دراساتٌ لغويّة:

الإحساس بالنهاية' بين وسيطين: قراءة في المسافة بين الرواية والفيلم السينمائي

'The Sense of an Ending' Between Two Mediums: A Study of the Distance Between the Novel and the Cinema-film

"The Sense of a Ending" Antara Dua Medium: Kajian Jurang Antara Novel dan Layar Perak

عادل خميس الزهراني*

مُلخَّص البحث

تفترض الدراسة أن الراويةَ والفيلمَ السينمائي الذي يقتبسُها مختلفان، ولا يجوز الحكم عليهما بالمقارنة بينهما. وتعتمد لدراسة الفرضية السابقة على رواية **الإحساس بالنهاية** للكاتب الإنجليزي جوليان بارنز، الحائزة على جائزة البوكر العالمية للرواية عام ٢٠١١م، وعلى الفيلم السينمائي الذي يقتبس الرواية ويحمل عنوانها نفسه. تُصنف رواية **الإحساس بالنهاية** ضمن تيار الوعي، وتدور معظم أحداثها في ذاكرة بطلها الهشة التي تستدعي أحداثاً من ماضيه العتيق لتجيب عن لغز حديث، وقد حُوّلت إلى فيلم في عام ٢٠١٧م، على يد المخرج ريتيش باترا؛ من هنا تحلل الدارسة المسافة بين الفيلم والرواية، لتضيء مواطن الاتفاق ومكامن الاختلاف بين العملَيْن اعتماداً على منهج السرديات البنيوية وعلى مقولات النقد السينمائي. وقد أظهرت نتائج لدراسة أن الافتراق بين التجربتين (المقروءة والمرئية) يعود إلى اختلاف المنطلقات في كل منهما، وفِي الشروط الفنية الخاصة التي تحكمهما، وفي أفق التوقعات التي تحدد مجالات تلقيهما.

الكلمات المفتاحية: رواية، فيلم سينمائي، سيناريو، الإحساس بالنهاية، جوليان بارنز.

Abstract

This paper's assumption is that fiction and the cinema's adaptation of the same work are different experiences. Thus, there is no point to make a comparison between them. In order to prove it, the paper analyses both: the 2011th Man Booker Prize winner

* أستاذ النقد الحديث المشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك عبدالعزيز بجدة، المملكة العربية السعودية. البريد الإلكتروني: **akalzhrani@kau.edu.sa**

أرسل البحث بتاريخ: ٢٠٢٠/٣/٢٢م، وقبل بتاريخ: ٢٠٢٠/١٠/٢٧م.

(The Sense of an Ending) by Julian Barnes, and the film which adapted the novel in 2017, under the same title, and directed by Ritesh Batra. 'The Sense of an Ending' is a complicated novel; it's considered under the 'stream of consciousness', as most of its events take place in the unreliable narrator's memory, who happen to be the main character. Hence, adopting methods & tools from structuralism narratives and film studies, this study investigates the distance between the film and the original novel, to highlight the similarities and differences between both works. One clear finding is that factors such as different foundations, artistic specific rules, and horizon of expectations, prove it clearly that we are talking about two different experiences.

Keywords: fiction, cinema film, narrative, The Sense of an Ending, Julian Barnes.

Abstrak

Andaian makalah ini ialah fiksyen dan adaptasi panggung wayang untuk karya yang sama adalah merupakan dua pengalaman yang berbeza. Oleh itu, membuat perbandingan antara kedua-duanya adalah disangsikan faedahnya. Untuk membuktikan hipotesis ini, kajian ini akan menganalisis kedua-dua medium ini: pemenang Hadiah Man Booker 2011 (The Sense of a Ending) karya Julian Barnes, dan filem yang mengadaptasi novel tersebut pada tahun 2017, dengan tajuk yang sama, dan disutradarai oleh Ritesh Batra. 'The Sense of a Ending' adalah novel yang rumit; ia dianggap di bawah 'aliran kesedaran', kerana kebanyakan plotnya berlaku dalam memori perawi yang lemah, yang kebetulannya menjadi watak utama. Oleh itu, dengan menggunakan kaedah dan alat dari naratif strukturalisme dan kajian filem, kajian ini menyelidiki jurang antara filem dan novel asalnya, untuk menonjolkan persamaan dan perbezaan antara kedua-dua karya tersebut. Satu penemuan yang jelas adalah bahawa faktor-faktor seperti asas yang berbeza, peraturan khusus artistik, dan jangkaan, membuktikan dengan jelas bahawa novel dan layar perak adalah merupakan dua pengalaman yang berbeza.

Kata kunci: fiksyen, filem pawagam, naratif, The Sense of Ending, Julian Barnes.

مقدمة

يسعى هذا البحث إلى إجراء مقارنة تطبيقية لإثبات مقولة نظرية ملخصها أن المتلقي الذي يقرأ رواية ما، ثم يشاهد اقتباساً لها في فيلم سينمائي يعيش تجربتين أدبيتين مختلفتين. لا تنكر هذه الدراسة وجود نقاط التقاء عديدة، لاشتراكهما في الأصل الأدبي (الحكاية)، ووقوعهما –بالتالي– تحت مظلة النوع السردي؛ لكن الاختلاف –كما سيظهر التحليل — يكمن في طبيعة التجربة، وفي بنيتها الداخلية، وفي أفق تلقيها كذلك.

تعتمد الدراسة على تحليل المسافة بين رواية (The Sense of an Ending – الإحساس بالنهاية) للروائي الإنجليزي الشهير جوليان بارنز (Julian Barnes)، والفيلم الذي يتبنى الرواية، ويحمل العنوان ذاته، من إخراج ريتيش باترا (Ritesh Batra)، وسيناريو نيك باين (Nick Payne).

وعلى الرغم من أن مقولات السرديات ستكون المنهجية الأساسية، إلا أن الدراسة أيضاً تتوسل ببعض أدوات النقد السينمائي خصوصاً، في محاولة لتغطية جوانب مهمة من التجربة السينمائية، لا يقع الاهتمام بها ضمن دائرة السرديات الأدبية في العادة.

أولاً: العلاقة بين الأدب والشاشة

يمكن القول إن العلاقة بين الأدب والشاشة كانت ملتبسة منذ بداية لقائهما؛ إذ لم تكن دائماً علاقة صفاء واتفاق، بل مرت بمراحل وتضاريس مختلفة، ولعل هذا يعود للمرجعية التاريخية لكل منهما، فالأدب مكوّن مهم من مكونات 'الثقافة'، في معناها الخاص الذي كان يعني أفضل ما أنتجه الإنسان؛ 'أفضل ما عُرِفَ وقيل'؛ بينما تنتمي الشاشة لعالم الآلة، وهذا لا بد أن يقود إلى التوتر الذي طبع لقاء الثقافة العليا بالآلة، وعَبّر عنه بوضوح نقاش النقاد في القرن التاسع عشر.[١]

ويختصر هذا النقاش رأيُ الشاعر والناقد البريطاني ماثيو آرنولد (Mathew Arnold) الذي انتهى إلى أن الثقافة؛ أي الآداب والفنون هي وسيلة الإنسان في مواجهة تقدّم الآلة، بل توحشها، وغزوها الغاشم لاحتلال مكان الإنسان ومكانته في الأرض، والثقافة مصدر للجمال والمتعة، ودليل على عظمة عقل الإنسان وعلى مركزيته في الكون، وهي –أي الثقافة– من ستحفظ له هذا الدور مهما تضخم دور الآلة في الحياة والتاريخ.[٢] بهذا المعنى استخدمت 'الثقافة' –في ربيع الحركة الرومانتيكية– للتمييز بين تطور الإنساني مقابل التطور الآلي، كما يخلص ريموند ويليامز.[٣]

هذا لا يعني بطبيعة الحال، أن القطيعة كانت تحكم العلاقة بين الأدب وشاشة التلفاز؛ لكن الخطاب الذي كان يظهر فيه الأدب –غالباً– على الشاشة، هو الخطاب الرصين النخبوي، فكان حضور الشعراء والنقاد والمفكرين عموماً في إطار البرامج 'الترفيهية' قليلاً ونادراً، في مقابل بروزهم في

البرامج التربوية والنقاشات الفكرية الجادة. ومع بوادر ما بعد الحداثة، ودخول الفضائيات وتطور تكنولوجيا الاتصال، تغير هذا الوضع كثيراً؛ إذ لم يعد الأدب حكراً على النخبة، ولم تعد النخبوية حكراً على المؤسسات التقليدية. وعلى الرغم من ذلك، فيمكن القول إن 'فن القصة' سبق هذا العصر، ليكون عاملاً من عوامل التوفيق بين الأدب والشاشة، من قبل أن يعلن عصر ما بعد الحداثة عن حضوره بعقود.

