حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٨ (عدد يوليو – سبتمبر ٢٠٢٠)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

المرجعيات الروائية للنوع الفلمي في الفن السينمائي

م.م حيدر فيصل كريم العسكري*
أ.د ماهر مجيد ابراهيم**

جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة/قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

المستخلص

تضمن البحث الفصل الأول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث والتي طرحت التساؤل الاتي: ماهي المرجعيات الروائية للنوع الفلمي في الفن السينمائي؟ ثم أهمية البحث، مع اهداف وحدود البحث، أما الفصل الثاني(الإطار النظري) فقد قسمه الباحث الى مبحثين، المبحث الاول(النوع الروائي)، وفيه تمت دراسة أبرز الانواع الروائية باعتبارها مرجعية للنوع الفلمي، أما المبحث الثاني(النوع الفلمي) وفيه تمت دارسة الأنواع الفلمية التي انبثقت عن الانواع الروائية، وخرج الباحث بمجموعة من المؤشرات الناتجة من الإطار النظري والتي اعتمدها كأدوات لتحليل العينة (البحث)، اما الفصل الثالث(اجراءات البحث) والذي تضمن منهج البحث، مجتمع البحث، عينة البحث، اداة البحث، وحدة التحليل، ثم تم تحليل عينة البحث وهما فيلمين(العطر) و(هاري بوتر) وبعد التحليل دوّن الباحث أبرز النتائج ومن بينها: ظهرت الأنواع الفلمية وهي تعتمد على النوع الروائي في بناء السمات الأساسية للأحداث مكانيا وزمانيا إضافة إلى تجسيد الشخصيات وما تقوم به من أفعال داخل الفيلم السينمائي، وانطلاقا من الإطار النظري والنتائج تم وضع الاستنتاجات التي جاءت على النحو التالي: هناك سبق إبداعي للنوع الروائي على النوع الفلمي، ولكن هناك سبق إبداعي لتجسيد النص الروائي بشكل يثير الدهشة والانبهار عما هو في النص الروائي، وخُتِم البحث بقائمة المصادر التي تم الاعتماد عليها.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠٢٠.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

أولًا: مشكلة البحث:

تعد الرواية أحد أهم المصادر الأساسية التي اعتمدها الفن السينمائي منذ بداياته المبكرة في صناعة الأفلام وقدرات تحويل الكلمات إلى صورة تحمل الشحنة العاطفية والعمق الفلسفي والدلالة وانتاجية المعنى داخل فضاء الصورة نفسها عبر توظيف الوسيط التعبيري السينمائي، لذا فإن تعدد الأنواع الفلمية وظهور عدد كبير من أنواع الأفلام التي تحمل خصائص صورية تميزها عن باقي الانواع الفلمية إنما تعود بالأساس الى تنوع الاشتغالات الروائية التي تمثل المرجع الأساس للرواية، وهذه الفرضية التي يحاول الباحث تأكيدها في هذا البحث جاءت بعد الاطلاع على عدد كبير من الأفلام المأخوذة بشكل مباشر أو غير مباشر من النصوص الروائية، فليس هنالك نوع فلمي روائي لا يستند إلى رواية، إلا ما ندر، وعليه فإن بناء الصورة السينمائية يعتمد على قدرة التعبير الروائي في بناء الوصف أو بث الأفكار أو التعبير عن الشخصيات الروائية وكيفيات قيامها بالأفعال أو حتى طرحها للأفكار، وهذا ما جعل من الوسيط السينمائي منقاد بشكل أساسي إلى قدرة التجسيد الصوري وتحويل النص الروائي الكلامي الى نص صوري يحمل كل صفات وسمات الطرح الروائي ولكن باشتغال آخر مغاير عما هو في الرواية، وهذا ما يجعلنا أمام نصّين منفصلين، هما النص الروائي والنص الفلمي وإنْ كانا مشتركين بالرواية نفسها، ومن خلال ما تقدم يوجز الباحث مشكلة بحثه في التساؤل الآتي: ما المرجعيات الروائية للنوع الفلمي في الفن السينمائي؟

ثانيا: أهمية البحث:

في كونه يتصدى لإبراز قدرة الفن السينمائي في التعامل مع النص الروائي على اختلاف انواعه او طبيعة لغته وخياله وتجسيده صوريا في الفيلم السينمائي، وهذا ما يكشف عن التداخل الإبداعي ما بين الرواية والفيلم في تحقيق اشتغالا إبداعيا يؤمّن استمرار هذين الوسيطين معًا، إضافة إلى اهمية البحث للدارسِين والنقاد والعالمين في مجال الفن السينمائي والروائي.

ثالثًا: أهداف البحث:

يهدف البحث إلى: الكشف عن المرجعيات الروائية للنوع الفلمي في الفن السينمائي.

رابعًا: حدود البحث:

الحد الموضوعي: الأفلام الروائية التي تعتمد النص الروائي، الحد المكاني، السينما العالمية، الحد الزماني: ٢٠٠٦-٢٠١٥.

الفصل الثاني(الإطار النظري)
المبحث الأول: الأنواع الروائية

تعاملت الرواية مع الخيال بطرق شتى، فوظفت ما هو منضبط بنظريات علمية وما هو غير منضبط ذا طروحات غرائبية تقترب من الاساطير والحكايات الشعبية الخرافية، لخلق عالمها الخاص الذي لم ينافسها فيه غير السينما فكانت " الرواية والشريط السينمائي يعرفان معًا إنتاج الحكاية وابتكار عالم ومناخ ونفسيات وغير ذلك"[١]. لذا فإن التماهي ما بين هذين الشكلين الفنيين سرعان ما عثر على لغة مشتركة كان التأثير المتبادل هو الرائد في مسيرة كل من الرواية والفيلم منذ بدايات السينما وحتى الآن، لذا ومن أجل دراسة الانواعية الفلمية لابد من اعتماد دراسة الانواعية الروائية التي مثلت العمق الادائي والفكري والحدثي، إضافة إلى تحديد دقيق لطبيعة الوصف بدقة متناهية داخل الفيلم السينمائي، أي أنّ تشكل النوع الفلمي هو ارتباط حقيقي وتماهي مباشر بالنوع الروائي، والباحث بصدد دراسة كل نوع روائي وتأكيد علاقته المباشرة بالنوع الفلمي وكشف التماثل والتداخل والتعالق بين تاريخية النوع الروائي والنوع الفلمي، وكما سيتم تبيانه في الآتي:

الرواية التاريخية: تمثل الرواية التاريخية أحد الأنواع الروائية الأساسية، اذ تتميز بشكل متفرد، يكاد أنْ يكون خاصا بها، يرتبط بنوعية الأحداث والشخصيات وما تقوم به من افعال، وتمثل الرواية التاريخية "سردا قصصيا يرتكز على وقائع تاريخية، تنسج حولها كتابات تحديثية".[٢] فالمؤكد أن هناك ملمحاً تاريخيا اساسيا، تصاغ حوله مجموعة أفعال وأحداث وشخصيات، تنطلق الرواية التاريخية من تجارب روائية سبقتها حيث "نشأت الرواية التاريخية في مطلع القرن التاسع عشر، وذلك زمن انهيار نابليون تقريبا، (إذْ ظهرت رواية سكوت ويفرلي عام ١٨١٤)".[٣] حاول (سكوت) التوفيق والجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيلة، بنيت ضمن فضاء واقعي، تروي لنا أحداثا مهمة اتفق الناس على اعتبارها مرتكزات لخلق عالم خاص، يلفت الانتباه لإقناع الناس وتوجيه أفكارهم، وبذلك يتيح للقارئ أن يدرك أسباب ما وقع ماضياً وما يترتب عليه من نتائج لاحقا، ومن ثم فإنّ الرواية التاريخية تغدو أكثر صحة من التاريخ.

رواية الخيال العلمي: وهي رواية تقدم قصصا ترتبط بالنظريات والتصورات العلمية، إضافة إلى الطروحات التأملية للإنسان، فهي رواية "تستبق الأحداث العلمية، بتخيلها"[٤] ولا تقف عند حد معين في تطلعاتها العلمية على مستوى العوالم المتخيلة أو التقنيات التي تتيح للشخصيات المزيد من السلوك المفارق للواقع، ويعد هذا النوع الروائي "ضربا من قصص المغامرات، إلا أن أحداثه تدور عادة في المستقبل البعيد أو على كواكب غير كوكب الأرض"[٥] إضافة إلى كشفه لطبيعة الخيال والتفكير الإنساني اللامحدودة، وكذلك القدرة الابتكارية لعوالم مغايرة خارج كوكب الأرض أو داخله، يمتاز هذا النوع الروائي بقدرة كبيرة على تخيل عوالم افتراضية ترتبط بفرضيات علمية مازالت قيد الدراسة أو الكتب دون وجود دليل مادي على تحققها، وهذا ما يجعل احداثها مطواعة لسعة خيال واسع، سواء على مستوى الآلات الذكية المتخيلة، أو البيئات الافتراضية. ونمط العيش وسطها، كما في رواية (آلة الزمن) للروائي (هربرت جورج ويلز ١٨٩٥). إن هذا النوع الروائي يتخيل الموجودات بتفاصيلها كافة انطلاقا من التصورات العلمية. التي تشكل الثيمة الأساس للرواية.

