البلاغة السّردية بين الرّواية والسينما –مذكّرات آن فرانك أنموذجا–

Narrative Rhetoric between the novel and the cinema -Anne Frank's diary as a model-

عبد النور بوصابة*، عبدالغني إرشن[2]

[1] جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، abdenour.boussaba@gmail.com

[2] جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ghanouirchen@msn.com

تاريخ الاستلام: 2021/08/30	تاريخ القبول: 2021/10/13	تاريخ النشر: 2021/12/17

ملخص:

حاولت هذه الورقة المقارنة بين رواية سير ذاتية ألّفتها "آن فرانك" وبين الفيلم السينمائي "مذكرات آن فرانك"، وذلك عبر مجموعة من العناصر التي نراها مناسبة وهي: العرف السردي، العدول بين التشظي والانسجام، الحبكة والصراع، والفروقات النوعية، كما حاولنا إظهار مدى اشتغال الصورة مساحة كبيرة من الثقل السردي، عبر اختصار وتوسيع التفاصيل لتأكيد البعد البصري، وتأكيد الدور الفعال لهذه التقنية جماليا، وقصد التحقق من ذلك طرحنا الاشكالية التالية: هل هناك من محاكاة في المتن الحكائي السردي بين رواية "آن فرانك" وفيلم "مذكرات آن فرانك"؟، وتكمن أهمية الدراسة في كونها تعالج موضوعا يجمع بين فنين مختلفين ولكن متكاملين وهما الرواية والسينما، ويمكن القول إنّ كل ما وصل إليه هذين الفنين عبر احتكاكهما ببعضهما، ورغم الفروقات القائمة في اللغة المعبّر بها وهي الكلمة في الرّواية والصورة في الفيلم، تبيّن أنّ الصورة الفنية التي ينظر إليها في الرّواية تكاد تكون نفسها في الفيلم، لأنّ أهم شيء يصنعها هو الحدث، وهو نفس العنصر الذي يتحكّم في النموذج الانسجامي للنّص.

كلمات مفتاحية: السينما، الأدب، الرواية، البلاغة، السرد، فيلم آن فرانك، مذكّرات آن فرانك.

Abstract:

This paper attempted to compare an autobiographical novel written by "Anne Frank" and a movie "Anne Frank's Diary", through a set of elements that we deem appropriate: the narrative convention, the transition between fragmentation and harmony, plot and conflict, and qualitative differences. We also tried to show the extent to which the image occupies a large area of narrative weight, by shortening and expanding the details to confirm the visual dimension, and to confirm the effective role of this technique aesthetically, The importance of this study lies in the fact that it deals with a topic that combines two different arts, The novel and the cinema, and it can be said that everything that these two arts reached through their contact with each other on several levels, and despite the differences in the language expressed, which is the word in the novel and the image in the film.

Keywords: Cinema, Literature, Novel, Rhetoric, Narration, Anne Frank Film, Anne Frank's Diary

* المؤلف المرسل: عبد النور بوصابة

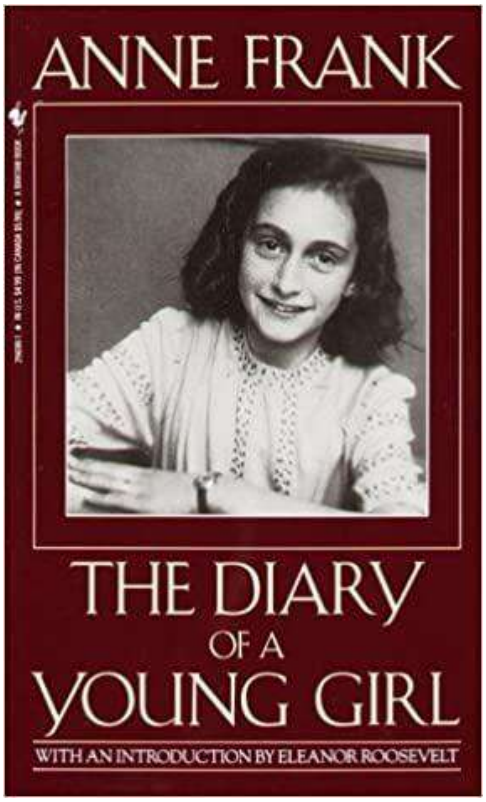
مقدمـة:

تعود جذور العلاقة بين الأدب والسينما إلى بدايات الفن السينمائي قبل أكثر من قرن، حيث قام الكثير من المخرجين بمئات المعالجات السينمائية لنصوص أدبية، متفاوتة الجودة والتأثير فأعادت تلك الأفلام صياغة العلاقة المتبادلة بين الأدب والسينما بصيغ مختلفة، بين نزوع إخراجي للاقتراب من أدبية النّص الرّوائي أو القصصي أو سعي ملحوظ للافتراق عنه بالانحياز إلى لغة سينمائية تعي ميزاتها وخصوصياتها، إلا أنه – وبشكل عام– من غير المنصف القول أنّ الأدب قد استنفد نفسه في السينما، أو حتى مجرد الادعاء أنّ السينما، عبر تعاطيها المتواصل مع الأدب (الرّواية المسرحية، القصّة) قد استنفدت سبل تأثير النّصوص الأدبية في ذائقة القراء المتلقين، كما ليس من مصلحة أحد اندثار جنس أدبي أو فني لصالح بقاء جنس آخر، لكن بالنّظر لكل ما يشوب تلك العلاقة من تعقيدات، بوسعنا القول: إنّ جدلاً فنيا وفكريا كبيرا ترك أثره العميق على مجمل العلاقة بين (الأدب والسينما) بشكل صاغ على نحو تاريخي/فني أطّر هذه العلاقة وأشكالها المتباينة، والتي يمكن تتبع أولى خيوطها مع بدايات فن السينما التي أفادت بشكل ملحوظ من الأدب عامة، والرّواية على نحو خاص وذلك منذ أن كان كاتب السيناريو يوصف بالمحرر الأدبي لتظهر بعد انقضاء سنوات زاخرة بالاقتباسات الفنية علامات جديدة ذات دلالة عميقة، تشير إلى الأثر العكسي لهذه العلاقة الجدلية، حيث بدت الكتابة الأدبية ذاتها –بعد أن اكتسبت السينما ملامحها الفنية الخاصة– متأثرة هذه المرّة بآلية السّرد السينمائي وتقنياته وحداثة أساليبه، لاسيما مع رواج الموجات الطليعية وتيار الرّواية الجديدة في فرنسا أواسط القرن العشرين، فيما كان الاتجاه الجديد الذي تبلور خلال هاتين المرحلتين، يراكم الخبرات ويستلهم بشكل من الأشكال خصائص كلا الجنسين في أعمال فنية تمزج تقنيات السّرد السينمائي بحداثة أساليب الكتابة الرّوائية، وهو الاتجاه الأبرز الذي تبناه جيل من الكتاب السينمائيين في أمريكا وأوروبا، من الذين اخذوا يكتبون للسينما بتصميم وعزم مسبق، إلى جوار محاولاتهم طرح أفكارهم عبر النّص الرّوائي بوصفه شكلا تعبيريا أصيلا لرؤية العالم والتعبير عنه، بأشد الوسائل تأثيرا.

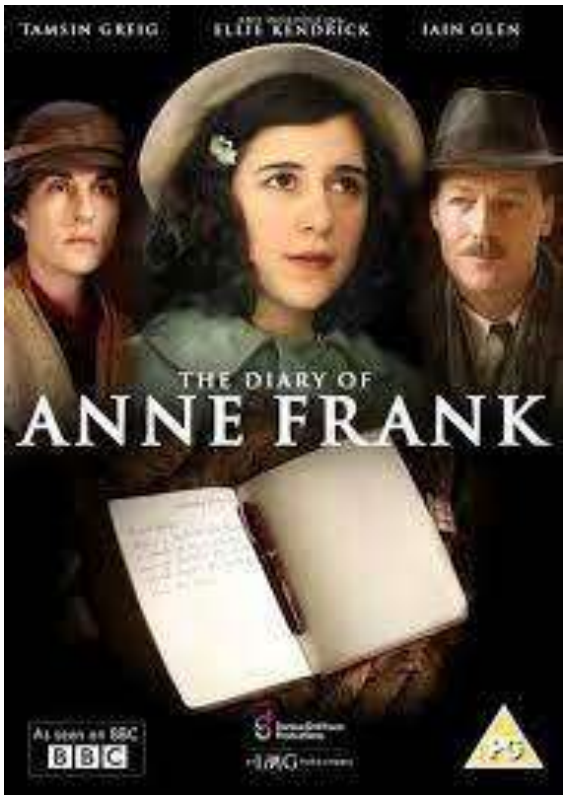
تجتمع الرّواية والفنّ في سمة واحدة هي انبناؤهما على السرد ثم قيام هذا الأخير على عنصرين أساسيين هما خطية الزمن وتطوّره في اتجاه كرونولوجي طبيعي، مرافق لخطية الحدث وتطوّره في اتجاه سببي مرتب حسب الوقوع، الأمر الذي دفع الدّارسين إلى تصنيفه في طائفة العرف السردي الذي لا زالت إلى اليوم تتبعه الحكاية الشفوية في إطار ما يمكن أن نطلق عليه بالمتن الحكائي القائم على نظام أصلي حدثي الذي يقاس به انزياح الصورة البنائية التي يتبعها المبنى الحكائي عن هذا الأصل، هذا المقياس القاعدي يتواجد في

ذهن الكاتب أثناء رسمه لمعالم المبنى الحكائي في نصّه، وفي ذهن المتلقي يستنتجه أثناء قراءته أو مشاهدته الرواية أو الفيلم.

