# "سرير الأسرار" بين المحكي الروائي والمحكي الفيلمي

# *"The bed of secrets" between narrative novel and felmic narrative*

**عبد المجيد صدار***

[1] كلية اللغات والآداب والفنون–القنيطرة، المغرب saddar.abdelmajid@gmail.com

| تاريخ الاستلام: 2021/08/15 | تاريخ القبول: 2021/11/15 | تاريخ النشر: 2021/12/17 |
|---|---|---|

**ملخص:**

تحاول هذه الدراسة أن تبرز تلك النقلة النوعية التي حدثت في مبحث السرديات من الاشتغال على أشكال السرد اللفظية وبالأخص الأدبية، إلى مقاربة الأنماط السمعية البصرية، وهذا كان مدعاة إلى إعادة النظر في حدود السردي الذي ظل ردها من الزمن مرتبطا باللفظي، وقصد تلمس الطبيعة النوعية للأنظمة السيميائية في إنتاجها للمحكي، كان من الضروري انتقاء عينتين تمثيليتن، هما: الجنس الروائي والشكل الفيلمي؛ باعتبار الأولى تجسد اللفظي والثانية تعتمد على النظام السمعي البصري، وهذا ما يفرز شكلين تعبيريين مختلفين في الطبيعة السيميائية إلا أنه بمقدورهما إنتاج النمط السردي إما باستخدام البعد اللفظي أو بالاستناد إلى الصورة بوصفها منتجة للحكي الذي يتمظهر على نحو مرئي.

**كلمات مفتاحية: السرديات المقارنة– المحكي– اللفظي– السمعي البصري–اللغة السينمائية–الاقتباس.**

**Abstract :**

This study attempts to highlight that qualitative shift that occurred in the field of narratives from working on verbal forms of narration, especially literary ones, to the approach of audio-visual patterns, and this was a reason to reconsider the limits of narrative, whose response from time has been linked to the verbal, and intent to touch the qualitative nature of the systems Semiotics In its production of narrative, it was necessary to select two representative samples: the fictional genre and the film form; As the first embodies the verbal and the second depends on the audio-visual system, and this is what makes us in front of two different expressive forms in the semiotic nature, but they can produce the narrative pattern either using the verbal dimension or based on the image as a producer of the narrative that appears in a visual way.

**Keywords**: comparative narratology-narrative-verbal-audiovisual- cinematographic language-adaptation.

* المؤلف المرسل: عبد المجيد صدار. saddar.abdelmajid@gmail.com

## 1.مقدمة:

يحاول البحث تقديم إطار نظري وتطبيقي عن الآليات المتبعة في إنتاج المحكي بين الروائي والفليمي، كما يتوقف عند خصوصيات وميكانيزمات اشتغال كل وسيط؛ القرائي والسمعي البصري، وعلى اعتبار أن الروائي في تحوله إلى فيلم سينمائي سيخضع لامحالة لسلسة من التغييرات والتحويلات تفرضها خصائص اللغة السينمائية، فإنه سيتم تحديد الفروق البينية المتولدة عن انتقال عناصر المحكي من صيغتها اللفظية إلى الصيغة الفيلمية، وذلك من خلال رصد العناصر البانية للمحكي ودراستها في جزئياتها المفضية إلى تكوين تصور عام عن طرق اشتغال المحكي في العينتين الروائية والفيلمية، وفي خضم تلك العلمية سيتم التركيز بشكل صريح أو ضمني الطبيعة المائزة للنظامين السيميائيين "اللفظي والسمعي البصري"، ولعل من الأهمية بمكان اتباع منهجية واضحة تستند إلى السرديات كإطار مرجعي للبحث دون الوقوع في فخ الإسقاطات المباشرة للمرجعيات السردية المستقاة من التنظير النقدي الأدبي على السينما التي تمتاز بخصوصيات نوعية؛ وهذا يستدعي المرونة في التعامل مع المباحث السردية ومحاولة تطويعها لكي تتلاءم وميكانيزمات اشتغال الوسيط السمعي البصري، ويتطلب أيضا الاعتماد على التأويل السيميائي المنتج للدلالة، وهذا أمر قد استدعته طبيعة المحكي الفليمي المستند إلى الصور المتحركة.

لقد وقع الاختيار على رواية "سرير الأسرار" والفيلم المصاحب لها، باعتبارهما عينتين تمثيليتين تجسدان البعد اللفظي والنظام السمعي البصري...، ومن الضروري الإعراض عن فكرة محاكمة الفيلمي في علاقته بالنص الأصل إن تم الاستناد إلى مبدإ أخلاقيات الاقتباس، بل الأجدر بذلك أن نسائل الفني وأن نعاين قدرة المخرج الإبداعية في خلق منجز فيلمي يراهن على الإبداعية والتعبيرية.

إن البحث مؤطر في خانة السرديات المقارنة، الأمر الذي يدفع إلى تقصي خصوصيات هذا المبحث الجديد في علم السرديات، وأن يتم إبراز طبيعة النقلة النوعية التي حصلت في المبحث السردي، وذلك انطلاقا من انفتاحه على أشكال تواصلية أخرى غير لفظية، وهذا في حد ذاته سيخلخل المعتقدات الراسخة عن السرديات ومدى ارتباطها باللفظي وخصوصا الأدبي.

## 2. من السرديات الأدبية إلى السرديات المقارنة

لقد عنيت السرديات، حقبة من الزمن، بأشكال السرد اللفظية وبالأخص الأدبية، ونظرا لأنها لم تتجاوز كنه الأدبي فقد نعتت بالسرديات الأدبية، حتى ترسخ في الأذهان أن السردي هو اللفظي وما عداه ليس سرديا، تلك النظرة القاصرة للسردي جعلت أغلب الدراسات المعنية بالسرديات في شقها النظري والتطبيقي لا تكاد تتجاوز حدود الأشكال الأدبية، إيمانا منها أن السردي هو المرتهن بالصيغة اللفظية ولا يمكن الحديث عنه خارج حدوده المرسومة في أذهان النقاد والباحثين، ذلك المعتقد ظل راسخا مدة من الزمن، وما زاد من ترسيخه وتوطينه في الذهنيات فكرة قداسة الأدب باعتباره يعتلي سلم الهرمية الإبداعية ولا يمكن لنا أن نزحزحه من عرشه المتين والقوي[1]، إلا أن بروز عصر الصورة بتداعياتها وصيغها الجمالية التعبيرية[2]، جعلت مبحث

السرديات يعيد النظر في حدوده، ومن ثمة أتت بوادر التغيير وتجديد الدراسة السردية من منطلق أن السردي يتمظهر في صيغ فنية مختلفة؛ ولهذا أصبح البحث السردي منفتحا على مختلف الوسائط التي يظهر من خلالها السرد ويتشكل بها المحكي، وبالتالي أصبح من الممكن تتبع السرد «خارج الآفاق اللفظية؛ أي داخل الفنون البصرية على اختلافها مثل الرقص، السينما، الإعلان، الكاريكاتير والشرائط المرسومة إلخ»[3]

تلك النقلة النوعية في الحقل السردي قد سبقتها تنظيرات نقدية، ولعل أهمها ما أشار إليه "رولان بارت" عندما اعتبر أن السرد يتمظهر في أشكال تواصلية مختلفة ومتباينة، لا سيما مع اكتساح السمعي البصري لحياتنا العامة، ولهذا أكد أن «المحكي يمكن أن يحمل بواسطة اللغة المتمفصلة إلى شفوية أو كتابية، أو بواسطة الصورة سواء أكانت ثابتة أو متحركة وبالحركة والتصرف وبخليط منظم من كل هذه المواد؛ فهو حاضر في الأسطورة، والحكاية الخرافية، والحكاية العجيبة، والقصة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والدراما، والكوميديا، والمسرحية الإيمائية (la pantomime) واللوحة المرسومة (ونحن نفكر بالقديسة يورزول لكارباستو) والسينما، والحوادث، والمحادثات، وعدد من الأشكال اللامتناهية إلخ، فالمحكي حاضر في كل الأزمنة والأمكنة، عند كافة المجتمعات؛ وهو ممتد في الزمن ضارب في القدم؛ بدأ متزامنا مع البدايات الأولى للإنسانية...»[4]

وحسب "رولان بارت" فكل أشكال الحضارة الإنسانية تنطق وتحكي عن نفسها سواء بشكل قصدي أو غير قصدي، وذلك باستخدام تقنياتها الخاصة، ومن الحيف أن نحصر السردي في صيغته اللفظية الأدبية؛ فقد يتواجد السردي في لوحة فنية تشكيلية أو في معزوفة موسيقية، أو في ملصق إعلاني إلخ، ويتلون بخصوصيات الوسيط الحامل له، « إذ قد تكون الحكاية شفوية تعتمد على الإدراك السمعي وقد تكون الحكاية مكتوبة تتخذ الورق والكتابة حاملا أو وسيطا، وقد تكون سمعية بصرية فتعتمد على الصورة المتحركة أو الثابتة أو على المشهد الركحي أو على باقي أشكال الفرجة.»[5]

وباختلاف القناة تختلف الوسائل التعبيرية وتتدرج من أبسطها إلى أعقدها تركيبا؛ فالحكاية الشفهية تقتصر فقط على حضور الراوي الذي ينطق بلسانه ويومئ بوجهه ويصدر أصواتا مصاحبة وحركات جسدية معبرة، أما الحكاية المكتوبة فيرسلها كاتب معين إلى قارئ محدد عبر وسيط قرائي، تكون مثقلة بمعان وأحداث سردية، يفك شفرتها قارئ متمرس يُعمل حسه التخيلي لفهمها واستيعابها وإبراز أبعادها الدلالية والقيمية والجمالية، في حين أن المشهد الركحي المسرحي يستند إلى حركات الممثلين وتجاذبهم لأطراف الحديث المفعم بالدلالات والموجه نحو تحقيق غايات محددة، بالإضافة إلى استخدامه للمؤثرات السمعية البصرية التي تتغيا تحقيق أهداف تعبيرية وجمالية، ناهيك على أن عددا من الأعمال المسرحية المعاصرة تتخذ من الجسد وسيلة تعبيرية لنقل رسائل معينة مشفرة تتطلب من المتلقي أن يكون مطلعا على أسرار لغة الجسد.

