

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⵓⵎⵓⵍⵓⵔ ⵎⵓⵎⵎⵉⵔ ⵉⵏ ⵜⵉⵣⵓⵣⵓ

ⵓⵎⵓⵍⵓⵔ ⵎⵓⵎⵎⵉⵔ ⵉⵏ ⵜⵉⵣⵓⵣⵓ

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERY DE TIZI-OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

Département de Langue et littérature Arabes



جامعة مولود معمري - تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

رقم الترتيب.....

الرقم التسلسلي.....

مذكرة لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب العربي.

الفرع: دراسات أدبية.

التخصص: أدب حديث ومُعاصر.

الرّواية من الكتابة إلى السّينما

رواية " ثمّ لم يبقَ أحد " لأجاتا كريستي - أنموذجًا

ترجمة: صلاح عبد الحقّ

إشراف :

نسيمة لعداوي.

إعداد الطالبة:

-سعدية ليام.

-حمّامة بلكل.

لجنة المناقشة:

أ نورة بعيو، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو رئيسة

أ نسيمة لعداوي، أستاذة محاضرة " أ "، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... مشرفة ومقرّرة

أ جمال بن عمّار، أستاذ مساعد" أ "، جامعة مولود معمري تيزي وزو ممتحنًا

السنة الجامعية: 2022/2021.

اهداء 1

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى اله وصحبه

أجمعين

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، الحمد لله حمدا تطيب به حياتنا و تضمد

أرواحنا، الحمد لله الذي و فقنا لهذا.

لا يحلو ذكر ولا يطيب خاطر الا بذكر شخصين هما سبب وجودي و قوتي، هما

سبب نجاحي و تفوقي بعد توفيق الله، فان كان مجلس للشكر و العرفان فان كل الحب و

التقدير و الشكر لأبي و أمي، من كل مكان و في كل زمان أبلغهما كل حبي و تحياتي،

فاللهم اجعلهما لي نورا في الدنيا و الآخرة واسعدهم في دنياهم واجعل الجنة دارهم.

و اهدي كل عبارات الحب و التقدير لجميع الأساتذة و الى عائلتي الطيبة و اخوتي و

اخواتي و ازواجهم و ابنائهم فهم سندي و دمتم لي جميعا شيئا جميلا لا ينتهي ولا يغيب

ابدا.

و تحياتي لكل من عرفني و ترك أثرا طيبا و لصديقاتي، ورفيقتي التي تعاونت معها

لإنجاز بحثنا هذا.

سعدية ليمام

اهداء 2

اهدي نجاحي إلى:

من أقلق فيطمئنني، و أنكسر فيجبرني، وأحزن فيسعدي الي "الله"
و إلى سندي و ملجأأي وضلعي الثابت الذي لا يميل و الي كل من أمنوا بنجاحي
حتي عندما فقدت ايماني بنفسي إلى "أبي و أمي".
وإلى كل من وقف معي بأوقاتي الصعبة.
و قال لي كل هذا الصعب سيمضي و ستصلين الي حلمك
إلى "عائلتي" و كل أحبائي.
شكرا من القلب لكم و لدعمكم.
و شكرا لله الذي جعلكم سندا لي في حياتي.
أخيرا اهدي نجاحي لنفسي التي تحملت و صبرت و قاومت وكافحت و علي الرغم من
كل ما مر بها لم تخذلني يوما.
قد كان دربا مليئا بالعراقيل و لكن تيسير الله رافقني حتي أصل.
فالحمد لله الذي أعطاني أكثر مما أستحق، و أكرمني أكثر مما اجتهدت و كان معي
أضعاف المرات التي ناديته فيها.

شكر وتقدير

شكر وتقدير واحترام للمعلمين

عندما نبحت عن كلمات شكر وتقدير للمعلم، فإن أجمل عبارات الشكر والتقدير لا بد ان تسبق حروفنا وتتهي سطورنا معبرة عن صدق المعاني النابعة من قلوبنا....
إلى من تقلدتم أعظم وظيفة وحملتكم أرقى رسالة المعلم هو الأب والأم
أقل ما يقال لكم كلمه شكر لا توفيكم حقكم وتعيبكم..... ويسدد الله خطاكم.
فمن باب العرفان و الشكر نتقدم بجزيل الشكر و التقدير للاستاذة نسيمه لعداوي التي
تفضلت علينا بالاشراف على المذكرة وكانت معنا خير مُرشد

أجمل الورود نهديتها لكل المعلمين.

مقدمة

مقدمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات ، وتبدأ الاعمال بالبركات ، والصلاة و السلام

على سيدنا محمد اشرف النبيين و المرسلين

فتح التداخل بين الأجناس الأدبية أبوابا شاسعة للإنتاج الأدبي فأدى ذلك لظهور أجناس جديدة من هذا الترابط ، مثل ما حدث مع جنسي النثر و الشعر ، باعتبار كلاهما جنسين قائمين بذاتهما ، لكل واحد منهم ميزات وخصائص مختلفة عن الآخر ، إلا أن هذه الموجة من التداخل سمحت للنثر و الشعر بالترابط فظهرت أجناس جديدة كالقصيدة النثرية و الرواية الشعرية ... و هذا التداخل لم يكن حكرا للأجناس فقط بل تطور ليمس الفنون بدورها ، ليعطيها طابعا جديدا مثل ما حدث بين الرواية والسينما، فنجد أن السينما تقتبس بعض أعمالها من الروايات الأدبية كما أن الرواية تقتبس من السينما فخلق هذا الاقتباس أو التحوّل جدلا واسعا بين النقاد والدارسين فمنهم من يؤيد هذه الفكرة أمثال الروائي عبد الحميد بن هدوقة الذي يقر بوجود العلاقة بين الأدب و السينما و يؤيدها وهناك من يرفضها.

نطرح في هذا موضوع تحول الرواية من النص الكتابي إلى النص المرئي ، المعنون ب "الرواية من الكتابة الى السينما ، رواية ثم لم يبق أحد لاجاتا كريستي أنموذجا " . وهذا من خلال تناول المسائل التي تهم و تتعلق بهذين الفنين (الروائي / السينمائي) .

ولا شك أن لكل باحث اسباب ودوافع وراء اختيار موضوع بحثه ، ونحن بدورنا لنا أسبابنا التي من اجلها اخترنا هذا الموضوع للدراسة والتي تتمثل فيما يلي:

أسباب موضوعية:

- ارتباط الكاتبة أجاتا كريستي بالرواية خاصة البوليسية منها.
 - تجربة المخرج رينيه كلير في تحويل الرواية الى عمل سينمائي.
 - نقص الدراسات لهذا النوع من الروايات خاصة على المستوى العربي.
- اسباب ذاتية:

-الشغف بفن الرواية و السينما.

- حب المطالعة و اجراء المقارنات بين الاعمال المتداخلة فيما بينها.

- التشويق عند مشاهدة الافلام البوليسية و الاجرامية و السعي لاكتشاف الحقيقة.

وهدفنا الذي قادنا الى هذا البحث هو التعريف بالرواية و السينما و استظهار التحول الروائي إلى العمل السينمائي مع بيان العلاقة بينهما ، كما نسعى لاجراء المقارنة بين العمل الروائي لاجاتا كريستي برواية "ثم لم يبق أحد" و العمل السينمائي لرينيه كلير بفيلم " ثم لم يبق أحد".

ومنه يمكننا طرح الاشكالية التي تتمحور حول هذا التحول من النص الكتابي الى النص المرئي و الاقتباس الذي وجد بينهما ، فقد أصبحت الرواية موجودة بشكل كبير في السينما متأثرة بهذا الطابع الجديد وهذا من خلال طرح أسئلة فرعية تتمثل في ماهية العلاقة بين الرواية و السينما ؟ وماهي خصائص كل من السرد الروائي و السرد السينمائي ؟ وماهي اوجه التشابه و الاختلاف السائدة أثناء تحويل النص الروائي الى فيلم سينمائي ؟ وماهي ابعاد هذا الاقتباس السينمائي ؟

أما خطة البحث المناسبة لطرح إشكالية البحث و محاولة الاجابة عن مختلف التساؤلات التي عرضناها ، فتمثل في تقسيم البحث الى عناصر اساسية هي المدخل و فصلين اضافة الى خاتمة ، وهذا من أجل الاحاطة باشكالية البحث وما تثيره من أسئلة.

حيث تحدثنا في المدخل عن الاقتباس بصفة عامة والاقتباس السينمائي للرواية بصفة خاصة وأهم المشاكل التي تعرقل هذا التحول . أما في الفصل الاول والذي هو بعنوان " الرواية و السينما" تطرقنا إلى تحديد المفهومين (الرواية / السينما) من حيث اللغة و الاصطلاح و التطور ، كما ذكرنا الرواية البوليسية و نشأتها باعتبارها عنصراً مهماً في الدراسة ، فرواية "ثم لم يبق أحد " لاجاتا كريستي تنتمي الى عالم الجريمة وهي ضمن الروايات البوليسية.

وفي الفصل الثاني والذي هو بعنوان "ثم لم يبق احد" بين الرواية و الفيلم كانت الدراسة تطبيقية باعتماد رواية "ثم لم يبق أحد " لاجاتا كريستي و فيلم "ثم لم يبق احد " لرينيه كلير كنموذج للدراسة وذلك من خلال مقارنة المستوى الفني باعتبار اللغة ، الأحداث ، الشخصيات

، الحوار . وعلى مستوى المؤثرات السمعية البصرية باعتبار الموسيقى التصويرية ، زاوية التصوير ، الإضاءة ، الديكور . ثم انتقلنا الى ابعاد الاقتباس السينمائي من الرواية، كما ذكرنا العلاقة بين الرواية والفيلم بإدراج مقارنة بين السرد الروائي والسرد السينمائي.

وأخيرا الخاتمة التي أجملنا فيها معظم نتائج البحث فهي بمثابة حوصلة عامة.

يسعى هذا البحث الى تقديم صورة شاملة تقريبا عن موضوع الرواية و السينما ، كما يسعى لمعالجة التداخل و العلاقة بين هذين الفنين باعتبار كل واحد منهم فن قائم بذاته له ميزات و خصائصه ، ودراسة اوجه الاختلاف و التشابه بينهما وعقد المقارنة . ومن أجل ذلك استخدمنا أكثر من منهج لأن طبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج المتبع وتعين علينا ان نتبع المنهج الوصفي الذي استخدم في دراسة خصائص الرواية و السينما ، و المنهج المقارن الذي كان ضروريا لمقارنة "ثم لم يبق أحد " بين الرواية و الفيلم.

وليكون بحثنا هادفا و أكثر قوة و تأثيرا فرض علينا اتباع عدة مصادر و مراجع منها الاساسية و المتمثلة في رواية "ثم لم يبق أحد " لاجاتا كرستي و فيلم " ثم لم يبق أحد " لرنيه كليز ، إضافة الى المعاجم ومنها معجم ابن منظور "لسان العرب " و قاموس الفيروز " القاموس المحيط" ... وغيرها.

ولا يخفى علينا جميعا ان لكل بحث عدة صعوبات ومن الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث نجد صعوبة الحصول على المادة العلمية خاصة من مكتبة القسم فهي في أغلب الاحيان مغلقة و عدم توفر معظم الكتب فيها.

وفي الختام لا يفوتنا ان نتقدم بجزيل الشكر و العرفان للمشرفة الأستاذة " نسيمة لعداوي " التي وقفت الى جانبنا و امدتنا بيد العون و النصح و ارشدتنا بملاحظاتها وكانت سندا لنا من بداية المذكرة الى ختامها، كما لا يفوتنا تقديم اعطر التحيات وأجمل عبارات الشكر و التقدير لأعضاء لجنة المناقشة على امل أن نكون عند حسن ظنكم و ننال أحسن التقدير منكم.

مدخل

مدخل

لقد عرف الاقتباس منذ القدم فقد "كانوا يسمون الخطبة التي لا توشح بالقرآن الكريم بثناء"¹ أي أن الخطبة التي لا تسند وتخلوا من آيات قرآنية فإنها ناقصة من قوة المعنى وجاء تعريف الاقتباس في عدة معاجم. منها ما جاء في معجم لسان العرب "القبس هو شعلة من النار واقتباسها، الأخذ منها"² ويعني الأخذ والاستفادة، وذكرت كذلك كلمة قبس في القرآن الكريم في سورة طه في قوله تعالى "إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لِعَلِّيْ آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدُ عَلَى النَّارِ هَدًى" [سورة طه: الآية 10].

وورد التعريف الاصطلاحي للاقتباس في عدة معاجم منها اللغة العربية المعاصرة "اقتباس الشاعر والكاتب ضمن كلامه آية قرآنية حديثا نبويا أو شيئا من كلام غيره"³ أي هو النقل من القرآن الكريم أو الحديث النبوي أو نقل نصوص مأخوذة من أعمال مؤلفين أو باحثين آخرين إلى نصوص أخرى بصورة مباشرة أو غير مباشرة لأهداف معينة كتأكيد فكرة، توجيه، نقد مقارنة.....

وكما نعلم فإن الاقتباس نوعان، هناك الاقتباس الحرفي ويعني أخذ الكلمة، الجملة، أو الفقرة كما وردت أي كلمة بكلمة دون تعيير، وهناك الاقتباس غير المباشر ويكون اقتباس للفكرة والمعنى وصياغتها صياغة أخرى باستخدام الاسلوب الخاص.

لقد كان هذا الاقتباس ضمن النصوص الأدبية، لكن مع التطور الذي يشهده العالم وكذلك مختلف الفنون والمجالات، ظهر نوع جديد من الاقتباس، وهو اقتباس السينما من الأعمال الأدبية، بمعنى تحويل العمل الأدبي إلى عمل سينمائي، وهذا الشكل ورد له تعريف في معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب على انه "إعادة سبك عمل فني لكي يتفق

¹ احمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، جزء 1، 1983 م، ص

² ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، جزء 6، 2010 ص 176

³ أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، مكتبة لسان العرب، عالم الكتب، جزء 3، طبعة 1، 2008 ص 1865

مدخل

مع وسط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية¹ أي أخذ العمل الأدبي كالقصة واخضاعها لقوانين وخصائص المسرحية، فتصبح تلك القصة تنتمي إلى جنس المسرح.

أو كما عرفه جبور عبد النور في معجمه بأنه: "تعديل أثر أدبي وبخاصة الروايات المصنوعة للقراءة، لتصبح صالحة للمسرح أو السينما أو تحويل فكرة أدبية إلى أثر موسيقي"²، بمعنى أن أغلب الفنون الأدبية قابلة للاقتباس وضمنها ضمن الفنون الأخرى، وبخاصة الروايات التي عرفت بأنها موجهة للقراءة، أصبحت بفضل الاقتباس أعمال مسرحية وسينمائية، وكذلك للموسيقى نصيب من النصوص الأدبية فقط تم تحويل بعض الأعمال المكتوبة إلى أناشيد أو مقطوعات غنائية، مثل قصيدة "أراك عصي الدمع" لأبي فراس الحمداني والتي تحولت إلى أغنية ثم تأديتها من طرف أم كلثوم.

ان هذا الاقتباس من النصوص الأدبية تحويلها إلى أعمال سينمائية تلفزيونية.... يسمى الاقتباس السينمائي، واطلقت عليه عدة مصطلحات كالأفلمة عند تحويل عمل أدبي إلى فيلم مثل ذلك العمل الفني الذي نقوم بدراسته في بحثنا هذا حيث تم أفلمة رواية "ثم لم يبق أحد" لأجاتا كريستي لفيلم يحمل نفس العنوان، أو مسرحية عند تحويل العمل الأدبي إلى مسرحية. كما يمكن اقتباس فيلم من فيلم آخر وهذا منتشر بكثرة في عصرنا الحالي، ومثل ذلك مسلسل "العراب" الذي تم اقتباسه من فيلم أجنبي بعنوان « catch me if you can »

لقد كانت بدايات الاقتباس السينمائي تعتمد على مصادر أصلية كالقصص التي نالت شهرة واسعة عبر العالم مثل قصة سندريلا وغيرها «حيث انجزه جورج مليه أحد رواد الفن

¹ مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة 2، 1983، ص 50.

² جبور عبد النور، المعجم الادبي دار العلم للملايين، بيروت، طبعة 2، 1984، ص 29، 30

مدخل

السابع أربعه أفلام بين 1899 و1901 مقتبسة عن مصادر أدبية هي سندريلا، اللحية الزرقاء، وعمود النار، الاول والثاني اقتباس لشالن بيروا والاخير عن رواية هرايدر هالمز¹ وبعد أن دخل جورج ميليه ساحة الاقتباس السينمائي فتح بوابة شاسعة لغيره من المخرجين لخوض هذه التجربة، أمثال أنتوني منغيلا بفيلم "المريض الانجليزي" المأخوذ عن رواية مايكل أوندانجي... كما كانت روايتا "بداية ونهاية لنجيب محفوظ مصدرا للسينما المكسيكية، إذا أخرج فيلم بالعنوان نفسه عام 1993 للمخرج أرتورو ريبستين، ورواية "زقاق المدق" فيلم قدمه المخرج جورجي فونس عام 1995 باسم "زقاق العجائب"²

أما عربيا فقد اتجه العديد من المخرجين الى الروايات وتم اقتباسها إلى أعمال سينمائية، مثال السينما المصرية التي كانت الرائد العربي نحو هذا الاقتباس برواية "زينب" لمحمد حسين هيكل والتي تم تحويلها إلى عمل سينمائي، حيث "كانت أهم تجربة في السينما المصرية في مرحلتها الصامتة هي فيلم "زينب" الذي أخرجه محمد كريم وعرض في سينما متروبول بالقاهرة 12 اذار 1930 ، وكانت هذه أول مره يظهر فيها فيلم على الشاشة، فيلم مأخوذ من عمل أدبي"³

و كان للجزائر أيضًا نصيب من هذا الاقتباس السينمائي والتي كان لها أثرا كبيرا، فقد اسهمت في إنجاح الاعمال الأدبية التي تم تحويلها الى اعمال سينمائية بشكل كبير وكانت البداية مع فيلم "معركة الجزائر" سنة 1966 للمخرج الايطالي جيلو بونتكوربو.

(Gillo Pontecorve) المقتبس من السيرة الذاتية للمجاهد يوسف سعدي⁴ بالإضافة إلى أعمال أخرى كالأفيون والعصا من اخراج أحمد راشدي الذي اقتبسها من رواية تحميل نفس الاسم "الأفيون والعصا" للكاتب الروائي مولود معمري، لتتوالى عدة أعمال أخرى لعدة

¹ريما المسمار كتابات على الشاشة في مناسبة بيروت عاصمة عالمية الكاتب، جريدة المستقبل، 8 يناير 2010، تاريخ الاطلاع عليه 2. 9. 2022 الموقع الالكتروني: <https://www.almustaqbal.com/article/384598>

² "ينظر" اسامه فاروق: السينما والادب، الخيانة هي الحل، مجله المدن، 7 ماي 1917 ،تاريخ الاطلاع: 2. 9. 2022 موقع الالكتروني:

<https://www.almodom.com/culture/1917/5/7>

³جان ألكسان : السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت 1978 ص24

⁴ بوخاري دليلة ، نورية بوخاري، مذكره تخرج بعنوان "الرواية " الجزائرية بين الكتابة الروائية والصورة سينمائية، جامعه عبد الرحمن ميرة، بجاية 1915 /1914 ص 12.

مدخل

مخرجين، البعض أسهم بالتعريف أكثر بالرواية التي تم اقتباسها نظرا للنجاح الذي حققه الفيلم، والبعض لم يحقق النجاح المطلوب.

إلا أن الاقتباس بصفة عامة، والاقتباس السينمائي بصفه خاصه ليس بالأمر السهل لأن تحويل رواية أو أي عمل أدبي إلى عمل سينمائي يواجه عدة صعوبات ومشاكل فمثلا تحويل رواية 600 صفحة إلي فيلم يعرض في ساعة أو ساعة و نصف، أمر صعب جدا مما يجعل المخرج و الفريق العامل معه مضطرين لانقاص واختيار الاحداث بما يتناسب مع الشروط المتوفرة لديه .

