور والخشبة في المسرح وطبيعي جدًا أن أيّ حدث لا يمكن أن يتصوّر وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني معيّن، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى[2].

وهذا ما جعل "**هنري متران**" **henri mitterand** يقول عن المكان أنّه: «هو الذي يؤسس الحكي لأنّه يجعل القصّة المتخيّلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة»، وفي إطار التأكيد على أهميّة المكان يشير "جيرار جنيت" gerard genette إلى أنّ الإنطباع الذي كوّنه "مارسيل بروست" عن الأدب الرّوائي، إذ يمكّن القارئ دائمًا من ارتياد أماكن مجهولة متوهّمًا بأنّه قادر على أن يسكنها أو يستقرّ فيها إذا شاء، فالأمكنة المختلفة في الرّواية

[1]- حميد الحمداني، بنية النص السّردي في النقد الروائي، ص 63.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 65.

تخلق فضاء يشبه الفضاء الواقعي وهما بذلك يعملان على إدماج الحكي في نطاق المحتمل[1].

فقد كان إذن المكان أهمية كبيرة في منظور بعض الدّارسين وهو ما يجعل من القارئ يحس بالحيوية ويحسّ بأنّه يعيش واقع تلك الرّواية، ومن أهمية المكان نحاول الآن التمثيل له من الرّواية.

4-3 تجسيد الرّواية للمكان:

يرتبط مضمون الرّواية بدرجة حضور المكان فيها، فكلّ الأعمال الرّوائية بمختلف تصوّراتها وآرائها تعمل جاهدةً لإبراز الصّحيح للتقنيات الرّوائية وتكون من بين هذه التّقنيات وصفها للمكان، وهذا الوصف يكون وفق معنيين، إما أن يحضى بالعناية اللاّزمة أو أن يتضاءل ويأخذ مجرى جديدًا مخالفًا للأساليب السّابقة المعتادة في الكتابة الرّوائية وفي هذا كان لكل ناقد نظرته الخاصّة به فيما يخص هذا الجانب أي الوصف المكاني فيقول أحد النقّاد فيما يخص أسلوب السّرد التقليدي: «تبدأ الرّواية بوصف لديكور عادي يحدث فيه شيء ما، أي وصف يبعث في القارئ روح الطمأنينة دون أن يصدم بذلك، مظهرًا له بأن المغامرة هي فقط حادث عرضي استثنائي غايتها الوحيدة أن تمنحه روح الحماس والرّعشة من اللّذة والقلق في عالم منظّم أُحْسِنَ تصنيفه فتكون الأناقة والرزانة والأنس والسّهولة بمثابة تصوير فاتن للكاتب»[2].

فالمكان إذن يساهم في خلق معنى داخل الرّواية فهو العمود الفقري في أي رواية كانت، لأنه أساس البناء الجيّد لها.

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 67- 68.

[2]- حميد الحمداني، بنية النص السّردي في النقد الروائي، ص 68.

فإن التلاعب بصورة المكان في أي رواية من الرّوايات يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، وذلك بإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال في المحيط الذي يتواجدون فيه وهذا ما يجعل للمكان دلاله تفوق دوره المألوف أمثال الدّيكور أو الخشبة[1].

أما إذا نظرنا إلى المكان في رواية "الشيخ والبحر" وحاولنا تحديد بعض معالمه البارزة ووصفها لوجدنا فيها المكان فضاءًا واسعًا ومتنوعًا يكثر الكلام عنه وفيما يأتي رصد لبعض الأماكن من الرّواية، فكانت نظرتنا الأولى أثناء القراءة منصبّة على الشاطئ والمقهى وكوخ العجوز إضافة إلى المكان الطّاغي والمهيمن فيها وهو البحر.

فبالنّسبة للشاطئ فقد كان تجسيدًا لأحاديث الصّيادين والأماكن التي يحطون كل قواربهم ويجتمعون ويستفسرون كذلك الصّيد ولوازمه ونجد ذلك في الرّواية من خلال العبارات التالية: «راحوا يتحدثون بهدوء عن التيار المائي والأعماق التي بلغتها صناراتهم والجو المعتدل الجميل وغمارات أعينهم في عرض البحر...؟»[2]، فقد كان زورق الشيخ محاطًا بالصّيادين اللّذين كانوا يتفقدون ما كان يحمله المركب، فكان الشاطئ بمثابة منطلق بالنسبة لمغامرات الشيخ في الرّواية ومن ثمة ننتقل إلى المقهى وهو الحيّز الذي يتردّد إليه الشيخ أثناء عودته من الصّيد مرهقًا، وهو مطل تمامًا على الشاطئ، فيذهب إليها لينال القليل من الرّاحة فيه ومن العبارات الدّالة: « أدعوك لشرب جعّة على شرفة المقهى...، ارتشفا قهوتهما في علب حديدية في مقهى يقصده الصيادون»[3].

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص 71.

[2]– أرنست همنغواي، الشيخ والبحر، ، ص 06.

[3]– المرجع نفسه، ص 12.

وأما عن كوخ الشيخ فقد عرّف أنّه: «هو كيان مميّز لدراسة ألفة المكان لأن البيت يمدّنا بصور متعدّدة، فكان كوننا الأول الذي ولدنا فيه، بكل ما يحمله من جماليات المكان بفقره وغناه خيالاً يبنى عليه البيت كلّه؟»[1].

حتى وإن كان للمكان أهمية كبيرة، وإعتبر بأنه الكون الأول للإنسان، لا يظهر ذلك إلاّ من خلال تجاربنا اليوميّة، ويظهر هذا عند إبرازه من رواية "الشيخ والبحر" للحسن بن يحي.

يعيش الشيخ تجربة البيت بكل ما بداخله من أفكار وأحلام، والبيت هو المكان الذي يجد فيه الراحة والإطمئنان، والعجوز سنتياغو يستعيد كل أحلامه وذكرياته في كوخه الصّغير، فكان له بمثابة المأوى الذي يتقاسم معه ثقل ما يعانيه من سوء الحظ، وهو المكان الذي يغيب فيه عن أنظار من يستهزؤون به. فهو منزل بسيط جد متواضع، لكنه مفعم بالحياة والطمأنينة، يعيش فيه وحيدًا مع ذكرياته التي يسترجعها من حين لآخر والدّليل على ذلك العبارات التالية: «الكوخ المبني بأوراق براعم النّخيل الملكي الصلبة، فهو لا يتوفر على الأفرشة الضّخمة والدّيكورات المختلفة الألوان بل يملك فقط فراشًا وطاولة وبعض الكراسي القديمة والبسيطة، فكانت بذلك أرضية مكسورة غير نظيفة، وعلى أرضية الكوخ مكان صغير مخصّص للطّبخ على الفحم الخشبي، وعلى الحائط تبدو صورتان معلقتان وملونتان»[2].

كانت هذه بعض أوصاف كوخ العجوز سنتياغو، فرغم بساطته وقدمه إلاّ أنّه مليء بالذكريات السّعيدة، فكان له الملجأ الوحيد الذي يختلى فيه مع نفسه، ولم تقتصر دراستنا فقط لهذه الأماكن، بل هناك شساعة البحر الذي كان في الرّواية بمثابة العنصر المهيمن والمكان الواسع الطاغي والأكثر إثارةً فيها، إذ يمكننا أن نقول أنّه موضوع الدّراسة ومن خلال لفظة البحر نستخلص العديد من المفردات أمثال الشساعة والراحة النفسية، والإطمئنان، والثروة

[1]– غاستون باشلار جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسّسة الجامعية للدّراسة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984، ص 35.

[2]– أرنست همنغواي، الشيخ والبحر، ص 19– 21.

فعند الإبحار نحسّ بامتلاك كل شيء وبحرية الإنطلاق والتصرف، وانشراح الصّدور، وليس هذا فقط فهو غذاء الأسماك ومؤوى مختلف الحيوانات المائية، كذلك يكون ماؤه علاج المرضى. ومن خلال العنوان "الشيخ والبحر" يتبادر إلى أذهاننا أنّ هناك صراعًا ومغامرة بين كلاّ منهما، فالبحر في الرّواية هو المكان الذي يظل فيه العجوز أيامًا وأيّامًا ليصطاد السّمك، لكن سوء حظّه كان حليفه الدّائم فهو يتردّد دائما على البحر، وذلك للثروة التي في أعماقه من مختلف الأسماك وأضخم الحيتان[1].

وممّا يدل على ذلك في الرّواية ما يلي: «كان معظم الصّيادين في تلك الأثناء قد أبحروا وعادوا بزوارقهم محمّلة بأضخم الحيتان... ومياه البحر تتلوّن بزرقة السّماء الدّكناء، وكان الصّفاء القريب لأشعة الشّمس المنعكسة على مياه البحر، فأبصر الشيخ بقعًا حمراء من علق البحر...، كان البحر وما فيه من أسماك رفيقة يتكلم معها الشيخ وكأن إنسانًا ما يرافقه...، أدت حركت أسراب الثنة إلى تراكم زيد البحر»[2].

وبهذا يمكننا القول أن الرّواية من بدايتها حتى نهايتها تتحدث وتصف مغامرات الشّيخ مع السّمك في وسط البحر، ومدى صموده، فكان يستأنس بها ويحدث نفسه من حين لآخر كما يحدث مختلف الحيوانات والأسماك المتواجدة في البحر فيظهر ذلك في العبارة التالية: وأثناء قيامها بالدّورة التالية بدأ ظهر السّمكة بارزًا على سطح البحر، إلاّ أنّه كان بعيدًا عن الزّورق وفي الدّورة الموالية كانت دائمًا بعيدة جدًا، إلاّ أنّها كانت في كل مرّة تبرز أكثر إلى سطح البحر.

نستطيع أن نقول إذًا أنّ المكان يحتل المرتبة القيمة في العمل الرّوائي مما يحمله من تشويق وإيضاح وتقييم، ومن هنا يقال عن الكلام أنّه: «يحمل القيمة الكبرى والميزة العالية في حياة الإنسان، ويلعب دورًا هامًا ورئيسيًا فيها، فمنذ أن كان الإنسان نطفة يتخذ من رحم الأمّ مكانًا يمارس فيه تكوينه البيولوجي والحياتي، حتى إذا حان المخاض وخرج هذا الجنين

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص 7، 21.

[2]– ينظر: أرنست همنغواي، الشيخ والبحر، ص 21، 29.

يشمّ أوّل نسمة للوجود الخارجي، كان المهد هو المكان الذي تنفتح فيه مداركه وتنمو فيه حواسه من بصر وشم وذوق وسمع ولمس ويستطيع المتأمّل في الأحياز المكانية أن يميّز أكثر من مستوى»[1]، فكل ما قلنها عن المكان يبقى المستوى الذي يشترك فيه معظم الناس ويتفاعلون معه وكأنه جزء من حياتهم، فلا يمكن للإنسان أن يكون بلا مكان أو مكان بلا أناسٍ يملؤونه، فالعلاقة بين هاذين الأخيرين علاقة تكامل.

رغم سيطرة بعض الأمكنة الخاصة على النتاج الروائي العالمي فإنّه مع ذلك لا يمكن اعتبار مكان ما هو المكان الرّوائي الأساسي، لأن الرّواية إذ تضع عالمها الخاص وتستفيد حتمًا من الواقع، فإنّها قابلة لأن تجعل كل الأمكنة مادّة لبناء فضائها الخاص، وذلك لأن الرّواية كما قال "د. لورانس Lorens": «هي كتاب الحياة الوحيد والوضاء»[2].