لكن ما يلاحظ أن تلك الأشكال الفنية تتقاطع عند نقطة جوهرية؛ « فهي كلها تأخذ صفة الحكاية التي تعتمد على حاك ومحكي ووسيط حكائي يقوم على أحداث وشخصيات وزمان وفضاء، ويؤدي مجموعة من الوظائف داخل علاقات تداولية محددة.»[6]

وبهذا فالسردي يتجلى في مختلف الأنظمة السيميائية؛ سواء اللفظية أو البصرية، ولذلك كان لزاما أن يعيد المبحث السردي النظر في ذاته لاستحداث فرع آخر في السرديات يعنى بتعقب السرد خارج الآفاق اللفظية، وهو ما تدرسه "السرديات العامة"، ولما كان السردي يشهد عمليات تحول وانتقال من نظام سيميائي إلى آخر، فقد ابتدع حقل جديد موسوم بـ: "السرديات المقارنة" والذي يستهدف « فهم الرهان الموجود داخل فعل السرد في علاقته مع الوسيط الذي تستحيل السردية من خلاله بالتحديد، لأنه يختبر الرسوخ القوي لفن الحكي، فهو يحصره لكي يحدد خصائصه الجوهرية بدقة»[7]

لقد أصبح بالإمكان المقارنة بين الأنظمة السيميائية المختلفة في إنتاجها للنمط السردي، ذلك أن إنتاج السردية يصطبغ بخصوصيات الوسيط وإكراهاته، بل إن الوسيط يجب أن يحظى بأكبر اهتمام و«**إلا** فسنتحدث في النهاية عن نفس الحكاية رغم تعدد وتنوع الوسائط، لأن الحكاية في تصورنا ليست سابقة على الوسيط»[8]

لا يتعقب البحث السردي المقارن العناصر السردية (الحدث، الشخصيات، الفضاء، الزمن إلخ) في حد ذاتها، وإنما يتقصى الكيفية التي تنتج بها السردية في علاقتها مع "الوسيط"[9]، وتبعا لذلك تختلف طرائق عرض نفس المحتوى السردي باختلاف الوسائط.

ولما كانت العلاقة وطيدة ومتجذرة بين الروائي والفيلي؛ إذ باستطاعتهما إنتاج النمط السردي بشكل أكثر بروزا ووضوحا من الأشكال الفنية الأخرى، فإنه يمكن التساؤل عن الكيفية التي ينتج بها السردي في كلا النمطين الفنين، وإلى أي حد تتفاعل الحكاية والخطاب في بناء المحكي الروائي والفيلمي؟

## 3. التسريد وآليات إنتاج المحكي بين الروائي والفيلمي

تختلف الرواية والفيلم السينمائي من حيث الطبيعة السيميائية لكليهما، إلا أنه في المقابل بمقدورهما إنتاج النمط السردي، «إما باستخدام البعد اللفظي وطبيعته الخطية التي تسمح باستقطاب تعدد الأحداث والاستمرارية الزمنية، وإما باستخدام البعد الصوري الذي يسمح هو الآخر من خلال المونتاج باستمرارية عرض الصور وتتابعها، ونقل تجربة حياة الشخوص والأحداث التي تحيط بها.»[10]

وتعد الرواية والفيلم شكلين تعبيريين يشتركان في سمة السردية، باعتبار أن السرد يتمظهر في الرواية كما يتمظهر في الفيلم السينمائي، إلا أن "خصوصية الوسيط" [11] تحتم عليه أن يتجلى بطرق متباينة؛ فيتخذ تبعا لذلك شكل سرد لفظي في الرواية، ويتحقق في شكل سرد سمعي بصري في الفيلم السينمائي، وهذا لا يعني أن المحكي الفيلمي مجرد سرد مرئي لـ"قصة"[12] يتم تحويلها من وسيط لفظي إلى وسيط سمعي بصري، وإنما هو « صور وأصوات مشكلة بطريقة تنتج لنا محكيا، فالأمر يتعلق هنا بتحليل ماذا تستطيع اللغة والتعبير السينمائي إنتاجه سرديا وليس تشكيل الفيلم باعتباره مجموع إجابات سمعية بصرية على أسئلة سردية»[13]

إن عناصر اللغة السينمائية تتداخل فيما بينها وتشتغل بشكل نسقي، وذلك من أجل خلق المحكي الذي يستمد مقوماته من: «حركـــات الكاميـــرا–التأطـــيـــر–زوايا التصوير– تموقع/ تموضع الممثلين والمونتاج/ توليف الصور، باعتبارها وسائل أساسية للسرد السينمائي»[14]

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا بإلحاح شديد: كيف يمكن للسينما أن تعرض وتحكي في الآن نفسه؟ «فالسينما تسعى إلى أن تحكي بالعرض بمعنى أن تعرض أولا وتحكي ثانيا بحيث تقدم علامات لسانية وأيقونية وموسيقية قابلة للانتظام داخل خطاب يحكى. فالمحكي يكون تابعا لهذه العناصر الفيلمية، بحيث إن المحكي ينبجس من خلال الفيلمي. وتتطلب هذه العملية من المشاهد أن يكون مسلحا بكفاءتين؛ كفاءة سردية لفك سنن الخطاب السردي، وكفاءة لغوية لقراءة الخطاب السينمائي»[15]

من ثمة فالمحكي الفيلمي يعرض ولا يسرد، متعدد ومركب، تتداخل في تكوينه معطيات حكائية وتقنيات سينمائية، لا سيما وأن الحكاية تعرض عبر الوسيط السمعي البصري، مما يجعلها متأثرة به ومذعنة للغته السينمائية.

ولا يكاد يخفى أن كل الأشياء دالة في السينما وذات حمولة دلالية، حتى موضعة الكاميرا وزوايا التقاط الأشياء، وإيماءات الجسد، وهندام الشخصية، وطبيعة الإنارة الموظفة، والموسيقى، والأصوات الصادرة من داخل الحقل أو من خارج مجال الرؤية، ومميزات الفضاء المكاني إلخ، لها دور كبير في إنتاج السردية الفيلمية وفي توليد دلالات معينة، وعلى هذا الأساس فالسرد السينمائي لا ينتج باللغة فقط، وإنما تتضافر لإنتاجه كل المكونات البانية للفيلم السينمائي.

وقصد ملامسة الآليات المتبعة في إنتاج المحكي بشكل عملي وتجريبي وقع الاختيار على رواية "سرير الأسرار"[16] والفيلم المصاحب لها[17]، لدواع فنية محضة، باعتبارهما عينتين تمثيليتين تجسدان البعد اللفظي والبعد السمعي البصري، وقادرتين على إنتاج النمط السردي باستعمال تقنياتهما الخاصة. ولا شك أن المحكي يتشكل من: هيئات سردية، شخصيات، زمان، مكان إلخ، لذلك سنعمل على التوقف عند كل عنصر من العناصر البانية للمحكي وقفة مقارنة مقتضبة وجد مركزة للمحكي الروائي ونظيره الفيلمي، لكي تتجلى للقارىء بوضوح الآليات المتبعة لتحريك التسريد بين كلا الجنسين الفنيين.

### *بطاقة تقنية عن الرواية والفيلم المقتبس عنها*

تعد رواية "سرير الأسرار" لمبدعها "البشير الدامون" من الروايات المغربية المعاصرة التي انتهجت استراتيجية البوح كملاذ آمن للانعتاق من شرنقة الواقع المؤلم، انطلاقا من تشييد عالم متخيل ترتحل فيه الذات الكاتبة من عالم المحسوسات إلى عالم آخر نفسي؛ يسبر أغوار الذات الإنسانية المتشظية والمنكسرة ويكشف دهاليزها المعتمة وصرخاتها الأبية على النسيان.

قد كشف الروائي المغربي "البشير الدامون" في إحدى حواراته، أن "كتابة رواية "سرير الأسرار" جاءت إثر معاناة ومخاضٍ نفسي مؤلم ربّما شكل دافعا ومحفزا لكتابة هذه الرواية، حيث يشير قائلا: « كانت الأسئلة الجارحة قد ملأتني وكلّما حاولت القبض على جواب يريحني، ولو لبعض الوقت، إلّا وتولّدت منه أسئلة أكثر جرحاً... وهكذا، وجدت نفسي في دوّامة من الصرخات لا مهرب منها إلّا بأن أصرخ، ربّما بحثاً عمن يشاركني الصرخة، وربّما بحثاً عمن يسمعني.

ما ظننتُ أنّه سيخفّف عنّي بمجرد البوح به أبى إلّا أن يظلّ يسكنني، ليتبلور من جديد فيما كتبتُه من بعد. جاءت رواية "أرض المدامع" كتتمّة لـ"سرير الأسرار" وكمرثية لانكسار أحلامنا في بناء أملٍ جديد، و كمرثية للإنسان ككلّ، مرثية لهزيمته أمام حلمه بتحقيق الأحلام الكبيرة».[18]

رواية "سرير الأسرار" ليست مرتبطة بزمن لحظي أو بواقعة معينة وإنما هي ممتدة في الزمن عابرة للقارات تناوش هموم الإنسان وتقلباته، وتصور شعوره بخيبة الأمل واستغراقه في عزلته ووحدانيته في مواجهة واقع مجحف لا منفذ للخلاص منه سوى اعتماد لغة البوح، باعتبارها طريقة مثلى للتخلص من هموم الذات وصرخاتها المؤلمة ولو إلى حين.

## *عتبات الفيلم*

- **التعريف بمخرج الفيلم:**[19] [20]

* فرحاتي جيلالي: ولد سنة 1948 بآيت واحي (إقليم الخميسات)، حاصل على إجازتين، الأولى في الآداب والثانية في السوسيولوجيا، شارك لمدة سنتين في أنشطة المسرح الدولي بباريس حيث أخرج مجموعة من المسرحيات ومثل فيها، واهتم كذلك بالإخراج السينمائي وبالإنتاج و كتابة السيناريو.

تعددت إخراجاته الفيلمية بين الروائية الطويلة، نذكر منها: (جرحة في الحائط)"1978"/ (عرائس من قصب)"1981"/ ( شاطئ الأطفال الضائعين) "1991"/ (خيول الحظ)"1995"، والأفلام القصيرة، نمثل لها بالأعمال التالية: (كاروم)"1973"/ ( صباح الخير يا سيدتي)"1974"/ ( المنديل الأزرق)"1995"، كما أن "جيلالي فرحاتي" مثَّل في عدد من الأفلام المغربية، لعل من أهمها: ( ابن السبيل) و(باديس) لمحمد عبد الرحمن التازي/ ( أميركي في طنجة) لمحمد اولاد محند/ (لعبة القدر) لعمر الشرايبي، ولا يخفى علينا مدى انفتاحه على التجارب الغربية وقيامه بأدوار تمثيلية في أفلام كثيرة، مثل: ( لقاء مقتضب بباريز) للمخرج الأميركي روبير وايز Robert Wise/ (لا تلمس المرأة البيضاء) للمخرج الإيطالي ماركو فيريري Marco Ferreri/ (حلم طنجة) للمخرج الإسباني ريكاردو فرانكو Ricardo Franco/ –(قمر غشت) للمخرج الإسباني خوان مينيون Juan Mignon ونال عددا من الجوائز التقديرية، نذكر منها: الجائزة الكبرى بالدورة الثالثة لمهرجان فالنسيا بإسبانيا سنة "1982"/ – الجائزة الأولى بالمهرجان الأول للسينما العربية بباريز سنة "1991"/ – الجائزة الكبرى في مهرجان السينما الإفريقية بميلانو ، (إيطاليا)/ حصل (خيول الحظ) في المهرجان السينمائي الوطني الرابع بطنجة سنة "1995" على:

* الجائزة الكبرى وعلى تَنْويهَيْنِ أولهما خاص بالمونطاج– والثاني للممثلة الفرنسية بريجيت روان Brigitte Rouan.

* 1996 حصل نفس الفيلم على تنويه خاص من لجنة تحكيم مهرجان أيام قرطاج السينمائية بتونس.