الرواية العاطفية: وهو النوع الروائي الذي يتخذ من الحب والقضايا الإنسانية موضوعا له، إذ تسعى هذه الروايات الى بناء أحداث ذات دلالة عاطفية، عبر مشاعر الحب والفضيلة. وصراعه مع مشاعر الكره. أو قيم الخير والشر، وصراع الأخلاق المتوارثة مع

الاخلاقيات الطارئة. ظهرت الرواية العاطفية في "غرب أوربا في منتصف القرن الثامن عشر، والتي كانت تدور موضوعاتها حول إثارة عطف القارئ على شخصية جديرة بالإعجاب لصمودها أمام عقبات الحياة وتمسكها بالفضيلة والخير برغم إغراءات شتى للانحراف عن السراط المستقيم"،[٦] يسعى المؤلف في هذا النوع الى الابتعاد عن القضايا السياسية والاقتصادية. الا أنها على المستوى الاجتماعي يكون لها صدى بسبب تماسها بالحاجات الانسانية اليومية، وكذلك ما يحيط بالمجتمع من عادات وتقاليد متوارثة، تكون موجهه الى "جمهور المراهقين خاصة، والى باقي الجمهور عامة. وتغلب (الرواية العاطفية)، سمات الحب / الانتقام/ الغيرة، على باقي المكونات"[٧] إضافة إلى التأكيد على الافعال الرومانسية والمواقف التي تثير المشاعر الانسانية، إذ تتميز اللقاءات بمعالجات تحتوي على الصدق والتعبير الذي يؤكد نوعية المشاعر، إضافة إلى الصياغات الحوارية التي تحمل شحنات عاطفية متقدة.

الرواية السياسية: وهي الرواية التي تنهض على طرح الأفكار السياسية، ومناقشة جدلية الصراع بين السلطة والمواطن منطلقة من " نزعة روائية، تقوم على اطروحة الدعوة، الى أفكار سياسية، معينة وتفنيد غيرها، مما يفسح المجال أكثر لحوارات تتخذ شكل مجادلات سياسية".[٨] وما يتبعها من موضوعات ناتجه عن هذا الصراع كاعتقال وقمع وقهر وحبس المواطنين والمناضلين في السجون وما يجري عليهم من تعذيب واضطهاد، وكون الرواية السياسية تركز على القضايا السياسية فهي بذلك تدور غالبا حول القضايا المحلية والوطنية للمؤلف، إن طبيعة الرواية السياسية تظهر الجوانب الخفية التي تحاك في الكواليس وعرضها على المتلقين من اجل كشف اللعبة السياسية، فليس كل الاشياء تكون معلنة وواضحة، وليس كل ما يمكن مشاهدته يمثل الحقيقة الكاملة، كما تتناول الرواية السياسية احداث الاغتيالات السياسية والتصفيات التي تقع على يد الأحزاب والحركات السياسية.

الرواية البوليسية: نهض هذا النوع على روايات اللصوص والجريمة والمهرجين والرعب، غير أن " الرواية البوليسية بالمعنى الدقيق للكلمة، جنس روائي ارتبط ظهوره في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بتطور المجتمع الرأسمالي، واتساع المدن الصناعية الحديثة، وتعقد أشكال الجريمة(...) لذلك ابتدعت الرواية البوليسية مع (ادغارد آلان بوE.A.poe) و(كونان دويلConan Doyle) و(آغاثا كرستي Agatha Christie) شخصية المحقق الخاص الذي يتميز بالفطنة والذكاء والقدرة على ربط التفاصيل الدقيقة التافهة في ظاهرها، للوصول الى المجرم المختفي".[٩] فهي تنهض اساساً على وجود لغز لجريمة، الأمر الذي يجعلها تعتمد بشكل أساسي على عنصري الإثارة والتشويق المرافقان لعملية التحري بغية الوصول إلى المجرم الحقيقي ضمن أحداث الرواية، وعلى هذا الأساس يمكن تعريف الرواية البوليسية بأنها "رواية تدور أحداثها حول جريمة قتل غامضة يتكفّل مفوض الشرطة أو المحقق الخاص بفكّ ألغازها إلى أن يتوج عمله باكتشاف المجرم الحقيقي".[١٠] فهي تسرد احداثا تدور حول جريمة قتل تمثل لغزا لابد من حله ومعرفة خباياه. تتفرع من الرواية البوليسية مجموعة من المسميات والأنواع الفرعية مثل (رواية التجسس ورواية المخبر السري ورواية التشويق والإثارة ورواية العميل السري ورواية الجريمة).

الرواية السيكولوجية: تحتل الروايات السيكولوجية مكانه مهمة داخل الانواع الروائية، كون موضوعات هذا النوع الروائي تدور" حول حياة شخصياتها الذهنية والوجدانية أكثر مما تدور حول أحداث الحبكة والحركة الدرامية".[١١] فهي تكشف عن البواعث الدفينة داخل الشخصية، عبر تعريته، وإظهار سلوكه المنحرف الذي يقوم به حينما تسنح له الفرصة، أو في مكانه الخاص، فالرواية النفسية رحلة داخل أعماق النفس لذا نجد أن

المؤلف " يصف أبطاله من الداخل أكثر مما يعتني بوصفهم من الخارج ويظهر عاداتهم وسلوكهم في المجتمع، كمسرحيات شكسبير وروايات ديكنز".[١٢] فتتجلى للقارئ أبعاد العقل الذي يمتلك القدرة على الخداع، لكنه لا يمكن أن يستمر الى ما لانهاية.

رواية المغامرات (الحركة): يرتبط مصطلح المغامرة بالمواقف المثيرة التي يمر بها الانسان والتي غالبا ما تكون جريئة وتخلق حالة من المتعة والتشويق، هذا الصفات جعلت فن الرواية يستفيد من هذا المميزات الشكلية في عرض الافعال، وهو ما جعلها نوع روائي قائم بذاته، ألفت على اساسها العديد من الروايات التي وظفت فعل المغامرة، ورغم أن " لرواية المغامرات جذوراً عميقة ضاربة في القدم تعود بنا الى (الإلياذة) فإن هذا المصطلح لم يظهر إلا في نهايات القرن التاسع عشر بإنكلترا. وقد كان ظهوره تعبيراً عن اتجاه في الكتابة الروائية جسدته روايات (ستيفنس) (Stevenson) و (كونراد) (Conrad) و (كيبلينغ) (Kipling). وقد تأصل هذا النوع الروائي في فرنسا على أيدي (ألكسندر دوما) (Dumas) و جول فرن (Julcs Verne)".[١٣] ارتبطت بهذا النوع مجموعة من الموضوعات، منها السفر والترحال وما يرافقها من مواقف تتشكل على أساسها روايات المغامرة.

رواية رعاة البقر: يقترب هذا النوع الروائي من رواية المغامرات في بعض الخصائص الشكية، فهي تضم "الروايات التي تدور حوادثها حول مغامرات رعاة البقر في بعض الولايات المتحدة الامريكية في نهاية القرن التاسع عشر عندما كانت الوحشية والصراع الدامي يسودان غرب أمريكا الموحش قبل خضوعه لسلطان القانون".[١٤] اكتسبت رواية رعاة البقر اهميتها من خلال قضية مركزية سادت في الغرب الامريكي، فقد ارتبطت مضامينها بالصراع الشرس بين البيض والهنود الحمر، بوصفها موضوعات مهمة في الولايات المتحدة والتي لاقت رواج واسع بسبب ارتباطها بالواقع آنذاك، ولا يخلوا هذا النوع من ابعاد فلسفية وفكرية تتجسد من خلال صراع الفرد من أجل البقاء، إضافة إلى كونها تعيد القارئ إلى الشخصيات الحقيقية الأولى التي أسست لما يعرف الآن بأمريكا عن طريق إظهارهم وكأنهم ابطال الملاحم تصل الى درجة الافعال الاسطورية، و"تعتمد رواية رعاة البقر على شخصية بطلة تتمثل فيها روح الفروسية والبطولة والنبل، إلى جانب الوحشية المؤلمة ".[١٥]

رواية الرعب: يسعى هذا النوع الروائي الى إثارة الرعب والترهيب داخل القراء، فهي تتميز بتعدد الموضوعات التي يمكن تناولها، مع تأكيد هيمنة ثيمة واحدة إلا وهي إثارة اكبر كمية من الرعب في ذهن القارئ، فهي" في الأصل نوع من الروايات النثرية ازدهر بإنجلترا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وهو قريب جداً من الرواية القوطية... اغلب عناصر رواية الرُعب ينحصر في مُطاردات عنيفة يوشك البطل أو البطلة ان ييأس من النجاة منها، وأشباح مخيفة ومتاهات في أدغال مليئة بالأخطار وما إلى ذلك من العناصر المخيفة".[١٦] لذا تسعى هذه الرواية الى صياغة افكارها واحداثها بشكل متميز، من حيث المكان الذي يكون منعزلا أو مهجورا (مكانا منقطعا)، وكذلك بالنسبة للشخصيات التي تكون في أغلب الأحيان تعاني من خلل نفسي معين، كما تعمل هذه الرواية على إبراز الأفعال العنيفة بالتفصيل الدقيق من أجل إنتاج أكبر عدد ممكن من الصور الذهنية وهو ما يثير الخوف والرعب، ويحاول هذا النوع الروائي الجمع ما بين صفتين اساسيتين، الاولى وهي منح المكان والشخصيات صفات مشتركة، وتهيئة الاجواء التي تكون غاية في الهدوء لكنه الهدوء الحذر، الصفة الثانية هي تثوير الفعل المرعب في عمق تلك الاجواء الهادئة لتستمر وتائر هذه الافعال حتى النهاية.