5- الفضاء الزماني في الرّواية:

إضافة إلى الفضاء المكاني في الرّواية، نجد عنصرًا آخر لا يقل أهمية عن المكان ألا وهو عنصر الزّمن، فإذا ما قلنا المكان أحالنا الئ الزمن، فيمكن القول أنّ: «الزّمن مادة معنوية مجرّدة، فقد أثار تساؤلات عدّة من طرف النّقاد نظرًا لأهميته، فيمكن اعتباره محرّكًا للحياة واستمراريتها، فلا يمكن اعتبار الزّمن فقط الأبد أو الخلود أو زمن مرور الأيام والشهور والفصول، أي تاريخ البشرية من مولدها لوفاتها ومعظم الأوقات والأزمنة التي اجتازتها في الحياة»[3]، بل نجد عنصر الزّمن خارج نطاق البشرية، وإذا ما أردنا ذكر هذه الميادين نجد الزّمن المتعلق بالتاريخ، فالإنسان لا يجب أن يهتم ويركز فقط على التّاريخ الماضي والسّير على أسسه، وعليه أن يخلق زمنًا خاصًا وعالمًا خاصًا به، وفي هذا الصدد نجد الناقد "عبد الصّمد زايد" قد صنّف الأزمنة لأنواع، فقد سمّى الزّمن الأوّل بالزمن

[1]- سيزا قاسم، حازم شحاتة وآخرون، جمالية المكان، ط2، عيون للنشر باندونغ، الدار البيضاء، 1988، ص 05.

[2]- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، 2000، ص 72.

[3]- عبد الصمد زايد، مفهوم الزّمن ودلالته في الرّواية العربية المعاصرة، ط2، الدار العربية للكتاب، 2005، ص 07.

الشخصي، الشّخص هو من يتحكّم فيه، ف قد أسسه على حسب رغباته وميوله، أي هو زمن خاضع للذات البشرية، وإذا ما قلنا التاريخ لأحال لنا للأسطورة هذه الأخيرة لا يمكن التعبير فيها فقط السّير على أسسها ومضامينها، وهناك أيضا الزّمن الدّيني المقدس الذي لا يمكن المساس به، لذلك شبه الزمن الأسطوري بالزّمن الدّيني[1].

إذن يمكن القول أنّ الزّمن تتعدد تعاريفه، فكل واحد يراه من وجهة نظر معينة، فهناك من يرجع الزّمن للماضي ويستند عليه وهناك من يخلق زمنًا لنفسه ويسميه بالزمن الحاضر ولكننا نركز في هذه الدّراسة على الزمن في الرّواية الذي على أساسه تبنى أحداثها، وتعمل على تبيان دلالاته لأنّ الأهم في الدّراسة هو تبيان الدّلالة على حساب التعاريف المطروحة حوله، فعنصر الزّمن يختلف فيما بين الشعوب، فإِخترنا فن الرّواية لمعرفة كيفية تفاعلها مع الزّمن عن طريق أحداث الرّواية، فالأحداث فيها هي أحداث المجتمع، فنجد الرّواية تنتمي للتيار الواقعي فهي تلتزم بقضايا المجتمعات[2].

يعتبر الزّمن في الرّواية مادة أدبية خالصة، فيكون مجرّدًا وخياليًا، فتكونه مجموعة من الملفوظات الفنية، فهو إذن فن من الفنون الذي يستخدمه الرّوائي وينقاد به من خلال استعمالاته للأزمنة المختلفة في الرّواية، وذلك عن طريق رصده لمختلف الأحداث التي تجسّدها الشخصيات، فيضفي الزّمن في الرّواية التشويق عند القارئ فيمكن اِعتبار الرّوح والجسد يؤثر ويتأثر به، وفي بعض الأحيان نجد الزّمن مختلفًا في معظم الأعمال السّردية الأدبية وذلك بإختلاف تاريخها، فهناك بدايات تقليدية وروايات معاصرة.

فيعتمد الزّمن في الرّواية التقليدية على التاريخ وهنا يصبح التاريخ مادة للرّواية، فيصبح الزمن فيها كلّه بعثًا للماضي، ومن ثمّ ربط بالحاضر في شكل فني جديد وفيه من

[1]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– ينظر: عبد الصّمد زايد، الزّمن ودلالته في الرّواية العربية المعاصر، ص 12.

روعة الخيال[1] «يتقيّد الزمن بالأحداث، فهو مرتبط أيضًا بالشخصيات لأنّها هي من تجسّد تلك الأحداث، فهو يخلق نوعًا من الجمال في الرّواية مع مختلف العناصر الأخرى فيها»[2].

ليس من الضروري من وجهة البنائية أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما مع الترتيب الطبيعي لأحداثها، فحتى بالنسبة للرّوايات التي تحترم هذا الترتيب فإن الوقائع لا تحدث في زمن واحد بل لابد أن ترتب في البناء الرّوائي تتابعيا، لآن طبيعة الكتابة تفرض ذلك ما دام الروائي لا يستطيع أن يروي في آن واحد كل الوقائع التي يريد تدوينها[3].

نجد عنصر الزّمن طاغ وبارز بنسبة كبيرة في مختلف الرّوايات مهما كان نوعها، وسنحاول اضهار كيفية تجسيد الزّمن في رواية "الشيخ والبحر" للحسن بن يحي.

6- أنواع الزّمن في رواية الشيخ والبحر:

ذكرنا أنّ الزمن يتغير حسب الأحداث والشّخصيات، فعنصر الزمن في هذه الرّواية تقليدي، لأن الأحداث لا تستقيم فيها وفق نظام المتن الحكائي، فهي لا تخضع للزمن الكرونولولجي، وإنما تنتظم وفق نظام المبنى الحكائي، أي تقوم على التداخل بين الأزمنة الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل ويعود السّبب لذلك لطغيان الزّمن الاستذكاري على الزمن الإستشرافي،.

أ- الزمن الإستذكاري (الاسترجاعي):

من أكبر التقنيات السّردية تجليًا في الرّواية إذ يشكل ذاكرة النّص الروائي ومحتواها، وهنا ينقطع زمن السّرد الحاضر ويستدعي الماضي، وغالبا ما يتمحور حول تجربة الذّات فكل إنسان في هذه الحياة يكون له زمن خاص به وحتى إن كانت فترة قصيرة فهي تمثل الحياة كلّها، إذن الإنسان يعيش الحاضر لكّنه مقيّد بالماضي وبالذكريات، لأن الماضي هو

[1]- ينظر: طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ط2، دار المعارف، 1980، ص 189.

[2]- محبّة حاج معتوق، آثار الرّواية الغربية على الرواية العربية، ط1، ص 27.

[3]- ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي للطّباعة وللنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص 73.

الأساس لحدوث الحاضر، فيحنّ الإنسان للماضي وذلك التخفيف من الحاضر المرير فهو يمثل الاستمرارية وذلك عن طريق دمجه والبوح بمكبوتات القلب، فيمكن القول حول هذا الزّمن أنّه ارتدادات لأحداث ماضية، مثلاً أن نسترجع السنوات الماضية، فنحن اليوم نعيش زمنًا متغيّرًا عن الزمن الماضي، زمن خارج عن المألوف[1].

زمننا اليوم زمن غير مرغوب فيه، كل شيء فيه تغير من حيث العلاقات بين الناس أو الوسائل ... إلخ، فمن هنا نَحِنَّ للزّمن الماضي فأي إنسان كان لوحده ومع نفسه يحنُّ للأيام الماضية، و يسترجع الذكريات الماضية ويدمجها في الحاضر، ولكن نحن لا يهمنا عنصر الزمن من هذا الجانب أو في هذا الميدان، فنحن في صدد دراسة هذا العنصر من الناحية الأدبية خاصة في مجال الرّواية نظرًا لوظيفته الدّلالية ذالك لأن هذه الأخيرة (الرّواية) تمثل تجسيدًا للواقع المعيش.

يتغيّر عنصر الزّمن في رواية "الشيخ والبحر"، فالزمن الإستذكاري طاغ بشكل كبير على الرّواية، ويتحدد ذلك مباشرة في الصفحة الخامسة عن طريق استخدام الفعل الماضي "كان" ويتجسد ذلك في العبارات التالية: «كان رجلاً مسنًا... اعتاد الخروج للصيد بمفرده في مياه خليج المكسيك على متن زورقه الخاص...، كان هزيلاً بالغ النّحافة إرتسمت تجاعيد بارزة على الجهة الخلفية من رقبته...، كان بسيطًا جدًّا ومتواضعًا»[2].

قام الرّاوي هنا بالتّلميح للملامح الخارجيّة والنفسية للشّيخ وذلك بالعودة للماضي وهذا لإضفاء نوع من التشويق لدى القارئ، وكما نجد ذلك أيضًا في الصفحة الثامنة: «خمس سنوات كدت أموت في ذلك اليوم حينما أمسكت بتلك السّمكة التي أوشكت أن تحطم الزورق، لأنني لم أتمكن من إنهاكها...»[3].

[1]– ينظر: محبة حاج معتوق، أثار الرّواية الغربية على الرّواية العربية، ص 28.

[2]– أرنست هيمنغواي، تر: الحسن بن يحي، رواية الشيخ والبحر، ، ص 05، 06، 09.

[3]– المرجع نفسه، ص 08.

من خلال هذه العبارات نجد الشّيخ يحن لتلك الأيام التي كان يصطاد فيها السّمكات الكبيرة، وذلك عن طريق اِسترجاعه للذّكريات، وهذا الإسترجاع سببه عيشه لحاضر أليم لقب فيه بالمنحوس، فقد مضت أيام عدّة دون صيد، فكان الشيخ يسترجع تلك الأيام ليخفي تعبه وكلام الناس عنه.

كما نجد قول الرّاوي في العبارة التالية: « نذكر الشيخ لما أمسك بأنثى سمك السّيف وكانت رفقة الذّكر... كي يبعث الشجاعة في نفسه راح يتذكر ذلك اليوم الذي لعب فيه لعبة اليد الحديدية في إحدى عمارات الدار البيضاء بالمغرب ضد أسود عملاق من سيانفويفوا الكوبية»[1].

ومن هذه العبارات نفهم أنّ الشيخ يسترجع ذكرياته ويعود بالزّمن للماضي لإضفاء نوع من الأمل في صيد وفير، ويخفي تمرّد سمكة السّيف التي علقت في صنارته، كما أنّ شخصية الشيخ شخصية تبعث في نفسها الشجاعة، عندما يتذكّر شبابها في عزّ عمرها متمتّعةً بالحيوية والقوّة، وهذه اللّعبة التي أوردناها سابقًا تذكّره عندما بتغلبه على العملاق دي مانجيو، وهذا ما يبعث فيه نوعا من التمسك بنفسه والشجاعة للتغلب على السّمكة الكبيرة، كما تغلب على العملاق رغم كبره في السّن.

ب- الزمن الاستشرافي (الاستباقي):

بعدما رأينا الزمن الاستذكاري نتطرق الآن إلى الزّمن الاستشرافي موضحين معناه، إذ «يتجه نحو الأمام تصويرًا مستقبليًا لحدث سردي سيأتي مفصلاً، ويعني هذا النّوع من الزّمن إستباق أحداث وقوعها، أو أن يشار لأحداث قبل أوان حدوثها ويكون عمومًا باستخدام ضمير المتكلّم، أما الوظيفة الدّلالية له أي الاستباق الزّمني، فهو يعبّر عن زمن مستقبلي

[1]- أرنست هيمنغواي،رواية الشيخ والبحر، ص 42، 63.

وكذلك يدل على فعل التنبأ.....، وبما سيحدث لاحقًا، وعادةً يتحقق بالنّظر إلى ما أضحى وما دلّ عليه الواقع الحالي أو الرّاهن»[1].

فنجد هذا الزمن طاغ في الرّواية وذلك من خلال هذه العبارات قال الصبي: «باستطاعتي أن أبحر بصحبتك مرة أخرى... هل بإمكاني مصاحبتك غدًا لأساعدك في صيد السّمك...، في أي إتجاه سنبحر غدًا يا ترى»[2].

