

هوية السرد بين اللفظي والمرئي من خلال الفيلم الروائي "الحريق"

أ. عشاب آمنة

جامعة الشلف - الجزائر

لقد تعددت تعريفات السرد⁽¹⁾، إلا أنها تصبّ كلها في قالب واحد، تتمثل في أنّ السرد يقوم على مادة حكاية ينتجها لنا الراوي. والسرد ثري ومتنوع، ويراه البعض بأنه أساس الإنسانية، إذ يقول "باشلار" (إنّ ما أنشأ الإنسانية هو السرد)⁽²⁾ لما له من فاعلية كبيرة في بناء المعنى، بل إنه يشكل (نظاما ضروريا لتحديد المعنى والتحكم فيه، وهو قاعدة ضرورية ولازمة وليس اختيارا يتبع الأهواء)⁽³⁾، فالسرد بذلك يخضع لقوانين تحكمه يتحدد من خلالها المعنى.

يتشكل الخطاب السردى على مستوى عمليات تكوينية تركيبية تتم على مستوى كلّ مكون خطابي، متحدة فيما بينها بوصل حكي لتجسيد الخطاب في صورته النهائية. بذلك يكون السرد (هو الحبل الرابط بين أجزاء الكلام ووصلاته وتقنيات الوصلات الموجودة بين عناصر الشيء، السرد لغة تنقية واختيار)⁽⁴⁾، فهو يتم وفق عملية تخطيطية قائمة على تصور عناصر العمل المناسبة لتحقيق الغاية السردية خاضعة لسلطة الراوي، وكل عنصر من عناصر الخطاب له طاقة تكوينية، تمكنه من التشكل ومن الاتحاد مع مكوناته الأخرى لتشكيل النسيج الخطابي. بهذا نستنتج أنّ السرد ينمو على مستوى كلّ وحدة سردية إلى أن يكتمل نضجه باكتمال تشكل وحداته المكوّنة له.

تختلف أساليب السرد بمقدار تعدد الرؤى أو زوايا النظر أو البؤر السردية، فيمكن للمادة الحكائية الواحدة أن تعتمد على عدة خطابات سردية بوجهات نظر مختلفة، ونفس الشيء بالنسبة لعملية التأويل التي تتباين بحسب طبيعة الناقد والبيئة والزمن.

إنّ تشكل النص السردى يتحدد من خلال تحويل ما هو ساكن إلى ما هو متحرك⁽⁵⁾، فمن طبيعة السرد الحركة لأنّه عملية إنتاجية، وهو يخرج عما هو طبيعى ومألوف حتى في الروايات الواقعية، وهذا لتحقيق الجمالية. يتخذ الخطاب السردى أشكالاً مختلفة تتحدد في الرواية والقصة والأقصوصة، وتتميز عن بعضها البعض بسماتها الفنية، لكنها تتوحد في الطبيعة السردية. إلا أنّ الرواية تتميز عن باقي الأجناس الأخرى، لكونها جنساً متغيراً متطوراً ودائماً التحول⁽⁶⁾.

وقد تعددت تعريفات الرواية، لكنها تتفق كلها في كونها سرد أحداث متتالية وفق نظام حكي قوامه خيال الراوي. ويرجع "بيير شارتيه" سبب تنوع تعريفات الرواية إلى قوله: (من الصعوبة بمكان إذاً الإحاطة بالرواية ولهذا الأمر عدة أسباب: فالرواية لا تعرف قواعد ثابتة وقاطعة، وأصولها غائمة ومثار جدل، وموضوعها قد تطور مع الزمن، ولا حدود لتعدد وتغير طريقتها ونبرتها)⁽⁷⁾، فالرواية جنس مرّن متجدد، لذلك هي النوع الوحيد المقتد للقواعد الذي لا يزال غير مكتمل ودائم التشكل. ويعود هذا في نظرنا إلى أنّها نتجت عن الخيال الذي لا يمكن الإمساك به أو وضع حدود له. بهذا تتمتع الرواية بالهيمنة الأدبية التي تجعلها نوعاً فوق كل الأنواع الأخرى.

من أبرز سمات الرواية "الانفتاحية"، إذ أنّها أصبحت تحتك بالفنون الأخرى، وتوظف آليات جديدة وتقنيات فنية مستحدثة في بنائها السردية، كالمونتاج، طرائق بناء المشهد تقنية الفلاش باك، وغيرها من آليات التصوير

مثلها مثل السينما، وهذا ما يؤكد أهمية الجانب التصويري في الرواية وكأنها تقوم على الرؤية البصرية.

1- التفاعل النصي بين الرواية والسينما: إنَّ للإنتاج الأدبي الروائي أهمية كبيرة في مجال السينما، بل لا نبالغ إن قلنا أنَّه يشكّل مركز الثقل ومحور استقطاب مختلف المبدعين السينمائيين. فعلاقة الأدب بالسينما هي علاقة جدلية قديمة بين وسطين سرديين متفاعلين إلى حد بعيد.

تعد السينما فناً من فنون التعبير والتواصل، شهده القرن العشرين، وقد شكلت بوتقة انصهرت واندمجت فيها مختلف الثقافات والفنون، فخلقت بذلك حالة تجريبية في قمة الإبداع التفاعلي. وهنا يمكن الحديث (عن الفن المتكامل الذي يتجاوز فيه الصوت بالصورة بالحركة)⁽⁸⁾ وقد أدرك العاملون المختصون في الحقل السينماتوغرافي والنقاد (أنَّ الفن الجديد لا يمكنه الاستغناء عن المسرح، ويمكنه الاستفادة من الأدب الروائي... وبهذا جمع الفن الجديد بين العرض المسرحي والسرد الروائي نتج عنه عمل فني استعراضي جديد هو السينما)⁽⁹⁾ التي لها مرونة عجيبة في التفاعل مع نصوص مختلفة على أن تُكيّفها مع طبيعتها السينمائية وفق تقنيات خاصة بها.