- **أهم تصريحاته عن تجربته في الاقتباس السينمائي:**

« قال المخرج المغربي الجيلالي فرحاتي، إن الاقتباس السينمائي للنص الروائي ليس مجرد عملية تحويلية تنقل المكتوب إلى البصري، بل كتابة ثانية تستنطق فراغات النص وتملأ بياضاته، وقد جاء في سياق كلامه ما مفاده: "دوري أن أنصت لما بين السطور، للفراغات، أن أكتشف ما فوق المكتوب، ما وراء الجملة، لأن اللغة في الرواية تظل أدبية محضة، في حين أن لي لغتي البصرية الخاصة التي تكمن بين جملة وجملة، بين كلمة وكلمة. ثمة هناك لون، وصوت."

ويقول فرحاتي، في حديث لوكالة المغرب العربي للأنباء، إن الرواية التي اقتبس منها الفيلم، تحت نفس العنوان للكاتب البشير الدامون، منحته أشياء كثيرة. أغراه النص الذي يتخذ تطوان فضاء له، بقصة جميلة وشخصيات عميقة وبأجواء هادئة تلائم أسلوبه السينمائي. ديكور "الدار الكبيرة" التي تدور فيها الأحداث ينطق بذاكرة خاصة حتى في غياب ساكنيه.»[21]

- **ملصق فيلم "سرير الأسرار":**

يعكس ملصق الفيلم درجة الحزن والأسى الذي يخيم على الشخصيات ويجعلها تعيش تحت وطأة المعاناة، ولعل ذلك ناجم عن ظروف مأساوية ألقت بظلالها عليها فأفقدتها قدرتها على مواجهة صعوبات الحياة إلخ، وكأن هناك أسرارا دفينة هي التي كانت سببا وراء تأزم أحوال الشخصيات، وهذا ما يمكن أن يستشف من عنوان الفيلم على سبيل الافتراض ليس إلا. ويظهر من خلال القراءة المتأنية لعتبات الفيلم، مدى غنى التجربة السينمائية للمخرج "جيلالي فرحاتي" وسعة اطلاعه على التجارب الفنية والأدبية، مما أسهم في الارتقاء بذائقته الفنية والأدبية، بالإضافة إلى درايته بمسألة الاقتباس السينمائي للروايات، بما سمح له بأن ينتج عملا فنيا فيلميا وسمه بـ "سرير الأسرار" محتفظا بعنوان النص الأصلي المقتبس عنه.

ترى هل استطاع المخرج أن ينتج عملا فنيا يكون بديلا عن النص الأصلي أم أنه اكتفى بترجمة النص الأصلي من لغته اللفظية إلى اللغة السمعية البصرية؛ أي ترجمة المكتوب إلى لغة الصورة؟ وإلى أي حد أسعفته التقنيات السينمائية في إنتاج السردية وفي تشكيل المحكي؟ هذا ما سنتعرف عليه من خلال دراسة المكونات البانية للمحكي الفيلمي ومقارنتها بنظيرتها الروائية.

**3-1. المتن السردي وإعادة تشكيل محكي الطفولة في رواية "سرير الأسرار"**

تستحضر الذات الساردة ذكريات الماضي الدفين؛ ذكريات الطفولة التي ظلت تلازمها باستمرار، وأبت أن تنصاع لسلطة النسيان، فـ « خيانة كبرى أن تعاندك ذاكرتك، تتوسل إليها أن تريحك، أن ترحمك، أن تدع النسيان يدثرك، فترفض متعنتة في كبرياء» [22]

تحكي الساردة عن أيام طفولتها ببراءتها وسذاجتها وعفويتها، يوم كانت تلعب مع أطفال الحي والبهجة ترتسم في وجنتيها...لكن شيئا ما مريبا سيعكر صفو هاته المرحلة العمرية وسيحدث في نفسيتها شرخا عميقا وفجوة سحيقة لن ترممها توالي الأيام والشهور والسنين، وهو اكتشافها بمحض المصادفة أنها بنت لقيطة، ولعل انتسابها إلى دار البغايا سيعمق جراحها وسيزيد من مأساتها.

مرت الفتاة الصبية[23] بظروف عصيبة وبلحظات انتكاسة واختناق نفسي عكر صفو حياتها الطفولية، ولولا ترددها على منزل "السي الأمين" بصفة مستمرة، لما تمكنت من التخلص، ولو لبرهة من الزمن، من عالمها السوداوي المظلم والمفعم بالمآسي، سيما وأن "مما رحمة" وزوجها "السي الأمين" كانا بمثابة الحضن الدافئ والحلم الوديع.

انتابت "س" نوبة قلق حيال هويتها وهوية الأناس الذين يترددون على منزل المرأة التي تبنتها والملقبة بـ "للا الزاهية"، كانت دوما تحذوها الرغبة لمعرفة أسرار النساء اللواتي يدخلن رفقة الرجال إلى غرف صغيرة ثم يحكمن إغلاق الأبواب على أنفسهن.

دار البغايا لم تكن تخلو من صراعات واصطدامات ومداهمات روتينية؛ كانت الشرطة تلج المنزل بشكل دوري، وتعتقل الأشخاص المتورطين في التحريض على الفساد والمتاجرة بالأجساد والممنوعات.

عند اعتقال "الزاهية" وإيداعها السجن، أحست "س" بالمرارة و اللوعة، ولم تجد من يخفف عنها آلامها سوى "مما رحمة" التي منحتها العطف والحنان ووفرت لها منزلا مريحا، وقد كان زوجها لا يتوانى عن مدها بالعاطفة الأبوية إلى درجة أنها كادت أن تنسى "الزاهية" مربيتها، وهو ما عبرت عنه في إحدى المقاطع السردية قائلة: « طالت غيبة أمي، ولم أحن إليها كثيرا، صرت أضع رأسي جانب مما رحمة، أحتضن صمتها الجميل وأرحل في سبات عميق.» [24]

توجهت "س" إلى السجن لزيارة "الزاهية" وكادت أن تسقط مغشيا عليها، إذ بدا المكان مقرفا، كما ازدادت حالة "مربيتها" سوءا.

بعد خروج "الزاهية" من السجن رجعت الأمور إلى نصابها وتشعبت تجارتها فـ« لم تعد مقتصرة على أجساد الضيفات، شملت مختلف أنواع الخمور المهربة من سبتة وقطع الحشيش» [25].

لم تعد "س" قادرة على تحمل الوضع المقرف الذي تتخبط فيه الدار الكبيرة (دار الدعارة)، فاتجهت مجددا إلى دار "السي الأمين" ومكثت فيها أمدا من الزمن.

عند حلول الصيف، توجهت مما رحمة رفقة "س" إلى القرية لتنوب عن زوجها "السي الأمين" في جمع حصص المحاصيل الزراعية بعدما أقعده المرض الفراش...، وفي البادية ستنبهر "س" بالحكايات المروية على ألسن الجدات، وستتعرف على شخصية "المهداوية" الفتاة التي تعيش وضعا متأزما بسبب نظرة المجتمع الدونية إلى الفتيات اللقيطات؛ حيث إنها تعتريها بين الفينة والأخرى نوبات عصبية وتشنجات ما فتئت أن تحولت إلى مرض مزمن أفقدها عقلها وأصبحت على إثر ذلك مجنونة مختلة عقليا، وظلت على هاته الحالة المتردية ردها من الزمن إلى أن اختفت عن الأنظار.

مضت الأيام وتتابعت الشهور والأعوام، وأصبحت "س" فتاة بالغة ناضجة، وهو نضج عبرت عنه بقولها: « ففي فجر أحد الأيام، استيقظت على دفء سائل لزج رطب بين فخدي، لمسته بيدي، أشعلت النور، كان دما. بانزعاج أيقظت مما رحمة، قالت لي في هدوء:

- اليوم تتويج أنوثتك يا ابنتي.» [26]

في أحد الأيام أتت "مما الزاهية" إلى منزل "السي الأمين" وأوصت ابنتها بالحفاظ على شرفها « سر شرف المرأة هو أرهف وأكثر هشاشة من قشرة هذه البيضة التي ثقبتها بنقرة خفيفة من أصبعي» [27]

أحست الفتاة بالخوف يدب في عروقها، خوف من أن تكسر يوما ما قشرة بيضتها ويهرق محها، ويصبح حالها شبيها بحال نساء الدار الكبيرة.

في الحارة تتعدد الأسرار والفواجع؛ فهناك نساء يتاجرن بأجسادهن لكسب قوتهن اليومي، وهنالك رجال يسلبون أموال الناس ويهتكون الأعراض ويروجون للأكاذيب ويخادعون الناس بالترهات.

في ظل هاته الفواجع المؤلمة، لم تجد النساء من ملاذ آمن للتخفيف من وطأة اليومي، سوى ترتيل أناشيد ذات نبرات محزنة وأغاني مروعة تعكس حزنهن على أيام خلت ذهبت في مهب الريح.

كانت "س" تبحث عن حضن دافئ، عن علاقة عاطفية تنسيها مرارة الحياة، فوجدت في انتظارها "جميلا" ذلك الفتى الأنيق والوسيم.... تعددت اللقاءات بينهما، وتحول الإعجاب إلى عشق دام لشهور. اكشفت أمرهما "الزاهية" فتوعدت جميلا بالقتل إن هي رأته معها مجددا: « أخرجت سكينا صغيرا، قربته إليه، في محاولة لتشريط وجهه، أدتها بتمثيل متقن والسكين مقلوبة، جعلته يظن أن وجهه حقا قد خرق».[28]

أصبح الجسد لعنة لا تطاق. كثيرات من ضيفات الدار الكبيرة ندبن حظهن وأعلن سخطهن وتمردهن على وضعيتهن المتأزمة والمقهورة؛ بتشريط أجسادهن أو إحراق أعضائهن كما فعلت (الموكا) التي أضحت من جراء فعلتها الشنيعة واللاواعية « ليس كبائعة للهوى، لأنها لم تعد تملك ما تبيعه، بل متسولة أمام باب مسجد السوق السفلي» [29]

أمام خوف سكان أهل الحارة على بناتهن من البوار، فقد أقسمن على تزويجهن في سن مبكرة دون مراعاة لأوضاعهن النفسية وحالتهن الفيزيولوجية.

تعددت أزمات الحارة وتفاقمت موجة المصائب؛ أصبحت الدار الكبيرة عرضة للمداهمة من لدن الشرطة « تمت المداهمة في بداية الليل، دوهمت معها روحي للمرة الألف، طوق رجال الشرطة الدار الكبيرة، صادروا محتوى غرفة تستعمل للتخزين...اقتيدت مما الزاهية بهدوء هذه المرة »[30].

إن الأمور لم تتوقف عند هذا الحد، فـ"عايشة الكحلة" التي تكن العداء للزاهية، أقدمت على مهاجمة "س" رفقة ثلاثة من خدمها... أحكموا الخناق عليها وأرغموها على صعود السيارة... توقفت السيارة في مكان خال، أحست "س" بالخطر يداهمها، استغلت لحظة انشغال الرجال بشيء ما، فهربت مسرعة، صارعت أمواج النهر، فوصلت إلى اليابسة بعد عناء شديد ...استيقظت مذعورة والشمس تسطع على وجهها، رمقتها امرأة بدوية واستنجدت بسيارة الإسعاف... وفي المستشفى بدأت الجراح تندمل، ولكن الجرح الغائر في نفسها المترتب عن سنوات من المآسي والأحزان، ظل يلازمها إلى حدود الآن.