كانت الحكاية[٤] جسراً من جسور التواصل الأدبي بين الكتاب والشاشة؛ حيث كانت الدراما والقصص[٥] بأشكالها وأنواعها المختلفة مادة رئيسة لتغذية محتوى الشاشة منذ دخولها لحيز الوجود التقني: (تُعتبر الروايات المفلمة صورة حية عن التعالق الموجود بين الكتابة الأدبية والإنتاج السمعي البصري، وقد تجدرت نتيجة إحساس بضرورة إخراج بعض النصوص من الأوساط المثقفة إلى أوساط المشاهد حتى وإن كانت أغلبيتها مثقفة).[٦]

ولأن الإنسان –عموماً– مجبول على حب القصص، فلم يكن غريباً أن تصبح الحكاية مع الصورة قوامَ ثقافة جديدة، تتغلغل في الوجود الشعبي وتؤثر فيه، وتعكس صوته وطموحاته؛ يقول الناقد محمد بوعزة: (لا ينفصل السرد من حيث أصوله التاريخية والأنثروبولوجية عن الحياة والثقافة والوجود، لأنه يشكّل مكوناً جوهرياً في الطبيعة الإنسانية).[٧] والمهم –في هذا السياق– أن الحكاية دخلت من الباب الأشهر والأوسع هنا، ذلك هو باب الترفيه والتسلية الذي استُثمرت فيه القصة بكل الطرق الممكنة، وأصبحت الأفلام السينمائية (الصامتة ثم المتحدثة ثم الملونة)، والمسلسلات، والمسرحيات، والمقاطع الكوميدية، والبرامج القصصية المتنوعة ركيزة من الركائز التي تقوم عليها ثقافة الشاشة.[٨]

منذ نهاية القرن التاسع بدأت المخترعات السينمائية في الظهور شيئاً فشيئاً، ومن تلك البواكير برز أن (السينما هي المعادلة الإشكالية الكبرى بين الفن والصناعة)،[٩] كما يقول بول بول روثا (Paul Rotha)، حيث ظهرت السينما لتكون فناً صناعياً شعبياً (قوامه الصناعة وينتشر بين الجماهير العريضة) ويهيمن من ثمّ على ثقافة القرن العشرين. [١٠] ويرى المؤرخون أن السينما مزيج من عناصر أدبية سابقة كالمسرحية الهزلية، والميلودراما الشعبية فضلاً عن المحاضرة التوضيحية، وكل هذه الفنون صهرت في وعاء واحد أخرج المنتجَ السينمائي،[١١] وفي هذا يقول المخرج والناقد السينمائي فيصل الزعبي (على الرغم من أن السينما عبارة عن فنون ستة تفاعلت –كيميائياً– في أتونها، وأنتجت فناً سابعاً لا يشبهه أي من هذه الفنون، فإن الأدب كان حليفاً حميماً لها، الأدب بكل أنواعه: الرواية والشعر والنص المسرحي والقصة القصيرة).[١٢]

ثانياً: من الرواية إلى السينما

يمكن الاطمئنان أيضاً إلى أن العلاقة بين الرواية والفيلم السينمائي وثيقة جداً؛ ذلك لأن عمادهما الأساسي هو الحكاية، فبلا حكاية، لا يكون هناك رواية، ولا فيلم سينمائي. و(ربما كانت الرواية أكثر توازياً والتصاقاً مع السينما، لقرب الشراكة في جوهر الحكاية التي تشترك فيها مع السينما)،[13]وقد بدأت العلاقة منذ بداية ظهور الأفلام؛ ويرى لوي دي جانيتي أن رُبع الأفلام الطويلة كانت معتمدة على نصوص أدبية سابقة؛[١٤] ما أنتج ما يدعى في عالم السينما بـ: 'الفيلم المقتبس' الذي يتبنى 'رواية' مطبوعة، ويقدمها للجمهور عن طريق المحاكاة والاقتباس (adaptation)، ويشير الناقد جراهام بيتري، (Graham Betray) بروفيسور الدراسات الأدبية والسينمائية، إلى أن أول فيلم اعتمد على قصة مطبوعة كان فيلم (الساقي يُسقى أو راش الماء يستقبله ,L'arroseurarrose) الذي ظهر في العام ١٨٩٥م، معتمداً على قصة كريستوف المصورة. كان هذا فيلماً قصيراً (في أقل من دقيقة)؛ لكن التاريخ يثبت أن المحاولات الأولى في السينما الروائية اعتمدت على منتجات أدبية وأعمال مسرحية موجودة سابقاً، شكّلت المصدر الأكبر للسيناريوهات السينمائية.[١٥]

وقد مثل دخول الصوت إلى عالم الأفلام السينمائية مرحلة مهمة في العلاقة بين الأدب والسينما؛ حيث (أصبح النص السينمائي أكثر تعقيداً ودقة)؛ ما أدى إلى جذب (عدد كبير من الشخصيات الأدبية المعروفة إلى هذا الوسط السعي البصري).[١٦]

وكانت النتيجة ظهور عدد أكبر من الأفلام المعتمدة على روايات ومسرحيات كلاسيكية وحديثة لشكسبير وشارلز ديكنز وجين أوستن وغيرهم؛ لكن هذا لا يعني أن العلاقة كانت وردية وصافية على الدوام، فقد كان الجدل –ولا يزال– قائماً حول فكرة تبني الأفلام لأعمال روائية وحول طبيعة هذا التبني. يشير جراهام بيتري إلى أهم الأسئلة في هذا الجدل:

إلى أي حد يجب على الفيلم (أو يمكن له) أن يكون أميناً مع مصدره الأصلي؟ وما الأبعاد والتقنيات الأدبية والمسرحية التي تتسق وطبيعة الوسيط السينمائي؟ وما تلك الأبعاد التي لا تصلح ولا يمكن نقلها؟ وما هي مساحة الحرية المتاحة لصانع الفيلم مع العمل الأدبي؟ ومتى يحل له أن يغيّر أو يتصرّف في حبكة الحكاية أو في تصوير الشخصيات أو في تفسيرها؟ وهل ينبغي على الفيلم أن يكون مرتبطاً بالأصل الأدبي؟ أو يمكن النظر إليهما باعتبارهما عملين مختلفيْن ويحكم عليهما وفقاً لهذه النظرة؟[١٧]

اليوم، وبعد هذا التاريخ بين السينما وعالم الأدب (الروائي على وجه الخصوص)، لا تبدو الإجابات الحاسمة عن هذه الأسئلة أمراً متاحاً؛ فمن جهة، كثيراً ما يشتكي الأدباء من خروج أعمالهم الأدبية بصورة مختلفة على الشاشة، تبتعد عن هدف الرواية وتشوهها أحياناً؛ بينما يعيب المتخصصون في

صناعة السينما –من الجهة الأخرى– على الأدباء عدم فهمهم لطبيعة السينما وشروطها الفنية الخاصة،[١٨] وعلى الرغم من ذلك فقد أنتجت العلاقة بين الرواية والسينما –عبر تاريخها الطويل– أعمالاً ناجحة وخالدة، أعمالاً لشارلز ديكنز، وفيكتور هيغو، وهنري جيمس تحولت لأفلام سينمائية شهيرة عالمياً، وكذلك حققت أعمالٌ سينمائية عربية نجاحات مختلفة بعد تبنيها رواياتٍ لطه حسين ونجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس وغسان كنفاني وغيرهم.

وهكذا، (تبادلت السينما مع الأدب لعبة البناء والشكل، وحيلة تطويع السرد الفني).[19] فقدم الأدب للسينما الحكاية، وشعرية اللغة، والرؤية الفلسفية المتجاوزة للسطح، الملامسة لجوهر الأشياء والقضايا. وقدمت السينما للأدب الشهرة والتسويق، وأعادت إحياء أعمال أدبية قديمة، كما قرّبت كتاباً ينتمون لعالم الكتابة الرسمي من مخيلة الجماهير البسيطة، وبذلك أسهمت في ردم شيء من الهوة بين الأدب والمجتمعات.

وكما يقول جيل دولوز: (لا تقدم السينما صوراً فقط، بل تحيطها بعالم)،[٢٠] فإن السينما تسهم في بناء عالم متصور للعمل الأدبي الذي يظل 'مجرداً' يسبح في فضاء متخيّل، حتى يأتي الفيلم أحياناً، ويربطه –عبر الصورة– بمكان معين، وزمن محسوس، وصور أبطال كذلك، وهكذا تحضر صورة الممثل الأمريكي الشهير 'ليوناردو دي كابريو' في ذهن من يقرأ رواية فيتزجيرالد الشهيرة (The Great Gatsby – قاتسبي العظيم)، لأن دي كابريو مثّل دور البطولة في الفيلم الذي يقتبس الرواية، وكذلك تفعل صورة الفنان عادل إمام مع بطل رواية **عمارة يعقوبيان** لعلاء الأسواني، وهذا ما سيكون مع بطل رواية **الإحساس بالنهاية** التي تتناولها هذه الورقة. هكذا يجسد الفيلم الأشخاص، والأماكن، والأحداث، حتى لا تعود مجرد أشياء في الذاكرة، بل أشياء محسوسة، ذات بُعدٍ فيزيائي حقيقي، ولها شكل خارجي. ولعل هذا يوثّق الشخصيات في نفوس المتلقين، ويجعل القصص أكثر واقعية بعدما بدت أسطورية أو خيالية مجردة في الأعمال الأدبية؛ لكن هذا ليس بالضرورة أمراً إيجابياً في رأي الجميع، فلطالما رفض غابريل ماركيز تحويل رواياته إلى أفلام، (لأنه يريد أن تبقى مخيلة القارئ غير مؤطرة)؛ حيث يقول ماركيز: (أنا أفضّل أن يتخيل قارئ كتابي الشخصيات كما يحلو له. أن يرسمها مثلما يريد. أما عندما يشاهد الرواية على الشاشة فإن الشخصيات ستصبح ذات أشكال محددة هي أشكال الممثلين، وهي ليست تلك الشخصيات التي يمكن أن يتخيلها المرء أثناء القراءة).[٢١]

١. 'الإحساس بالنهاية': الرواية والفيلم

في العام ٢٠١١م ظهرت رواية (The Sense of an Ending – الإحساس بالنهاية) للروائي الإنجليزي الشهير جوليان بارنز (Julian Barnes)[٢٢] لتفوز بعد ذلك بجائزة البوكر العالمية للرواية في العام ذاته.

تدخل الرواية ضمن نطاق (تيار الوعي):[٢٣] (التي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي شخصية أو أكثر؛ أي أن الوعي المصور يخدمنا باعتباره 'شاشة' تعرض عليها المادة في هذه الروايات)، كما يوضح روبرت همفري (Robert Humphrey).

