مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

الرواية والسينما

نحو نظرة تكاملية

د. إبراهيم محمد عامر

محاضر بقسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم – جامعة قطر

د. لولوة حسن العبدالله

أستاذ النقد والأدب المساعد بقسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم – جامعة قطر

DOI: 10.21608/qarts.2024.333785.2096

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – المجلد (٣٣) العدد (٦٥) أكتوبر ٢٠٢٤

الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN: 1110-614X

الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN: 1110-709X

موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

الرواية والسينما

نحو نظرة تكاملية

الملخص:

العلاقة بين الفنون وبعضها البعض يوجد عليها شبه إجماع بين دارسي الفنون، وهذه العلاقة كما يرى الكثيرون ليست وليدة اليوم، ولكنها متأصلة منذ بداية الحضارات الإنسانية، كقدم الأنواع الفنية نفسها، وقد يكون هذا هو الدافع الذي جعل البعض يقرر أنه لا حدود تفصل بين فن وآخر، فالحدود بين الفنون غير واضحة المعالم في أغلب الأحيان، ويسعى هذا البحث لدراسة علاقة الرواية بالسينما من خلال العلاقة التكاملية. فالتأثير والتأثر بين الفن الروائي والفن السينمائي أمر جاوز الأطر الضيقة حيث غدت العلاقة بينهما أكثر فعالية وتنوعًا، فلم تقف تلك العلاقة عند حدود النقل أو الترويج للعمل الأدبي أو السينمائي أو البحث عن رواية تعالج قضايا معاصرة، ولكنها اتجهت نحو تطوير تقنية السرد الأدبي والسينمائي، علاقة غنية من أولوياتها النضج والتنويع الفنيان.فلقد عمل الروائيون على توظيف العديد من التقنيات داخل بنيات خطابهم الروائي، وبالأخص لدى كُتَّاب الستينيات ومن تلاهم من الروائيين الذين ابتكروا أشكالًا روائية جديدة تتلاءم والظروف التي عاشها هذا الجيل من المبدعين.

الكلمات المفتاحية: الرواية، السينما، الأدب.

مقدمة:

يعد تداخل الفنون والعلاقات القائمة بينها أمرًا مطروحًا منذ القدم، ولعل زواج "زيوس" من ربة الذاكرة "منيموزينة" وأولادها ربات الفنون التسعة جميعًا في (المثيولوجيا/الأساطير) الإغريقية له دلالته الواضحة في فكرة العلاقة بين الفنون، حيث "تكونت تبعًا لهذا التراث الأسطوري لدى الأقدمين نظرية ونسق حول مثل هذا التفاعل المتبادل، وبقيت هذه النظرية وهذا النسق في جوهرهما كما هما حتى عصر النهضة"(١).

فالصلة أو العلاقة بين الفنون وبعضها البعض يوجد عليها شبه إجماع بين دارسي الفنون، وهذه العلاقة كما يرى الكثيرون ليست وليدة اليوم، ولكنها متأصلة منذ بداية الحضارات الإنسانية، كقدم الأنواع الفنية نفسها، وقد يكون هذا هو الدافع الذي جعل البعض يقرر أنه لا حدود تفصل بين فن وآخر، فالحدود بين الفنون غير واضحة المعالم في أغلب الأحيان، وذلك لأن "الفنون الجميلة حقائق مليئة معقدة متباينة، لدرجة نراها بوجهات نظر متعددة للغاية، ومتعددة بقدر تعدد التصنيفات، وكلها مقبولة ومشروعة ولكنها جميعًا غير كافية، فالفنون الجميلة توضع في هذه الطبقة أو تلك مثلًا، تبعًا لكونها تنفذ في إطار المكان أو في إطار الزمان أو تبعًا لكونها تمثل أو لا تمثل شيئًا خارجيًا، أو تبعًا لأنها موجهة لعامة الشعب أو للهاوي المنعزل، وتبعًا لأن مؤلف العمل الفني هو أو ليس هو بعينه الذي ينفذه، أو تبعًا لأن هذه الفنون بحتية أو تطبيقية أو –أخيرًا– تبعًا لأنها تفيد من مصدر واحد أو أنها تجمع مصادر كثيرة –

---

(١) العلاقة المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى: يوزف شتريلكا، ترجمة: مصطفى ماهر، مجلة فصول، القاهرة، العدد ١١ (يناير–فبراير–مارس، ١٩٨٥م) ص٢٠.

كالأوبرا- من فنون متعددة"[٢]، وقد اختلفت نظرة العصور المتباينة إلى الفعالية المباشرة والمدى والأهمية التي تنسب إلى ما يكون بين الفنون المختلفة من تأثير وتداخل وتغلغل متبادل، وهذا بالطبع لا ينفي استقلال كل فن استقلالًا ذاتيًا من الناحية المبدئية، فالتفاعل المتبادل مهما وصل مداه لا ينقص من استقلال الفنون"، فلكل فن تطوره الخاص به وبسرعة خاصة في هذا التطور، وبناء داخلي خاص لعناصره، فالموسيقى مثلًا لا يمكن أن يعرض فيها الزمن على النحو الذي يعرض به في الأدب... وهو ما جعل عددًا من فلاسفة الجمال يذهبون إلى أقصى النقيض فينكرون أمر هذه العلاقة"[٣].

وتلعب العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى دورًا مهمًا في دفع كل منهما إلى الأمام حيث النضج والكمال، " لقد تبين لنا أن الفنون والآداب تتحد وتتمايز وتتداخل، وأنها بهذا تزداد قوة ونصاعة وتجددًا. وتبين لنا أن الأدب والفن أداة لدفع الحياة وإنضاج الخصائص القومية للأمة، وتبين لنا كذلك أن التفاعل بين الفنون والآداب يتيح للأدب قيمة في التعبير ونوافذ رحيبة تطل على الناس والحقيقة"(٤).

وتعد العلاقة بين الأدب والفن السابع "السينما" الذي جاء بعد الفنون اللغوية والموسيقية والتشكيلية بآلاف السنين علاقة مركبة ومربكة، فهي ليست علاقة من طرف

---

(٢) بحث في علم الجمال: جان برتليمي، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر ١٩٧٠، ص٣٩٣-٣٩٤.

