العدد: 01 المجلد: 09 ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

الشخصية بين النص الروائي والنص الفيلمي
–قراءة سيميائية في رواية و فيلم "الفيل الأزرق"

أمينة رقيق
أستاذ محاضر أ
قسم اللغة والأدب العربي - كلية الآداب واللغات
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
البريد الإلكتروني aminare2007@yahoo.fr

الملخص:

تسعى هذه الورقة البحثية إلى الغوص في أعماق شخصيات أنموذج عن الأعمال الأدبية التي تحولت إلى عمل درامي، وهو "الفيل الأزرق". و ليست بصدد تقرير ما إذا كان الفيلم تجسيدا حقيقيا لنص الرواية، إنما القصدُ القراءة السيميائية لملامح الشخصيات في النصَّين الروائي والفيلمي، وفق التصويرين اللغوي والسينمائي، في محاولة للوصول إلى درجة وضوح "فعل التلقي" عند القارئ/المشاهد حول شخصيات العمل الإبداعي، أو على الأقل تحديد دور الرؤيتين التأليفية والإخراجية في جعل المتلقي يتعايش مع الأحداث و الشخصيات.

الكلمات المفتاحية: سيمياء الشخصية، سيمياء الفيلم، الشخصيات الروائية.

Résumé :

Cet article scientifique à pour objectif d'analyser en profondeur les personnages du roman « l'éléphant bleu » qui une œuvre littéraire convertit en œuvre dramatique. Il na pas vocation d'établir si le film est une incarnation du roman; mais le but est la lecture sémiologique des traits caractéristiques des personnages dans les textes romanesque et filmographiques sur deux niveaux : le tournage linguistique et le cinématographique afin de déterminer le degré de clarté du «le fait de réception » chez le lecteur et/ou le téléspectateur à propos des personnages de l'œuvre créative; ou du moins déterminer le rôle des deux visions rédactionnelles et productives dans la coexistence du récepteur avec les événements et les personnages

مقدمة

تمثلت مهمة السرديات الحديثة في دراسة الأعمال الروائية و رصد الإنزياحات الجمالية فيها، وهو ما اصطلح عليه "شعرية الرواية" و صار العمل به وفق النظرية "الشعرية العامة" التي أخضعت لها كل الأجناس الأدبية. ثم تلقفت المقاربة السيميائية هذه الأعمال لتدرسها وفق استرتيجيات منهجية جديدة لسبر أغوارها و الكشف عن المدلولات الضمنية والأفكار المسربة من خلالها أو التي تمثل توجهاتها الإيديولوجية والفكرية والفنية، ومنه تشكل توجه جديد أطلق عليه "السسميائيات السردية".

وفي منحى مواز تدرجت المقاربة السيميائية في التطور لتتجاوز البحث في دلائلية اللغة بمفهومها التقليدي (اللساني) إلى معالجة الخطابات البصرية ممثلة في الصورة بنوعيها الثابتة والمتحركة، لتتشكل جملة من الإجراءات النقدية للخوض في هذه الخطابات ومن بينها "السينما" التي عُدت لغة قائمة بذاتها، وقراءة الصورة السينمائية تعني الإدراك الجامع لمضامين البُعدين التشكيلي و الأيقوني، ضمن مرحلتين: تعيينية سطحية، و تضمينية رمزية، تتخذ من اللقطة أو المتتالية وحدة للتحليل.

هذه قراءة ارتجالية لشخصيات فيلم "الفيل الأزرق" وفق التجسيدين اللغوي و البصري، أو بالأحرى كما قدمها لنا نصا الرواية والفيلم، و سيتم الاكتفاء بثلاث شخصيات محورية: البطل "الدكتور يحي راشد" و صديقه "شريف الكردي" الذي أُدخل للعلاج في مستشفى الأمراض النفسية والعقلية، ومن خلاله الشخصية الثانية ذات السمة العدائية "نائل".

1-النص الروائي والنص الفيلمي:

حين نتحدث عن تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي نكون أمام مرحلة وسطى وهي كتابة "السيناريو" من هنا يجب التفريق بين مصطلحات ثلاثة: إثنان منها تخص الجانب اللغوي اللساني، والآخر يخص لغة مركبة.

1-أ-النص الروائي

بالقدر الذي تبدو فيه الرواية معروفة، فإن تعريفها ليس بالأمر الهين نظرا لحداثتها و لتطورها المستمر، فناهيك عن التعاريف التي تحفل بحجم الرواية كمعيار لتحديدها نصيا أو دورها الاجتماعي كونها تصويرا لحياة المجتمع بطريقة أو بأخرى، إلا أن أهم التحديدات للنص الروائي هي التي تركز على معماره؛ ولعل أهم تعريف يتناول هذه الخاصية قول "محمود أمين العالم" : « يتشكل هذا المعمار في الرواية من عناصر متشابكة كسمات الشخصية الروائية و العوامل المتحكمة في مصائرها، والطابع التسجيلي ...ثم التحليلي وكذلك مكوناتها الأسلوبية، وعنصر المكان، ثم التصميم الذي تخضع له الرواية».[1](1)

1-ب-النص السينمائي

بعد أن كان السيناريو في بدايات السينما مجرد تخطيط لخطوات الفيلم وأحداثه، وترتيبا للقطاته، أدرك النقاد والكتاب والسينمائيون في وقت لاحق أهمية السيناريو السينمائي ولزوم تفرده بأساليبه السردية لتكون ظاهرة في بناء الفيلم .. ممّا جعل منه ركنا أساسيا يقوم على أساسه الفيلم السينمائي .