رواية الفنتازيا: وهو نوع روائي مميز بطبيعة التطورات الذهنية والعوالم الخيالية التي يبتكرها الروائي إضافة إلى الشخصيات الروائية وما تقوم به من أفعال، فعالم الرواية الفنتازية عالم متسع تتجلى وسطه الخيالات التي تجمع ما بين العلم والاسطورة والخيال الجارف، ظهر مصطلح "الفنتازيا مطلع القرن التاسع عشر للدلالة على نوع أدبي انتشر آنذاك. ويتعلق الأخير بالأعمال الأدبية التي تلعب فيها القوى الخارقة دورا أساسيا لدرجة أن الأشياء المنطقية والعقلانية تفقد نفوذها وسيطرتها المألوفة".(١٧) انها بنية خيالية تطفو على الإدراك الانساني وتحاول السيطرة عليه عبر تشكيلات عديدة لصور الذهنية التي تنبثق في عقل المتلقي، و"يتطابق في هذا الجنس الأدبي منطقان، الأول هو المنطق العقلي الذي يرفض القبول بما يمكن أن يتعذر تفسيره، أمّا الثاني فهو المنطق اللا عقلي".(١٨) لأن العديد من الروايات الفانتازية تحمل تفاسير دينية او اسطورية او حتى اخلاقية. يسعى هذا النوع من الروايات الى انتاج عالم مغاير ودمج اكثر من شخصية تنتمي لمرجعيات وملامح متعددة لا يمكن العثور عليها خارج عالم الرواية.

المبحث الثاني: الأنواع الفلمية

الفيلم التاريخي: يرتكز الفيلم التاريخي على عملية تناول قضايا واحداث حقيقية تم تداولها او تدوينها، ترتبط بأحداث قد وقعت ولكن في أزمنة مختلفة تنتمي إلى الماضي، فـ"منذ بداياتها التفتت السينما صوب التاريخ، وفي شكل أكثر تحديدا، صوب التاريخ المدون لتنهل منه ".(١٩) وان تعلق الامر بقضايا الحياة الواقعية يفرض شيئا من الحذر على مستوى النص الادبي المعالج سينمائيا، كون الوقائع التاريخية غالبا ما تمثل نقاط اختلاف في المجتمع، فكلا ينظر للأحداث التاريخية من وجهة نظره الخاصة ليحاول إيجاد تفسيراته ومبرراته التي تتحكم بمضامين الفيلم التاريخي، حيث" برع كتاب السيناريو في نقل الأحداث التاريخية، والخروج منها بسيناريوهات رائعة".(٢٠) أن صنّاع السينما تعاملوا مع الموضوعة التاريخية وفقا لطبيعة الوسيط الذي يشترط تكييف الوقائع التاريخية بشكل جزئي أحيانا، لتكون ملائمة للبناء الفلمي مع تأكيد الباحث على أن السينما التاريخية تتأرجح في مدى مصداقيتها بين فيلم وآخر وفقا لطبيعة الظروف المحيطة بصناعة الفيلم، ابتداءً من كتابة الرواية التاريخية مرورا بالسيناريو وصولا بالمعالجات الاخراجية للأحداث، تحكمها سياسات انتاجية واحيانا أيديولوجية ترتبط بجهة الانتاج، تنوعت اشتغالات الأفلام التاريخية فمنها ما تم ذكره أعلاه ومنها ما يعبر عنه بأفلام (الموضوعة التاريخية) وهنا نجد أنَّ صانع العمل يحاول أنْ يقوم بالتركيز على جزئيات من حدث تاريخي معروف يحاول أنْ يطرح من خلالها الحدث العام، مثال على ذلك "(روما مدينة مفتوحة)و(بايزان) لروسليني، ويرى الباحث ضرورة التفريق في الفيلم التاريخي والفيلم الذي يتناول قصة خيالية في اطار تاريخي.

أفلام الخيال العلمي: حصل التماثل ما بين رواية الخيال العلمي وفيلم الخيال العلمي منذ البدايات الأولى لفن السينما، لأن "أفلام الخيال العلمي نمط سينمائي يتمتع بشعبية واسعة منذ الأيام التي اقتبس فيها (ميليه) بتصرف رواية (جول فيرن) (رحلة إلى القمر ١٩٠٢)".(٢١) لم تخرج أفلام الخيال العلمي من التصورات الافتراضية التي أوجدها الروائيون، بل كان هناك ميل شديد في التعامل مع تفاصيل الأحداث بدقة كبيرة، لذا يمكن القول إن هذا النوع الفلمي مهتم في تناول " معالجات روائية لأحدث مبتكرات العصر العلمية وذلك في مجال رحلات الفضاء او التغييرات الكيميائية التي يمكن أن تطرأ على الطبيعة نتيجة لأحداث خارقة مثل القنابل الذرية التي تبيد الجنس البشري عن طريق استخدام الابتكارات العلمية، ومعظم هذه الأفلام تعالج أحداثا في عالم المستقبل كما يتصورها خيال العلماء والفنانين".(٢٢) أي أن هذا النوع الفلمي يستند كليا على النص الروائي بشكل مباشر، سواء

على مستوى بناء الأحداث الدرامية أو تجسيد الشخصيات والمكان السينمائيين؛ سيما وأن هذا المصطلح "مرن يمكن أن ينطبق بشكل متساو على الأفلام المستقبلية وأفلام يوم الحساب وأفلام العلماء المجانين وأفلام الكائنات القادمة من خارج كوكب الإرض".[٢٣] فالأحداث المتخيلة ترتبط بتصورات علمية يمكن أن تقع في المستقبل.

الأفلام العاطفية: تنهض الافلام العاطفية على تيمة مركزية وهي علاقة حب بين شخصين باعتبارها احد القيم الانسانية التي رافقت جميع النتاجات الادبية منذ القدم؛ وقد ظلت الروايات ذات الموضوعة العاطفية تتأرجح بمواضيع الشابان الذين" يتقابلان، يقعان في الحب، يتزوجان، يكونان أسرة، يساعد كل منهما الآخر حتى يفرقهما الموت".[٢٤] ويمثل هذا النوع من القصص شكلا كلاسيكيا للموضوع العاطفي سواء فالمسرح او الرواية وصولا للسينما في بداياتها، يرى الباحث بأن الفن السينمائي رافق مرحلة نضوج الموضوعات الرومانسية "حيث أصبح القرن العشرين عصرا للرومانسية، كما لم يكن أي قرن من قبل، وفكرة الحب الرومانسي بوجه عام".[٢٥] الامر الذي جعل السينما تتناول الموضوعات العاطفية بحرية كبيرة، وانطلاقا من كون قصة الحب سلوك اجتماعي، قابل للتجلي في أية لحظة على مستوى الواقع، لذا نجد أن موضوع الحب هو أكثر الموضوعات التي من الممكن أن يقدمها الفيلم السينمائي داخل فضاءات متعددة للواقع وهو الشيء الذي عملت عليه السينما في مراحل نضوجها الفني والفكري.

الفيلم السياسي: تتجلى أهمية الفيلم السياسي بشكل خاص والسينما السياسية بشكل عام، من خلال "اشتغالاتها على الوعي والفضح ومساعدة المتفرجين على تحليل الأبعاد الخفية للألعاب السياسية".[٢٦] هذه المضامين اعتمدتها العديد من الأفلام ذات الموضوعة السياسية التي انتجتها السينما في بداياتها، مثل فيل (مولد امة لكريفيث) وفيلم (المدرعة بوتومكين لايزنشتاين)، فالفيلم السياسي لابد أن ينهض على فكرة مغايرة أو موقف ثوري يعمل على كشف ما هو مستور أو إيقاظ المتفرجين لحقائق غائبة عنهم، لذا فإن هذا النوع يتخذ "موقفا فكريا وثوريا محددا ضد التخلف السياسي والاستخدام السيئ للسلطة وامتهان حرية الإنسان وكرامته وعواطفه"[٢٧]، وان تطور هذا النوع الفلمي ارتبط بتطور الوعي السياسي الجمعي للمجتمعات الانسانية، سيما في ستينيات القرن الماضي، مع ظهور حركات ثورية تحاول إثبات موقفها الفكري تجاه السلطة، يتناول الفيلم السياسي "مادة سياسية محتوى وإحصاء ويعالجها من وجهة نظر الجدل السياسي، معتمدا منهج التحليل والتركيب بهدف إثارة نقاش فكري وسياسي مع المتفرج على أرض الواقع الحي، نقاش ديناميكي مشبع بروح الإعلان والتحريض".[٢٨] وهو ما جعل هذا النوع الفيلمي قليل الانتاج، بسبب المخاطر الفكرية التي قد تقود إلى ثورات أو تظاهرات في شتى المجتمعات، مثلما حصل مع فيلم (لهيب المكسيك)، للمخرج (سيرجي ايزنشتاين)، حينما فجر الثورة عدد من التظاهرات والانتفاضات في المكسيك.