(٣) القصة والفنون الجميلة: السعيد الورقي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٣.

(٤) علاقة الأدب بالفنون الجميلة: محمود أمين العالم، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٤٣٣ دمشق ٢٠٠٧م، ص٦:٥.

واحد ولكنها متشـــابكة ومتفاعلة، مما جعل بعض الروائيين بعد مشـــاهدتهم للأفلام السـينمائية يتمنون لو أنهم يكتبون كما تصـور الكاميرا، "وكما أثر الأدب في السـينما استطاعت السينما أن تؤثر في الأدب، ولكن مع أننا نجد في الأدب الكثير من السينما، وكأن تعابير كتابته صـيغت خصـيصًـا للسـينما، غير أننا سـنجد في السـينما الكثير من الأدب أيضًـا، ويمكننا أن نبحث ونجد في أعمال أدبية تم اقتباسـها للسـينما طبيعة كتابة فيلمية(صـــالحة للســـينما) كما يقال، لكن لا يمكن القول: إن كل أدب روائي يصـــلح للسينما"(٥).

فمن الخطأ التخيل أن كل أدب بالضـــرورة يصـــلح لأن يكون مادة اقتباس للسـينما، فالسـينما ليسـت وسـيلة سـرد الغرض منها إيصـال الأدب، فالمتلقي له وسـائله المنوعة يختار من بينها ما يناسـب المادة أو الرسـالة التي يتلقاها، ففي السـينما يتخذ الفرجة وسـيلته، وفي حالة الأدب يختار اللغة؛ حيث إن الأدب –كما يراه الشـكلانيون الروس–فن الكلمة. "إن "وسـيط" السـينما البصـري/السـمعي له خاصـية مميزة، حيث لا ترسم فيه أمام القارئ جملة الدلالات التي يتصور هو مدلولاتها أثناء عملية القراءة، إنما المتفرج يرى ويســمع الناس والأشــياء والطبيعة المباشــرة، وبهذا يختلف منطق ســرد (القراءة) عن منطق ســـرد (الفرجة)، حيث لا تهدف الكلمات والجمل والوصـــول إلى خاصـية (الأدب)، إنما تنزع إلى التحول إلى صـور وأصـوات كدوال مبتكرة في أسـلوب السرد. هنا لا يعول على الأدبي كقيمة في ذاته إنما على الفيلمي الذي تلبسـه وتجسـده اللغة، الفيلمي الذي ندركه في صوره الحسية"(٦).

---

(٥) المرئي والمسـموع في السـينما: قيس الزبيدي، منشـورات وزارة الثقافة، المؤسـسـة العامة للسينما، دمشق، سوريا ٢٠٠٦م، ص١٤٣.

(٦) المرجع السابق: ص١٣١.

فالفيلم "يختلف عن الرواية –مع اعتماده على السيناريو–من جوانب كثيرة، من أهمها أن الرواية ليست لها مفردات تقيم منها عالمها غير الكلمات، أما السينما فمفرداتها متنوعة، مما يجعل إمكاناتها غير محدودة جماليًا. وإذا كنا في الرواية لا نستطيع أن نقرأ مثلًا مشهدين في الآن ذاته، فإن بوسعنا في السينما –وهي تعتمد على التزامن–أن نرى عشرات الوحدات البصرية ونسمع معها الموسيقى والكلام وزقزقة العصافير في نفس الوقت. غير أن طول خبرة الإنسان باللغة وفنونها قد جعلته أقدر على استثمار جميع طاقاتها في الخلق والتخييل لتقديم عالمه الداخلي. فالسينما محدودة بدورها في قدرتها على تمثيل خلجات الروح وذبذبات المشاعر، مما يكاد يستعصي على الترجمة الكاملة في حركة الوجه ونبرة الصوت"(٧).

إن تحويل الأدب إلى عمل سينمائي ليست عملية ترجمة مباشرة، وليست كذلك نقلًا حرفيًا للنص الأصلي ولكنها تقوم على الاختلاف حسب الوسائل، وهذا الاختلاف لا يقود بالضرورة إلى التنكر لروح النص الأدبي، "فإن الكاتب يستعمل اللغة، أما السينمائي فإنه يبتكر اللغة، وتتم طبيعة الابتكار وفق عملية إبداعية تمتد من نص السيناريو الأدبي إلى نص السيناريو البصري، من مرحلة تجسيد وتجزئة الصور المنفردة إلى مرحلة ربط هذه الصور"(٨) ، فإعداد الأعمال الأدبية للسينما يتطلب إدخال تعديلات عليها مع الحفاظ على جوهرها؛ لأن المهم في العمل السينمائي تقديم ما يقصده الأديب في مصطلحات سينمائية، "ويتضح صدق ذلك من المقارنة بين فيلم "هاملت" لـ "لورانس أوليفييه"، وفيلم "هاملت" الذي قدمته السينما السوفيتية منذ بضع

---

(٧) أساليب السرد في الرواية العربية: صلاح فضل، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى ١٩٩٢م، ص١٨٨.

(٨) المرئي والمسموع في السينما: قيس الزبيدي، ص١٤٦.

سـنوات من إخراج "جريجوري كوزيمتز"، فقد أخفق الأول لأنه التزم بالنص المسـرحي، في حين نجح الأخير و فاز بعدة جوائز عالمية؛ لأنه عالج النص المسـرحي علاجًا سينمائيًّا متطورًا"(٩).

إن الخروج عن النص الأدبي لا يعني مخـالفتـه بقـدر مـا يعني تقـدم اللغـة السـينمائية وتطور أسـاليبها الفنية، حيث تسـتطيع السـينما التواصـل مع الفنون الأدبية، فمعيار الحرية هو أسـاس العلاقة بين السـينما والأدب كل حسـب وسـائله وعلاقته بمتلقيه، فالعلاقة بين القارئ والرواية تقوم "على مقدرة التصور عند القارئ نفسه انطلاقًا من المفاهيم التي تثيرها عنده الكلمات، بينما تتأسس علاقة المشاهد على قدرة التصـور المجسـدة فيما يراه، وينتمي هذا التصـور الناجز إلى ذات قارئ هو المخرج الذي يجسـد تصـوره المرئي والمسـموع، ويرسـمه على الشـاشـة بشـكل حسـي مدرك، وهو إذ يبتكر تصـوره الحسـي يمنحه تضـمينات ورؤى يمكنها أن تقوم على رموز واسـتعارات لعمليات ذهنية أو حتى عاطفية وتكون قابلة للقراءة من قبل المتفرج"(١٠).