وهذا يدل على الرّغبة الملحة للصّبي في الإبحار للصّيد لذلك وقع استباق الأحداث.

كما نجد أيضا في عبارة أخرى: « سأحاول بلوغ الخيط الذي رميته على عمق ثمانين مترا لأقطّعه وأضيف خيوط الإحتياط إلى أخرى...» [3].

هذه العبارة دليل على تعب الشيخ وخوفه من فقدان السّمكة، لذلك كان يحدّث نفسه بما سيفعله لاحقًا في مطلع النّهار مع السّمكة، قبل الإمساك بها.

جـ- زمن الحلم:

ننتقل الآن إلى زمن ثالث وهو زمن الحلم، ومن ليس له حلم كلّنا نحلم خاصة في الأشياء التي لا تستطيع الوصول إليها بسهولة وعندما أردنا توضيحه من خلال العمل الروائي أنّه: «عبارة عن ردّة فعل على حالة الملل والضّجر والوحدة التي تعاني منها الشّخصية في الواقع أو في الحياة فتؤول هذه الشخصية للحلم الذي فيه يحقق رغباتها وأمانيها، ويكون هذا الحلم بعيدا عن الواقع والزّمن الأليم، فتنفرد الشّخصية كلما كانت لوحدها غائصة في الأحلام، رغبة في تحقيقها ما لم تحققه في الواقع المعيش»[4].

فالعجوز سنتياغو قد أمضى وقتًا طويلاً لوحده في عرض البحر وحتى في المحيط وأمضى كذلك بعض الأوقات مع الصّبي، والصّيادين الذين كانوا يسخرون منه وينبذونه

---

[1]- نصيرة زوزو، بنية الزّمن في الرّواية، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، ص 25.

[2]- أرنست هيمنغواي، رواية الشيخ والبحر، ص 06.

[3]- المرجع نفسه، ص 45.

[4]- نصيرة زوزو، بنية الزّمن في الرّواية، ص 26.

بالمنحوس، لأنّه أمضى ثمانين يومًا دون صيد، لذلك قرّر أن يخلو لوحده إما في القهوة أو في الكوخ وقرر الإبحار للصيد وتبيان قوته محدّثًا نفسه، وحالمًا بأشياء مضت، وهذا ما نجده في العبارات التي تدل على ذلك من الرّواية: «راح يفكر في أمور أخرى، فتبادرت في ذهنه مقابلات البيسبول الكبيرة التي يسمّيها تلقائيا الرابطات الكبرى بين "يانكينيوريور" و"نمورديتروبت" لقد إنطلقت المقابلات منذ يومين قال الشيخ وأنا أجهل نتائجها لكنني سأكون عند حسن ظن العملاق "ديمنجيو" الذي يحسن كل شيء،... يحلم الشيخ بسرب كبير من خنازير البحر....، سرعان ما غاص في النوم، فذهبت به الأحلام إلى عهد شبابه في إفريقيا على السّواحل الذهبية الممتدة على طول البصر، لقد كان بريقها يبهر العين، وعادت إلى ذاكرته تلك الرؤوس البحرية وتلك الجبال السّمراء الشّامخة»[1]. فهو يحن لهذه الأيام التي أمضاها الشيخ في عز شبابه، فكان الحلم هو مأواه، فهذه الأحلام تزرع في نفسيته الأمل والإطمئنان والسّعادة الصبر عند الشدائد، وكذلك تجعله متفائلاً، فيقوم الشيخ بهذه الأحلام لتملأ الفراغ والعزلة التي هو فيها الطريقة الوحيدة لسد الملل والضّجر الذي هو فيه.

[1]– أرنست هيمنغواي، رواية الشيخ والبحر، ص 19، 61، 75.

الفصل الثاني

تقنيات الفيلم

1- تاريخ السينما:

السينما فن من الفنون التي عرفتها البشرية في العصور الأخيرة من الزّمن فكانت بدايتها صامتة وباستعمال آلات بسيطة مثل الفانوس السحري وهو جهاز يلتقط الصور فقط دون حركة ودون صوت، من هنا مهّدا السينما الصامتة الطريق لظهور سينما جديدة ناطقة، وقد عمل الأخوان الفرنسيان **لويس Louis ولوميير Lemiar** يجمع كل المعلومات حول السينما الصامتة وتطويرها باستبدال الآلات البسيطة بآلات تخدم هذا الفن الجديد وخاصة ما إخترعه "**إديسون**" **Idison** وذلك باستخدامه لآلة أطلق عليها إسم سينما توغراف وذلك في سنة 1895 وتصلح لأخذ ورؤية الصوّر، إذ تستخدم بعرض الصور على الشاشة وفي سنة 1895 جرى أوّل عرض سينمائي من طرف الأخوان لومبير ولويس.

أما بالنسبة للعرض الثاني كان في أوّل أفريل من نفس السنة في مدينة ليون وأخيرًا في 28 ديسمبر جرى العرض في المقهى الكبير بشارع الكبوشين بباريس أوّل عرض سينمائي أمام الجمهور، الحقيقي[1]، من هنا عملت السينما على إدخال كل التقنيات من صوت وصورة وحركة وكذا موسيقى وحتى الألوان، وهذا ما نجده في فيلم الشيخ والبحر، وصراع الشيخ من أجل الإمساك بسمكة السيف الكبيرة وهو أحد الأفلام السينمائية الكبيرة الذي نال الإعجاب من طرف العديد من السينمائيين ممّا أدى بهم إلى إنتاجه وعرضه سواء بنفس القصة الحقيقية أو بإحداث تغيير فيه.

«عرفت السينما تغيرات عدّة وذلك يعود لتطور التقنيات السينمائية المختلفة، فالسينما اليوم فن معقد، تختلف عن السينما في بداياتها الأولى البسيطة، فالسينما شكّلت اليوم أسلوبًا خاصا بها، فهي تخلق اليوم لغة مميزة خاصة بها على غرار اللّغة المكتوبة في الرّواية فلغة الفيلم مغايرة تماما مقارنةً بالرواية فلها القدرة على التعبير عن قضايا الإنسان والمجتمع ومختلف جوانبه»[2]، وسنحاول دراسة لغة الفيلم، لقد إنطلق الفيلم من النص الروائي، بعدما

[1]- ينظر: صلاح دهني، قصة السينما، تاريخ، فن، ثقافة، ط1، دار العلوم للملايين، بيروت، لبنان، 1874، ص 09.

[2]- علاء عبد العزيز السيّد، الفيلم بين اللّغة والنص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدّلالة (دون معلومات النشر).

كان مدونًا حرفيا عن طريق جملة من الجمل، أصبح الآن نصا مرئيا، مثلما نراه في رواية الشيخ والبحر فبعدما وجدت وكتبت كرواية، ها نحن الآن نشاهدها كفيلم مصوّر، انتقلت الرّواية إذن من اللّغة المدونة (الكلمة) إلى اللّغة الصورية وهذا عن طريق التطور الذي أحدثته السينما ومختلف الأدوات التي تستخدمها، إذ حولت الخطاب المكتوب إلى خطاب مرئي وهنا تحوّل المتلقي لمشاهد.

فالفيلم هو شريط مركّب من رموز تحدث نوعًا من التأثير في المشاهد وذلك عبر مختلف الرموز السمعية، البصرية التي وضعها منتج الفيلم ومن هنا يمكن القول حول الفيلم أنّه متتالية بصرية صورية تنشأ عن طريق ترتيب لمجموعة من اللّقطات، فالفيلم يمر عبر ثلاث مراحل: التدوين، التصوير، وأخيرًا العرض، فالنص الفيلمي يتحقق عن طريق العرض الذي يحدد الوجود الحقيقي للنّص الفيلمي ، فهذا الأخير يحوي على مجموعة من العناصر بها يجسد لفيلم لغته وهي: الصوّر، الكلمات والأصوات[1] التي تتوفر على نوع من التماسك والترابط بينها هدفها إخبارنا بشيء معين لكن بطريقة مخالفة عن النص المدون المكتوب يعتمد الفيلم على كل ما يكوّن هذه العناصر سواء تعلق بالصور (الإضاءة، الديكور، الألوان، الشخصيات) وأيضا (الصوت، الحوار، الموسيقى، المؤثرات السمعية).

من كل هذا يكون هدف الفيلم وغايته تحقيق قصدية معينة[2]، فما على المتلقي سوى معرفة التقنيات السينمائية من ثم يستطيع مشاهدة أي فيلم، لكن المتلقي الفيلمي ليس نفسه. في الأعمال الأدبية فالمتلقي لديه الدّور في تأويل نص، والفيلم ذو بنية زمنية متلاحقة، على المشاهد أن تكون لديه الخبرة لفك شفرات ورموز الفيلم الموحية لدلائل متنوعة من خلال المشاهدة.

[1]– ينظر: علاء عبد العزيز السيّد، الفيلم بين اللّغة والنّص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية (بدون معلومات النشر).

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 81.

ومن هنا يمكن القول أنّ النّص الفيلمي عبارة عن صور ومجال الشفرات وعلامات المنتجة للرسائل التي يتلقاها المتفرج من صانعي الفيلم، النص الفيلمي عمل يصعب تحقيقه فكل العلامان فيه تعمل عبر شبكة العلاقات الناجمة عن تفاعلها من أجل إنتاج الدّلالة، إذن تكمن لغة الفيلم في مختلف الصور والشخصيات والإضاءة والصّوت، ولكن الفيلم يقتبس كل هذا من الرّواية من خلال تحويل الجمل والكلمات الجامدة إلى صور متحركة بفضل تقنيات السينما المعاصرة.

والمثال الذي تؤكد ذلك هو كون الرواية مثلا حين تصف حدثًا معينا تتطلب الكثير من الجمل والكلمات، لكن الفيلم يكتفي بلقطة واحدة، ومن التقنيات المستعملة في عملية تحويل الرواية المكتوبة إلى الرّواية الفيلمية نجد الإقتباس والسيناريو اللّذان يمثلان حجر الأساس في التحويل[1].

2- تعريف الإقتباس:

أ- لغة:

تؤخذ كلمة إقتباس من أصلها اللّغوي قبس ويعرفه ابن منظور كما يقال: «قست منه نارًا، أقيس قبسًا، فأقبسني أي معناها أعطاني منه قبسًا وكذلك أقبست منه علمًا أيضًا أي إستفدته، أما الكسائي فيقول أقبست منه علمًا نارا سواء قال: وأقبست أيضا فيهما وفي الحديث من إقتبس علما من النجوم إقتبست شعبةً من السّحر»[2] فالاقتباس عند ابن منظور هو الاستفادة من العلم ويعرفه كذلك بقوله: «والقوابس اللّذين يقبسون النّاس الخير يعني يعلمون، وأتان فلان يقس العلم فأقبسناه أي علمناه، وأقبسنا فلان فأبى أن يقبسنا أي يعطينا نارًا، وقد إقتبسني إذ قال: أعطني نارًا، وأقبست العلم وأقبسته فلانًا والمقبس والمقباس: ما قبست به النار»[3].

[1]- ينظر: علاء عبد العزيز السيّد، اللغة والنص مقاربة منهجية، ص 82.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مجلد 7، ط3، دار صادر، بيروت، 1863، ص 167.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ذلك لأن طريقة نقل الأحداث من الرّواية إلى الفيلم يكون عن طريق الشخصيات التي تكون في صورة متحركة على عكس الرواية، التي تكون عن طريق جمل وكلمات ويسردها الراوي فقط، أما في الفيلم تكون مجسدة بصور وموسيقى وكلام، ففي الفيلم يفهم عامة الناس المقصود إنطلاقا من الصوّر إذ يمكن إستكمال الأحداث قبل وقوعها، أما في الرواية المثقف فقط يستطيع قراءة الأحداث، من هنا يمكن القول أنّه يمكن اقتباس الفيلم من الرّواية كما هي وكما يمكن التغيير فيها بتغيير الأحداث مثلا تغيير أسماء الشخصيات المواصفات، فلا تكون هناك أمانة في الإقتباس.