فيكون الاختيار حقيقي لما يجب عرضه وما لا يجب عرضه دون ان يخل بالرواية والفكرة العامة للنص، إضافة إلى مشكل مقارنة المتفرجين بين الفيلم والرواية المقتبس منها، وصدمة عدم التطابق بين الشخصيات الروائية وممثلي الفيلم، ومواجهتهم لرؤية آخر¹ لأن القارئ عند قراءة الرواية يجعل في مخيلته صور لشخصيات ويجعل في ذهنه لقطات مصورة الأحداث، و عند مشاهدته للفيلم المقتبس عن الرواية التي قرأها يجري مقارنة بين الرواية والفيلم فيقع في صدمة عدم التوافق والاختلاف بين ما تخيله وما يراه بعينه، ولتجنب الوقوع في هذه المشكلة يتوجب على المخرج ان يكون دقيقا في اختياره للشخصيات وطريقة عرض الأحداث، وأن لا يكون الفرق شاسعا بين الرواية والفيلم لينال عمله النجاح وهناك مشكل الخيانة "فنقل الشاشة في ساعتين في 500 صفحة هو لا محال اختزال وتشويه² فالمخرج مضطر للتغيير ووضع لمستته الإبداعية الخاصة به وذلك لما يلائم السينما سواء من ناحية الحجم فليس من الممكن نقل الرواية حرفيا الى فيلم أو سواء من ناحية الاحداث والشخصيات فأحيانا تكون مغالطات تاريخية أو علمية أو دينية في الرواية، فيكون مخرج الفيلم مضطرا لتغييرها بما يناسب الحقيقة، وهذه الخيانة هناك من يعتبرها من الضروريات لإنجاح العمل السينمائي "فالاقتباس ليس الاستساخ الرواية في العمل السينمائي

¹ ينظر إدريس سامية: اقتباس الأدب في السينما، مجلد الخطاب، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية عدد 18 ص 265

² ينظر إدريس سامية: المرجع نفسه، ص 264

مدخل

¹ و الاستنساخ هو النقل المتطابق، ومن غير الممكن أن تتحول الرواية الى عمل تلفزيوني دون يطرأ عليها بعض التغييرات ولو بنسبه طفيفة مع الحفاظ بمغزى النص الأصلي، فالفيلم لا يهدف الى نقل السرد الروائي بقلبه وخصائصه الى السرد السينمائي وانما ينقله من الطابع الأدبي الى الطابع السينمائي بمؤثرات سينمائية لتتولد قراءة جديدة للرواية بطابع جديد، لأن الاقتباس الحرفي لا يعد ابداعا ولا ابتكارا جديدا بل هو مجرد نقل ممل ، ولتجنب هذا الممل يعمد المخرج اضافة بعض المؤثرات بلمسته الخاصة ليأثر على المتفرج ما يجعله في حالة تشويق وبحث عن اكتشاف الغموض بمتابعة الاحداث حتى نهاية الفيلم.

¹المصطفى الإسماعيلي: الأدب و السينما، تحويل الرويات الي أعمال سينمائية عمل شاق، ندوة حول موضوع الأدب و السينما، تاريخ الاطلاع: 2022.9.2 الموقع الالكتروني: Ahdath.info/33762.

الفصل الأول:

الرواية والسينما.

1 الرواية:

أ . تعريف الرواية

• لغة:

نجد الرواية في معجم الوسيط في باب الرواية (روى) على البعير... ربا، استقى القوم، وعليهم ولهم: استقى لهم الماء... والحديث أو الشعر رواية: حمله ونقله فهو راوٍ جمع رواة، الماء رواية: حمله ونقله ويقال روي الشجر والنبت: تنعم فهو ريان، وهي ريانة، الجمع رواء، أرواه: جعله يروي وفلانا الحديث والشعر، حمله على روايته، رواه الراوي: راوي الحديث أو الشعر، الرواية: القصة الطويلة (الرؤى) وهي الشرب التام¹.

وردت أيضا في معجم النهاية في غريب الحديث في حرف الراء: «الروايا: الحوامل للماء، وأخذتها رواية... شر روايا الكذب، وهي جمع روية: وهي ما يروي الإنسان في نفسه من القول أو الفعل، أي يزور ويفكر، أصلها الهمز، ويقال رواة في الأمر، وقيل هي جمع رواية، للرجل كثير الرواية»² فالرواية تحمل عدة معاني منها جريان الماء و غزارته وكذا الارتواء من العطش و كذا رواية الاشعار او الاقوال بغية حفظها

• اصطلاحا:

الرواية كما جاءت عند "ميشال بوتور" "Butor Michel" هي «شكل من أشكال القصة، والقصة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا في المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقة، فنحن بأعيننا وحسب بل هم إلى ذلك أخبرونا به عن أنفسهم، أو ما أخبرنا به غيرهم عندهم وليسوا كذلك أولئك الذين عرفناهم، بل الذين ترامت إلينا أخبارهم، وهذا لا ينطبق على الناس وهدم بل ينطبق كذلك حتى على الأشياء والأماكن التي لم أذهب إليها، ولكنها وصفت

1- مجمع اللغة العربية معجم الوسيط المادة روي ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر /القاهرة ، ط5 ، 2011 ص384

2- ابن الاثير النهاية في غريب الحديث و الاثر -باب روي - المكتبة العلمية ، بيروت / تحقيق طاهر احمد الزاوي ، محمود محمد الطناحي ، ط 1 ، 1963 ص683

3- خديجة قيطون ،عبيدة قوجيل الشخصيات في رواية " تواشيج الورد " لمنى بلشم ، مذكرة ماستر تخصص ادب عربي حديث ، اشراف د/ حفيظة سوالمية ، جامعة العربي بن مهدي ام البواقي 2016/2017 ص 29

لي³ فالرواية لها نفس بنية القصة و هي شكل من اشكالها من خصائصها الوصف الذي يجعل القارئ يتخيل الشخصيات و الاشياء و الاماكن

في تعريف آخر للرواية نجد أنّها «سرد نثري يخترعه الخيال ذو طول معين يصوّر شخصيات وأحداث متنوعة من الواقع من خلال حبكة بسيطة ومعقدة»¹ فالرواية سرد نثري لها حبكة فنية منها البسيطة و المعقدة التي تحمل في طياتها عنصر الغموض و التشويق تسرد سلسلة من الاحداث لها ميزاتها الخاصة وطول معين يميزها عن غيرها من الاجناس الادبية ، وللخيال دور مهم في بناء احداث الرواية

يراه من جانب آخر "روبرت سكولز" robert scholes انها نوع من الخيال الأكثر حرفية² يلمح من خلال هذا المنظور أنّ العامل الإبداعي ضروري في سبك الرواية فهي تعتمد الخيال

يقول فيها أيضا جون هوكس john hawkes "بدأت الرواية مفترضا أنّ إعدادها الحقيقيين: الحبكة، الشخصية، المكان، الزمان والموضوع، وأنه إذا ابتعدت عن هذه الطرق المألوفة في السرد الروائي فلن يتبقى سوى الرؤية الكلية والتركيب الروائي، ولهذا فإنّ ما يقع في ثورة اهتمامي لكاتب وبالدرجة الأولى هو الترابط اللغوي والنفسي للعمل"³ نستخلص من هذا القول أنّ الرواية هي ذلك التوافق الذي يجمع بين الاستعمال اللغوي والاستقرار النفسي للحدث الأدبي حتى يكون هناك علاقة تكاملية تضمن وتفسّر النتائج الأدبية من خلال جملة التراكيب اللغوية والسياقات التي تدور في عوالم الحدث.

تتشعب الرواية إلى أنواع كثيرة تبرز في ميادين مختلفة؛ حيث تصنف الرواية حسب مضمونها، ومن بين الأنواع الروائية نذكر الرواية البوليسية، على الرغم من أنها لم تلق أيّ مقعد رسمي يؤسس لها ويدرجها ضمن اهتمامات التدريس، تشهد استقطابا كبيرا من قبل

¹ خليل رزقي تحولات الحبكة، مقدمة للدراسة العربية، بيروت /لبنان طبعة 1 / 1998 ص 7

² خليل رزقي المرجع نفسه صفحة 8

³ خليل رزقي المرجع نفسه صفحة 9

القراء، وقد اعتبرت من هوامش الفنون الأدبية، فهل تتفرد الرواية البوليسية بخصائص تميزها عن غيرها الروايات الأخرى.

ب. الرواية البوليسية:

• تعريف الرواية البوليسية

نلاحظ من خلال جملة من الدراسات أن الرواية البوليسية لها تعاريف متجذرة في المعاجم اللاتينية نذكر من بينها:

- قاموس روبر الصغير:

يرى انها « من الأنواع الأدبية المثيرة للانتباه وتختص بكشف الأعمال الإجرامية واللغوية... والرواية البوليسية حكاية تدع البرهان الذي يستبدل الرعب والسكينة¹ » وذلك يعني أنها عمل تتصادم فيه قوام الجمالية للحبك والقوام النفسية التي تثير القارئ من رعب وفضع وغيرها من المثيرات.

- القاموس الموسوعي الكبير:

و الذي ذكر انها «تختص بالشرطة ومهامها والتحقيق البوليسي هو الذي يعتمد على الشرطة فتروياها لنا وتضعها في مشهد التحقيق الإجرامي»²؛ بحيث يفسر لنا المحور الذي تنتمي إليه هذه الرواية مع ضبط أهم عناصرها وهي الشرطة.

- القاموس الموسوعي "هاشيت":

نجد ان «الرواية فيلم بوليسي يضعنا في مشهد أساسي لشخصيات بوليسية مثل المحقق في صراعه ضد اللصوص أو المجرمين»³، في هذه النقطة بين لنا أن الرواية

¹ - مالكوم برادبري ، الرواية اليوم - ترجمة عمر شاهين - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة الطبعة الاولى 1996 ص7

² - مالكوم برادبري، المرجع نفسه ص9

³ - مالكوم برادبري المرجع نفسه ص10

البوليسية والفيلم البوليسي ليس بينهما فرقا شاسعا، فالرواية مكتوبة والفيلم مصوّر؛ أي الرواية مدونة والفيلم تصوير تلك المدونة في مشاهد ملموسة.

- القاموس الموسوعي:

و ذكر ان الرواية البوليسية « تبين عموما الظروف الغامضة والدرامية لجريمة ما، ومغامرات المحقق التي تنتمي باكتشاف المجرم»¹.

كلّ هذه التعريفات التي اقتبسنا منها مفهوم الرواية البوليسية كلها انصبّت في قالب العنصر الإجرامي الذي اعتبرته عنصرا فذا لا يمكن الاستغناء عنها

نلمس في هذا الجانب محاولتنا لرصد أهمّ النتائج التي سعت إلى تحديد جغرافية الرواية البوليسية التي وجدنا أنّها ظهرت خلال القرن التاسع عشر في أمريكا وبريطانيا وفرنسا، وهي تعتبر وليدة الحداثة الغربية التي عرفت أوروبا بعد الثورة الصناعية التي خلقت بعدها تحولات جذرية في المجتمع أدت إلى خلق أزمات من بينها انتشار الجرائم، وقد عكف المدونون على نشر تلك الجرائم في المدونات والتي شهدت إقبالا كبيرا لدى الكثير من القراء كونها تعكس الطبقة المهتمّة من المجتمع التي تكون محطة الأنظار، وبعدها تحوّلت من مجرد حدث إلى فنّ اكتسب نزعة خيالية أسقهما المؤلفون في طرحهم لمثل هذه المواضيع.

*أما في مفهومها الاصطلاحي، فنشير إلى ان الدراسة بدأت انطلاقا من سنة 1927 عندما وضعت ضوابط للرواية البوليسية من قبل الباحث الفيلولوجي الشهير "فان ديت"، الذي يرى أنّ «الرواية البوليسية الحقّة لا تحتوي على أيّ لغز غرامي... ولا ينبغي أبدا أن يكون المجرم من فئة البوليس أو المحقق السري... ويجب أن يخضع حل المشكل البوليسي إلى واقعية وموضوعية صارمة بعيدا عن التخلّقات الخيالية...»²، وغيرها من الصّوابط، والذي نستخلصه من هذا الاقتباس لبعضها، هو إقصاء "فان دين" لعامل الخيال غير الواقعي في الرواية البوليسية حتى تكون أكثر جدية وأكثر غموضا وتعقيدا، وهنا القارئ يجد نفسه أمام

1- مالكوم برادبري المرجع نفسه ص 12

2- المرجع نفسه ص 16

لغز منطقي بعيدا عن الافتراضية، فعلى الرواية البوليسية أن تكون أكثر واقعية فهي تنقل الواقع الاجرامي و تبين للمتلقي كيف يتم حل القضايا البوليسية التي يعيش غموضها في الواقع و الطرق التي يتبعها محاربو الجريمة في الوصول للحقيقة

نجد أيضا "بول موراند" paul morand ينظر إلى الرواية البوليسية من الزاوية الانسانية؛ فهي عنده «تعتمد على جانب نفسي خاطئ أو صحيح»¹، ويقصد هنا أن تحرك الرواية موقف القارئ وتشده إليها سواء كان اعتقاده صحيحا أو خاطئا، فالمهم أن تتصارع أفكاره الداخلية محاولا معرفة الحقيقة في فكّ شفرات اللغز من التحليل والاستنتاج والاستنباط، وتكون لعبة عندما يحاول المؤلف أن يجعل من مسرح الرواية لعبة له في تحريك الشخصيات داخلها هذا من جهة، ومن جهة أخرى تكون الشخصيات تلعب لعبة الفرّ والكرّ بين المحقق والمجرم والصّحية.

في طرح آخر يردّ على الكاتب المسرحي الفرنسي "أرثر أداموف" arthur adamov في مفهوم معارض لها فيقول: «لا تستطيعين أن تجمعي بين لعبة وأدب معا، فإن كانت لعبة فهي رفضت الأدب، لأن الأدب ليس فقط مسألة كلمات ولغة كما تدعين... وإن أضيق للأصالة الأخلاقية لسلوك وأمزجة الشخصيات، وكذلك عنصر اللغة بمعنى شيء اعتباطي، لفق وأدخل في الصراع من قبل المؤلف وليس من قبل الحياة، سيكون خارج البحث تماما»²، في هذه النقطة يحاول "أدموف" أن يبرّر أنه ليس هناك فرق بين الرواية العادية والرواية البوليسية كما كانت تشير إليه في أنّ الرواية البوليسية مميّزة عن باقي الروايات وأنها لعبة، لكنهما في تعريفاتها لم يضيفا شيئا على ما سبقهما من التعريفات، فكلها كانت تدور حول اللغز والجريمة والمجرم والصّحية واجتماعية الرواية.

¹ - مالكوم برادبري المرجع نفسه ص 20

² - مالكوم برادبري المرجع نفسه ص 21

• نشأة و تطور الرواية البوليسية:

لقد اختلفت الآراء حول الرواية البوليسية وقضية نشأتها فيرى البعض أنها نشأت في إنجلترا، ولكن الحقيقة أنّ الرواية البوليسية بشكلها المعاصر ظهرت في فرنسا على يد كاتب أمريكي اسمه "دجار آلان بو"، وهو يعد المؤسس الحقيقي لفن التحري، تناولت رواياته أول ظهور لشكل المحقق بشكله المتبع في الروايات البوليسية، وكان المحقق الخاص ب "بو" اسمه "أوهنست دوبن"، وزادت تطويرا في هذا الخط الذي يعتمد التحري الخاص، الكاتب "روس ماك دونالد" ل (1915-1983) الذي كان بطله التحري الخاص "لو آر تشو "

ج. فعل الكتابة في النص المكتوب:

لقد كانت الكتابة مرآة تعكس الواقع الاجتماعي تتسخه وتسجله، وهذا في النصوص السردية القديمة، فهي تنطلق من الواقع اليومي المعاش إلا أنها لم تكتف بنقل الواقع فقط؛ بل اتخذت من الخيال والأسطورة مادتها المشبعة. وكما لاحظ بعض النقاد منهم "منتصر القفاس" الذي يرى أنّ «أنّ الرواية تستمدّ قيمتها من قدرتها على بناء رؤية معمّقة الأسئلة التي واجهها الإنسان على مدار وجوده، كأنّ الرواية لا يمكن أن تكون إلاّ إعادة النّظر في كثير من أمور حياتنا واعتقاداتنا ومسلّماتنا، على نحو خاص من البحث والشكّ والقلق، بطريقة تبعث على الخروج من منطق الواقع نسبيا تمزج بين التخيل السردى والتأمّل الفلسفي»¹، أي أنّ الرواية بإمكانها أن تغيّر مجرى حياة الإنسان فهي قادرة على خلق أسئلة عميقة على مدار الوجود الإنساني ما يدفع بالكثير إلى إعادة النّظر في حياتهم ومعتقداتهم وبذلك تغيّر تفكيرهم جذرياً، كما يستدعي أن تخرج الرواية عن قالب الفنون الكتابية الأخرى فهذه القوانين تمنع الإبداع وتفقد الحرّية في التغيير وأخذ سبل جديدة، «فما يجعل النصّ نصّاً فهو بالضبط مجافاته للتصنيفات القديمة ومخالفتها»²؛ فالابتعاد عن الصّوابط القديمة

¹ - حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، الرياض، ط1، 2009، ص 125.

² - السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فنّ القصة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة،

1998، ص 214.

وتصنيفاتها شكلا أو مضمونا أو أسلوبا ضرورة حتمية لجعل النص قويا لغويا ودلالة، وبذلك يكون التأثير على القارئ أكثر من التأثير عند إتباع نفس المناهج والأسلوب كون النص الروائي متشابكا ومتاخلا مع بعضه البعض؛ حيث نجد تداخل الأحداث وتقاطعها وشخصيات تظهر وأخرى تختفي باختلاف الأزمنة والأمكنة، كما نجد في الكتابة الروائية توليدا للنصوص، فقد نجد في النص الروائي الواحد عدّة نصوص روائية أخرى فنجد روايات تحمل عنوانا واحدا وعند تصفّحها نجد عدّة عناوين أخرى على شكل قصص تتمحور حول العنوان الرئيسي.

وتعتبر اللغة أهمّ أسس الرواية بالرغم من أنّ لغة الرواية لغة يتمكن منها عامة الناس فيجدها في استخداماتنا اليومية في الحديث أو الكتابة، إلا أنّ الطريفة التي يقدم بها تجعلها مختلفة في الرواية، بإضافته للمسته الخاصة، فيضفي عليها رونقا وجمالا يجعلها متعددة المعاني. وهذا ما يجعل لغة الرواية تختلف عن لغة الفنون الأخرى فهي تختلف عن لغة الشعر التي تخضع لقوانين وقواعد؛ لأنه كلام موزون ومقفى، وتختلف عن لغة المسرح والمقال... فلغة الرواية تتمتع بالحرية وتبتعد عن قيود القوالب القديمة، وللكاتب أيضا الحرية في استخدام الصور البيانية والاستعارات والصور الشعرية، فهو يسعى لترقية نصّه ليقدمه بصورة جميلة ومميّزة، والشعرية التي ذكرناها لا تقتصر على الشعر فقط، فيقول "محمد تحريشي: «الشعرية خاصية لغوية في الإبداع تكشف عن مدى قدرة المبدع على التعامل مع اللغة تعاملًا إنتاجيًا، يولد اللغة من اللغة باللغة، ويسعى إلى مراوغة اللغة داخل التعبير عن الحقيقة التي لا خارج لها»¹، ومن خلال هذا القول يتبين أنّ هذه الشعرية ميزة إبداعية في اللغة لا ترتبط بالشعر فقط، وإنّما تشمل الأدب عامّة بشعره ونثره، فبعد تحرّر الرواية من القيود التقليدية وُلدت الرواية الجديدة التي تتمرّد على كلّ الحكام والقواعد، وهذا لا يعني تحرّرًا كاملاً وإنّما حافظت على اللغة المشكلة لها باعتبارها أهمّ عنصر لبناء النص، وهذا

¹ - محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية، دار النشر دحلب الجزائر، 2007، ص 136.

تماشيًا مع التغييرات التي حدثت بالعالم بكلّ مجالاته، فالقارئ القديم ليس كالقارئ المعاصر فأصبح التعامل مع اللغة عند الكتابة أكثر إنتاجية.

وفي كتابة الرواية يهتمّ الروائي بقدر كبير بالطريقة التي يبني بها أفكاره، فهناك من يبتعد عن الواقع حتى يثير في نفس المتلقي شعورا بالتأثر ويتجاوز مع النص، وطريقة عرضه لأفكاره هي الوسيلة التي تحقق نجاحه أو تسبب فشله، وهذه الطريقة تكون في عرض الأحداث بطريقة لغوية مختلفة عن المعتاد.

د. فعل القراءة في النص المكتوب:

يقول "رولان بارت" roland barthes «القراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنته، إنّها تكون المكتوب على نفسه، فهو لا يزال بها يدور، حتى لو كان كلّ بداية فيه تظلّ بداية، ولذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات مفتوحة، إنّها تكتب، وتقرأ، ولكنها لن تبلغ كمالها كتابة، ولا تمامها قراءة، ولعلّ هذا هو السرّ في أنّها كانت نصوصاً لذة»¹، ويقصد أنّ من جمالية النص الأدبي أنّها تجعل القارئ في دوامة، فكلما أحسّ أنه فهم ما يقوله الكاتب يجد نفسه يعيد قراءة النص مرّة أخرى، ومع كلّ مرّة يكرّر القراءة يجد مقاصد أخرى لم تتبين معه في القراءة الأولى معنى ذلك أنّ القراءة تسمح للنصّ بإنتاج مفاهيم متعدّدة ومتغيّرة لا تنتهي وكلّ هذه المفاهيم المتغيّرة تجتمع في النهاية لتشكل الصّورة العامّة والواضحة للنصّ.

إذن العلاقة بين النصّ والقارئ تكون ناجحة من خلال الاختلاف في النتائج المتوصل إليها، فالنص يثير باستمرار وجهات نظر متغيرة لدى القارئ نفسه، وبين القراء عامة باعتبار أنّ «الخطاب والتجربة الجماليّة في الرواية الحديثة، ينشأ بين المبدع والقارئ من خلال النصّ ويعدّ القارئ شريك المبدع في بناء النص»²، هذا يدلّ على أنّ كلّ عمل أدبي يتضمن ثلاث عناصر أساسية هي المبدع وهو الكاتب أو المؤلّف أو باعتبار كلمة الخطاب فهو المُخاطَب ، والقارئ وهو المتلقي لما يقدمه المبدع ويكون هو المُخاطَب (بفتح الطاء)

¹ - رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 15.

² - محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، ص 12.

والعنصر الثالث هو النص وهو الوسيط بين المبدع والقارئ ومن خلاله تظهر قدرات الكاتب ومهارات القارئ في فهم ما يدور بين سطوره، وسمي أيضا الخطاب، وهذه العلاقة تتولد لدى القارئ على مستوى الذاكرة أو المتخيل، وليس بالضرورة أن تكون هي نفسها العلاقة التي يبني بها الكاتب نصه، فالعلاقة بين النص والقارئ تتغير من قارئ لآخر، وهذا ما ذكرناه سابقا، لكن هذا الاختلاف لا يعني تغيير النص من حيث البنية أو التراكيب، وإنما باختلاف موقع القارئ ومستواه في فهم النص، ففهم النص بالنسبة للناقد يختلف عن قارئ بسيط غايته القضاء على الملل.

وحسب "رولان بارت" فإنّ القراءة نوعان: «قراءة تغلق النص، وتقف به على زمن معين، وقراءة تفتح النص، وتجعله على الدوام محايثا»¹؛ أي أنّ هناك قراءة تجعل النص مقيدا على زمن معين ليس له دلالات مغايرة عكس القراءة الأخرى التي تجعل النص مفتوحا وتغيّر دلالاته ليتماشى مع صيرورة العالم بمختلف أزمنته، وللقراءة أيضا عدّة أقسام: قراءة تصفحية وتسمى كذلك القراءة العابرة وهي قراءة للسطور فقط دون البحث عمّا تحتها، وهناك القراءة التحليلية، القراءة النقدية الخ

2/ السينما:

أ. تعريف السينما

• لغة:

جاء تعريف السينما في عدّة معاجم منها العربية والعالمية، إلا أنّ الاختلاف لم يكن شاسعا، ومعظمها ركّز على عنصر الحركة والرؤية، ففي معجم اللغة العربية المعاصر جاء تعريف السينما: «هي فنّ إخراج الأفلام التي تعرّض على الشاشة البيضاء أمام الناظرين»².

¹ - رولان بارت، لذة النص، ص 13.

² - أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 2008، ص 1152.

وفي معجم المصطلحات السينمائية: «الكلمة تدلّ في وقت معا على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية وعلى ذلت النشاط الذي يمكن النظر إليه على صعيد جغرافي، فنقول السينما الآسيوية، أو السينما الإسبانية»¹.

أمّا في المعجم الوسيط فقد وردت فيه أنّ: «السينما: الصور المتحركة على الشاشة أمام الناظرين، والدار التي تعرض فيها هذه الصور، والسينماتوغراف: جهاز يعكس الصور المتحركة على الشاشة أمام الناظرين»².

وأضاف معجم المصطلحات السينمائية أنّ «السينما اختصار لكلمة سينماتوغراف (Cinématographe) أي التسجيل الحركي، وهذه الكلمة المتعددة المعاني دلّت في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما)، ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما)، وعرضها (حفلات سينمائية)، وقاعة العرض (ذهب إلى السينما)، ومجموع المؤلفات مصنّفة في قطاعات كالسينما الأمريكية والسينما الصامتة، والسينما التجارية»³. يعني ان مصطلح السينما متعدد الدلالة حسب مجال استخدامه فمثلا عند الدلالة على المكان الذي تعرض فيه الافلام نسميه قاعة السينما ، وعند الدلالة على البلد الذي عرضت فيه هذه الاعمال والتي لها ميزتها من بلد لآخر نقول عنها السينما الامريكية ، السينما الجزائرية ... و حسب نوعها نجد السينما الناطقة ، السينما الصامتة ...

أمّا في كتاب "السينما الناطقة"، فإنّ السينما (cinéma) هي اختصار سينماتوغراف (cinématographe)، الخاصة حصرا بالأشقاء لوميير، وهي مشتقة أصلا من اليونانية⁴.

¹ - ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، جامعة السوربون، الجديدة، منشورات وزارة الثقافة، ط 1، 2007، ص 18.

² - إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 2004، ص 455.

³ - ماري تيريز جورنو، المرجع السابق، ص 16.

⁴ - كيفن جاكسون، السينما الناطقة، تر: علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق/ سوريا، ط 1، 2007، ص 87.

يدلّ مصطلح "السينما" حسب التعريفات على الحركة التي نراها أو يراها الناظر بصفة عامّة على شاشة ومكان مخصّص لها، والاختلاف يكمن فقط في بعض العناصر وذلك حسب دلالة الكلمة في التعبير، ومثلاً نقول: "ذهبت إلى السينما" تدلّ في هذه الجملة على المكان، أمّا قولنا "السينما الأمريكية، السينما الآسيوية..." فهي تدلّ على التقنيات والأساليب السينمائية على الصعيد الجغرافي، كالسينما الأمريكية فهي تعني النشاط والتقنيات التي قدم بها السينمائيون الأمريكيون عروضهم السينمائية بأسلوب خاص بهم.

• اصطلاحاً:

تعدّ التعريفات التي وضعت لمصطلح السينما أو ما يسمى بالفن السابع، وقد أطلق عليها هذا الاسم (الفن السابع) لكونها تجمع بين ستّ أنواع من الفنون لتشهد ميلاد هذا الفنّ الجديد، وهي: الرسم، الشعر، الموسيقى، الرقص، النحت والعمارة.

لقد عرفها "سعيد توفيق" في كتابه "الخبرة الجمالية" بقوله: «السينما مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور إمّا في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما، أو على شاشات أصغر كشاشات التلفزيون...»¹؛ أي أنّ السينما عبارة عن تسجيل حركي أو صور متحرّكة بأساليب خاصة بعدما كانت الصور التي يتمّ التقاطها بآلات خاصة صور ساكنة ثابتة، إلّا أنّ السينما جعلت من الحركة قرينة للصورة، ويتمّ عرض هذه الأعمال في دور السينما التي تحتوي على شاشات كبيرة، أو على شاشات صغيرة، والتي بدورها في تطور مستمر، فبعد التلفزيون جاءت شاشات أصغر وأكثر دقّة وراحة كالهاتف.

أمّا "ويليام جي جوستانزو" فقد تحدّث عن السينما في كتابه "السينما العالمية" من منظور الأنواع السينمائية وقال عنها أنّها: «علم متكامل له أصوله وفروعه، يدرس في المعاهد، وهي بمثابة تجارة بالدّرجة الأولى تغازل الأسواق»².

¹ - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، الدار المصرية اللبنانية، ط 2، 2015، ص 237.

² - ويليام جي جوستانزو، السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، مؤسسة هندوسي، المملكة المتحدة، ط 1،

2014، ص 25.

إنّ هذا الكلام جاء كردّ على الفئة التي ترى أنّ السينما فنّ أدنى من غيره لأنه يعتمد على غيره من الفنون كالرقص والموسيقى والمسرح... وغيره، فهو بذلك غير قائم بذاته ومجرّد وسيلة لكسب المال.

أمّا في قول آخر فإنّ: «البعض ينظر للسينما على أنها فنّ أو مجموعة من الفنون الجميلة وبوابة متسعة لرؤية شيء من عالم الخيال، بينما ينظر لها البعض الآخر بأنها صناعة وحرفة (...)» وهناك من يراها مزيجاً من الاثنين (...). ومجموعة تراها وسيلة ترفيهية لا غير ومجموعة أخرى تعتبره شيئاً لا يمكن تعريفه (...). وفئة أخرى تقول أنها مجرد صور فوتوغرافية تعرض بتتابع توهم بالحركة مزودة بالأصوات، وفئة تراها ثقافة ولغة بصرية (...). وآخرون يعتبرونها تجارة في المقام الأوّل»¹.

ومن خلال هذا القول نجد أنه جمع بين مختلف الآراء المتباينة حول ماهية السينما فمنهم من يرى أنّها من الفنون الجميلة التي تجعل من عالم الخيال صوراً واقعية متحرّكة ذات جمال وطابع فنيّ خاص، لتكون بوابة شاسعة تجسّد الخيال في الواقع، وهناك فئة أخرى ترى أنّ السينما صناعة وحرفة باعتبارها أدوات وآلات وظّفت وفق طابع وقوانين معيّنة بتقنيّات خاصّة تمتع المشاهد وتقدّم له ما يعجبه، ونجاح هذه الحرفة أو الصناعة يكون بمقدار إعجاب المشاهد بها، فنجد عروضاً سينمائيّة بلغت العالميّة وذلك للعدد الهائل من المشاهدين الذي تجاوز الملايين، وعروض أخرى لم تتمكن من القفز خارج البئرة المحليّة لقلة المشاهدة لأنّها لم تتل إعجابهم، أمّا الفئة الأخرى فتراها مزيج بين الفنّ والصناعة ويعتبرونها وسيلة إعلاميّة نقادة ومؤثّرة تستعين بمعظم إنجازات الإنسان، وهناك مجموعة أخرى ترى أنّها مجرد وسيلة ترفيهية، عكس المجموعة الأخرى التي تعتبر السينما شيئاً لا يمكن تعريفه، لأنه وبالرغم من وجود الكثير من الأكاديميات والمعاهد التي تدرس هذا الفنّ كمنهج أساسي أو فرعي مازال هذا المفهوم غامضاً على الصعيد العام، إضافة إلى الفئة

¹ - لوتمان لوري، مدخل إلى سينمائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، النادي السينمائي، دمشق، 1989، ص 43.

التي تراها مجرّد صور فوتوغرافية تعرض يتتابع توهم بالحركة؛ أي أنّ الحركة التي يراها المشاهد في العرض السينمائي هي مجرّد وهم وتخيلات نتيجة للعرض الدقيق للصور وتتابعها، ثمّ أضافوا لها بعض المؤثرات كالصّوت لتتال إعجاب المتلقي كثيرا. وهناك آخرون يعتبرونها علما متكاملًا له أصوله وفروعه يدرس في المعاهد وله سيمات وقواعد خاصة به بالرغم من أنه وليد لاجتماع ستّ فنون أخرى ذكرناها سابقا (الرسم، الرقص، النحت، العمارة، الموسيقى والشعر)، إلاّ أنّه أصبح فنا قائما بذاته تكمن أهميته في تجسيد الواقع وتطرح قضايا اجتماعية متعدّدة، أمّا الفئة الأخرى فتعتبرها مجرّد تجارة هدفها في المقام الأوّل هو الرّبح المالي.

أمّا "أندري بازان" فله رأيه الخاص حول كينونة السينما فيقول عنها: «إنّها الفنّ الأعظم ضمن الفنون السبعة في عصرنا الحالي دون منازع، تميّز بقاعدتها الشّعبيّة العريضة وتعتبر من أهمّ أشكال التسلية والترفيه، وما جعل هذا الفنّ يمتاز بكلّ هذا الزخم الشعبي هو استطاعتها على اختصار الفنون وتجسيد الفكر البشري وفلسفته والعلوم الإنسانية وإطلاق العنان للخيال والأفكار المبتكرة ومحاكاة قصص وهموم الإنسان واللعب على الوهم والحلم وجميع عواطف وأحاسيس المتلقي»¹.

إذن وحسب "أندري بازان" فإنّ السينما هي الفنّ الأهمّ والأعظم مقارنة بالفنون الأخرى (الشعر، الرقص...) خاصة في عصرنا الحالي نظرا لشعبيتها الكبيرة كونها فنّ ترفيهي ومسلّ. والعالم الآن بحاجة إلى متنفس للخروج عن الضغوطات اليوميّة فكانت السينما الباب الأوّل للترفيه، إضافة إلى أنّها تجذب المتلقي وتؤثر عليه، وهذا من خلال العنصر الذي تزرعه في ذهن المشاهد فتلعب على عواطفه ومشاعره.

¹ - أندريه بازان : منهاج السينما، تر: ريمون فرنسيس، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 1، ص 19.

وأضاف "بازان" أنّ هذا الفنّ اختصر جميع الفنون ودمج بينها وقدمها في صورة جميلة فاستحوذت على الفكر البشري وفلسفته، وجعلته يطلق العنان لخياله وتصوراته فأصبح في بحث مستمرّ لتقديم الأفضل والسّعي نحو الامتياز.

ب. نشأة السينما وتطورها:

لقد كان اختراع التصوير الضوئي إنجازا كبيرا أبهر البشريّة آنذاك، لكن مع مرور الوقت ومع سعي الإنسان الدائم للتطوير ومواكبة العصر، بحث الكثير من المخترعين على طرق تحريك الصور الثابتة، فكان أوّل اختراع للفرنسي "لافوزيه أنطوان" Lavoisier antoine عام 1831، الذي اخترع "الفيناكيسكوب" وهو عبارة عن أسطوانة مرسومة عليها صورا وأسطوانة أخرى مقابلة عليها مرآة، وعند "دوران" الأسطوانة الأولى تتداخل الصور مع بعضها وتظهر من فتحة الأسطوانة التي عليها مرآة على أنها تتحرك، وتوالت الاختراعات إلى عام 1895 في مصانع شركة لوميير بفرنسا أين اخترع الأخوان "أوغست لوميير" Auguste Lumiere و"لويس لوميير" Louis Lumiere جهاز "سينماتوغراف"، الذي كان «جهازا واحدا خفيف الوزن بصور ويطبع ويعرض، والأهمّ من ذلك أنّ نظام أديسون كان يعرض لفرد واحد يرى الفيلم من ثقب صغير، أمّا نظام لوميير فكان يعرض الأفلام على شاشة كبيرة أمام الجمهور»¹.

لقد اتفق النقاد ومؤرّخو السينما أنّ التاريخ الرسمي لميلاد السينما هو العرض الأوّل لأفلام السينماتوغراف يوم 28 ديسمبر 1895 في مقهى "المقهى الكبير" في باريس، وقد شاهد المتفرّجون في ذلك العرض عشرة أفلام تحمل طابعا إخباريا يسجّل أحداثا واقعية عادية ومن بين تلك الأفلام (ساعة الغذاء) و(وصول القطار) وهو يسجّل لحظة وصول القطار إلى إحدى المحطّات في باريس، وحدث أن فزع المشاهدون وهم يرون القطار يقترب منهم فتركوا أماكنهم وهربوا².

¹ - جورج سادول : تاريخ السينما في العالم (مترجم)، منشورات البحر المتوسط، 1968، ص 27.

² - محمود سامي عطا الله، السينما شابة عمرها مائة عام، مجلة العربي، العدد 439، الكويت، يونيو، 1995، ص 63.

إنّ هذه الأفلام الأولى هي التي جعلت الناس تعتقد أنّ السينما هي تسجيل للوقائع ونقلها على الشاشة السينمائية، لكنّها في الأصل كانت مخادعة نوعاً ما، فمثلاً عند تصوير مشهد انتظار القطار وضع المخرج والدته التي مثلت دور المنتظر، كما هيأ عائلته عند تصوير مشهد إفطار طفلة، أمّا العمّال الذين خرجوا من المصنع كانوا عمّال مصنعه الذي يملكه.

إضافة أيضاً لعمل الأخوين "لوميير" الذي كانت أحداثه تدور حول البستاني الذي كان يسقي الورود ويدوس رجلاً آخر على أنبوب الماء، وعندما ينظر البستاني من خلال فتحة الأنبوب يرفع الرجل قدمه فيندفع الماء نحوه، فاعتبروا هذا بمثابة الفيلم الروائي والكوميدي الأوّل في تاريخ السينما، «وبهذا تجاوز في أوّل عرض سينمائي جماهيري عام وبشكل عفوي نوعان من السينما لم يكن الوعي بهما متاحاً لأحد في ذلك الوقت نوع تسجيلي وآخر روائي وذلك في 28 كانون الأوّل 1895 على يدّ الأخوين لوميير (...)» وأوجدوا البشرية الوسيلة السينمائية التي أخذت من جميع الفنون وأشكال الاتصال التي سبقتها (...)»¹ لتصبح جامع الفنون ومستودعها النابض على ما فيها من تجليات.

ج. مفهوم الفيلم السينمائي:

إنّ كلمة فيلم باللغة الإنجليزية تعني بلورة التّصوير الضّوئي ثمّ الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصّور وحفظها². أمّا الفيلم السينمائي فيعرف بأنه عبارة عن سلسلة من الصّور المتتالية الثابتة عن موضوع ما، أو مشكلة أو ظاهرة معيّنة مطبوعة على شريط ملفوق على بكرّة تتراوح مدّة عرضها عادة عشرة دقائق إلى ساعتين حسب موضوعه والظروف التي تحيط به³.

¹ - عدنان مدانات، عدسات الخيال، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2007، ص 22-23.

² - ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ص 46.

³ - علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، مقارنة منهجية في إنتاج المعنى، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، مصر، ط1 2019 ص55

أي أنه عبارة عن سلسلة من الصّور المسجلة على شريط، وهذا الأخير يتضمّن الموضوع الذي يعرض عن طريق جهاز العرض.

ويعدّ كذلك حكاية تروى بالصّور، إذن فهو أداة لرواية الحكايات¹؛ أي أنّ الحكاية كانت تروى باللغة باستخدام وسائل التّعبير الشفاهية (اللسان، الصّوت...)، أما الفيلم السينمائي فالصور هي الوسيط بين الحكاية والمتلقي، والمفهوم الشّامل للفيلم أصبح يعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها.

د. تطوّر السينما:

ترجع بدايات السينما إلى أقسام من النّشأة والتّطوّر:

القسم الأوّل: من حيث الاختراعات:

يرجع البعض ما قبل بدايات السينما وقبل ميلادها كفن قائم بذاته إلى ما دونه المهندس والعالم الإيطالي "ليوناردو دافنشي"، فقد لاحظ أنّ الإنسان إذا جلس في حجرة تامّة الظلام بينما تكون الشّمس ساطعة خارجها، وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جدّاً في حجم الدّبوس، فإنّ الجالس في الحجرة المظلمة، يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثّقب الصغير ظلالاً أو خيالات لما هو خارج الحجرة، نتيجة شعاع من ضوء ينفذ من الثقب الصغير، فمن هذا تمّ التوصل إلى أنّ وضع أسطوانة ثمّ تثبيت عدسة في أحد جوانبها وباستخدام عدد من المرايا أصبح من الممكن ظهور الظلال أو الخيالات على حاجز زجاجي في الصندوق وفي وضع صحيح غير مقلوب، وقد أطلق على هذا الصندوق الغرفة المظلمة².

أمّا البداية الحقيقيّة لميلاد صناعة السينما فتعود إلى حوالي 1895، نتيجة للجمع بين ثلاثة اختراعات سابقة: اللعبة البصريّة، الفانوس السّحري، والتّصوير الفوتوغرافي، فقد سجّل

¹ - ماركيز، اليوم، مدخل إلى العلاقة بين السينما والأدب، ع 15، ص 113. www.alyoum.com في

2014/10/10.

² - سادول جورج، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم كلافي، ط1، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1968، ص

122.

الأخوين "لوميير" أول جهاز يمكن من عرض الصور المتحركة على الشاشة في 13 فبراير 1895 في فرنسا (وهذا ما شرحناه في العنصر السابق: ميلاد السينما).

القسم الثاني: من حيث كيفية العرض.

وهذا بدوره ينقسم إلى ثلاث أنواع وهي كالآتي:

السينما الصامتة: تعتبر أول مرحلة في تاريخ إنتاج الأفلام، فالسينما الصامتة دامت لربع قرن من الزمان 1902-1927، فهي قادرة بالإيحاء والتعبير على جذب المشاهد لها، بل أنها تعدّ من التحف الفنية بالنسبة للمشاهدين في هذا الزمان¹.

وتعرف السينما الصامتة بأنها تلك الأفلام التي تعتمد على اللقطة السينمائية المعبرة والاستغناء عن الحوار، هذا الغياب يجعل السينما الصامتة مفهومة رغم اختلاف لغات المشاهد، مثل قصة قصيرة محكمة في بنائها الفني يستطيع أن يضع أمامك عالما متكاملا دون الحاجة إلى المد والتطويل بالكلام الكثير².

وكذلك هي الأفلام التي تعتمد بالأساس على الصورة في غياب الحوار وحقّ الموسيقى في الغالب لتساعد المتفرّج على الانصهار مع قصّة الفيلم، وميزته أنّه موجّه لشريحة أوسع من الجمهور على الرغم من اختلاف اللغات، إلا أنّ كلّ الأفلام الأولى كانت صامتة وذلك لعدم تطوّر تقنية دمج الصوت مع الفيلم³.

والسينما الصامتة في مفهومها العام هي تلك السينما التي تعتمد على أساسيات السينما الصامتة في السرد وطريقة الطّرح والتمثيل حتى وإن كان يتخلّلها قليل من الحوار بشرط ألاّ يكون ركيزة أساسية؛ بل هو عنصر دخيل وطارئ وغير أساسي، وتتميّز أيضا في كيفية تركيبها وتفرداها في النوعية وطريقة طرحها وهو ما يجعلها مميّزة عن غيرها⁴.