ففي علاقة القارئ بالرواية يفترق الدال عن المدلول أما علاقة المشـاهد في السـينما فيتطابق فيها الدال مع المدلول، وهذا الخلاف يولد قضـية عظمى في عملية تحويل الأدب إلى سـينما، وهذه القضـية تتمثل في سـرد الحكاية الأدبية من جديد في عمل سينمائي، " فالمتفرج يشاهد بعين آلة التصوير، وهي وجهة نظر افتراضية تكتسب في سرد الحكاية خصوصية متنوعة، كما أنها تغني تجربة المشاهدة بشكل ليس له مثيل في الفنون الأخرى"(١١) فالعمل الأدبي وسيط له خصوصيته، والسينما وسيط آخر له

---

(٩) السينما والأدب: فؤاد دوارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١م، ص٢٩.

(١٠) المرئي والمسموع في السينما: قيس الزبيدي، ص١٤٦.

(١١) المرجع السابق: ص١٤٧.

خصوصيته كذلك، ولكن من خلال تحليل العلاقة الجدلية المتبادلة لعناصر المتشابهات والمتفرقات في وسيطين تعبيريين مختلفين؛ يمكن إقامة جسر بينهما يكشف مزاياهما كما يبين الفروق بينهما.

إن فن التفكير من خلال اللغة مكتوبة كانت أم منطوقة "الأدب" يختلف في أدواته وتقنياته عن فن التفكير بلغة الصور والصوت "السينما"، وقد يرد هذا الاختلاف إلى أن الأديب غير قادر على نقل الصور إلا عن طريق المعاني، لكن على الصعيد الآخر فالسينمائي يستطيع نقلها عن طريق مباشر، "وربما يرى نقاد الأدب عادة أن الأعمال السينمائية تفقد النص الأدبي قيمته، وأيضًا يقيّم نقاد السينما الفيلم باعتباره عملًا مستقلًا ينتمي إلى نوع فني آخر ليس له علاقة بالرواية... ونقاد الأدب لهم بعض الحق إذا وضعنا في اعتبارنا أن الرواية تمنح القارئ قدرة لا نهائية على التخيل، على العكس من السينما التي تحيل الصورة الخيالية إلى صورة متجسدة على الشاشة... ونقاد السينما أيضًا لهم بعض الحق حيث إن تحول الرواية إلى السينما يحيلها إلى وسيط تعبيري آخر له لغته الخاصة ومفرداته وأدواته، ولكن خلال رحلة السينما التي تجاوزت مائة عام تخلص نقاد السينما وصناعها من حساسية التعامل مع فنون أخرى بعد أن تأكدت استقلالية فن السينما... كما تخلص نقاد الأدب من نظرتهم للسينما باعتبارها عملًا تجاريًّا وصناعيًّا بالدرجة الأولى"(١٢)، ولعل حقل "علم الجمال المقارن" هو الحقل الذي يحتاج إلى مزيد من الاهتمام والجهود الكبيرة، حيث إنه يسعى إلى رصد واقعي واضح ومضبوط ومحكم لأوجه الاتفاق والاختلاف بين طرق المعالجة الفنية

---

(١٢) عالم نجيب محفوظ السينمائي: وليد سيف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق السينما١٤، القاهرة٢٠٠١، ص١٣.

على أنواعها تبعًا لكل نوع من أنواع الفنون(١٣).

والسينما لها سمات الفن الأصيل، فقد أصبحت متميزة عن الأدب، فهي حين تلجأ إلى استخدام الأدب إنما تستخدمه لتخلق منه أعمالًا فنية أصيلة طبقًا لقوانينها السينمائية، ولم تعد تستخدمه لتستمد منه حياتها كما كانت الحال من قبل، فاعتماد السينما على الأعمال الأدبية لا يمثل إشكالية الآن بعد أن اتضحت الحدود الفاصلة بين فن الفيلم والأدب، واتضح كذلك أن العلاقة بين الفنّين –السينما والأدب– "علاقة متبادلة يكامَلَ فيها اعتماد السينما على روائيين، وإنتاجات روائية، ودخول بعض الروائيين حقل الكتابة والإخراج السينمائي واستلهام الرواية للأساليب والتقنيات السينمائية، وكتابات روائية في نطاق محدود استنادًا إلى أعمال سينمائية"(١٤) ، كما ظهرت بوضوح تلك العلاقة التبادلية بين الفن الروائي والفن السينمائي في حمل الكثير من الأفلام عناوين أعمال روائية مشهورة لروائيين كبار عالميًّا، مثل "فيكتور هوجو" و"يوهان جوته" و"بوشكين" وغيرهم.

ولعل التقدم الذي صاحب الحرفية السينمائية كان سببًا في أن يقترب الفيلم أكثر من الرواية الأدبية، حتى إنه أصبح ينافسها في عرض القصة من وجهات نظر مختلفة، ثم استطاعت أن تعرض السينما أكثر من وجهة نظر في وقت واحد، فيُسمع مثلًا حديث شخصية ما في الوقت الذي يُرى على الشاشة تأثيره في شخصية أخرى،

---

(١٣) للمزيد يمكن الرجوع إلى: تقابل الفنون: إيتيان سوريو، ترجمة: بدر الدين القاسم الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا ١٩٩٣، ص١١.

(١٤) الرواية والسرود السمعية والبصرية (الرواية والسينما... مسارات مقارنة): جيهان عطا نعيسة، ضمن أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الكويت ٢٠٠٨م، ص٢٠٥.