حياة "س" سلسلة من المآسي ظلت موشومة في ذاكرتها، استحضرتها وهي امرأة بالغة، فحاولت أن تشاطرها مع القارئ لعلها تجد بلسما شافيا لمعاناتها الأبدية.

**2-3. الحدث السردي بين الرواية والفيلم**

تحاول الساردة في المقطع الافتتاحي للرواية أن تسترجع شتات الماضي الذي ظل محفورا في ذاكرتها، تستحضر لحظات من طفولتها يوم كانت محمولة بين يدي أم صلبة وتتذكر بالتحديد الفضاء الذي ترعرعت فيه، أما في الفيلم فلحظة الاسترجاع قد تمت في مرحلة لاحقة بعد أن ابتدأ الفيلم بـ"مشهد بانورامي" واصف لمدينة تطوان بـ"لقطة غاطسة" لم تتحرك فيها الكاميرا بل ظلت ثابتة، يليها تأطير بلقطة "نصف شاملة لحجرة ممتدة يتواجد بها عدد من الأطفال رفقة مربيتين، ثم تقترب الكاميرا تدريجيا من الأطفال لترصد لنا ملامحهم وتتعقب تصرفاتهم، وعلى حين غرة تأتي فتاة من "خارج الحقل" لتسر في أذن إحدى المربيات كلاما ربما يحمل أخبارا تعيسة؛ وقد دلت ارتسامات الوجه الذي أطر بـ"لقطة مكبرة" على مدى الوقع السيء للأخبار على نفسيتهما.

في مدخل باب الخيرية ركنت سيارة الشرطة التي كانت تنتظر مجيئهما، يستقلانها ثم يتوجهان على وجه السرعة إلى مستودع الأموات، وهنا سيتفاجآ بوجود جثة لسيدة قيل عنها إنها قد وجدت مقتولة في السجن إثر عراك دموي، وفي مشهد آخر ستظهر وفاء أمام نافذة بها شباك حديدي تطل على مدينة تطوان التي وصفتها الكاميرا بـ "لقطة غاطسة" تدعمها حركة بانورامية متوسطة السرعة، أظهرت معالم المدينة من بعيد على شكل أشباح، وبعد ثوان قليلة ستتم إزاحة الصورة الأولى التي تنتمي إلى الحاضر لتحل محلها صورة الماضي؛ صور من الذاكرة إن صح التعبير، وذلك لأن الاسترجاع قد تم من وجهة نظر وفاء التي ستحكي ما وقع لها في زمن طفولتها حسب وجهة نظرها الشخصية، ويبدو أن المحفز الأساسي الذي دفع وفاء إلى استحضار صور من ذاكرتها، هو موت الزاهية، وذلك خلافا لما جاء في منطوق الرواية.

بعد المقطع الافتتاحي للرواية، نجد الساردة تستحضر سلسلة النعوت البذيئة التي كانت تقذف بها مرارا وتكرارا وفي مناسبات عديدة...، ففي أحد الأيام وبينما كانت "س" تلعب وتلهو مع سعيدة، إذ بـ "أخ سعيدة" يتوجه مسرعا نحو "س" موجها لها وابلا من الشتائم، أحست "س" بنوع من الدونية أفقدتها صوابها وتوجهت

مسرعة، والدموع تبلل وجنتيها، نحو أمها الزاهية لتخبرها بما جرى، لم تستسغ الزاهية الأمر فتوجهت مندفعة إلى منزل الصبي، فاقتحمت المنزل ثم ضربت الطفل الصغير ضربا مبرحا، أما في الفيلم فإن أم سعيدة هي التي نهرت ابنتها عندما رأتها رفقة وفاء الطفلة ونعتت هاته الأخيرة بنعوت قبيحة، وبدا الحزن يعلو محيا وفاء الطفلة التي أطرت بـ"لقطة أمريكية" كشفت حجم الضرر النفسي الذي لحق بها؛ إذ أصبحت كالعمود الخشبي واقفة لا تقوى على الحراك، ثم اقتربت عدسة الكاميرا إلى وجه وفاء وأطرته بلقطة مكبرة فأبرزت الحزن الذي ينتابها من جراء نعتها بتلك الأوصاف، وعند سماع الزاهية للكلمات الوضيعة التي قيلت في حق ابنتها، توجهت مندفعة إلى نفيسة أم سعيدة فأحكمت قبضتها عليها، لكن تدخل زوجها لتهدئة الأوضاع حال دون وقوع الشجار، وفي اللقطة الموالية ستظهر وفاء الساردة مؤطرة بلقطة مكبرة للوجه تبين عن نظرة يشوبها الغموض ثم تختفي بشكل مفاجئ، وهذا من شأنه أن يبرز لنا التداخل بين الماضي والحاضر، باعتبار أن الأحداث الفيلمية تحكى من وجهة نظر الساردة.

تظهر الساردة وفاء بين الفينة والأخرى في الفيلم لتذكرنا بأن الأحداث التي تروى مجرد ذكريات ماضية استلت من ذاكرتها على شكل ومضات...، فقد أرادت الساردة أن تعيد إنتاج الماضي وتحياه من جديد؛ بهمومه ومشاكله وانتكاساته.

أما في الرواية فنجد أن الساردة تظهر بين الفينة والأخرى في بعض المقاطع السردية، وتتدخل لترصد أحاسيسها وانطباعاتها الآنية عن أحداث مضت تأبى النسيان.

نلاحظ أن عددا من الأحداث الروائية قد حذفت في الفيلم وتم الاستغناء عنها؛ فمثلا نجد حذفا كاملا للأحداث التي وقعت في البادية، وقد تم إغفال حادث الاعتداء على "س" من لدن أتباع عايشة الكحلة والذي كلل بالفشل الذريع وما استتبعه من سيناريوهات قد تم ذكرها في الرواية بالتفصيل، وكذلك فسلسلة الاعتداءات المتتالية التي نفذها شرذمة من اللصوص والسكارى والمعربدين في حق أبناء الحارة قد ذكرت في الرواية، لكنها قد حذفت في الفيلم باستثناء مشهد واحد، قد ذكر في الفيلم، يبرز اللحظة التي أوشكت فيها مما رحمة أن تتعرض للاعتداء عندما كانت تتجول في الأزقة رفقة وفاء.

لم تظهر وفاء في أي مشهد فيلمي منزوية بمفردها في سطح منزل سي الأمين، إلا أنها في الرواية كانت تتجه عند حلول الظلام إلى ركن من أركان السطح، فتتأمل في النجوم وفي تحليق الطيور لعل ذلك يشفي غليلها ويخفف عنها آلامها.

وقد بدا التحفظ من إدراج صور للنساء عاريات الأجساد، باستثناء مشهد فيلمي واحد قد التقطت فيه عدسة الكاميرا التي تحركت بواسطة "ترافلينغ أمامي" متوغل بشكل خفيف، أجساد نساء نصف عاريات في مكان خصص للاستحمام، يندبن حظهن، ولم يتم التركيز على الأجساد بقدر ما تم التركيز على الوجوه التي تبدو عليها آثار الحزن والتعاسة، وقد أطرت الكاميرا وجه الزاهية بلقطة مكبرة استحوذت على فضاء الصورة الفيلمية، وهي تغني أغان شجية وتذرف دموعا حرى تندب حظها التعيس.

إن الفيلم قد تخلى عن مقاطع سردية لنساء يعنفن أجسادهن ويمارسن عليهن فعل التعذيب، واكتفى في تصويره للجسد المنهوك المتهالك بعرض مشهد واحد قد ذكرناه أعلاه، وقد أعرض الفيلم كذلك عن أحداث مرتبطة بليلة زفاف إحدى فتيات الحارة والتي أرغمت على الارتباط برجل يكبرها سنا، وإلى جانب ذلك نجد عددا من الأحداث الروائية قد حذفت في الفيلم أو وقع تغيير في معالمها وبنيت على أنقاضها معالم جديدة، فمثلا نجد "س" في الرواية قد اتخذت معشوقا لها، أما في الفيلم فقد ظلت وحيدة بدون حبيب يؤنسها، ولم تخصص أية مشاهد فيلمية تعرض فيها جلسات السمر، ولا أية لقطات تصور فتيات باغيات يعرضن زينتهن في الشارع العام؛ ويمكن تبرير ذلك بمدى تحفظ المخرج من عرض تلك المشاهد أو لأن غايته الأسمى هي التركيز على الجانب النفسي في الشخصيات ورصد انفعالاتها وأحاسيسها الباطنية المؤلمة وتقريب الصورة إلى المتلقي؛ صورة الإنسان المتأزم والمنهار الذي يعاني من جفاء الواقع الذي تطغى عليه الماديات وتغيب فيه القيم الإنسانية.

تنتهي أحداث الرواية بمشاداة كلامية وقعت بين علي وغريمه أصيب على إثرها علي بحروق بليغة كانت سببا مباشرا في إعاقته، وفي الصفحتين الأخيرتين من الرواية نرى الساردة تتحسر على المآل الذي آل إليه علي، وتؤنب نفسها لأنها كانت سببا غير مباشر في الفاجعة التي حلت به، وخلافا لذلك فالفيلم ينتهي بالعقدة التي ابتدأت بها الأحداث وهي موت الزاهية المتواجدة حاليا في المشرحة جثة هامدة.

نرى وفاء تتجه من جديد إلى الغرفة التي تتواجد بها النافذة المطلة على مدينة تطوان، وعبر منظورها الذاتي تنحدر الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل بحركة بانورامية متوسطة السرعة، أظهرت مدينة تطوان التي وصفت بلقطة أمامية تدعمها حركة بانورامية بطيئة لا تظهر معالم مدينة تطوان بشكل واضح نسبيا، وقد تموضعت صورة مدينة تطوان في الخلفية تحديدا، أما في المستوى الثاني فقد ظهرت المقبرة، وقد تصدرت إيطو واجهة الصورة مؤطرة من الخلف بلقطة أمريكية وهي تنظر إلى مدينة تطوان، مما أفقدها جماليتها، لكنها ستتدارك الأمر وتدير وجهها نحو الكاميرا، والابتسامة تعلو محياها.