تحكي رواية بارنز قصةَ رجل متقاعد يدعى توني وبستر، يسترجع أحداثاً من ماضيه في لندن مع عدد من أصدقائه من أبناء الطبقة الوسطى، وماذا فعلت بهم الحياة بعد ذلك. تركز الرواية بالذات على علاقة ثلاثية بين (توني) الشخصية الرئيسة في الرواية، وحبيبته (فيرونيكا فورد) التي انفصل عنها بعد علاقة حب معقدة وغير سعيدة، وكذلك صديقه (أدريان فين) الفتى المميز في المدرسة الذي انتهى به المقام منتحراً في جامعة كامبريدج بعد علاقة قصيرة مع فيرونيكا. تطارد الحكاية –بأسلوب أدبي رفيع– لغزاً غريباً يكتنف هذه العلاقة، حتى تصل إلى كشف مفاجئ وصادم في خاتمتها.

تمثل 'الذاكرة' واحداً من الموضوعات الأثيرة لدى المؤلف البريطاني المسكون (دائماً بالعلاقة الإشكالية بين التاريخ والحقيقة بشكل عام ، وبين السرد والمفارقة بشكل خاص)،[٢٤] وفي روايته هذه يستمر في مساءلة العلاقة الملتبسة بين الذاكرة والتاريخ، عبر محاولات الشخصية الرئيسة في العمل لاسترجاع الماضي، وبناء الأحداث بصورة تجعله يفسّر المآلات التي انتهت بها قصته مع صديقه، وحبيبته، و(من المهم ملاحظة أن الرواية تأخذ عنوانها من دراسة مؤثرة أجراها الناقد فرانك كيرمود عام ١٩٦٦، على السرد، يصفها بأنها نموذج أخير نستخدمه لمحاولة صياغة معنى ما لتجربتنا الفوضوية في الحياة).[٢٥] يمكن القول إن (الإحساس بالنهاية) نص سردي محكم الإخراج، كُتبَ (بدقةٍ، وبراعةٍ، ورؤيةٍ أحد أهم كتاب العالم).[٢٦]

الرواية ليست كبيرة الحجم؛ إذ تحتل مئة وخمسين صفحة فقط، وقد ترجمها إلى العربية خالد مسعود شقير في العام ٢٠١٢م تحت عنوان **الإحساس بالنهاية**،[٢٧]وفي العام ٢٠١٧م ظهرت على شكل فيلم يحمل العنوان ذاته، من إخراج ريتيش باترا، وتمثيل كل جيم برودبنت (Jim Broadbent)، في دور توني، وشارلوت رامبلنق (Charlotte Rampling) في دور فيرونيكا، وجوُ ألوين (Joe Alwyn) في دور أدريان. ولا يمكن القول إن الفيلم حقق نجاحاً موازياً لنجاح الرواية، فقد ظلت ردود الفعل حول الفيلم متباينة ومترددة، كما أنّ تقييمه النهائي وفقاً لعدد من النقاد، وعدد من المواقع المتخصصة، لا يضعه ضمن الأفضل، ولا يقارن تلقيه بتلقي الرواية.[٢٨]

مؤلف الرواية جوليان بارنز تعجّب –وضحك– حين رأى أن سيناريو الفيلم يختلف تماماً عن عمله (لا يكاد يضم سطراً من حوار الرواية)؛ لكنه لم يستنكر ذلك: (سيظل الأدب دائماً حياً ويزدهر. ليس هنالك نوع فني آخر يمكنه اصطياد الحياة الداخلية –الروح، القلب، العقل– مثلما تفعل الرواية). وعلى الرغم من ذلك فقد كانت وصيته لصانعي الفيلم أن يفعلوا بقصته ما يشاؤون: (أعتقد أنه لا

يفترض بالكاتب أن يقف على أكتاف المخرج [كناية عن متابعة العمل السينمائي أثناء إنتاجه])، (هم لا يصنعون نصباً تذكارياً، بل شكلاً فنياً له قوانينه وجمالياته الخاصة به. من هنا يفترض بهم أن يهشموا كتابي برميه على الجدار، ثم يجمعون أجزاءه من جديد بطريقة مختلفة).[٢٩]

٢. الحكاية بين السطور.. وعلى الشاشة

أظهر الحديث النظري السابق أن الرواية (المقروءة) في الكتاب، والمشاهدةَ على الشاشة في فيلم سينمائي، تشتركان في اتكائهما على الحكاية وعلى السرد، وهو ما يجعل اشتراكهما في عناصر السرد الأخرى أمراً حتمياً؛ أعني الزمان والمكان والشخصيات والأحداث والحوار والوصف وغيرها من عناصر السرد وتقنياته؛ لكن هذا لا يعني أنهما تجربتان متطابقتان؛ فطبيعة التجربة تجعلها تختار نظامها الإشاري، وتوجه تقنياتها السردية وفقاً لمقتضياتها، كما افترضت هذه الورقة منذ البداية: (يشترك السرد اللغوي المقروء (النص الروائي) مع السرد الصوري المرئي (النص الفلمي) باعتمادهما على سرد أحداث معينة وبوصفهما فنين سرديين تتوالى الأحداث في كل منهما بتحولاتها المختلفة)؛ لكن ما يجعل هذين النظامين السرديين مختلفين (هو طبيعة أنظمتهما العلامية ووسائطهما)،[٣٠] فالنص الروائي يعتمد أساساً على الكلمة، فيما يعتمد النص الفيلمي على الصورة والصوت.

ومن الضروري التذكير هنا أن الفيلم السينمائي (روائياً كان أو غير ذلك)، يعتمد غالباً على ما يسمى السيناريو أو نص الفيلم (script – scenario)، وهو مصطلح ظهر عام ١٩٠٨م، [٣١] ليشير إلى النص الذي يعتمد عليه المخرج في صناعة الفيلم؛ حيث يقوم –في معظم الأفلام المقتبسة– كاتبٌ متخصص في كتابة السيناريو السينمائي بتحويل الرواية إلى مادة تصلح لأن تكون فيلماً سينمائياً؛ إذ يحتوي النص في العادة على كل التفاصيل المتخصصة بالأحداث والحوارات والشخصيات والخلفيات والملابس والإضاءة وحركة الكاميرا، من هنا يكون للفيلم السينمائي كاتب مختلف، غير مؤلف الرواية التي يقتبسها الفيلم، يُقصد به كاتب المنشور السينمائي (السيناريو).[٣٢]

لذلك يمكن أن يكون الفرق بين التجربتين (المكتوبة والمرئية) في طبيعة الحكاية أو في التبئير (زاوية الرؤية)، وربما في الثيمة الأساسية للعمل أو توجيه السرد أو في اللغة والتقنيات السردية وزمن القصة والخطاب، وقد يتباين تأثير العناصر بين الرواية والفيلم أو يعاد ترتيبها من حيث الأهمية، فضلاً عن إمكانية التركيز على أحداث دون أخرى، وزيادة تفاصيل مختلفة أو تغييرها أو حذفها تماماً، وإذا كان للرواية المكتوبة ظروفها الثقافية والاجتماعية وقوانينها الفنية، فإن للفيلم السينمائي أيضاً ظروفاً خاصة به، تتمثل في الجانب الفني التقني، الخاص بالكاميرا (حركة الكاميرا ونوعها وزاويتها، وزاوية اللقطة ونوعها)،

ومسائل المونتاج المعقدة، وعالم التمثيل والممثلين، والإخراج، وتقنيات الصوت والسكوت والحركة والإضاءة والخلفيات والألوان...إلخ.[٣٣]

وهذا ما حدا بفيصل الزعبي للتشديد على أن وظيفة السينما (ليست تقديم العمل الأدبي، كسرد حكائي للرواية، وتقديمها صنفاً أدبياً)، بل إن (الفيلم السينمائي قراءة جديدة للعمل الروائي من زاويتين مختلفتين: زاوية بصرية 'صوَرية'، وزاوية درامية، تختفي في روح شخصيات الرواية، في عملية تكاملية تشبه مهمة النقد؛ لكن بروح لا يلتقطها إلا السينمائي، إن كان كاتباً للسيناريو أو مخرجاً للفيلم. أصبحت السينمائية كجندر فني قائم بحاله، له شروط البنائية الخاصة به).[٣٤]

٣. في البدء كانت الكلمة

لعل الفرق الأساسي بين التجربتين أن الرواية تُكتب لتُقرأ؛ بينما يُصنع الفيلم ليُشاهد، ومن هذا الخط الفاصل ستتفرع باقي الفروقات والاختلافات. تقوم التجربة الأدبية المكتوبة على اللغة أولاً وآخراً؛ فاللغة تحشد طاقاتها الدلالية والجمالية الكامنة لتعبّر عن كل مكونات العمل السردي، وهذا العمل نص أدبي جمالي، ويكون تلقيه بناء على هذا المبدأ في الأساس، وهكذا يصطاد النص قارئه، منذ السطور الأولى، ليبحر به إلى عبر عالم من الأسئلة والتعبيرات المجازية التي تقود قارئها إلى التأمل فيها، وفيما تحمله من أبعاد تتجاوز المعاني القريبة في الغالب. إن اللغة هي مصدر الدهشة الأول في العمل الأدبي؛ لذلك ينتظر من الرواية أن تقدم وجبة سردية تقود المتلقي لتذوق التجربة الأدبية خلف لغتها، والانطلاق منها إلى الأبعاد الفلسفية والدلالية التي تستفزها الكلمات في نفس المتلقي.

فيما يعتمد الفيلم السينمائي في عرضه للحكاية نفسِها على وسيط مختلف عن الكتاب، ذلك هو الشاشة وكل ما يمكن أن تختزله في إطارها المحدود. يقوم الفيلم السينمائي –في عرضه للحكاية– على الصورة في الأساس، وعلى حركة الكاميرا، وعلى الموسيقى والمؤثرات الصوتية والتقنية، والحيل الإخراجية المدهشة. كل هذه التقنيات تزاحم اللغة وتقوم ببعض أدوارها في عرض الحكاية عبر الوسيط السينمائي.