وقد اقتربت السينما من الرواية أكثر بمحاولتها التعبير عن الأفكار المجردة والصراعات النفسية الداخلية، "والواقع إن الرواية – منذ البداية– كانت أسعد حظًا من المسرحية عند تحويلها إلى عمل سينمائي، ذلك أنه إذا كان من الممكن للفيلم أن ينقل المسرحية كما هي على المسرح، فإنه لا يستطيع أن يفعل ذلك بالنسبة للرواية، وكان لابد له من البحث عن خصائص سينمائية لترجمة الخصائص الروائية، وتوصل بذلك إلى نتائج أفضل من النتائج التي توصل إليها مع المسرحية، ومن ناحية أخرى فإن الأسلوب السينمائي أشبه بأسلوب الرواية منه بأسلوب المسرحية، فالطريقة التي تعرض بها الرواية قصتها وهي الوصف والسرد في الأساس، يمكن مقارنتها بالطريقة التي ينتجها الفيلم، وهي الصورة، بينما الحوار هو الأساس في الطريقة المسرحية. وقد أدى هذا التقارب بين طريقتي العرض من ناحية واستحالة نقل الرواية كما هي إلى فيلم من ناحية أخرى إلى علاقة متبادلة بين فني الرواية والفيلم؛ كان لها أثرها الواضح على كل منهما"(١٥).

ويُلحظ هذا التقارب أو الاتفاق بين الفن الروائي والفن السينمائي في كون الفنّين يشكل السرد أداتهما الرئيسة بغض النظر عن صلة هذا السرد وخطوط اتصاله بالواقع والحياة؛ لأنه سرد تخييلي، ويلتقي الفن الروائي والفن السينمائي أيضًا في اختيار الإنسان لكي يكون المحور الأساس في كل فن من الفنين، الإنسان ككينونة تعيش وتتفاعل وتفرح وتحزن، فالإنسان له جملة من الإحداثيات التي تجعل له حضوره الخاص في هذا الكون الفسيح، والفنان – الروائي والسينمائي – لا يتوقفان عند القشرة السطحية للإنسان، فهي قشرة قد تكون خادعة في كثير من الأحيان، ولكنهما يغوصان

---

(١٥) نجيب محفوظ على الشاشة (١٩٤٥-١٩٨٨): هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠م، ص٥٨.

داخل أعماقه حيث كثافات البنية الإنسانية وطبقاتها المتداخلة لسبر حقائقها المختفية وراء مظاهر الحياة، والفن الروائي والفن السينمائي لا ينفصلان عن الواقع بكل ما به من خبرات وتجارب، وهذا الارتباط بالواقع لا يلغي مطلقًا التخييل فيهما، ولكن السرد التخييلي بهما يكون له مرجعيته الواقعية وإلا أصبح السرد الروائي شكلًا من السرد الأسطوري، وأصبح كذلك السرد السينمائي هو بعينه السينما التجارية التي لا تهتم عادة إلا بذائقة جمالية متدنية. والبعد التاريخي للسرد يحفل به الفنان، وهذا لتوجيه الأضواء التي تكشف عن الزمن الحاضر الخاضع لقوانين السيرورة والصيرورة البشرية، والزمن الحاضر هذا هو أحد أشكال تجلي هذه القوانين، فالحاضر هو موضوع ترهين التاريخ، ولحظته الأكثر استهدافًا وتحريضًا لخوض السرد وخيارات قضاياه المطروحة، ويحتفي الفنان كذلك بخصوبة الذاكرة البشرية لكي يستطيع تحديد اللحظات ذات التأثير الأكبر في الماضي، تلك اللحظات التي تنسى كلما ابتُعد عنها، كما يشترك الفنان في خاصية المكاشفة عن هموم الذات وخبراتها وتجاربها المنسية أو المتناسية، فهذه المكاشفة تحمل دلالات وقيمًا جمالية عدة(١٦).

وهناك العديد من الباحثين المتحمسين لتوكيد نقاط اللقاء والاتفاق بين الفن الروائي والفن السينمائي –بوصفها خاصيات بنيوية قائمة في كل منهما –" ومن أكثرهم تحمسًا الباحث الروائي والأكاديمي الأمريكي المعاصر" ليونيل إيدل "، الذي يرصد سلسلة من المؤشرات الدالة على هذا الصعيد، فالروائيون–وفقًا لآراء إيدل–قد سعوا منذ البداية إلى أن يُصبحوا "آلة تصوير" تمتلك الحركة عبر الزمان والمكان، فحيثما وجهنا أبصارنا في القرن التاسع عشر، استطعنا أن نراهم يعنون بالعين المصورة والحركة المصورة. ويضرب " إيدل " أمثلة "عديدة على ما يمكن عدّه حساسية سينمائية في

---

(١٦) للمزيد: الرواية والسرود السمعية والبصرية: جهاد عطا نعيسة، ص٢٠٦: ٢٠٨.

تجارب روائيين لم يعرفوا السينما، ولم يعش غالبيتهم زمن بداياتها ولا زمن انتشارها وسيطرتها"(١٧).

وكما تقوم بين الفن الروائي والفن السينمائي نقاط لقاء واتفاق، تقوم أيضًا بينهما بعض نقاط اختلاف محورية، ولعل أبرز نقاط الاختلاف ما يتمثل في اختلاف اللغة الإشارية؛ حيث يخضع السرد في كل منهما إلى لغة إشارية مختلفة، فيعتمد الفن الروائي اللغة المكتوبة، وهذه اللغة بالطبع تخضع في أداء معانيها لأنماط التركيب الخاص بالأحرف والكلمات، في حين يعتمد الفن السينمائي اللغة السمعية البصرية "التي تخضع لبناء حركي صوتي يقوم على استثمار ممكنات ثلاثة للتجسيد الحركي: حركة الممثلين والعناصر الأخرى داخل الكادر، حركة الكاميرا، شكل التوليف المُعْتَمَد (المونتاج) للقطات، بالتوافق أو التضاد مع مفردات الشريط الصوتي وعناصره"(١٨).