**3-3. الهيئات السردية بين الرواية والفيلم**

إن إنتاج النمط السردي سواء أكان شكل ظهوره لفظيا أم بصريا يحتاج إلى قائم به يتولى مهمة سرد الأحداث، لكن هل يختلف شكل ظهور السارد في حال إذا ما انتقلنا من السرد اللفظي إلى السرد البصري أم أن هناك تشابها وتطابقا بين أشكال ظهوره وأنماط حضوره بين كلا العينتين الروائية والفيلمية؟

تجدر الإشارة إلى أن أهم ميزة يتميز بها المحكي الفيلمي هو تعدد السراد:« سارد في مرتبة دنيا ويتمثل في الشخصيات، وسارد في مرتبة عليا حيث موقع الكاميرا. هذا السارد الثاني يأخذ تسميات مختلفة باختلاف الباحثين، فهو عند " لافاي" المصور الأكبر، وعند روباس سارد لا يرى، وهو فاعل القول عند كازيتي وهو سارد ضمني عند جوست وهو ميغاسارد عند عند كودرو»[31]

في فيلم "سرير الأسرار" تم عرض الأحداث الفيلمية من "وجهة نظر"[32] وفاء التي تستحضر ماضيها الدفين وتعيد إحياءه من جديد؛ هي أشبه بالسارد الإله الذي يعلم خبايا وأسرار الشخصيات ويعرف مصائرها؛ فعندما كانت وفاء الشابة "الساردة" قابعة خلف النافذة ذات الشبابيك الحديدية، تحركت "الكاميرا"[33] بشكل

"بانورامي"[34] عمودي من الأعلى نحو الأسفل، أقحمت المشاهد وجها لوجه أمام أحداث ماضية تسرد من وجهة نظر وفاء.

1

2

3

4

5

6

وكذا في الرواية نجد أن الساردة تحاول جاهدة أن تستعيد شريط الماضي بكل تفاصيله فما يظل موشوما في الذاكرة هو «صور ضبابية تنتشر مشتتة في ذاكرتي. يقترب مني ذاك الشتات يلفني»[35] «ترهقني ذاكرتي، تتفتح منها دهاليز واسعة على طفولتي، فتضيق روحي من ثقلها، وأنا أسرد لنفسي انتفاضة الطفولة فيّ»[36]

تظهر "وفاء" بين الفينة والأخرى في عدد من المشاهد الفيلمية بمظهر قلق ومرتاب، تتجول في الأرجاء بدون أن تنطق ببنت شفة؛ سارد صامت يحكي عن نفسه بشكله وملامحه وملابسه السوداوية ونظراته الأسيانة.

هذا الظهور المتواتر لـ'وفاء' قد جاء لتحقيق هدفين: الهدف الأول هو توجيه دفة الأحداث نحو مسارات محددة سلفا في ذهن وفاء الساردة، والهدف الثاني هو تذكير المتفرج بأن ما يراه هو مجرد ذكريات مستوحاة من ماضيها الموشوم في ذاكرتها، والهدف الثالث يكمن في مدى عمق اتصال الماضي بالحاضر، وأن الساردة لم تتمكن من التخلص من رواسب الماضي الذي ما زال يلقي بظلاله على نفسيتها التي بدت محطمة.

ونفس الأمر ينطبق على الرواية، إذ نجد الساردة تتكفل بمهمة السرد إلى جانب اعتنائها برصد حالتها النفسية في اللحظة الراهنة، وللتمثيل على ذلك ندرج المقطع التالي: « فتحت باب غرفة، خفقان قلبي الشديد يرجعني إلى الوراء، وأصوات نابعة من أعماقي تصدني»[37]

**3-4. تشكل الشخصيات بين الروائي والفيلمي**

لا يمكن أن نتحدث عن المحكي "سواء أكان نمط ظهوره لفظيا أم بصريا" بدون سارد توكل إليه مهمة سرد الأحداث أو عرضها في النموذج الفيلمي، كما يستحيل أن نتصور أحداثا سردية بمعزل عن محرك لها؛ سواء أكانت أفكارا مجردة أو شخصيات فاعلة إلخ، ومن الضروري التنصيص على وجود اختلاف بنيوي بين

صورة الشخصية في الرواية وصورتها في الفيلم؛ فإذا كانت الشخصية في النص الروائي تظهر بشكل مجرد وتبنى عبر النسيج اللغوي، فإن الشخصية في الفيلم تظهر بشكل ملموس وتتخذ شكلا فيزيولوجيا.

ونظرا لأن السينما فن بصري يعرض الأشياء دون أن يسردها، « فإن المشاهد يكون فكرة عن الشخصية من خلال شكلها الفيزيولوجي قبل أن يسمع صوتها وقبل أن يتعرف على نفسيتها...كما أن هوية الشخصية واسمها يمكن أن يصل من خلال الحوار أو من خلال العناوين الثانوية أو الصوت الخارجي، بالإضافة إلى أن اللباس واللواحق والديكور وكلام الآخرين حول الشخصية يمكن أن يضيف معلومات أخرى حولها.»[38]

إن الشخصية الفيلمية تظهر من الوهلة الأولى مكتملة الهيئة، ومع توالي المشاهد الفيلمية تسند لها أدوار معينة؛ وهي في لحظة الفعل تتموقع مكانيا وتؤسس علاقات معينة مع مختلف الفاعلين في السرد. وإن المشاهد للشخصية الفيلمية لا يتتبع مجمل الأدوار التي تقوم بها، وإنما يمعن النظر كذلك في ملبسها ومظهرها الفيزيولوجي واللازمات السلوكية التي تكررها باستمرار والفضاءات التي تتردد عليها بشكل متواتر ونوعية الموسيقى المصاحبة لأفعالها، وطريقة مشيها وتحركاتها وشكل الإضاءة المسلطة عليها ودرجة تبئيرها ونوعية اللقطات التي تتأطر بها.

من المعلوم أيضا أن الشخصية الفيلمية تختلف عن الشخصية الروائية في عدد من الخصائص الأخرى لعل أهمها، أنها « تظل دائما خاضعة للتقطيع: فتمر حسب سلم اللقطات مثلا وتبعا لأسلوب الكتابة السينمائية من اللقطة العامة إلى المتوسطة إلى اللقطة المقربة إلى اللقطة المكبرة، كما تؤخذ من الخلف عبر الظهر ومن الأمام ومن الجانب إلخ..أي من عدة زوايا وعبر سلالم متعددة. وهكذا يظل الممثل خاضعا لتقطيعات وتركيبات متعددة لكي يسجل استمراريته وحضوره بشكل أقوى»[39]

وقصد ملامسة تشكل الشخصيات بين الروائي والفيلمي في "سرير الأسرار"، سنعمل على عرض الشخصية المركزية والأساسية التي ساهمت بشكل رفيع في تحريك دواليب الأحداث، وفي صنع الحبكة.

**1-4-3.الشخصية الساردة**

أسندت إليها مهمة السرد في الرواية باعتبارها ساردا يحكي عن ذكرياته الماضية المستعصية على النسيان، ويتدخل في مقاطع سردية معينة لرصد انطباعاته وأحاسيسه الآنية تجاه الماضي بذكرياته المؤلمة والحاضر بتساؤلاته المزعجة والمربكة، أما في الفيلم فقد أرخت "وفاء" –الفتاة الشابة المشرفة على دار للأيتام– العنان لذاكرتها لكي تسترجع شتات الماضي المتناثر في ذاكرتها بعد أن أجهشت بالبكاء والحسرة تعلو محياها– إثر تواجدها في مستودع الأموات– لما اكتشفت أن السيدة التي تبنتها قد توفيت في السجن إثر عراك دموي...اتجهت وفاء صوب النافذة– ذات الشباك الحديدي– المطلة على المدينة مركزة نظرها بعيدا، وعلى وقع الإحساس بالحسرة ارتدت بالزمن إلى الوراء فاسترجعت على إثره لحظات من نوستالجيا الماضي بذكرياته الأبية على النسيان مستخدمة لغة البوح لعلها تكون بلسما شافيا لمعاناتها ( في مشهد بصري بدت من خلاله مدينة تطوان غير واضحة المعالم إشارة إلى الضبابية التي تلف الذهن لحظة التخمين في الذكريات ومحاولة

استرجاعها من جديد، وبشكل تدريجي اتضحت صورتها وانكشفت معالمها بعد أن انحدرت الكاميرا بشكل بانورامي عمودي خفيف من الأعلى نحو الأسفل أقحمت المشاهد وجها لوجه أمام ذكريات الماضي الدفين).

عند السرد البصري لذكريات الماضي نرى الساردة تظهر في بعض المشاهد الفيلمية ليس باعتبارها شخصية فاعلة في تحريك الأحداث، ولكن باعتبارها ساردة تظهر للمشاهد بشكل مرئي وهي تتجول بين الدروب والأزقة دون أن تنطق ببنت شفة وتتخفى عن أنظار الشخصيات الفيلمية الأخرى، وذلك لكي تقنع المشاهد بأن الأحداث الفيلمية تحكى من وجهة نظرها الشخصية .

تظهر وفاء الساردة في مشاهد مختلفة في الفيلم "تؤطرها"[40] الكاميرا في أغلب اللحظات بلقطات مقربة ( صدر وقامة)[41] تبرز ملامحها التي تتأرجح بين القلق والذهول والحزن والتعاسة التي تزداد حدتها تدريجيا لتصل إلى حد البكاء، كما تلتقط لها الكاميرا صورا من زوايا مختلفة ومتباينة، إما من الخلف لتبيان عجزها وضعفها عن مقاومة التيارات المتضاربة في نفسها، أو من الأمام – بواسطة حركة ترافلينغ خلفي في أغلب الأحيان– للإشارة إلى وضعها القلق ونظراتها المريبة، أو من الجانب الأيمن لتتبع خطاها الوئيدة وتحركاتها المتعثرة. ونراها في أحيان عديدة تمشي في أزقة ضيقة قد تصل إلى درجة الانسداد، وهذا إشارة إلى اختناقها وإحساسها بالدوران، وقد تجد نفسها محاصرة إما بجدار إسمنتي أو بحاجز وهمي مصطنع.

في اللقطات الفيلمية المدرجة أسفله، نلاحظ أن ملامح الساردة تبين عن وضعها النفسي القلق والحزين والمتوتر، وقد تم تدعيم الطابع المأساوي للقطات بلون الإضاءة الخافت ( اللقطة 1–2) وبشكل الزقاق الضيق الذي يرمز إلى الاختناق النفسي (اللقطة 3).

1

2

3

أما في الرواية فقد أسندت لها مهمة السرد باعتبارها ساردا يحكي عن ذكريات ماضيه الحافل بالأحداث الدرامية المأساوية، ويعلق على الأحداث ويفصح عن وجهات نظره الشخصية، ويكشف عن وضعيته النفسية الآنية المحرجة والقلقة، باستعمال اللغة السردية الواصفة للحالة النفسية.