تبدأ رواية **الإحساس بالنهاية** هكذا:

(أتذكر ليس بترتيب زمني معين : – باطن رسغ لامعاً. – بخاراً يتصاعد من حوض رطب وقد ألقي فيه، (بضحكة) مقلاة ساخنة . –نهراً يتدفق بشكل غير منطقي ضد تياره، في حين يضيء موجه واندفاعه نصف دزينة من المشاعل التي تلاحقه. –نهراً آخر، واسعاً رمادي اللون، تخفي اتجاه تدفقه رياح قوية تثير سطحه. – مياه حمام أصبحت باردة منذ زمن خلف باب موصد . هذا الحدث الأخير ليس شيئاً رأيته بالفعل؛ لكن ما تتذكره في النهاية ليس دائماً هو نفسه ما شهدته بالضرورة).[٣٥]	*(I remember, in no particular order:* *- a shiny inner wrist;* *- steam rising from a wet sink as a hot frying pan is laughingly tossed into it;* *- gouts of sperm circling a plughole, before being sluiced down the full length of a tall house;* *- a river rushing nonsensically upstream, its wave and wash lit by half a dozen chasing torchbeams;* *- another river, broad and grey, the direction of its flow disguised by a stiff wind exciting the surface;* *- bathwater long gone cold behind a locked door.* *This last isn't something I actually saw, but what you end up remembering isn't always the same as what you have witnessed.(*[36]

يقول الناقد البريطاني تيري إيقلتون (Teri Eglton): (وكما هو شأن البدايات في عدد كبير من الروايات، ثمة إحساس بالمكان هنا؛ إذ إن المؤلف يتنحنح ويعد المشهد إعداداً صورياً. إن الأديب ميال إلى أن يكون في أفضل حالاته في مستهل الفصل الأول، فتراه تواقاً إلى التأثير، راغباً في لفت نظر القارئ، متعمداً أحياناً اقتلاع كل علامات الوقف).[٣٧]

تبدأ رواية **الإحساس بالنهاية** بهذا المقطع الذي يغزل فيه الراوي أطراف اللغز التي تقوم عليه الحكاية. بالفعل 'أتذكر'، يضع الراوي قارئه أمام عمل يفتتح سرده اعتماداً على تقنية الاسترجاع؛ حيث يشير الراوي المشارك إلى نفسه بضمير المتكلم 'أنا'؛ لكن هذا التذكر لن يسير بالضرورة وفقاً لترتيب زمني، وهنا تبدأ الريبة في هذه الذاكرة التي ستحكي، وبعد عرض حفنة من الأحداث والأشياء التي لا تجمعها علاقة منطقية، ينتهي المقطع بعبارة تُعمِّق من ريبة المتلقي تجاه الراوي، وذاكرتِه التي ستحكي ما يُنتظر أن يحلَّ لغزَ الأشياء والأحداث غير المترابطة التي أوردها المقطع، فهذه الذاكرة تسقط في شرك الخلط: إذا إن الحدث الأخير (مياه الحمام التي أصبحت باردة منذ زمن خلف باب موصد) لا يقع ضمن تجربتها حقيقة. ليأتي السؤال في النهاية: هل كل ما نتذكره يمثل ما شهدناه ورأيناه حقيقة!؟

لا يحمل المقطع كما هو ملاحظ تعقيداً لغوياً أو جنوحاً نحو الأدبية أو التصوير المجازي، بقدر ما يحاول رسم ملامح المشهد بصورة ضبابية وعائمة، وهذه الضبابية التي تهز الثقة في ذاكرة الراوي، ستسيطر على الحكي وعلى سيرورة الأحداث، بوصفها منقولة عن ذاكرة غير موثوقة، وهنا تكمن الحيلة

الافتتاحية لعمل أدبي مثل هذا؛ حيث تُوظَّفُ (جملة الرواية الاستهلالية بوصفها نموذجاً مصغراً للكتاب كله على وجه العموم).[٣٨]

في المقابل تتجاوز بداية الفيلم هذه المقدمة، وتبدأ من الصفحة الثانية في الرواية؛ حيث يبدأ توني (الراوي والشخصية الرئيسة في الرواية) سردَ الحكاية بتذكّر أيام الدراسة؛ إذ يتجاهل الفيلم الصفحة الأولى كاملة، والتي تضم المقطع السابق، وبعضَ الأسئلة والآراء المهمة التي توجه دفة الحكاية والسرد منذ البداية، كل ذلك لا يبدو مهماً من وجهة نظر الفيلم الذي يبدأ بعبارة:

لست مهتماً كثيراً بأيام الدراسة، ولا أشعر بحنين خاص لها؛ لكني أتذكر الصف السادس.	***(I'm not very interested in my schooldays, and feel no special nostalgia for them. But I remember sixth form).***[39]

ترد هذه العبارة في مستهل الصفحة الثانية من الرواية؛ لكن مع تحريف بسيط في الجزء الثاني منها؛ حيث يغيّر الراوي الصيغة الأصلية:

لست مهتماً كثيراً بأيام الدراسة، ولا أشعر بحنين جارف لها؛ لكن في المدرسة بدأ كل شيء.	***(I'm not very interested in my schooldays, and don't feel any nostalgia for them. But school is where it all began,…).***[40]

المشهد الأول في الفيلم (المصاحب لصوت الراوي)، هو مشهد أستاذ يدخل على مجموعة من الطلاب في قاعة ويبدأ خطابه، ثم يدخل شابٌ متأخر إلى القاعة، فينظر ثلاثة طلاب (منهم توني نفسه) إلى ساعاتهم المقلوبة، ليتأكدوا كم تأخر الطالب، (هذا المتأخر هو أدريان الشخصية الثانية في الرواية). بعد ذلك ينتقل الراوي إلى أيام الجامعة؛ حيث يقابل (توني) الشابة (فيرونيكا: الشخصية الثالثة في الرواية)، ويتعرف عليها، ثم تنتقل الكاميرا مع الراوي إلى سرير رجل كبير يوقظه المنبه صباحاً. كل هذا يتم في دقيقة وعشر ثوانٍ فقط.

٤. الراوي "المريب" والصدى المرافق

تقود الافتتاحية المتباينة إلى فرق جوهري بين الرواية والفيلم؛ في حديثه عن تحول روايات شارلز ديكنز إلى أفلام سينمائية، يؤكد فراهام بيتري أن النجاح لم يحالف عدداً منها لعدة أسباب، منها: ذلك المزيج بين الواقعية والرمزية الذي يسم بعض أعماله، والاعتماد الكبير على الراوي المشارك (بضمير المتكلم) الذي يحكي قصته. وهنالك أيضاً كثرة الشخصيات الغرائبية (الفوق-إنسانية أحياناً)، فضلاً عن ميل السارد

إلى النقد والتعليق على الأشخاص، وإلى التحليل الاجتماعي والأخلاقي باستمرار، ويضيف بيتري أن بعض الأفلام ركزت على الحبكة والشخصية أكثر من تركيزها على النقد الاجتماعي الذي كان هدفاً من أهداف روايات ديكنز. هذه العوامل تجعل محاكاة الأفلام السينمائية للأعمال الروائية الحديثة بدقة أمراً أكثر صعوبة، ولعلها تنطبق كثيراً على روايةٍ من روايات تيار الوعي المهمة مثل (الإحساس النهاية)، التي صاغها الكاتب على شكل مونولوج داخلي متصل.

وكما يؤكد أكثر من باحث فإن الرواية تعتمد كثيراً على فكرة الذاكرة الهشة غير الموثوقة في بنائها الداخلي: يقول جيمس داريمبل: (مثلما الحال في روايته السابقة، فإن صنع التاريخ في رواية 'الإحساس بالنهاية'، يمثل عملية إشكالية تتشابك مع قضايا أخرى متعلقة بالذاكرة، ودافعية الحكي الكامنة خلف ذكرياتنا)،[41] كذلك يشدد ألبرتو روزي: (الأكيد أن الراوي غير جدير بالثقة (باعترافه هو، وكما أثبتت أحداث الرواية)...)، ويضيف: (ما يجعل 'الإحساس بالنهاية' رواية مبنية بإتقان هو أن القراء يعرفون أن توني غير موثوق باعترافه هو، وعلى الرغم من ذلك يميل القراء للثقة فيه وتصديقه حين لا يثير هو بعض الأسئلة والشكوك حول ذاكرته و[هو يحكي أحياناً]...).[٤٢]

سيمثل كونُ الذاكرة مصدراً غير موثوق الحافزَ (الموتيف) الأبرز في تداعي الأحداث شيئاً فشيئاً خلال سيرورة الحكي، فيصبح كل حدث بمثابة مفاجأة للراوي ذاته (البطل الرئيس ومركز القصة)، بقدر ما يمثل مفاجأة جديدة للمتلقي. إن الرواية نجحت بامتياز في إيصال هذه الفكرة، فيما فشل الفيلم الذي ظهر على شكل ملاحقةٍ واقعية لمجموعة من الأحداث الغامضة في حياة رجل لم يعد لديه الكثير من الإثارة في حياته، والمشكلة هنا أن هذا يعني ضياعَ أحد أهم الأهداف (والمعاني) التي يدور حولها العمل الأدبي، وبسقوط (هذا المعنى) يُسقِط الفيلم ركيزةً أساسية خلف نجاح العمل.