¹ - سادول جورج، تاريخ السينما في العالم، تر: كمال عبد الرؤوف، ص 125.

² - المرجع نفسه، ص 126.

³ - جوفري نوريل، موسوعة تاريخ السينما، تر: أحمد يوسف، مراجعة: هاشم النحاس، د ط، المركز القومي للترجمة، ص 224.

⁴ - سادول جورج، تاريخ السينما في العالم، المرجع السابق ص 225.

السينما الرقمية:

بدأ العصر الرقمي في الأفلام السينمائية في عقد الثمانينات.

كان مصطلح السينما الرقمية يثير الكثير من الجدل ليس فقط في كونه يمثل النقلة النوعية الأولى التي ستحصل في تاريخ السينما بشأن كاميرات التصوير فحسب، بل في كونه يهدد هيمنة هوليوود ويعلن أنّ السينما ملكا وحقا للجميع.

فالسينما الرقمية هي تقنية جديدة في التسجيل والعرض، تتمثل في التعامل مع الصور بمبدأ الصفر والواحد (البت والبايت)، أي التعامل مع الصور على أنّها إشارات كهربائية ثنائية (رقمية) بدلا من طبعا وتحميضها كيميائيا على ورق حساس (...). وهنا تظهر نقطة قد لا ينتبه الكثيرون لها: تطبيق السينما الرقمية سوف يعيد تعريف السينما من الأصل في القواميس، وسيغير تعريف الكثير من المصطلحات المتعلقة بالكاميرا أو بعمليات صنع الفيلم¹.

القسم الثالث: من حيث التأثير بنمو السوق إلى العصور الثلاثة:

أ/ عصر الريادة: (1885-1910):

بدأت في هذا العصر صناعة المخرجين الأوائل أمثال "الإخوة لوميير و ميليه"، فأطلق على مخترعاتهم اسم الكاميرا الأولى، إذ كانت هذه التقنية جديدة تماما ولا وجود لأي صوت على الإطلاق، فكانت معظم الأفلام وثائقية ومجرّد تسجيل لبعض المسرحيات، كما كانت تشكّل أداة اتّصال جديدة، فكانت أول دراما رواية للفنان الفرنسي "جورج ميليه" سنة 1902 بعنوان رحلة إلى القصر² حيث بدأ الاخوين لوميير في تسجيل المسرحيات التي كانت تعرض مباشرة للجمهور و إعادة عرضها مرة أخرى في أماكن و ازمنة مختلفة و هذا ما قام به أيضا جورج ميليه.

¹ - فارس مهدي القيسي، التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي والتلفزيون، د ط، د ت، ص 145-146.

² - ويليام جي جوستانزو، السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، ترجمة زياد ابراهيم، مراجعة، مؤسسة هنداي

ب/ عصر الأفلام الصامتة (1911-1926):

هذا العصر مثل سابقة يتميز بكثرة التجريب على المونتاج، فلم تكن هذه المرحلة صامتة بالكامل، بل كانت هناك بعض الطّرق والمؤثرات الخاصة بالصّوت، كما يعدّ هذا العصر بداية الأفلام الشاعرية ذات الطابع التاريخي، والتي انبثقت من خلالها شخصيات مشهورة أمثال: شارلي شبلت، ديفيد جريفث... ومن هنا بدأت نوعية الفيلم تثير جدلاً¹.

ج/ عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية (1927-1940):

يتميّز هذا العصر بأنه عصر الكلام والصّوت، ويبدأ بإنتاج أول فيلم ناطق بعنوان "مغني الجاز" عام 1927، كما شهدت أفلام الثلاثينات استخداماً أكثر للألوان، وبدأت الرسوم المتحركة وظهرت أيضاً العروض النهارية للأفلام.

وفي هذه المرحلة أيضاً بدأت نوعيّة الفيلم تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الأوسكار وحب الجمهور للسينما، فمن هنا أصبح ينظر للفيلم في هذه المرحلة كمراهق بدأ ينضج وبالرغم من أنّ التّقنية المستخدمة في صناعة الفيلم كانت ما تزال بدائية، لكنها أبهرت العديد من روّاد السينما².

د/ العصر الذهبي للفيلم: (1941-1954):

ازدهرت فيه الكوميديا بشكل ملحوظ، والأفلام الموسيقية، كما انتشرت أفلام الرعب وكذلك ظهرت الأفلام الجماهيرية في هذه المرحلة، والتي يمكن تصنيفها إلى أفلام الاستخبارات والأفلام الاستغلالية، أمّا أفلام الخيال العلمي فقد ظهرت حوالي 1950.

هـ/ العصر الانتقالي للفيلم (1955-1966):

يمثل عصر النضوج أو امتزاج الأفكار، فظهرت في هذه الحقبة تجهيزات متطورة للفيلم من موسيقى ولباس وديكور، فقد بدأت السينما في الدّول المتقدّمة تفقد هيبتها مثل الولايات المتّحدة الأمريكية وبريطانيا والسويد، وظهر التلفزيون الذي بدوره أشعل المنافسة بين نوعية

¹ - المرجع نفسه، ص 25.

² - هبة فتوح، نشأة وتطور وسائل الإعلام، 2005 ص 3-4 بتصرف.

وجودة المنتج، وهنا بدأت السينما بالتمازج في أفكارها من أجل إنتاج الفيلم وإعادة الريادة له كما في السابق.

ظهر فيلم "رحلة" ل "موسوليني" سنة 1955، الذي يدلّ على اختلاف الثقافيين في شمال أوروبا وجنوبها وعودة الأفلام التسجيلية عند نهاية عقد الخمسينات، وأيضا ظهور أفلام الهامر بالألوان وسينما سكوب ونجوم عالميين، إذ يعدّ أول إنتاج عالمي امتزجت في ألمانيا وفرنسا وإسبانيا¹، إذ بدأت الحرب الباردة تتغير وجهة هوليوود فيما بعد، وظهرت مؤثرات مصاحبة كالمهرجانات والاستعراضات².

و/ العصر الفضي للفيلم: (1967-1979):

لقد أعاد الفيلم الحديث في هذه الحقبة الزمنية للسينما اكتشاف ذاتها وذلك من خلال وسائل عديدة، فاكتست طابعا عالميا أكثر وضوحا ونضوجا للممارسات التجارية، فقد عمد صناع الأفلام السينمائية إلى جذب فئة الشباب، كما أنّ الحكومة كانت تموّل صناعة الأفلام ممّا أدّى إلى ظهور حركات في فرنسا وبريطانيا وغيرها؛ حيث وصلت إلى ذروتها ومع ظهور مصطلح العولمة اكتسبت الممارسات التجارية في الصناعة والترويج السينما- طابعا عالميا واضحا جدا، أنتج من خلاله فيلم "الخريج وبوني كلايد" عام 1967³.

ي/ العصر الحديث للفيلم: (1980-1995):

أو العصر الرقمي، كان بداية الثمانينات وهناك من يقول أنه بدأ سنة 1977، هذه الحقبة تهدّد هيمنة هوليوود، لأنّ السينما تعلن أنّها ملك وحق للجميع «ففي سنة 1990 استخدمت التكنولوجيا الرقمية لابتكار أنواع جديدة من الصور، فاستخدمت برامج تزيل أشخاص وتضيف بيانات وأشكال خيالية أخرى من غير الإدراك الأساسي للواقع المصوّر...

¹ جيوفيري نويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، ترجمة احمد يوسف مراجعة هاشم النحاس المركز القومي للترجمة 2010 ص 297.

² المرجع نفسه، ص 15.

³ ينظر: جيوفيري نويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، ترجمة احمد يوسف مراجعة هاشم النحاس المركز القومي للترجمة بتصرف، ص 25.

كما أنّ أنظمه المونتاج ساهمت بشكل كبير في تكوين أساليب الشاشة، وتغييرها من أشكال إلى أخرى أمام المشاهدين»¹.

¹ - ستيفن آشو، صناعة السينما اليوم، الثورة الرقمية، المجلة الإلكترونية يو أس إيه، ماي 2020، ص 39-40.

الفصل الثاني :

"ثم لم يبق أحد"

بين الرواية والفيلم.

تمهيد:

يُنظر إلى أيّ محاولة لتحويل الرواية إلى فيلم سينمائي على أنّها انتهاك لأدبيّتها، حيث يسود هذا الرأى بين القراء الذين يكرّرون المقولات الجاهزة من دون خبرة ولا دراية. فيما يزدحم تاريخ السينما بالأفلام الناجحة المُقتبسة من روايات انطلاقاً من رؤية تُعاند فكرة انتهاك الفيلم لأدبيّة الرواية، وهو ما يعني أنّ جودة العمل تعتمد على مُتواليّة فنيّة تجتمع فيها الجديّة والاحترافيّة والحساسيّة الجماليّة ضمن عمليّة تحويليّة معقّدة ما بين اللّغتين: الروائيّة والسينمائيّة أيّ الانتقال بالنص من بنيته السردية بما هو لغة إلى لغة مُغايرة تتمثّل في السرد السينمائي.

ومن خلال هذا الفصل من البحث سنحاول استبيان العلاقة بين الرواية والسينما وذكر خصائص كلّ من السرد الروائي والسينمائي وإجراء مُقارنة بين رواية " ثمّ لم يبق أحد " للكاتبة " أجاتا كريستي " وفيلم " ثمّ لم يبق أحد " المُقتبس من هذه الرواية، وهو العمل الذي قام به المُخرج " رينيه كلير ".

1. العلاقة بين الرواية والسينما:

أثرت قضيّة العلاقة بين الفنون عامة في أواخر الستينات، والعلاقة بين الرواية والسينما خاصة، وهذه القضيّة برزت مع ظهور التّجديد والحدّاث التي تسعى لكسر القيود والقواعد بين الفنون، فحدث مزج فيما بينها كالشعر والنثر لتظهر بذلك "قصيدة النثر"، فأصبح البحث عن الاتصال والانفصال بين الفنون والأجناس الأدبيّة. وللرواية نصيب كبير من هذا المزج فظهرت الرواية والشعر، الرواية والمسرح، الرواية والفنون التّشكيلية، الرواية والفنون السميّة البصريّة....

وباعتبار عنصر بحثنا هو العلاقة بين الرواية باعتبارها نصًا مكتوبًا والسينما باعتبارها من الفنون السمعية البصرية، سنقدّم تعريفًا بسيطًا للسمعي البصري، وهو حسب "محمد الصفراني" هو «جملة من العلامات اللغوية وغير اللغوية، لغوية متمثلة في الكلام الذي ينطق به الممثلون وغير اللغوية من أحاسيس وشحنات انفعالية مصاحبة لإلقاء النص المكتوب»¹؛ أي أنها مجموعة من العلامات أو الإشارات المتمثلة في الكلام الذي يتلفظ به الممثلون عند أداء أدوارهم والحركات والأحاسيس المصاحبة لهذا الأداء، فتؤثر على المتلقي من خلال السمع والرؤية بسمعه للكلام ومشاهدته للحركات، وسنحاول التركيز على العلاقة بين الرواية والفنون السمعية البصرية بالخصوص السينما والتلفزيون، باعتبار أنّ مستواهها متقارب في طريقة التأثير والتأثر بغض النظر عن الاختلاف في الوقت وطريقة التصوير وطريقة العرض.

إنّ تحديد هذه العلاقة ليس بالأمر السهل لأنّ الرواية والسينما كلّ منهما فنّ قائم بذاته له خصائصه ومميّزاته الفنيّة والأدبية، تختلف عن بعضها البعض وقد تناول الكثير من النقاد هذا الإشكال، وربما تميّزت علاقة السينما بالرواية بشكل خاص في كونها اقتبست من العديد من الروايات منذ بداياتها الأولى، ففي النصف الثاني من القرن العشرين لا نلق جنسًا أدبيًا أحظى لدى القراء بالقراءة والمتابعة والنقد كجنس الرواية، وقد ظاهرها على تحقيق هذه المكانة الأدبية الممتازة، أنّ كثيرًا من الإبداعات الروائية تحول اليوم إلى أفلام سينمائية يشاهدها ملايين النّظار، في معظم أقطار العالم، مما جعل أفكار الروائيين تصل القراء من أكثر من طريق وترد عليهم في عقر دارهم من أكثر من وسيلة إعلامية²؛ فالرواية حظيت بمكانة جدّ عالية لدى القراء ولم يتمكّن أيّ جنس من الأجناس الأدبية بلوغ هذا المنصب وهذه المكانة، والدليل على ذلك أنّ العديد من الروايات تحوّل اليوم إلى أعمال سينمائية

¹ - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي

بالياض، بيروت، ط 1، 2008، ص 16.

² - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 27.

يشاهدها الملايين من المتفرّجين، وهذا ما يسمح لأفكار الروائيين أن تغزو كلّ العالم، فلم يعد القارئ المتعلم فقط من بإمكانه قراءة الرواية، بل حتى الأميّ بإمكانه الوصول إلى هذه الأفكار وهذا من خلال المشاهدة التلفزيونية أو السينمائية.

كذلك الأفلام التي تمّ اقتباسها من أعمال روائية تحظى عادة باحترام أكبر، فقد جمعت بين جهد الروائي وبنائه الفني وخياله وإبداعه وحتى أسلوبه، فأضافتها إلى الفيلم السينمائي فجعل له ميزة خاصة وشهرة عالمية، لكن هذا لا يعني بالضرورة أنّ الأفلام التي لم يتم اقتباسها من الروايات لا تحظى بالنجاح الذي تستحقه.

وهذا أيضا لا يعني أنّ جميع الأفلام التي تمّ اقتباسها من الروايات نالت ذلك النّجاح الباهر، ففي بعض الأحيان هناك أعمال فنيّة عربيّة وأجنبيّة كانت نتيجتها مخيبة للآمال ولم تتل النّجاح المستحق.

كما يقول "لودي جاينتي": «وبالرغم من ظهور السيناريو كنصّ مكتوب للسينما، إلّا أنّ هذه العلاقة مهيأة للاستمرار وتحمل معها أسباب ديمومتها، لاعتبارات التلاقي بين كلّ من الرواية والفيلم، ثمّ بسبب كون السينما فنّا يشكّل ملتقى لكلّ الفنون الأخرى، بما فيها فنّ الرواية. ولكن هذه العلاقة ظلّت تطرح معها إشكالاتها الفنيّة والنّقديّة، وتمتدّ الإشكالات الفنيّة لتشمل التقنية كذلك، أي تقنيّة الرواية والفيلم، وتكثر التّساؤلات حول الكلمة المكتوبة والكاميرا الأدب والمعادل السينمائي، وظهرت جزاء ذلك مصطلحات جديدة»¹.

هذا يوضّح أنّ العلاقة بين الرواية والفيلم أو السينما دائمة الاستمرار بالرغم من وجود السيناريو كنصّ مكتوب للسينما، إلّا أنّ الاقتباس القائم بين هذين الفنّين لا يزال متواصلا والسبب في ذلك هو أنّ السينما هو الملتقى الذي يجمع مختلف الفنون الأخرى، فنجد فيها الفن التشكيلي، الفنّ الموسيقي... وغيرها من الفنون، والتساؤلات لا تزال مستمرة، فهذا التّجديد لم يبق بين جدران الإشكالات الفنيّة والنّقديّة فقط بل تجاوزها للتقنيات والمصطلحات

¹ - يوسف يوسف، الرواية والفيلم نماذج وتطبيقات على الموقع الإلكتروني: www.star.times.com ، ص 48-49،
شاهد بتاريخ: 2022/09/05.

والمفاهيم، فقد تمّ استعارة بعض المفاهيم الأدبية والأسلوبية وجعلها تتماشى مع بنية العمل الفيلمي.

وكما ذكرنا فإنّ العلاقة بين الرواية والسينما بدأت مع بداية الفنّ السينمائي، والتي تتمثّل في الاقتباس بين الفنين، فكانت الرواية مصدراً مهماً للسينما ومنها تستمد مادتها الحكائية والدرامية، فأسهمت في شهرة بعض الروايات والروائيين بفضل العروض السينمائية والأفلام التي روّجت لأعمالهم الروائية رغم التعديلات والتغييرات التي أحدثتها السينما، وهذه العلاقة الجوهرية بين الفنين تتجسّد في أهمّ عنصر وهو السرد الذي يظهر في الرواية من خلال الكلمات واللغة، أمّا في السينما يظهر من خلال العين والصورة. وسنحاول فيما يلي رصد خصائص كلّ من السرد الروائي والسينمائي بإدراج رواية وفيلم بحثنا هذا "ثمّ لم يبق أحد" ل"أجاتا كريستي" و"إخراج رينيه كلير

2. خصائص السرد الروائي و السرد السينمائي :

أولاً: خصائص السرد الروائي:

1/ السرد:

يتميّز الباحثون في السرديات البنيوية بين مستويين للحكي: القصة والخطاب.

القصة: وتسمّى أيضاً الحكاية، وهي سلسلة (مجموعة) من الأحداث التي لها بداية وسط، ونهاية، كما يمكن لهذه القصة أن تنتقل بوسائل وأشكال أخرى بواسطة رواية أو شريط سينمائي، أو حكي شفوي.... إذ تنتظم الأحداث في كلّ قصة في أطر متواليات سردية، كلّ متوالية يشدّ أفعالها رباط زمني ومنطقي¹.

الخطاب: «الطريقة التي تُحكى بها القصة، وكما سبقت الإشارة، فإنّ القصة الواحدة يمكن أن تنتقل بطرق متعدّدة، وما يهمّ في الخطاب ليست الأحداث، بل الطريقة التي يروي

¹- ينظر : محمد بوعزة، تحليل النص السردية، الدار العربية للعلوم بيروت 2010 ص 71.

بها السارد القصة، فبعض الباحثون يستعملون مفهوم السرد narration بدل الخطاب discours¹.

إنّ السرد يشترط وجود ثلاثة عناصر أساسية هي: القصة، السارد، والمسروود له فالسارد هو من يحكي القصة، والمسروود له هو من يتلقى الحكاية أو يستمع لها، والقصة عرفناها مسبقاً.

ومن منظور "جيرار جنيت" «فإنّ السرد هو العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي لينتج النص القصصي المشتمل على اللفظ؛ أي الخطاب القصصي»².

إنّ السرد هو التواصل بين السارد وهو الذي يقوم بعملية السرد مع المسروود له ليسرد القصة.

أمّا حسب "ابن منظور" فإنّ «... السرد هو تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً، مع رعاية جودة السياق الذي تحويه»³.

فهنا حدّد "ابن منظور" ركائز السرد هي: الاتساق، التتابع وجودة السياق، فالقصة لا تتحدّد فقط بمضمونها لكن أيضاً بالشكل والطريقة التي قدّم بها المضمون أي طريقة السرد، وما يختاره الراوي من وسائل لكي يقدم القصة للمسروود له.

السارد:

يشكّل السارد مكوناً هاماً من مكونات الرواية بوصفه شخصية، والسارد هو من يحكي الرواية، لأنّ عملية السرد ترتبط أساساً بالسارد الذي يعدّ شخصية فاعلة في الرواية، وعليه سارد الرواية ليس هو المؤلف؛ بل هو شخصية متخيّلة يتقمّصها المؤلف، ويعرف "ولتر بنجمين" السارد: «... معلّم وحكيم، إنّه يعرف تقديم نصيحة جيّدة، ولديه الوسائل التي تمكنه من أن يعود إلى كلّ حياة، إلى تلك الحياة التي لا تدمج تجربته الخاصة فقط، لكن أيضاً

¹ - ينظر: المرجع نفسه، ص 71.

² - جيرار جنيت، العودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد المعتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2000، ص 13.

³ - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، 2010، ص 22.

وفي جانب مهمّ، حياة الأشخاص الآخرين، وموهبته الطبيعية هي القدرة على سرد حياته وعزّة نفسه، هي القدرة على سردها كلّها»¹.

إنّ العمليّة السردية هي التي تعطي السارد مكانة مرموقة في الرواية؛ إذ أنّه يعتبر المشرف العام لتقنيّة الحكّي، ويمكن للروائي أن يجعل القصة تسرد من قبل راوٍ مشخّص، له خصائص إنسانية محدّدة، فالراوي له شخصيّة مميزة تظهر من خلال الكلمات الافتتاحيّة للرواية، وآخرون يمكن أن يوحوا إلينا بأنهم أشخاص بصيغة المتكلّم دون أن يخبرونا أيّ شيء عن أنفسهم.

3/ الشّخصيّة:

يعدّ مفهوم الشّخصيّة من أكثر المفاهيم حضوراً في الدّراسات النّقديّة الحديثة، خاصّة ما يتعلّق بها بنقد الرواية وهي من أهمّ عناصر العمل الروائي، وهناك فرق بين الشّخصيّة والشّخص، لذلك يوضح الدكتور "عبد المالك مرتاض" هذا الفرق، «حين ينظر إلى الشّخصيّة على أنّها كائن حركي وحين ينهض في العمل السردية بوظيفة الشّخص دون أن يكونه، حينئذ تجمع الشّخصيّة جمعا قياسيّا على الشّخصيات لا على الشّخص الذي هو جمع لشخص»².