الفيلم البوليسي: ولد الفيلم البوليسي انطلاقا من الطبيعة البنائية للرواية البوليسية، مع إظاهر القدرة الكبيرة التي يتمتع بها الوسيط السينمائي على منافسة الرواية البوليسية، من إثارة الترقب والتشويق، ومن خلال إثبات العلاقة المتينة بين الرواية والفيلم في هذا النوع، نرى "أن العدد الاكبر من أفلام هذا النوع إنما أتى مقتبسا من روايات سبق نشرها، افلمتها".[٢٩] حيث يرى الباحث أن أهم ما يميز هذا الفيلم هو شخصية البطل، التي تكون شخصية مفارقة ذات قدرات عقلية وحدسية مميزة، ويمتلك القدرة على الاستنباط والتحليل والمعرفة الواسعة للوصول إلى الجاني الحقيقي، وبسبب كمية التعقيد البنائي للقصص البوليسية مجد أن صناعة مثل هذه الأفلام تعتمد بشكل كلي على النوع الروائي، الامر الذي

يدعوا كاتب السيناريو الى تبني فكر وخيال الروائي في صناعة كمٍ من الأحداث التي تحمل ألغازا وأفكار، والتي تجعل المشاهد يزيد من "عمليات البحث عن الحقيقة وغرس مفاتيح الألغاز والأزمة التي تؤدي إلى شيء من التشويق والغموض والأدلة المزيفة وتقلبات الأحوال والاكتشافات".[٣٠] إن ما يميز هذا النوع الفيلمي هو قدرته على بناء تصور متكامل من الأحداث التي غالبا ما تكون بحاجة إلى تكملة، وهو ما يقع على المحقق في جعل تلك الأحداث الناقصة، كاملة ويمكن قراءاتها بسهولة، فيكون "الغموض والتلغيز وإثارة الشبهات وتشتيت الاتهام بما تستلزمه من توظيف ذكي لعناصر الصراع وتصعيد لوتائره وبما يقود الى تداخل الاحداث". [٣١].

الفيلم السيكولوجي: إن علاقة الفن السينمائي بالطروحات السيكولوجية اساسية، فلا يكاد يخلو أيّ فيلم سينمائي من اشتغال نفسي بواسطة عناصر لغة الوسيط، ولكن ما يريد الباحث تأكيده هنا أنّ النوع الفلمي السيكولوجي قد اعتمد على الرواية السيكولوجية بشكل مباشر، فالأحداث الروائية التي تسعى إلى إظهار الشخصيات المركبة تعيش زمنها الخاص ومكانها الذي يميزها عن باقي الأماكن الأخرى، فكل شيء في الرواية السيكولوجية مكيّف من أجل إظهار البعد النفسي الطاغي على نوعية الأحداث التي تقوم بها الشخصية أو الطقوس والتفاصيل المكانية والاكسسوارت والازياء التي تميز الشخصية وتكشف عن هذا البعد الخفي في أعماقها، فقد رافقت الرواية السيكولوجية الفيلم السينمائي منذ البدايات الاولى، وهي أفلام رائجة على مستوى الانتاج الفني أو شباك التذاكر، بسبب إظهار الشخصية الانسانية المريضة نفسيا بشكل مباشر من غير تحفظات، فمهما كان مظهر الشخصية لائق أو متحضر، فإن المرض النفسي يجعل منه كائنا بدائيا متوحشا، هذه المعادلة اتقنت السينما اظهارها في الافلام السيكولوجية، ان طبيعة السمات البنائية للفيلم السيكولوجي وخصوصية المعالجة الصورية للرواية السيكولوجية جاءت للكشف عن الابعاد الخفية للشخصية وكذلك أفعالها او طبيعة المكان الذي تعيش وسطه.

أفلام المغامرات (الحركة): استفادت السينما كثيرا من رواية المغامرات، "فأنتجت افلام تقدم المتعة والاثارة وهي الغاية الاساسية للفن السينمائي، يستعير هذا النوع غالبا عناصر من الانواع الاخرى، مثل الحرب، او دراما سياسية، كي يستخدمها قوة دفع لحدث متفجر ومشجع على فعل جريء"[٣٢]. ومن بين الروايات التي تم تحويلها الى العديد من الافلام رواية المغامرات (روبين هود) للكاتب (هاورد بيل) وهي من روايات الأدب العالمي. ولم تستغن السينما حتى يومنا هذا من رواية المغامرة ومن بين الروايات الحديثة التي تم تحويلها إلى عمل سينمائي (رواية حياة باي Life Of Pi ٢٠٠١)، للمؤلف الكندي (يان مارتل)، إن هذا النوع الفلمي "ارتبطت بحكايات البحث والاكتشاف والمشاهد المبهرة للمعارك والعنف والمطاردة، وهي غير مقتصرة على أية فترة تاريخية محددة أو مكان جغرافي بعينه".[٣٣] وإن أول فيلم لهذا النوع ارتبط بالمخرج (إدوين إس. بورتر) وفيلمه (سرقة القطار الكبرى ١٩٠٣)، وكذلك فيلم (سرقة جريئة ١٩٠٣) في المملكة المتحدة، إن طبيعة هذا النوع الفلمي تعتمد البيئة المكانية والتوصيف الدقيق للأحداث والأفعال إضافة إلى الشخصيات السينمائية.

أفلام رعاة البقر: وهي الأفلام التي تدور حوادثها حول "مغامرات رعاة البقر في بعض الولايات الامريكية، في نهاية القرن التاسع عشر، عندما كانت الوحشية والصراع الدامي يسودان في غرب امريكا، قبل خضوعه لسلطان القانون، وهي تتميز بأعمال البطولة والإقدام على التضحية والفداء، بالحركة والفروسية، بين البيض والهنود الحمر"[٣٤]. وتشير أغلب الدراسات إلى أن أول فيلم يمكن تصنيفه كفيلم ويسترن كان على يد صانع الأفلام (إدوين إس. بورتر١٩٠٣)، استفادت السينما من العديد من روايات رعاة البقر ومنها،

رواية (كنز بحيرة الفضة – للكاتب الألماني كارل ماي)، رواية (القانون عند راندادو) للكاتب،(إلمور ليونارد أو ديكنزدترويت) والتي انتقلت سنة ١٩٩٠ إلى فيلم (منازلة عند الحدود)، رواية (شين- للكاتب جاك شيفر١٩٥٣)، إن الاعتماد على النوع الروائي في بناء النوع الفلمي لأفلام رعاة البقر، جعل طبيعة السمات الشكلية الفلمية ملتزمة في الوصف الدقيق للشخصيات والأحداث والأماكن والزمن، إلا أن الاشتغال السينمائي أضفى بعدا تجسيديا عمّق من دلالة هذا النوع الروائي.

أفلام الرعب: كان ظهور هذا النوع الفلمي مرتكزا بالدرجة الأساس على الرواية،، وما تحمله من شخصيات وأحداث وكذلك أماكن غرائبية وقصية، أو منعزلة، فهي تجمع ما بين الفعل المرعب والتأثير النفسي في بناء الأحداث، إذ "تركز أفلام الرعب على ما يخيفنا: الغامض والمجهول، الموت والانتهاك الجسدي، وفقدان الهوية، وهدفها هو إثارة ردود أفعال من الخوف أو النفور من جانب المتفرج".[٣٥] فالسمات الشكلية لأفلام الرعب تعتمد على رواية الرعب لكنها أكثر تأثير بفعل طبيعة العناصر اللغوية السينمائية التي تفعل من التأثير النفسي للشخصيات والأفعال والأماكن، ويعد الإيحاء ضرورة في البناء البلاغي للمشاهد في أفلام الرعب، من أجل السيطرة على ذهن المتفرج ودفعه لتخيل الأحداث أما ما سيحدث لاحقا، هذا النوع حاضر وبقوة على طوال تاريخ السينما، لأنه يمتلك القدرة على جذب الجمهور نحو شباك التذاكر وتحقيق الأرباح، لأن هذه النوع من الأفلام " يتيح اللذة، بإتاحة رد فعل من الخوف المتحكم به، فيما يفترض أنه يقوم بالتطهير".[٣٦] ويرى الباحث أن أفلام الرعب تتميز بقدرتها على إنتاج مشاعر مستفزة وذات قدرة تأثيرية على المتفرج، وهو ما يجعلها دائمة الحضور على جدول إنتاج الأفلام السينمائية.