وقد أكدّ باحثون على اختلاف تخصصاتهم من أدباء وسينمائيون ونقاد على أهمية هذه العلاقة الحتمية التي تنشأ نتيجة حوار تفاعلي وتأثري وتأثري بين قطبيه وهما الرواية والسينما. تحدّث عن هذه الظاهرة "سعيد يقطين" فأسمّاها بالتعلق النصي قائلاً: (لا يقف حدّ التعلق النصي بين نصين ينتميان إلى نظام علامات خاص (اللفظ/الكتابة)، ولكنّه يتعدّى ذلك إلى أنظمة متعدّدة العلامات، حيث يكون النص المتعلّق به (السابق) من نظام لفظي، مثلاً لكن النص المتعلّق (اللاحق) ينتمي إلى نظام علامات مختلف)⁽¹⁰⁾.

فالتعلق النصي بذلك ينشأ بين نصين أحدهما سابق والثاني لاحق، يتخذ النص اللاحق النص السابق عالماً لانجاز تجربته النصية كما يذهب إلى ذلك جيرار جنييت.

كذلك لمح "أفلاطون" إلى الحقل الدلالي المشترك بين الأدب والسينما بقوله (فالقصاص يوردها مؤلفها بصورة القصاص أو بصورة التمثيل أو بالصورتين)⁽¹¹⁾، معنى ذلك أن كلاً من الأدب والسينما يشتركان في الحقل السردى، وعلى الرغم من أنهما ينتميان إلى نظامين مختلفين، إلا أنهما يعتبران نظامين إيحائيين يُعيدان إنتاج بنياتهما استناداً إلى التقرير الذي يكون سابقاً لوجودهما، فالرواية تعتمد على اللغة والأسلوب بينما الفيلم يتخذ الصورة وسيلة للتعبير عن الرموز اللغوية، لذا يقوم السيناريست بالتصرف في العمل الأصل (الرواية) بما يُوافق الطرح السينمائي للحدث. باعتبار السيناريو أساس الفيلم.

وما يمكننا قوله عن السينما أنها شكّلت عالماً جمالياً انبهر بها الكثير من الأدباء، فظهر ذلك جلياً في كتاباتهم التي باتت مُوجهة للفن السينمائي، أمثال: آلان روب غرييه، مارغريت دورا، نجيب محفوظ، هيمنغواي وغيرهم...، ويمكن لهذا التأثير أن يزيد امتداده، وتتوسّع آفاقه بحسب استجابة المبدعين له، وقدرتهم على توظيف التقنيات الحديثة للاتصال.

لقد ولّد هذا التفاعل بين الرواية والسينما امتزاجاً عضوياً، حيث أدخل الروائيون آليات الصورة المتحركة في تشكيل الخطاب الروائي.

كذلك توظيف التقنيات الزمنية المستحدثة كالاستباق، الاسترجاع والتشتيت وهذه التقنية الزمنية الأخيرة، نجدها مثلاً في حديث الكومندار وعمر في رواية الحريق.

كما تتداخل الرواية مع السينما في آليات أخرى مثل الكولاج، اللقطة، المشهد، وزوايا الرؤية، والإبعاد والتقريب (الزووم) والإطار الداخلي والإطار الخارجي للمشاهد... الخ.

نظراً لهذا التداخل في توظيف آليات التصوير السينمائي في السرد الروائي، يذهب بعض النقاد إلى الربط بين نشأة السينما والرواية (وكأن ولادة السرد العربي الحديث بمختلف أشكاله قد اقترنت بمنابت هذا الانبثاق الجديد للفن السابع الذي غير خارطة الإبداع اللغوي والبصري في مدى هذا القرن المتطاول)⁽¹²⁾. فهذا التعريف يؤكد على مدى عمق العلاقة بين الرواية والسينما.

2- الاقتباس من الرواية إلى السينما: إن عملية تحويل الرواية إلى الفيلم تسمى في المجال السينمائي "بالاقتباس" ADAPTATION و(الاقتباس السينمائي يعني بالمعنى الواسع، ممارسات شتى بدءاً من الرواية المصورة حتى الاقتباس عن الأفلام أمّا في معناه الأكثر استعمالاً فهو يعني استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما)⁽¹³⁾. ويعرفه "بغداد أحمد بلية" بقوله (ما نغنيه بالاستلهام هو الاقتباس أي الأخذ من الأصل وتحويله إلى عمل إبداعي جديد قد يختلف أو قد يتشابه مع الأصل حسب قدرة المبدع في اختراق النص أو اغتصابه)⁽¹⁴⁾.

إن الذي يهمنا في موضوع بحثنا هو الاقتباس في المجال السينمائي، الذي يعني تحويل فكرة أو موضوع أو أي فن أدبي سواء كان مسرحية أو رواية أو قصة إلى الشكل السينمائي توغرافياً. بهذا يتم الاقتباس في السينما بين نصين من نظامين مختلفين فالرواية فن قائم على تخيل الواقع معتمداً في ذلك على الكلمة، أمّا الفيلم فهو فن سينمائي يعبر عن الواقع بالواقع نفسه.

كثير من الدارسين يجمعون على أنّ الاقتباس والإعداد شيء واحد، لكن هناك من يذهب إلى أنّهما ظاهرتين مختلفتين وهو مذهب نوافقه الرأي، فالأقتباس مرحلة سابقة لمرحلة الإعداد، لأنّ (الاقتباس هو نشاط فكري يتدرب

على عملية الإبداع أو هو مرحلة ابتدائية لها⁽¹⁵⁾، أمّا الإعداد فيرتبط بالعملية الإبداعية في حدّ ذاتها، وكلا الظاهرتين متلازمتين.