أحيانا يكون الكاتب الذي يكتب نصوص الأفلام.. هو المبدع الأدبي؛ فقد شاهدنا لكتّاب مثل"نجيب محفوظ" و"ماركيز"، و"جان كوكتو"، أفلاما كتبوا نصوصها للسينما مباشرة ولم تخرج إلى حيز الكتاب المطبوع.. إذْ نادرا ما توفر النصوص السينمائية قراءة ممتعة لأنها مجرد خريطة أو مؤشر للإنتاج النهائي.

1-جـ-النص الفيلمي

إن الفيلم بمثابة خطاب/ قول من قبل صانع الفيلم، يتم توجيهه إلى المتلقي، بقصد ما، وهو أيضا قول تم تثبيته بالكتابة/ بالتصويرعلى الفيلم الخام. والنص الفيلمي يجسده الفيلم من حيث هو « تشغيل مركب من رموز اللغة السينمائية ».[2]

فالفيلم هو نص؛ لأنه يمثل خطابا ذا فاعلية وقصدية، بل ولديه القدرة على التأثير في المتلقي عبر استخدام الرموز البصرية والسمعية التي وضعها صانع الفيلم، وهو نظام سيميائي « شديد التعقيد فهو ينطوي على لغات متعددة ، الصورة، الصوت، الموسيقى، المؤثرات وداخل كل حقل من حقول كل لغة نكون إزاء لغات داخلية تتعلق بالحقل نفسه، فالصورة السينمائية على سبيل المثال، يتدخل فيها الدور الخلاق لآلة التصوير من حيث حركاتها وتدخل هذه الحركة بحجم الصورة وطبيعة إطار الصورة والتكوين، كذلك التوليف الذي تخضع له الصورة وما يصح وما لا يصح في هذا التكوين، كما أن هنالك فرق فيما إذا كانت الانتقالات بالصورة خاضعة لمؤثر بصري مثل المزج أو الإظلام والظهور (fed in + fed out)، كذلك ما تظهر به الصورة وهل هناك عمق ميدان في تكوينها أم لا؟ ناهيك عن الزمان والمكان والأزياء والإضاءة ...ضف إلى ذلك السرد الفيلمي وما فيه من وجهات نظر وزوايا رؤية وصيغ وترتيب سردي».[3]

ونتيجة تفريقنا بين المصطلحين الأخيرين "النص السينمائي" "النص الفيلمي" تتمثل في أن الفرق بينهما هو فرق بين السينما كصناعة والفيلم كخطاب ناتج عن هذه الصناعة .

1-قصة وتفاصيل فيلم الفيل الأزرق: (4)

فيلم "الفيل الأزرق" هو فيلم من بطولة "كريم عبد العزيز" و"خالد الصاوي" و"نيللي كريم" يجسد الرواية التي تحمل العنوان نفسه، من تأليف "أحمد مراد"، أخرجه "مروان حامد"عام 2014 ، تدور أحداث الفيلم في جو من التشويق والإثارة حول شخص يدعى "يحي" يعمل طبيبا نفسيا كان قد مر بظروف عصيبة في حياته منها تعرضه لحادث أدى إلى وفاة ابنته وزوجته مما جعله يبتعد خمس سنوات عن العمل بسبب الصدمة، ولكنه عاد مرة أخرى للعمل في مستشفى العباسية للأمراض النفسية والعقلية، ولديه شيء من الأمل في الحياة، ولكنه سرعان ما ينصدم مرة أخرى عندما يطلب منه كتابة تقرير عن مريض اتضح أنه صديقه القديم وزميله في الطب "شريف الكردي" (خالد الصاوي) الذي دخل المستشفى بسبب شكوك حول مرضه بانفصام في الشخصية بعد أن قام بقتل زوجته. يحاول "يحي" مساعدة صديقه بالمشاركة مع "لبنى" (نيللي كريم) أخت "شريف" التي كان يسعى ليتزوج منها ولكن شريف كان يرفض .

وكلما حاول "يحي" استنطاق "شريف" لا يجيبه إلا بطلب المزيد من الملح في الطعام و لا يريد التحدث، فقط هو يكتب رقما بكل مكان، لم يستطع "يحى" الذي استنجد بـ "لبنى" فك رموزه، ويذهبان معا إلى شقة "شريف" ليفتشا عن أي شيء يدلهما على سر هذا الرقم ليجدا هاتف "شريف" مهشما. أخذ "يحي" الهاتف لينقل منه الصور والملفات على هاتفه الخاص ليتفاجأ بوجود صور لـ"شريف" مع جثة زوجته بعد أن قام بقتلها.