توضح هذه المقولة أنّ الشّخصيّة هي أقرب ما تكون إلى التمثيل المعنوي للشّخص على عكس الشّخص هو التّمثيل الحقيقي للفرد، الذي يمتلك صفات عضويّة ونفسيّة تميّزه عن المخلوقات الأخرى. وكذلك للشّخصيّة قوانين تقننها، أمّا الشّخص فلا يعني سوى شخصاً معيّناً في رواية معيّنة له خصائص وصفات محدّدة.

¹ - عبد الرّحيم العلام، من يحكي الرواية، السارد في المرايا ل "نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2008، ص 09.

² - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 126.

4- الزمن:

يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها الفن الأدبي، فالزمن مرتبط باللغة، وهو مكون رئيسي من مكونات الخطاب الروائي، فقد أشار "هنري جيمس" على أهميته؛ حيث يرى: «أن الجانب الذي يستدعي أكبر قدر من عناية الروائي هو كيفية الإحساس بالديمومة وبالزوال ويتراكم الزمن»¹، ذلك لأن الزمن عنصر محوري عليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرارية، وبالتالي التمييز بين الماضي والحاضر والمستقبل. لم يكن الزمن في الرواية الكلاسيكية يشكل صعوبة، فقد كان مجرد توقيت للأحداث، ولكنه في الرواية الحديثة أصبح معضلة، ومن أهداف الروائيين الجدد الخلط بين الأزمنة، وقد حدّد الدارسون نوعين من الأزمنة، الأول هو زمن القصة وهو زمن وقوع الأحداث، فكّل قصة تحوي بداية، وسط ونهاية، ويخضع زمنها للتتابع المنطقي، والثاني هو زمن السرد وهو الزمن الذي يقدّم من خلاله السارد القصة، ولا يكون مطابقاً لزمن القصة بالضرورة.

5/ المكان:

يمثل المكان في الرواية محورا في بنية السرد، فلا وجود لحكاية بدون مكان، ولا أحداث خارج مكان، ويعرف "يوري لوتمان" المكان: «هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، الوظائف، الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية، مثل: الاتصال، المسافة...»²؛ فالمكان في الرواية هو ما يجعل للأحداث احتمالية الوقوع، بمعنى يوهم القارئ بواقعيتها. إنّ الحدث الروائي لا يقدّم إلّا إذا كان مصحوبا بزمان ومكان، ومفهوم المكان يشمل البيئة بمختلف أنماطها، كالشوارع والأماكن التي تعيش فيها الشخصيات، السجن، الغابة، الجزيرة... ومجموع هذه الأمكنة هو ما يطلق عليه فضاء الرواية.

¹ - سرا القاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية "نجيب محفوظ"، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط 1، 1985، ص 34.

² - يوري لوتمان، مجلة عيون، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، العدد 8، 1987، ص 69.

ثانيا: خصائص السرد السينمائي:

1/ السرد:

إنّ السرد هو الخطوة الضرورية لصياغة نصّ الفيلم، فهو المحور الأساسي الذي تقوم عليه الأعمال الأدبية والفنية، وقد عرّف "شلوميت ريمون كينان" السرد على أنه: «هو التواصل المستمرّ الذي من خلاله يتجلّى السرد كرسالة يتمّ تبادلها بين المرسل والمتلقي المستقبل»¹؛ فالسرد في السينما يأتي من خلال الصّور التي يشاهدها المتلقي والتي تصدر من أداة تسمى الكاميرا.

إنّ السرد السينمائي يتجلّى في الصّورة الفيلمية التي تجعل الفيلم ذو بنية سردية واضحة المعالم بترتيب وتناسق الأحداث حسب تسلسلها المنطقي «والسرد في الأفلام الروائية هو العملية التي تتفاعل فيها حبكة الفيلم مع الأسلوب، وهذا يحدث أثناء تعريض المشاهد للمؤثرات المختلفة وتوجيه عملية البناء التي يؤديها للقصة»².

إنّ الفيلم لا يروي القصة فقط، وإنّما تنظم الحبكة معلومات هذه القصة، والسرد السينمائي يأتي في ترجمة التعبير الذي يكون ظاهرا في ثلاث ركائز هي: المرئي، المسموع والمتحرك، بمعنى أن يكون التعبير عن الحدث ظاهرا في توفير الدلالة البصرية (الصورة)، والسمعية (الحوارات والمؤثرات الصوتية) والحركية (تفاعل الصورة مع المضمون).

2/ الشخصيات:

إنّ الشخصية في الفيلم تتمظهر بالصورة والصوت وهي شبيهة بالشخصيات التي تعيش في الواقع، ولكي تتجسد في السينما عليها أن تحمل جسدا هو جسد الممثل الذي يلعب الدور، وكانت كلمة الشخصية باللاتينية () تعني القناع الذي يلبسه الممثل في المسرح؛ أي الدور، وتكررت هذه الازدواجية في المفهوم بين الشخصية والممثل في مسرح بريخت القائم على التفريق بينهما، بينما اتجهت نظريات ستاني سلافسكي ومدرسة الممثلين

¹ - شلوميت ريمون كينان، Narrative Fiction، لندن، 1984، ص 20، مترجم بتصريف.

² - ينظر: أكاديمية الفنون، دراسات مختارة للسرد في السينما، تر: مركز اللغات والترجمة، دمشق، ص 139.

في السينما نحو تماهٍ مزدوج، تما هي الممثل مع دوره وتماهي المشاهد مع الشخصية¹؛ فالشخصية السينمائية تتزود بسمات جسمانية ونفسانية وبحركات وسلوكيات وأسلوب في التعبير، ما يجعلها مميزة عن باقي الشخصيات في الفنون الأخرى والشخصية الجيدة هي قلب وروح السيناريو، فمن خلالها تتحرك مشاعر الجمهور ويتأثر المتلقي، فخلق شخصيات جيدة أمر أساسي لنجاح السيناريو.

3/ السارد:

إنّ الراوي في الفيلم هو مصدر السرد، إذ يعتبره بعض نقاد النظريات الحكائيّة بأنّه النّاطق أو المتكلم في الفيلم، ويساعدنا على فهم عمليّة السرد السينمائي، فهو أحيانا يكتّم المعلومات أو يولد حبّ الاستطلاع أو يخلق نغمة معيّنة، «فالسينما بطبيعتها تعرض أشخاصا يفعلون ويقلدون الناس في حياتهم العادية، ومن بين الأنشطة التي يقوم بها الناس عادة الكلام وعندما يتكلم الناس فإنهم يستعملون الوظيفة السردية للغة من أجل الحكى، غير أنّ ظاهرة الحكى في السينما تدعم من خلال مواد تعبيرية خاصة بها وهي خمسة: الصورة الضوضاء، الحوار، العبارات المكتوبة، الموسيقى».

ففي السينما الصامتة كان الراوي وهو يرافق الصورة كأنه يقوم بقراءة هذه الصورة للمشاهد، وكان كلامه يسهم في جعل الفيلم في متناول الجميع، وعندما دخلت السينما الناطقة أصبحت اللغة منقولة بواسطة صوت الإنسان وجسد الشخصية وبشكل متزامن مع الصورة، مما حقّق خصوصية للغة السينمائية.

وكذلك المصوّر لدى المخرج يعادل الراوي اللغوي في الرواية لدى الروائي لأنه يتكلف بمهمة السرد، فهو العارف بكلّ شيء والحاضر في كلّ مكان وزمان.

¹ - ملري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تقنية الكتابة للسينما، تر : فاتر بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2007، ص 156.

4/ الزمن:

يعتبر «الزمن شرطا لوجود الأنا لدى كل إنسان، فهو ضروري لأننا من خلاله قد نكون قادرين على إدراك أنفسنا كشخصية، أمّا فيما يخصّ السينما فإنّ أندريه تاركوفسكي يشبه الزمن بصرح ضخم للذكريات»¹.

والزمن في السينما يلمس من خلال المونتاج المولد للحركة التصويرية المشكلة له، خالفاً بذلك إيقاعا خاصا بها والذي هو ليس إيقاع الحركة وحدها، وإنما إيقاع لصور الحركة، فالمونتاج يوحد وينظّم السيرورة الزمنية عن طري تقديم اللقطات السينمائية.

5/ المكان:

إنّ المكان في السينما ليس مجرد خلفية، فهو مادة بصرية مرئية وجزء مهمّ من الحدث، ويشكّل عنصرا هاما في الفنّ السينمائي؛ حيث لا يمكن الاستغناء عنه لا على مستوى الفيلم ككلّ أو على مستوى المشهد أو اللقطة السينمائية التي لا يمكن تفرّغها من محتواها المكاني².

فالمكان السينمائي عنصر محدّد المعالم، وهو الحيز أو الإطار الذي نرى بداخله الأشخاص والأشياء وكلّ المرئيات التي تعبّر عن المكان السينمائي.

3. ثم لم يبق احد "من الرواية الى الفيلم:

لقد ذكرنا مسبقا ان ما يجعل الرواية مميزة عن باقي الاجناس الأدبية هو تمرداها على قوانين الكتابة وخروجها عن القالب المألوف الذي تتبعه الاجناس الأخرى، وهذه الميزة يخلقها الروائي في روايته بلمسته وأسلوبه الخاص. وهذا الأمر ينطبق على الاخراج السينمائي. والتلفزيوني فكذلك مخرج الفيلم يضع لمسته الخاصة ليعطي عمله تميزا واختلافا للخروج عن التكرار وإبعاد المشاهد عن الملل.

¹ - ينظر: أندريه تاركوفسكي، النحت في الزمن، ترجمة امين صالح مكتبة شغف 2020 ص 59.

² - ينظر: رالف ستيفنسون، السينما فنا، منشورات وزارة الثقافة دمشق ص 109.

وهذا التميز نجده في روايات أجاتا كريستي التي صنعت بالاختلاف نصوصا جديدة نالت شهرة واسعة من بينها رواية "ثم لم يبقى أحد" والتي تم اقتباسها إلى عدة أعمال سينمائية وتلفزيونية وكذلك المسرحية وهذا ما قام به المخرج "رينيه كلير" عند اقتباسه لرواية أجاتا كريستي (ثم لم يبق أحد) فأعطى روحا جديدة للرواية على المستوى الفني وعلى مستوى المؤثرات السمعية والبصرية.

أ. المستوى الفني للرواية و الفيلم :

1. لغة الرواية و الفيلم :

تميزت لغة رواية "ثم لم يبقى أحد" بكونها لغة سردية فهي ترسم الخطاب الروائي البوليسي بلغة خيالية مشوقة، فالرواية البوليسية لا تخلو من عنصر التخيل والتشويق باعتبارها مكونات ضرورية لكل تحليل روائي سردي، فلغة التخيل لها أهمية في وصف الاحداث والشخصيات بطريقه خيالية، فهي تُعمق الاحساس بالحدث والشخصيات لدى المتلقي أما لغة التشويق فتعتبر من العناصر التي تحقق وجود الرواية وتضمن استمراريتها في ذهن المتلقي وذلك باعتمادها على الالغاز والاختفاء وعنصر المفاجأة.

وهذه العناصر واردة في رواية "ثم لم يبقى أحد" فمثلا عند بداية الرواية تجد ان المؤلفة عمدت لوضع عنصر التشويق من خلال الرسالة التي تلقتها الشخصيات خاصة انها من شخص مجهول وهذا الغموض يجعل القارئ يواصل القراءة ليكتشف السر المخفي وراء هذه الرسائل، وكذلك في قول الكاتبة في الفصل الثالث من الرواية، "... فجأة قال أنطوني مارستون: هذه الاشياء طريفة ، اليس كذلك؟ كان في وسط الطاولة تحف خزفية صغيرة وضعت على حامل زجاجي، وقال انطوني: جنود.... جزيرة الجنود، أعتقد أن هذه هي الفكرة، انحنيت فيرا للأمام وقالت: ترى كم عددها؟ عشرة؟ ثم هتف: يا للطرافة ! بيد لي أنهم هؤلاء الجنود العشرة في الانشودة المعلقة في غرفتي داخل إطار فوق المدفئة. قال لومباد وفي غرفتي أيضا وتوالت أصوات الحضور تشير الى أنها في غرفهم جميعا وقالت فيرا:

فكرة مسلية ليس كذلك¹ وفي هذه الفقرة أيضا من الرواية يظهر عنصر التشويق من خلال التأثير في نفوس القارئ مما يجعلهم في بحث عن بقية القصة ليكتشف السر الموجود في القصيدة المعلقة في غرفة كل الشخصيات وقصة التحفة الخزفية التي تحمل تماثيل لعشرة جنود وما علاقتها بعنوان الرواية و يتساءل أيضا عن إما اذا كان الأمر مسليا حقا كما قالت فيرا.

وكذلك في قولها: " حدقت فيرا وقالت: تبدو كأنها ملابس شخص ما فقال لومبارد ضاحكا: شخص يسبح، أليس كذلك؟ غريب! كنت أظنها مجرد أعشاب بحرية، فقالت فيرا لنذهب ونرى"² وهذه المقولة جاءت في الفصل الخامس عشر من الرواية، وهنا أيضا تعمدت الكاتبة لوضع عنصر التشويق ليكون القارئ في بحث دائم عما تخفيه الأحداث القادمة في الرواية وخاصة أن هذه المقولة جاءت في السياق الذي كانت فيه فيرا و لومبارد الوحيدين اللذان بقيا أحياء على الجزيرة اضافة إلى الدكتور أرمسترونغ الذي اختفى عنهما دون أن يجدوا له أثرا أو يجده جثة فاعتقدوا أنه هو مرتكب الجرائم، فالقارئ سيتساءل عما راته الشخصيات فهل يعقل أن يكون الدكتور أو شخص آخر فلا ربما كان هو السيد أوين. وبعد مواصلة قراءة سطور الرواية يتبين أنها جثة رجل ميت إنها جثة الدكتور ومن هنا يتولد سؤال آخر في ذهن القارئ بفضل عنصر التشويق والفضول مما يجعله يتساءل مرة أخرى عن مرتكب الجرائم بعد معرفة أن الدكتور أرمسترونغ أصبح ضمن الضحايا إذن ليس هو المجرم.

أما بالنسبة للغة الفيلم فقد كانت من خلال الصور فمن المؤلف أن بدايات السينما

كانت صامتة وكان إيصال المعنى من خلال الصورة . ومع التطور وظهور الأفلام الناطقة

الا أن الصورة بقيت ركيزة العمل السينمائي وهي اللغة الأصيلة كما أنها العمادة الأهم

¹ - أجاتا كريستي، نُمَّ لَمْ يَبْقَ أحد، تر: صلاح عبد الحق، دار الأجيال للترجمة والنشر، 1939م، ص39.

² - المصدر نفسه، ص52.



لجماليات هذا الفن وأهم أدوات المخرج في إيصال أفكاره وهذا التطور لم ينقص من قيمة الصورة بل جعلها موصولة بالصوت. والصورة في فيلم "ثم لم يبق أحد" صور متخيلة و مشوقة باعتبار أن الفيلم ينتمي إلى مجموعه الأفلام البوليسية والتي بدورها تتميز بالصورة المشوقة أي اللغة المشوقة فمثلا في الصورة الموالية

وهي أول صورة ظهرت مع بداية الفيلم وهي عبارة عن مجموعة من التماثيل لجنود صغار على صحن دائري محطوط على طاولة، والمشاهد في هذه الحالة سيتساءل عن العلاقة بين هذه الصورة وعنوان الفيلم (ثم لم يبق أحد) فيصبح في ذهنه فرضيات حول ما ستأتي به الأحداث القادمة فمثلا هل سيكون نهاية بلد أو قارة أو ربما العالم كله على يد هذه الجنود حتى لم يبق أحد أو هل ستكون النهاية بموت هذه الجنود. وهذا ما عمد إليه المخرج رينيه كلير بأن يجعل التشويق في أول مشهد ليؤثر على المشاهد ويواصل متابعة الأحداث، ولم يكن التشويق في هذه الصورة فقط فهي واردة في أغلب صور الفيلم، فهذه صورة أيضا

¹- رينيه كلير، فيلم " ثم لم يبق أحد"، تر: إحسان سويد، 1945م.



والتي يظهر فيها بعض الشخصيات أمام الطاولة والحيرة ظاهرة على وجوههم وهم ينظرون باستغراب إلى القطعة المركزية التي تحمل تماثيل الجنود الصغار و أحد هذه الجنود مفقودة من المجموعة، فالمشهد لهذه الصورة سيكون مختاراً أيضاً لما حدث لتمثال الجندي الصغير لكن لن يكون التشويق كبيراً فمن الممكن أن يكون قد أسقطه أحد الشخصيات فلا يعطى لها اهتماماً كبيراً ، لكن المخرج أرفقها بقول لأحد الشخصيات "لقد وجد روجرز أحدهم مكسور بعدما حدث" ليكون تأثير المشهد والصورة أكبر على المتلقي فيبحث عن العلاقة بين فقدان تماثيل الجنود الصغار والحدث الذي سبقه (الحدث عبارة عن موت شخصية ستارلوف) فيواصل المشاهد متابعة الأحداث ليزيل الغموض .

¹-رينيه كلير، فيلم " ثُمَّ لَمْ يَبْقَ أَحَدٌ "، تر: إحسان سويد، 1945م.

كما نلاحظ في هذه الصورة أيضا

الصورة 3¹:



السيدة فيرا تنظر إلى حبل المشنقة الذي وجدته أمامها بعد أن اتفقت مع السيد لومبارد في خارج المنزل بالتظاهر بأنها قتلتها لكشف المجرم وراء هذه الأحداث، وعند دخولها المنزل تجد هذا الحبل معلقا أمامها وبفضل عنصر التشويق الذي عمد المخرج غرسه في نفوس المشاهدين سنتساءل هل فيرا ستتبع القصيصة التي كانت معلقة على جدار غرفتها والتي كان بيتها الاخير عن انتحار الجندي الأخير شنقا أم أنها ستخالف الأحداث ولن تكون الجندي الأخير. و بمتابعة الأحداث نكتشف أن سيدة فيرا رفضت أن تطابق ما جاءت به القصيصة وتجعل لها نهاية مغايرة وينتهي الفيلم بظهور مرتكب الجرائم وهو القاضي الذي خطط لكل شيء و الذي انتحر في نهاية القصة لتعود السيدة فيرا مع السيد لومبارد إلى ديارهم خارج الجزيرة.

ان ما يمكن قوله عن اللغة بين الرواية والفيلم هو أنها لغة مُختلفة، ففي النص الروائي استخدم المؤلف اللغة الروائية، التي تتمثل في اللغة والخيال. أما اللغة السينمائية فقد استَخدم المخرج اللغة السينمائية التي تتمثل في اللغة والصورة.

¹-رينيه كلير، فيلم " ثمّ لم يبق أحد"، تر: إحسان سويد، 1945م.

أ.2. الأحداث:

تدور أحداث الرواية والفيلم حول عشرة غرباء تم دعوتهم جميعا الى جزيرة مقابلة للساحل الانجليزي وقد كانت هذه الدعوة من خلال رسالة تلقاها كل شخص من طرف شخص معروف ، لاسباب مختلفة فمنهم من يتوقع العمل ومنهم من يتوقع إجازة مريحة لكن لا احد يعلم ان في هذه الجزيرة ينتظرهم أسوء مما يعتقدون فبمجرد وصولهم علم كل فرد الاسباب الحقيقية للدعوة وأن حياتهم في خطر، فبدا الموت يأخذ الشخصيات واحدة تلو الاخرى بطرق مختلفة. وهذه الاحداث جاءت في نفس التسلسل المنطقي لكن في الفيلم عمد المخرج إنقاص بعض الاحداث الثانوية لان الرواية مكتظة بالأحداث واسلوب أجاتا كريستي كان دقيقا لأنها تصف ما يحدث بعمق ما يجعل القارئ يتعاش مع القصة لكن الفيلم مقيد بالوقت فيضطر المخرج لوضع لمستته الخاصة بانقاص او اضافة ، وهذا ما نجده في بداية الرواية أين بدأت الكاتبة بوصف الشخصيات قبل ذهابها للجزيرة لكن المخرج حذف كل هذه الاحداث وبدا الفيلم بوصول الشخصيات للجزيرة، لكن هذا الحذف لم يؤثر على بنية النص فقد حذف حدثا ثانويا عوضه بصورة للشخصيات على متن قارب وجهته الى جزيرة الجنود للتعريف بها .

كما أن التقنيات السينمائية في سرد الأحداث تسمح باختصار عدة صفحات في صورة او مشهد واحد ،مثل وصف الكاتبة لحدث سماع المدعويين للجزيرة صوت اتهامهم والبحث عن مصدره كان في حوالي ما قارب صفحتين لكن في الفيلم لم يستغرق هذا الحدث سوى بعض الثواني، وكذلك نفس الشيء عند وصف حال الشخصيات فالمخرج يكتفي بصورة تجمع هذه الشخصيات وعلامات التأثير ظاهرة على وجوههم عكس الرواية اين تضطر أجاتا كريستي لوصف كل شخصية وحالتها وصفا مفصلا.