ومن نقاط التفارق والاختلاف بين الفن الروائي والفن السينمائي تباين زمن الوصف وزمن السرد، فزمن الوصف يطول في الرواية ويقصر في السينما، فالوصف الذي يملأ صفحات تستغرق قراءتها فترة زمنية طويلة يستطيع محقق الفيلم حصره في كادر واحد لا تستغرق مشاهدته بضع ثوان، وعلى العكس من ذلك في زمن السرد، فإن سطرًا كتابيًا واحدًا قد لا يتجاوز زمن قراءته بضع ثوان قد يتطلب سلسلة من اللقطات السينمائية، التي تستغرق زمنًا فيلميًا يبلغ أضعاف هذه المدة، ويمكن للوصف والسرد أن يتلازما في المشهد السينمائي، وهذا يكون مستحيلًا في العمل الروائي بما يوجب التناوب بينهما، أي توقف السرد لحظة الوصف والعكس.

---

(١٧) المرجع السابق: ص٢١٠.

(١٨) المرجع السابق، ص٢٠٨.

ومن نقاط الاختلاف كذلك أحادية الإبداع وجماعيته، فالروائي يكتب عمله ولا يقاسمه أحد هذا العمل، فهو المتحمل للمسئولية عن كل حرف به، في حين يشترك عدد كبير من المساهمين في إنجاز العمل السينمائي، فالمخرج وهو الرجل الأول في العمل السينمائي ومساعدوه وكاتب القصة والسيناريو والحوار والمنتج والمونتير ومدير التصوير ومهندس الديكور والمؤلف الموسيقي وغيرهم الكثير في حالة من التكاتف والجماعية؛ لكي يخرجوا بالفيلم عبر كل المسئوليات إلى عالم من النجاح والتميز، فكلهم يقع على عاتقهم نجاح الفيلم أو إخفاقه.

هذه كانت أبرز نقاط اللقاء والاتفاق، وكذلك نقاط الاختلاف بين الفن الروائي والفن السينمائي، فعلى الرغم من مناصرة بعض الآراء لأحد الفنين على الآخر فإنه لم يستطع رأي واحد من بين هذه الآراء أن ينكر أهميتهما كليهما، فهذان الفنّان–الروائي والسينمائي–خصائصهما مشتركة، وسلسلة التأثيرات والاستلهامات المتبادلة التي تربط بينهما ظاهرة واضحة لا يحجبها أحد. فقد استطاعت نقاط التوافق بين الفنيين منحهما قابلية خاصة للانفتاح على التأثيرات المتبادلة، كما استطاعت نقاط التمايز أن تلعب دورًا أكثر أهمية في الوصول إلى نتائج إبداعية عميقة لم يكن الوصول إليها بالسهل اليسير.

ومن الطبعي أنه لا يوجد جنس فني يمكن أن يعد "بعيدًا عن التطور والحراك، وإذا ما كانت الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر قابلية لذلك، بوصفها شكلًا فنيًا جديدًا نسبيًا، مرنًا ومفتوحًا، وغير مستنفد في اتساعه لقضايا الحياة كلها وخبراتها، فقد كان لتأثيرات اللغة السردية السينمائية دور شديد الأهمية في حراك البنية الروائية، وانفتاحها على العديد من الأساليب والتقنيات وأدوات التعبير الجديدة، التي اعتمدتها السينما؛ لكن البنية الاصطلاحية للفيلم كانت خاضعة هي الأخرى لحراك وتحولات مستمرة أيضًا، فلم

يكن لواحد من هذين الفنين المذكورين أن يـخوض حـراكه بمنأى عن الآخر منذ بدأت خطوط سيرهما تتقارب وتتوازى في سياق مثل هذا .

التحولات والتفاعلات الجدلية بين الفنيين لم يعد من المتيسـر، أو المهم معرفة أي الطرفين يسبق الآخر في تحولاته، أي الفنين يتحول، وأيهما يتأثر بهذا التحول، ثمة حالة تفاعل وتأثير متبادلة جدلية خصـيبة ومسـتمرة، تجعل كلًا منهما في موقع المؤثر والمتأثر في آن معًا. ما يهم أولًا في هذه العملية، وعلى الرغم من إمكان رصـد بعض الترابطات الزمنية في هذا السـياق، فإننا نلاحظ بعض خطوط التحول والتأثير الرئيسـية وملامحها"(١٩).

وإذا ما أُسـتُعرضـت الأفلام المأخوذة عن روايات لظهرت العلاقة التبادلية بين الرواية والفيلم، والبحث عن معادلات فيلمية للأدب، وتأثر الأدب بالأسلوب السينمائي، وكذلك النجاح التجاري الذي تحققه الروايات بعد تحويلها إلى أفلام، "وفي مجال السينما العربية نجد "زينب" من أهم أفلامنا الكلاسـيكية ، ومن أفضـل أفلام "محمد كريم"، و "بداية ونهاية" من أفضل أفلام "صلاح أبو سيف"، و"الرجل الذي فقد ظله" من أفضل أفلام "كمال الشـيخ"، و"ميرامار" أنجحها، "دعاء الكروان" و "الباب المفتوح" و "في بيتنا رجل" و"الحرام" من أفضـل أفلام "هنري بركات"، بل ويرتفع مسـتواها عن بقية أفلامه ارتفاعًا ملحوظًا، وكلها أفلام أخذت عن روايات، وتمثل أعلى مسـتويات السـينما العربية"(٢٠).

---

(١٩) المرجع السابق ص: ٢١٢: ٢١٣.

(٢٠) نجيب محفوظ على الشاشة (١٩٤٥-١٩٨٨)، هاشم النحاس، ص٥٩.

فالتأثير والتأثر بين الفن الروائي والفن السينمائي أمر جاوز الأطر الضيقة حيث غدت العلاقة بينهما أكثر فعالية وتنوعًا، فلم تقف تلك العلاقة عند حدود النقل أو الترويج للعمل الأدبي أو السينمائي أو البحث عن رواية تعالج قضايا معاصرة، ولكنها اتجهت نحو تطوير تقنية السرد الأدبي والسينمائي، علاقة غنية من أولوياتها النضج والتنويع الفنيان.