ونسعى من خلال هذه الورقة البحثية المقاربة في هذا المتن الحكائي السردي، من خلال مقارنة بين رواية سير ذاتية ألفتها "آن فرانك" سنة 1947، وبين الفيلم السينمائي "مذكرات آن فرانك" لكاتب السيناريو "ألبرت هاكيت" سنة 1959، وهو من إنتاج أمريكي، وذلك عبر مجموعة من العناصر التي نراها مناسبة وهي: العرف السردي بما تحمله من أجزاء تكوّن البنية السردية من أحداث وشخصيات وبنية زمانية ومكانية، بالإضافة إلى العدول بين التشظي والانسجام، الحبكة والصراع، والفروقات النوعية..، كما سنحاول إظهار مدى اشتغال الصورة مساحة كبيرة من الثقل السردي وذلك عبر اختصار وتوسيع التفاصيل لتأكيد البعد البصري، وتأكيد الدور الفعال لهذه التقنية جماليا، وقصد التحقق من ذلك عمدنا إلى طرح الاشكالية التالية: **هل هناك من محاكاة في المتن الحكائي السردي بين رواية "آن فرانك" وفيلم "مذكرات آن فرانك"** ؟ وللإحاطة بالإشكالية العلمية المطروحة سنعتمد على صياغة الفرضية التالية: الفعل السّردي في الفيلم هو ناتج عن تعدّد زوايا النّظر وتعدد جهات التقاط الصّور، ويعتمد بالأساس على تقنية جوهرية تتمثل في الإلصاق (le collage) أي إلصاق الصّور ببعضها لإنتاج شريط متتابع ذي دلالة ومعنى.



صورة رقم 1: غلاف مذكرات آن فرانك



صورة رقم 2: ملصق إشهاري لفيلم "مذكرات آن فرانك"

1. في البنية المفهوماتية:

1.1- البلاغة: نشأت البلاغة السردية في أحضان الدّراسة الأدبية التي تنطوي على علاقة تفاعلية تجمع جميع أجناس الأدب بما في ذلك البلاغة الروائية، وقبل البحث في مصطلح البلاغة السّردية والرّوائية سنحاول أولا تبيان مصطلح البلاغة الذي كانت بدايته مع الأولى مع الشعر، وكذا مع القرآن الكريم فالبلاغة لغة "من قولهم بلغت الغاية إذ انتهيت إليها وبلغتها غيري، ومبلغ الشيء منتهاه، والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته، فسميت البلاغة بلاغة لأنّها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه..، وهي البلاغ أيضا ويقال الدنيا بلاغ لأنّها تؤديك إلى الآخرة والبلاغة أيضا التبليغ في قول عزّ وجلّ "هذا بلاغ النّاس" ويعرّفها "أبو الهلال العسكري" قائلا: "البلاغة كلّ ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه لتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"(العسري،1984، ص15)، ثمّ يعقب ويواصل: "وإنّما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه حلقا لم يسم بليغا وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"(العسري،1984، ص15)، إذن: ما يمكن أن نختصره عن الكلام الذي جاء به "أبو الهلال العسكري" عن البلاغة هو تعداده لأهم السمات في الفكر البلاغي العربي القديم، فكل من التعريف اللغوي والاصطلاحي للبلاغة يتضمّن البعد التداولي الذي تحيل إليه دلالة الإبلاغ والتبليغ والعناية بالملتقي من زاوية الحرص على إيصال المعنى كاملا، وهو ما يعبّر عنه بالوضوح والبيان، لكن هذه العناية وهذا الحرص على الوضوح يبدو أقل شأنا أمام الاهتمام بالصورة المقبولة والمعرض الحسن، هذه العناصر التي أصبحت تشكّل أنماط البلاغة الجديدة بدل أشكال البلاغة العربية القديمة القائمة على لعبارة أو الشكل والصيانة، ولكن ماذا إن قمنا بجمع كل العناصر التي تنبني عليهما البلاغتين بشكلهما القديمة والجديدة في سبيل البحث عن أسس البلاغة وفقط.

2.1-مفهوم السّيرة/الرّواية/ السير الذاتية:

إنّ الرّواية فن زمني بامتياز إذ يتعامل مع أزمنة ثلاثة هي: الزمنية المتخيلة وزمنية متجلية في الواقع وزمنية قراءتها، وهذا ما يجعل الرّواية كمتخيّل ذاتي/خاص تتموقع في التاريخ والواقع الموضوعيين، انطلاقا من قصتها أي زمن الأحداث وزمن الخطاب الذي يتعامل معه المبدع الروائي، ومع منافسة أجهزة الإعلام المتطورة له، فإن هذا الجنس قادر على الصمود أمامها لأنه باستطاعته أن يقدم صورا أخرى للحياة الإنسانية معتمدا على تقنيات كثيرة من سرد ووصف، وحوار ورؤى متعددة، بسبب تعدد لغاتها وأصواتها وتنوع كلامها، وبهذا صارت الرّواية فنا مفتوحا على مختلف الأنواع الأدبية وغير الأدبية، وأفرزت الرّواية أشكالا كثيرة ومختلفة ومن بينها نجد الرّواية السّير ذاتية، هذا النّوع الذي احتلّ حيزا معتبرا في مراتع الرّواية.

وارتبط مفهوم السيرة في الثقافة العربية الإسلامية بسيرتي الرسول عليه الصلاة والسلام مع كلّ من "ابن إسحاق" و"ابن هاشم"، وفي الثقافة الأوروبية كانت مع الأديب اليوناني "بلوتارك" والأديب الروماني "سويتون"، ولأنّ المصطلح لم يحظ باهتمام الدارسين في الثقافتين بشكل عميق ودقيق صاحبته مصطلحات عديدة اختلطت بعضها البعض كالترجمة والتاريخ والمناقب والأخبار والتعريف.

ويمكن لنا أن نترصد في مفهوم السيرة كجنس أدبي، ونقول: إنها ذلك النّصّ الطويل الذي يتناول حياة أحد الأعلام والمشاهير بنوع من التفصيل، في حين تكون الترجمة نصا فقيرا تضمّ إشارات مختصرة عن حياة شخص ما، إنّ الطرح الأوّل يقترب من مفهوم السيرة عند الأوروبيين منذ القرن السابع عشر حيث دلّت كلمة biographie على الحياة la vie وقصّة حياة واحد، فتكون نصا سرديا طويلا مفردا(مجموعة من الدارسين والباحثين،2010، ص257)، ومن ثمّ يمكن لنا أن نتحدّث عن السّيرة الذاتية كنمط يغلب عليه السّرد، يكون منتظما في فضاء مكاني محدّد، يهتمّ فيه الكاتب بتقديم حياة إحدى الشخصيات المعروفة في مجال استراتيجي علمي أو أدبي تتميّز بالعمق والغنى، حيث تكون بمثابة تجربة تستحقّ أن تكون مثالا يقتدي به المتلقي ويتأثر بمحتواها ولاسيما إذا كان يتمتّع بقدرات تعبيرية وبلاغية فيها الكثير من الإقناع (محمّد صابر عبيد، 2010، ص34)، والجدير بالذّكر أنّ السّيرة هنا تظهر مستقلة كشكل نظري فقط، لأن أثناء الممارسة الكتابية تقسّم السيرة إلى قسمين أساسيين هما السّيرة الذاتية والسّيرة الغيرية/الترجمة.

أمّا عن مفهوم السيرة الذاتية (autobiographie) في النّقد الغربي، فقد أُعتبرت من الأشكال الكتابية البارزة المرتبطة بالأنا وأكثر صلة بالسرد، ومن النقاد الذين اهتموا بتعريف السيرة الذاتية نقرأ ما قدّمه "فليب لوجان"(Philippe Le jeune) بأنّها قصّة ارتدادية نثرية، يقوم شخص واقعي بقصّ حياته الخاصة (مجموعة من الدارسين والباحثين، 2010، ص260).