**2-4-3. وفاء الطفلة**

ظلت وفاء في كافة مسارات الحكي الروائي بدون اسم يذكر، باستثناء الألقاب الوضيعة التي تكنى بها باعتبارها فتاة لقيطة وابنة زنا، لذلك تم تحديدها بالصيغة المجهولة "س". كانت ذات مظهر جميل، فتاة صبية في مقتبل العمر، قد أهينت مرات عديدة بسب انتمائها إلى الدار الكبيرة "دار البغايا"، ظلت إلى أمد طويل تؤرقها الهواجس النفسية، تعرضت لمحاولة اغتصاب نجت منها بأعجوبة بعد أن فرت من المجرمين: أعوان وخدمة عايشة الكحلة، ونقلت على إثرها إلى المستشفى...، إلا أنه في الفيلم لم تتعرض لأية محاولة اعتداء وحشي، وقد ذهبت رفقة مي رحمة إلى البادية لاقتناء أضحية العيد وليس من أجل أن تقضي فيها العطلة الموسمية، لذلك نجد أن أحداثا كثيرة مرتبطة بالبادية قد حذفت في الفيلم مثل الالتقاء بالمهداوية ومشاطرتها آلامها وأحزانها وسلسلة من الحكايات العجيبة والبعيدة عن حدود المنطق والتي كانت تسرد على لسان نساء القرية وأغلبها مرتبط بالبحيرة المتواجدة في القرية المفعمة بالأسرار، ولم تكن تقصد سطح منزل السي الأمين لمشاهدة زرقة السماء ولصنع عوالم متخيلة تخفف عنها ألم اليومي الذي يرخي بظلاله عليها...، أما من حيث عنصر التشابه بين صورة وفاء في الرواية وصورتها في الفيلم، فيمكن تحديده على النحو التالي: أنها طفلة لقيطة تنتمي إلى الدار الكبيرة، جميلة الهيئة ذات شعر أسود فاحم حريري، استقبلها السي الأمين ومي رحمة في منزلهما الذي يكتريانه وأغدقا عليها العطف والحنان، تبدو في أغلب الأحيان شاردة الذهن حزينة وتعيسة، لم ترض بحياة الذل والمهانة وينتابها الإحساس بالقلق والضجر، سيما وأنها ترى بشكل دوري نساء ورجالا يترددون على الدار الكبيرة لقضاء نزواتهم العابرة، وقد استفحل الأمر وأحست بالضياع لما اكتشفت أنها مجرد فتاة لقيطة عثر عليها مرمية بين جنبات منزل الزاهية.

أطرتها الكاميرا بـ"لقطة مقربة صدر" كشفت عن نفسية حزينة ومتذمرة

كانت تظهر رفقة سعيدة في أغلب اللحظات (لأنها صديقة الطفولة وزميلتها في الدراسة) ثم رفقة مي رحمة والسي الأمين ( لأنهما ينبوع الرأفة والحنان ولولاهما لكان مصير وفاء الضياع المحتم)، كما أنها كانت تتواجد صحبة الزاهية في مشاهد درامية يخيم عليها الحزن والقلق.

أطرتها الكاميرا الفيلمية بلقطات متنوعة، وذلك تماشيا مع الدلالة المقصودة وانسجاما مع طبيعة الحدث المثار[42] فعندما تعرضت وفاء للإهانة من لدن نفسية، أطرتها الكاميرا بلقطة مقربة قامة كشفت ثباتها في وضعية محددة لا تحيد عنها؛ إذ أصبحت كالعمود الخشبي لا تقوى على الحراك، وتوضح ذلك اللقطة المدرجة أسفله.

قد تم تأطيرها في بعض المشاهد الفيلمية بلقطات مقربة صدر كشفت عن الحزن الذي يعلو محياها، أما في أحيان أخرى فقد أدارت وفاء ظهرها للجمهور والتقطت لها الصورة من الخلف وذلك في مواضع محددة تحكمها غايات فنية وتعبيرية؛ ففي إحدى المشاهد الفيلمية ستزود سعيدة صديقتها وفاء بسر، أفجعها وجعلها تكره طعم الحياة، يكمن في كونها "بنت لقيطة" تقطن بين أحضان العاهرات وبائعات الهوى، لم تستسغ وفاء ما قيل عنها فتجدمت خطاها وأصبحت كالعمود الخشبي لا تقوى على الحراك، أحست بالدونية والإقصاء الاجتماعي؛ لذلك فقد كان التقاط الصورة من الخلف هو الاختيار الأنسب لزاوية التصوير، لأن وفاء لم تستطع إدارة وجهها للجمهور بحكم إحساسها بالخجل.

التقاط الصورة من الخلف من زاوية تصوير عادية[43]

### 5-3. التشكيل الفضائي وإنتاج المعنى بين الرواية والفيلم

مما لا شك فيه أن معظم أنواع المحكي تفترض منطقيا إطارا فضائيا تقع فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، وقد سبق أن أشرنا إلى أن الفضاء ليس مجرد جدران أربعة يقع فيها الحدث أو امتداد واسع لزقاق، بل هو ذاكرة تخلد لأحداث تنتمي لنوستالجيا الماضي.

تتعدد العلاقات التي تجمعنا بالفضاء؛ فهناك فضاءات يرتاح فيها الفرد ويحس بنوع من الحيوية عند تواجده فيها، وهناك فضاءات أخرى يشعر فيها الفرد بالقلق والتوتر وتحذوه الرغبة لكي يبتعد عنها...، وفي

السينما تعمل عدسة الكاميرا على التقاط قطعة من الفضاء تكون مؤطرة بشكل يتناسب والغايات الفنية الجمالية للعمل الفيلمي ويتماهى مع أهدافه الدرامية إلخ، « يعمل الإطار على حصر الفضاء ضمن حدود ثلاثية الأبعاد، فبحسب عمق الصورة نتحدث عن توالي المستويات ( الواجهة الأمامية- الخلفية)، أما بالنظر إلى وجهة النظر فتُحدد بواسطة الكاميرا وزاوية التقاط الصورة ( زاوية أمامية بمرأى النظر، زاوية غطس، زاوية غطس مضاد)»[44] وتبعا لذلك فالعناصر المشكلة للفضاء السينمائي تؤطر على نحو مخصوص وتنتظم بشكل يتناسب والغايات الفنية وينسجم مع الأبعاد الدرامية المراد تحقيقها... كما أن « الفضاء يشكل أحد أهم العناصر الأكثر تعبيرية في الفيلم، إذ عن طريقه يتم ترتيب الشخصيات بحسب أهميتها والمشاهد وفق الوظيفة التي يريد منحها المخرج لها، فبواسطته يمكن معرفة حدود الصراع الدرامي المتولد في الفيلم»[45]

تعددت الفضاءات في الفيلم وتباينت خصوصياتها واختلفت وتيرة ظهورها ودرجة تبئيرها، ونظرا لأن المحكي الفيلمي هو سرد استرجاعي لذكريات الطفولة، فإن الأمكنة التي احتضنت الحدث قُدمت وفق منظور الساردة وأضفت عليها صبغتها الذاتية، وذلك في إطار تذويتها للأشياء، وسيتبدى لنا ذلك بشكل جلي من خلال عرضنا لبعض الفضاءات الفيلمية.

### 1-5-3. الدار الكبيرة

منزل سيء السمعة يتكون من طابقين وبه غرف كثيرة، يتردد عليه أصحاب اللذة العابرة لقضاء رغباتهم الجنسية، ونستشف ذلك من خلال المقطع الروائي التالي: «داركم دار بغايا، هذا ما قالته لي سعيدة ونحن متوجهتان إلى المدرسة. بدهشة نظرت إليها، لم أدرك معنى كلامها. ذكرت أن أمها حدثتها عن أشياء قبيحة تجري في دارنا.»[46]

لم تكن وفاء لتشعر بالراحة قط وهي متواجدة في تلك الدار المأهولة ببائعات الهوى والتي تطالها المداهمات البوليسية بشكل دوري، إلى حد أنها كانت تجهش بالبكاء وتعلو محياها الكآبة باستمرار عندما ترى رجالا ونساء غرباء يقصدون الدار لقضاء رغباتهم الجنسية، ونلاحظ أن طابع الإضاءة الخافت، المائل إلى السواد في أغلب الأحيان، يخيم على الدار الكبيرة ويجعلها موطنا للبؤس ومستودعا للآلام والجراح.

صورت الكاميرا المشاهد الجنسية والعلاقات المشبوهة من مسافة بعيدة وبإضاءة خافتة

نلاحظ هنا مدى فاعلية الفضاء في هاته اللقطة حيث تبدو الإضاءة على وجه وفاء، لتقريب انفعالات الشخصية إلى المشاهد

### 2-5-3. الأزقة

تظهر الساردة وفاء، في لقطات فيلمية متعددة، وهي تمشي بخطى وئيدة في الأزقة المجاورة لدار الزاهية، ويظل الصمت يلازمها في تجوالها بين الدروب والأزقة .

تبدو وفاء، في اللقطة المدرجة أسفله، في وضعية مريبة تعلو محياها الحيرة ويساورها القلق، وحتى ملامحها لا تظهر بوضوح تام، وما يعزز شعورها بالكآبة والاختناق النفسي هو تحركها في فضاء ضيق تخيم عليه العتمة إلا من ضوء خفيف منبعث من عمق الحقل، تؤطرها الكاميرا بلقطة مقربة صدر مدعمة بحركة ترافلينغ خلفي بطيء أسهمت في إيصال مشاعر اليأس والإحباط التي تغمر وفاء إلى المشاهد.

إن طبيعة الزقاق الضيق الذي تحيط به الظلمة لمؤشر دال يعكس حدة الاختناق النفسي الذي تستشعره الساردة وفاء، بسبب ذكريات الماضي الأليم وبفعل تساؤلات الحاضر المقلقة والمريبة.

نلاحظ أن الأزقة التي تمشي فيها وفاء ليست بالفضاء الباعث على الراحة والطمأنينة، بقدر ما يسهم في تأزيم الحالة النفسية ويخلق الإحساس بالتذمر ويبعث على القلق، وقد ارتبط ذلك الفضاء في المحكي الروائي بمعاني الخوف والذعر، إلى درجة أن الأزقة أصبحت موطنا للسكارى والمعربدين واللصوص الذين يعتدون على المارة ويسلبون أموالهم ويخلقون الرعب في نفوسهم ويزعجون الساكنة بصخبهم المتواصل ليل نهار: «امرأة تستغيث. شاب ينهمر دم قان من عنقه ووجهه. أحذية ملقاة على الأرض. الكل أمامنا يهرول في جزع كبير. والخوف يقتلنا، وقفت أمام باب منزل. مما رحمة لا تستطيع الجري...ترتعد وتتمتم بأدعية. وقفت قربها مفزوعة مما أرى...رفع أقصرهم قامة وأنحفهم سيفه في وجه مما رحمة، وهو ينعتها بأفظع الألقاب...وصلنا في حالة رهيبة من الذعر. كل الجيران أغلقوا أبوابهم من الخوف...كادت أنفاسنا تتوقف.»[47]

**3-5-3. المقبرة**

مكان مخصص لدفن الأموات كانت تقضي فيه "س" جزءا من لحظاتها الطفولية تلهو وتمرح رفقة أقرانها، وقد بدا ذلك مشهدا متكررا سواء في المحكي الفيلمي أو الروائي: « نتسلق الأشجار نقفز على القبور، ونعبث بالأزبال. أوغادا كنا، نستهدف القطط والكلاب بأحجارنا، ويحاول الأولاد أن يغرسوا فيها سكاكينهم...نمرح ونلعب بما يصلح للعب وبما لا يصلح»[48] إلا أن الفيلم لم يقتصر على جعل المقبرة فضاء لدفن الأموات أو للعب واللهو، وإنما اعتبرها فضاء يبعث على التذكر؛ وللتمثيل على ذلك ندرج إحدى اللقطات الفيلمية التي تظهر فيها الساردة وفاء متكئة على جذع شجرة وتستنشق الرائحة الزكية التي تفوح من نبات أخضر، وعلى حين غرة انبثقت

من رماد ذاكرتها لحظة من لحظات فترة طفولتها–على شكل شريط سمعي لا يتعدى بضعة ثوان منبعث من خارج حقل مجال الرؤية– وهي تلهو رفقة صديقاتها في المقبرة.