فقد يحتفظ الفيلم بموضوع الرواية وكل أحداثها وحتى الشخصيات، وهذا ما وجدناه في فيلم الشيخ والبحر، فقد حافظ المخرج على كل ما جاء في الرواية اِبتداءًا من العنوان انتقالا إلى المحتوى وحتى الشخصيات وأسمائها.

ب- إصطلاحًا:

الأخذ من نص مغاير والتأييد به من نص آخر لدعم الفكرة التي يناقشها ويدعمها من أجل التوضيح وفك الغموض والإبهام، وهذا ما يؤدي لتكريس وإحداث نوع من الإبداع الفني الأدبي، فالأدباء حين يكتبون لا يكتبون من عدم ولكن استنادًا على نصوص سابقة، هذا فيما يخص الأدب، ولكن ما يهمنا هو مجال التعليم فهذا الأخير يقتبس من الرّاوية.

وهنا يقصد به إنتقال من المكتوب الخطي إلى المرئي المشاهد والمتحرك عن طريق الشخصيات، والأحداث والصور، فالرواية تقدم بطريقة خطية حرفية أحداثا في أزمنة وأمكنة معينة، ولكن في الفيلم تجسد الشخصيات تلك الأحداث بالصور، فالإقتباس من الرواية إلى الفيلم عبارة عن نوع من الترجمة ولا نقصد هنا ترجمة اللّغات، ولكن التغيير في النوع من الرّواية إلى الفيلم، فبعدما كانت اللّغة وسيلة للتعبير والتواصل، أصبحت السينما اليوم تستقطب العديد من الجماهير محاولة إيصال المواضيع بطريقة صورية وصوتية أي بأدوات مخالفة، ومن هنا مهدّ الاقتباس للفيلم، طريقة جديدة للتواصل، ولكن مع الحفاظ على النّص

الأصلي غير أنّ الأمانة للنّص ودلالته لا يمكن من الناحية الإبداعية بل تتحقق الأمانة في الإبداع من خلال النّص الجديد وذلك بالحفاظ على النّص الأصلي، غير أنّ مسألة الحفاظ عل النص الأصلي تبقى نسبية[1].

ونلاحظ في بداية الفيلم أنّ هناك تصويرا للبحر مكان وقوع الأحداث ورصد ملامح الصيادين واِستعدادهم للإبحار للصيد حاملين مستلزماتهم بينما بدأت الرواية بذكر أهم ملامح العجوز سنتياڤو مباشرة وبالنسبة لموضوعات الفيلم نستطيع تقسيمها، كما قسمت في الرواية: المقطع الأوّل من الفيلم يصوّر لنا العجوز سنتياڤو مع الصبي مانولان والحوار أو الحديث الذي جرى بينهما ورغبة الصبي في الإبحار مع العجوز للصيد، فكانت الكاميرا تتبع كل تحركاتهما والخطوات التي يقومان بها، ويحدث ذلك عن طريق التقطيع وهي خاصية الفيلم أي الانتقال من لقطة لأخرى، فتارة نشاهد التغيير في الأمكنة مع تغيير الشخصيتين للمكان فتصوّر تارة في المقهى وتارة أخرى في الكوخ وهنا تدخل الصورة كعنصر مهم في التصوير والانتقال من لقطة لأخرى، من ثم ينتقل المخرج لتصوير المقطع الثاني من خلال استعداد العجوز وتناوله لمستلزمات الصّيد وإبحاره في الصباح الباكر لوحده في عرض البحر فقد صورت حالة العجوز وصراعه مع البحر من أجل الوصول لمبتغاه فكان التركيز عليه، إذ نشاهد العجوز يبذل قصار جهده، ونشاهد ذلك من خلال ملامحه الخارجية والحركات التي يقوم بها، ففي الفيلم يكون هناك نوع من السهولة في الفهم على عكس الرّواية، فهي وصف فقط، لكن في الفيلم هناك تجسيد من طرف الممثل، من ثم إنتقل المخرج لرصد وتصوير صراع العجوز مع سمكة السّيف الكبيرة والمعاناة التي عاناها للإمساك بها، فكان هناك حديث ذاتي بين الشيخ ونفسه مخاطب بسمكة السيف وكأنها شخص مشارك في الفيلم، وهذا ما يسمى النطق على لسان الحيوان، فكان الشيخ يخاطبها ويقوم بالعديد من الحركات مستعملا العتاد البسيط الذي كاد بحوزته في قاربه البسيط، من ثم

[1]– ينظر: مقال عدنان مداناتِ السينما بين النّص المقتبس والسيناريو والمخرج، منتديات ستار تايمز، 14 أكتوبر 2001 على موقع http.w.w.w.addustour.com

ينتقل المخرج لتصوير هجوم أسماك القرش على سمكة السيف محاولتة أكلها وكانت تصور حتى وهي في قاع البحر، وكان ذلك باستعمال تقنيات الغطس والتصوير تحت الماء وهذه تقنية من تقنيات السينما الحديثة ومواكبة العصر والتصوير عن بعد فكان العجوز يواجهها في الأخير تأتي أسماك القرش لتّيل منها فهذا لم يسعد العجوز[1].

أما المقطع الأخير في الفيلم فقد صوّر العجوز سنتياڤو مرة أخرى مع الصبي مانولان في كوخه وهو منهك ومتعب، ونشاهد ذلك في الفيلم من خلال عرض العجوز وهو مسطح على سريره المتواضع والحوار الذي يجري بينه وبين الصّبي، وكان ذلك نفسه كما جاء في الرّواية، وأيضا طلب الصبي ورغبته في الإبحار مع العجوز في الأيام المقبلة، من هنا غاص العجوز في النوم وراحت به الأحلام إلى أيام شبابه، وقد كانت نهاية الفيلم نفسها مع النهاية التي أكدت بها الرّواية، من هنا يمكن القول أن المخرج قد وفق لحد ما في تجسيده للرواية فقد صورها بعناية من البداية إلى النهاية.

نستطيع القول إذن أن رواية الشيخ والبحر تتطابق مع الفيلم من حيث المواضيع وحتى التقسيم نفسه، حيث حافظ المخرج على كلام الشخصيات وملامحها نفسها غير أن الفيلم صوّر الملابس بألوانها ويعود هذا لتقنيات السينما المختلفة عن الرّاوية التي تقوم فقط بالسرد عبر الكلمات والجمل، فالفيلم عوض ذلك بالصور، والصوت،و الموسيقى، والديكور، ولكي تتحول الرّواية إلى فيلم لابد لها من سيناريو مسبق إذ فيه يتناول السيناريست كل الأمور المتعلقة بالفيلم فيكتب السيناريو عادة قبل العرض فما هو السيناريو؟ وما هي أهم العناصر المكونة له؟ وما هي آلياته؟

[1]– رواية الشيخ والبحر لأرنيست هيمنغواي.

3- تعريف السّيناريو:

يعتبر السيناريو عنصرًا من عناصر الفيلم السينمائي ويمكن اِعتباره من الخطوات الأولى لإنجاز الفيلم، فتتم فيه الدّراسة والتخطيطات لكل مكونات الفيلم قبل الشروع في عملية التّصوير.

أصل كلمة سيناريو إيطالية وتعني الوصف الأوّلي لكل ما يحتويه الفيلم من مشاهد وحوارات، ويقوم به السيناريست كتابيا على الورق، فهو مرتبط بالسّينما باعتبارها فنًا ذا خصوصيات فنية وجمالية وتقنية ولهذا تلقب السّينما بالفن السّابع، ففي 1927 أولوا العناية بعنصر السينما، فكان للسيناريو متخصصٌ يكتبه يدعى بالسّيناريست ويكون هذا الأخير، إما كاتبًا أو مخرجًا أو هاويًا، فمنذ وجود القصص والرّوايات والمسرحيات إنبثق أيضا عنصر السيناريو، ولما كان الفيلم عبارة عن قصة مصوّرة تروى للجمهور على الشّاشة، فإن الرّواية كتابة على الورق ومن ثمة هي قابلة للتمثيل، وهي عبارة عن قصص سردية مشخصة بالحركات والنقل المرئي بما فيها من لفظات ومشاهد ومقاطع وهذه الأخيرة ما تزيد للسيناريو إلاّ جمالاً، وكل جملة فيه متسلسلة بترتيب وفق الزّمن والحدث والتتابع والتوازن والتداخل، فالسيناريو أساس في تحويل الرواية إلى فيلم وهو العنصر الذي يفكر فيه كاتبه مليا[1].

السيناريو إذن هو «شريط من السرد والوصف هدفه تمثيل الأحداث والشخصيات والفضاءات الزمانية والمكانية، إضافة إلى سرد المعلومات المناسبة وتقديمها للمشاهد عبر مكونات الحبكة السّردية، فيكون بذلك وسيطا بين الرّواية والصور المعروضة على الشاشة»[2].

إنّ معظم كتاب السيناريو قد ابتعدوا لأسباب فنية من الأعمال الباطنية وروايات تيار الوعي والهواجس النفسية، وانشغلوا كثيرًا بالرّواية التي تكون قريبة من لغة الصّورة، فالسيناريو إذًا لا يتعمق في جذور النّص ولا ينقاد إلى تداعيات الشخصيات، بل يعمل جاهدًا لإيجاد

[1]- ينظر: جميل حمداوي، السيناريو السنمائي، ديوان الثقافة والفن w.w.w.diwanalarab.com

[2]- المرجع نفسه.

التحولات والرغبة في الزيادة من قيمة النّص والرفع من مستوى الأحداث فيه، ومنذ 1914 تأسست مفاهيم للسرد السينمائي[1].

بمعنى أنّ الصورة المرئية تحمل أيضا قيمتها وسرديتها الخاصة، فأصبح كاتب السيناريو يتمتع بوجهته الخاصة في قراءة النّص وأدواته التعبيرية التي يقدم عبرها النّص، بتوفر السيناريو أيضا على عناصر عديدة يجب على كاتب السيناريو أن يدخلها فيه، كما تكون هذه العناصر مدعمة للسيناريو وضرورية فيه تعمل على جلب المشاهد أكثر، ويمكن لنا أن نستخلصها بدءًا بالحوار الذي يعتبر أساسيًا في بناء الفيلم السينمائي، فيكون بذلك ذو نوعية خاصة ومميزة[2].

يعتبر الحوار السينمائي فنا خاصا لا يمكن ولا يستطيع أن ينجح فيه كل أديب إلا الموهوب منهم، لأن الحوار له أسلوبه وصعوباته وإشكالاته ودقائقه، فالحوار هو كلام ينقاد به ممثلوا الفيلم فيما بينهم ويجب أن يكتب بكل صدق وأمانة، كما يجب أن يتوفر الحوار السينمائي على السهولة والبساطة والإختصار بحيث يكون مفهومًا لدى الجميع، كما يجب أن تكون لغته بسيطة يفهمها الكل وإستبعاد الكلمات الصعبة والغير المفهومة لدى الآخرين.

يكون الحوار عادة مستمرًا فقط بعد عملية التقطيع الفني يكون نهائيا في تحركات الكاميرا، ففي بعض الأحيان نضيف الكلمات في بعض اللّقطات كي تكون مدة الحوار مطابقة مع مدة الكاميرا، ومن هنا نجد أن الحوار يتمتع بوظائف عديدة في الفيلم السينمائي، فهو لا ينقل فقط المعلومات أو الكلام الذي يدور بين شخصين بل يتعدى ذلك إلى التعبير عن الأحاسيس، خصوصا عندما تكون الصّورة عاجزة عن إيصال محتوى الرّسالة كما أن الحوار هو النّقاش الذي يدور بين ممثلي الفيلم[3].