يتدخل زميل لهما يدعى "سامح" في القضية لينتهي به الحال مقتولا على يد "شريف". يصاب "يحى" بالذهول بعدما يقوم "شريف" بالاتصال به يوميا ليخبره بتفاصيل حياته بالرغم من وجوده بالسجن وعدم وجود هاتف معه، ثم يذهب "يحى" إلى "شريف" بالسجن ليسأله عمّن أحضر الهاتف له ولكنه يجد أن الهاتف الذي يتصل به هاتفُه هو. من هنا يشك "يحي" في نفسه وأنه هو الآخر مصاب بانفصام بالشخصية، ليزول هذا الشك بعد أن طلب من "لبنى"

أن تراقبه لمدة 24 ساعة، و يتأكد أنه سليم. يتحول "شريف" أحيانا إلى شخص يدعى "نائل" وهو جزء من أعراض الإنفصام كما شخّص "يحي" و اللجنة المكلفة بحالته.

يبحث "يحى" عن سبب وجود وشم على جثة زوجة "شريف" و كذا وشما رسمه "شريف" على رأسه وذراعه و نجح في الوصول إلى المرأة التي رسمت الوشمين، ولكنها أنكرت في البداية وأخبرته أن هذا النوع من الوشم لا يمكن أن يتم في مصر، وأنها بالفعل تعرف "شريف" ولكنه أتى لإزالة الوشم ولم يتحمل الألم وقام بكسر ذارعها. يخرج "يحي" ليبحث مجددا عن سر الأرقام التي كتبها "شريف" ليصل إلى قميص قديم موجود بشقته توجد عليه الأرقام نفسها، ويطلب منه "شريف" حرق القميص ولكن "يحي" رفض. أحضرت "مايا" صديقة "يحي" معها من الصين حبوبا مخدرة تدعى "حبوب الفيل الأزرق" تخبره بأنها أقوى وأحدث حبوب مخدرة تم اكتشافها يتم استخراج المواد المصنعة منها من جسد الفيل أثناء موته، يأخذ "يحي" الذي أدمن على شرب الخمر والمخدرات حبة منها ليذهب في عالم بعيد يرى فيه حلما غريبا في زمن المماليك في مصر ويرى امرأة على جسدها الوشم نفسه الذي رسمته زوجة "شريف" ويقوم زوجها بقتلها أيضا. يصحو "يحي" ليجد "مايا" قد اختفت ثم تخبره أختها أنها قتلت في حادث سيارة ليجد صورة له مع جثة "مايا" بعد قتلها مشابهة تماما لصورة "شريف" مع زوجته.

ويستمر "يحي" في البحث عن سر الأرقام إلى أن يعثر على كتاب تاريخ قديم به القصة نفسها التي حدثت لـ"شريف" وزوجته وهي القصة التي رآها بالحلم، يذهب مرة أخرى إلى محل الوشم و يهدد صاحبته حتى اعترفت بأنها رسمت الوشم وأنه وشم مسحور، وأن "شريف" لا يعانى من انفصام في الشخصية وإنما بداخله جن لابد من حرقه وأن هذه الأرقام هي طلاسم لفك السحر، و سببُ وجود الجن بجسم "شريف" هذه الفترة كلها هو أن الجن كان يتمثل لديها في شكل كلب وكانت تقتله بالسم بعد 7 أيام ليختفي الجن، ولكن الكلب مات قبل الـ7 أيام، ثم أعطته كتابا عن السحر به حروف وما يقابلها من الأرقام ليقوم بفك شفرة الأرقام. ذهب "يحي" إلى غرفة "شريف" بالسجن وقام بكتابة طلاسم اسم الجن على جدرانه، ثم حرق القميص وحرق الجن معه، وتم حل مشكلة "شريف" مخلصا إياه من قرينه "نائل" ليتحسن موقفه بقضية مقتل زوجته لأنه كان تحت تأثير الجن. وفي نهاية الفيلم يبدأ "يحي" حياة جديدة مع "لبنى" حيث تزوجها بعد أن طلقت من زوجها.

2-سيمياء الشخصية في الرواية والفيلم:

تعددت الرؤى حول تحديد مفهوم "الشخصية" عند كل من "بروب V.Propp" و "سوريو E.Souriau" وكذا "غريماص A.J.Greimas" إلا أن الموقف الأكثر دقة كان تحديد "فيليب هامون Ph.Hamon" له؛ بعدّها علامة فارغة. تمتلئ باجتماع اسمها و صفاتها ومجموع ما يقال عنها بواسطة التلفظ أي أن كل عنصر من عناصر بناء الشخصية له دور ووظيفة مما يجعلها تشارك جميعها في صنع معناها العام بطريقة ما.(5)

-يركز "هامون" في حديثه عن الشخصية على 3 أطر:

- مدلول الشخصية:

جمل تتلفظ بها الشخصية، أو يتلفظ بها عنها، أي مجمل أوصاف الشخصية ووظائفها ومختلف علاقاتها :

-صفات الشخصية (الجنس، الأصل الجغرافي، الثروة، الإيديولوجيا) ووظائفها (مساعَدة، توكيل، قبول..).