الفيلم الفنتازي: تناولت السينما هذا النوع الروائي منذ بداياتها وأصبحت صناعة الأفلام الفنتازية دائمة الحضور في الإنتاج العالمي، بسبب الغرابة في الأحداث والبيئات والتلاعب الكبير بالزمن والتنوع الهائل بالشخصيات الروائية التي تتراوح ما بين العماليق والمسوخ والكائنات الفضائية أو الوحوش المتحولة و الحيوانات المفترسة، فهو يرتبط بـ "أي أثر فني أو ادبي، يتميز بخيال جامح، غريب الاطوار، متحرر من قيود الشكل التقليدي، فيه صور وهمية عجيبة، الى حد أنها لا تصدق، ولكنها تبهر الانظار وتخطف الابصار، ولا تؤدي الحس أو الوجدان، وترتفع بالإنسان فوق الواقع والحقيقة. وتحلق به في عالم الخيال والاحلام"[٣٧]. ظهرت العديد من الافلام السينمائية التي تناولت القصص الفنتازية من أمثال (سيد الخواتم)، او روايات مصاصي الدماء، وكذلك روايات السحر، وروايات غزو الفضاء وعشرات الروايات التي تحولت الى افلام سينمائية ناجحة، ويتجه تحديد مصطلح افلام الفنتازيا صوب الفيلم الذي" يعتمد كثيرا على استثمار الطاقة التي لا حدود لها للوسيط الفني السينمائي وذلك بهدف إحداث المعجزات أو الأمور المثيرة للفضول: أفلام الخيال العلمي وأفلام الرعب وحكايات الجن وما شابه"[٣٨]. ويجب التأكيد أن الفيلم الفنتازي هو ذلك الفيلم الذي ينهض على رواية فنتازية من بدايته الى نهايته، وليست عملية توظيف مشهد خيالي او فنتازي دخل أي نوع فلمي آخر يعد فنتازي، إذ " تقدم بعض الأفلام لحظات منفردة من الفنتازيا داخل سياقات واقعية أو درامية، فإن مصطلحا فنتازيا يقتصر على الأفلام التي تتخلل العناصر الخيالية القصة كلها"[٣٩]. كما في سلسلة روايات كوكب القردة، وسلسلة أفلام (كوكب القردة).

مؤشرات الإطار النظري

١. يعتمد النوع الفيلم على النوع الروائي في إبراز سماته الشكلية والبنائية.
٢. تتم المعالجة الإخراجية انطلاقا من خصوصية النص الروائي ولا تخرج عن فضاء البناء الروائي سواء للشخصيات أو الأحداث أو البناء المكاني الزماني.

الفصل الثالث:(اجراءات البحث)

أولا:

منهج البحث: يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يعتمد على وصف الظاهرة وتحليلها من أجل الوصول الى النتائج المتوخاة.

ثانيا:

مجتمع البحث: الأفلام العالمية المأخوذة عن روايات.

ثالثا:

عينة البحث: تم اختيار فلمين بشكل قصدي بسبب سعة مجتمع البحث وتعدد الانواع الفلمية والروائية، هي فيلم (العطر) وفيلم(هاري بوتر).

رابعا:

أدوات البحث: اعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات في الاطار النظري كمعيار لتحليل عينة البحث بعد استحصال موافقة الخبراء والمحكمين عليها.

الفصل الرابع (تحليل العينات المختارة)

الفيلم الاول ((العطر))

اخراج: توم تاكور

سيناريو: اندرو بيركين، برند أيشتغز، توم تايكور

تمثيل: بن ويشا، الان ريكمان، داستين هوفمان

قصة الفيلم: تبدأ أحداث الفيلم حيث يولد بطل الفيلم جان باتيست جرونوي، في أحد أسواق السمك الباريسية رغم رغبة أمه المعتادة على التخلي عن أبنائها من السفاح بالتخلص من الرضيع برميه وسط كومة قمامة، الا أن أمرها أفتضح عندما انتبه المارة ورواد السوق لصرخات الطفل المتشبث بالحياة، وهكذا تم إنقاذ الطفل واقتياد أمه للإعدام، فينتهي المطاف بالرضيع في دار أيتام السيدة كايار التي تأوي الأطفال، وهناك عاش جرونوي سنوات طفولته الأولى منبوذا من طرف أقرانه.

في سن التاسعة انتقل جرونوي للعمل في مدبغة الدباغ جريمال الرجل الصارم الفظ، بعد ان باعته السيدة كايار كعبد، وبعكس باقي الدباغين المتذمرين من روائح المدبغة النتنة كان جرونوي يعيش بشغف وسط كنز من الروائح والاكتشافات الحسية التي كانت تشحذ حاسة شمه الفذة، اثناء تجوله في باريس في إحدى الليالي، إنجذب جرونوي لرائحة فتاة شابة صهباء خضراء العينين، كانت رائحة ساحرة لجرونوي، مما ولد لديه رغبة شديدة في تملك عطر الفتاة فلاحقها متتبعاً رائحتها ولكن عندما صرخت خوفاً منه اغلق فمها بيده كي لا تجذب انتباه المارة من الطريق وعندما أزال يده عن فمها تبين أنها ماتت من دون أن يقصد قتلها، يغتنم جرونوي لقائه بالعطار بالديني ليستعرض أمامه مواهبه الشمية، فلا يتردد بالديني في انتشاله من مدبغة جريمال ليوظفه كعطار متعلم في معطرته المنتصبة فوق إحدى قناطر باريس، كان بالديني عطارا عجوزا ذا خبرة في تقنيات العطارة، إلا أنه كان يعيش فترة قاسية على صعيد عمله، جرونوي يبتكر وصفات جديدة من العطور لفائدة بالديني، مقابل اقتسام الأخير لمعارفه التقنية مع عطارة الشاب في مدينة كراس، عاصمة صناعة العطور في فرنسا عمل جرونوي بفضل شهادة بالديني في معطرة السيدة أرنولفي، حيث يعمق معارفه التقنية خصوصاً في الاستشراب، أثناء مقامه في هذه المدينة يكتشف

جرونوي وجود فتاة ذات عطر أخّاذ وأبلغ أثرا من رائحة الصهباء التي قتلها، إنها لورا ريشي ابنة أحد أعيان المدينة، فلا يزيده هذا الاكتشاف إلا مثابرة في التعلم لإيجاد طريقة تمكنه من استخلاص روائح الكائنات الحية، حينها يبدأ جرونوي في تنفيذ جرائم قتل متتالية بغرض استخلاص العطور الطبيعية لأجساد أجمل فتيات المدينة العذارى، وهكذا تغرق كرأس في دوامة من الرعب حيث تستفيق المدينة بصفة دورية على جثث حليقات الرؤوس، وتنغمس في محاولة معرفة هوية القاتل المجهول، يختتم جرونوي جرائمه بقتل لورا ريشي، يتمكن جرونوي من تركيب أكثر العطور كمالاً بتوليف العطر المستخلص من جسد لورا بالعطور الـ ١٢ المستخلصة من أجساد باقي الضحايا، بعد افتضاح أمره وإلقاء القبض عليه ليحكم عليه بالإعدام، وقبيل اقتياده لساحة المدينة لتنفيذ الحكم تحت أنظار الآلاف من سكان المدينة يتعطر جرونوي بعطره السحري، ليفقد آلاف الحاضرين صوابهم ويدخلوا في مجون وعربدة جماعيين تحت أنظار جرونوي، بفضل عطره المعجزة يغدو جرونوي بريئا في أعين جلاديه، ويُطلق سراحه فيغادر كراس ويعود إلى باريس حاملاً ما يكفي من العطر ليحكم العالم، ولكنه يكتشف بأن عطره لن يجعله يُحِب أو أن يكون محبوباً كشخص طبيعي، عند عودته لباريس يتجه لا شعوريا إلى مكان ولادته وهو سوق السمك، هناك يفرغ قارورة عطره السحري فوق جسده، ينجذب اليه الناس لدرجة نهشهم لجسده، في الصباح التالي لم يبق لجان باتيست جرونوي وجود عدا ملابسه وقارورة عطره الفارغة التي سقطت منها آخر قطرة.

المؤشر الاول: يعتمد النوع الفيلم على النوع الروائي في إبراز سماته الشكلية والبنائية.

اعتمد مخرج فيلم العطر على جميع المعلومات التي دونها الروائي في نصه، على مستوى البناء الشكلي للفيلم التاريخي فنجد أن صانع العمل يسعى الى إيجاد المعادلات الصورية التي تتناسب وطبيعة الموضوعات المطروحة، والتأكيد على بناء التحقيب الصوري لإنتاج البيئة المناسبة لزمكانية الأحداث من خلال توظيف عناصر لغة الصورة، وهو الأمر الذي يقدم للفيلم التاريخي مجموعة من الخصائص والسمات التي تميزه عن غيره من الأنواع الفلمية، فنجد أن الفيلم التاريخي يشترط شكلا من الأزياء والديكور والاكسسوار، ويرى الباحث أن الاشتغال السينمائي للفيلم التاريخي يبدأ من لحظة اختيار القصة التاريخية، والعمل مع تكييف هذه القصة وتحويلها الى السيناريو الأدبي (المشاهد العامة)، ويؤكد الباحث أن الإضافات السينمائية تعتمد بالدرجة الأساس على الرؤية الإخراجية، التي يحاول المخرج إضفائها على الأحداث التاريخية إضافة إلى البحث العلمي الذي يقوم به مصمم الإنتاج، إن وصول السيناريو إلى الاكتمال على أساس التحويل الى الوسيط الصوري، يعني بدء المرحلة الأكثر أهمية هي إيجاد المعادلات الصورية التي تميز الحادثة التاريخية وتصبح الصورة ذات دلالة تاريخية مميزة، ويرى الباحث أن طبيعة العلاقة ما بين النص الفلمي والنص الروائي قد تحددت من خلال تثبيت المرجعية الروائية للسيناريو، فالمخرج قد تدخل بشكل مباشر في كتابة السيناريو وتكييف النص الروائي لـ (باتريك زوسكيد)، وهذه العلاقة التي جمعت ما بين الرؤية الإخراجية وكتابة السيناريو هي من مكنت المخرج من التعامل مع الأحداث الروائية على أساس التحقيب التاريخي والعلاقات الاجتماعية في اوروبا وتحديدا فرنسا، لذا فإن المخرج قد وظّف تقنية الصوت من خارج الكادر (السارد) وهو يقوم بفعل قراءة الأحداث الفلمية، فكان صوت السارد يقتحم الأحداث في كل مرة اما من أجل التمهيد نحو حدث معين أو شرح حالة معينة، كما هو الحال حينما اعتمد المخرج صوت السارد وهو يقرأ الأحداث والجمل نفسها التي اختطها الروائي باتريك زوسكيد، في روايته الشهيرة العطر، قصة قاتل، وعملية الانتقال ما بين