الحديث عن ذاكرة الراوي يقود للنقطة الأخرى في الفرق بين الرواية والفيلم؛ إذ يسيطر الراوي المشارك على السرد في الرواية المكتوبة، كما سبق القول، حتى تظهر الرواية وكأنها مونولوج داخلي يسائل فيها الراوي ذاكرته وماضيه وعمره الذي ضاع دون أثر يستحق. حضور هذا الصوت في الفيلم أقل بكثير، وهو أمر طبيعي حيث يعمد المخرج وصانعو الأفلام إلى تجسيد كثير من أفعال السرد وجعل الكاميرا تقوم بذلك الدور، بحيث تبدو ماثلة أمام المشاهد أكثرَ من كونها مناجاةً في عقل الراوي أو تعبيراً بصوته اعتماداً على تقنية الصوت المرافق الذي يعده برنارد ديك تقنية حساسة قد يُساء استخدامها في الأفلام. يرى برنارد أن الاعتماد على سارد مرافقٍ، يتكررُ صوته، ويحكي بضمير الأنا، (من أكثر أنواع السرد صعوبة؛ إذ لا بد للسرد أن يوحّد الفيلم ويمد جسراً بين المشاهد مع انتقال الحدث من الماضي إلى الحاضر).[٤٣] لذلك يميل كتاب السيناريو إلى تجنّب استخدام الصوت المرافق أو الخارجي انطلاقاً من قاعدة (لا تخبر: اجعله يحدث)، [لأن] (المحك الأساس الذي يواجه أي كاتب سيناريو هو كيفية جعل الحدث مرئياً... لا مخبراً عنه).[٤٤]

ولكن مع ذلك، لا يمكن غض الطرف عن الأثر السلبي الناتج عن خفوت صوت الراوي في الفيلم الذي تقوم حكايته على استرجاع هذا الراوي لأحداث، لم يكن هو طرفاً مهماً فيها وحسب، بل ولم يعد يهم استذكارها أحداً سواه، كما تصور الرواية. هذا رجلٌ في خريف العمر يحاول استرجاع القصة الأكثر إثارةً في حياته ويجد نفسه في مأزق التفاصيل الجديدة التي فاته معرفتها قبل أربعة عقود تقريباً؛ لذلك يمثّل صوته الداخلي تعبيراً عن الحسرة على العمر، والندم المرير على فقدان الصداقة والحب والمعنى.

٥. مصباح الشعرية ومارد التفاصيل

خفوت صوت الراوي في الفيلم أثّر سلباً في لغة العمل التي تمثل إحدى أهم نقاط القوة في الرواية، كما سبق القول. فشعرية اللغة هي إحدى سمات رواية **الإحساس بالنهاية**، وأحد مصادر الجمال الفني الذي جعلها تستحق الإشادة؛ لكنها -للحق- تضع كاتب الفيلم ومخرجه في مأزق فني من نوع ما؛ إذ تتسم شخصية البطل (توني) بالتحفظ، والملل، والسلبية الاجتماعية، من هنا كان من الصعب تصويره في الفيلم بليغاً حكيماً متمكناً من اللغة الأنيقة والوصف الدقيق، دون أن يقع في تناقض غير منطقي.

وإذا كان صوت الراوي العنصرَ المسيطرَ في الرواية (سرداً للأحداث، ووصفاً للشخصيات والأماكن، وبوحاً بمكنون المشاعر...)، فإن الفيلم اتكأ على الحوار بصورة أكبر؛ ما اضطره لتكثيف حضورِ شخصيات هامشية في الرواية، مثل شخصية سوزي (ابنة توني) التي تحضر في عدة مشاهد (مختلقة) في الفيلم، بغرضِ صنع مواقف حوار تعرض معلومات عن القصة، قدّمَها الراوي بصوتِه في الرواية.

هذا يقود بطبيعة الحال إلى مسألة التفاصيل، وهي قضية أخرى في المقارنة بين العمل الروائي والسينمائي؛ فمن الطبيعي -والحال هذه- ألا تتفق تفاصيل التجربتين تماماً؛ حيث يجد صانع الفيلم (كاتباً كان أو مخرجاً) نفسه مجبراً على -أو محتاجاً إلى- تغيير تفصيل أو أكثر في كل مشهد من مشاهد العمل. هذه الاختلافات أكثرُ من أن يتاح لهذه الورقة حصرُها؛ لكن طبيعتها تختلف من مشهد إلى مشهد؛ حيث يحذف الفيلم أحياناً بعض التفاصيل المثبتة في الرواية (مثل: حوار توني وأصدقائه مع معلم الإنجليزي،[٤٥] ولقاء الأصدقاء الأربعة مجدداً أيام الجامعة؛ حيث عرفهم توني على صديقته فيرونيكا ليكون اللقاء الأول بينها وبين أدريان،[٤٦] فضلاً عن حذف كثير من التفاصيل الحميمة وغير الحميمة بين توني وفيرونيكا، وتبادل الرسائل الإلكترونية بينهما في نهاية الرواية على الرغم من أهميته،[٤٧] كما يختزل الفيلم أحياناً حدثاً بطريقة تجعله أقل أهمية مما يبدو في الرواية، وهذا ينطبق على زيارة توني لعائلة فيرونيكا وقضاء إجازة نهاية الأسبوع معهم، والتي مثّلت حدثاً مؤلماً في حياة توني، ومهماً في سير القصة بعد ذلك

حتى النهاية،[٤٨] وقد ظل السرد يعود إلى هذه الإجازة مرات عديدة خلال سير الرواية، وكان توني يتحدث عنها بمرارة في كل مرة.

من جهة أخرى قد يضيف الفيلم تفاصيل غير متوافرة في الرواية المكتوبة، وهذه التفاصيل مختلفة نوعاً وكماً، تتنوّع من إضافة حوار أو تفصيل صغير في مشهد، فضلاً عن شخصيات ومشاهد كاملة لم ترد في الرواية الأصل. وقد أشرت سابقاً إلى حضور الابنة سوزي المتكرر في الفيلم دون الرواية،[٤٩] وما تبعه من مشاهد مختلفة (موعد العلاج الطبيعي الذي رافقها فيه توني، وأخذها للمستشفى لاعتقادها بدنو موعد ولادتها، ثم إعادتها للمنزل، ثم العودة بعد ذلك للمستشفى ومشاهد الولادة وما بعدها). كل هذه التفاصيل أضيفت إلى الفيلم فقط، ولم توجد في الرواية. قيل سابقاً إن هذه الإضافات تساعد المخرج على خلق مواقف يستطيع من خلالها بث معلومات عن القصة والأحداث والشخصيات، وقد فعل ذلك أيضاً في خلق مشهد التعارف بين توني وفيرونيكا، وتعلّقها بالتصوير وعالم الكاميرات،[٥٠] وهذا التفصيل المضاف يرتبط به تفصيل آخر أضافه الفيلم، ذلك هو عمل توني بعد التقاعد، حين افتتح محلاً لبيع الكاميرات النادرة، خصوصاً تلك الكاميرا التي شاهدها أول مرة مع فيرونيكا، تعبيراً عن ارتباط توني العاطفي بفيرونيكا ووفائه لحبها، حتى بعد أن افترقا بأربعة عقود تقريباً.[٥١]

٦. آلة الزمن السردي ودوّامته

يرى ميشيل بوتور أن الزمن هو (الهيكل الذي يقوم عليه البناء الروائي؛ إذ لا رواية من غير زمن)،[٥٢] وعنصر الزمن مركزي في بنية رواية **الإحساس بالنهاية** التي تقوم على القفز بين الحاضر والماضي، (وهو أكثر من ماضٍ واحد في الرواية)، وأهمية الزمن لا تختلف كثيراً عند الحديث عن السينما، فهي تشترك مع الرواية في كثير من التقسيمات التي تخص (زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص)، مع وجود اختلافات تتعلق بالظروف الفنية لعملية صنع الفيلم السينمائي بطبيعة الحال. وليس هذا مقام التفريق الدقيق بين طبيعة الزمن وأنواعه بين الرواية والسينما؛ لكن يمكن تعريف زمن السرد السينمائي باختصار بأنه: (زمن الحاضر باعتبار أن الكاميرا تقع على لحظة آنية في وقت محدد أثناء عملية التصوير السينمائي لأن الأحداث والشخصيات التي يتحدث عنها الكاتب هي التي تروي القصة أثناء مشاهدة الفيلم، ويراها المشاهد أثناء عملية عرض هذا العمل).[٥٣]

وهناك فرق أساسي يخص زمن النص (أو التلقي) بين التجربتين، فالفيلم محصور في وقت ضيق، لا يتجاوز غالباً ساعات معدودة (مدة معظم الأفلام بين ساعتين وثلاث)؛ بينما تكون الرواية في حلٍ من هذا القيد الزمني المهم، وهذا القيد بالطبع يؤثر في التفاصيل الأخرى؛ إذ يرغم المخرج وكاتب الفيلم على الاختزال والتغيير والزيادة أحياناً وفقاً لما تقتضيه الحبكة، ودون أن يخل بشرط الوقت المحدد، وتبدو

رواية بارنز صغيرة في حجمها، ومع ذلك حذَف الفيلم تفاصيل كثيرة، وأضاف أخرى كما ذُكر قبل صفحات.

وإن كان فيلم **الإحساس بالنهاية** قد حافظ على زمن القصة نوعاً ما، فإن التغيير قد طال – بوضوح– زمن الخطاب؛ أي زمن السرد الذي يعرض فيه الكاتب قصته، فالرواية تنقسم إلى جزأين: يضم الجزءُ الأول ذكريات توني عن المدرسة، وبداية صداقته مع أدريان، ثم الجامعة حيث افترقا، وحيث تعرّف توني على فيرونيكا (وقابل أهلها) ثم انفصلا، بعد ذلك يعلم توني بأن أدريان أصبح على علاقة بفيرونيكا، ثم يأتيه خبر انتحار أدريان بعد ذلك بفترة. وينتهي الجزء بسرد سريع لباقي حياة توني؛ حيث تزوج مارغريت وأنجب منها سوزي وانفصلا بعد سنين، ليعود عجوزاً عازباً بعد ذلك.