إنّ أشكال التحول السردية تختلف بحسب درجة التفاعل الموجودة بين الرواية والسينما، إذ (تظهر أغلب الدراسات السردية الفيلمية درجة من التناسق مع الأعمال السردية التي اختصت بالسرد الأدبي، لكنّها في الوقت ذاته لا تتعامل معها بمصادقية كبيرة دائماً، لذلك سنجد تحولات تختلف درجتها حسب ارتباط الإجراء بالبعد اللفظي أو البعد الصوري)⁽¹⁶⁾. معنى ذلك أنّ أنماط الاقتباس تتحدد بحسب درجة التفاعل، حيث لا يمكن حصرها بصورة مطلقة، لكن يمكن تحديد مجال اشتغالها بين مستويين هما الأمانة الحرفية للنص الروائي أو التصرف فيه تدريجياً.

وما يهمنا في مقامنا هذا كيف يمكن للرواية أن تتحول إلى عمل سينمائي؟

تتم عملية التحويل من النص المكتوب إلى العمل المرئي عبر مراحل مختلفة نذكر أهمها⁽¹⁷⁾:

- 1- خلاصة السيناريو (Synopsis): تتمثل في الفكرة المستوحاة من العمل السردية، حيث يتم تلخيص القصة في بضع ورقات يُقدّم إلى المخرج أو المنتج أو الممثلين للاطلاع عليه.
- 2- المعالجة (Traitement): يتم التوسع في فكرة الملّخص بما يتوافق وطبيعة النوع السينمائي المقتبس.
- 3- السيناريو (Scénario): وهو كتابة قصة الفيلم كاملة.
- 4- التقطيع (Decoupage): وهو عملية تقنية يتم فيها تحويل القصة إلى مقاطع تصويرية (المشهد، اللقطة، ...).

يتضح لنا مما سبق أن كلا من الفيلم أو الرواية يمثلان خطابا سرديا، لذا فهما يشتركان في محددات خطابية ينهض عليها السرد عامة، لكن الاختلاف يكمن في كيفية اشتغال هذه المحددات من وسط سردي لآخر، وبمعرفة هذه الكيفية سنتمكن من معرفة هوية السرد بين ما هو لفظي وما هو مرئي ونأخذ نموذجا على ذلك رواية الدار الكبيرة ورواية الحريق لمحمد ديب ومسلسل الحريق المقتبس عنهما.

3- الإيقاع الروائي: يجمع كلا الروائيتين عالم سردي متشابه، حتى أنه يمكن القول أنهما رواية في جزأين لأن رواية الحريق تكملة للمسار السردي لرواية الدار الكبيرة نظرا لوجود روابط سردية بينهما تتمثل في: الوصل الحيكلي الأول: الشخصية: يتكرر ظهور بعض الشخصيات بين الروائيتين نذكر منهم:

الطفل "عمر": وهو طفل في العاشرة من عمره، همه الوحيد الحصول على الخبز لسد جوعه.

زهور: وهي شابة في مقتبل العمر جميلة، تسكن في دار السبيطار.

شخصية قارا علي: وهو زوج أخت زهور

شخصية عيني: هي والدة عمر، تحيا حياة شاقة رفقة عائلتها، تعمل على آلة الخياطة لتعيل عائلتها.

حميد سراج: شاب مثقف مناضل يرغب في تحرير وطنه.

الوصل الحيكلي الثاني: المكان:

يتردد في كلا الروائيتين ذكر "دار السبيطار" و"بني بوبلان".

الوصل الأسلوبية: ومن خلاله تظهر براعة السرد ودقة الإتيان في الربط بين الروائيتين، ونأخذ مثالا على ذلك ما ورد في رواية الدار الكبيرة: (إنني ذاهبة إلى بني بوبلان، قالت له سيأتي زوج أختي قارة علي، ليأخذني معه، لقد تحدث

مع أُمي. بين يدي أختي أشغال كثيرة علي أن أساعدها، إن رضيت فسوف آخذك معي ... مثل المرة الماضية ... اسأل أُمك إن رغبت في السماح لك بالمجيء.

- كم يوما ستقضين في بني بوبلان؟

- ربما أربعة أيام ... أجابت زهور⁽¹⁸⁾

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ طلب " زهور " من " عمر " أن يسأل أمه عن ذهابه معها إلى بني بوبلان لم يلق إجابة في الرواية. لذا لانعرف إن كانت أمه سمحت له بالذهاب أم لا. لكننا نجد الإجابة عن سؤالها في رواية الحريق فيما يلي: (لم يمض عمر وزهور في الدرب إلاّ عندما قالت عيني لابنها: معلية وااو. لم تعد الأم تفرض على ابنها البقاء في البيت. ابتداءً من ذلك الوقت، أخذ الطفل يعد الدقائق. كان عبثاً محاولة الاستمساك به وترويضه. ثم تعود، فصار يحدث له مرارا أن يصعد الربوة متوجها إلى بني بوبلان لمرافقة زهور. انطلاقات وسفرات كانت تلقي في قلب عمر هبات غبطة لا تقاوم)⁽¹⁹⁾.

بهذا يتضح لنا أنّ مخرج المسلسل الروائي الحريق وفق في اقتباسه العمل من الروايتين لوجود معالم سردية مشتركة بينهما.

تعالج رواية الدار لكبيرة قضية اجتماعية من خلال فئة اجتماعية تتمثل في سكان دار السبيطار، حيث يشتركون في سوء المستوى المعيشي، إذ أنّ همهم الوحيد هو توفير الخبز باعتباره الغذاء الأساسي الذي يعتمدون عليه في معيشتهم، وأكثر ما يكون يابسا، وتتخذ نموذجا لتوضيح طبيعة هذا الوضع الاجتماعي عائلة "عيني" المتكونة من عويشة ومريم وعمر، بالإضافة إلى الجدة التي مكثت عندهم بصفة دائمة.