صوت السارد وهو يقرأ بعض مقاطع الرواية وبين التجسيد الصوري في الفيلم السينمائي قد قاد الى تأكيد العلاقة والمرجعيات الروائية للنص الفيلمي العطر.

المؤشر الثاني: تتم المعالجة الإخراجية انطلاقا من خصوصية النص الروائي ولا تخرج عن فضاء البناء الروائي سواء للشخصيات أو الأحداث أو البناء المكاني الزماني.

نرى أن المخرج قد التزم بشكل فاعل في طروحات وأفكار النص الروائي في عملية تحويله الى الصورة السينمائية، فالفيلم السينمائي اعتمد على الكثير من الحقائق أو الصور الذهنية التي حاولت الرواية إضافتها، فهذا الفيلم قد وظّف التاريخ كوسيلة لتمرير أفكاره وهو ما يميزه عن مفهوم الحقيقة التاريخية للقصة أو الحادثة التاريخية، فكان الخيال فاعلا في بناء تصورات الأحداث على الرغم من المظهر التاريخي لها، فعلى سبيل المثال يرى الباحث أن الأحداث الثانوية قد استندت على تعميق دلالة الفعل الرئيس أو القصة الإطار التي تطرحها الرواية وسط بناء خيالي، فكانت الشخصيات الثانوية التي شاركت في الأحداث تحمل من البناء الخيالي الكثير، وربما ترتبط بالزمان والمكان التاريخي، من خلال المكان والاكسسوارت والأزياء التي تحيل إلى القرون الوسطى في اوروبا، في حين كانت أفعال الشخصيات الثانوية او ما تقوم به خيال مجرد ومرتبط بالطبيعة الروائية لسرد الأحداث الفلمية، إذ عملت الشخصيات الرئيسية لاسيما شخصية غرونوي على بناء تماهي فكري يربط ما بين الطبيعة الصوفية للأحداث وما بين الغريزة القاتلة، التي تكون جسد المرأة هو الغاية والوسيلة بالوقت نفسه، لأن أفعال الشخصية في البحث عن العطر الجسد الانثوي الخالد هو تصور صوفي أكثر من كونه تصور خيالي أو عملي، بل أنه تصور بنائي متكامل، وهو ما يظهر الطبيعة الفكرية للنص الروائي على الرغم من البناء الخيالي له، يضاف إلى ذلك ما يحسب للسينما هي قدرتها على تجسيد الأحداث الروائية بشكل تبدو فيه الأحداث مألوفة بشكل كبير، فالمكان بتفاصيله واكسسواراته وديكوراته كافة كانت متناسقة مع الحقبة التاريخية، وهو ما أمّن عملية تمرير الأحداث وأفعال الشخصيات السينمائية بشكل يبدو واقعا تاريخيا، وكأننا أمام حادثة تاريخية محققة علميا، في حين أن الحقيقة هي أن الأحداث على اختلاف افعالها وشخصياتها وبيئاتها هي من بنات خيال الروائية والقدرة التجسيدية للمخرج على وفق رؤيته التصويرية.

لقد عمل المخرج على نقل الخيال الروائي داخل الصورة السينمائية بشكل متمكن ومثير للدهشة والجمال، إضافة إلى التكثيف الدرامي، فنرى أن المخرج قد وظف العديد من اللقطات ذات الاشتغال البانورامية، واللقطات العامة التي تكشف عن التأسيس المكاني للأحداث، إذ مثلت هذه اللقطات في فيلم العطر مدخلا أساسيا ودلالة مباشرة على أحداث ستجري في تفاصيل هذا المكان، كما تم توظيف الإضاءة بشكل تعبيري بعيدا عن الجانب الواقعي لها، فقد كانت الألوان فاعلة في النص الضوئي، إذ طغى عليها اللون الأحمر والتي تكون متحركة بشكل نسبي، مما يعطي ظلالا دائما بشكل طويل. فالعتمة تكون موازية وفي بعض المشاهد تكون أكبر من حدود الإضاءة في المشاهد الداخلية الليلية أو المشاهد الخارجية الليلية، من فيلم العطر، إضافة إلى توظيف المخرج بشكل متقن ومتميز للقطات الطويلة وبشكل مغاير عما هو سائد من زمن اللقطة، ويختلف عن اللقطات الطويلة أو ما يطلق عليه اللقطة – المشهد، وغالبا ما تكون وسيلة الانتقال هي القطع المباشر ما بين اللقطات، وهذا الاشتغال واضح في فيلم العطر، يضاف الى ذلك توظيف المخرج تقنية التايتل في الأخبار بشكل مباشر عن الزمان واسم المكان من أجل منح الأحداث صدقية تاريخية.

الفيلم الثاني ((هاري بورتر))
إخراج: كويس كولمبس
سيناريو: ستيفن كلوفيس
تمثيل: دانيا رادكليف، روبرت غرينت، ايما واتسون، ريتشارد هاريس
قصة الفيلم: هاري بوتر؛ هو طفل هزيل، أسود الشعر، ويرتدي نظارات مستديرة. عاش بعد وفاة والديه عند خالته بتونيا وزوجها فيرنون وابنهما الوحيد ددلي في بيت خالته . أخفى عليه خالته وزوجها أنه ساحر وأن والديه قد قتلوا على يد ساحر الظلام اللورد فولدمورت، هذا الساحر حاول قتله أيضًا، ولكن هاري بوتر نجا بسبب تضحية أمه وحمايته لكي لا يلمسه اللورد فولدمورت (ملك الظلام)، ولكنه بقي مع ندبة على شكل برق في قمة رأسه، طوال أحد عشر عامًا كان يظن أنه شخص عادي، وأن والديه ماتوا في حادث سيارة، يُدعى هاري بوتر للتعلم في مدرسة هوجورتس للسحر والشعوذة المدارة من قبل المدير دمبلدور وهو أعظم ساحر في العالم، الوحيد الذي يخافه اللورد فولدمورت، حاولت عائلة هاري بوتر منعه من الذهاب ولكن مع وجود هاجريد استطاع الذهاب، الطريقة الوحيدة للوصول إلى هوجورتس هي عن طريق القطار المسمى" قطار هوجورتس السريع" الذي يخرج من رصيف ٩ ٤/٣ من محطة "الخط السريع"، ومع مساعدة من عائلة ويزلي يتمكن هاري من الوصول إلى هذا الرصيف، القصة تدور حول حجر الفيلسوف المخبئ في المدرسة، هاري وأصدقائه يعدون خطة من أجل إنقاذ الحجر الذي سيسرق، ومعلم الوصفات السحرية أستاذ سيفروس سناب يصبح المشتبه به الأول، في ظل العمل المشترك والمساعدة من قبل الأصدقاء الثلاثة ينجح هاري وأصدقائه بالتغلب على القوى السحرية التي تحرس الحجر، حيث في النهاية يواجه هاري شخصًا لا يتوقعه أبدًا، ليس الأستاذ سناب كما توقعوا، وإنما كويريل معلم الدفاع عن النفس ضد السحر الأسود الذي سيطر لورد فولدمورت على جسده وشاركه إياه، حيث استعمله اللورد فولدمورت من أجل سرقة الحجر، ولكنه فشل. اختفى اللورد فولدمورت و مات كويريل، والحجر تم تدميره من قبل البروفيسور الباس دمبلدور؛ لأن هناك الكثيرين يسعون وراؤه الآن.

المؤشر الاول: يعتمد النوع الفيلم على النوع الروائي في إبراز سماته الشكلية والبنائية.