-علاقة الشخصيات بعضها ببعض (مثل العلاقات الضدية: مذكر-مؤنث /جنس-عديم الجنس).

-تصنيف الشخصيات (الشخصيات الرئيسة-الثانوية) (المرجعية: مثل التاريخية، الأسطورية، الاجتماعية، المجازية / الإشارية، التكرارية).

- الأنموذج العاملي:

حدد البنية العاملية للمقاطع السردية، بحيث أن أي موضوع يحتوي على رغبة و برنامج و إرادة في الفعل، يحوّل المرسل على إثرها الرغبة إلى ذات مالكة والبرنامج إلى برنامج الإنجاز.

- دال الشخصية:

مجموعة من الإشارات هي : أسماء الشخصيات، سمات أسماء الشخصيات (اسم علم، كنية، مكانة...).

وعليه ترتكز الدراسة السيميائية للشخصيات في الرواية على تناول الجوانب الثلاث السابقة، بداية من دال الشخصية إلى مدلولها ثم الأنموذج العاملي الذي يجسده "المربع السيميائي" المعمول به في السيميائيات السردية ويعد أساسا لها.

من ناحية ثانية، تعني قراءة الفيلم إدراكا متعددا ومركبا، لأن النص الفيلمي يتضمن المكتوب والمنطوق والعلاقات الجسدية، ومحتويات الصور (الديكور، الجانب المادي للشخصيات، حجم اللقطات، حركات الكاميرا...) وتعاقب الصور (مونتاج، القطع، التناوب، التوازي...).[6]

وبذلك تضم المعالجة السيميائية للشخصيات في الفيلم تأويلَ جميع الرموز اللفظية (اللسانية) وغير اللفظية (اللالسانية) من خلال:

- الحوار اللفظي الذي يحدد طابع الشخصية ونوع الحدث .

-توصيف اللقطة التي تمثل تصويرا مرئيا للفكرة العامة، المتناولة في الفيلم. وبعد تحليل كل مستوى على حدى، تتم دراسة حركة السرد المقترن بالصورة، كثنائية محورية في حياة الفيلم، من دون نسيان أحد أهم متطلبات التعبير الفيلمي، ألا وهي الإيديولوجية[7] ، مما أصبح يطلق عليه في الأوساط النقدية بتحليل المضمون والذي يتم على مستويين وصفي ظاهري وتحليلي ضمني.

استنادا على ما سبق بالإمكان دراسة نص الفيلم على أنه نصان: نص روائي/لساني ونص فيلمي/لساني-بصري من بالجمع بين التحليلين المذكورين، على أنه سيُكتفى بدراسة دلائل الشخصيات ومدلولاتها و الوصف لحيثياتها لغة وتصويرا، أي سنطرح قضية العوامل ووظائف الشخصيات جانبا، تماشيا مع المساحة البحثية المحدودة.

2-أ-سيميائية أسماء الشخصيات:

1. يحي راشد:

ذكر الإسم كاملا "يحي راشد إبراهيم" في الصفحة 26 من الرواية، أما المتداول في الرواية : يحي راشد.

يحي: من الحياة والتنعم فيها ، لكنه في النصّين لا يعيشها كما يجب ولا هو راغب فيها، فهو حي ميت كما ورد في الرواية أكثر من مرة.

راشد: من الرشد والحكمة، إلا أن واقعه الروائي و الفيلمي لا يمت بصلة لهذه الصفة؛ فهو متمرد مدمن لا مبالي فوضوي مضطرب... .و إذا تساءلنا لم اختار الكاتب هذا المزيج من الوصف: حياة-رشد ليطلقها كاسم لبطل الرواية؟ قد يكون الجواب أنه تيمنا بمستقبل أحسن لهذه الشخصية ولما تمثله.

2.شريف الكردي:

ذكر الإسم كاملا "شريف ماهر الكردي" في الصفحة 39 من الرواية، تداوله النصان على أنه: شريف الكردي.

شريف: من الشرف أي العلو والرفعة والعرض المصون، ولكنه طُعن فيه و قتل زوجته حفاظا عليه بعدما اتهمها بالخيانة.

الكردي: ما نعرفه عن الأكراد أنه لا وطن لهم فهم مشتتون كما "شريف" ، وأطلق الكاتب عليه هذا اللقب لالتصاق صفة الضياع به.

3.نائل:

ذكر أن اسمه على اسم جده"إبليس" قبل أن يعصي ربه.[8]

نائل: من النيل، الحصول على الشيء بقوة واستحقاق، على وزن فاعل مما يضفي الديمومة للصفة. وهو مخلوق نال السيطرة على شخص ضعيف (شريف) ونال صفة "النكّاح" لزوجته من خلال تقمصه لجسده (أي شريف).

2-ب-الملامح الخارجية للشخصيات:.