3.1–السّيرة الذاتية ومكوّناتها الخطابية:

إنّ القارئ المتخصّص للتّراث العالمي والعربي سيجد أنّ السّيرة الذاتية باعتبارها شكلا تعبيريا وكتابيا يتفاعل فيه عنصري القصّ والذات الكاتبة، وتمثّل تاريخ حياة شخصية محدّدة، تعرض أفكاره ورغباته ومشاعره، وتكتسي بذلك أهميتين، الأولى أدبية والثانية تاريخية تتصل بتاريخ الإنسان ضمن المجتمع الذي يتفاعل معه، فهو جزء من التاريخ العام للمجتمع، ولأنّ كتابة الفرد لسيرة حياته فرصة ثمينة لا تتكرّر مرّتين، بحكم أنّ الإنسان يعيش مرّة واحدة في هذا الوجود، فهي خلاصة لما اتّخذه هذا الإنسان من قرارات لم يشاركه فيه آخرون، وبالتالي يكون مسؤولا على ما يعرضه في هذه السّيرة الخاصة (العسل،2010، ص ص12–14) خاصة وأنّها تتداخل مع مجموعة من العناصر في سرد الأحداث المعروضة في نص السّيرة حيث تصير عبارة عن تاريخ

الحياة ووصف ذاتي كثيف من حيث العواطف والمشاعر، مليئا بالأحداث الخاصة والعامة كذلك، وهنا يلعب الاستذكار دورا مهما في استرجاع الماضي العاطفي والأحداث إلى الحاضر أو زمن كتابة السّيرة الذّاتية، مع أنّ ذاكرة الأحداث أوسع وأعمق من دائرة المشاعر والعواطف، ولكن عندما يتوقّف السّرد ليعلن العودة إلى الوراء ونعني هنا الماضي، بهدف عرض مجموعة من الجوانب التي تسهم في إضاءة النص وتحقق في الوقت نفسه أهدافا فنّية كالتشويق والانسجام والإيهام بالحقيقة.

ويبقى أنّ ذاكرة الأحداث أوسع وأعمق، فهي المكوّن الأكبر لذاكرة السّيرة الذّاتية، يدخل إليها بواسطة مستوى الحدث العام، لتأتي بعد ذلك الأحداث الجزئية التابعة، وصاحب السّيرة لا يصلها إذا استرجع الحدث العام الذي عاشه وعايشه مع أفراد آخرين، فماذا عن المكوّنات الخطابية التي تشتغل في مجال جنس السّيرة الذّاتية، والتي هي بمثابة أجناس أدبية صغرى، ويسميها البعض بالأجناس النصف أدبية ويمكن لنا أن نلخّصها على هذا النحو:

- ✓ **أدب الترجمة الذاتية:** وهو تاريخ موجز لحياة الفرد يتقصّد تقديم نفسه للنّاس والتعريف بشخصه.
- ✓ **أدب المذكرات:** يهتمّ به الكاتب بتسجيل أهم الأحداث السّياسية والاجتماعية والثقافية التي شارك فيها بشكل مباشر أو غير مباشر، فهو يهتمّ بمن وما حول الذات الكتابية، ولا بأس أن نصنّف عملنا هذا الذي سوف نقوم بدراسته في هذه الخانة، خانة المذكرات.
- ✓ **أدب الرسائل:** وهو كذلك شكل تعبيري يلعب دور الوثيقة في كتابة السّيرة الذاتية، يتّخذه المبدعون والعلماء كوسيلة للتواصل فيما بينهم، يعتمدها صاحب السّيرة كذريعة لإقناع المتلقي وتعميق درجة الصدق في الحقائق التي يبثها في نص السّيرة، إبعادا لأيّ زيف أو تحريف للحقائق (العسل،2010، ص ص 55-56) ولا بأس أن نشير هنا إلى أنّ كل هذه الأصناف الأدبية التي ذكرناها أعلاه يعتمدها أصحابها لتكون شاهدة على ثقافة المجتمع وتساعد في الولوج في مختلف التجارب الإنسانية.

2. ملخص رواية مذكرات آن فرانك:

مذكرات آن فرانك هو رواية ترصد مجموعة من الكتابات باللغة الهولندية المدونة في شكل يوميات من طرف الكاتبة الألمانية اليهودية آن فرانك بينما كانت مختبئة لمدة عامين رفقة عائلتها وأربعة من أصدقائها إبان الاحتلال النازي لهولندا، حصلت آن فرانك على دفتر مذكراتها يوم 12 جوان 1942 لتبدأ الكتابة فيه في نفس اليوم إلى غاية يوم الثلاثاء 1 أوت 1944 تاريخ توقيفها إثر إلقاء القبض عليها وجل من معها في 4 أوت 1944، وتوفيت آن متأثرة بمرض التيفوس في معسكر بيرغن بيلسن عام 1945، وتم استرجاع المذكرات من

طرف السيدة ميب جيس في الساعات التالية التي أعقبت اعتقال ثمانية من الفارين واثنان ممن كانا يؤويانهم، وقدمتها لوالد آن "أوتو فرانك" الناجي الوحيد للعائلة بعد فترة وجيزة من عودته إلى أمستردام في جوان 1945 وعلمه بوفاة آن، وبعد تردد وافق فرانك على نشر اليوميات بعد انتهاء الحرب مباشرة لتظهر أول طبعة هولندية في 25 جوان 1947، وفي عام 1952 تلقت اليوميات اهتماما منقطع النظير وشعبية واسعة بعد ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية ليصبح الكتاب الأشهر في العالم بأكثر من 70 لغة مترجمة و30 مليون نسخة في جميع أنحاء العالم. (https://ar.educatelweb.com/2220525-summary-the-diary-of-anne-frank).

3. ملخص فيلم مذكرات آن فرانك:

فيلم أُصدر في الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1959، من إخراج جورج ستيفنز، يصنف ضمن الدراما والحرب، وفيلم السيرة ذاتية، وتم اقتباس الفيلم من عمل أدبي وهو رواية "مذكرات آن فرانك"، مدته 170 دقيقة، كتب السيناريو "ألبرت هاكيت"، ومن بطولة "شيلي وينترز"، تمت صناعته بأستوديو" تونتيث سينتشوري فوكس"، وبلغت ميزانيته 3.8 مليون دولار، وحصد الفيلم على عدة جوائز منها جائزة الأوسكار لأفضل تصوير سينمائي أسود وأبيض فاز بها "ويليام ميلور"، وجائزة الأوسكار لأفضل ممثلة مساعدة فازت بها "شيلي وينترز"، بالإضافة إلى جائزة الأوسكار لأفضل إخراج فني، أبيض وأسود فاز بها كل من "لايلي ر. ويلر"، "جورج ديفيس"، "والتر سكوت" و "ستيوارت أ. ريس" (يوميات_آن فرانك_فيلم/https://areq.net/m).

4. المنجز التطبيقي:

1.4- بلاغة السرد:

إذا ما حولنا الحديث عن بلاغة السّرد يتبادر إلى أذهاننا الطّرح الذي قدّمه "واين بوث" في بداية الستينات في كتابه "بلاغة الرّواية"(rhetoric of fiction) الذي أسّس فيه نموذجا تحليليا بسيطا، يقيم فيه فعل البلاغة الرّوائية على تحليل تعييني لعلاقة الرّاوي بشخصياته، والعلاقة التي تربط وتميز بين الكاتب الضّمني والرّاوي والمسافة التي تفصل بينهما في الرّواية، بالإضافة إلى أنماط الرّواة، هذا ويعرّف "واين بوث" بلاغة الرّواية قائلا: "هي تلك الطرق والوسائل الفنّية والأسلوبية والفكرية أي الحجاجية، التي تجعل القارئ يقتنع بأنّه لا يقرأ مقالا أو رأيا أو فكرة وإنّما حكاية"(عقار، 2001، ص141) يساوي "واين بوث" في هذا التعريف بين البلاغة والحكاية، وبعملية استبدالية قائمة على اعتبار السّرد هو الحكاية ومن ثم نوازن نحن بين البلاغة والسرد لنعتبر بلاغة

السرد: كلّ الطرائق السردية والوسائل الفنية والأسلوبية والفكرية المتعلقة بها، التي تعمل على بناء الحكاية وإخراجها في لمحة سردية فنية ولسنا نقيم هذا الاستبدال على مجرد عملية عقلية.