وما يلاحظ على هذه الرواية أن الإيقاع المكاني هو الغالب في الرواية، حيث يركز السرد على كل ما يتعلق بدار السبيطار، حتى الحرب ينظر إليها السرد من وجهتهم. كما ينهض السرد على شخصيتين محوريّتين هما "عيني"

و"عمر". أما الرؤية السردية الغالبة فهي الرؤية من الخلف، حيث أن الراوي يتخذ موقعا سرديا يظهر من خلاله أنه يدرك أكثر من شخصيات عالمه، بل كثيرا ما نشعر أن السارد خلق شخصيات عالمه السرد من محض خياله للتعبير عن فكرة يرمي لتحقيقها، فهو يدرك ما في أعماق الشخصية دون أن تصرّح بذلك (ولم يكن يستشعر أيّ خوف. كان ينصت إلى الهدوء المحيط به، كما ينصت إلى خرير مياه مريح. ألم به إحساس بالأمن. أحس بنفسه داخل عالم أخوي ... اضطرب قلب عمر. أهي البهجة ؟ لا يمكن الجزم بذلك. بالرغم أن الفرح هو الذي كان يثلج صدره بتلك الكيفية ...) ⁽²⁰⁾ وما يلاحظ على هذه الرواية أنها تتميز بنهاية مفتوحة .

أما رواية الحريق، فهي رواية اجتماعية أيضا تتحدث عن حياة الفلاحين في "بني بوبلان"، ومعاناتهم مع السلطة الاستعمارية الحاكمة، إلا أنها توحى لأمر مستجد سيغير العالم، وكأنها تنبأت باندلاع الثورة قبل عامين، حيث كان يتردد وقوع أمر جديد في اجتماعات الفلاحين في بني بوبلان (يرغب في أن تعمل روح جديدة على دفع الرجال إلى إنجاز أشغال محيرة، أشغال لا كالأشغال التي ألفناها. أشغال جديدة وهامة. طلب في هذا اليوم لنفسه وللآخرين روحا جديدة لغايات عليا) ⁽²¹⁾.

أما عن الإيقاع المكاني فيتمثل في بني بوبلان، وهو الريف حيث لا وجود إلا للأكواخ. ومن أهم الشخصيات المستجدة في هذه الرواية والتي لها حضور قوي في السرد هي شخصية "الكومندار"، وهي شخصية عسكرية لها خبرة سياسية.

4- 1- سيناريو "الحريق": اقتبس مسلسل الحريق عن روايتين لمحمد ديب هما: رواية الدار لكبيرة ورواية الحريق، وجاء في اثني عشرة حلقة، كل حلقة لها عنوان خاص بها كما يلي:

- الحلقة الأولى: عنوانها "عمر"
- الحلقة الثانية: عنوانها: "عيني"
- الحلقة الثالثة: عنوانها "فطيمة"
- الحلقة الرابعة: عنوانها "موريس"
- الحلقة الخامسة: عنوانها "الربيع"
- الحلقة السادسة: عنوانها "كومندار"
- الحلقة السابعة: عنوانها: "غان زالاس"
- الحلقة الثامنة: عنوانها "ماما"
- الحلقة التاسعة: عنوانها "فاطمة"
- الحلقة العاشرة: عنوانها "مصطفى"
- الحلقة الحادية عشر: عنوانها "حميد سراج"
- الحلقة الثانية عشر: عنوانها: "حسنا"

ما يلاحظ على عناوين هذه الحلقات أنها عناوين بسيطة وهي مقتبسة من العالم الروائي، فمنها مثلاً أسماء شخصيات تنتمي إلى هذا العالم. وقد بدأ المخرج الحلقة الأولى بعمر، ثم الحلقة الثانية عيني لأنهما محورين يرتكز عليهما السرد، فالطريقة التي اتبعها المخرج هي تسمية كل حلقة ببطلها، أو بزمّن جرت فيه أحداث مهمة، كالحلقة الخامسة التي أسماها "الربيع"، إذ يتحدث فيها عن أمر مهم وهو الدعوة إلى الكفاح على لسان "حميد سراج"، في اجتماعاته مع الفلاحين.

وفي هذا المسلسل تفاوت كبير في المدة الزمنية لحلقات المسلسل، فالحلقة السابعة مثلاً عنوانها "غان زالاس"، تصل مدتها الزمنية إلى: 39:56 د، في حين أنّ الحلقة الأخيرة: "حسناء" تصل مدتها الزمنية إلى ساعة. يبلغ طول المسلسل إجمالاً أكثر من عشر ساعات، في حين يبلغ عدد صفحات رواية الحريق ثلاث مائة وثمانية عشر صفحة (318)، أي ما يعادل خمس ساعات وثمانية عشر دقيقة (5 سا و18 د)، أمّا رواية الدار لكبيرة فيبلغ عدد صفحاتها مئتين وأربعة عشر صفحة، أي ما يعادل ثلاث ساعات وأربعة عشر دقيقة.

تم إجراء هذه العملية الحسابية على أساس افتراض أنّ المرء يقرأ صفحة في دقيقة، وبالجمع تصبح مدة القراءة أكثر من ثماني ساعات (8 سا)، هذا إذا واصل المرء القراءة بشكل متواصل.

ومن خلال المدة الزمنية التي يستغرقها مسلسل "الحريق" يمكننا القول أنّ الإعداد السينمائي للروايتين استغرق أكثر من مدة القراءة، وهذا لأنه حاول تغطية مختلف أحداث الروايتين ونقلها بكل تفاصيلها. وهذا ما جعله يوظف تقنية "السارد الفيلمي"، إذ أننا لا نجد حلقة تخلو من صوت هذا السارد، الذي يتحدث عن أمور وقعت في الماضي أو ربما ستقع مستقبلاً. كما يتحدث عن أفكار الشخصية ورؤاها وآمالها. وهو في كلّ ذلك يلعب دور السارد العليم، حيث نلاحظ أنّه يملك السلطة الكاملة على عالم المحكي الفيلمي.

إنّ تقنية السارد الفيلمي المعتمدة في هذا المسلسل لو استغنى عنها المخرج لكان بإمكانه أن يصل بالمسلسل إلى حلقات كثيرة، حيث أنّ هذه التقنية قامت باختزال عدة أحداث.