بتفاعل النص الروائي مع القارئ، والقارئ مع النص، تتصل الأزمنة وتتحرك الشخصيات التي تكتسي لحما ودما-على نحو ما وصفت به-ثم تبدأ بالحركة والتنقل والشعور والتواصل إلى ما لانهاية.[9]

1. في الرواية

-الدكتور يحي راشد:

في إطار الرواية للأحداث لم يفصل في ملامح "يحي" الخارجية كثيرا، إلا في شكل لمحات تتعلق بضعف بنيته الجسمانية وظهور علامات "الموت الخفيف"[10] عليه، فهو لم يعد يمت لنفسه بصلة، « إذ كان سمينا من قبل»[11] ، « هذا بالإضافة لعوامل التعرية؛ ذقن تغزوها الشعيرات البيضاء باستحياء، أسنان تطمسها السجائر و القهوة بالتناوب، وعينان تزحف عليهما العروق الحمراء»، وهو أيضا مريض بالسكري يحتاج إلى غرس « قلم الأنسولين الرحيم في فخذه، ثلاثون وحدة يعوضون تقاعس بنكرياس مخزٍ ويحرقون مقدّما ما سيرمرمه من الشارع حتى الليل»[12]، وبعد ذلك حلق لحيته.[13]

-شريف الكردي:

حين قابله "يحي" لأول مرة بعد مرور عشر سنوات، كان شريف « يرتدي بنطلون ترينج كُحلي و فانلة نصف كم بيضاء، ساكن مثل صخرة»[14] « يبس وجهه وحُفر خدّيه بخطين غائرين، انخسفت عيناه الخضراء في محجريهما كجزيرتين في محيط، وطال شعره المطعّم بخطوط بيضاء عقصها إلى الوراء بخيط أود سميك، أظافره طويلة وذراعاه بارزا العروق، اليسرى موشومة بخط رأسي يمتد من الكتف لينتهي في الكف، تقطعها بالعرض خطوط تلتف حول الذراع كدرجات سلّم، نهاية كل منها مشبوكة بما يشبه حرفي (ص) متعاكستين»[15] ، لقد تغير كثيرا عما كان عليه.

-نائل (قرين شريف):

بالرغم من تصوّر نائل في جسد شريف إلا أن هناك صفات جسمانية تميزه، كالصوت فهو يملك « بحة لم تكن فيه (أي شريف) و عينين متحجرتين».[16] وفي مشهد خاطف تراءى ليحي رجل آخر خلاف لشريف « رجل في الأربعينيات قوي البنية،.. شعره منسدل يصل قرب كتفيه.. لحية مشذّبة مدببة .. وعيناه! عيناه قاسيتان تحملان حزنا وهمّا لم يكن ليتحمله إنسان..عضلاته مفتولة وقبضته ...أصابعها غليظة قاسية..ذراعه...كانت ذراعا قوية لم تشبه ذراع شريف الهزيلة سوى في النقش فوقها...وحش...فمه الواسع تحت أنفه المدبب و جبهته العريضة المستوية فوق جبهته العريضة المستوية فوق حاجبيه الكثيفين البارزين ...وسيم القسمات».[17]

2. في الفيلم

حتى وإن كنا ندرك أن الأداء التمثيلي للأشخاص هو عبارة عن تقديم لتلك الشخصيات عبر ممثلين، إلا أن ذلك الأداء يضعنا في عالم خيالي قوامه الصورة.

-الدكتور يحي راشد:

بالإضافة إلى ما تقدم من وصف فيزيولوجي للشخصيات في النص الروائي يتكفل النص الفيلمي بتقديم تلك الشخصيات في إطار مرئي جلي يتدعم بجانب أيقوني مكمل يتراءى بوساطة لغة الجسد من نظرات وحركات وإيماءات، وكذا هيئة الشخصية وملابسها والألوان التي تحتفي بها، بالإضافة إلى دور التقنيات السينماتوغرافية، التي تؤصل لمحتوى تلك الشخصيات على المستويين الظاهري والضمني.

و كمثال عن الجانب الأيقوني تتراءى لنا نظارة الدكتور يحي التي لا تكاد تفارقه؛ فهي درعه الذي يحتمي خلفه ليخبئ مشاعره، بل و عالمه الذي ينفرد به، ويتمتع به كونه فاشلا في نظر الآخرين، فلقد انزعج عند رؤيته للضوء حين خلع نظارته [(18)] في مشهد يذكرنا بمن خرج من سجن مظلم، و بقي يرتديها حتى بعد دخوله المستشفى، وغضب لأن الدكتور سامح علق على سكره وعلى النظارة [(19)]. وفي مشهد آخر ظهر مستسلما ضائعا نظراته ذابلة تائهة، لبس النظارة وغادر، وكأنه يعود إلى عالمه الخاص الذي صنعه لنفسه مدة خمس سنوات.