وتتبني البلاغة السردية بناء ذو وجهين في النص، الوجه العلمي التقني منه والوجه الإنساني المعبّر عن عمق التجربة الإنسانية في النص، ويجتمع هذان الشقان ليكوّنا ما يصطلح عليه في البلاغة بالصورة الفنية أو الموضوع الجمالي، فلا يكفي النص توخيه الشروط التي يمليها عليه النوع الذي ينتمي إليه وتوخيه شروط الاتساق والانسجام وإقامته لبلاغة مألوفة تدخل النّص في تقليد الحرفي لما سبقه من نصوص، وذلك شأن نصوص الرّواية التي ألفها المبدعون عبر أنحاء المعمورة ومن ثمّ، ولمّا نالت شهرة عالمية أخذ المخرجون السينمائيون يفكرون في توظيف أحداث تلك الرّوايات في أفلام، كون الفيلم يعبر أيضا عن حكاية حيث يكون العرض فيه مساويا لفعل الحكي ويلتقيان في الإشارة، فهما معا يشيران إلى شيء، وكل شيء في حدّ ذاته خطاب، وأبسط تمثيل له هو الصور المتحركة المجسّدة التي تعني في ذاتها حكيا للشيء الذي تجسّده، الأمر الذي دفع "تودوروف" إلى إرساء دعائم جماليات السرد وبلاغة الرّواية، وربطها بما توصل إليه البحث السردي المعاصر، كما حاول الربط بين تمظهرات السرد وتمظهرات الحكي الموازنة لأحداث القصّة (Tzvetan Todorov ,1978, pp 63-64) وعمل على تأسيس الانسجام النصّي في الرّواية واعتباره انسجاما بلاغيا تتعدّد فيه إمكانات القول السائرة في منطق معيّن والملتحمة فيما أسماه بالحبكة، ثم أتى طرح "بول ريكور" الذي تجاوز اعتبار بلاغة السّرد حالة من الانسجام النّصي إلى اعتباره بمختلف أشكاله وتنويعاته طاقات متصلة بالحياة وتأويلاتها، حيث يرى أن السّرد ظاهرة بلاغية وجودية تستوعب حصيلة كل العلوم والتجريبية الإنسانيتين (الطلبة،2008، ص158)، ذلك وعلى اعتبار ما سبق، فإنّ العدول عن معهود القول السردي ومألوف المنطوق الحكائي والانزياح عن طريق التناسق السردي، والعدول عن مألوف الصورة الانسجامية العامة في الرّوايات، هو مربط البلاغة الجديدة التي لا تبحث عن إسقاطات منمذجة بقدر ما تفسح المجال للنّص ليملي أسئلة الخاصة، وبلاغته للخارجة عن مألوف الصّورة وبين مألوف القول وهنا نصل إلى ثنائية "بول ريكور": المبتكر (innovation) والراسب (sedimentation) وهما عاملان متفاعلان يمثلان علاقة تفاعل قائمة.

2.4- العرف السردي:

تختلف التعريفات والمداخل التي تتناول لفظة "السرد" التي تمثّل المحور الأساسي الذي تقوم عليه الأعمال الأدبية والفنية عموما، وتحاول أن تصنع لها تعريفا محددا ودقيقا، فمن الكتاب من يذهب إلى أن السرد عبارة عن الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يتعهد بالإخبار عن واقعة أو سلسلة من الوقائع أو أنه مجموع الوقائع والأحداث التي تُرتَّب في نظام أو توال سلسلة من المشاهد.

هذا ولقد قدّمت الشكلانية الروسية جهدا معتبرا في سبيل التنظير البنائي للنص بشكل عام ثم السرد بشكل خاص، ولعلّ من أهم النتائج العملية التي أفادت البحث في علم السّرد تفرقتها بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي وهذان العنصران يعنيان معا: "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي إخبارنا بها خلال العمل" (أنقار،2009، ص 33).

ورغم التوافق –الضّمني– بين النّص الأدبي والسينمائي في تعريف السّرد، إلا أن عملية السّرد في النّص السينمائي تتميز على النّص الرّوائي بالمساحات الشاسعة التي يمنحها النّص السينمائي بجمعه لجميع الفنون الإنسانية ونقله لها من أُطُرها المعرفية التعبيرية الخاصة بها إلى كونها أدوات وعناصر تساهم في تكوين اللغة السينمائية، بمعنى أنه صقلها وأعطاها شكلا سينمائيا ذا خصوصية، ممّا منح عملية السرد مساحة حرة كافية لتشكيل كيفيتها وأشكالها بما يكفل لها الخروج بصيغة نهائية متكاملة ويثبت الفيلسوف اليوناني "أرسطو" أن الفنّ ليس إلا فعلا من أفعال المحاكاة، حيث يحاكي الطبيعة والواقع الحدثي والإنساني وأوجه الحياة المختلفة، وهذه المحاكاة –كما يثبت الناقد والمنظر الشهير "أندريه بازان"– تقف في السينما بين مطلبين رئيسيين:

المطلب الأول: تحويل المظاهر الاعتيادية في الحياة إلى مجموعة من الإشارات الجمالية التي تخلق منها قيمة شاعرية عبر رصف المميزات السينمائية كالتصوير، والمونتاج والديكورات والتفاصيل الصغيرة التي تمنح الصورة لغة تعبيرية طاغية.

أمّا الثاني: الحفاظ على واقعية تلك المظاهر وعدم السير بها نحو خلق عالم متخيل وحالم وربما فانتازيا (Rullier-Theuret,2001,pp 81-82) فالسّينما تشغل موقعاً وسطاً متفرداً بين الامتدادات الفوضوية للواقع الخام والعوالم المتخيلة وحينما نعلم ذلك، فإنّنا نرى كيف تمكنت السّينما من رصف جماليات الفن الإنساني وصهرها في قالب الفيلم السينمائي بشمولية تطغى فيه على بقية الفنون الإنسانية الأخرى.

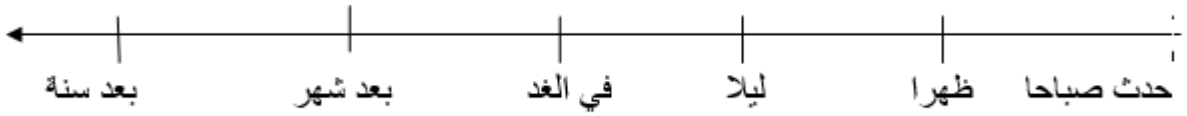
ويقوم العرف السردي على متن ومبنى حكائيين يولدان نظاما حركيا في النّص الرّوائي والحكائي وبالتالي نص السينمائي، فالأوّل (المتن الحكائي) هو الأصل أي النظام الطّبيعي للأحداث والنظام الوقتي والسببي لها بخطية الزّمن المتوجّه نحو الأمام في تسلسل سواء أكانت هذه الأحداث حقيقية مثلما هو الحال لمذكرات "آن فرنك"، أم خيالية تجسّد عبر آليات سينمائية وكانت البداية الأولى لتوظيف الرّواية الخيالية في شاشات التلفزيون مع العمل الروائي "الجزيرة العجيبة" (L'ile mystérieuse) للروائي الفرنسي (Jules Verne)وهو العمل الذي يمكن أن نصنّفه ضمن عالم الرحلات العجيبة وعالم الفونتستيك.

وإذا ما حاولنا أن نضبط معالم هذا الخط الكرونولوجي على أحداث الرّواية وبالتالي على أحداث الفيلم، نجد أنّ تسلسل الأحداث وارد وبكل تدقيق، لأنّ "آن فرنك" تعتمد وفي كلّ مرّة تدوين تاريخ اليوم منذ تاريخ

عيد ميلادها الثاني عشر(12) عندما أهدى لها والدها هدية نالت إعجابها الكبير، لأنّها هدية لم تعتدْ أن تنال مثلها في أعيادها السابقة وتقول في هذا الصّدد: "... في مثل هذا اليوم أهدى لي أبي مذكرة تتألّف من تواريخ اليوم، وكنت سعيدة جدا، لأنّني سوف أسجّل وقائع حياتي، وأكتب كل صغيرة وكبيرة، ولكنّني سأحتفظ به ولن يقرأه أحدهم لأنه يخصّني، ولكني يمكن أن أعرضه لإحدى صديقاتي اللائي هن قليلات، بحكم أنّني من أصول يهودية لذلك منعنا منعا بتا أن نترفق بصديقات وهي أوامر تأتي من السلطات العليا حتى ونحن في موطن آخر هولندا،... ولكي لا أنسى فلقد أسميت مذكرتي التي سوف أخاطبها طوال حياتي "كيتي" (Anne Frank,1977, p16)"(Ketty) لقد كتبت "آن فرنك" هذا الكلام وهي لا تعلم أبدا أنه سوف يقرأ ليس فقط على عائلتها وكافة الأصدقاء بل كل العالم سوف يطّلع على ما كتبته وأكثر من ذلك تحوّل إلى فيلم سينمائي رصد حياتها بكلّ تفاصيلها.