تمثل المقبرة، إلى جانب كونها فضاء للتذكر، ملاذا للشكوى من نوائب الزمن وتقلبات الدهر؛ فعندما توفي السي الأمين توجهت مي رحمة إلى المقبرة لكي تترحم على روح زوجها وتشكو له ما حل بها من ألم وحزن، فأطرتها الكاميرا بلقطات تتأرجح بين اللقطة المتوسطة واللقطة المقربة صدر لتصوير مظهرها الخارجي وتقريب ملامحها الحزينة، في محاولة لإدراج المشاهد داخل المحنة وكسب تعاطفه مع الشخصية.

**6-3. آليات اشتغال الوصف بين الرواية والفيلم**

إن هناك ترابطا عضويا بين الزمن والوصف؛ حيث إن هذا الأخير يؤثر في حركية الزمن ويدفع بالسرد إلى التوقف في نقطة محددة، وإذا كانت اللغة هي الأداة التي يعتمدها الروائي لوصف الشخصيات والأمكنة، فإن المخرج يستند إلى الوسيط السمعي البصري لعرض الموصوفات الفيلمية وإظهارها إلى المشاهد بشكل آني لحظي دون أن يحتاج إلى تتبع مسارات السرد لكي تكتمل صورة الأشياء الموصوفة في ذهنه؛ فالسينما قائمة على فكرة 'الأنا –هنا'؛ العرض والكشف.

إن الاستراتيجية المتبعة في تقريب الملامح النفسية للشخصيات الفيلمية إلى المشاهد تختلف عن نظيرتها الروائية؛ فعند تصوير الشخصية وهي تبكي أو تتألم، فإنه يتم تأطير الوجه بلقطة مكبرة ترصد انفعالاتها النفسية، أو يتم إيراد موسيقى حزينة تتماهى مع خصوصيات الموقف الدرامي .

عند تأمل الصورة الآتية التي توضح دور الموسيقى في تعزيز الطابع المأساوي للمشهد، فإنه يظهر تعرض شخص للقتل من قبل أحد قطاع الطرق في مشهد مروع ومفزع، وفي أقصى يمين الصورة نجد الموسيقار يعزف أغان حزينة تتناسب والوضعية الدرامية المأساوية.

Source de l'image : (1958). Le rôle de la musique dans un film. Séquences, (14), 10–13.
https://id.erudit.org/iderudit/52218ac

إن رواية "سرير الأسرار" والفيلم المصاحب لها قد حاولا استجلاء البعد النفسي لدى الشخصيات، إلا أن لكل منهما تقنياته الخاصة؛ فالروائي يعمد إلى سرد النعوت والأوصاف النفسية باللغة الواصفة المعبرة الموحية، ومن الأمثلة الدالة على ذلك في رواية "سرير الأسرار"، نذكر: "كانت شاحبة، جسد نحيل يرتعد وأصابع مصفرة"، "الكل أمامنا يهرول في جزع كبير"، "وصلنا في حالة رهيبة من الذعر" ، "كادت أنفاسنا تتوقف"، "ارتعدت أطرافنا نحن الصغار رعبا"، " امرأة تستغيث. شاب منهمر دم قان من عنقه ووجهه"، "فيرتجف قلبي من الهلع"، "بعيون كوتها النار توجهت أمي" ، " بكيت كثيرا" ،"وقفت قربها مفزوعة مما أرى" ،"خفقان قلبي الشديد"، "عيون الأم لم تفتر من البكاء"، " استشعرت خوفا وثقلا يجثم على نفسي وضيقا يجثو على صدري"، "دب في أحاسيسي خوف رهيب"، "لحن جنائزي مروع يسافر في ظلماتي الداخلية"، "حجافل الخوف والغضب تشق شراييني"، "أسرارنا كوابيس مرعبة مفزعة"، "يذرفن دموعهن في صمت. تحسرا ندما رثاء لحالهن" إلخ.

نجد في الفيلم توظيفا لتقنيات وأساليب سينمائية تسعف إلى حد كبير في تصوير الجانب النفسي، نذكر منها: طابع الإضاءة الخافت الذي يميل إلى العتمة/ الأزقة الضيقة/ الملابس السوداء/ الخوف والقلق المخيم على ملامح الوجه والنظرات الثاقبة/ النغمات الموسيقية الحزينة إلخ.

## 4.خاتمة:

يمكن أن نخلص، من الدراسة المقارنة للمحكيين الروائي والفيلمي في "سرير الأسرار"، إلى مجموعة من النتائج نحددها على النحو التالي:

– إن إنتاج السردية ليست خاصية مرتبطة باللفظي، بل تتجاوزه إلى الوسائط الأخرى غير اللفظية.

– تتوسل رواية "سرير الأسرار" بالبعد اللفظي لإنتاج المتخيل الروائي، أما الفيلم المصاحب لها فينتج سردا بصريا عبر صور تتعاقب وتتداخل؛ فالمحكي هنا نتاج بصري خالص المسؤول الوحيد عن إنتاجه هي عناصر اللغة السينمائية وآلياتها.

– ليس من الضروري أن يلتزم المخرج بالنقل الحرفي الأمين لأحداث النص الروائي إلى الشاشة؛ لأن ذلك قد لا ينسجم ورؤاه الجمالية وقد لا يتناسب والحيز الزمني المخصص لعرض الفيلم، بل الأحرى أن يراهن على الجودة الفنية في صنع مشاهد فيلمية مشبعة بالدلالات الرمزية وقادرة على تحريك مشاعر الإنسان ودغدغة أحاسيسه.

– إن إنتاج النمط السردي سواء أكان شكل ظهوره لفظيا أم بصريا يحتاج إلى قائم به يتولى مهمة سرد الأحداث؛ ففي الرواية نتحدث في أغلب الأحيان عن سارد أحادي أما في الفيلم فالسراد متعددون، فهناك المصور الأكبر الذي يحتل موقع الكاميرا ويقوم بالتصوير الموضوعي لمشاهد الفيلم، إلى السارد الثانوي الذي جسدته "وفاء" بشكل مرئي في فيلم "سرير الأسرار."

– إذا كانت رواية "سرير الأسرار" تعتمد السرود الوصفية في تقديم الشخصية ويعمل القارئ على تتبع مجمل الأوصاف، فإن الفيلم يعرضها بشكل مرئي وملموس مما يسمح للمشاهد بتكوين فكرة عنها من خلال المعيار الجسدي والمظهر الفيزيولوجي وكل ما يتعلق بها من شكل اللباس والقسمات البدنية وملامح الوجه والصفات

واللازمات السلوكية وطريقة المشي والحركة والصوت.. وما توحي به الأمكنة والأشياء والإنارة والأصوات، ويتطلب الفهم الأمثل للشخصية أن نجمع كل هذه الخصائص من أجل رسم معالم الشخصية في كافة أبعادها.

– من خصائص صورة الشخصية الفيلمية أنها تظل خاضعة للتقطيع فتمر حسب سلم اللقطات مثلا، وتبعا لأسلوب الكتابة السينمائية من اللقطة العامة إلى المتوسطة إلى المقربة المكبرة، كما تؤخذ من الخلف عبر الظهر ومن الجانب ومن الأمام أي من عدة زوايا وعبر سلالم متعددة.

– إذا كان الفضاء نتاج العملية الوصفية اللفظية في رواية "سرير الأسرار"؛ حيث يتشكل ذهنيا في مخيلة القارئ، فإنه في الفيلم يظهر بشكل مادي وبمواصفات محددة، مما يضفي عليه صبغة الواقعية.

– لا يمكن أن نفصل الفضاء عن الشخصيات وصفاتها وملامحها لكونها عناصر تشكل الفضاء إلى جانب عناصر أخرى، وتضفي عليه حمولات دلالية إضافة للمرجعية التي يحملها.

– يُنظر إلى الفضاء من المنظور النفسي؛ فهناك فضاءات تخلق الأمن والاطمئنان وتجلب الراحة والسكينة، وهناك فضاءات أخرى تكون معادلا موضوعيا للتعاسة والحزن.

– يتم اختيار فضاء وقوع الأحداث الفيلمية بعناية شديدة تتناسب ومقاصد الشريط الفيلمي وغاياته الفنية الدرامية.

–إن الزمن السردي في الرواية يظل مقيدا بالتقنيات السردية الروائية، أما الزمن الفيلمي فإنه ينفتح على التقنيات البصرية السينمائية؛ وهذا شيء طبيعي واعتيادي مادام كل جنس فني يتميز بسمات معينة ويخضع لخصوصيات الوسيط وينضبط لإكراهاته.

– إذا كانت الرواية تعتمد الوسيط اللغوي للوصف النفسي للشخصيات، فإن الفيلم المقتبس عن رواية "سرير الأسرار" في كشفه عن هذا الجانب النفسي يستعين بتقنيات اخرى مختلفة عن نظيرتها الروائية والتي تفرضها طبيعة العمل السينمائي، حيث نذكر على سبيل المثال لا الحصر: نوعية اللقطات المستخدمة وطبيعة الإنارة الموظفة، وشكل النغمات الموسيقية المعتمدة، وطبيعة الفضاء الذي تجري فيه الأحداث.

وختاما ينبغي التنبيه إلى أن عناصر المحكي تترابط فيما بينها لتشكل بنية متلاحمة ومتماسكة ومتفاعلة، وقد يصعب على الدارس للمحكي أن يتناول كل عنصر من عناصره ويدرسه في استقلال تام عن المكونات الأخرى.

**الهوامش:**

[1]- لقد ظل الأدب، ردها من الزمن، سيد عرش البلاغة وموطن التعبير الفني بدون منازع، مكتسبا بذلك سلطة تقديرية ووضعية اعتبارية في نفوس القراء ودارسي الأدب، مما جعله يتبوأ سلم الهرمية الإبداعية ببلاغة كلماته ومتخيله الكتابي الذي يجعل المتلقي النهم يرتحل في سراديب عوالم تخييلية من صنع الأديب المبدع،

[2]- إن توغل السمعي البصري في دروب حياتنا اليومية، سينجم عنه تحول في أنماط أذواقنا الفنية التي أصبحت تميل وتنجذب لإغراءات الصورة، «وهو مؤشر على دخول الثقافة الجماهيرية عموما والفن الحديث خصوصا، عصرا جديدا هو عصر الاتصال أو عصر الميديا»

عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة: الصورة بين الفن والتواصل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،2012، ص207.

[3]- وافية بن مسعود، السرديات المقارنة: المرجعيات والمفاهيم، مجلة كلية الآداب، العدد 18، جامعة محمد خيضر –بسكرة، 2016، ص 320.

[4]-Roland Barthes. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, p 01.

DOI : https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113

www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113 p 01.

[5]- عبد الرزاق (الزاهير)، السرد الفيلمي قراءة سيميائية، دار توبقال للنشر، ط1، 1994، ص 09.