-شريف الكردي:

برزت ملامح "شريف الكردي" لأول مرة في الفيلم ابتداء من الدقيقة (20.54) بلباس أسود، ونظرة حادة، ووشم على جسده، يصاحب هذا المسح الجغرافي لهيئته موسيقى حماسية تضفي الرهبة على شخصه، ومن خلال حركة الكاميرا من فوق لتحت والتي تضاهي حركة عيني "يحي" الذي يراه لأول مرة نكوّن نظرة شمولية لمظهر"شريف" الفيزيولوجي. وتدعّم المسح الفيزيولوجي بحركة للكاميرا عكس الحركة السابقة فهذه المرة (د 28.04) من أسفل لأعلى مع إضاءة مركزية تمثلها النافذة المقابلة، والتحليل السيميائي للفيلم يأخذ بعين الاعتبار حركة الكاميرا لأن لها دلالة خاصة؛ فعندما تتحرك الكاميرا من أعلى إلى أسفل تسمى حركة Tilt down تعطي إحساسا بالإحباط و الإخفاق مثل وقوع طائرة أو سقوط شخص عندما يسمع خبر وفاة مثلا، أما عندما تكون حركة الكاميرا من أسفل إلى أعلى (Tilt up) فإنها تعطي إحساسا بالترقب والاهتمام؛ ومنه فاللقطة التعريفية الأولى لـ"شريف" دليل على صدمة "يحي" حين رأى

صديقه في حالته التي تدعو للرثاء، أما اللقطة الثانية فدلالة على الاستكشاف والاهتمام لما سيؤول إليه "شريف" بعد قليل.

الوجه الإنساني في حيز اللقطة القريبة يلعب دوره كعنصر دال في علاقته مع ما سبق من اللقطات، فهو منتج للإشارة و الدلالة من حيث كونه صورة مستقلة عن الجسد، والذي بدوره له إيحاءاته وإشاراته ودلالته التعبيرية. من هذه الناحية يمكن تتبع السمة الغالبة على وجه "شريف" وهي " النظرة الحزينة" لتشكل أيقونة تعين المتفرج على فهم محتوى الشخصية، إذ تتوالى المشاهد التي تقدم "شريف" إنسانا حزينا مقهورا يعاني ضغطا كبيرا؛ ففي (د 22.46) يقابل صديقه "يحي" بنظرة حزينة، و يضع أصابعه في فمه ثم نطق بكلمة (ملح)، وفي مشهد آخر[20] كرر نظرته ذاتها قائلا بأنه لم يقتل، وعندما طُلب منه الكتابة حمل القلم وأخذ يكتب على الجدار بغضب وحزن معا تفضحه عيناه الدامعتان، ويستمر حزنه في أغلب المشاهد التي يظهر فيها، إلى أن يبكي ويقول لـ"يحي" بأنه سيموت[21]. وفيما عدا نظرة الحزن هناك نظرة غامضة رمق بها "شريف" "يحي" في موقف كأنه يلومه لأنه لم يفهمه[22] ، ولم يفهم ما كتبه على الورقة.[23]

-نائل:

ظهرت صورة "نائل" واضحة في الدقيقة 110.12. بكل التفاصيل التي ذكرها الراوي في النص الروائي، مع إضافات سينماتوغرافية تكسر أفق توقع المشاهد الذي يفترض أن "شريف" سيحافظ على كينونته الجسدية، لتتلاشى هذه الفكرة مع سطوع ضوء مركزي قوي تراءى من خلاله "وحش" بصفة بشر، شعره ونظرته و كلامه كلها تختلف عن "شريف" و كأنه نسخ عكسي عنه أو صورته الهمجية.

من المعلوم أن هناك منطقة وسطا بين الفنين الروائي والسينمائي وهي السيناريو، ومع أن كاتب الرواية هو نفسه من وضع سيناريو الفيلم، إلا أن هناك كثيرا من التعديلات الحاصلة؛ فهناك تفاصيل تم تغييبها في الفيلم و تعرضت بعض الأحداث للزيادة أو التغيير أو الحذف أحيانا، وما سنركز عليه هو ما تم التصرف فيه فيما يخص الوصف الخارجي للشخصيات:

- ✓ في الرواية وصِف "شريف" بأن شعره طويلا، لكن في الفيلم هو حليق الرأس.
- ✓ "يحي" بعد تلقيه لمكالمة "لبنى" نهض وحلق لحيته[24] ، وهذا تم تغييبه في الفيلم.

- ✓ الصورة التي تجمع شريف و أخته "لبنى" كان فيها كذلك "يحي"[25] ، لكنها لا تشتمل إلا على الأخوين في الفيلم[26].
- ✓ هزال "شريف" في الرواية، لكنه في الفيلم على عكس ذلك، ربما يعود ذلك لأهمية اختيار الممثل الأكثر قدرة على تجسيد الشخصية بغض النظر عن تفصيل قد يعد هامشيا بالنسبة لتلك الأهمية.
- ✓ ملامح "شريف" عندما يتحول إلى "نائل" لم تكن واضحة في النص اللغوي بالقدر الذي كانت عليه فيلميا، فالصوت و الهيئة والنظرة تختلف بين "شريف" و "نائل" و ليس صعبا على المتفرج التفريق بين الشخصيتين.