ويمكن لنا أن نمثّل هذا التسلسل الكرونولوجي بهذه الخطاطة التي تنطلق من نقطة إلى نقطة أخرى عبر مجموعة من النقاط، تسلسل زمني منطقي تعتمد عليه الأعراف السردية، وعبر هذه الأحداث التي روتها "آن فرنك": "بتاريخ: السبت 12 فبراير 1943 عزيزتي كيتي (Ketty): إن اليوم يومٌ جميل، فيه الشمس مشرقة، والجو ربيعي والسماء زرقاء ناصعة تسرّ الناظرين، يوم أرغب فيه أن أتنزه وأن أخرج إلى الخارج لكي أقوم بكلّ ما يحلو لي، أتحدّث، ألهو، أسير وأسير حتى أتعب،... لكن هيهات فالأبواب مغلقة ولا يحقّ لي حتى أن أمشي خوفا من أن أحدث ضجّة برجلي الحافيتين،... وعلى الساعة 11:30 سمعنا صوت الطائرة يقترب وإذا بها تقصف أطراف المدينة كلّنا خوف وذعر، أين نختبئ وأين المفر وسلّمنا أمرنا للرب،... وبعد برهة توقف القصف وبدأ الشارع يعج بالجنود،... وما أربكنا أكثر هو أنّه وفي وقت متأخر من اللّيل سمعنا أحدهم تحت البيت، مع أن العمال والموظفين كانوا قد خرجوا كلّهم لا بدّ وأنه لص، وما عسانا نفعل؟..."(Anne Frank,1977, p168) وبعد شهر كتبت "آن فرنك" أيضا وقائع أحداث أخرى فكتبت مثلا تقول عن مساء يوم 21 مارس 1943: "... أصاب أختي "ماجو" سعال شديد، ولم يكن بوسعها التحكّم فيه، فكانت أمي تنتبه على أن لا تخرج صوتا وهي تسعل، ولكن لم تتحمّل "ماجو" أكثر من ذلك فسعلت بقوّة، وقمت من مكاني ونظرت عبر فتحة أرضية إلى الأسفل وإذا بأحد الموظفين يسمع لصوتها، فتساءل عن مصدر الصوت وأخذ يبحث ذات اليمين والشمال،..."(Anne Frank,1977,p177) وتتواصل الأحداث وبعد سنة أخذت تكتب قائلة: "بتاريخ: 09 جوان 1944، لقد تم السيطرة على مدينة "بايو" وهو ميناء يقع على الشط الفرنسي، خبر سعيد يعيد الأمل للبشرية جمعاء، أتمنى أن تنتهي الحرب لكي ينعم الجميع بالحرية والحب،... الحرب هذه الكلمة التي أكره السماع إليها أنظري يا صديقتي "كيتي" إلى كل الأضرار التي خلّفتها إنّها لا ترحم أحدهم تهدّم البيوت وتفسد

الحقول وتقضي على أناس لا ذنب لهم، ماذا بعد هل علينا أن نتحمّل مسؤولية هؤلاء الذين يبحثون عن إشباع غرائزهم وتنفيذ أهدافهم الشيطانية التي مزّقت آفاق الحياة وحطّمت كلّ جميل فيها،..."(Anne Frank,1977, p292) إذن: تروي لنا هذه المذكرة أحداثا تنبني على منطق تسلسلي، أمّا عن الخطاطة فهي على هذا النّحو:



أمّا فيما يخصّ المبنى الحكائي فهو المتولد من الأصل، أي المتن الحكائي فهو بناء نفس الأحداث بمراعاة نظام ظهورها في العمل، أي أنّه بمثابة الصياغة الفنّية، وإعادة إنتاج المتن بشكل متفرد، يعبّر عن قوّة إضافية تضاف إلى الأحداث وهذه القوّة هي قوّة التصوير.

ويتجلّى لنا فعل السرد في المعطى اللّغوي بمعنى روى وحكى حكاية، وهو الفعل الأساس الذي يقوم عليه فن الرّواية وكذلك الرّواية المصوّرة أو الفيلم، والحكاية عند الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" هي المنطوق السردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب ونضيف إليه نحن المصور، الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث الحقيقية لو التخييلية التي تشكّل الموضوع، وأيضا مجموع علاقاتها التي تتمظهر في حالات التسلسل والتعارض والتكرار، ويعرفها أيضا بأنّها حدث ولكنّه ليس الحدث الذي يقوم على أنّ شخصا ما يروي شيئا ما، إنّه فعل السرد متناولا في حد ذاته(جينيت،2004، ص38)، والفيلم السينمائي أيضا حكاية حيث يكون العرض فيه مساويا لفعل الحكي ويلتقيان في الإشارة، فهما معا يشيران إلى شيء، وكلّ شيء في حدّ ذاته خطاب، وأبسط تمثيل له هو الصّورة المتحرّكة المجسّدة التي تعني في ذاتها حكيا للشيء الذي تجسّده، لم تأتي حركة الصورة وهذا يعني انتقال الموضوع المعروف في حالة (أ) إلى حالة (ب) وفي هذه المرحلة يتميّز الموضوع المحكي بسميتين هما على التوالي: – الزّمنية التي تعني امتداد الحركة في الزمن.

– التحوّل أي النمو والتطوّر وانتقال الشيء إلى تشكلات جديدة (زاهر،1994، ص ص 21–22)

إذن: تجتمع الرّواية والفيلم في سمة واحدة هي تركيباتهما على السّرد ثم قيام هذا الأخير على عنصرين أساسيين هما: خطية الزمن وتطوّره في اتجاه كرونولوجي طبيعي مرافق لخطية الحدث وتطوّره في اتجاه سببي مرتب حسب الوقوع، وهذا هو ما نصنفه نحن في عائلة العرف السردي الذي لا زالت إلى اليوم تتبعه الحكاية الشفوية وهذه الحالة التي أسميناها سابقا بالمتن الحكائي موجودة في كل نص حكائي، سواء في النصوص التي تتبع هذه البنية التقليدية أو حتى في النصوص التي يخرج فيها المبنى الحكائي عن هذا الترتيب حيث يظل هذا النظام الأصل الحدثي الذي يقاس به انزياح الصورة البنائية التي يتبعها المبنى الحكائي عن هذا

الأصل، هذا المقياس القاعدي يتواجد في ذهن الكتاب أثناء رسمه لمعالم المبنى الحكائي في نصه، وفي ذهن المتلقي يستنتجه أثناء قراءته أو مشاهدته الرواية أو الفيلم، وتتمظهر خطية الأحداث هذه في النص عبر الأشخاص والأماكن والزمن والأسلوب واللغة:

أ- **الشخصيات:** يمثّل عنصر الشّخصية على اختلاف مستوياتها عنصرا هامّا وفعّالا في مجال الرّواية، فهي تتحرك في سياق الأحداث وتتفاعل معها، وتختلف طريقة تقديم الشخصية من حكاية إلى أخرى، والّتي تعتمد أساسا على ثقافة الراوي والتقنيات التي يستعملها كأن يميل إلى وصف الشخصية ومظهرها وحركتها أو أن يترك المجال للشخصية بأن تكشف عن نفسها، ولطالما اهتم مؤلف الرّواية ومبدعوها في وصف الشخصيات والإحاطة بكل ما يتعلّق بها من الناحية الجسديّة أو النّفسية أو الاجتماعية.

والأمر نفسه للفيلم الذي تتبني أحداثه على شخصيات رئيسية والأخرى ثانوية نطلق عليها باسم الممثّلين، الذين يمثّلون دورا من الأدوار، ففي النّص السّينمائي نجد أنّ ترجمة التعبير تكون ظاهرة في ركائز ثلاثة هي (المرئي، المسموع، المتحرك)، بمعنى أن يكون التعبير عن الحدث ظاهرا في توفير الدلالة البصرية (الصورة بكل أشكالها)، والسمعية (الحوارات والمؤثرات الصوتية)، والحركية (تفاعل الصّورة مع المضمون والذي ينتج عنه شفرات ومدلولات المَشاهد والأحداث)، والممثل المحنك هو الذي يحسن تلبية الأمور التي تربط بين القول والفعل والصورة والحركة، وسنحاول عرض هذه الشخصيات التي توافدت على الرّواية وبالتالي الفيلم ولو أنّنا سوف نقف عند الشخصيات التي كان لها أدوارا معتبرة مقارنة ببعض الشخصيات التي تكاد تختفي في طيات الرّواية والفيلم على حدّ سوى.