كما نجد اختلاف في بعض أجزاء الرواية التي تم اقتباسها الى الفيلم حيث قام رينيه كليير بالتغيير في نهاية القصة حيث أن أجاتا كريستي تركت هذه النهاية مفتوحة والقارئ

يتخيلها بأسلوبه الخاص واضعا النهاية التي يرغب بها في مخيلته، ففي اخر الرواية قالت أجاتا كريستي بلسان فيرا: " سعدت على الكرسي وعيناها جامدتان امامها كما لو كانت تمشي من نومها فوضعت الانشودة حول عنقها وعدلت وضعها بشكل مناسب. كان هو هناك ليشهد انها فعلت مكان يجب أن تفعله، ثم ركلت الكرسي بعيدا..."¹، فهذه النقاط الثلاثة يعني أن الكلام مزال مستمرا واعطت المجال للقارئ بتصور النهاية التي يرغب بها، أما رنيه كلير فعلم عكس أجاتا كريستي وغير من هذه النهاية حيث جعل موت السيد لومبارد خدعة اتفق عليها مع السيدة فيرا لاكتشاف مرتكب الجرائم والذي كان القاضي وارغريف رفضت فيرا شئق نفسها لتعيش قصة حبها الجديد مع لومبارد بعد أن انتحر القاضي وارغريف.

أ.3. الشخصيات:

الشخصيات في الرواية والفيلم ليست كثيرة وعددها في الرواية أربعة عشرة شخصية منها شخصيات رئيسية ومنها الثانوية إذ نجد شخصية وارغريف شخصية رئيسية إضافة إلي لومبارد و فيرا، أما الشخصيات الثانوية فتتمثل في الدكتور أرمسترونغ السيد بلور، إملي برنت الجنرال ماك آثر، انطوني مارستون، الخادم روجرز وزوجته إيتل. كما نجد بعض الشخصيات التي ظهرت لفترة قصيرة في بداية الرواية ونهايتها كقائد القارب، إضافة إلى شخصيات ظهرت فقط في نهاية الرواية كالمحقق ومساعد، ومساعد وارغريف في التحضير لخطته. أما بالنسبة للفيلم فكان عدة الشخصيات إحدى عشرة فقط وهي: السيد لومبارد وفيرا، والقاضي كوينكانون الذي كان اسمه في الرواية وارغريف الا ان هذا التغير في الاسماء لم يؤثر كثيرا على دوره فقد كان مرتكب الجرائم في الرواية والفيلم، وهذه الشخصيات الثلاثة تعتبر شخصيات رئيسية، أما الشخصيات الثانوية فهي الدكتور، بلور، إملي برنت، الجنرال،

¹- أجاتا كريستي، ثم لم يبق أحد، المصدر السابق، ص98.

أنتوني مارستون و الخادم و زوجته، إضافة إلي شخصية قائد القارب التي ظهرت في بداية ونهاية الفيلم لفترة بسيطة.

أ.4. الحوار:

يعتبر الحوار في الرواية والفيلم حوارا متشددا لأنه يعالج قضية بوليسية وكشف الجريمة لذلك لا تجد تعبيرا عن الحب أو الرومانسية أو الفكاهة لكن ما يمكن ملاحظته هو أن حوار الرواية أكثر تفصيلا عكس حوار الفيلم فقد اضطر المخرج لإنقاص بعض الأجزاء الثانوية لأنه لم يعتمد على اقتباس الكلي بل كان اقتباسه غير مباشر اعتمادا على اقتباس للفكرة و المعنى.

ب- المؤثرات السمعية والبصرية:

وهي التي يستخدمها المخرج والكاتب لتعبير بالمناظر واصوات تؤثر على نفسية الملتقى ما يجعله يشعر بالحزن أو الفرح، وتكون في الرواية عبارة عن مقاطع فيها نوع من التصوير في مخيلة القارئ مثل قول كاتبة الرواية "غمر الارتياح فيرا ،ارتياح عظيم عميق. أخيرا انتهى كل شيء، لا مزيد من الخوف ولا مزيد من توتر الأعصاب، كانت وحدها في الجزيرة، وأحدها مع تسعة جثث" فهنا حالة وصف للارتياح الذي تشعر به فيرا بعد أن قتلت لومبار الذي كانت تعتقد أنه مرتكب الجرائم.

وهذا الوصف نجده في الفيلم كذلك فقط الاختلاف في طريقة تقديمه للمتلقي فالفيلم يقدم هذا الوصف لمجموعة من المشاهد يتخللها حوار وصور فيكون في هذه الحالة وصفا تفصيليا للمناظر ولكل موقف وكل المؤثرات الموافقة من إضاءة وموسيقى وديكورات إضافة إلى العناصر التقنية التي يوظفها المخرج بأسلوبه الخاص ولمسته الخاصة كالصوت والديكور والإضاءة والتصوير... و هذه المؤثرات السمعية والبصرية تتمثل في:

ب-1- الموسيقى التصويرية:

هي عملية دقيقة و صعبة تحتاج إلى خبير موسيقي يستطيع ترجمة الفكرة أو المشهد إلى موسيقى أقرب إلى الحدث فعند وضع الموسيقى لعمل معين لابد من تقدير التقلبات الأدائية كالخوف، الفرح، الانتصار، الحزن... لكي تندمج الموسيقى مع الحدث مما يجعل المتلقي يتأثر.

هذه العملية يقوم بها مهندس الصوت فيركب الموسيقى مع الأحداث التي تم تصويرها فمثلا عن تصوير الفيلم وفي بداياته أين كان ضيوف السيد أوين على متن القارب متجهين نحو الجزيرة نسمع موسيقى توحى ببداية التشويق والمغامرة مرفقة بهذا المشهد فيتأثر المتلقى ويفهم أن ما وراء هذا المشهد ليست أحداث مضحكة أو رومانسية.

ب-2- زاوية التصوير:

نجد في الرواية استخدام طريقة التصوير التي كثيرا ما تعبر أكثر من الكلمة مثلا في القول الكاتبة "كان بلور ينظر إلى لومبارد فنظر إليه بدوره"¹. فهذا المقطع يصور حركة العين واتجاهها وهو ما اعتمد عليه الفيلم أيضا. فيقوم بتقريب الكاميرا لعين بلور ثم يقوم بتوجيهها إلى لومبارد.

ب-3- الإضاءة:

للإضاءة أيضا دور في التأثير على المشاهد، حيث ان أي جسم أو شكل لا يمكن رؤية أدائه بصريا ما لم تكن هناك إضاءة مسلطة عليه.

لقد لعبت الإضاءة دورا مهما في فيلم "ثم لم يبقى أحد" بالرغم من أن مشاهد الفيلم صورت باللون الأبيض والأسود إلا أن الإضاءة أهم من الألوان حيث كانت نوعيتها جيدة

¹- أجاتا كريستي، ثم لم يبق أحد، المصدر السابق، ص73.

مناسبة للموضوع والفترة التي كتبت فيها الرواية، فنجد تفاوت في الإضاءة من قوينة إلى خافتة تناسب الأحداث.

ب-4- الديكور:

الرواية تعددت فيها الأماكن انطلاقاً من الطريق، الشاطئ، البحر، الجزيرة، منزل السيد أوين، لكن لا نجد هذا الوصف دقيقاً لكن في الفيلم باعتبار التغييرات التي أحدثها المخرج حيث كان مكان الأحداث في الجزيرة فقط ومنزل السيد أوين فإنه اعتمد على ديكور التسعينات لأن الرواية كتبت في هذه الفترة فاستدل عليها المخرج من خلال الديكور، إذ نجد المنزل مبني اعتماداً على الهندسة المعمارية لفترة التسعينات. كما نجد اللباس الذي يوحي لهذه الفترة كذلك فنجد أثواب السيدة فيرا والسيدة برانت إعتد في تصميمها على تصاميم التسعينات ليوافق الأحداث، وكذلك بالنسبة لملابس الرجال.

4. أبعاد الاقتباس السينمائي من الرواية:

تعد الرواية من أهم مصادر النصوص المستخدمة في الدراما حتى أن بعض الروايات يتم اقتباسها أكثر من مرة مع اعتبار أن الصورة هي البنية الأولى عند المخرج و الكلمة هي البنية الأولى عند الكاتب، وهذا ما نجده مع رواية "ثم لم يبق أحد" والتي تم اقتباسها لأكثر من عمل سينمائي ومسرحي.....

ويرى البعض أن الرواية الجيدة هي التي تتحول إلى فيلم بسهولة بالمقابل فإن الفيلم السينمائي يخدم الروائي بمزيد من الترويج والانتشار لأعماله إلا أن عملية التحويل من الكلمة إلى الصورة معد من الأعمال الشاقة ولها مشاكلها والتي ذكرناها سابقاً، لكن في بعض الأحيان تزيد هذه المشاكل عن التي ذكرت سابقاً والتي كانت بين النص والمخرج، النص والكاتب، النص والملق، لتتعدى إلى مشاكل بين الروائي صاحب العمل والمخرج.

وهناك رأي نقدي يرى أن نجاح الرواية لا يعني نجاح الفيلم المنتج عنها وهذا لعدة أسباب يمكن أن تنحصر بين النص و المتلقي أو بين المخرج وطريقة إنتاج العمل فأحيانا الأسلوب المتبع عند الاخراج السينمائي يجعل الرواية عند تحويلها إلى الفيلم تسلك مسار آخر وتبتعد عن النجاح.

وحسب النقاد والدارسين لرواية "ثم لم يبقى أحد" لأجاتا كريستي وفيلم "ثم لم يبقى أحد" لرنيه كليز فإن كلا العملين حققا نجاحا كبيرا، فقد عرفت روايات أجاتا كريستي بالنجاح الذي طالما حققته فكان هذا التحويل عبارة عن لمسة مميزة أضيفت لنجاحها المعتاد، وكذلك رنيه كليز نال شهرة واسعة من خلال هذا العمل.

إن هذا الاقتباس من النص الروائي إلى النص السينمائي كانت له أبعاد عديدة، تذكر بعض منها في هذه النقاط التالية:

- كانت الرواية تحظى بالدراسة من طرف الفئة المتعلمة أي أنها كانت موجهة لفئة معينة فقط فكانت من أبعاد هذا الاقتباس توسيع دائرة المتلقين فشملت المتعلم والامي.
- وهناك أيضا الأبعاد التجارية حيث أن الرواية نالت نجاحا واسعا فكان الهدف من تحويلها إلى عمل سينمائي يعد تجاري يهدف لنيل ربح مالي كبير من خلال زيادة عدد المشاهدين.
- وهناك بعد اخر يتمثل في البعد الانساني فمثلا هنالك فئة من المجتمع من ذوي الاحتياجات الخاصة أو المكفوفين -الأعمى مثلا - فإنهم لا يتمكنون من قراءة الرواية لكن من خلال الفيلم الناطق فإن بإمكانهم سماع الحوار الذي يدور بينها فيرسم في مخيلته أحداث الفيلم.
- كما نجد بعدا اخر يتمثل في تجسيد الخيال في الواقع، فقد كان القارئ للرواية يرسم في مخيلته صور الأحداث لكن من خلال الفيلم تتجسد هذه الصورة الخيالية في الواقع من خلال الممثلين وكل عناصر انتاج الفيلم، فينتج الفيلم فضاء حقيقي تماما كالحياة.

- ومن الأبعاد أيضا نجد محاولة إشباع رغبات الجيل الشاب من الجمهور لأن فترة إنتاج هذا العمل عرفت بالحروب وانتشار الجرائم فسعت الرواية والفيلم لاظهار طرق وقوع الجريمة وكيفية حل القضية الغامضة.
- كما نجد بعد الافناع والإمتاع من خلال قراءة الرواية وفهم ما بين سطورها فكان هذا الإمتاع من خلال اللغة، لكن السينما أضفت لها طابعا خاصا من خلال متعة المشاهدة.
- نظرا لزيادة انشغال البشرية بقضايا المجتمع ومشاكله استغنى القارئ عن القراءة فهي تأخذ الكثير من وقته فكان للاقتباس السينمائي بعد وهدف في هذا المجال يتمثل في إعادة قيمة الرواية بين المجتمع لكن بطريقة تسمح باختصار الوقت.
- و نجد أيضا بعدا مهما يتمثل في البعد التاريخي الانجليزي خاصة أن قصة الجنود العشرة عرفت بكونها تحت تحكي عدت قصص لجرائم مختلفة كانت تعاش في مجتمعه.
- والبعد الاخر يظهر من خلال العلاقة القائمة بين الفنانين (الروائي والسينمائي) حيث سعى هذا الاقتباس إلى ترسيخ مبدأ الأخذ والعطاء واستيعاب الفنون لبعضها بحثا عن صيغ جمالية جديدة تتوفر على وسائل مختلفة للتعبير.

5. جدول يبيّن الاختلاف والتشابه بين السرد الروائي والسرد السينمائي (ثمّ لم يبق

أحد " نموذج)

الرواية	الفيلم
جنس أدبي وفني.	جنس ينتمي إلى فنون العرض.
سرد كلامي (مكتوب/ مقروء)، يتمّ عبر متواليات جمالية، كلّ جملة منه تحقق معنى دلالياً خاصاً بها. ويظهر السرد في الرواية من خلال اللغة، لذلك فإنّ اللغة في رواية "ثمّ لم يبق أحد" لغة فصحي وسلسة فهي موجّهة إلى عامّة الناس المتمكنين من القراءة.	سرد بصري كلامي (ملفوظ/ مصوّر) يتمّ عبر متاليات صوريّة، كلّ صورة منها تقدّم معنى دلالي للفيلم وتتصل عن طريق اللقطات. الصور في فيلم "ثمّ لم يبق أحد" صور واضحة من حيث الجودة، لكن نظراً للفترة التي ولدت فيها الرواية (1939) فقد ظهرت الصور باللون الأبيض والأسود.
الراوي هو السارد الأساسي في الرواية يخبرنا عن أحداث القصة وصراعات ومميزات الشخصيات.	الكاميرا فهي التي تنقل الأحداث للمشاهد.
يرصد السرد الروائي من خلال فصول الرواية.	يرصد السرد السينمائي من خلال المشاهد / اللقطات.
الشخصية الروائية تعيش في الخيال، فالقارئ في الرواية ينحل الشخصية حسب المواصفات التي وضعها المؤلف.	الشخصية السينمائية تعاش بصرياً يؤديها ممثلون. وهذا ما عمد له مخرج الفيلم "ثمّ لم يبق أحد"، ففي المشاهد الأولى وجه الكاميرا إلى الشخصيات التي على متن القارب واحد تلو الآخر ليعرفنا عليها.
الزمن في الرواية يأتي عن طريق إرشادية المصاحبة للزمن اللفظي (في الصباح، على الساعة...)	الزمن السينمائي يعبر عنه من خلال المونتاج من خلال الصور فمثلاً الليل يجعل المشاهد مظلمة وفي النهار إضاءة والشتاء من خلال المطر .. دون الحاجة للتلفظ بها، وكذلك يتمّ تنظيم السيرورة الزمنية من خلال هذا المونتاج فملا عند تقديم الأحداث، يتمّ العودة للماضي من خلال الفلاش باك...
المكان في الرواية ذو أهمية بالغة فهو الذي تجرّى فيه الأحداث وتتحرك خلاله الشخصيات، ويتحوّل لفضاء يحتوي كلّ العناصر الروائية وكان المكان في الرواية متعدّد، فنجد الطريق، العيادة، البحر، الجزيرة...	المكان السينمائي من العناصر الأكثر تعبيرية في الفيلم، فمن خلاله يتمّ ترتيب الشخصيات حسب أهميتها ومن خلاله يمكن معرفة حدود الصراع الدرامي المتولد في الفيلم. المكان في الفيلم كان محصوراً في جزيرة الجنود أين جرت كلّ الأحداث.

<p>للسينما وسيط بصري تتمتع بإمكانية الإيجاز والانتقال السريع بين الأحداث والأزمنة، الأماكن؛ مما يسمح باختزال بعض صفحات الرواية في لقطة واحدة أو مشهد.</p>	<p>للسرد الروائي وسيط لغوي، فاللغة هي المعبرة عن كلّ التفاصيل باعتماد الوصف الدقيق للشخصيات والأماكن، والذي قد يمتدّ في الرواية إلى عدّة صفحات فيتباين الطول من رواية لأخرى حسب التفاصيل.</p>
---	---

نجد اليوم تقاعلا متميِّزا بين الرواية والسينما، فالسينما تستعين بالرواية، ولأجل هذا نجد أنّ السينما اعتمدت على الاقتباس من الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين، ومما سبق، نستنتج جملة التقاطعات التي تجمع السردين الروائي والسينمائي؛ حيث يعتمد السرد الروائي على لغة الكلمات (وسيط لغوي) في حين يعتمد السرد السينمائي على الصورة (وسيط بصري)، ولكلّ من السردين مميزاته الخاصة وإن اختلفا في بعضها نجد الاشتراك في البعض الآخر.

خاتمة

من خلال دراستنا لما سبق نجد أن تحول الرواية من نصها المكتوب إلى نص مرئي ليس بالأمر السهل فهو يتطلب جهد كبير وهناك صعوبات على المخرج السينمائي تخطيها، لأن النص المكتوب يحمل خصائص فنية صعبة الترويض في المجال آخر.

وبهذا نكون قد خرجنا بمجموعة من النتائج نخلصها في النقاط التالية:

- تحمّل الرواية كنص مكتوب خصائص فنية وجمالية تميزه عن غيره من الفنون، وقد لقيت شهرة واسعة من قبل القارئ الذي يجول عاشقا بين سطورها وصفحاتها ويترك العنان لخياله ليرسم الاحداث والشخصيات ومكانها.
- أسهمت الرواية كنص مكتوب في شهرة الفنون الأخرى كالسينما التي اقتبست عدة أعمال من روايات مشهورة وعالمية.
- أسهمت السينما بدورها في الزيادة من شهرة بعض الروايات في صورة فنية بطابع جديد.
- هذا الانفتاح بين الرواية والسينما لا يكون انعكاسها إيجابا مطلقا في كل الاعمال فهناك بعض الاعمال التي لم تتل النجاح المطلوب فكان انعكاسها سلبيا على المخرج والرواية.
- إن القارئ للرواية يكون خياله هو الوسيط بينه وبين الكلمات أما مشاهد الفيلم فتكون الصورة كتجسيد لهذا الخيال.
- خرجت رواية "ثم لم يبق أحد" من الطابع الكتابي إلى الطابع المرئي بعدة أعمال وحملت معها نجاحا كبيرا باعتبارها رواية و فيلما.
- لا يمكن ان يكون الاقتباس من الرواية الى الفيلم اقتباسا حرفيا وهذا ما حدث مع رواية "ثم لم يبق أحد" فهناك بعض الفقرات المحذوفة داخل الفيلم
- لكل عمل أبعاده الخاصة وأهم بعد عند تحويل رواية "ثم لم يبق أحد" إلى فيلم سينمائي هو توسيع دائرة التلقي خاصة مع الشهرة الواسعة التي حققتها رواية أجاتا كريستي.
- يعتبر هذا العمل من الأعمال التي حققت نجاحا للمخرج وأضافت شهرة للمؤلفة.

ملحق

- ثم لم يبقى أحد"، الرواية والفيلم

1. بطاقة فنية للرواية :

العنوان: ثم لم يبقى أحد ((And Then There Were Non))

المؤلف: أجاتا كريستي

الإصدار: 1939

البلد: المملكة المتحدة

اللغة الأصلية: الإنجليزية

الترجمة. صلاح عبد الحق

مراجعة . نشأت فتحي

تحرير: محمود عبد الرزاق

النشر: داره الاجيال للترجمة والنشر

النوع: رواية بوليسية

المحتوى:

تحتوي الرواية على 16 فصل يروي قصة واحدة إضافة إلى خاتمة وملحق.

• نبذه عن حياه المؤلفة:

أجاتا كريستي **Agatha christie** :

ولدت في المقاطعة، ديونشير عام 1890 من أب أمريكي وأم انجليزية، اختارت أن تبقى على الجنسية الإنجليزية وقررت أن تعيش في بلدة توركاى معظم طفولتها تلقت اجاتا تعليمها في البيت مثل فتيات كثيرات تباعا التقاليد ذلك الوقت ثم التحقت بمدرسه في باريس و تعلمت الموسيقى، وكانت تشغل فراغها في زياره المتاحف والمعارض الكثيرة، وفي العشرينات من عمرها قررت العودة إلى انجلترا فتقدم لخطبتها العديد من الاثرياء والفقراء لكن رفضتهم وفي عام 1914 تزوجت من العسكري البريطاني إرتشي كريستي ومنه اخذت لقبها الذي لازمها طولا حياتها لكن زواجها فشل وتطلقت لأسباب عائليه لأنها كانت تؤمن بفكرة

ملحق

الصحة المشتركة أو الرقعة بين الزوجين وهذا ما لم تجده مع زوجها فانفصلت عنه بعد أن أنجبت إبنتها روزالندا.

في عام 1930 تزوجت أجاتا كريستي من ماكس مالوان عالم الآثار المعروف بعد أن التقت به في إحدى رحلاتها إلى العراق وكان عمرها انا ذاك 39 سنة بينما كان عمر زوجها 26 سنة، وقد أتاح لها هذا الزواج زياره معظم بلاد الشرق الأدنى فتجولت في بلاد العراق والشام ومصر..... فكانت لها الفرصة لكتابة أجمل رواياتها وقصصها المليئة بالاسرار والغموض التي جمعت بين الواقع والخيال.