---

[1]– ينظر: أفلام زمان مازالت في القصة، المصدر الأهرام المسائي، بقلم أنجي سمير، مجلة نفعة، يناير، 2015 w.w.w.alest et haman.net 2015

[2]– ينظر: المرجع نفسه.

[3]– ينظر: أحمد الطوخي، السينما وصناعة الأفلام، دار مكتبة الحياة للطباعة والنّشر، بيروت، 1961، ص 12، 21.

نجد أيضا إضافة إلى عنصر الحوار، الشخصيات التي تجسد مختلف الأدوار التي وكلت إليها من قبل المخرج، فهي تحدث الحدث وتضم هذه الشخصيات أنواعًا أمثال الشخصيات التي تعانق الدّور البطولي، والشخصيات الثانوية والسّطحية، أما الشخصيات ذات الدّور البطولي فيقوم عليها كل الفيلم ونميز فيها بين الأبطال العاديين والأبطال المأساويين، أما الممثلون الثانويون فهم يؤثرون في الأبطال ويتأثرون بهم ولكن هم ثانويون في الفيلم، أما الشخصيات السطحية فهي عبارة عن شخصيات عابرة تظهر بعض الأحيان، مرة واحدة أو مرتين طوال الفيلم فهي تتأثر ولا تؤثر ولا تتغير[1].

وعندما نتكلم مع الممثل، من المفيد أن نحدد مفتاح وزنه وحدوده السينمائية، إذًا على الشخصيات التمثيلية في الفيلم أن نتحكم في نفسها وعواطفها وأن تعمل على تجسيد الشخصية الممثلة بعيدًا عن ذاتها، وهنا تظهر مدى كفاءاتها وقدراتها من خلال العرض على الشاشة، وعلى الممثل أن يتصرّف وفق الدّور المسند إليه ليتمكن من تقمص الشخصية والدخول في أعماقها وهو من التقطيع الفني ويقال معنى المقطع هو الانتقال من منظر إلى منظر وهو يستعمل دائما في التسلسل العادي، فالفيلم لا يصور اللّقطات الواحدة تلوى الأخرى كما هو شائع في السيناريو بل بصورها متفرقة[2]، ولهذا يجب أن تراعي الدّقة القوية في تتابعها، لكي لا يكون هناك ملموس من طرف المتفرج ولا يشعر بما حدث أثناء التصوير وهذا ما يساعد على تفادي كل المتاعب أثناء التغيير في اللّقطات.

المقطع هو الانتقال إلى مشهد جديد، ومن خلال عناوين هذه المشاهد مباشرة يتبادر إلى ذهن المتفرج أنّه مشهد جديد فالمقطع لا يستعمل إلاّ حين مغادرة المكان الذي أدت فيه أو تغير في الوقت، ومن كل هذا يمكننا أن نستخلص أنه في الحقيقة لا تحتاج إلى استعمال المقطع ما دام عنوان المشهد موجود[3].

---

[1]– ينظر: مقال في عناصر الفيلم السينمائي، عبد الحميد العابد، فبراير 2011.

[2]– ينظر: أحمد الطّوخي، السينما وصناعة الأفلام، ص 22.

[3]– ينظر: مقال لجون هويت، ملاحظات في كتابة السيناريو، تر: حميد أشهري، أكاديمية الفنون، 2009.

أما فيما يخص عنصر التعليق فهو لا يقل شأنا عن العنصرين اللّذين سبق ذكرهما، فهو أساسي في السيناريو وتركيبه وقيمته الفنية، التعليق إذًا هو صوت شخص إلاّ أنه لا يظهر على الشاشة أمام المتفرج، فالتعليق يشرح ويناقش الأحداث والمواضيع الغامضة قبل تفسيرها، فبعد رؤية المتفرج للصورة مباشرة يتبعها تعليق عليها أو شرح وتفسير وتوضيح، والتعليق يكتب ليسمع وليس ليقرأ لذا يفضل في التعليق أن يقرأ بصوت عالي لفهم الألفاظ واستيعابها من طرف المتفرج بكل بساطة ووضوح ويستحسن في التعليق أيضا إستبعاد الصيغ المعقدة في بناء الجمل وهذه الأخيرة أيضا يفضل أن تتميز بالبساطة والوضوح وسهولة الفهم، كما أنّ التعليق يضيف معلومات منطوقة إلى معلومات تنقلها الصّورة، كما يوضح أيضا العلاقات المرئية التي تتطلب تفسيرًا لفظيًا[1].

كما نجد أيضا عنصر الصوت الذي يلعب دورًا أساسيا في التأكيد على واقعية الأحداث، وكذلك في إتمام فهم المتفرج للصورة التي يراها على الشّاشة فالصوت هو ميزة يتمتع بها السيناريو والفيلم السينمائي ما يساعد على فهم الموضوع والتعاليق التي تدور بين الممثلين مثلا عندما تغلف الباب أو تفتحه يصدر صوت وهذا الصوت يدل على شيء واقعي موجود في الطبيعة، كما يعمل الصوت على الإيجاد أكثر مما هو موجود في إطار الشاشة التي يراها المتفرج مثلا إمرأة في المطبخ تهيأ الطّعام وصوت التلفزيون منبعث من غرفة المعيشة، فهذه كلها أصوات تعطي إيحاءات للواقع[2].

إضافة إلى الصوت تجد ما يقابله أمثال الصورة التي تعتبر من الأدوات التعبيرية من الدّرجة الأولى، خاصة أن عالمنا هو عالم صورة، فالصورة هي عبارة عن ألوان حارة توضيحية كما أنّها رمزية، وإذا ما عدنا الى موقعها في الفيلم نجدها أساسية في التفسير الفيلمي ويستند إليها الفيلم كلّه، لأنها عبارة عن مؤشرات ورموز تنتج التّواصل مع المشاهد، فهي أيضا تعمل على تعويض اللّغة الكلامية وإستبدالها بصورة ذات دلالات وإيحاءات

[1]– ينظر: مقال بعنوان هندسة الصوت https://ar.wikipidia.org 15 ماي 2015.

[2]– المرجع نفسه.

تحاكي الواقع، مما يجعل المشاهد أثناء رؤيته لها يستحضر أشياء عدة، إذ نجدها سهلة الفهم والاستيعاب وأكثر وضوحًا وتفسيرًا للمعاني، وهناك ومستويات من الصورة يحدد فيما يلي:

الأول ما يشير إلى الموضوعي أي ما يستحضره المشاهد ما هو خارج مستوى العين وسبق وجوده، ويشير الثاني إلى سلسلة المعاني التي لا يمكن أن توجد إلا في الذات الناظرة[1].

كما نجد أيضا عنصر الديكور الذي لا يقل شأنا عن العناصر الأخرى فهو «يتعلق بتأثيث فضاءات الفيلم ونميز فيه بين الديكور الخاص بالفيلم والديكور العادي، اللباس، الإكسسوارات وفي الديكور يمكن التمييز بين الزي واللباس العادي، فالزي له دلالة متعلقة بطبيعة الحدث والزمن والفضاء والرؤية إلى عالم الأشياء، ويضاف إلى الزي لمسات وإكسسوارات توضح طبيعة الأحداث والأزمنة التي يعبّرها الفيلم، ويلوح الفيلم الإيديولوجية التي يريد المخرج إيصالها إلى المتفرج أو المتلقي»[2].

4- آليات كتابة السيناريو:

يستحضر السيناريست أثناء كتابة السيناريو جميع التقنيات والآليات التي تستعمل في صناعة الفيلم، فبذلك ينبغي على كاتب السيناريو التقيد والالتزام بها ليكون العمل في القمة.

فمثلا نجده يستخدم تقنية التركيب والتوليف وانتقاء المعلومات الجيدة من الرديئة والعمل على تقسيمها وأخذ كل عنصر مكانه، كما نجد الازدواج والتكرار والتنسيق والتكبير والتكوين والاتساق والانسجام والتحكم في المعلومات والترابط والتناسق في مختلف الصور مع مكونات التقنيات الأخرى[3].

---

[1]- ينظر: مقال بعنوان هندسة الصوت https://ar.wikipidia.org 15 ماي 2015.

[2] - عيني غويتي، الصورة المكونات والتأويل، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2012، ص 20-21.

[3]- ينظر، مقال عن كيفية كتابة السيناريو، بقلم عبد المجيد العابد، أرشيف الصحافة والإعلام، نشر في 06 أغسطس 2009، ص14.

كما يوظف كاتب السيناريو الصور السينمائية البلاغية مثل الاستعارات والتشبيهات وصور المقابلة والتضاد والطباق، فكاتب السيناريو أيضا يستعمل تقنيات وآليات لا تقل أهمية عن المذكورة سابقا، ونجد أيضا الحوار الذي يعبر عن الوسائل المهمة والممتازة خاصة في حالة الربط إضافة إلى الممثلين اللذين يظهرون، فحوارهم لا ينقطع وحين ينقطع يجب أن تكون نهاية للكلام على صورة شخص آخر[1].

كما تلعب الموسيقى أيضا دورا كبيرا في التصوير، إذ يضعها السيناريست أثناء انتهائه من السيناريو فتتموضع الموسيقى إما في الجينريك وإما داخل الفيلم أو في نهايته، ولابد أن تكون هذه الموسيقى حسب الموضوع المتناول، فتكون هادفة معبّرة لتجلب انتباه السامعين والمتفرجين، ويمكن خلق نص موسيقي جديد يوضع بين الفصول، فالموسيقى التصويرية تكون جزءا من الصوت، لكنها ليست جزءا من القصة المروية، إذ نجد أن المؤلفين يأخذونها بعين الاعتبار أثناء كتابة السيناريو فالفيلم يقدم إليهم جاهزا وهم يتصرفون في الموسيقى المناسبة للّقطة[2]. كما يستحسن على كاتب السيناريو أن «يكون على علم بسلم اللقطات، وتعرف اللّقطة على أنها مجموع الصور، كما أن المشهد هو مجموع لقطات متتالية مترابطة إذا الفيلم هو مجموع المشاهد، وعلاقة الصور ببعضها البعض يكون اللّقطة»[3]، واللّقطة تتنوع هي أيضا إلى لقطات وفيما يلي توضيح لأهمها:

أ- **اللّقطة العامة:** وتمثل اللمحة العامة والكلية لموضوع ما سواء كان ديكورا أو فضاءا أو منظرا عاما، بمعنى أن اللّقطة هي التي توضح لنا الجو العام الذي ستجرى فيه الأحداث[4]، ويتجسد ذلك في الفيلم من خلال عرض أولي للبحر بصورة عامة، فقد صور

---

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص11.

[2]- ينظر، مقال عن الدراسات السياسية والإستراتيجية للسيناريوهات، لإبراهيم العسوي مستشار بمركز الأهرام، أوراق مصر، منتدى العالم الثالث جوان 1998 http : Ilar .wikipidia.org

[3]- مقال عن كيفية كتابة السيناريو لعبد المجيد العابد، ص 11.

[4]- ينظر، المرجع السابق، ص11.

البحر بشكل واسع مما يزيد من التأثير في المشاهد لأول نظرة فهو مجرى الأحداث وموضوع الفيلم ← (الشيخ والبحر) وننتقل الآن إلى اللّقطة الموالية:

ب- **اللّقطة المتوسطة:** « وهي التي تصور الشخصيات بشكل كلي داخل ديكور معين»[1] ويظهر ذلك من خلال كوخ الشيخ لما احضر له الصبي مانولان الأكل، فقد التقطت الشخصيات بشكل واضح، كذلك أثناء احتسائهما للقهوة في المقهى المطل على البحر، وأيضا في آخر الفيلم التقطت الصورة بشكل كلي للشخصيتين (مانولان والشيخ) ولاحظنا ذلك عندما شاهدنا ذهاب الصبي إلى الشيخ فوجده مستلقيا على الفراش.