لقد أثر الفن الروائي بأعماله على الفن السينمائي، الذي بالفعل أفاد من الروايات الأدبية إفادة عالية، بحيث لم يعد ينكر أحد "تأثر البناء الروائي بالفيلم، فقد أفادت الرواية أدق فائدة من حرفية المونتاج مثلًا ومن قلب ترتيب الحوادث، ومن الواضح أن القصاص يستعمل اليوم طرقًا فنية في السرد، ويتخذ من الوسائل لإبراز الوقائع ما يشبه وسائل التعبير في السينما، سواء أكان قد نقلها نقلًا مباشرًا، أم كان الأمر يتعلق بنوع من التقارب الجمالي، الذي يعكس في نفس الوقت أشكالًا عديدة معاصرة من أشكال التعبير"(٢١). ففن الرواية وكذلك فن السينما قد أسهمت الواقعية الاشتراكية في تطورهما؛ لما لهما من الشعبية التي تشكل الأساس المحيي لأي فن تقدمي على امتداد تاريخ الثقافة الفنية. كما أسهم العصر الديمقراطي في تصدر الفنين –الروائي والسينمائي–، فالرواية والسينما سبيلان لنشر الأفكار والمذاهب السياسية والدينية.

والرواية هي وليدة الاهتمام بالإنسان والتاريخ ، ومحاكاة حركة الإنسان والتاريخ في واقع المجتمع البشري الحي، تتميز بالحرية "حرية الخيال وحرية الفكر وحرية التنفيذ، وهذا يتضمن حق الكاتب – بل واجبه– في عدم الرضوخ للتقاليد والقواعد، اجتماعية كانت أم فنية، وذلك عن طريق المحاولة الذاتية لتطوير هذا الفن كنوع

---

(٢١) المرجع السابق، ص٦١.

أدبي"(٢٢) ، إلى أن تمكنت الرواية من الإفادة من أساليب مدارس التصوير المعاصر لا سيما التكعيبية والسريالية في أعمال "بيكاسو" وغيره، كما استطاعت تلك الرواية الإفادة من أسلوب المدرسة السينمائية الجديدة في المونتاج والإخراج، وخاصة أسلوب الموجة الجديدة في السينما الفرنسية في أعمال المخرجين: "آلان رينيه" و"رينيه كلير" و"الكسندر أسترول" و"جودار" و"أنطونيوني وإيليا كازان" و"ريتشارد ليستر" وغيرهم(٢٣).

ونتيجة لتوظيف حرفيات تلك الفنون، فقد قل الاهتمام بالحبكة القصصية في أسلوب البناء الفني للقصة، كما انعدم الاستمرار المكاني والزماني، وهذا بالطبع جعل الكاتب يستخدم حيل بناء جديدة من أهمها: تفريغ المواقف الدرامية من محتواها الدرامي؛ لخلق التباعد بين القارئ والاندماج الواقعي كما هو موجود في المسرح الملحمي، وكذلك " فإن من أقوى التأثيرات التي تركتها السينما على الرواية هو تغيير صورة الراوي، فعملت على اختفائه تمامًا من ساحة الأحداث، أو التخلص منه، وعملت في أحيان أخرى على امتزاجه بالسارد، بل إن السارد نفسه قد اختفى في الروايات التي يطلق عليها أصحابها اسم الروايات الجديدة، أو روايات الأشياء، وأصبحت الرواية بفعل التأثيرات السينمائية مجموعة من الأشكال المشيدة سواء على مستوى التعبير أم على مستوى الحكاية...كما استعارت الرواية الحديثة من السينما شيئًا يشبه الكاميرا ينقل الصورة نقلا محايدًا يسمى " العاكس Reflector "، والعاكس هذا قد يكون شخصية في

---

(٢٢) نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي: فرجينيا وولف وآخرون، ترجمة: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة العامة القاهرة ١٩٧١، ص٧.

(٢٣) انظر مدخل إلى السينما الفرنسية الجديدة: روي أرميس، ترجمة: هاشم النحاس، مجلة الأقلام العراقية شباط ١٩٧٩، ص٤٣ وما بعدها.

الرواية "(٢٤).

لقد أصبحت الرواية حسب رؤية أصحاب الرواية الجديدة "تجميعًا فريدًا لكل الفنون المعاصرة، فقد استخدمت إلى جانب طاقات الفنون التقليدية وخاصة التصوير إمكانيات فن جديد وليد حضارة هذا القرن – القرن العشرين–هو فن الصورة المرئية المسموعة ميكانيكيًا في السينما وإلكترونيًا في التليفزيون، حيث اهتمت أعمال هذه المدرسة بالتكوين الذي يملك التأثير على أكثر من حاسة في وقت واحد، مع التركيز بشكل خاص على حاستيْ العين والأذن"(٢٥).

ويعني هذا أن مقدور كل من الرواية والسينما واحد، بحيث يساعد كل منهما في تحديد مصير الآخر، والحفاظ عليه، والعمل على تطوره ونضجه، ولعل هذا كان من أسباب وجود فريق من الروائيين المؤيدين للكاميرا، ويرجع الباحث الأمريكي "جون هالبرين" في كتابه "نظرية الرواية" تأييد الكُتَّاب للكاميرا إلى ما تمتلكه تلك العين المصورة من حرية الحركة عبر الزمان والمكان(٢٦)؛ وهذا الرأي فيه نظر، حيث إن الرواية تستطيع فعل ذلك هي الأخرى، فتتحرك عبر الزمان والمكان باستخدام تقنية الخطف خلفًا وهي تقنية أدبية، وكذلك تستخدم أسلوب تيار الوعي. ولكن من الممكن إرجاع سبب تأييد الكُتَّاب للكاميرا إلى أن القصة تنقل وصف الحركة، بينما تنقل الكاميرا الحركة نفسها، والذي يعجب الروائيون ليس حرية الحركة، وإنما فورية الحركة

---

(٢٤) انظر السرد في الرواية المعاصرة: عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٦م، ص١٣٠ وما بعدها.

(٢٥) القصة والفنون الجميلة: السعيد الورقي، ص٥٤.

(٢٦) للمزيد انظر: نظرية الرواية: هالبرين جون، ترجمة: محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١، ص٢٦١.