يمثل جينيريك المسلسل بؤرة سردية مركزية تشكل سرداً مكثفاً تشفيرياً ترميزياً تتضح تفاصيله بشكل جزئي على طول حلقات المسلسل، كما أنه يمثل وصلاً حيكياً إذ أنّه يتردد في كل حلقة من حلقات المسلسل، وكأنّ

المخرج يحاول دائماً تذكير المشاهد بمواصلة تفسير هذا السرد المكثف المشكل من لقطات مقتبسة من حلقات المسلسل يصحبها صوت السارد الفيلمي. يظهر لنا بذلك أنَّ السيناريست قام باختصار الروايتين بدمجهما معاً واختيار ما يناسب الفيلم، وعلى الرغم من أنَّ (الفيلم لا يمكن أن يحاكي الرواية محاكاة تامة في مسألة الأسلوب، فإنه يستطيع أن يظل أميناً على الرواية من وجوه أخرى).

فمثلاً نجد شخصية "عمر" "البطل" بقيت في نفس المستوى في الفيلم، سواءً من حيث السن (الحادية عشر عاماً) أو من حيث همه الوحيد وهو "الخبز"، كذلك الأمر بالنسبة إلى "عيني" والجهد الذي تبذله بالعمل على آلة الخياطة لتوفير "الخبز اليابس" لأفراد العائلة المكوّنة من أربعة أفراد بما فيهم "الجدة المريضة"، وما نلاحظه أنَّ "عيني" لم تحسب نفسها فمن المفروض خمسة أفواه لأنَّ العائلة تتكون من: عيني وبنيتها "عويشة" و"مريم" وابنها "عمر" وأمها المريضة، وهذا ما يدلُّ على إهمال "عيني" لنفسها ومدى تضحياتها لتوفير "الخبز" لعائلتها ("أنا الخدمة" ذكرت "عيني" مرة أخرى، "دم فؤادي" هو الذي يسيل، لكنّه واجب)⁽²²⁾، ثم تصرّح بعدد الأفواه التي تعمل لأجلها في قولها: (أنا خدمة ونعيش أربعة أفواه...)⁽²³⁾.

لقد انتهج الفيلم مسار الرواية في تصوير الحياة الاجتماعية حيث ركزت الحلقة الأولى على ثلاثية (عمر، الخبز، المدرسة)، فكان بطلها هو "عمر"، أمّا الحلقة الثانية فركزت على "عيني" كشخصية رئيسية في القصة ومعاناتها مع آلة الخياطة ومشاكلها مع سكان دار السبيطار...

إنّنا لا نسعى للمقارنة بين الرواية والفيلم، لأنَّ القارئ عليه (أن يُقدّر استحالة المطابقة الحرفية، وضرورة الإدماج بغية الوصول إلى الجسامة الدرامية، أي أن يقبل المرء الفيلم بقيمته ذاتها)⁽²⁴⁾، لكن ما يمكننا قوله عن الفيلم أنّه

أضاع الكثير من المشاهد المهمة في الرواية، والتي كان يمكن تحقيقها مرئياً، فمثلاً لم يتطرق إلى الحوار الذي كان يجري بين "الكومندار" - وهي شخصية عسكرية لها خبرة حربية - وعمر هذا الطفل الذي يمثل مستقبل الجزائر والأمل المنتظر كما كان يرى فيه حميد سراج، إذ كان هذا الحوار يتعلق بأفكار وتجارب وخبرات الكومندار عن الوطن وكيف يوفر الحياة الكريمة التي لا تكون إلا بالثورة أو كما يسميها في الفيلم "القيرا" هي الحل الوحيد للتخلص من الجوع. هذه الأفكار وغيرها وضحها المخرج بإظهار صور الطفل "عمر" جالسا مع الكومندار في حوار لكن الصوت هو صوت السارد الفيلمي. الذي كان له نوع من تشويش الصورة في كثير من الأحيان.

أظهر الفيلم مشهد "الحريق" لكن أهمل كل الشكوك حول مفتعل الحريق في أكواخ الفلاحين، هل هو "قارا علي" صديق السلطة وخائن الوطن أم من؟

ما يمكننا قوله عن المسلسل أنه وفق في اختيار عنوان المسلسل وهو "الحريق" الذي تنبأ فيه الروائي بميلاد الثورة، فكان الحريق نتيجة إضراب الفلاحين عن خدمة أراضي المعمرين، ولأنه من خصائص السيناريو اختيار الأحداث الأكثر إثارة كما ذكرها "سيد فيلد"، فإن السيناريست قد بذل جهداً في تغذية الحبكة الفنية لأن (شحن الفكرة في السيناريو هو تغذيتها بما يجعلها تكبر في نفس المشاهد لتشده إليها)⁽²⁵⁾، فتحقيق الجاذبية غاية السيناريو.

4- 2- الإيقاع السينمائي للمسلسل: يمكن الكشف عن هوية السرد في السينما بمعرفة الإيقاع السينمائي الذي تقع فيه الأحداث، ونحددها في المحاور السردية التالية:

1- التبئير الفيلمي: تتحدد طبيعة السينما في كونها صورة وصوت، لهذا يركز التبئير فيها على جهتين هما: ما يرى ؟ وما يسمع ؟، لهذا فإننا سنتخذ هذا النموذج للتحليل باعتباره يتوافق مع خصوصية السينما.

1- 1- العينية: يعتمد النظام الذي يؤسسها على طبيعة النظام البصري، أي على ما يراه المشاهد أو إحدى عناصر المحكي من صور تنتمي إلى العالم الحكائي، فهي العلاقة التي تظهر بين ما تعرضه الكاميرا وما يفترض أن تراه الشخصية. وتتسع حدود العينية إلى أنماط الإدراك الأخرى كالشم والذوق وتحسس الرائحة، لأنها تكون معطاة داخل الفيلم بصريا⁽²⁶⁾ وتستند العينية على ثلاثة أشكال جزئية أخرى:

1- 1- 1- العينية الداخلية الأولية: تعتبر القاعدة الأولى لهذا النمط، حيث يكون الموضوع المنظور إليه داخل الصورة مرتبطا بذات معينة تنظر إليه داخلها، فهي تبئير ذاتي للعالم .