جـ- **اللّقطة القريبة:** وهنا «نجد أن التقاط الشخصيات أو الأشياء بشكل مقرب بحيث يظهر كل شيء واضح فيها»[2] فمن خلال فيلم (الشيخ والبحر) يظهر ذلك في صورة الشيخ في قاربه الصغير يصارع السمكة الكبيرة، ومن حين لآخر تقترب إليه الكاميرا جيدا وهذا ما يظهر فيه كل علامات الصراع والتعب على وجهه وإمساكه الشديد للخيط، وهذا ما يدفع المشاهد للتركيز في تلك الصور، وكما نجد في الفيلم أيضا تمسك الشيخ بالسمكة، فحين اقتراب الكاميرا منها يتبين مدى كبرها وطولها وضخامتها.

د- **اللّقطة الكبيرة:** اللّقطة هنا تلتقط بشكل مكبر واحد، مثل التقاط السمكة بشكل مكبر وواضح، وكذلك قارب العجوز هو صغير لكن التقاطه كان بشكل كبير وبدى وكأنه اكبر مما نتصوره.

هـ-**اللّقطة الكبيرة جدا:** وهذه اللّقطة تلتقط الأشخاص بشكل مفصل كبير بطريقة الزوم مثل كبر العين والفم[3].

إذا على كاتب السيناريو أن يلم أيضا بالتأطير وزوايا الرؤيا التي تنقسم إلى قسمين زاوية الرؤية المحايدة وزاوية الرؤية من أعلى إلى أسفل التي توحي إلى الانكسار والسقوط

[1]- مقال عن كيفية كتابة السيناريو، لعبد المجيد العابد، أرشيف الصحافة والإعلام، نشر في 6 أغسطس 2009، ص11.

[2]- المرجع نفسه، ص11.

[3]- ينظر، مقال عن كيفية كتابة السيناريو، عبد المجيد العابد، ص11.

والهبوط والتردي والانحدار وهي تهدف إلى تصغير الشخصية أو الشيء مثلا في فيلم "الشيخ والبحر"، التقاط الأسماك في قاع البحر بشكل مصغر والطيور التي تتطاير هنا وهناك عندما كان الشيخ في وسط البحر وينظر إليها وكأنها سربٌ من الحشرات الصغيرة، فهذه كلها صور التقطت عبر كاميرات وضعت من الأعلى إلى الأسفل ومن الأسفل إلى الأعلى، فتوحي هذه الأخيرة دلاليا إلى التفوق والقدرة والسيطرة كما تشكل الرؤيا من الزاوية العلوية أو السفلية لقطات محدودة لا يتم اللجوء إليها ويصعب التقاطها نظرا لتضاريسها وهنا تستخدم الطائرة للحصول على اللقطات من زاوية عمودية[1].

فيمكننا القول أن الفيلم عندما ينال القدر الكافي من النجاح، فإن السيناريو هو الذي يبنى بأحسن الطرق ويدعم بسيمات التوليف والتسلسل واحترام الزمن وضبط الهدف المنشود، وكل هذا يكون بهدف زرع روح الإثارة في الجمهور وجلب انتباهه، فيراعي السيناريست ثلاث عوامل أساسية:

أولا التوازن في العناصر من حيث التشابك والتنسيق، ثانيا التوقيت فكل شيء في الحياة إلا واسند إلى الوقت ولا نستطيع أن نفضل شيئا إلا ووضعنا له توقيتا مناسبا كذلك السيناريو وجب عليه ذلك لان المتفرج في عادته يبقى مدة تسعين إلى مائة وعشرين دقيقة أمام فيلم ولا يستطيع أن يتعدى ذلك لأنه يصاب بالملل والضجر أمام الأفلام الطويلة. ثالثا: عامل الاقتصاد ويكون فيه السيناريست مقيدا به فهو عنصر مهم ونعني به أخذ الجيد من الردي وأن يبتعد السيناريست كلية عن التفاصيل المملة والأوصاف المذكورة مسبقا[2]، إذن هنا نقول إن «إتباع هذه العوامل المذكورة سابقا تؤدي لنجاح السيناريو باعتباره قالب الفيلم خاصة فيما يخص عرض المشاهد، ويمكن أن نخلص إلى أن السيناريو لا يجب أن يكون

[1]– ينظر، مقال عن الدراسات السياسية والإستراتيجية للسيناريوهات، إبراهيم العسوي مستشار بمركز الأهرام، أوراق مصر، منتدى العالم الثالث، جوان 1998 http : Ilar .wikipidia.org

[2]– ينظر، مقال لطاهر علوان، السيناريو ... من الشكل الأدبي إلى النوع السينمائي، ورشة السيناريو، 2012.
http : // www.addustourn.com

ترجمة حرفية لمعاني الصور إلى معاني الكلمات، وإنما تسجيل لمعاني الكلمات في صور»[1].

5- الفضاء المشهدي في الفيلم:

إضافة لدراستنا لعنصر الشخصيات في الفيلم نتطرق إلى عنصر آخر لا يقل أهمية عن عنصر الشخصية، باعتبار المكان ديكور تتحرك فيه الشخصيات التي تمثل وتجسد وتوحي للشخصية الحقيقية والمكان هو العنصر الدلالي والموحي لموضوع معين، فحين رؤيتنا لمكان معين مصمم بديكور معين نفهم الموضوع المتناول، فانه عنصرا أساسيا في البناء الفيلمي فهو جزء منه لأن كل الأحداث التي تجري في الفيلم متعلقة بالمكان فلا وجود لفيلم دون مكان فنجد المكان الدرامي تتخلله إمكانيات صوتية وصورية وتقنيات تجعل من المكان أكثر تأثيرا يجلب المشاهد أثناء عرض المكان على الشاشة، وهو يتجسد من خلال الحركة والتنقل بين زوايا الديكور المختار للتمثيل فيه، وهو أيضا من إكسسوارات المكان[2].

كما عرف طاهر عبده المكان في الفيلم على أنه: «مكان تنوع فيه الأشياء في المسافة قربا أو بعدا، ومن ثم فان المكان المهم في السينما هو مكان الحدث الانتقائي تميزه عن الأماكن الأخرى لغرض تصوير ذاك الحدث فيه»[3].

المكان إذن هو الحيز الذي يشغله الفيلم وعلى أساسه تجرى الأحداث فهو تجسيد للواقع، فيمكن أن يكون مكانا مصنوعا غير حقيقي، لكن عن طريق تقنيات السينما نرى المكان كأنه حقيقي، فالمخرج الذكي يحاول دائما إبراز المكان بصفة تجسد الحياة الإنسانية

[1]- ريمون سبوتزوود، الفيلم وأصوله الفنية، تر: محمد علي ناصف، ط1، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1996، ص29.

[2]- ينظر، عبد الله حسين حسن، مجلة كلية الآداب، العدد 102، الاشتغال الدلالي للمكان بين النص المسرحي والفيلم السينمائي، مركز التطوير والتعليم المستمر، جامعة بغداد، ص591.

[3]- عبد الله حسن، مجلة الآداب، ص 598 و 600.

ويعبر عنها بأمانة وصدق ويعمل دائما على إظهاره حقيقة تضع المشاهد في الواقع المعيش[1].

من خلال الديكورات التي نجدها في واقعنا ويعتبر الديكور الأساس في المكان ففي بعض الأحيان يكون ديكورا طبيعيا لا يوجد شيء مميز فيه ولكن في الأحيان الأخرى يكون مميزا ومخصوصا للفيلم، وعندما يكون ديكورا خارجيا يكون أكثر واقعية وأكثر إثارة فهو مصنوع بتكاليف باهظة. أما الديكور الداخلي فهو ما يسمى بالأستديو أو البلاتوه الذي يتم فيه تصوير المشاهد والحركات بدقة بوضع كل ما يعنيه من إكسسوارات ثابتة ومتحركة مثل الإضاءة لإيصال اللمسات التعبيرية الدرامية التي لها علاقة وطيدة بين المكان والاطار[2]، ومن خلال ما يأتي إبراز لدور في العمل السينمائي بعدما تعرفنا على الفضاء المشهدي في الفيلم إذ «يسهم الإطار في خلق الإحساس بالمكان لأنه يقدم المكان ويحيط به، فهو تحديد لما تم الكشف عنه من مزايا وعناصر كما يسهم في انتزاع المكان الفني الذي يعمق الدلالة التعبيرية ويؤثر في المشاهد»[3].

هذا فيما يخص العلاقة بين المكان والإطار، فكل واحد يتمم الآخر ويعمل على التأثير في المشاهد، كما يعتبران من أساسيات الفيلم ويمثلان نسبة معتبرة في نجاحه.

نجد المكان في فيلم "الشيخ والبحر"في البداية متعددا، فاللّقطة الأولى في الفيلم تصور لنا البحر وهيجانه وتركز الصورة عليه بشكل دقيق باعتباره المكان الطاغي الذي يأخذ الحيز الكبير في الفيلم لان الفيلم يجسد لنا مغامرات العجوز سنتياغو مع سمكة السيف الكبيرة، فكانت صورة البحر شاملة فقد صورت عن بعد، وأيضا هناك الشاطئ الذي صُور فيه الصيادون باعتباره المكان الذي يتبادل فيه أعمالهم واستعدادهم للصيد، فنشاهد القوارب البسيطة على الشاطئ مع أكواخ جد متواضعة، فكان الديكور من النظرة الأولى تلميح للبحر

[1]– ينظر، المرجع نفسه، ص598.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 598 و 600.

[3]– المرجع نفسه، ص 600.

إذ نشاهد كل الصيادين على الشاطئ حاملين شراعاتهم الخاصة بالصيد، من ثم ينتقل المخرج لتصوير مكان آخر ويلتقط لقطات منه وهو المقهى، إذ يصور لنا دخول الشيخ والصبي لاحتساء القهوة فكان المقهى معدا بعتاد يشبه الكوخ، فنلاحظ احتوائه على عدد من الطاولات المصنوعة من الخشب القديم، لكنه مكان يكفي لتجمع الصيادين فيه وتبادل الأحاديث، فنشاهد فيه بعض اللوازم الخاصة بتحضير القهوة بعدها يحدث نوعا من التقطيع والانتقال لمكان آخر مع إتباع خطوات العجوز والصبي قاصدين الكوخ وهو المكان الذي يلقى فيه العجوز راحته، إذ يظهر من بعيد أنه كوخ قديم، جدرانه من الخشب، سقفه صفيحات حديدية، من تم يصور لنا المخرج الكوخ من الداخل، إذ بمجرد الدخول بداخله يقابله كرسي وطاولة وبعض الصور على الحائط لزوجته، وأيضا رفوف بسيطة بها قميصين، إذ يحوي أيضا على أريكة يتسطح عليها العجوز وأيضا سرير متواضع.

يمثل هذا الكوخ مكان يلقى فيه العجوز راحته ويتبادل الأحاديث مع الصبي أيضا يحوي على نافذة مطلة على الشاطئ والبحر، فهذا الكوخ مكان بسيط لكنه مهم بالنسبة للعجوز، ففيه وجد كل شيء يأكل ويشرب وينام.

من خلال الفيلم نلاحظ انه في حين وصف الكوخ كانت الكاميرا تركز على كل شيء فيه فعند التعليق يظهر كل الأثاث على الشاشة بدقة متناهية وهذا ما يبعث الفهم السريع لدى المشاهد، من ثم ينتقل المخرج لتصوير المكان الذي أضفى حيزا كبيرا على الفيلم وهو البحر، فهو يظهر مكان واسع وشاسع بزرقة مياهه فهو مكان ساحر يبعث في المشاهد الأمل والراحة وكانت أصوات المياه تتعالى فيه من منطلق تقريب الكاميرا للمياه وكان التصوير لهذا المكان بشكل سريع كسرعة مياه البحر، فكان تصوير البحر بعدة طرق التصوير عن بعد، التصوير من الأعلى وكذا التصوير في عمق البحار.