ظهرت المعالجات الصورية في فيلم (هاري بورتر) وهي تحاكي البيئة والفضاء الحيوي الذي أظهرته الرواية بشكل مباشر، من حيث العوالم السحرية أو الأماكن الخارقة، وكذلك اعتماد الشخصيات الأسطورية والخرافية، وهو ما يؤكد نقل السمات الشكلية والبنائية للرواية داخل فضاء الفيلم السينمائي، فقد أشر الباحث العديد من الاشتغالات التي حاول الفيلم تركيزها، مثل تجسيد الفعل الخارق الذي يقوم به الصبي هاري بورتر، أو باقي الشخصيات الخيالية، إضافة إلى الشخصيات الخيالية من حيوانات منقرضة أو مسوخ أو حتى شخصية إنسانية ذات قوى خارقة لا يمكن مقارنتها بالقوى الانسانية، وقد تم توظيف العديد من التقنيات الرقمية والكلاسيكية السينمائية في تجسيد هذه الأفعال أو بناء المكان والتعبير عن الزمن المرتبط بالأحداث الفلمية، لذا فإن الاشتغال الجمالي للفيلم السينمائي قد جسد طبيعة الفعل السحري بشكل مباشر وأمام المتفرج وهو ما دعم من البناء الجمالي وإثارة الدهشة الانبهار لدى المتلقي في متابعة الأحداث الفلمية، ويجب التأكيد أن الفيلم الفنتازي هو ذلك الفيلم الذي ينهض على رواية فنتازية من بدايته إلى نهايته، وليست عملية توظيف مشهد خيالي أو فنتازي دخل أي نوع فلمي آخر يعد فنتازي، لذا كان الاشتغال الجمالي وعمليات التجسيد للأفعال والشخصيات الخارقة وهي تقوم بأفعالها أو طبيعة الأحداث وتوظيف المؤثرات الصورية والمؤثرات الصوتية بشقيها من أجل إظهار البناء

الجمالي للسياق الصوري، ما تأكيد الباحث أن خصوصية الفيلم قد استنبطت بشكل كلي من خصوصية الرواية التي كانت هي الأساس في تحديد النوع الفلمي.

إذ عمل المخرج كريس كولمبس مخرج فيلم هاري بورتر على الاعتماد بشكل كلي على الأحداث التي طرحتها الروائية (ج. ك رولنغ)، سواء على مستوى الشخصيات الرئيسية او شخصيات المسوح وكذلك البيئة المكانية الغرائبية التي تعتمد على الخيال الجارف غير المنضبط في طرح الاحداث الفلمية والروائية على حد سواء، لذا كانت المهمة الأساس للمخرج كولمبس في الكشف عن طبيعة الأحداث من خلال قدرة الوسيط السينمائي على تجسيدها على الرغم من غرائبية او عجائبية هذه الاحداث الفلمية، وهذا ما جعل من فعل الطيران او القدرة على الاختفاء او العودة من الموت، وكذلك التحكم في الاخرين، كل هذه الافعال الخارقة التي قامت الروائية رولنغ في الاخبار عنها داخل الأحداث الروائية، الا أن الطبيعة السينمائية قد جعلت من هذه الكلمات مادة مجسدة يمكن رؤيتها والتعامل معها بشكل مباشر، وهو ما يجعل من الاشتغال الجمالي والقدرة التجسيدية للأحداث تحمل هذا الوازع القيمي والتجسيد لها، فالفيلم قد اعتمد على النص الروائي لكنه امتلك خصوصيته البنائية والقدرات التجسيدية التي جعلت من الأحداث التي يتم الاخبار عنها بنية أساسية يمكن مشاهدتها من قبل المتلقي والتفاعل معها لإثارة الدهشة وتثير الفضول، بسبب القدرة السينمائية والسياق الصوري.

المؤشر الثاني: تتم المعالجة الإخراجية انطلاقا من خصوصية النص الروائي ولا تخرج عن فضاء البناء الروائي سواء للشخصيات أو الأحداث أو البناء المكاني الزماني.

إن المعالجات الصورية والقدرة التجسيدية للفن السينمائي قد تعامل مع هذه الروايات صوريا وتأكيد الفعل الاعجازي عبر قدرات التجسدي لاسيما في فيلم هاري بورتر، فقد عمل المخرج على بناء الأحداث الفلمي وتجسيدها داخل النسق الصوري، بالاعتماد على التقنيات الرقمية والكلاسيكية في تجسيد الأحداث والأفعال الخارقة وكذلك الشخصيات غير المألوفة أو المسوخ، فالصورة السينمائية في هذا النوع الفلمي يعتمد الخيال إلى أقصى درجاته، وكذلك القدرة السينمائية في تجسيد هذا الخيال وكأنه حقيقة ماثلة أمام المتلقي، وهو ما يعد اشتغال مغاير يختلف من حيث التقنيات عن جميع الوسائل الأحداث في الأشكال الفنية.

وقد جاء الاشتغال السينمائي للنص الروائي للروائية رولنغ في فيلم هاري بورتر للمخرج كولمبس، على النحو الاتي:

١. الاعتماد المؤثرات الصورية والتقنيات الرقمية في تجسيد البيئات الافتراضية للفيلم الفنتازي. فالأحداث الخيالية بحاجة إلى خيال وقدرة تصميمة رقمية تجعل من الكلمات البسيطة والمباشرة واضحة ومباشرة، وهذا ما حدث بالفعل من مثل قدرة شخصية هاري بوتر على الطيران أو الاختفاء واطلاق شحنات سحرية من خلال العصى الصغيرة التي يحملها او التي تحملها باقي الشخصية.
٢. صناعة الشخصيات المرقمنة سيما الوحوش والمسوخ او حتى الكائنات الفضائية وهي تماس حياتها وسط بيئة رقمية افتراضية، إذ تعج الرواية بالعديد من الشخصيات الاسطورية والمسوخ وهذا ما يتطلب تصنيعها عن طريق البرامجيات الرقمية، فالمخرج قد استعان في فيلم هاري بورتر، بالعديد من التقنيات الرقمية من اجل تجسيد ملك الظلام او شخصية الافعى العملاقة التي تتحول غيرها من الشخصيات الغرائبية والوحوش.
٣. تجسيد الأفعال الخارقة بطريقة مباشرة عن طريق التقنيات الحديثة بحيث تثير في داخل المتفرج الإحساس بالرهبة والصدق الفني تجاه ما يراه، إن طبيعة توظيف الأحداث وتكييف الواقع الخام على وفق المعالجات الصوري قد أوجد الإحساس بحقيقة ما تتم

مشاهدته من قبل المتلقي، وهذا ما يؤدي إلى تحقيق فعل التماهي ما بين الصورة والمتلقي، وهذا يفعل من قدرة الفيلم التأثيرية بالمتلقي.

٤. توظيف تقنيات التصوير الافتراضي والتصوير الحقيقي للجمع ما بين المشاهد التي تمتد من الاستوديو الواقعي الى الاستوديو الافتراضي، في فيلم هاري بورتر، إذ أن طبيعة صناعة الكائنات الافتراضية أو صناعة المؤثرات الصورية الرقمية، كل هذه التقنيات بحاجة الى أجهزة خاصة لا يمكن العثور عليها إلا داخل الاستوديو الافتراضي، وهو ما يؤدي الى تصنيع متقن للشخصيات والافعال وكذلك المؤثرات الرقمية الصورية.

٥. التنوع الكبير في عرض زوايا تصوير وحركات تصوير، من أجل إظهار الشخصيات المرقمنة او البيئة الافتراضية أو الأفعال الخارقة بصورة مشوقة، إضافة إلى توظيف الكاميرات الافتراضية، أي تلك التي تحرك وتصمم داخل برامجيات الحاسوب وفي هذا الجانب تصبح تقنيات التصوير اكثر تأثير وأفضل فاعلية في إبراز الشخصيات الحقيقية مع الشخصيات المصنعة بواسطة برامجيات الحاسوب، وهو ما تمت مشاهدته في فيلم هاري بورتر.

٦. الاضاءة تكون فيضية، يتخللها توظيف فاعل للألوان، بوصفها مؤثرات مضافة للمؤثرات الصورية الأخرى، إن عملية توظيف الإضاءة في مثل هذه القصص التي تعتمد على الرواية، تسعى الى تنوع إضاءة يتراوح ما بين الاضاءة الفيضية التي تعكس الشخصيات وهي تعيش حياة بدون ماض او عقد، انها شخصيات خارقة تمتلك القدرة على تغيير مصائرها او التأثير على الاخرين، وكذلك توظيف اضاءة ذات مفتاح ضوئي منخفض، من اجل انتشار العتمة وسط فضاء تكون في الاضاءة محدودة لإحداث تأثير نفسي وبث مشاعر الرعب في داخل المتلقي، وهذا ما وظفه المخرج في فيلم هاري بورتر.

النتائج والاستنتاجات

النتائج

١. ظهرت الانواع الفلمية وهي تعتمد على النوع الروائي في بناء السمات الأساسية للأحداث مكانيا وزمانيا إضافة إلى تجسيد الشخصيات وما تقوم به من أفعال داخل الفيلم السينمائي.

٢. ينهض النوع الفلمي على النوع الروائي، وهذا يمثل علاقة بنائية لا يمكن تجاوزها، فالنوع الفيلمي التاريخي لابد أن يعتمد على الرواية التاريخية... الخ.

٣. تبرز قدرات المخرج السينمائي في إنتاج تجسيد مماثل للفضاء الحدثي الروائي بشكل يجعل من الفيلم بنية روائية متكاملة إلا أنها عملت داخل وسيط آخر، هو الوسيط الصوري،.