1- 2- العينية الداخلية الثانوية: تعرف هذه العينية بتشكيل روابط بين الصور مثل المجال والمجال الضديد أو السياقية، حيث يتم الربط بين الرؤية وصاحبه ابتقنيات المونتاج.

1- 3- العينية ذات الدرجة الصفر: تشبه هذه العينية الدور الذي يقوم به السارد العليم في الرواية، إذ أنه يملك رؤية شمولية للعالم الحكائي من جهة، ولا يحدد موقعه ولا يظهره من جهة ثانية، ونجد هذا الأمر متجسدا في المصور الأكبر داخل الآليات السينمائية. فالعينية في الدرجة الصفر تتحقق عندما تظهر الصورة " (دون وجود أحد يرينا إياها)⁽²⁷⁾

1- 2 - السمعية: يتحدد الجانب الصوتي كوجه مرافق للجانب الصوري في السينما، ويعرف الصوت أشكالا متباينة وفق مستويات مختلفة، نحددها في الأنماط التالية:

1- 2- 1- السمعية الداخلية الأولية: تحتاج السمعية الداخلية الأولية بالضرورة إلى تحديد مصدر الصوت أو الضجيج داخل الصورة. ويحكم هذا النمط أغلب أوجه السمعية داخل مسلسل الحريق، كالحوارات التي تدور بين الشخصيات، أو المشاجرات بين سكان دار السبيطار...

1- 2- 2- السمعية الداخلية الثانوية: يحمل هذا النمط من السمعية خصوصية إنتاجه التي تمر عبر تكوين الصورة أو المونتاج، فيقع الصوت في جهة ومصدره في جهة ثانية. ويتواجد هذا النمط من السمعية باحتشام داخل المسلسل.

1- 2- 3- السمعية في الدرجة الصفر: وهي تتعلق بالأصوات التي لا تنتمي إلى العالم الحكائي، كالموسيقى والضجيج، ويتواجد هذا النوع في المسلسل مثلاً كالموسيقى المصاحبة لبعض المشاهد التصويرية للكاميرا.

1- 3- 1- التبئير الفيلمي في مسلسل "الحريق"

1- العينية الداخلية الأولية: يستخدم الفيلم هذه النظرة المحددة بصورة متعددة، بحسب الرؤية أو الدلالة التي يريد المخرج إثارتها، كأن يوضح العلاقة بين الناظر والمنظور إليه، يجعل المشاهد يؤول هذه النظرة إلى دلالات يكتشفها من خلال المحكي الفيلمي مثل اللقطات التالية:





يمكننا أن نلاحظ أنها نظرة داخلية أولية، وتبعاً للنظرات المتبادلة بين "عمر" و "زهور" يتضح لنا وجود علاقة حميمية بينهما.

2- العينية الداخلية الثانوية:

تعرض التقنيات السينمائية نموذجاً آخر من العينية، يعتبر ثانوياً لأنه يتشكل على أساس روابط تجمع بين صاحب النظرة والموضوع المنظور إليه، كما تظهره اللقطات التالية:



تظهر هذه اللقطات مشهد أم "زهور"، وهي تعاتب "عمر" بسبب تدفق الماء من الدلو عند انزلاقه على الأرض، فتتدخل "زهور" لتسوية الوضع، وسرعان ما تعود الكاميرا بالترافلينغ إلى من ينظر إلى هذا المشهد وهي أخت "عمر" التي تنتظر من وراء حاجز تخفياً لسماع ما توجهه "أم زهور" لعمر من كلام معاتبة، حيث تسرع فيما بعد لتخبر أمها حيث يبدأ الشجار.

3- العينية ذات الدرجة الصفرة: تختص بالسارد العليم حيث لا يمكن تحديد صاحب النظرة داخل المحكي الفيلمي، وأكثر ما تكون هذه العينية لوصف الشخصية وأفعالها وتحركاتها، أي إضافة معلومات للمشاهد لا يمكن له أن يعرفها من خلال شخصيات المحكي الفيلمي، مثلما تظهره الصور المتعلقة

بأفعال عمر في المدرسة من أكل الخبز، أو البحث عن "معطف كاكى"، أو وصف عيني على آلة الخياطة ...

4-2- الفضاء الفيلمي: يتخذ الفضاء الفيلمي منحى يختلف عن الفضاء داخل المحكي اللفظي بسبب الطبيعة الفضائية والمادية للوسيط الذي ينقله.

ترتبط السينما بالمظهر اللفظي لأنها تنهض أساساً على الصورة، وهذا ما جعل بعض الباحثين وأهل الاختصاص السينمائي يعتبرونها واقعاً موازياً للواقع، حيث يمتزج تحديد المكان في الصورة بالألوان ووضعيات حركة الكاميرا والإضاءة، فهي عناصر تساعد المشاهد على استيعاب المكان، كما تظهره المتتالية التالية:





تظهر هذه اللقطات تصوير الكاميرا لدار السبيطار من الخارج لتعرف المشاهد عليها، حيث أنها تبدو بناية كبيرة، لها مدخل واحد وطابقين، أما الشوارع المقابلة لها، فهي أزقة ضيقة. وفي هذه الدار تقع أغلب أحداث الفيلم التي تصور الحياة الاجتماعية لسكانها.

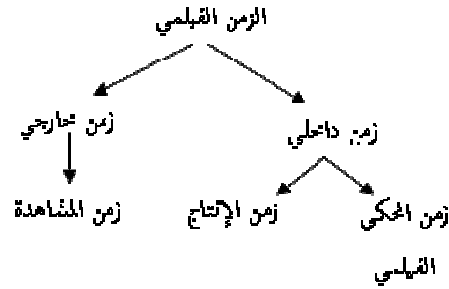
ومن خلال علاقة الشخصية بالمكان يتحدد نمط المكان، حيث تشكل "دار السبيطار" بالنسبة إلى عيني وعائلتها مكاناً ضاغطاً لا نفر منه، إذ يعيشون في غرفة مؤجرة ضيقة، يُظهر المخرج من خلالها سوء المستوى المعيشي لهذه العائلة وحتى عندما يُظهر المدرسة كمكان عام، يتلقى فيه التلاميذ الدروس بالفرنسية، فهو يُبين أنها بالنسبة لعمر مصدر رزق، إذ يحصل فيها على الخبز. وأحياناً يأكله داخل القسم.