وتجسيدها، فقد دفعتهم فورية الحدث إلى مماثلة الكاميرا من خلال الجمل القصيرة والأفعال المضارعة المتوالية، ومقاربة زمن القراءة للزمن الذي تستغرقه الحركة في الواقع.

وتعدُّ الباحثة الإنجليزية "سوزان سونتاج" من أنصار أسلوب الكاميرا السينمائية، فبعد معاينتها للرواية أصبحت الآن تكتب رواية بصرية، وكذلك فعل المستر "مايلر" في معالجته للسينما، وقد حاول قبلهما "آلان روب غرييه" فقد قلب روايته إلى سلسلة من اللقطات السينمائية، وسعى نحو محو تأثير الكلمات من لغته بقدر المستطاع، كما كتب أيضًا سيناريو فيلم "العام الفائت في مارينباد"(٢٧).

ويؤكد الفيلسوف الألماني "جورج جوته" مبدأ الحركة، وضرورة تواجده في الرواية، فالتأملات والحوادث عنده يجب أن تصور في الرواية بالحركة والشخصية والفعل، فقد طرح جوته شرطًا سينمائيًا، فالسينما لا تعد الحياة الداخلية للإنسان وتأملاته من أولوياتها، بينما يطغى المضمون الفكري للرواية في أغلب الأحيان على وصف الحركة وتجسيدها، لهذا اتجهت واقعية السينما نحو الرواية بغية تبسيط الشكل الروائي، وتخفيفه من مضمونه الفكري والعبث والاستلاب والتحلل، ودفعته نحو التقرير(٢٨).

ويرى الفيلسوف الفرنسي "جان بول سارتر" في كتابه "ما الأدب" أن تطور الحياة في القرن العشرين، قد انتهى بالأدب إلى أن يصبح لونًا من الترف لا يتاح إلا لطبقة ضيقة من الناس، وأن الصحف والمجلات والإذاعة والسينما أصبحت أكثر

---

(٢٧) للمزيد: المرجع السابق، ص٢٦٢.

(٢٨) للمزيد: المرجع السابق، ص٢٦٥.

انتشـــارًا وأقوى نفوذًا من الكتب(٢٩)، ولعل هذا هو الذي دفعه لأن يرحب بتقديم عدد من قصصه ومسرحياته في السينما، ولم يقف الأمر عند هذا بل إنه كتب خصيصًا للسينما عددًا من السيناريوهات، من بينها "تمت اللعبة" و"الأنوف المستعارة"، ولم يكن هذا موقف "سارتر" فحسب بل حذا حذوه عدد من أكبر أدباء العصر، من بينهم "ألدوس هاكســلي" و "جان كوكتو" و"إروين شــو" و"كليفورد أوديتس"، و"يوري نجيبين" وغيرهم الكثير.

وقد سعت الرواية العربية إلى مواكبة تطور المجتمع العربي وتحولاته، مستخدمة في ذلك طريقتها في التعبير والتقنيات التي توظفها في التشخيص؛ ولهذه التقنيات وتنوع أســـاليب تقديم الرواية لمادتها دور كبير في المكانة التي صـــارت تحتلها في الواقع الأدبي.

ويتنوع الخطاب في الرواية بتنوع رؤية الكاتب للعالم، ويختلف باختلاف تصورات الروائيين للواقع وللكتابة، ففي كل حقبة سردية يمكننا معاينة الفروق التي تميز حقبة عن أخرى، وبهذا يمكن الوقوف على التجليات الفكرية والدلالية التي كانت تحذو بالكتّاب إلى ممارسة هذه الأشكال أو تلك، نظرًا إلى التلازم الحاصل بين الأشكال أو الأســـاليب ودلالاتها وأبعادها المختلفة في علاقاتها بتاريخ كتابتها، ويمكن وفق هذه التحديدات ملامســة أســاليب الرواية العربية أي مجمل تقنياتها التي عرفتها خلال فترة تمتد حوالي قرن من الزمان.

---

(٢٩) للمزيد انظر: ما الأدب: جان بول ســـارتر، ترجمة: محمد غنيمي هلال، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م.

إن هذه الملامسة لا يمكنها إلا أن تكون محاولة لرصد تطور الأشكال الروائية العربية، وما تحقق في فترات تطورها من تقنيات وأساليب عبر تحقيب يراعي التحولات الكبرى التي حصلت على مستوى الوعي بالكتابة الروائية، وترجمته من خلال روايات ملموسة كان لها تأثيرها الكبير على التجربة الروائية العربية برمتها في صيرورتها وسيرورتها. فلقد استوعبت الرواية العربية الجديدة هي الأخرى واستعارت أدوات التعبير لمنجزات فن السينما.

فلقد عمل الروائيون على توظيف العديد من التقنيات داخل بنيات خطابهم الروائي، وبالأخص لدى كُتَّاب الستينيات ومن تلاهم من الروائيين الذين ابتكروا أشكالًا روائية جديدة تتلاءم والظروف التي عاشها هذا الجيل من المبدعين، ففي هذا المناخ الذي تتجاور فيه المتناقضات وتتضخم فيه الاسترابة، يختفي الوضوح وينتشر الإبهام والغموض ويحتاج الكاتب إلى تطوير أدواته وتغيير أساليب تعبيره لاستيعاب هذه الحالة الجديدة، وقد لجأ الكُتَّاب إلى فن السينما يستعيرون منه التقنيات التي تساعدهم في إنتاج هذه الأشكال الروائية الجديدة، وكان بين أهم الأدوات التي استعارتها الرواية العربية من منجزات فن السينما تقنية المونتاج السينمائي.