٤. غالبا ما يعتمد النوع الفلمي على النوع الروائي الذي يسبقه وهو ما يدلل على أسبقية النوع الروائي على النوع الفلمي.

٥. تعمد الفن السينمائي على إنتاج حالة من الإبهار الصوري وإثارة الدهشة نتيجة القدرة التجسيدية المميزة والخيال المتقد الذي يمكن مشاهدته في فضاء الصورة السينمائية وهو ما يتجاوز الدلالات غير المباشرة للجمل والكلمات في النص الروائي.

الاستنتاجات:

١. ينهض النوع الفلمي على النوع الروائي، الذي يكون الأساس إيجاد التصميم البصري والتجسيدي للأحداث الفلمية.

٢. هناك سبق إبداعي للنوع الروائي على النوع الفلمي، ولكن هناك سبق إبداعي لتجسيد النص الروائي بشكل يثير الدهشة والإبهار عما هو في النص الروائي.

٣. يمكن قراءة النص الروائي والحصول على متعة مغايرة عند مشاهدة النص الفلمي.

٤. الفيلم السينمائي أكثر قدرة على تجسيد الخيال بغض النظر عن نوعه إن كان منضبطا أو غير منضبط وجعله بنية قابلة للتصديق عند المتلقي.

Abstract
Narrative references for the film genre in cinematic art
By Haider Faisal Karim Al Askari
And Maher Majeed Ibrahim

The research includes the first chapter (The Systematic Framework). The research problem, posed the following question: What are the fictional references for the type of film in cinematic art? Then the importance of research, with the goals and limits of the research .

As for the second chapter (Theoretical Framework), the researcher divided it into two topics, the first topic (Narrative Type), in which the most prominent narrative types were studied as a reference for the film type. As for the second topic (Film Type); the film types that emerged from the narrative genres were studied.

The researcher produced a set of indicators resulting from the theoretical framework, which were adopted as tools for analyzing the research sample. The third chapter (research procedures), includes the research methodology, the research community, the research sample, the research tool, and the analysis .

The research sample consisting of two films was analyzed. The films are as follows, (Perfume) and (Harry Potter).

The researcher noted within the analysis that the most prominent results among them were:

Film types that depend on the narrative type in building the basic features of the events spatially and temporally, as well as the personification of the characters and their actions within the film .

Based on the theoretical framework and the results, the conclusions were set as follows :

There is a creative precedent for the narrative type over the film type, but there is a creative precedent for materializing the narrative text in a way that raises surprising and dazzling narratives within the text

The research concludes with a list of the sources that were relied upon.

الهوامش

(١) عبد الجليل بن محمد الأزدي، الادب والسينما، ط١ (الاردن، عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ٢٠١٨)، ص٣٩.
(٢) سعيد علوش، المصطلحات الادبية المعاصرة، ط١ (بيروت: دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥)، ص١٠٣.
(٣) جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ط٢، ترجمة: صالح جواد كاظم،(بغداد: وزارة الثقافة والاعلام- دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦)، ص١١.
(٤) سعيد علوش، مصدر سابق، ص١٠٣.
(٥) مجدي وهبه، معجم مصطلحات الادب - انكليزي- فرنسي- عربي، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص٥٠٣.
(٦) المصدر نفسه، ص٥١٣.

(٧) سعيد علوش، مصدر سابق، ص ١٠٤.
(٨) سعيد علوش، مصدر سابق ص ١٠٤.
(٩) مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، ط١، اشراف: محمد القاضي، (تونس: الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار محمد علي للنشر٢٠١٠)، ص٢٠٩.
(١٠) المصدر نفسه، ص٢٠٨.
(١١) مجدي وهبه، معجم مصطلحات الادب، مصدر سابق، ص٤٥١.
(١٢) محمد التونجي، المعجم المفصل في الادب، ط٢(لبنان - بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٩)، ص٤٩٥.
(١٣) مجموعة مؤلفين، المصدر السابق، ص٢٢٦.
(١٤) مجدي وهبه، معجم مصطلحات الادب، المصدر السابق، ص٦٠٥.
(١٥) محمد التونجي، مصدر سابق، ص٤٩٣.
(١٦) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الادب، المصدر السابق، ص٥٦١.
(١٧) يوسف اسكندر، الثقافة الأجنبية، العدد٣، مجلة فصلية تعنى بثقافات العالم، (دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩) ص٧٧.
(١٨) كمال عويد العامري، معجم النقد الحديث، ط١، (سورية - دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٨)، ص١٥٨.
(١٩) ابراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة، (سورية- دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٠)، ص٤٩.
(٢٠) عدي عطا حمادي الياسين، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، ط١(الاردن- عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع٢٠١١)، ص١٢٨.
(٢١) كيفن جاكسون، السينما الناطقة، تر: علام خضر، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٨)، ص ٤٠٤.
(٢٢) احمد كامل مرسي، مجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣)، ص ٣٠٥.
(٢٣) برنارد ف ديك، تشريح الافلام، تر: محمد منير الأصبحي، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، ٢٠١٣)، ص ٣٣٠.
(٢٤) روبرت مكي، القصة، تر: حسين عيد،(القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٦)، ص١١٩.
(٢٥) المصدر نفسه، ص١١٩.
(٢٦) ابراهيم العريس، مصدر سابق، ص ٥٣.
(٢٧) رؤوف توفيق، السينما عندما تقول لا، ط٢، (القاهرة: مكتبة روز اليوسف، ١٩٧٥)، ص ٥.
(٢٨) سعيد مراد، حوار مع السينما، (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٧)، ص١٦٦.
(٢٩) ابراهيم العريس، المصدر السابق، ص ١٦.
(٣٠) ستوارت كريفش، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، (بغداد: دار المأمون للترجمة، ١٩٨٦)، ص ٧١ .
(٣١) ناطق خلوصي، الدراما التلفزيونية العربية، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠)، ص ٤٥ .
(٣٢) روبرت مكي، مصدر سابق، ص ١٠٥.
(٣٣) باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمو)،ج١، تر: احمد يوسف،(القاهر: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤)، ص ٧٧.
(٣٤) احمد كامل مرسي، مصدر سابق، ص ٣٩٠.
(٣٥) بارى كيث جرانت، مصدر سابق، ج ٢، ص٩٧٣.
(٣٦) المصدر نفسه، ص٩٧٣-٩٧٤.
(٣٧) احمد كامل مرسي، مصدر سابق، ص٢٥٥.
(٣٨) كيفن جاكسون، مصدر سابق ، ص١٦٩-١٧٠.
(٣٩) بارى كيث جرانت، المصدر السابق، ج٢، ص٤٨١.

قائمة المصادر والمراجع:

١. الأزدي، عبد الجليل بن محمد، الادب والسينما، ط١ (الاردن، عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ٢٠١٨)، ص٣٩.
٢. اسكندر، يوسف، الثقافة الأجنبية، العدد٣، مجلة فصلية تعنى بثقافات العالم، (دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩)ص٧٧.
٣. توفيق، رؤوف، السينما عندما تقول لا، ط٢، (القاهرة: مكتبة روز اليوسف، ١٩٧٥)، ص ٥.
٤. التونجي، محمد، المعجم المفصل في الادب، ط٢(لبنان - بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٩)، ص٤٩٥.
٥. جاكسون، كيفن، السينما الناطقة، تر: علام خضر، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٨)، ص ٤٠٤.
٦. جرانت، باري كيث، موسوعة السينما (شيرمو)،ج١، تر: احمد يوسف،(القاهر: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤)، ص ٧٧.
٧. خلوصي، ناطق، الدراما التلفزيونية العربية، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠)، ص ٤٥ .
٨. ديك، برنارد ف، تشريح الافلام، تر: محمد منير الأصبحي، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، ٢٠١٣)، ص ٣٣٠.
٩. العامري، كمال عويد ، معجم النقد الحديث، ط١، (سورية - دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٨)، ص١٥٨.
١٠. العريس، ابراهيم، من الرواية إلى الشاشة، (سورية- دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٠)، ص٤٩.
١١. علوش، سعيد، المصطلحات الادبية المعاصرة، ط١ (بيروت: دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥)، ص١٠٣.
١٢. كريفش، ستوارت، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، (بغداد: دار المأمون للترجمة، ١٩٨٦)، ص ٧١ .
١٣. لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، ط٢، ترجمة: صالح جواد كاظم،(بغداد: وزارة الثقافة والاعلام- دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦)، ص١١.
١٤. مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، ط١، اشراف: محمد القاضي، (تونس: الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار محمد علي للنشر٢٠١٠)، ص٢٠٩.
١٥. مراد، سعيد، حوار مع السينما، (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٧)، ص١٦٦.
١٦. مكي، روبرت، القصة، تر: حسين عيد،(القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٦)، ص١١٩.
١٧. وهبة ، مجدي احمد كامل مرسي، معجم الفن السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣)، ص ٣٠٥.
١٨. وهبه، مجدي، معجم مصطلحات الادب - انكليزي- فرنسي- عربي، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص٥٠٣.
١٩. الياسين، عدي عطا حمادي، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، ط١(الاردن- عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع٢٠١١)، ص١٢٨.