مما سبق يتبين لنا أفضلية الفيلم في الوصف التجسيدي لما أسميناه الملامح الخارجية للشخصيات، لأنها تتدعم بجوانب أخرى أيقونية، أين يتمركز النظر على مجموعة من العلامات ذات الدلالة الأيقونية، فاللباس أو الحذاء أو طريقة المشي...دلائل أيقونية هامة، بالإضافة إلى الصوت و الحركة الجسدية و الإضاءة والحيز المكاني، التي تسهم في التسنين المباشر في الفيلم، وبالتالي هذا الأخير يكون أكثر وضوحا عندما يقدم الملامح الجسمانية للشخصية، وشكلها الخارجي وسحنتها، مهما أجهد الروائي نفسه في كشف أبعادها الخارجية.

2-ج-الملامح الداخلية للشخصيات:

إن قراءة متأنية لنص الرواية تفضي بالمتلقي القارئ إلى استنتاج حيثيات الشخصيات وسبر أغوارها، ومعرفة ما يعتريها من أحاسيس وما تملكه من مدارك وخبرات حياتية، بل ويغوص في أعماقها ليلمس حزنها ومدعيات فرحها، أي بالمعنى العام يتعايش معها بكل ما فيها وما عليها.

ومن ناحية ثانية قدّمت شخصيات الرواية نفسها في الفيلم في شكل متطور متنامي مع الأحداث، تنطبق عليها فكرة " والدو سالت" التي أطلق عليها لقب "الوضع" والتي لها علاقة بسلوك شخصية تتعب في محاولة للحصول على أشياء منتهية (...)، ولإيجاد سعادته فأحد الشخصيات يدرك حاجته كما أنه يتابع هدفه فالحاجة غالباً ما تكون الاتجاه الذي يعاكس الهدف أو في كونها تمثل القيم العكسية، فإذا كانت إحدى الشخصيات تحاول الوصول إلى هدفها فهذا بشكل آني يفتعل صراعاً مع حاجتها.[27]

وفيما يلي أبرز الملامح الداخلية التي أعلنت عن نفسها بوضوح من خلال أسطر **الرواية** و أكدها فعل **المشاهدة الفيلمية** للدكتور "يحي راشد" و "شريف الكردي" و شخصيته الثانية "نائل".

1.الدكتور يحي راشد:

لم تكن شخصيته بالمعقدة ولا التي تحمل المفاجآت، بل كانت تمثيلا لإنسان مهزوم عاطفيا، أرهقه الحزن، وقتله تأنيب الضمير، فخلق منه شخصا لا مباليا، مدمنا لكل ما يمكن أن يدمن عليه أحد.

- الإدمان:

هذه "الميزة" يصفها "يحي" بعبارات تصل درجة البلاغة في كثير من الأحيان؛ فـ« لا يفل صداع كحول إلا الكحول» [28] و«أهم ثلاث اكتشافات عرفتهم البشرية: الكهرباء..الكحول..و مايا» [29] هذه الاخيرة التي تستخدم طابع الـ (LSD) « فتحفظ رأسها الجميل من الانشغال الذي يؤثر سلبيا على فيزياء جسدها ومنحنياته القياسية، تطفئ عقلها وتتركه يسقط سقوطا حرا في رحلات تمتد لثماني ساعات مع طوابع الهلوسة، تطرق فيها أبواب جنة ما لتركض فيها حافية بلا توقف، ثم تغط في سبات عميق تقوم بعده منتشية »[30]. وهو و إن كان من نخبة المجتمع لم يدع ممنوعا إلا و أدمن عليه –وهنا نرى أن الرواية تروج لها ولحبوب الفيل الأزرق تحديدا كنوع نادر-، أتبع ذلك بالزنا و القمار.

- الكذب :

يستخدم يحي الكذب كوسيلة للدفاع عن نفسه تجاه هجمات الأسئلة من قبل الآخرين، فكانت أول كذبة أطلقها قوله بأنه أنهى "جزء معقول من رسالة الدكتوراه" وهذا ما فندته مديرة المستشفى الدكتورة "صفاء". وهذا الكذب نابع من اللامبالاة التي أصابته طيلة خمس سنوات غابها عن العمل دون أن يكترث.

بالإضافة إلى الصفتين المذكورتين أعلاه، فالدكتور "يحي" كأي شخص مضطرب عاطفيا يشك في نفسه وقدراته، يريد الخروج من حالته البائسة ويطلب الدعم من "لبنى" حبيبته السابقة، وبذلك يمثل المثقف العربي الذي يركن خارج الحياة أو بالأحرى الذي همش نفسه،

والذي يتواطأ مع السلطة التي تكرس الرداءة تمثلها هنا إدارة مستشفى العباسية التي لم تفصله رغم تغيبه عن العمل خمس سنوات كاملة .

2.شريف الكردي:

شخصيته حاضرة غائبة، فهو يتراءى ضعيفا خاضعا طالبا العون والتفهم، ثم فجأة يظهر شخصا قويا عدوانيا واثقا لا يغلب في مناقشة أو حوار، تلك شخصيته الثانية "نائل" قرينه والمسيطر عليه أثناء غيابه عن الوعي. و أهم ما ميز ملامح "شريف" الداخلية:

- أعراض المرض:

يبدو« كالأصم لم يبد ردة فعل» [31] عندما يسأله صديقه "يحي" المكلف بمتابعة حالته، يكلم شخصا معه في الغرفة، يجلس بالساعات مقابلا للجدار ناظرا إليه [32]، لا يرمش بجفنيه [33] أوصلته حالته إلى محاولة الانتحار، فهو لم يعد نفسَه إذ يظهر في "مود" آخر (شخصية أخرى) كعرض من أعراض مرضه، و تفاقمت حالته إلى حد جعله يتعدى على زوجته جسديا ويصورها بعد قتلها، ثم يقتل زميله الدكتور "سامح".