6- رصد الشخصيات في الفيلم:

إن أي فيلم سينمائي لا يخلو من وجود شخصيات تمثله، فهي أساسية فيه من حيث تجسيدها للأحداث وإعطاء صور حقيقية للمشاهد تجعله في متناول ذلك الفيلم، ففي السينما «تقدم الشخصيات على شكل ممثلين، وهي أحد العناصر التي تزيد دلالة لدى المتلقي، والممثل عند ظهوره على الشاشة هو نفسه الشخص الحقيقي الذي يكونه بسيماته المادية وصوته وطباعه، فالممثل في هذه الحالة هو الدال والمدلول والمتفرج يعي هذا بشكل واضح، لا لبس فيه، إلا أنه يتقبل هذا الممثل على انه الشخصية يشكل فيه التواطؤ منه مع الممثل ولكن لا يجب أن نغفل أن الأداء التمثيلي هو الذي يجعل المتلقي إما أن يتناسى أن هذا الممثل مجرد شخص مختلف عن الشخصية»[1]، وإما أن يرفض الممثل ويصبح هناك إحساس بأن هناك فارقا ضخما بين الممثل والشخصية التي يؤديها عبر العلامات والإيماءات والتلوين الصوتي.

ولما كنا نحن أمام رصد الشخصيات في فيلم "الشيخ والبحر" فقد قمنا بإبراز مهمتها باعتبارها محرّكة لأحداث الفيلم، إذ لا يقل شأنها عن التي رأيناها في الرواية بالتلميح فقط بالكلمات على الأحداث لكن في الفيلم تظهر الشخصيات وكأنها حقيقية فعلا مما يحدث نوعا من التأثير والتركيز عند المشاهد من خلال صورها المتنوعة، وحركاتها المتواصلة، بالإضافة إلى أنّ المشاهد يسمع تلك الشخصيات، مما يزيد فيه الفهم السريع للحوارات التي تربط بين شخصية وأخرى، فالشخصيات هي التي تحرك أحداث عن طريق حركاتها النفسية والجسمية، ومن خلال الرموز والإشارات التي تقوم بها وأيضا تحريك المشاهد وربط العلاقات بين مشهد وآخر، ونجد بأن المخرج هو الذي يعمل على حسن اختيار الشخصية وملاءمتها للدور المسند إليها أو الذي تمثله ومن هنا يمكننا القول بأن الشخصيات هي الركيزة التي يبنى عليها الفيلم.

[1]- علاء عبد العزيز سيد، الفيلم بين اللغة والنص مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، ص 54.

وإذا ما عدنا إلى أبرز الشخصيات في فيلم الشيخ والبحر نجدها نفسها التي وردت في الرواية ولم يطرأ عليها تغيير، تظهر الشخصية كلية في الفيلم، من خلال ملامحها التعبيرية إلى الجسدية والألوان والألبسة، وأول دور بطولي في الفيلم هو:

- العجوز سنتياغو:

هو شيخ هرم ضاقت به الدنيا يكاد يمشي على رجليه، فالصورة قربت إلينا ملامح الكبر والمرض على وجهه، فهو ذو ملامح شقراء وشعر أبيض وعينان زرقاوين كزرقة البحر، رغم كبره ووحدانيته إلا أنه ذو نفسية مرتاحة مفعمة بالحيوية والآمان، نجده دائما متمسكا بالصبر والفرج، والدليل على ذلك بقاؤه أربعة وثمانين يوما دون أن يصطاد شيئا، وهذا لم يخيب أمله وإيمانه الكبير بالصبر بل جعله يمسك أكثر فأكثر بزمام الحياة، سنتياغو يعيش وحيدا ماتت زوجته منذ أعوام، فبقي لوحده يعاني مشقات الحياة من فقر وسخرية من طرف البعض ومعاناته من المرض يوم بعد يوما، إذ نلاحظ أثناء تتبعنا للفيلم أنه يذهب صباحا ليصطاد في عرض البحر وعندما يعود يذهب مباشرة إلى كوخه يستلقي على فراشه القديم، فهذه الشخصية (سنتياغو) جسدت لنا صورة الرجل الصبور والطموح والمفعم بالآمال، أما الشخصية الثانية البارزة في الفيلم فنجدها مساندة للعجوز فهي شخصية:

- الصبي مانولان:

هو طفل صغير في مقتبل العمر، ذو بشرة سمراء وشعر أسود داكن، يرتدي قميصا أحمر وسروالا أبيض والشخصية على حد الصور ميسورة الحال يحب العجوز سنتياغو كثيرا فيعتبره كوالده، يسانده ويأخذ نصائحه، إذ نجده دائما يرفع من معنويات العجوز عندما يعود من الصيد فارغ اليدين ومنهار القوى، فالصبي يخفف دائما من حدة تعبه ويوصيه بأن يتمسك بأمله المعتاد ويظهر في بعض اللقطات أن الصبي لا يفارق العجوز ويعتني به من خلال الصورة التالية: عندما ذهب مانولان واحضر له القهوة والأكل فقد تتبعته الكاميرات

حتى كوخ الشيخ وأيضا في بداية الفيلم لما عاد الشيخ من الصيد كان مانولان يراقبه من بعيد وينتظر وصوله بفارغ الصبر.

لكن والدا مانولان كانا رافضين لمرافقته للشيخ، إلا أن قلبه كبير يشفق على الشيخ كثيرا ويحس بوحدته وكبره، مثلا: في نهاية الفيلم لما عاد الشيخ من الصيد وبعد الصراع والمعاناة الطويلة مع السمكة ذهب مباشرة إلى كوخه وصور مستلقيا على الفراش والصبي يترقبه من حين لآخر حتى نهض، وأحضر مانولان الأكل له، رغم صغر سن الصبي إلا أنه ذكي ومحبب من طرف الشيخ.

ولا يخلو أيضا هذا الفيلم من الشخصيات المساندة والمشاركة في تحريك أحداثه وهذا النوع من الشخصيات الثانوية التي تهدف إلى الربط بين اللقطات وتوصيل كل لقطة مع أخرى لكي لا يتقطع المشهد أو يحدث خلل في التمثيل وهذه الشخصيات تظهر في اللقطات الأولى من الفيلم عندما صور الصيادين بشكل كلي على شاطئ البحر يتهيؤون للصيد وهناك أيضا لقطة الأطفال الذين يلعبون الكرة، وقد نادوا الصبي مانولان للعب لكن هو رأى أن هذا الشيء لا ينفعه فواصل طريقه إلى كوخ الشيخ ونجد أيضا في بعض المشاهد تكرار المشهد أين يجلس الصبي مع الشيخ في المقهى وصاحبه الذي يتحدث دائما إلى مانولان بخصوص الشيخ سنتياغو ويلومه على مصاحبته، وأيضا في حلم سنتياغو فيما يخص المباراة التي يقيمها مع ديمانجيو في لعبة اليد وقد عملت الكاميرات على تصوير الطرفين كليا خاصة عندما قربت الكاميرا إليهم، فقد بدت علامات التركيز والقوة على وجه ديمانجيو الذي يتصبب عرقا أثناء تحديه لسنتياغو.

فقد كان جالسا لا يحرك أعضاءه بل يحرك يده فقط مع يد سنتياغو، تارة تذهب يمينا وتارة شمالا.

كان إذا هذا فيما يخص أهم الشخصيات الممثلة في الفيلم والأكثر بروزا والتي حرّكت تقريبا كل أحداث الفيلم، وفيما يلي دراسة عنصر آخر في الفيلم وهو عنصر الزمن:

7- الزمن في الفيلم:

إضافة لعنصر المكان في الفيلم وعنصر الشخصيات نجد عنصرا آخر يصاحبهما وهو عنصر الزمن، فهذا الأخير يلعب دورا مهما في الفيلم من خلال الربط بين الأحداث وكذا الصور والشخصيات، ففي فيلم "الشيخ والبحر" نجد مستويين من الزمن، الأول خاص بالأوقات الزمنية: الليل والنهار والصباح، فهنا عنصر الإضاءة هو الذي يلعب دورا كبيرا في إظهار هذا الزمن، نشاهد في بداية الفيلم تصوير مشهد البحر والشاطئ مع إضاءة ساطعة وهذا دليل على أن الزمن صباحي حيث تصور الكاميرا الصيادين واستعدادهم للصيد وأيضا وجود الشمس دليل على زمن الصباح أثناء التغيير في الصور الذي يكون بشكل خاطف من وصول العجوز الى الشاطئ ومقابلته للصبي، وكذلك أثناء التغيير في الصور تنقص الإضاءة، في مشهد العجوز والصبي في المقهى يبدو الزمن نهاريا، إذا الزمن في الفيلم مصاحب لأحداثه وتغيراته، ومن ثم تصور الكاميرا مشهد خروج العجوز للصيد في الظلام فكانت العتمة كثيفة ثم تبدأ الإضاءة في الزيادة، وهذه الأخيرة أيضا تقنية من تقنيات السينما.

فالتغيير في الزمن يكون على مدى إبحار العجوز لوحده في وسط البحر، فنجد الزمن يتغير في الفيلم من بدايته، حيث نسمع معلق الفيلم يعود للماضي يذكرنا بأيام شباب العجوز، وكما نشاهد في الفيلم أثناء صراع العجوز مع سمكة السيف عند سحبه للخيط بجهد كبير يذكر في ذالك الحين لعبة اليد التي كان يقوم بها مع العملاق ديمانجيو، ففي هذه المشاهد كلها يلعب الفلاش باك دورا كبيرا في الربط بين الحاضر والماضي فكانت الكاميرات تركز على العجوز. إذ نشاهد العجوز يغوص في التفكير من ثم تنتقل الصورة وتتغير لعرض مباراة الشيخ مع ديمانجيو، فكان يتذكر مدى قوته، والصمود الذي صمده للتغلب عليه، فذلك يبعث فيه نوعا من القوة والصبر للنيل من السمكة، إذن العجوز سنتياغو وهو في الحاضر مع قاربه يستحضر الماضي، وأيضا صور العجوز في حالة تعب في قاربه من كثرة سحبه للخيط، فهنا كلما استمر في السحب تنقص الإضاءة حتى أصبح الجو ليليا ما أدى بالعجوز إلى النوم، من خلاله يأخذنا لزمن آخر وهو زمن الحلم، فالصور في أحلامه لا تظهر

واضحة نلاحظها فقط كظلال، يحلم العجوز بسمكة كبيرة من ثم يعود التصوير مباشرة مسلطا الكاميرا على العجوز إذ يستيقظ على صوت السمكة الكبيرة فحلمه ذاك كان مطابقا للواقع، فقد حقق في الحلم ما لم يحققه في الحقيقة، لكن ذلك بعث فيه القوة والصمود لمواجهة سمكة السيف العنيدة.

الزمن الماضي أثناء عرضه في الفيلم يلعب دور الزمن الحاضر، ولا ننسى حضور الزمن الحاضر في الفيلم من خلال رصد وتصوير العجوز مع الصبي وإبحاره للصيد وكذا مختلف الخطوات التي قام بها قبل الإبحار، ويظهر ذلك في حين تصوير العجوز محدثا نفسه في القارب.

8- نوعية الموسيقى في فيلم "الشيخ والبحر":

يقوم العمل الفيلمي على عدة عناصر أساسية، عن طريقها يوصل صاحب الفيلم الرسالة للمشاهد، فلكل فن وسائله الخاصة به، نبرز من بينها عنصر الموسيقى، الذي يلعب دورا فعالا في الفيلم، ونجدها حاضرة في فيلمنا "الشيخ والبحر" مع مختلف تنوعاتها.