- **شخصية البطلة الرئيسية "آن فرنك":**

تنطوي شخصية "آن فرنك" على مجموعة من المميزات التي تجعل من شخصيتها متنوّعة، حيث نجد أنّها شخصية منطوية على نفسها لا تحبّ كثيرا مجالسة غيرها، ما عدا أثناء اللّعب إذ كانت تحب المرح واللهو كثيرا لكن رفقة صديقاتها وأيضا مع "هاري" هذا الفتى الذي ظنّت أنّه سوف يكون زوجا لها في المستقبل، وهي شخصية تحبّ المطالعة كثيرا، إذ إنّها اطلعت على مجموعة كبيرة من المؤلفات والرّوايات وكانت تشتهي كثيرا مطالعة وقراءة الأساطير والحكايات والملاحم، وكتبت تقول: "... ما أجمل هذه الهدايا التي قُدّمت لي هذا اليوم، "أساطير وحكايات هولندية" للمؤلف "جوزيف كوهن" ((Joseph Cohen) وأيضا(Camera Obscura) للكاتب "هيلدر برند"(Helder brand) كما أنّني اشتريت بمجموع النّقود التي منحت لي كتاب يتحدّث عن الأساطير والملاحم اليونانية،..."((Anne Frank,1977, pp 14-15 وأخذت "آن" تروي لنا عن حياتها الدراسية وكتبت تقول: "في بداية حياتي التعليميّة كنت في مدرسة (Montessori)حيث حديقة الأطفال وكان

ذلك عام 1934، وبعد نجاحي انتقلت إلى الثانوية سنة 1941، وأتذكر فراقي عن معلمتي "ماري لويز" الذي كان أليما،..." (Anne Frank,1977, p17) إذن: تنقل لنا "آن" هذه الأحداث بكلّ عفوية ودون تردّد أو خوف، حيث كانت تكتب أشياءً خطيرة دون أن تعي بخطورتها وتفهم حقيقة ما يجري حولها، تحكي عن الظّروف الصعبة التي عاشتها في شقّة صغيرة وسط مدينة أمستردام، وهي محبّة للحياة رغم هذا الوسط الضّيق،... وهذه العفوية والبساطة والسذاجة مكّنتها من سرد قصّة حياتها بكلّ صدق وبأمانة، لتكون بذلك شاهدة على عصرها بجانب موضوعي ينقل الأحداث دون خلفية ذاتية.

- **شخصية "كيتي" (Ketty):**

وهي شخصية وهمية اخترعتها "آن" وأطلقتها على مذكرتها ويومياتها، فهي وفي كلّ مرّة وفي بداية الصفحة بل في كلّ بداية حدث جديد، تبدأ "آن" كتابتها بعبارة إلى عزيزتي "كيتي" أو بكلمة "كيتي" فالسّيرة الذاتية تتبنى على أحداث حقيقية ألفها صاحبها لتعبّر عن تجربة وشخصية الإنسان بأشكال مختلفة وشخصيات تمثيلية نمثل لها ونسميها كيفما يشاء (الداهي،2007، ص 12).

- **شخصية الأم:**

تظهر الرّواية شخصية الأم بقساوة تمتلكها، فالفتاة "آن" غير مرتبطة كثيرا بأمّها خلاف ارتباطها الوثيق بوالدها، فهي ترى في أمّها امرأة قاسية دون رحمة، فهي تمنعها من القيام بأعمال كثيرة خاصة ما يتعلّق بعلاقاتها مع الفتيان، إذ تمنعها من اللّعب معهم أو الجلوس برفقتهم، طبعا هو دور الأم في صيانة ابنتها وتعليمها قواعد الحياة وأخلاقها، ولكن "آن" لم تكن تر هذه الأمور إلا بطريقة سلبية، مع ذلك وحينما كبرت أخذت تفهم الكثير من أمور كانت تجهلها وهي صغيرة،.. وكتبت "آن فرنك" عن أمّها تقول: "،.. إنّها دون رحمة، تعاقبني بشدّة، وتقسو علي، كما لو أنّني لم أكن ابنتها، كأنّها زوجة أبي، بل حتى زوجة الأب لا تعامل بناة زوجها بهذه الوقاحة، أكره أمي ولا أريد أن أعيش إلى جانبها،..." (Anne Frank,1977, p44) ولكن بعد مرور السنوات ومضى وقت على المنفى والعزل أصبحت "آن فرنك" متمسّكة بأمّها وبكت عليها كثيرا حينما قرّر الألمان النازيون تفريق شمل العائلة عندما اكتشفوا أمر مخبأهم ولمّا أُصطحبت "آن" إلى معقل "برجن–بلسن" (Bergen-Belsen) سمعت بخبر مؤلم جرح كبدها وهو إحراق أمّها في محرقة "وولف سبورغ" وأصيبت بصدمة كبيرة وكتبت في هذا الصّدد تقول: "أمي الحبيبة: لا أستطيع أن أمتلك نفسي، ما عساي فاعلة من دونك والدموع تسير وتنهمر على محياي وكم مكثت طويلا بالقرب منك، دفؤك يراودني، وأنا بهذا المعقل، وحنانك يغمرني، نظرتك الحادة وإصرارك الكبير على مواجهة الصعاب باقيان قابعان في أذهاني، لم أخلْ أنّ الحياة بهذه القساوة فكيف للمرء أن يفرّق بين أمّ وأبنائها؟ صار قلبي رهيفا في كلّ مرّة أتذكرك يا أمّاه، آسفة يا أمي كنت

مشاغبة لم أكترث لمل كنت تقولينه لي وأنا في صغري، نامي يا أمي في مرقدك علّه موعد الراحة الأبدي آتي،"(Anne Frank,1977, p311).

- **شخصية الأب:**

تبدو لنا شخصية الأب قويّة في مواجهة الأمور والأحداث التي تعرض إليها رفقة أسرته وهي شخصية صادقة أيضا، كما أن الوالد مثقّف بما أنّه كان يشتغل مديرا لدى إحدى المؤسسات العمومية في البنك، وهو على خلاف زوجته كثير الرفق بابنتيه خاصة الصغرى "آن" التي تعلّقت به كثيرا وارتبطت به ارتباطا وثيقا، وكتبت في والدها الكثير ولعلّ من أبرز ما قالته: "،.. إنه الأب والصديق والحبيب والرفيق والأخ الذي كنت أحلم بأن يكون لدي لكي يحميني من الأولاد في الشارع ولو أن أختي "ماجو" كانت تفعل ذلك إذ كانت تدافع عنّي بكلّ ما أتيت من قوّة،.. كان يغمرني بالعطف والحنان كان متفهّما معي في أوقات حرجة، حتى أنّني لمّا أزهرت لم أخبر أمّي كما جرت الأعراف بل أخبرت أبي بذلك الأمر الذي أثار ثائرة أمّي لأنّه الأقرب إلي، ..وكان يقول لي يا ابنتي أترين هذه الصّورة (ممثلة سينمائية أمريكية من دور هوليوود) أتمنى أن تكوني بمثلها في يوم من الأيّام،.. وكان أبي لا يهتم بأمور الاحتفال والشعائر التي يبديها قومي على خلاف أمي التي كانت شديدة الإصرار على ضرورة الاحتفال بهذه الطّقوس والشعائر،..."(Anne Frank,1977, pp 31-47).

- **شخصية الأخت "ماجو" (Magot):**

أمّا عن شخصية الأخت فهي تختلف كثيرا عن شخصية "آن" بطلة الرّواية، فهي تبدو جديّة كثيرا في تعاملاتها، كما أنها فتاة محافظة ولا تخاطب الذّكور أبدا مثلما كانت تفعل "آن" وكانت مرتبطة بأمها أكثر من ارتباطها بوالدها، وتقول "آن" عن أختها: "... في بعض الأحيان أشعر وكأنها ليست أختي، وإن كان الأمر كذلك فما اختلفت عني كثيرا، بيد أني مزاجي هو السيئ وليس مزاجها لأن الجميع يحبّها، ولكن رغم ذلك فإن أحبّها حبا جما، أحدّثكم عن يوم الفراق؟ يا له من يوم كانت فيه السماء ملبّدة مسوّدة مثل قلوب هؤلاء البشر الذين فرقوا بيننا، (Anne Frank,1977, pp 27-41).