[6]- المرجع نفسه، ص 09.

[7]- André Gardies, Le récit filmique, Hachette, Paris, 1993, p11.

[8]- وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دار الوسام العربي للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر،2011، ص 09.

[9]- « نعني بالوسيط الأداة التقنية والقناة الإدراكية التي تمر الحكاية بواسطتها.»

عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي قراءة سيميائية، مرجع سابق، ص 09.

[10]- وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، مرجع سابق، ص 15.

[11]- « لنضرب مثلا على أهمية الوسيط بتلك الصعوبة التي تعترض كل مؤلف للفيلم وهو يحاول أفلمة رواية مكتوبة، نجد أنه في الأخير يقدم عملا– مهما كان أمينا– لا علاقة له بالرواية المكتوبة وقد يعبر قارئ الرواية وهو يشاهد الفيلم المبني عليها عن خيبة أو إعجاب أو نفور، ومرد هذا الاضطراب في الإحساس جهله بكون الوسيط الفيلمي ( السمعي البصري) يفرض قيودا وشروطا على المحكي تختلف تماما عن الوسيط الكتابي البصري.»

عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي، مرجع سابق، ص 09–10.

[12]- القصة (Histoire): مجموع الأحداث المروية (L'ensemble des évènements racontés )

Gérard Genette, Nouveau discours du récit, éd seuil, Paris, 1983, p10

[13]- وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، مرجع سابق، ص 67.

[14]- Ahcene Laib, L'adaptation cinématographique, entre fidélité infidélité à l'œuvre littéraire à l'exemple de L'opium et le bâton, Synergies Algérie n° 13 – 2011, p 169.

[15]- حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005، ص 46.

[16]- البشير الدامون، سرير الأسرار، دار الآداب، ط1، بيروت، 2008.

[17]- فيلم "سرير الأسرار"، إخراج: جيلالي فرحاتي *قصة: بشير الدامون * سيناريو وحوار: جيلالي فرحاتي، إنتاج: هرقل للإنتاج ( المغرب01 / 2013/12).

[18]– حوار أجراه نجيب مبارك مع الروائي البشير الدامون في موضوع، البشير الدامون: أعمالي تمتلك عقدة مغربية. يمكن الرجوع إلى الموقع الالكتروني التالي: https://www.alaraby.co.uk/diffah/interviews

[19]– خالد الخضري، المخرجون السينمائيون المغاربة دراسة ودليل، شركة الدوحة للطباعة والنشر، الرباط، 1996، ص 188.

[20]– لم يورد الخضري في معرض حديثه عن الإنتاجات الفيلمية لجيلالي فرحاتي فيلمين موسومين بـ: "ذاكرة معتقلة" (2004)، "سرير الأسرار" (2013) لنفس المخرج، وهذا يبدو طبيعيا مادام الكتاب الذي أنتجه "الخضري" قد تمت طباعته سنة 1996، أي قبل أن ينتج "فرحاتي" هذين العملين الفنيين.

[21]– إن التصريحات المدرجة أعلاه هي في الأصل حوار أجراه نزار الفراوي مع جيلالي فرحاتي في مدينة طنجة فبراير 2014، وقد عرض الحوار في الصفحة الرسمية لوكالة المغرب العربي للأنباء تحت عنوان: الجيلالي فرحاتي: الاقتباس ليس نسخا بصريا للنص، بل كتابة ثانية تملأ بياضاته، و قد تم نقل مضمون الخبر على صفحة مجلة هسبريس الإكترونية: https://www.hespress.com/art-et-culture/133231.htm

[22]– البشير الدامون، سرير الأسرار، ص 05.

[23]– ظلت الفتاة الصبية، أو بنت للا الزاهية بالتبني، بدون اسم في مختلف مسارات الحكي، سوى أنها لقبت بألقاب قبيحة. وقصد الالتزام بالحياد والموضوعية، سنسمها بحرف "س" للدلالة على الفتاة الشخصية المساهمة في تحريك دواليب الأحداث، أما الفتاة الناضجة التي تسرد أحداث طفولتها فنسمها بالشخصية الساردة أو الذات الحاكية، وهي في المتخيل الحكائي الفتاة الصبية التي كبرت وأرادت أن تحكي عن ذكرياتها الماضية.

[24]– سرير الأسرار، ص25.

[25]– المصدر نفسه، ص 32-33.

[26]– المصدر نفسه، ص 86.

[27]– المصدر نفسه، ص 101.

[28]– المصدر نفسه، ص 132.

[29]– المصدر نفسه، ص 156.

[30]– المصدر نفسه، ص 185.

[31]– عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي قراءة سيميائية، مرجع سابق، ص 5

[32]– ميز الدارسون بين نوعين مختلفين من وجهات النظر:

*وجهة النظر المرئية/ الفيزيولوجية :(le point de vue physique) بواسطتها نرى المشاهد الفيلمية، وهي تتراوح بين الرؤية الصفرية (يعرض المشهد بشكل موضوعي)، وبين الرؤية الداخلية (يعرض المشهد حسب وجهة نظر شخصية معينة) .

يتحدث "فرانسوا جوست (François jost) "عن المعاينة (Ocularisation) والسماعية (Auricularisation) في تحديده لوجهة النظر المرئية والسمعية، وذلك انسجاما مع الخصوصيات النوعية التي تميز السينمائي الذي يشتغل وفق سجلين اثنين هما: الصوت والصورة.

* وجهة النظر المعرفية (le point de vue cognitif): تسمى في بعض الأحيان تبئيرا.

Marie-Thérèse Journot, Le vocabulaire du cinéma, Armand Colin,3e éd, Paris, 2011, p 56

[33]– « إن الكاميرا هي الآلة التي تكتب بها السينما لغتها وهي من أهم مقومات اللغة السينمائية: بواسطتها تأخذ اللقطات والصور، ويحدد الإطار، وتنظم المشاهد. تستحيل الكاميرا إلى العين التي يرى المتفرج العالم من خلالها. من خلال حركة الكاميرا تزداد الحدة الدرامية للصورة الفيلمية: مثل متابعة حركة شخص أو شيء، أو خلق وهم الحركة، وتحديد العلاقة المكانية بين عنصري الحركة مثل الشعور بالخوف الذي يبديه شخص تجاه شخص آخر.»

عبد العالي معزوز، فلسفة السينما، الصورة السينمائية بين الفن والفكر، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2017، ص176.

[34]– بانورامي (Panoramique): نستخدم في الغالب اللفظ المختصر "بانو" (Pano) للإشارة إلى الحركة الدائرية لآلة التصوير حول محورها. البانورامي الأفقي (le panoramique horizontal) يغطي مجالا ممتدا من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين، أما البانورامي العمودي/ الرأسي (le panoramique vertical) فإنه يحيط بالمجال الممتد من الأعلى إلى الأسفل أو من الأسفل إلى الأعلى. إن مسارها المقوس الدائري يغطي بشكل سريع مساحة واسعة من الفضاء. البانورامي المصاحب (le panoramique d'accompagnement) يتتبع خطى شخص أو شيء وهو في وضعية حركة.

Marie-Thérèse Journot, Le vocabulaire du cinéma, op. cit., p 87.

[35]- سرير الأسرار، ص 05.

[36]- المصدر نفسه، ص 38.

[37]- المصدر نفسه، ص 12.

[38]- حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، مرجع سابق، ص 162.

[39]-المرجع نفسه، ص 164.

[40]- التأطير (Cadrage): هو اختيار لزاوية من زوايا التصوير، لسلم من سلالم اللقطات، لطريقة معينة في تنظيم الأشياء والشخصيات في الحقل.

Francis Vanoye, Récit écrit Récit filmique, éd Cédic, Paris, 1979. p 221.

[41]- يوجد نمطان من اللقطات المقربة (Plans rapprochés): اللقطة المقربة قامة (le plan rapproché taille) واللقطة المقربة صدر (le plan rapproché poitrine). يُستخدمان لتقريب المشاهد من أفعال الشخصيات وأقوالها، وكذا لرصد أحاسيسها وانطباعاتها وتعابير ملامحها. توظف اللقطة المقربة قامة لتأطير الشخصيات من الرأس إلى حدود الحزام (ceinture)، ويتم التركيز فيها على أفعال الشخصية وأقوالها دون إغفال لمظهرها الفيزيولوجي، أما الديكور فيوظف لموقعة الأحداث في سياق معين، ويظهر في الخلفية. وبالنسبة للقطة المقربة صدر فتؤطر الجزء العلوي من الجسد ( من الرأس إلى أسفل الإبطين بقليل) وتستخدم لرصد انطباعاته وأحواله النفسية من خلال تركيز النظر على الملامح.

https://devenir-realisateur.com/lechelle-des-plans/plan-rapproché

[42]- « إن حركة الكاميرا أنواع وتنهض بوظائف شتى: وصفية ودرامية وإيقاعية. بواسطة الحركة إلى الخلف travelling avant يمكن الإيحاء بالختام، أو بالابتعاد في المكان، أو بالانفصال الأخلاقي، أو قد يوحي بالشعور بالوحدة والعزلة والوهن والضعف. أما الحركة المتجهة إلى الأمام travelling avant فلها وظائف تعبيرية منها ما يلي: الولوج إلى المكان الذي ستدور فيه الحركة، إبراز العنصر الدرامي، المرور إلى الحياة الداخلية أو إلى العالم الداخلي، وغالبا ما يعبر هذا النوع من الحركة عن ما تسقطه الذات على العالم الخارجي من شكوك كما أنه يتيح صنع اللقطة المكبرة. وأخيرا حركة الكاميرا فيما يعرف باللقطة البانورامية، إما أفقيا أو عموديا. وهناك في اللقطات العامة اللقطات الوصفية التي تعتبر وظيفتها إخبارية وإعلامية، وهناك التعبيرية والتي مهمتها أن توحي بانطباع معين مثل الشعور بالدوار، وأخيرا اللقطات العامة التي تنهض بوظيفة درامية مثل الشعور بالخطر، أو الإحساس بالخوف أو غيره.»

عبد العالي معزوز، فلسفة السينما: الصورة السينمائية بين الفن والفكر، مرجع سابق، ص 176- 177.

[43]- لما توضع الكاميرا بشكل أفقي على ارتفاع نظر الإنسان، فإن زاوية التصوير تبدو عادية (normal)، و يمكن للمخرج ( le réalisateur) أن يصور موضوعه بطريقة غاطسة (Plongée) (من خلال توجيه زاوية النظر من فوق إلى تحت- المترجم)، أو بطريقة غطس مضاد( contre plongée) (من خلال توجيه زاوية النظر من تحت إلى أعلى- المترجم).

Marie-Thérèse Journot, Le vocabulaire du cinéma, op. cit., p 07.

[44]- Marie-Thérèse Journot, Le vocabulaire du cinéma, op. cit., p 43-44.

[45]- لوي دي جانيتي، فهم السينما، 8 السينما والأدب، ترجمة جعفر علي، منشورات عيون المقالات، 1993، ص 38.

[46]- سرير الأسرار، ص 10.

[47]- المصدر نفسه، ص26.

[48]- المصدر نفسه، ص33.