أما القسم الثاني فيركز على اللغز الذي يبدأ بوصول بريدٍ من أمّ فيرونيكا لـ: 'توني العجوز'، وفيه رسالة تقول إنها تركت له يوميات أدريان؛ إذ يسعى توني إلى الحصول على هذه اليوميات لتبدأ حلقات اللغز بالتكشف له شيئاً فشيئاً؛ حيث يدرك أن رسالته الغاضبة لأدريان كانت سبباً في انتحاره، ثم يلاحق فيرونيكا ليكتشف أنها تخبئ سراً أكبر بكثير، يخص ابنَ أدريان الذي ظلت ترعاه لأربعين عاماً؛ حيث يتوقعُ توني أن فيرونيكا هي أم أدريان الصغير هذا؛ لكنه يصدم بالحقيقة حين يعلم أن أمّها أقامت علاقةً بأدريان (صديق ابنتها حينها) وحملت منه، فما كان من أدريان إلا أن أنهى حياته بعد ذلك.

هذا هو ترتيب الأحداث كما يرد في الرواية، وكما يقدمه زمن الخطاب (بواسطة السارد)؛ لكن الفيلم يقوم على تمزيق هذا الترتيب تماماً، عن طريق القفز بين الحاضر والماضي بطريقة لم تخل من تشتيت.[٥٤] بُني الفيلم اعتماداً على تقنيتيْ النسق الدائري، والتداخل، ويبدأ الفيلم في 'النسق الدائري' (من نهاية القصة التي يطرحها ليرجع حينها إلى الوراء كي يفهمها المتلقي حتى يصل إلى نقطة البداية، وحينها يتضح مغزى النهاية التي ظهرت كبداية الفيلم). بينما يعني 'التداخل' (خلط أوراق الشخصيات بسبب الاسترجاعات الكثيرة للماضي، والقفزات المتكررة بين الأحداث والشخصيات).[٥٥] تشبه هاتان التقنيتان السينمائيتان –كما هو ملاحظ– تقنيات سردية كتابية معروفة أشار إليها تودوروف وغيره مثل: التناوب، والتضمن، والاسترجاع، والاستباق.[٥٦]

يمثل توني العجوز مركزَ الزمنِ في الفيلم؛ حيث يعود بذكرياته إلى لحظات من الماضي دون ترتيب منطقي، بل اعتماداً على مثيرات صناعية أحياناً (رؤية جسر مثلاً) أو حواراتٍ مع زوجته السابقة وابنته (يتضمن الحديث نقطة تعيده إلى الماضي وهكذا)، بعد المقدمة المختصرة، يبدأ الفيلم بتوني العجوز يستلم ظرفاً بريدياً يضعه في جيبه وينطلق إلى عمله في محل بيع الكاميرات، وهذا التفصيل يظهر في الدقيقة الثانية من الفيلم؛ بينما لا يظهر إلا في الجزء الثاني من الرواية (في الصفحة الثانية والستين

بالتحديد). يحتوي الظرف على رسالة أم فيرونيكا له، تلك التي تخبره أن أدريان ترك له يومياته، وهكذا يبدأ توني بمطاردة هذه اليوميات محاولاً الكشف عن خبايا انتحار صديقه، وكلما اكتشف شيئاً أو تذكر تفصيلاً تعود الكاميرا إلى اللحظة في الماضي لعدة دقائق (لتعرض حواراً بين توني وأصدقائه في المدرسة أو بينه وبين فيرونيكا أو تصور إجازته التي قضاها مع أهلها أو لقطة سريعة لأدريان وهو يبدأ عملية انتحاره في الحمّام...) ، وهكذا يستمر الفيلم في الذهاب والعودة بين الماضي والحاضر بصورة متكررة (أحياناً تكون العودة لثوانٍ معدودة فقط)، حتى ينتهي الأمر بمعرفة توني لمعظم التفاصيل التي كان غافلاً عنها.

وكما كانت البداية فإن النهاية أيضاً تمثل نقطة اختلاف كبرى، فالرواية تنتهي بالعبارة:

هناك اضطراب. هناك اضطراب عظيم	***(there is unrest. There is great unrest([57]***

بينما تظهر نهاية الفيلم متفائلة ومريحة، يصل فيها توني إلى معرفة كل شيء تقريباً، وإلى الرضا بما وصل إليه؛ حيث: (المشهد الأخير يشير إلى تفاؤلية النهاية؛ فهو لحظة فرح يخرج فيها توني من المستشفى مع ابنته وحفيدته الجديدة وزوجته السابقة). هذه النهاية تختلف تماماً مع نهاية الرواية المفتوحة التي لا تقدم أجوبة أكثرَ من وضعها لأسئلة جديدة حول تفاصيل القصة، وحول المعاني والرسائل التي تختبئ خلفها. (نعم .. لسان الفيلم يبدو أكثر إيجابية)، يقول جوليان بارنز (مؤلف الرواية) عن الفيلم: (النهاية بالذات، متفائلة جداً. أعتقد أن ذلك يعود لطبيعة السينما مقابل الأدب. كما أنه يعود إلى أن الفيلم أُنتج على يد رجال أصغر مني بكثير [يعني الكاتب والمخرج الشابيْن]...). ويضيف: (يظهر لي أن نهاية الرواية 'الصادقة' غالباً ما تحمل شيئاً من التشاؤم والتناقض (أو اختلاف وجهات النظر)...(أما (الفيلم، عموماً، فيميل لإعطاء إجابة صريحة، ونهاية واضحة).[٥٨]

يوجه كاتب السيناريو نيك باين التهمة إلى مخرج الفيلم ريتيش باترا الذي يقف خلف النهاية 'المتفائلة'، والمخرجُ بدوره لا ينكر التهمة؛ لكنه يوفر تفسيراً ذا دلالة في سياق هذه الورقة: (نقل الرواية إلى الشاشة عبارة عن سلسلة من التأويلات؛ إذ باين [السينارست] يؤوّل كتاب بارنز، هو [باترا] يؤوّل سيناريو باين، والممثلون بدورهم يؤوّلون إخراجه)، ويضيف باترا: (لدي شعور دائم أن الأفلامَ أبناءُ عمومة الكتب، والأشقاء يقتلون بعضهم أحياناً؛ هناك تنافس دائم، وعلاقة أبناء العمومة أفضل، فهي تبدو أكثر انسجاماً).[٥٩]

لعل التحليل السابق قد بيّن أن الاختلافات بين الرواية والفيلم السينمائي الذي يقتبس الرواية ذاتها كثيرة ومتنوعة تمس طبيعة التجربة في كل منهما، وتطال بقية التفاصيل الفنية الأخرى؛ سواء تلك المتعلقة بوسائط الإنتاج أم نوافذ التلقي. وقد مثلت رواية (The Sense of an Ending– **الإحساس بالنهاية**) لجوليان بارنز مثالاً مناسباً للتحليل والدراسة؛ فنجاحها، وحجمها الصغير نسبياً، وبناؤها

السردي المعقد اعتماداً على اللغة الأدبية المكثفة وعلى الراوي المشارك –غير الموثوق– الذي يستعيد أحداثاً غامضة من ماضيه، كل هذه العوامل جعلتها تحدياً حقيقياً أمام منتجي الفيلم، الذين اضطروا إلى إحداث تغييرات كبيرة في بناء القصة وفي طريقة سردها.

يمكن الآن الاطمئنان إلى الحكم بأننا إزاء تجربتين أدبيتين مختلفتين، من هنا يلزم التعامل مع الرواية المقروءة بظروف وشروط مختلفة عن تلك التي نتعامل بها حين نشاهد فيلماً سينمائياً يقتبس الرواية، وبذلك تكون المقارنة بين الرواية والفيلم عمليةً غير دقيقة، تفتقر للمنطقية ربما، وهذا مع التأكيد على أن كلا التجربتين تثريان (الحكاية) وتضيفان لها، كلٌ يفعل بطريقته الخاصة، وعلى أن العلاقة بين الأدب والسينما لا يمكن إنكارها، فهي بنيوية تكاملية، – وكما يقول فيصل الزعبي– (مرتبكة حيناً و(نفعية حيناً آخر).[٦٠]

الخاتمة

يمكن إجمال أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة، فيما يأتي:

١. تشترك الرواية (المقروءة) في الكتاب مع تلك المشاهدَةِ على الشاشة في فيلم سينمائي، في اعتماد كل منهما على الحكاية وعلى السرد؛ وهو ما يعني اشتراكهما في بعض عناصر السرد الأخرى مثل الزمان والمكان والشخصيات والأحداث والحوار وغيرها.
٢. الفرق الأساسي بين التجربتين أن الرواية تُكتب لتُقرأ؛ بينما يُصنع الفيلم ليُشاهد.
٣. تعتمد التجربة الأدبية المكتوبة على اللغة، في تحقيق أهدافها، ووسيطها الرئيس هو الكتاب؛ بينما تمثل الشاشةُ وسيطَ الفيلم السينمائي؛ لذلك يعتمد الفيلم السينمائي على الصورة في الأساس، وعلى المؤثرات الصوتية والتقنية، فضلاً عن اللغة.
٤. كانت فكرة 'الذاكرة غير الموثوقة' للبطل/السارد هدفاً من أهداف الرواية، ومثلتْ حافزاً مهماً في تطور الأحداث، وقد نجحت الرواية المكتوبة في تصوير هذه الذاكرة، فيما فشل الفيلم؛ حيث ظهر كأنه مجرد قصة واقعية لمجموعة من الأحداث الغامضة في حياة بطل القصة؛ وهو ما يعني ضياعَ أحد أهم الأهداف التي يدور حولها العمل الأدبي.
٥. يسيطر الراوي المشارك على السرد في الرواية المكتوبة؛ لكنّ حضور صوت الراوي في الفيلم أقل بكثير، وهو ما أثّر سلباً على القصة.
٦. كان صوت الراوي العنصرَ المسيطرَ في الرواية؛ لكن الفيلم اتكأ على الحوار بصورة أكبر، مما أدى إلى تغييرات في بعض أدوار الشخصيات، وحجم حضورها.