ب- الزمان والمكان:

أما بيئة الفيلم الزّمانية والمكانية فهما يتصلان بتركيب المذكرات وبنائها، وإنّ الحديث عن المكان لا بدّ أن يستدعي الحديث عن علاقاته المتعدّدة كعلاقته بالإنسان والمكان بمفهومه اللغوي يعرفه "محمد جبريل" بالعودة إلى الجذور اللّغوية قائلا: "المكان من: (م. ك. ن) بمعنى امتلاك الشيء والتمكن فيه (جبريل،2000، ص09)، ويشمل المكان على كل ما يحيط بنا من فراغ مجرد بما يثبته الامتداد ويمكن أن نطلق عليه أيضا "الموضع" ويمكن له أن يشتمل على الفضاء والأقطار، والمدينة بما في ذلك القرية أو البادية، وعن المكان الذي

جرت فيه أحداث هذه المذكرة وبالتالي هذا الفيلم فهو قارة أوروبا التي كانت تحت وقع الحرب العالمية الثانية وبل في أشدّ الصّراعات، وهو موضع يعطي شعورا بالخوف والرعب والوحدة واللامبالاة في زمان كان قاسيا على البشرية. وينقسم المكان إلى قسمين بارزين الأوّل: كان بألمانيا حيث كانت تقيم عائلة "فرنك" وبالتحديد في مدينة "فرانكفورت" وتقول "آن فرنك" في هذا الصدد: "كيتي (Ketty) تجهل كلّ شيء عنّي إذن: كان لزاما عليّ أن أقصّ عليها حياتي باختصارٍ، لقد تزوّج أبي وهو في الخامسة والثلاثون من عمره، بينما كانت أمي في الخامسة والعشرين من عمرها، وولدت أختي التي تكبرني عام 1926، بينما ولدت أنا بتاريخ: 12 جوان 1929، وكان ذلك بالقرب من ضفاف نهر الراين بضواحي فرانكفورت، وبما أنّنا من أصول يهودية بنسبة (100%) قرّرت الحكومة النازية ترحيلنا فذهب أعمامي وأخوالي صوب الولايات المتحدّة الأمريكية، وهاجرت أسرتي إلى البلاد المجاورة وبالتحديد إلى هولندا وكان ذلك عام 1933، واشتغل والدي كمدير في إحدى المؤسسات العمومية بمدينة أمستردام،.."(Anne Frank,1977, p16) وهناك عاشت عائلة "فرانك" بعيدة عن النظام النازي الألماني الذي كان يطارد اليهود، في سلام ولكنّه لم يلبث طويلا، لأنّه وكما تقول "آن" في مذكرتها: "سرعان ما اجتاحت القوات الألمانية النازية الأراضي المنخفضة فقرّرت إنشاء مدارس خاصة باليهود، وأن تضع متاجر خاصة بهم مكتوب عليها "متجر اليهود"، إذ لا يحقّ لهم أن يشتروا من سائر المحلات الأخرى ومنعنا من المسرح والسّينما وسائر أماكن الترفيه، ما عدا الحدائق التي كانت حكرا علينا، إذ أصبحنا نلتقي نحن اليهود في تلك البقاع ونتبادل أطراف الحديث، ووصل الأمر ذروته القصوى، إذ إنّه لا يحقّ لنا حتّى أن نتحدّث مع الهولنديين والألمان وسائر الأجناس الأوروبية المقيمة في الأراضي المنخفضة،.. إذن تحوّلت حياتنا إلى جحيم على الأرض، لا تفعل ذلك وتقم بذلك الشيء يا لها من حياة عجيبة، فما هو ذنبي أنا التي في عمري 13 سنة، لست أنا التي اخترت أصلي بل الأقدار هي التي فعلت ذلك،..." (Anne Frank,1977, p 17).

أما الزّمان فهو ذلك الموقف الكرونولوجي الذي يلازم الحياة منذ بدايتها، وهو الذي تسجّله العقول والأذهان وكذا ما اختزلته ذاكرة البشر عبر الأزمنة المنقضية، فزمن القصّة حدث في فترة كانت فيه القارة العجوز (أوروبا) تعيش أظلم فترات حياتها تحت وطأة النظام النازي التعسفي القمعي، الذي كان يهدّد البشرية ويسير في أرضها مفسدا ومسيطرا، إنه نظام الحرب التي أعلنها قائدها النازي الألماني "هتلر" في مساعيه للسيطرة على أوروبا وعلى العالم، وتقوم فلسفته على أن الجنس الألماني الآري أعرق الأجناس على الإطلاق ويصنّف الأجناس الأوروبية الأخرى في المركز الثاني، بينما ينظر إلى الشعوب السامية والشعوب الأفريقية والآسيوية نظرة احتقارية ودونية، ويأمل في القضاء عليهم لكي يغسل وجه الأرض من هذه الأقوام الدنيئة حسب

اعتقاده، وهو يكنّ العداوة والبغض للجنس السامي لاسيما بني إسرائيل الذي يرى فيهم السبب الأوّل لظهور المآسي على سطح الأرض، وأنهم السبب المباشر لكل الحروب التي تقع فوق البسيطة.

واستهلّت "آن فرنك" (Anne Frank) مذكرتها محدّدة تاريخ اليوم، إذ تقول: "في يوم الجمعة 12 جوان من عام 1942، استيقظت باكرا في حدود الساعة السادسة صباحا لأنه يوم عيد ميلادي، ولكن الوضع لم يسمح لي أن أقوم من على فراشي، إذن بقيت أنتظر متى سوف تحضر أمي وتوقظني ولكنني لم ألبث طويلا حتى استيقظت وتوجهت نحو قاعة الاستقبال، وهناك رأيت القط ينام فوق الأريكة، ... ورأيت أبي وأمي يرقدان في غرفتيهما، وبعد برهة استيقظ الجميع وقدّموا لي الهدايا وكنت أسعد الكائنات على الأرض،" Anne (Frank,1977, p13) ويبدو أنّ حضور التاريخ فيما سردته لنا "آن فرنك" راجع إلى الأحداث التي روتها والتي تتموضع بالضّرورة في مسار تاريخي احتواه مسار حكائي.

إنّ حقيقة ما روته "آن" عن حياتها يربطها هي كفرد، والمجتمع الأوروبي كجماعة والبلدان الأوروبية كمنطقة بإطار زماني وآخر جغرافي يندرجان ضمن سيرورة تاريخية تدعّمت داخل النّص بالإحالات التاريخية التي استعانت بها "آن فرنك" في سردها لجزء من حياتها إبان النازية الألمانية التي دمّرت أوروبا، ويمكن استنباطها من ثنايا النّص كعلامات وقرائن تثبت المرجعية التاريخية التي لا شكّ أن "آن" لم تقصدها، وخلاصة القول أنّ البنية الزمانية والمكانية تلعب دور كبيرا في أجزاء الرواية والفيلم، إذ تصنع أحداثا واقعية أو خيالية فوق موقع أو مكان معروف.

ج- العدول بين التشظي والانسجام:

لقد بلغت الرّواية مستوى من التعقيد البنائي الذي لا يتمّ فكّه بمجرّد معرفة شخصياتها وإطارها الزماني وكذا أوضاع السّارد فيها، وتعدّدت المسألة أيضا مجرّد الخروج عن المتن الحكائي، إنّها تكوين معقّد وتركيب متعدّد يشتمل على مسارات سردية متداخلة، قد لا تقوم على التجاور الصرف والتتابع الكلاسيكي لخطية الزمن والحدث، بل تجمعها علاقة ذات طابع انشطاري، تبدي النّص الروائي المكتوب أو المرئي في مجمله مجموعة صور متشظية، يكون الخطّ الذي يربط بينها متين الأواصر وتصعّب من مهمّة القارئ في القبض على المتن الحكائي، ويسمّي "تودوروف" هذه التقنية بالتفتيت (تودوروف، 1996، ص ص 35-36)، أو ما يمكن أن نطلق عليه بمصطلح: (la déformation) كما أطلق عليها أيضا نقاد آخرون بالانشطار أو التشظية أو البعثرة أو ما يمكن أن نطلق عليه باللغة الفرنسية بمصطلح: (la dissémination) وهي كما يقول "ديريدا": "ليست بعثرة بالمعنى السلبي ولكنّها تشتيت مضطلع به وإنفاق فعال ونثر للعلامات كما تنثر البذور"(دريدا،1998، ص 11)، ويكون ذلك إمّا بتشظية الزّمن من خلال المفارقات الزّمنية، أو بتشظية الحدث

من خلال تعديد زوايا النّظر والتبئير، وتكثيف الموضوعات الصغرى وغلبة الحالات، أو بتشظية اللّغة ذاتها بتعديد أفعال القول وتعديد المتكلمين بها والتعدّد الصوتي الممثل في التهجينات والسلبات.