4- 3- البنية الزمنية للفيلم: إن الزمن الفيلمي وثيق الصلة بالمكان أو الفضاء الفيلمي عموماً، لأنه يتجسد من خلاله ف (الزمن في السينما، مثل ذلك المتعلق بالإدراك اليومي، مرتبط دائماً بفضاء ما تحت أعيننا، إن حضور الفضاء له استعداد جيد لتجميد وتثبيت الزمن الساكن...، فالفضاء يعرقل وسيد الزمن بحضوره الإجباري، ويصبح الزمن أقل مرونة ممّا يبدو عليه في الرواية، لأن كاتب

السيناريو يكون مجبراً عندما يريد نقل الزمن أن ينقل الفضاء...⁽²⁸⁾، بهذا يمكننا القول أنّ المكان يستتق الزمن، فتستطيع تحديد مدى أقدميته أو جدّته من خلال الأثر المكاني.

كذلك يمكن الكشف عن الزمن الفيلمي من خلال الممثل، وما يلحقه من إكسسوارات وملابس وتسريحات الشعر، وما إلى ذلك... التي تكشف أيضاً عن البعد الزمني لأحداث الفيلم.

إنّ السينما تجسّد الزمن مرئياً ويمكن أن نقسّم الزمن الفيلمي إلى زمنين وفق المخطط التالي:



1- الزمن الداخلي: ويتكون من:

1-1 - زمن المحكي الفيلمي: وهو زمن وقائع الفيلم، حيث يعدّ مجدداً للأحداث، وكثيراً ما يتم تحديد المجال الزمني للمحكي الفيلمي عن طريق الصورة المرئية، كما تظهره الصورة التالية:



أو يمكن تحديد زمن الأحداث عن طريق السارد الفيلمي إذ يقول (ما هم إلا رمز لكل المجهولين في ذلك العصر، ونتذكر من خلالهم شهداء الثورة، وبالأخص الذين ثاروا ودفنوا حياتهم ثمناً على مذبح الحرية).

- 1- 2- زمن الإنتاج: وهو زمن الإخراج النهائي للفيلم وعرضه لأول مرة يتحدد في هذا الفيلم في عام 1974م، من بل المخرج المبدع "مصطفى بديع".
- 2- زمن خارجي: وهو زمن المشاهدة، حيث يستغرق الفيلم (54 ثا: 41 د: 1سا).

4- 4- آليات تشكيل الزمن الفيلمي: إن الزمن الفيلمي يعاد تشكيله ضمن الأطر والتمنيات السينمائية وأساسها المونتاج حيث يقوم بتقطيع الفيلم وإعادة ترتيبه من جديد حسب الغايات التي يريد الفيلم الوصول إليها مراعيًا مبدأ الانسجام في توالي اللقطات والمشاهد والمتتاليات سواء من الناحية البصرية أو الناحية السمعية.

فيعتبر المونتاج ك تقنية سينمائية (أكثر التقنيات أهمية في تشكيل البعد الزمني داخل الفيلم وفي تحريك وتيرة المحكي ودفع سيرورته إلى خط النهاية)⁽²⁹⁾. ويتم تدخل المونتاج في تشكيل الزمن من خلال الصياغة والتحكم في العلاقات الزمنية التي ينتجها تفاعل الصورة والصوت معاً، أو كل آلية على حدة. في مسلسل "الحريق" كثيراً ما يتم تحديد الزمن عن طريق صوت السارد الخارجي، كما هو الحال مثلاً في التعبير الإنشائي المتعلق بوصف سهرة حول الموقد.



يتخيل عمر في هذه المشاهد أنه يحيا حياة الأغنياء هو وعائلته، وهي تمثل حلماً أي استباقاً من خلال ما تخيله عمر من وجود الأب وهو في الحقيقة يتيم الأب، وأخيه يرتديان ملابس أنيقة، كذلك الأم والجدة. فالعائلة كلها تعيش في منزل فاخر، لهذا فهو استباق لأن الصور المعروضة تعلق بجوانب تخص حياته الشخصية.

كما تتحقق داخل الفيلم أنماط أخرى من المونتاج، نذكر منها:
التزامن Simultanéité: حيث تتسارع الأحداث بربط حركتين متماثلتين، تكون نتيجة الأولى مرتبطة بالثانية وقد تتماثل النتيجتان، كما تظهره بعض اللقطات المأخوذة من المتتالية التالية:





يولد هذا النوع من المونتاج حالة مشابهة، لقوانين مختلفتين في الوقت ذاته، فيخلق تنافساً، أو نوعاً من الصراع يدفع بالحبكة إلى الأمام. إنَّ السينما المعاصرة تنهض على مكونين هما: الصوت والصورة، حيث يمكن للصورة أن تُحدّد الزمن على الرغم من أنَّما تأتينا بشكل منفصل، فهي تعمل على تثبيته داخل الفضاء، كما يمكن للصوت أيضاً أن يُحدّد الزمن اعتماداً على البعد اللفظي، سواء تعلّق الأمر بصوت السارد أو الشخصيات أو الحوار...الخ.

5- الهَيئَات السردية في الفيلم السينمائي: تتخذ الهَيئَات السردية في الفيلم السينمائي وضعاً مختلفاً عن الرواية، وهذا راجع إلى البنية الشكلية للفيلم، فهو يوهّم بالواقعية ممّا يجعل من الصعب تمييز مختلف الصيغ داخل المحكي الفيلمي .