فالمونتاج هو من أكثر العناصر السينمائية خصوصية، وقد اختلفت أهميته بين وسائل تعبير الفن السابع، وإن ظلت هذه الأهمية مؤكدة. ويمكن تعريف المونتاج على أنه ترتيب لقطات الفيلم وفق شروط معينة للتتابع وللزمن، ولا شك أن قيمة فيلم ما تعتمد إلى حد كبير على قيمة المونتاج، ورغم أن عملية المونتاج اليوم عملية طبيعية لا يمكن إلغاؤها، فإنها لم تنشأ مع اختراع "السينما توغراف Cinematograph"، ويمكن القول: إن نشأة عملية المونتاج ترجع إلى يوم التفكير في تعديل وجهة نظر الكاميرا في مشهد ما أثناء حدوثه، أي عند التفكير في تغيير وضعها

للوصـــول إلى وصـــف أوضـــح للحدث أو إلى بناء درامي أفضـــل، وقد ارتبط مفهوم المونتـاج ارتبـاطًـا وثيقًـا بمفهوم التقطيع، وهمـا ممتزجـان يكمـل كـل منهمـا الآخر ولا ينفصـلان في عملية الإبداع السينمائي والمتمثل في إعادة اختيار وتنظيم الواقع من أجل إنتاج عمل فني.

وفي اللغة الفرنســية تعني كلمة (مونتاج Montage) عمل "المونتير Editor" التقني ونتـاج هذا العمـل الفني، وليس هذا الجزء التقني من عمـل المونتـاج هو الـذي يشكل الصـعوبة، ففي هذا المجال تصبح المعرفة أمرًا ضروريًا يسهل استيعابه، والواقع أن عمل "المونتير" له قيمة فنية أكثر منها تقنية، يكون فيه الحافز ضـــروريًا حتى لو اعتمد كلية على التطبيق العملي، فالمونتير يشـارك في تحقيق العمل فنيًا. ومن هنا فإن مغزى اللقطـة يتوقف في الواقع ليس فقط على مـا تمثله هذه اللقطـة، وإنمـا على زمـانها على الشـاشـة الذي يقدره المونتير مباشـرة، هكذا يعطي المونتاج معنى الترقيم والإيجاز والإيقاع في الحكاية المرئية.

فمن خلال تقـابـل صـــورتين يتولـد المعنى، أي أن الفكرة لا ترتبط بـأي من الصـورتين على حدة، ولأن المونتاج يعيد بناء الواقع تشـكيلًا وفكرًا بشـكل مسـتقل عن محتوى هذا الواقع الدرامي، ونظرًا لطابع المونتاج الجمالي وتسيده، فإنه يظل بين وسائل التعبير السـينمائي الأكثر خصـوصـية، ويشـير معجم المصـطلحات السـينمائية إلى أن المونتـاج "عمليـة خلاقـة متعـددة الأســـاليـب تتطور حســـب منـاهج معينـة وطرائق

عديدة"(٣٠)

فقيمة المونتاج تكمن في قدرته على ترتيب اللقطات وأطوالها واللحظة التي يتم اختيارها للانتقال من لقطة إلى أخرى، ومن ثم فإن وسائل الانتقال تعد بالنسبة لفن المونتاج بمثابة قواعد اللغة وعلامات الترقيم، فكما هو معروف أن أعظم الإبداعات الأدبية تفقد بعضًا من قيمتها إن أسيء استخدام هذه القواعد، فإن استخدام وسائل الانتقال بشكل خاطئ أيضًا يؤدي بالمشاهد إلى نفس النتيجة.

(٣٠) معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة وإعداد: خيرية البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥، ص١٣٥.

المصادر والمراجع

١) الرواية والسرود السمعية والبصرية: جهاد عطا نعيسة، ص٢٠٦: ٢٠٨.

٢) السرد في الرواية المعاصرة: عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٦م.

٣) أساليب السرد في الرواية العربية: صلاح فضل، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى ١٩٩٢م.

٤) الرواية والسرود السمعية والبصرية (الرواية والسينما... مسارات مقارنة): جيهان عطا نعيسة، ضمن أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الكويت ٢٠٠٨م.

٥) السينما والأدب: فؤاد دوارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١م.

٦) العلاقة المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى: يوزف شتريلكا، ترجمة: مصطفى ماهر، مجلة فصول، القاهرة، العدد ١١ (يناير–فبراير–مارس، ١٩٨٥م).

٧) القصة والفنون الجميلة: السعيد الورقي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.

٨) المرئي والمسموع في السينما: قيس الزبيدي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا ٢٠٠٦م.

٩) بحث في علم الجمال: جان برتليمي، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر ١٩٧٠.

١٠) عالم نجيب محفوظ السينمائي: وليد سيف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق السينما ١٤، القاهرة ٢٠٠١.

١١) علاقة الأدب بالفنون الجميلة: محمود أمين العالم، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٤٣٣ دمشق ٢٠٠٧م.

١٢) ما الأدب: جان بول سارتر، ترجمة: محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م.

١٣) مدخل إلى السينما الفرنسية الجديدة: روي أرميس، ترجمة: هاشم النحاس، مجلة الأقلام العراقية شباط ١٩٧٩.

١٤) معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة وإعداد: خيرية البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥.

١٥) نجيب محفوظ على الشاشة (١٩٤٥-١٩٨٨): هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠م.

١٦) نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي: فرجينيا وولف وآخرون، ترجمة: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة العامة القاهرة ١٩٧١.

١٧) تقابل الفنون: إيتيان سوريو، ترجمة: بدر الدين القاسم الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا ١٩٩٣.

Novel and Cinema towards an Integrated View

Abstract:

The relationship between the arts and each other is almost unanimously agreed upon by art scholars. Many believe that this relationship is not new, but has been rooted since the beginning of human civilizations, as ancient as the artistic genres themselves. This may be the motive that made some decide that there are no boundaries separating one art from another, as the boundaries between the arts are often unclear. This research seeks to study the relationship between the novel and cinema through a complementary relationship. The influence and impact between the art of the novel and the art of cinema has gone beyond narrow frameworks, as the relationship between them has become more effective and diverse. This relationship did not stop at the limits of transferring or promoting literary or cinematic work or searching for a novel that addresses contemporary issues, but rather moved towards developing the technique of literary and cinematic narration, a rich relationship whose priorities include artistic maturity and diversification. Novelists have worked to employ many techniques within the structures of their narrative discourse, especially among the writers of the sixties and the novelists who followed them, who created new narrative forms that are compatible with the circumstances experienced by this generation of creators.

Keywords: Novel, Cinema, Literature**.**