وجدير بالإشارة إلى أنّ هذه الآليات التفتّيتية تتمظهر في الرّواية كما تتمظهر عبر الفيلم على اعتبارهما معا جنس سردي ونوع روائي، إذ حال الرّواية مكتوب بينما حال الفيلم مرئي، وهذا الفرق الموجود بينهما على مستوى الخصوصية النّوعية يجعل نسب تمظهر هذه الآليات في كلّ منهما متفاوتة وسبل تبادل الآليات بينهما قائمة، ولمّا تعدّدت هذه السبل التفتيتية على عناصر الأحداث السردية في الرّواية ومثلها في الفيلم برزت إحدى عناصره المهيمنة وهي ما أسماه السيميائيون بمنطق الحبكة.

ويرى "تودوروف" أنّ الحبكة ليست مقولة سابقة على العالم الممثل، بل هي نتاجه والقارئ هو الذي بوسعه إدراك الحبكة لأنّه يعلم أن بعض الأحداث المعروضة هامة لفهمها، على حين ليس لبعضها الآخر سوى وظائف ثانوية بالنسبة للحكاية، فلا وجود للحبكة إلا داخل إدراكنا للعالم الممثل ليبقى مفهوم الحبكة هو طريقة إدراك الحدث نفسه فالحياة لا حبكة فيها وعلينا نحن أن نسبغها عليه(تودوروف، 1996، ص39)، وهنا يتأكّد أنّ الكلّ الذي هو الحبكة منوط بعملية الفهم، حيث يتقدّم في شكل لعبة ذهنية للمتلقي يحاول فيها جمع شتات المواضيع وشتات الخيط السردي الناتج عن توالده إلى خيوط كثيرة، وهذا غرض تقني وفني يولد عناصر من التشويق والإثارة والتنويعات اللصيقة بالقارئ أو المشاهد، تمنحه النسبة الأكبر من المشاركة في إنتاج المعنى في النّص لأنّها تفتح عليه أفق الرؤيا والتأويل، وهنا يتجلّى لنا مستوى أكبر للنّص هو مستوى الصورة الفنية الكبرى التي تربط العمل بالتجربة الإنسانية وتربط مدى جمالية وإبداعية العمل بمدى قربه من العمق البشري بحسه الإنساني وهمه الأخلاقي، وهذا الجانب من النّص السردي لا يتحقّق فقط في بنيته الكلية، بل يتمظهر حتى على المستوى البسيط للتشكيل السردي لأنّه يعتمد على المعنى الإيحائي وهو متواجد حتى في الملفوظات البسيطة وحتى في الجمل اللغوية البسيطة والمنمقة على حدّ سوى، ولنمثّل قليلا من الرّواية وأحداث الحبكة وبالتالي من أحداث الفيلم نختار هذا المقطع الذي نجد فيه "آن فرنك" تتحدّث عن فراق الأب الذي كان فراقا مؤلما لأنّها كانت تكنّ لأبيها حبا جمّا، حيث أُعتقل والدها في إحدى المعاقل دون أن تدري عائلته في أي أرض هو متواجد فيها وأخذت تقول: "ما أصعب الفراق يا أبي، آه لو عرفت كيف حال ابنتك العزيزة فلقد صارت نحيلة هزيلة، ولون بشرتها داكن يميل إلى السواد، لقد اختفى سر جمالها وفتوتها المشرقة، وتحوّلت إلى ورقة صفراء على وشك الانفصال وشعرها كجزة بيضاء وبسمتها ذابلة فوق شفتين ملتصقتين،.." (Anne Frank,1977,p 315)

وما نلاحظه في هذه المقطوعة وهذه الصور التلفزيونية هو أنّ "آن" بتكوينها النّفسي والعاطفي والاجتماعي هي أكثر استعدادا، وأسرع انبعاثا وأعمق شعورا، وقدرتها على البكاء وبعث مكامن الشجي واللّوعة، فهي تعبّر عن

عجزها أمام مسألة الفراق والموت، وتحكي عن مصابها الذي أصابها معترفة بأنّ سعيها لا يردّ راحلا، كما أن بكاءها لا يصرف ذهبا، وهي تعلم علم اليقين أنّه إذا المنية جاءت وأنشبت أظفارها أضحت كلّ تميمة لا تنفع.

خاتمة:

نستخلص أنّ الفعل السّردي في الفيلم يتسم بالتعقيد وهو ناتج عن تعدّد زوايا النّظر وتعديد جهات التقاط الصّورة وكذلك اعتماده على تقنية جوهرية فيه هي الإلصاق (le collage) أي إلصاق الصّور ببعضها لإنتاج شريط متتابع، ونجد أنّ سمة التقطع أصيلة وسابقة في الفن الفيلمي وضمها إلى بعضها بتقنية التركيب أو المونتاج هو ما يعطي الفيلم طابعه الحدثي التتابعي، الذي يستقي نظام الصّور من خيط الحدث في الحكاية التي يمثلها ويستمد منها بنيته، لذلك يعتبر تسلسل الحدث ونموه أثناء عملية الحكي نقطة جامعة بين الرّواية والفيلم عموما بأشكاله الأخرى كالأساطير والقصص والحكايات والسير التاريخية والمسرحيات،... وهو كما نعلم مصدر الأوّل لإنتاج الأفلام، ومن جهة أخرى أصبحت الرّوايات المعاصرة تستمدّ مادتها وآلياتها التشكيلية البنائية من المادة الفيلمية كتعديد زوايا النّظر وإطالة مساحات الحوار، والتقطيع المشهدي والانطلاق من النتيجة على سبيل الوصول إليها، أو توظيف فعل التذكّر وتوزيعه على فترات مرحلية في الرّواية وكأنّه ومضات خلفية أي ما يسمّى: (flash back) تزرع في النّص دون تقديم لها، وتستمد الرّواية أيضا أساليب ومواضع الخيال العلمي السينمائي الذي يزيد في غرابة الحدث وطرق نموه في النّص.

ويمكن القول إنّ كل ما وصل إليه هذين الفنين عبر احتكاكهما ببعضهما على عدّة أصعدة وخاصة اشتراكهما في البنية السردية القائمة على الحدث، ورغم الفروقات القائمة في اللغة المعبّر بها وهي الكلمة في الرّواية والصّوت في الفيلم، فإنّ الصورة الفنية التي ينظر إليها في الرّواية هي تقريبا نفسها التي تقاس في الفيلم، لأنّ أهم شيء يصنعها هو الحدث وهو نفس العنصر الذي يتحكّم في النموذج الانسجامي للنّص، والذي يملي على الراوي ضرورة اختيار الكلمات المناسبة واللائقة وعلى المخرج اختيار لقطات تناسب الترتيب المتخيل.

قائمة المراجع:

- أنقار، محمد (2009): مفهوم الصورة عند بيرس لبولوك، القصر الكبير، المغرب.
- تودوروف، تزفيتان (1996): الأدب والدّلالة، ترجمة: خشفة محمّد نديم، مركز الإنماء الحضري، حلب.
- جبريل، محمد (2000): مصدر المكان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

- جينيت، جيرار (2004): خطاب الحكاية، ترجمة: معتصم محمد، الأزدي عبد الجليل، الحلي عمر، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر.
- الداهي، محمد (2007): الحقيقة الملتبسة: قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النّشر والتوزيع المدارسي، الدار البيضاء.
- دريدا، جاك (1998): صيدلية أفلاطون، ترجمة: جهاد، كاظم، دار الجنوب للنّشر، تونس.
- زاهر، عبد الرزاق (1994): السرد الفيلمي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء.
- سالم الطلبة، محمد (2008): الحجاج في البلاغة المعاصرة، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت.
- عبيد، محمّد صابر (2010): المغامرة الجمالية للنّص السّير ذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن.
- العسكري، أبو الهلال (1984): *كتاب الصناعتين*، تحقيق: مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت.
- العسل، عصام (2010): فن كتابة السيرة الذاتية، دار الكتب العلمية، بيروت.
- عقار، عبد الحميد (2001): ندوة بلاغة الرّواية، مجلة بلاغات، العدد الأول، المجلس البلدي لمدينة القصر الكبير، المغرب.
- مجموعة من الدارسين والباحثين (2010): معجم السرديات، ط1، الرابطة الدولية للناشرين المستقلّين، تونس/لبنان/الجزائر/ المغرب/مصر.

- Rullier-Theuret, Françoise (2001) : Approche du roman, Hachette, Paris.
- Todorov, Tzvetan (1978) : « Les deux principes du récit », Les genres du discours, édition Seuil, Paris.
- Frank, Anne (1977) : Le journal, Traduit du Hollandais par : Caren et Suzanne Lombard, Préface : de Daniel Rops, édition Le livre de poche-Calmann-Lévy, Paris.
- https://areq.net/m/.يوميات_آن فرانك_فيلم (29/09/2021 à 20.05)
-https://ar.educatelweb.com/2220525-summary-the-diary-of-anne-frank(29/09/2021à 20.20)