بناءً على الطرح الجيناتي في تمييزه بين من يتكلم ؟ ومن يرى ؟ نرى صعوبة الإجراء التطبيقي لهذا الطرح في الفيلم لأنّ (المحكي الفيلمي يعرض خطاباً بصرياً موجهاً من قبل المصور الأكبر (Grand Imagier) وخطابات شفوية موجّهة من طرف الشخصيات المنتجة لمحكيات ثانوية)⁽³⁰⁾، فالفيلم ذو طبيعة هجينة.

يتخذ السارد الفيلمي عدة أوجه داخل المحكي الفيلمي⁽³¹⁾ أنّه هو المصور الأكبر المتحكم في عملية السرد، يملك رؤية واسعة عن عالمه الحكائي. وهذا ما نلاحظه في هذا الفيلم، حيث تظهر هيمنة السارد الفيلمي منذ اللقطات الأولى للفيلم، إذ يقول: (شعب أرادوا أن يحولوه بالقوة إلى قطيع من الأغنام، همه الوحيد هو المرعى الجري وراء القوت، شعب حاولوا أن يسلبوا منه شخصيته وحاولوا أن يجعلوه هكذا بقوة النار والحديد، شعب تألم من وضعيته ولكنه لم يئأس من أن يرى في الأفق بزوغ فجر الحرية، شعب لم يكف أبداً عن الكفاح كبح رغبة شديدة من أجل العيش تحت الشمس المشرقة فأرغموه على العيش في الظلام، شعب منذ أكثر من قرن لم يكف عن الكفاح لكي يسترجع كرامته المسلوقة شعب لكي يضع حداً للظلم والطغيان حمل في هذا اليوم التاريخي من شهر نوفمبر السلاح للتحرر والانعتاق). كما يرافق السارد الفيلمي بعض المشاهد الأخرى البصرية سواء للوصف أو لإضافة معلومات لا يمكن للمشاهد رؤيتها لأن الصورة لا تظهرها.

وقد لقيت تقنية السارد الفيلمي جدلاً واسعاً بين مؤيد لها ومعارض لها باعتبارها ذات طابع لفظي فهي تحمل سمة أدبية، وتخالف بذلك الطابع السينمائي⁽³²⁾. لكننا نعتبرها تقنية تدخل في تركيب السينما، لأن لها دور في استيعاب بعض مشاهد الفيلم، كأن تفسر بعض مواقف الشخصيات، أو تكشف عن أفكارهم الداخلية، ونلاحظ أن لهذه التقنية حضور قوي في مسلسل "الحريق"، حيث أنها اختزلت الكثير من المشاهد، فالمخرج مثلاً لو استغنى عن هذه التقنية لكان يلزمه عدة حلقات لهذا المسلسل بدلاً من حلقتين التي تسمح لنا باعتباره فيلماً روائياً سواءً من حيث المدة الزمنية المستغرقة أو من حيث الحبكة الفنية.

- وما يمكننا عرضه كنتائج لهذا البحث ما يلي:
- تختلف هوية السرد اللفظي عن هوية السرد المرئي.
 - تعتبر كلا من الرواية والسينما نظامين سرديين تختلف محدداتهما الحكائية من الناحية التقنية .
 - تنهض السينما على البعد المرئي واللفظي، وهذا ما يظهر تداخلهما في عرض المحكي الفيلمي .
 - لا يمكن إجراء مقارنة حتمية بين الرواية والسينما، لأنهما وسطين سرديين يختلفان في تقنية تسريد المحكي.

الهوامش:

- 1 - ينظر: فاضل الأسود: السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2007، ص: 77-83 .
- 2- غاستون باشلار: جدلية الزمن: المؤسسة الجامعية ببيروت، تر: خليل أحمد خليل، ط1، 1982، ص: 65 .
- 3- المرجع نفسه، ص: 141 .
- 4- د. مدحت الجيار: السرد الروائي العربي- قراءة في نصوص دالة-الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2008، ص: 49 .
- 5- للاطلاع على التفاصيل ينظر: La structure du texte artistique.gallimard.1973.p334.335
- 6- ينظر: فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2002، ص ص: 72، 73 .
- 7- بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، 2001، ص ص: 9، 10 .
- 8- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص: 243 .
- 9- بغداد أحمد بلية: الترجمة بين سيميائية الرواية - الفيلم، دار الغرب، ط1، دت، ص: 8.

- 10- المرجع السابق: ص: 97 .
- 11- أفلاطون: جمهورية أفلاطون، دار القلم، بيروت، تر: حنا خياز، ط2، 1982، ص: 84 .
- 12- د. صلاح فضل: عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء، 1998، ص: 194 .
- 13- ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية تحت إدارة ميشيل ماري، تر: فائز بشور، دط، دت، ص: 3.
- 14- بغداد أحمد بلية: مرجع سابق، ص: 16.
- 15- د. أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، 1993، ص: 86 .
- 16- د/ وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، الوسام العربي الجرائر، منشورات زين لبنان، ط1، 2011، ص: 212 .
- 17- ينظر: بغداد أحمد بلية: مرجع سابق، ص: 21، 22 .
- 18- محمد ديب: الدار الكبيرة - رواية -، مطبعة الفنون الجميلة، أوت 2011، ص: 91
- 19- محمد ديب: الحريق - رواية -، ص: 15 .
- 20- المرجع السابق: 65 .
- 21- المرجع السابق ص: 148 .
- 22- رواية الدار الكبيرة: ص: 68 .
- 23- المرجع نفسه، ص: 120 .
- 24- ألبرت فولتون: السينما آلة وفن، ص: 137 .
- 25- محمد الغريسي: كيف تشاهد فيلما سينمائيا، دار وليلي، مراكش، ط1، 2006، ص: 37 .
- 26- ينظر: د/ وافية بن مسعود: مرجع سابق، ص: 304، 305 .
- 27- المرجع نفسه، ص: 315 .
- 28- المرجع نفسه، ص: 469 .
- 29- المرجع نفسه، ص: 478 .
- 30- المرجع نفسه، ص: 214 .
- 31- ينظر: المرجع نفسه، ص: 215 .
- 32- ينظر: المرجع نفسه، ص: 216، 218 .