٧. تختلف افتتاحية الرواية عن افتتاحية الفيلم؛ حيث تبدأ الرواية بمقطع وصفي، يكشف عن ذكريات ضبابية يستعيدها الراوي دون ترتيب، بينما تتجاوز بداية الفيلم هذه المقدمة، وتبدأ بسرد مباشر لبعض ذكريات البطل في المدرسة.

٨. حذف الفيلم عدداً من التفاصيل المثبتة في الرواية (حوارات، ومشاهد...إلخ)، واختصر أخرى، كما أضاف –في مناسبات مختلفة– تفاصيل غير موجودة في الرواية المكتوبة.

٩. حافظ فيلم **الإحساس بالنهاية** على زمن القصة؛ لكنه غيّر كثيراً في زمن الخطاب (الذي يعرض فيه الكاتب قصته)؛ حيث اعتمد الفيلم على تقنية القفز بين الحاضر والماضي.

١٠. تظهر نهاية الفيلم متفائلة، ومختلفة عن نهاية الرواية التي كانت مفتوحة لا تقدم كل الأجوبة، ولا تشي بما يدعو للتفاؤل.

هوامش البحث

[1] Look: Hebdige, Dick, "From Culture to Hegemony," **Contemporary Literary Criticism**, eds. Robert Con Davis & Ronald Schleifer, 4th ed. (New York: Addison Wesley Longman, 1998) p. 656.

[2] Arnold, Matthew, **Culture and Anarchy**, (Cambridge: Cambridge Press, 1960), p.74.

[3] Williams, Raymond, **Keywords**: **A Vocabulary of Culture and Society,** (London: Croom Helm, 1976), p.89.

[٤] يرى لطيف زيتوني أن "الحكاية هي مادة الرواية"؛ لكن "ينبغي عدم الخلط بين الحكاية والقصة. الحكاية مادة أولية، والقصة هي هذه المادة نفسها بعد تصنيعها". زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٢م)، ص٧٧.

[٥] ترتبط الدراما أساساً بالمسرح، وتشير إليه؛ لكن المصطلح تطور في العصر الحديث ليشير إلى "تقليد أدبي، يختلف عن المأساة والملهاة"؛ إذ "تعالج الدراما مشكلة الحياة". علوش، سعيد، **معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، (بيروت: دار الكتاب الجديد، ٢٠١٩م)، ص٢٥٨.

[٦] بوراس، سلوى، **النص الروائي من السرد إلى الصورة: دراسة في خصائص روايات آلان روب غرييه المفلمة**، رسالة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، كلية الآداب واللغات، قسنطينة، الجزائر، ٢٠١٦–٢٠١٧م، ص٢٢٩.

[٧] بو عزة، محمد، "نحو نموذج معرفي للسردية"، **فلسفة السرد: المنطلقات المشاريع**، إشراف: اليامين بن تومي، (الجزائر: منشورات الاختلاف & الرباط: دار الأمان & الرياض: منشورات ضفاف، ٢٠١٤م)، ص٣١.

[٨] تذكر موسوعة شيرمر أن الاعتماد على القصة في الأفلام بدأ في السنة ذاتها التي اكتُشفت فيها تقنية السينما. انظر:
Petrie، Graham "Adaptation', **Schirmer Encyclopedia of Film**, ed. Barry Keith Grant, (New York: Tomson Gale, 2007), vol.1, p.37.

[٩] سميث، جيوفري نويل، **موسوعة تاريخ السينما في العالم: السينما الصامتة**، ترجمة: مجاهد عبدالمنعم، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠م)، ج١، ص١٥.

[١٠] السابق.

[١١] السابق، ص١٦.

[١٢] الزعبي، فيصل، **أدبية السينما وسينمائية الأدب**، جيرون، موقع إلكتروني، ١٥ ديسمبر ٢٠١٧، تاريخ التصفح: ٢٤ يوليو ٢٠٢٠: <https://geiroon.net/archives/104716>.

[13] الزعبي، فيصل، **أدبية السينما وسينمائية الأدب**، جيرون، موقع إلكتروني.

[١٤] جانيتي، لوي دي ، **فهم السينما: السينما والأدب**، تحقيق: جعفر علي، (المغرب: منشورات عيون، ١٩٩٣م)، ج٨، ص٣.

[15] Petrie، Graham "Adaptation', **Schirmer Encyclopedia of Film**, p.37.

١٦ جانيتي، لوي دي ، **فهم السينما: السينما والأدب**، ص٥.

[17] Look: Petrie، Graham "Adaptation', **Schirmer Encyclopedia of Film**, p.37.

[١٨] الأمثلة على هذا كثيرة يشير قراهام بيتري في موسوعة شيرمر إلى عدد منها.

[19] الزعبي، فيصل، **أدبية السينما وسينمائية الأدب**، جيرون، موقع إلكتروني.

[٢٠] دولوز، جيل، **سينما الصورة –الزمن**، ترجمة: جمال شحيد، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥م)، ج٢، ص١١٥.

[٢١] يرد هذا الرأي في مقدمة الطبعة الخامسة لرواية (**الحب في زمن الكوليرا**) التي ترجمها صالح علماني. ماركيز، غابريل غارسيا، **الحب في زمن الكوليرا**، ترجمة: صالح علماني، ط٥، (دمشق: دار المدى، ٢٠٠٨م)، ص٦–٧.

[22] Barnes, Julian, **The Sense of an Ending**, (London: Vintage Books, 2011).

[٢٣] يورد همفري هذا التعريف في (ص٢٢) من كتابه **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ثم يضيف بعد خمس صفحات تعريفاً آخر يقول فيه إن تيار الوعي هو: (نوع من القصص يُركز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات). همفري، روبرت، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة: محمود الربيعي، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥م)، ص٢٢، ص٢٧.

[24] Rossi, Alberto, "Memory, Truth and Difference in Julian Barns' The Sense of an Ending", **Iperstoria –Testi Letterature Linguagg**, Issue 8–Fall 2016, p.171.

[25]Dalrymple, James, "The Sense of an Ending by Julian Barnes: a Forensic Memoir". **(Re)Writing and Remembering: Memory as Artefact and Artifice**, 2014, hal-01885429, p. 2.

[26]**The Sense of an Ending wins the Man Booker Prize 2011**, The Booker Prizes Website, 18 Oct. 2011, date of access, 10 June 2020: <https://thebookerprizes.com/resources/media-/pressreleases/2011/10/18/sense-ending-wins-man-booker-prize-2011>.

[٢٧] بارنز، جوليان، **الإحساس بالنهاية**، ترجمة: خالد مسعود شقير، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ٢٠١٢م). قد تكون ترجمة العنوان مقبولة، وإن كان العنوان يحمل احتمالات أخرى أيضاً، من هنا أميل شخصياً إلى ترجمة العنوان بـ: 'إحساس النهاية'، لقربها من فكرة الرواية وسير الأحداث فيها.

[٢٨] لم يحصل الفيلم في معظم التقييمات على أكثر من ثلاث نجوم، كما أن تقييمه في منصة الأفلام والبرامج التلفزيونية الشهيرة IMDb لم يتجاوز ٦,٣ من ١٠. انظر:

The Sense of an Ending (٢٠١٧) IMDb website, date of access: 25 July 2020: <https://www.imdb.com/title/tt4827986>.

[29] Brooks, Xan, **Julian Barnes: I told the film-makers to throw my book against the wall**. The guardian Newspaper Website, 1 Apr. 2017, date of access: 28 Jul. 2020: <https://www.theguardian.com/film/2017/apr/01/julian-barnes-i-told-the-film-makers-to-throw-my-book-against-a-wall->.

[٣٠] جبارة، كوثر محمد وأيوب، ضياء عبدالرزاق، "الراوي بين المقروء والمرئي السينمائي (٢٠٠٠–٢٠١٧)"، **مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية**، المركز القومي للبحوث، غزة، فلسطين. مج(٣)، ع(٩) ، سبتمبر ٢٠١٩م، ص٥٦، ص٥٥–٦٧.

[٣١] انظر: بوراس، سلوى، **النص الروائي من السرد إلى الصورة: دراسة في خصائص روايات آلان روب غرييه المفلمة**، ص٧٦.

[٣٢] انظر: السابق نفسه.

[٣٣] المراجع التي توفر تفاصيل شاملة عن هذه التقنيات كثيرة، يمكن الإشارة هنا إلى: موسوعة شيرمر باعتبارها مثالاً جيداً:

- **Schirmer Encyclopedia of Film**, ed. Barry Keith Grant, vol.1, (New York: Tomson Gale, 2007).

[٣٤] الزعبي، فيصل، **أدبية السينما وسينمائية الأدب**، جيرون، موقع إلكتروني.

[٣٥] اعتمدت هنا على ترجمة خالد مسعود شقير للرواية. وللأمانة أجدني مضطراً للقول إن هناك مسافة واضحة –في أجزاء مختلفة– بين لغة العمل الأصلية (الإنجليزية) والترجمة التي قام بها شقير مشكوراً، وإذا كانت ترجمة الأدب تحدياً مستمراً أمام المترجمين، فإن هذا التحدي يتضاعف أمام أعمال جوليان بارنز المكتوبة بلغة سردية أدبية صعبة وغامضة أحياناً، تجعل دقة ترجمتها أمراً متعذراً، من هنا حاولت إثبات الأصل مع ترجمة شقير لسد الهوة قدر الإمكان. بارنز، جوليان ، **الإحساس بالنهاية**، ص١٢.