لقد اعطت اجاتا تميزا للقصص البوليسية ببراعة حكايتها الروائية و لغتها المتدفقة و قدرتها الفريدة على ابتكار الشخصيات الغامضة والمؤثرة، وجعلت عنصر التشويق و الاثارة من العناصر الأساسية في مؤلفاتها.

ومن اهم اعمالها :

كان لهذا العديد من المؤلفات الروائية والاعمال المسرحية بما يقارب 73 رواية و 16 مسرحية اضافه إلى القصائد والسيرة الذاتية والاعمال الإذاعية ومن اهم رواياتها قضيه ستايليز الغامضة سنة 1920 .-لغز القطار الازرق 1928 . جريمة في القرية ،1930. جريمة في قطار الشرق السريع ،1934. الشاهد الصامت 1937، . ثم لم يبق أحد 1939، جثة في المكتبة 1942. اعلان عن الجريمة 1950 .جريمة في السكن الطلبة 1955. انتقال العدالة 1971 . الجريمة النائمة 1976

ومن المسرحيات نجد:

القهوة السوداء وكان أول عرض لها سنة 1930 ثم لم يبق منهم أحد 1943، جريمة على التل 1945، بيت العنكبوت 1954، حكم الثلاثة في 1962، المداخن 2006 وكان أول ظهور للعديد من قصصها في الصحف والجرائد والمجلات ومن أهمها تحقيقات دوار في 1924 للشركاء في الجريمة 1929، السيد كوين الغامض،1930 سير الجريمة

ملحق

في بغداد 1943، مغامرة كعكة العيد 1960 ، القضايا الأخيرة للأنسة ماريل 1979،
بينما يستمر الضوء والقصص الاخرى 1997.

وفي 12 يناير عام 1976 توفيت اجاتا كريستي في منزلها في اكسفورد عن عمر
يهاز 85 عاما وتم دفنها في كنيسة جولسي، انجلترا وبعد وفاتها بعام ثم نشر سيرتها الذاتية
عام 1977.

• ملخص الرواية

تبدأ أجاتا كريستي روايتها بالقاضي وارغريف الذي كان على مقعده في عربة المدخنين
في الدرجة الاولى في القطار والذي وصلته رساله من السيدة ستالست كلمنغتو والتي
كانت لها معرفة سابقة بالقاضي ،وكانت الرسالة عبارة عن دعوه إلى جزيره الجنود
وفي عربة أخرى تجلس فيرا كلايثور التي تم دعوتها للعمل سكرتيرة عن طريق
رسالة وتنص على أن موقع العمل جزيرة الجنود وكان في المقعد الذي يقابلها السيد فليب
لومبارد والذي كان في طريقه الى جزيرة الجنود للعمل، كما تجلس الانسة إميلي برنت
والتي تلقت رسالة من صديقتها في احد رحلاتها السابقة والتي تم فيها دعوتها لقضاء رحلة
الى جزيرة الجنود والتي تأمل أن تعجب بها وفي مقعد آخر جلس الجنرال ماك ارثر منتظرا
وصوله إلى جزيرة الجنود حيث تلقى كذلك رسالة من صديق قديم . في حين كان الدكتور
ارمسترونغ يقود سيارته متجها إلى جزيرة يسكن فيها رجل ثريا و استدعاه لعلاج زوجته
وفي تلك اللحظة عبرت سيارة رياضية فائقة السرعة والتي كانت لتوني مارستون وكانت
وجهته كذلك جزيرة الجنود، وكان السيد بلور راكبا في القطار متجها إلى جزيرة الجنود وفي
يده دفترًا ملحوظات كتب عليه اسماء الشخصيات التي ذكرت سابقا.

بدأ الفصل الثاني من الرواية في وصف الحشد الكبير من الناس في محطة المسافرين
حيث أخذت المجموعة التي كانت وجهتها الى جزيرة الجنود السيارة التي كانت بانتظارهم
وعندما وصل المتجهون نحو الجزيرة إلى الشاطئ كان عددهم ثمانية و كان في استقبالهم

ملحق

رجل لقيادة القارب الذي يعبر بهم البحر ليصل إلى الجزيرة ولما اوشكوا على الوصول ظهر لهم البيت السيد أوين الذي قام باستدعائهم وكان بيتا كبيرا عكس الأكواخ التي كانت تظهر على الضفة الاخرى من الجزيرة والتي شاهدها المسافرون من الشاطئ، وعتد دخولهم المنزل تم استقبالهم من طرف الخادم وزوجته السيد رجزر وأخذ كل ضيف إلى غرفته ليستريح حيث عثرت السيدة فيرا على قصيده معلقة بجدار غرفتها تروي قصة الجنود العشرة الذين تم قتلهم بالجزيرة وفي المساء اجتمع الضيوف على مائدة العشاء بعد رحله شاقه.

وفي الفصل الثالث بدأ بوصف مائدة الطعام والشراب الفاخر الذي أعد لهم من طرف الخادمين والتحفة الخزفية التي تحمل تماثيل لعشره جنود صغار و استغرب الجميع من وجود قصيدة الجنود الصغار معلقة في غرفهم، بعد إكمال العشاء جلس الضيوف في غرفة ينتظرون السيد أوين إلى أن سمعوا صوتا من جهاز التسجيل يتهم كل فرد بالجرائم التي ارتكبها وكان هذا بصوت السيد أوين فسقطت زوجة الخادم مغما عليها بعد أن سمعت التهمة الموجهة لها، تساءل الجميع عن الذي وضع هذا التسجيل فكان الخادم روجرز بأمر من السيد أوين من خلال رسالة تدعوهم للعمل ورسالة اخرى تتضمن أوامر استقبال الضيوف ومن بينها أسطوانة التسجيل، كان الجميع في حيرة يبحثون عن الاسباب الحقيقية لدعوتهم .

أما في الفصل الرابع من الكتاب تصف لنا الكاتبة حالة الضيوف وقلقهم من هذه القصة وقد علموا أن أسباب الدعوة التي كانت في الرسائل من أجل العمل ما هي إلا أسباب كاذبة وقد تم جلبهم للانتقام لكن حتى هذه الجرائم لم تكن حقيقية وبعد أن دخل الشك وبعض الخوف في نفوسهم قرروا العودة ومغادرة الجزيرة لكن اعتذر منهم الخادم لغياب القارب فهو لا يحضر إلا في صباح كل يوم . وافق الجميع على مغادرة الجزيرة في الصباح ما عدا أنطوني مارستون الذي لم يتفق معهم وبرأيه اكتشاف الحقيقة هو الحل الافضل ثم رفع كأسه التي كانت بجانبه و شربها دفعة واحدة وبسرعة بدأ بالسعال بصورة سيئة فوق أرضا.

ملحق

في الفصل الخامس تبدأ أحداث الاثارة بسقوط مارستون أرضا ما جعل الجميع يندهشون مما حدث ليخبرهم الدكتور أرمسترونج أنه ميت والسبب مادة قاتلة في الكاس الذي شرب منه فاعتبروه انتحارا لأن هذه المادة لم تكن في الكؤوس الأخرى وقارورة العصير، تعجب الجميع مما حدث لكن لم يكن باليد حيلة وقرروا الذهاب لغرفهم للاسترخاء والخادم أخذ الصحون للمطبخ فانتبه للقطعة التي عليها تماثيل الجنود أنها نقص منها تمثال واحد.

في الفصل السادس تنتقل الاحداث الى الخادم روجرز الذي كان في غرفه الدكتور في الصباح الباكر يطالبه عاجلا لأن زوجته لم تكن في حاله جيدة وبعد ان فحصها أخبره أنها ماتت ويعتقدون أن السبب خلل في القلب لأنهم لم يجدوا سببا آخر يفسر ما حدث وكان قلقهم يزداد أكثر خاصة بعد أن تأخر القارب عن مواعده لأنهم حضروا أنفسهم للمغادرة لكنهم يئسوا من الانتحار وفي هذه الأثناء يدخل الخادم طالبا الدكتور أرمسترونج وهو في حالة قلق طالبا الانفراد معه في المطبخ ليخبره عن امر التماثيل وأنه بعد موت زوجته لم يبق سوى ثمانية منهم.

وفي الفصل السابع خرجت السيدة برنت مع فيرا للشاطئ لمراقبه القارب لكن دون جدوى فهو لم يأتي وشعرتا بالاستياء من وضعهما وكيف تم خداعهما برسالة فقط واخذتا في الحديث عن حياتهما وكيف ان السيدة برنت انسانة فضيلة متشددة لدينها بينما كان الدكتور و السيد لومبارد يتحدثان عن افراد عن الوضع الذي يعيشونه وقد بدأ الشك يسيطر عليهما بأن موت مارستون لم يكن انتحارا وموت الخادمة لم يكن سبب قلبها وانما قتلا عمدا وأخبره عن امر تماثيل الجنود الصغار فردد الدكتور الأنشودة المعلقة في حائط كل غرفة عن الجنود العشرة، فتأكد أن هذا الأمر ليس مجرد صدفة وأن المجرم لن يكون بعيدا عنهم فقد اكد لهم الخادم أن الجزيرة لا يوجد فيها الا الضيوف الثمانية اضافة اليه وزوجته وهذا حين وصولهم الى هذا المكان وهذا ما يزرع الشك بأن السيد أوين اما أن يكون واحدا منهم أو مختبئ في مكان ما على الجزيرة وهذه الجزيرة ليست الا صخرة صغيرة المساحة تستطيع تقنيشها بقليل من الجهد فانطلقوا فورا في مهمة البحث عنه بمشاركة السيد بلور.

ملحق

وفي الفصل الثامن انظم السيد بلور الى الدكتور والسيد لومبارد وخرجوا في عملية البحث عن السيد أوين المجهول لكن بحثهم لم يأتي بأي نتيجة ولم يجدوا أثرا للمجرم و زادهم قلق غياب القارب الذي يقلهم وأصبح الجميع في انتظار النهاية التي لا يعلمها أحد، وبعد أن بحثوا جيدا في الجزيرة ولم يجدوا شيئا عادوا للبحث داخل المنزل الذي تم تفتيشه بسهولة فقد كان كل شيء واضحا وبسيطا فالبناء عصري خال من أي جزء خفي.

وفي الفصل التاسع ذكر المؤلف حالة الشخصيات بعد بحثهم عن السيد أوين داخل المنزل وخارجه ولم يعثروا على إثر له، فاصبح تفكيره أن هذا المجرم من صنع خيالهم فلا يوجد على الجزيرة سوى الثمانية أشخاص المتبقية من مجموع عشرة اشخاص سافروا للجزيرة ومات منه اثنان لكن فكره موت الشخصين مجرد صدفة لم يتقبلوها والدكتور شرح لهم الأمر لانه من أهل الاختصاص ويعلم أن أسباب الموت ليست عادية وأصبحت الشكوك في الاشخاص الموجودين داخل المنزل وكل فرد يشك في الاخر.

وفي الصباح اجتمع الضيوف على مائدة الطعام لكن انتبهوا لغياب الجنرال مارك أرثر عنهم فذهب السيد لومبارد والدكتور أرمسترونغ للبحث عنه بعد أن رأته فيرا وحيدا أمام البحر لكن سرعان ما عاد الدكتور ليخبرهم أن الجنرال مات، فزع الجميع وأحسوا بالخطر الذي يدور حولهم وبعد مدة اكتشفوا ان قطعة الجنود نقصت منها تمثال ثالث بعد موت الجنيرال وكان عليهم اكتشاف الفاعل حيث توصلوا وتأكدوا من ان مرتكب الجرائم واحد منهم خاصة أن موت الجنرال كان بسبب ضربة بألة حادة على مؤخرة رأسه ما أدى به إلي الموت وازافة إلى بحثهم في الجزيرة ولم يجدوا شيئا أيقنوا أن هذه الحوادث بفعل فاعل وليست مجرد صدفة' وأخذ كل شخص يوجه اتهاماته لشخص آخر والبحث عن الأدلة لكشف الفاعل وفي الفصل العاشر يواصل الرجل البحث عن الحقيقة دون استثناء السيدة برانت والسيدة فيرا فهما أيضا محل الشك لأن لا أحد قدم إلى الجزيرة دون جريمة، وبعد حديث مطول بين قبول ورفض للاتهامات الموجهة لكل فرد قرروا تناول العشاء وذهاب لنوم واتخاذ الاحتياطات اللازمة لمنع المجرم من ارتكاب جريمة اخرى لينتقل إلى الفصل

ملحق

الحادي عشر والذي كانت بدايته مع الصباح الجديد للشخصيات أين استيقظ البقية بعد ليلة مليئة بأحداث فاتجهاوا لتناول فطور الصباح لكن لم يكن معدا برغم من تأخرهم في الاستيقاظ، وبحث عن الخادم روجزر فلم يجده في غرفته و ذهبوا للبحث عنه خارجا فوجدوه ملقا في الارض وإصابة بليغة على رأسه بواسطة الالة التي كان يقطع بها الخشب. وبعد عودتهم للمنزل لاحظوا أن قطعة التماثيل ينقص منها جندي اخر وحاولوا تحليل الحادث لكن لم يعثروا على دليل يفسر كيف وقعت الجريمة وفي هذه الأثناء تصاب الأنسة فيرا بنوبة من الضحك مع صراخ قوي كأنها مجنونة، فقد فقدت أعصابها بسبب الاوضاع التي تعيشها ثم عادت الى وعيها بعد صفة من الدكتور أرمسترونغ وفي هذه المرة كانت الشكوك أن السيدة برانت هي مرتكبة الجريمة لأن وقت قتل الخادم روجزر كانت هي تتجول خارج المنزل فكانت المشتبه بها، لكن هذا الأمر لا يؤكد إدانتها ما يجعل الشكوك في الاخرين واردة.

لتواصل في الفصل الثاني عشر وبعد أن تناول الأفراد الستة فطورهم وهم الجميع بجمع الصحون و اعتذرت السيدة برانت عن ذلك لأصابتها بدوار فزعموا أنها بسبب الصدمة وتركوها ترتاح وفي هذه الاثناء كانت السيدة برانت تتحسن بعض الشيء إلى أن سمعت صوت النحلة التي لسعتها في جانب عنقها، والبقية في غرفة الجلوس يتحدثون عن السيدة برانت وعن شكوكهم فيها وبعد أن أحسوا أنها تأخرت عليهم ذهبوا للاطمئنان عليها لكن وجدوها ميتة فتأكدوا من براءتها، وعندما قام الدكتور بفحصها تبين أن سبب الموت لم يكن النحلة التي تحاول الخروج من النافذة وإنما بسبب حقنة سامة بجانب عنقها بفعل إنسان متعمد وضع النحلة في المكان لتتطابق مع أبيات القصيدة، وبعد موتها لم يبقى في البيت سوى خمسة أشخاص

فزاد الخوف بنفوسهم ولكي يتأكدوا من سلامتهم قرروا جمع المعدات التي بحوزة كل فرد من أدويه وأسلحة من أجل الاحتفاظ بها في صندوق مغلق وإخفاء المفاتيح لكي لا

يتمكن من الوصول اليها لكن لم يعثروا على مسدس السيد لومبارد فبحثوا عنه كثيرا لكن دون جدوة وعثروا فقط على الإبرة التي قتلت بها السيدة برانت مع تمثال آخر للجنود الصغار.

وفي الفصل الثالث عشر تحولت حاله الافراد الخمسة الباقية من الشكوك إلى الوحشية فكل واحد يفكر في نفسه فقط وكيفية النجاة ولا يسمح لأي احد بمغادرة المكان بمفرده فحضروا الطعام معا وجلسوا معا يستمعون لحالة الجو خارج المنزل من المطر ورياح ويكادون يصابون بالجنون للوضع الذي يعيشونه، بقي الخمسة معا ينتظرون مصيرهم، وبسبب الحر الشديد ذهبت السيدة فيرا لغرفتها للاستحمام وأخذت معها شمعة لانهم لم يتمكنوا من اشعال محرك الإنارة الذي كان خارج المنزل، وعند دخولها لغرفتها انطقت شمعتها بسبب الهواء الذي دخل من النافذة واحست كأن يدا وضعت على عنقها تحاول خنقها فصرخت بأعلى صوتها ومن شدة الخوف أغمي عليها، بعد ان سمع الرجال الأربعة صوتها أسرعوا نحوها في الطابق العلوي فوجدوها ممدودة في الأرض وبعد ان صحت من غيبوبتها و وجدت الرجال حولها حكك لهم ما جرى ولما بحثوا في الغرفة لم يجدوا سوى عشا بحريا معلقا في الغرفة، ففهموا ما حدث وفي هذه الاثناء انتبهوا لغياب القاضي وارغريف الذي اعتقدوا أنه تبعهم فأسرعوا للطابق السفلي بحثا عنه، فوجدوه في مقعده مقتولا برصاصة وسط جبينه، ذهل الجميع مما حدث وحزنوا لنهاية القاضي.

وفي الفصل الرابع عشر ذكرت تفاصيل الجريمة وكيف تم خداعهم بالعشب البحري في غرفة السيدة فيرا فقط كانت خطة محكمة لقتل القاضي ،وبعد هذه الجريمة الأخرى لم يبقى سوى أربعة أشخاص جالسون على الطاولة يفكرون دون جدوى، وبعد التعب الشديد قرروا الذهاب لغرفهم ليستريحوا وبعد مدة سمع بلور صوت أقدام خافت يتجه نحو الطابق السفلي فخرج ليستطلع الأمر فرأى شخص يخرج من المنزل فأسرع لايقاظ البقية لكنهم لم يعثروا على الدكتور وقرر لومبارد و بلور مطاردته لفهم ما حدث بعد أن أوصى السيدة فيرا بعدم فتح الباب لأي احد الا اذا تأكدت منهم ونبهها الا تفتح خاصة للدكتور ارمسترونج فقد يكون المجرم ويحاول قتلها، وبعد مدة من البحث عاد لومبارد و بلور و تساءلت فيرا عن

ملحق

الدكتور فاخبروها انهم لم يعثروا عليه وشكوا انه مرتكب الجرائم وغادر الجزيرة كي لا يكشف أمره.

وفي الفصل الخامس عشر اين كان الثلاثة البقية على مائدة الافطار وتقابلهم ثلاثة تماثيل، قرروا الخروج لأعلى صخرة في الجزيرة لبحث إشعارات للشاطئ لعل أحدا يأتي لنجدتهم لكن لم يتلقوا نتيجة فظلوا في الخارج خوفا من دخول المنزل وبعد مرور الوقت شعر بلور بالجوع فذهب للمنزل لأخذ بعض الطعام. وبعد مدة سمع لومبارد و فيرا صوت ارتطام قوي فأسرعوا نحو المنزل ليجدوا بلور ممتدا في الأرض بعد أن سقطت عليه كتلة من رخام المنزل، فاحتاروا من يكون الفاعل ولم يخطر بذهنهم سوى الدكتور لأنه الوحيد الذي اختفى دون اثر ولا جثة فكانوا خائفين من دخول المنزل فمن الممكن أن يكون استدراجهم للداخل من خططه لقتلهم، فقرروا البقاء خارجه حتى يحل الصباح. وبعد ان شعرت فيرا بالملل ذهبا للتجول قليلا واثناء تجولهم عثروا على جثه الدكتور ملقاة بين الصخور قرب الشاطئ .

وفي الفصل السادس عشر كان لومبارد وفيرا ينظران للجثة مندهشا متيقنين ان لا احد سواهما على الجزيرة، فبدأ كل واحد منهما باتهام الآخر وفي لحظة غفلة تمكنت فيرا من سحب المسدس من لومبارد محاولة قتله و تمكنت من ذلك حينما حاول منعها تسقط ارضا والرصاصه تخترق قلبه، فارتاحت بعد ان بقيت لوحدها حية مع تسعة جثث. شعرت فيرا بالطمأنينة وقررت العودة الى المنزل لتناول الطعام والنوم بعد ان زال الخوف، لكن بمجرد دخول المنزل راودها شعور غريب بين الخوف من النوم مع مجموعة من الجثث ومصيرها فصعدت الى الطابق العلوي حيث وجدت حبل مشنقة معلق امامها فرددت البيت الاخير من القصيدة "ذهب وشنق نفسه، ثم لم يبقى احد " وطبقت ذلك بانتحارها.

وفي خاتمه الرواية تمكنت الشرطة من الوصول الى المكان وتفقدته لكن لم يعثروا سوى على عشرة جثث ولغز مقتلهم لم يتمكنوا من حله.

وتعمدت الكاتبة لإضافة الملحق و يتضمن وثيقة بعثها قبطان سفينة صيد للشرطة وهي عباره عن رساله موقعة من لوراس وارغريف داخل زجاجة في عرض البحر في

ملحق

مكان قريب من جزيرة الهند، وهذه رسالة يروي فيها القاضي وارغريف أحداث الجريمة وكيف تمكن من تحقيق العدالة في القضايا التي لم تتمكن المحكمة من تحقيق العدالة فيها، وكيف قام بقتل نفسه بشكل دقيق بعد تنفيذ هذه الجرائم.