إذ «تتميز الموسيقى بالتأثر الذي تتركه في نفسية المشاهد أثناء مشاهدته لفيلم معين، يمكن القول حول الموسيقى أنها عفوية، أي لا تستند لمرجعية في الواقع يكفي فقط توفر الآلات الموسيقية وبقليل من الذكاء نحدث نوعا من الموسيقى المكونة من أصوات، فالموسيقى في الفيلم مكملة لمختلف العناصر الأخرى من صوت وصورة وإضاءة...الخ.

لكن لكل عنصر دوره الخاص في الفيلم، فالموسيقى تخلق نوعا من الحيوية والجمال الفني ونوعا من التميز وأيضا تخلق نوعا من الدراما»[1] فتحضر الموسيقى، مثلا في تحديد ملامح الشخصيات، وهذا ما لاحظناه في بداية تصوير فيلم " الشيخ والبحر" وذلك من خلال رصد ملامح العجوز الخارجية من خلال تصويره والتركيز عليه بالكاميرا، بمصاحبة

[1]- علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، ص29 (دون علامات النشر).

الموسيقى فكان التركيز عل كل صغيرة وكبيرة فيه، فكانت الموسيقى هادئة وتابعة لحركات العجوز، نشاهده يبحر بقاربه لوحده إلى الشاطئ.

فكانت الموسيقى مصاحبة لكل تحركاته، فهي توحي بالموضوع المتناول من خلالها نفهم الموضوع فيمكن اعتبارها ملمِّحة له، ونجد أيضا موسيقى خاصة بالمكان ويظهر ذلك في المقطع أو المشهد الأول من الفيلم من خلال تصوير البحر وتؤول الموسيقى لنوع من المغامرة في عرض البحر فهي موسيقى وصفية لمكان معين في المقهى أيضا تغيرت نوعية الموسيقى، فلكل مكان في الفيلم موسيقى خاصة به وموحية لذلك المكان، ففي فيلم "الشيخ والبحر" نسمع أنواع عديدة من الموسيقى «نجد الموسيقى التحذيرية فهذا النوع يعطي لنا الشعور بأن شيئا ما سيحصل قريبا أو على وشك الحدوث»[1]، ويتجسد ذلك في الفيلم من خلال مشاهدتنا للشيخ حين تواجده في القارب لوحده في عرض البحر، فكانت أصوات الأمواج تتعالى مع تعالي الموسيقى، فكان ذلك حينما علقت السمكة الكبيرة في صنارة العجوز محاولة الهروب، فشعر العجوز بشيء من الخوف من الإفلات منه فكانت الموسيقى تتعالى والكاميرا تركز على العجوز تارة وعلى السمكة تارة أخرى بطريقة مسرعة خالقة نوعا من الرعب في نفسية العجوز، وهذا النوع من الموسيقى يبعث في المشاهد نوعا من التشويق وكذا التركيز ومعرفة مجريات الأحداث.

تستطيع الموسيقى الربط بين العديد من المشاهد واللقطات في الفيلم، فتظهر الموسيقى التحذيرية أيضا أثناء تصوير لمشهد هجوم أسماك القرش متجهة نحو سمكة السيف، فكانت الموسيقى ترسم صورة العجوز وهو يواجه أسماك القرش وكما تصور حالة سمكة السيف والطريقة التي أنهكت بها، فكانت الموسيقى تتعالى مع أصوات المياه، وفي الأخير يصور العجوز حزنه وندمه ويطلب العفو من السمكة فكانت الموسيقى هادئة وحزينة،

[1]– المرجع السابق، ص 29.

وفي آخر الفيلم تظهر نوع من الموسيقى الحزينة تصاحب صورة السمكة التي لم يبق منها سوى العظام.

كانت هذه الدراسة التحليلية والوصفية والمقارنة التي قمنا بها في هذا الفصل، بحيث عملنا على إبراز بعض تقنيات تحويل العمل المكتوب إلى العمل السينمائي المرئي، وقد حددنا أهم الآليات التي يستخدمها المخرج قبل عرض عمله على الشاشة، فهي عناصر لابد من وجودها في كل الأعمال السينمائية (الفيلم)، خصوصا إذا أحسن استعمالها ووصفها في الأماكن الملائمة، فإطلالتنا نحن كانت حول بعض التقنيات مثل: كيفية كتابة السيناريوهات واختيار أحسنها، كما تطرقنا إلى المكان في الأفلام من حيث جماليات الديكور والأماكن المزخرفة وكل مميزاته، وأيضا نجد في هذا الفصل الشخصيات ودورها الكبير في البناء الفيلمي خاصة في تحريك أحداثه والعمل على سيرها الجيد، وهناك عنصرٌ لا يقل أهمية عن العناصر المذكورة وهو أيضا مكون أساسي في الفيلم وهو عنصر الزمن وهذا الأخير مرتبط بالأضواء والفلاش باك وكيفية تغييره من حين لآخر، وفي الأخير قمنا بالتلميح قليلا للموسيقى في العمل السينمائي التي تتنوع حسب الحدث وان توفرت هذه العناصر بدقة نال الفيلم النجاح.

خـاتمــة

خاتمة:

وفي ختام بحثنا هذا ومن خلال الموضوع المتناول الذي أثار إهتمام العديد من الباحثين في الأدب وبالأخص فن الرّواية وكذا فن السّينما، توصلنا للنتائج التالية:

– الرّواية فن من الفنون الأدبية التي نالت الرواج الكبير في الساحة الأدبية.

– لقد وافق المخرج في اقتباس الرواية و تحويلها لفيلم

رواية الشيخ والبحر من الروايات التي نالت الرواج والإهتمام الكبير لدى العديد من النقاد.

– الرّواية مهدت الطريق للسينما.

– إعتمد فيلم الشيخ والبحر على كل ما جاء بالرّواية فيما يتعلق بالموضوع المتناول، الشخصيات، تسمياتهم، الملامح، وحتى طريقة تقسيم الأجزاء في الرّواية؟

– تقنيات الرّواية تختلف ع تقنيات الفيلم.

– السينما تقوم بعملية تحويل الكلمة إلى صورة مرئية.

– كسرت السينما قيود القراءة من الكتاب فقط فاتحة المجال للقراءة عن طريق الصورة المعروضة على الشاشة.

– هناك علاقة وطيدة بين الرّواية والفيلم.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع.

1- المصادر:

1. رواية الشيخ والبحر، لأرنست هيمنغواي، ترجمة: الحسن بن يحي، د.ط، دار تلانتقيت للنشر، بجاية، 2014.
2. فيلم الشيخ والبحر لالاند هايوورد "Lahand Hayward".

2- المراجع:

1. أحمد الطوخي، السّينما وصناعة الأفلام، دار مكتبة الحياة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1961.
2. بيير شارتيه، تر: عبد الكريم الشرفاوي، مدخل إلى نظريات الرّواية، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، 1993.
3. حميد الحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، 2000.
4. رضوان عبد الله: البنى السّردية (2)، نقد الرّواية، ط1، دار البارودي للنشر التوزيع، عمان، 2003.
5. ريمون سبوتزوود، الفيلم وأصوله الفنية، تر: محمد علي ناصف، ط1، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1996.
6. زهرة كمون، الشعرية في روايات أحلام مستغانمي، ط1، دار صامد للنشر، نهج الهيروان.
7. سيزا قاسم، حازم شحاتة وآخرون، جمالية المكان، ط2، عيون للنشر باندونغ، الدار البيضاء، 1988.

8. صلاح دهني، قصة السينما، تاريخ، فن، ثقافة، ط1، دار العلوم للملايين، بيروت، لبنان، 1874.
9. طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ط2، دار المعارف، 1980.
10. عبد الصمد زايد، مفهوم الزّمن ودلالته في الرّواية العربية المعاصرة، ط2، الدار العربية للكتاب، 2005.
11. عثمان بدري، قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، ط1، الأبيار، الجزائر، 2001.
12. علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللّغة والنّص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية.
13. عيني غويتي، الصّورة المكونات والتأويل، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2012.
14. غاستون باشلار جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط1، المؤسّسة الجامعية للدّراسة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984.
15. قدور عبد الله ثاني، سميائية الصورة، مغامرة سميائية من أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ط1، مؤسسة الوراق والتوزيع، عمان، 2007.

المعاجم:

16. مجلد ابن منظور، لسان العرب، مجلد 7، ط3، دار صادر، بيروت، 1863.
17. قاموس المنجدي اللغة، ط1، دار الشرق، بيروت، المكتبة الشرقية، 1956.

3- المجالات والدّوريات:

1. مقال لمحبّة حاج معتوق، آثار الرّواية الغربية على الرواية العربية، ط1.
2. مجلة لنصيرة زوزو، بنية الزّمن في الرّواية، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر.

3. مجلّة لأنجي سمير، أفلام زمان مازالت في القّمة، المصدر الأهرام المسائي، مجلّة نفحة، يناير 2015.
4. مقال في عنصر الفيلم السينمائي، عبد الحميد العابد، فبراير 2011.
5. مقال عن كيفية كتابة السيناريو، بقلم لعبد المجيد العابد، أرشيف الصحافة والإعلام، نشر في 06 أغسطس 2009.
6. عبد الله حسين حسن، مجلة كلية الآداب، العدد 102، الاشتغال الدلالي للمكان بين النص المسرحي والفيلم السينمائي، مركز التطوير والتعليم المستمر، جامعة بغداد.
7. مقال لجون هويت، ملاحظات في كتابة السيناريو، تر: حميد أشهري، أكاديمية الفنون، 2009.

5- مواقع الأنترنت:

1. مقال عدنان مدانات السينما بين النّص المقتبس والسيناريو والمخرج، منتديات ستار تايمز، 14 أكتوبر 2001 على موقع http.w.w.w.addustour.com
2. طاهر علوان، السيناريو ... من الشكل الأدبي إلى النوع السينمائي، ورشة السيناريو، 2012. http : // www.addustourn.com
3. إبراهيم العسوي، مستشار بمركز هدام، أوراق مصر، منتدى العالم الثالث جوان 1998. https://ar.wikipidia.org
4. هندسة الصوت. https://ar.wikipidia.org
5. أكاديمية الرواية، دراسة الشخصيات في الرواية www. startimes. com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

كلمة شكر.

إهداء.

مقدمة..... 01

مدخل..... 03

الفصل الأول: "فن الرّواية".

1- تعريف الكاتب أرنست هيمنغواي..... 09

2- ملخص رواية الشيخ والبحر..... 10

3- الشخصيات في رواية الشيخ والبحر..... 11

3-1 الشخصية الرئيسية..... 14

3-2 الشخصيات الثانوية..... 16

4- الفضاءات المكانية والزمانية في رواية الشيخ والبحر..... 16

4-1 تعريف المكان..... 17

أ- لغة..... 17

ب- اِصطلاحا..... 18

4-2 أهمية المكان في الرّواية..... 19

4-3 تجسيد الرّواية للمكان..... 20

5- الفضاء الزماني في الرّواية..... 24

6- أنواع الزمن في رواية الشيخ والبحر..... 26

أ- الاستذكاري..... 26

ب- الاستشرافي..... 28

ج- الحلم..... 29

الفصل الثاني: تقنيات الفيلم.

1- تاريخ السينما..... 32
2- تعريف الاقتباس..... 34
أ- ا لغة 34
ب- اِصطلاحًا 35
3- تعريف السيناريو 38
4- آليات كتابة السيناريو..... 42
أ- اللقطة العامة..... 43
ب- اللقطة المتوسطة..... 44
جـ- اللقطة القريبة 44
د- اللقطة الكبيرة..... 44
هـ- اللقطة الكبيرة جدًا 44
5- الفضاء المشهدي في الفيلم 46
6- رصد الشخصيات في الفيلم..... 49
7- الزمن في الفيلم..... 52
8- نوعية الموسيقى في فيلم الشيخ والبحر 53
الخاتمة..... 57
قامة المصادر والمراجع.