[36] Barnes, Julian, **The Sense of an Ending**, p.3.

[٣٧] إيقلتون، تيري، **كيف نقرأ الأدب**، ترجمة: محمد درويش، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٣م)، ص٣٠.

[٣٨] السابق، ص٣١.

[39] **The Sense of an Ending**, film directed by Ritesh Batra, BBC Film, 2017. (Minute: 1).

[40] Barnes, Julian, **The Sense of an Ending**, p.4.

[41] Dalrymple, James, "The Sense of an Ending by Julian Barnes: a Forensic Memoir", p.2.

[42] Rossi, Alberto, "Memory, Truth and Difference in Julian Barns' The Sense of an Ending", p.174-175.

[٤٣] ديك، برنارد ف، **تشريح الأفلام**، تحقيق: محمد الأصبحي، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٣م)، ص٨٤.

[٤٤] جبارة، كوثر محمد وأيوب، ضياء عبدالرزاق، "الراوي بين المقروء والمرئي السينمائي (٢٠٠٠-٢٠١٧)"، ص٥٩.

[45] Barnes, Julian, **The Sense of an Ending**, p.6-7.

[٤٦] المرجع السابق، ص٣٠-٣١.

[٤٧] المرجع السابق نفسه، ص١٤٠-١٤١.

[٤٨] نفسه، ص٢٦-٣٠.

[٤٩] تظهر الابنة سوزي في الفيلم، في الدقيقة التاسعة، ويتكرر حضورها بعد ذلك كثيراً.

[50] Look: **The Sense of an Ending**, the film. (Minute: 2 & after).

[٥١] المرجع السابق نفسه.

[٥٢] بوتور، ميشال، **بحوث في الرواية الجديدة**، ط٢، ترجمة: فريد أنطونيوس، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م)، ص١٠١.

[٥٣] بوراس، سلوى، **النص الروائي من السرد إلى الصورة: دراسة في خصائص روايات آلان روب غرييه المفلمة**، ص١٥٣.

[٥٤] هذا واحد من عدة ملاحظات نقدية على الفيلم. انظر مثلاً:

Kenny, Glenn, **'The Sense of an Ending,' and the Elusiveness of Truth**, the New York Times Website, March 9, 2017, date of access 3 Jun 2020: <https://www.nytimes.com/2017/03/09/movies/the-sense-of-an-ending-review.html>.

[٥٥] بوراس، سلوى، **النص الروائي من السرد إلى الصورة: دراسة في خصائص روايات آلان روب غرييه المفلمة**، ص٧٠.

[٥٦] للتفريق بين هذه الأنواع انظر، انظر مثلاً: تودوروف، تزفيتان، **الشعرية**، ط٢، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٠م)؛ ويقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧م).

[57] Barnes, Julian, **The Sense of an Ending**, p.150.

[58] Brooks, Xan, **Julian Barnes: I told the film-makers to throw my book against the wall**. The guardian Newspaper Website.

[٥٩] المرجع السابق نفسه.

[٦٠] الزعبي، فيصل، **أدبية السينما وسينمائية الأدب**، جيرون، موقع إلكتروني.

References المراجع

‘allush, Sa‘id, *Mu‘jam Muṣtalaḥāt al-Naqed al-’adabiy al-Mu‘āṣer*, (Beirut: Dār al-Kitāb al-Jadid, 2019).

Al-Zu‘biy, Faiṣel, *’adabiyyah al-Sinamā Wa Sinamā’iyyah al-’adab*, Giron, Mawqe‘ Ilktroniy, 15 December 2017, <https://geiroon.net/archives/104716>.

Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy*. (Cambridge: Cambridge Press, 1960.)

Barnes, Julian. *The Sense of an Ending.* (London: Vintage Books, 2011).

Bārnez, Joliyān, *al-’iḥsās Bi al-Niyhāyah*, Tarjamah: Khāled Mas‘ud Shuqaiyr, (Kuwait: Silsilah ‘ālam al-Ma‘rifah, 2012).

Boraās, Salmā, *al-Naṣ al-Riwā’iy Min al-Sard ’ilā al-Ṣurah: Dirāasah Fi khaṣā’iṣ riwāiyāt ’ālān Rob gharbiyyah al-Muflamah*, (Risālah Duktorāh, Jāmi‘ah al-’ikhwah Manturiy, Kuliyyah al-’ādāb Wa al-Lughāt, Constantine, Algeria, 2016-2017).

Botor, Mishāl, *Buḥuth Fi al-Riywāiyah al-Jadiydah*, 2nd Edition, Tarjamah: Fariyd ’anṭuniyus, (Beirut: Manshurāt ‘uaiydāt, 1982).

Brooks, Xan. *Julian Barnes: I told the film-makers to throw my book against the wall*. The guardian Newspaper Website, 1 Apr. 2017, date of access: 28 Jul. 2020: <https://www.theguardian.com/film/2017/apr/01/julian-barnes-i-told-the-film-makers-to-throw-my-book-against-a-wall->.

Bu ‘izzah, Moḥammad, *Naḥwa namuzag ma‘rifiy Li al-Sardiyyah, Falsafah al-Sard: al-Munṭalqāt al-Mashāri‘*, Ishrāf: al-Yāmen Bin Tomiy, (Algeria: Manshurāt al-’ikhtilāf, Rabat: Dār al-’amān, Riyadh: Manshurāt ḍifāf, 2014).

Dalrymple, James. "The Sense of an Ending by Julian Barnes: a Forensic Memoir". *(Re)Writing and Remembering: Memory as Artefact and Artifice*, 2014, hal-01885429.

Deek, Bernārd F, *Tarsheḥ al-’aflām*, Taḥqiq: Moḥammad al-’aṣbaḥiy, (Damascus: al-Mu’asassah al-‘āmah L- al-Sinamā, 2013).

Doloz, Jeel, *Sinamā al-Ṣurah- al-Zaman*, Tarjamah: Jamāl Shaḥed, (Beirut: al-Munazzamah al-'arabiyyah Li al-Tarjamah, 2015).

Gāntiy, Loy Di, *Fahem al-Sinamā: al-Sinamā Wa al-'adab*, Tarjmah: Ja'far 'ali, (Morocco: Manshurat 'uyun, 1993).

Hebdige, Dick, "From Culture to Hegemony," *Contemporary Literary Criticism*, eds. Robert Con Davis & Ronald Schleifer, 4th ed. (New York: Addison Wesley Longman, 1998).

Hemfriy, Robirt, *Taiyyār al-Wa'iy Fi al-Riwāiyah al-Ḥadithah*, Tarjamah: Maḥmud al-Rabi'iy, (Cairo: al-Markaz al-Qawmiy Li al-Tarjamah, 2015).

Iqlton, Tairiy, *Kaifa Naqra' al-'adab*, Tarjamah: Moḥammad Darwish, (Beirut: al-Dār al-'arabiyyah Li al-'ulum nāshiron, 2013).

Jbārah, Kauthar Muḥammad, Wa 'ayob Ḍiyā' 'abd al-Razāq, al-Rāwiy Bain al-Maqru' Wa al-Mar'iy al-Sinamā'iy (2000-2017), *Majllah al-'ulum al-Insāniyyah Wa al-Ijtimā'iyyah*, al-Markaz al-Qawmiy Li al-Buḥuth, Gaza, Palestine, Mujallad 3, 'adad 9, September 2019.

Kenny, Glenn, "'The Sense of an Ending,' and the Elusiveness of Truth", the New York Times Website, March 9, 2017, date of access 3 Jun 2020:

Mārkiz, Ghābriyl Ghārsiyā, *al-Ḥub Fi Zaman al-Kuliyrā*, 5th Edition, Tarjamah: Ṣāleḥ 'ilmāni, (Damascus: Dār al-Madā, 2008).

Petrie، Graham. "Adaptation', *Schirmer Encyclopedia of Film*. ed. Barry Keith Grant, (New York: Tomson Gale, 2007).

Rossi, Alberto. "Memory, Truth and Difference in Julian Barns' The Sense of an Ending". *Iperstoria –Testi Letterature Linguagg*, Issue 8–Fall 2016.

Smith, Giufriy Nuiyl, *Mausu'ah tārikh al-Sinamā Fi al-'ālam: al-Sinamā al-Ṣāmitah*, Tarjamah: Mujāhid 'abd al-Mun'im, (Cairo: al-Markaz al-Qawmiy Li al-Tarjamah, 2010).

The Sense of an Ending (٢٠١٧) ". *IMDb* website, date of access: 25 July 2020: <https://www.imdb.com/title/tt4827986>.

The Sense of an Ending wins the Man Booker Prize 2011". The Booker Prizes Website, 18 Oct. 2011, date of access, 10 June 2020: https://thebookerprizes.com/res-ources/media/pressreleases/2011/10/18/sense-ending-wins-man-booker-prize-2011>.

The Sense of an Ending". Film, directed by Ritesh Batra, BBC Film, 2017.

Tuduruf, Tazfitān, *Al-She'riyyah*, 2nd Edition, Tarjamah: Shukriy al-Mabkhut Wa Rajā' Bin Salāmah, (Casablanca: Dār Tubqāl, 1990).

Williams, Raymond. *Keywords*: *A Vocabulary of Culture and Society***.** (London: Croom Helm, 1976).

Yaqtiyn, Sa'id, *Taḥlil al-Khiṭāb al-Riwāiy*, (Casablanca: al-Markaz al-Thaqāfiy al-'arabi, 1997).

Zaytoniy, Laṭif, *Mu'jam Muṣtalaḥāt naqed al-Rewāiyah*, (Beirut: Maktabah Libnān Nāshiron, 2002).