2- بطاقة تقنية للفيلم:

العنوان: ثم لم يبقى أحد

النوع: فيلم بوليسي

الاقتباس: من رواية ثم لم يبقى احد، ل أجاتا كريستي

إخراج: رينيه كلير

تاريخ الإصدار: 1945

لغة العمل: انجليزية

مدة العرض: 59 ثانية، 36 دقيقة و 1 سا

مدير التصوير: لوسين اندريوت

مهندس الصوت: شارل بريفيين

المنتج: رينيه كير

الترجمة: إحسان سويد

لغة الترجمة: عربية

نوع الترجمة: كتابية أسفل شاشة العرض

الممثلين:

باربي فيتغرايد / والتر أوستون / لويس هايورد / رولاند يونغ / جون دويريز / ميشا

اور / اوبري سهيت / جوديت اندرسون / ريشارد هايدين / كوني ليونارد / هاري لورستون

• نبذه عن حياه المخرج:

ملحق

رينيه كلير (بالفرنسية Réne Clair)، من مواليد 11 نوفمبر، 1898 فرنسي الاصل اسمه الحقيقي رينيه لوسيان شوميت وهو مخرج وكاتب فرنسي اسس لتيار السينما الشعرية الفرنسية في ثلاثينيات القرن الماضي.

بدأت شهرته في عشرينيات القرن العشرين بصفته مخرجا للسينما الصامتة، وظهرت لمسته في مزج الكوميديا بالخيال، واكتسب حب الجمهور بفيلمه "قبعة القش الإيطالية" سنة 1927، وحين بدأت الافلام الناطقة بدأ كلير في اخراج الافلام الكوميدية الموسيقية قبل ذهابه الى الخارج للعمل في الولايات المتحدة لأكثر من عشره سنوات، وبعودته الى فرنسا استمر في انتاج افلام تميزت بالطرافة والفكاهة مع عرضه في كثير من الاحيان حنينه الى الحياة الفرنسية في السنوات السابقة، وفي عام 1960 رشح عضوا في أكاديمية اللغة الفرنسية .

توفي رينيه كلير في 15 مارس 1981 .

من اهم اعماله:

قبعة القش الإيطالية 1928

تحت اسقف بيوت باريس 1930

المليون 1931

الحرية لنا 1931

الشيخ يتجه غربا 1935

تزوجت ساحرة 1942

ثم لم يبقى أحد 1945

أبواب باريس 1957

والعديد من الاعمال الأخرى

• ملخص الفيلم:

ملحق

تدور أحداث الفيلم حول مجموعة من الأشخاص ركبوا القارب ووجهته نحو جزيرة بعيدة عن الساحل حيث يظهر الملل والتعب سيد الموقف، ما عدا سائق القارب الذي تبدو عليه ملامح السعادة وهو مستمتع بتناوله قطعة الخبز التي بيده، الى ان استقر القارب قرب اليابسة، نزل المسافرون وكان في استقبالهم الخادمة زوجها، ثم ادخلهم المنزل بعد ان تسلم الخادم رسالة كانت مع أحد الحاضرين الى الجزيرة، وبعد ان اخذ كل فرد غرفته اجتمعوا في صالة البيت منتظرين السيد والسيدة "أوين" اللذين قاما باستدعائهم الى هذا المكان، ليخبرهم الخادم انهما سيتأخرون لكن اللقاء معهم سيكون في موعد العشاء على الساعة الثامنة.

فكانت الفرصة ليتعرفوا على بعضهم، فكانت فيرا كلايثورن وقد استدعت للعمل كسكرتيرة للسيدة "أوين" ، السيدة إميلي برنت ، الأمير نيكيتا ستارلوف، القاضي كوينكانون، الدكتور أرمسترونج ، فيليب لومبارد، الجنيرال ماندريك جون، ويليام هنري بلور، إضافة الى الخادمة إيثل وزوجها الخادم روجر اي انهم عشرة اشخاص في جزيرة ببيت واحد ينتظرون قدوم السيد و السيدة "أوين"

الجميع في الصالة لفتت انتباههم قطعه مركزية على طاولة الطعام تحمل عشرة تماثيل لجنود صغار فتخبرهم كلايثورن ان هذه القطعة تذكرهم بأغنية الروضة عن عشرة هنود صغار ذهبوا لجزيرة فماتوا جميعا، ليقوم السيد ستارلوف بأداء القصيدة على البيانو الذي كان في الصالة، وبمجرد اكماله قام الخادم روجر بوضع قرص تسجيل على آلة الاستماع، فبدأ التسجيل والذي هو بصوت السيد أوين يذكر كل واحد من العشرة بالجرائم التي ارتكبتها.

تغيرت الاجواء في الصالة فالجميع في حالة دهشة يتسألون عن هذا السيد أوين الذي قام باستدعائهم واتهامهم، فلم يكن لاحد من الحاضرين معرفة شخصيه به، فقد تم استدعائهم من خلال رسالة من اصدقاء قدامي لقضاء عطلة نهاية الأسبوع كضيوف في بيت سيد "أوين" لكن الحقيقة كان الهدف من الرحلة عمل سري مقابل اموال باهظة. لكن في حديثهم ومحاولة الخروج من الغموض يتبين لهم اسباب الدعوة لم تكن للعمل فالمراسل يعرف

ملحق

تفاصيل حياتهم الخاصة فدخلهم الشك والقلق فيقررون مغادره الجزيرة والعودة الى موطنهم ليخبرهم الخادم ان القارب الذي نقلهم غادر ولن يعود الا بعد ايام ما يجعلهم مضطرين للبقاء هناك من يوم الجمعة الى غاية يوم الاثنين، يوم عوده القارب.

كان الجميع يتساءل عن الوضع الغريب الذي يعيشونه، والسيد ستارلوف كعادته كان يعرف على البيانو، وبمجرد انه شرب من الكاس الذي امامه وقع أرضا فيعتقد الجميع انه اغماء بسبب الخمر، ليخبرهم الدكتور أرمسترونج انه ميت وما شربه في الكأس كان محلولاً مميتاً، ليظهر على التمثال وقوع أحد جنوده.

وفي صباح اليوم الموالي والجميع على طاولة الصالة فينتبهون لقطعه التماثيل والتي تكسر منها تماثيلين ليصلهم خبر موت الخادمة ايثل أثناء نومها بسبب فشل في القلب، وهنا تزداد حيرتهم والقاضي كوينكانون يتذكر اغنيه الروضة التي القتها الأنسة كلايثورن، فذكرهم بها ويطابقون الاوضاع التي يعيشونها فيدركون ان سبب الدعوة كان من اجل قتلهم واحده تلو الاخر يباعا لأحداث القصيدة، لذلك قرروا البحث عن السيد "أوين" الذي يعتقدون انه مختبئ في الجزيرة، وفي المساء وبعد عودتهم من البحث يلاحظون غياب الجنرال ماندريك ويعثرون عليه قتيلاً على الشاطئ بواسطة الة حادة، وبذلك يسقط تماثيل اخر من القطعة. وبعد بحثهم عن السيدة "أوين" في الجزيرة ولم يعثروا عليه أصبحت الشكوك ان يكون واحدا منهم، فاجروا تصويتاً فكان الخادم روجر يحمل أكثر الاصوات أي أنه المشكوك في أمره أكثر بأن يكون هو السيد "أوين" فقرروا جعله ينام خارج المنزل في غرفه الحطب واغلقوا عليه الأبواب، وفي اليوم التالي يبحثون عن الخادم ليجهز لهم الفطور فيجدونه مقتولاً في حديقة المنزل بالألة التي كان يقطع بها الحطب، فينقص تماثيل اخر من القطعة ليبقي عددهم ستة تماثيل و ستة أشخاص. الوقت يمضي و كل واحد ينتظر دوره و كيف سيحاول انقاذ نفسه ليأتي الدور علي السيدة برنت بعد أن ان عثروا عليها ميتة في سريرها وبجوارها ابرة محلول قاتل، لكن الفاعل تعمد وضع نحلته في الغرفة لتتطابق طريقة قتلها مع أبيات القصيدة.

ملحق

الخمسة الباقون على طاولة الطعام والتمثال أمامهم، ولا توجد إنارة وعلموا أن المجرم عمد لفعل ذلك، ولا أحد يستطيع الذهاب لإحضار الحطب خوفاً أن يحدث كما حدث لروجر، فتشعر الأنسة كلايتورن بالبرد وتذهب لغرفتها في الطابق العلو لإحضار معطفها، وهي هناك سمعوا صراخها، الجميع أسرع نحوها فيجدونها على الأرض ترتعش خوفاً لتخبرهم أنها أحست بشيء يلامس عنقها فوقعت وانطفأت شموعها وعندما أشعلوا الشموع وجدوا أنه مجرد عشب بحري معلق في الغرفة، أحسوا أنها لم تكن سوى خدعه من القاتل فانتبهوا لغياب القاضي كوينكانون بينهم فاسرعوا للأسفل ووجدوه مقتولاً في مقعده على الطاولة والرصاصه مخترقه وسط رأسه، والقطعة على الطاولة لم يبقى فيها سوى أربعة تماثيل وفي البيت أربعة أشخاص، الشك يزداد أكثر لكن لا حل آخر سوى أن يذهب كل واحد لغرفته ويغلق بابه بانتظار الضحية الأخرى، إلي أن سمع سيد لومبارد والأنسة كلايتورن صوتاً ينزل أسفل الدرج، فبحث عن بلور الذي كان نائماً بغرفته، وبحثوا عن الدكتور فلم يجده، ولاحظوا أن قطعة التماثيل لم تبق فيها سوى ثلاثة جنود ففهموا أن الدكتور يخدعهم ويهمهم بمقتله، وفي الصباح كان بلور خارج المنزل وبيده منظار وكان على وشك أن يكتشف شيئاً لكن في تلك اللحظات يسقط عليه جزء من الجدار ليصبح الضحية الثامنة وبعد أن عرف لومبارد و كلايتورن بالأمر وعثروا على الدكتور ميتاً في الشاطئ دخل الشك بينهما فلم يبقى على الجزيرة سواهما هذا يعني ان أوين هو واحداً منهم، لكن يعترف لومبارد أنه منتحل لهذه الشخصية فقط وفي الحقيقة هو سيد شارلن مورلي صديق للسيد لومبارد الذي انتحر منذ مده، وجاء منتحلاً شخصيته ليعرف سر الرسالة التي وصلت الى لومبارد من طرف أوين ان كان لها علاقه بمقتله، وكذلك اعترفت كلايتورن أنها لم ترتكب الجريمة التي أتهمت بها، فكان عليهما اكتشاف السر الموجود في الجزيرة فكان عليهما خداع المرتكب لهذه الجرائم والذين علموا أنه يراقبهم، فطلب لومبارد من كلايتورن ان تطلق عليه الرصاص ليعتقد المجرم أنه مات فكان الأمر كذلك ليظهر على التمثال جندي وأحد فقط فقد سقط التاسع بعد موت لومبارد المزيف

ملحق

تعود كلايثورن الى المنزل وتجد حبلا معلقا في الصالة فقد كانت نهاية الجندي الأخير حسب القصيدة بشنق نفسه، وفي هذه الأثناء تسمع تصفييرا قادمًا من الغرفة المقابلة، تتجه الى هناك لتجد القاضي كوينكانون و يذكرها بالمقطع الأخير من القصيدة ويطلب منها شنق نفسها، وقبل ذلك أخبرها بغايته من ارتكابه كل هذه الجرائم وهي تحقيق العدالة المثالية بعد ان فقد منصبه كقاضي محترف ويعاقب المجرمين بطريقته الخاصة، ولإتمام هذه المهمة دون أن يكشف أمره وحقيقته استغلها وهي الوحيدة من بيت الحاضرين التي لم ترتكب جريمة، وكان مشهد مقتله بالاتفاق مع الدكتور و قتله بعد تنفيذ جرائمه، وأخبرها أنه نفذ ما جاءت به القصيدة وعند عودة القارب الى الجزيرة لن يجد سوى عشرة جثث ولغز غير قابل للحل لذلك عليها أن تشنق نفسها فهي الوحيدة التي بقيت على الجزيرة مع تسعة جثث. فتدفع الأمر، ويظهر السيد لومبارد خلف الأريكة التي يجلس عليها القاضي، فيندهش القاضي من عدم موت لومبارد لكن كان قد شرب من الكأس الذي امامه فيموت في مكانه. وفي النهاية يفرح لومبارد و كلايثورن لأن القاضي لم يتمكن منهما ، لكن في هذه اللحظات ترى كلايثورن شخصا عبر النافذة فاعتقدت أن هناك شخص آخر يراقبهما، وهنا يدخل الرجل الذي كان يقود القارب ليخبرهم بموعد العودة، وهكذا ينتهي الفيلم بخروج لومبارد و كلايثورن خارج المنزل متجهان نحو القارب وقد ولدت بينهما علاقة حب في جزيرة مهجورة وقائد القارب يدخل للمنزل باحثا عن الأشخاص الاخرين.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم:

أولاً: المصادر

1- أجاتا كريستي: ثم لم يبق أحد، ترجمة صلاح عبد الحق، دار الأجيال للترجمة والنشر، 1939م.

2- رينيه كلير، فيلم " ثُمَّ لَمْ يَبْقَ أَحَدٌ"، تر: إحسان سويد، 1945م.

ثانياً: المراجع

1- المعاجم:

1- ابراهيم انيس واخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

2- ابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر، باب الرأ مع الواو، تحقيق احمد الزاوي محمود و محمد الصالحي ، المكتبة العلمية ،بيروت ط 1 ، 1963.

3- ابن منظور: لسان العرب ، دار صادر ،بيروت ، 2010

4- أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، مكتبة لسان العرب عالم الكتب، جزء 3، ط 1، 2008.

5- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطويرها، مطبعة المجتمع العلمي العراقي، بغداد ، ط 1 ، 1983.

6- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم، بيروت، طبعة 2، 1984.

7- مجمع اللغة العربية ، معجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ،مصر القاهرة، ط3، 2011.

2- الكتب المترجمة:

- 1- اندريه بازان: منهاج السينما، ترجمة ريمون فرنسيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ط1، 2016.
 - 2- جورج سادول: تاريخ السينما في العالم، (مترجم) منشورات البحر المتوسط 1968.
 - 3- جيرار جنيت: العودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد المعتصم، المركز الثقافي العربي، المغربي طبعة1، 2000.
 - 4- رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الأثماء الحضاري ط1 2002.
 - 5- كيفن جاكسون: السينما الناطقة، ترجمة علام خضر منشورات وزارة الثقافة، دمشق طبعة1. 2007.
 - 6- لوتمان يوري: مدخل إلى سينمائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، النادي السينمائي، دمشق 1989.
 - 7- ماري تيريز جورتو: معجم المصطلحات السينمائية، تقنية الكتابة للسينما، ترجمة، فاتر بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2007.
 - 8- مالكوم برادبري : الرواية اليوم، ترجمه: عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 1 ، 2009.
 - 9- وليام جي جوستانزو : السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، المملكة المتحدة، ترجمة زياد ابراهيم تحقيق مصطفى محمد فؤاد مؤسسة هنداوي 2019.
- 3- الكتب العربية:
- 1- جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت 1978.

- 2- حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، الدار العلمية للعلوم، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2009 .
- 3- خليل رزق: جدولات الحكمة مقدمة لدراسة العربية، بيروت، لبنان، 1998.
- 4- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2015.
- 5- السيد ابراهيم: نظيرة الرواية، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.
- 6- سيزا القاسم: بناء الرواية، دار التنوين للطباعة والنشر، لبنان، طبعة1، 1985.
- 7- عبد الرحيم العلام: من يحكي الرواية، الهيئة المصرية العامة للكاتب، مصر، 2008.
- 8- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحيث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
- 9- عدنان مدانات، عدسات الخيال، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، 2007.
- 10- علاء عبد العزيز: السيد الفيلم بين اللغة والنص-مقاربة منهجية في انتاج المعنى ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، مصر ، 2019.
- 11- فارس مهدي القيسي: التكنولوجيا الرقمية في الانتاج السينمائي والتلفزيوني.
- 12- محمد الدين محمد يعقوب الفيروز : القاموس المحيط، مادة روي، دار الحديث القاهرة.
- 13- محمد الصقراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، طبعة1، 2008.
- 14- محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية و الجمالية و السردية ، دار النشر دحلب ،الجزائر،2007.
- 15- هبة فتوح: نشأه وتطور الإعلام 2015.

4- الرسائل الجماعية و مذكرات التخرج

1. خديجة قيطون، عبده قوجيل: سيمولوجيا الشخصيات في رواية "تواشبح الورد" لمنى بلشم، مذكره مستر في الأدب العربي، إشراف دار حفيظة سواسية، جامعة، العربي بن مهدي أم البواقي، 2016 ، 2017

2. دليلة بوخاري، نورية بوخاري: الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائية والصور السينمائية، مذكرة ماستر أدب عربي، جامعه عبد الرحمن ميرة، بجاية، 2014 2015

5- المواقع الإلكترونية

1. اسامه فاروق: السينما والأدب، الخيانة هي الحل، مجلة المدن: 7 ماي 2017، تاريخ الاطلاع: 09.02.2022، الموقع الإلكتروني /2017/5/7/
<https://www.almodon.com/culture>

2. ريم المسمار: كتابات على الشاشة، جريدة المستقبل 8 يناير 2010، تاريخ الاطلاع: 09.02.2022 ، الموقع الإلكتروني: 384598
<https://www.almustaqbal.com/culture>

3. ماركيز اليوم: مدخن إلى العلاقة بين السينما والأدب العدد ، 15 ص 113 ، 10/10/2014 ، الموقع الإلكتروني: www.alyom.com /10/10/2014

4. يوسف يوسف: الرواية والفيلم، نماذج وتطبيقات، شوهد يوم: 2018/09/05

الموقع الإلكتروني: www.stratimes.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

- 01 المقدمة -
- 05 المدخل -

الفصل الأول: الرواية والسّينما

- 11 1. الرواية -
- 11 أ. تعريف الرواية -
- 13 ب. الرواية البوليسية -
- 16 ج. فعل الكتابة في النص المكتوب -
- 18 د. فعل القراءة في النص المكتوب -
- 2. السّينما -
- 20 أ. تعريف السّينما -
- 24 ب. نشأة و تطور السّينما -
- 26 ج. مفهوم الفيلم السّينمائي -
- 26 تطور السّينما -

الفصل الثاني: بين الرواية والفيلم

- 33 تمهيد -
- 33 1. العلاقة بين الرواية و السّينما -
- 36 2. خصائص السرد الروائي و السرد السّينمائي -
- 36 أولاً: السرد الروائي -
- 40 ثانياً: السرد السّينمائي -
- 42 3. "ثم لم يبق احد " من الرواية الى الفيلم -
- 43 أ. المستوى الفني للرواية و الفيلم -
- 43 1. اللغة -
- 47 2. الأحداث -
- 49 3. الشخصيات -

فهرس الموضوعات

- أ.4 الحوار 49
- ب. المؤثرات السمعية البصرية 50
- ب.1. الموسيقى التصويرية 50
- ب.2. زاوية التصوير 51
- ب.3. الإضاءة 51
- ب.4. الديكور 51
- 4 . ابعاد الاقتباس السينمائي من الرواية 52
- 5. جدول يبين أوجه التشابه و الاختلاف بين السردين 55
- الخاتمة 58
- ملحق 60
- قائمة المصادر و المراجع 75
- فهرس الموضوعات 81

ملخص:

يتناول موضوع المذكرة الرواية من الكتابة إلى السينما رواية " ثم لم يبق أحد لأجاتا كريستي " أنموذجًا، يهدف هذا البحث إلى إنشاء مقارنة بين الرواية والسينما، باعتماد الفيلم " ثم لم يبق أحد " لرينيه كليير.

تضمن البحث بين سطورمه مقدمة بين فيها أهمية الموضوع وأسباب اختياره، ومدخل ضبط فيه تعريف الاقتباس وأنواعه، ثم فصلين حدد في الفصل الأول تعريف للرواية والسينما، مع ضبط العلاقة بينهما. وفي الفصل الثاني كانت الدراسة تطبيقية تم فيها تحليل الرواية والفيلم، مع إجراء مقارنة بينهما على المستوى الفني وعلى مستوى المؤثرات السمعية البصرية، وكل ذلك وفق منهج التحليلي والمقارن، مع ذكر أبعاد الاقتباس السينمائي من الرواية. وأخيرًا خاتمة التي جمعنا فيها أهم النتائج.

Resume:

Le présent mémoire a pour projet " le romane du l'écrit au cinéma; du livre: " Alors, il n'y avait plus personne de l'écrivaine Agatha Christie, la présente recherche à pour but d'établir une comparaison entre ce roman, et le film intitulé " Alors, il n'y avait plus personne " du réalisateur René Claire.

Notre recherche contient une introduction dont nous avons montré du choix, est en exposé qui contient la définition de la citation et ces types et deux parties: la première contient la définition, l'apparition du roman et du cinéma, et la réalisation qui les relie. Dans la deuxième partie, nous avons effectué l'étude du roman et le film et une comparaison entre les deux Œuvres, sur le plan artistique et effets audio visuels. Dans la conclusion, nous avons cité les résultats les plus importants.