- الرغبة في الخروج من الحالة:

من خلال طلبه من "يحي" مساعدته أكثر من مرة بطرُق مباشرة أو بالإيحاء، ففي مشهد معبر يظهر إصرار "شريف" على الإفصاح عن سبب تصرفاته، فقد وثب فجأة ليكتب شيئا، دل على إصراره طريقة مسكِه للقلم[34]، كذلك الأمر حينما كتب على الجدار بقوة وجهد أمام اللجنة المعاينة لحالته. و "شريف" ينظر كثيرا في عيون من يتحدث إليه بحثا عن تفهم صديقه وعن نفسه الضائعة قبل ذلك.

سيميائيا يمكن عد شخصية "شريف" رمزا للمثقف ذي الوجهين أحدهما صادق مسالم و آخر عدائي، أي كمثال عن المنافق الذي لا تعكس درجته العلمية أخلاقُه و تصرفاته.

3.نائل:

بالإضافة إلى السمات التي لم تكن في "شريف" و تبدت في قرينه "نائل" مما ذكرناه كأعراض لمرضه، هناك سمة بدت واضحة تمثلت في الميول الجنسية الصارخة كونه " كبش فداء لكل نزوة"؛ يعتبر تنفيسا لشريف و زوجته، وهو وجه آخر للحب الذي يحمله "يحي" لـ"لبنى" و الذي

لم تنسِه إياه زوجته ولا ابنته، ولا حتى مغامراته مع "مايا" التي عدّها "جارية أصيلة" لأنها لا تطالبه بأي شيء، فهي أفضل من "عروسة جنس بلاستيكية". (35)

إن تصريحات "نائل" في كثير من الأحيان جريئة مباشرة لا تحرج فيها، فيقول مثلا: « محدش بيبص لواحدة عايزها باحترام »(36) ، و عن "شريف": « ضعيف مش قد الموتور اللي تحت إيدو »(37)، و يرى أن العيب ألا نعبر عما في داخلنا إلا بالشرب، و أن زواج "لبنى" فشل لأن زوجها ضعيف جنسيا، وغير ذلك كثير من تفسيراته الجنسية.

وتجدر الإشارة إلى أن "نائل" يبدو متمرسا أكثر في تخصصه "لغة الجسد" من "شريف" نفسه، فتعامله مع "يحي" أربكه في أحايين كثيرة لم يجد إزاءها جوابا وهو الحصيف والمتمكن من لغة الجسد موضوعه في الدكتوراه.

وعلى سبيل الترميز فإن شخصية "نائل" رغم تقديمها على أنها تنتمي إلى عالم آخر إلا أنها تواجدت في كل العصور (عصر المماليك، العصر الحديث)، ترمز إلى قرين الإنسان الفاشل ولا وعيُه الذي يخبؤ ضمنه رغباته و ميوله وهمجيته.

إذن، من ناحية الملامح الداخلية للشخصيات فإن الشخصية الروائية أسهل من وجودها في الفيلم لأن شكل الرواية يسمح بوصف أفكار شخصياتها ومن خلالها يشرح المؤلف دوافعهم وأفعالهم أو يمرر أفكاره هو نفسه، لكن السهولة لا تعني أنها كيان واضح بل هي كيان صعب مركب له علاقات و ردود أفعال وطريقة ومظهر...كلها تجعله يظهر آلاف المرات بقدر عدد القارئين وإمكانات تأويلهم لحيثياته، ولربما عجز المخرج أن يقدم هذا الكيان رغم ما يمتلكه من إمكانات فيلمية مرئية.

2-د-الوصف للمواقف والأحداث:

تمحور الحديث فيما سبق حول الملامح الداخلية والخارجية لشخصيات الرواية/الفيلم، إلا أن الجانب الوصفي لا يقل أهمية في تدعيم مدلولات تلك الشخصيات، بالإفصاح عن كنهها وتوضيح توجهاتها وطريقة تعاملها، ولأن هذا الجانب واسع ومتشعب، اخترنا أنموذجا لموقفين يضمان شخصيتين (شريف ونائل)، وهما عندما يتحول "شريف" إلى "نائل" ، وعندما يعود "شريف" إلى أصله.

على ما يبدو: هذان الموقفان جسدهما النص الفيلمي خير تجسيد، ربما أفضل من الرواية؛ لأن المسحة الأيقونية التي سبق وأن قلنا أنها تدعم المداليل الصورية خلقت جوا يساعد المشاهد على الاندماج مع شخصيات العمل، فبمجرد رؤية ملامح شريف أو سماع صوته ونبرة كلامه، يمكن التمييز بأنه "شريف" نفسه أو "نائل".

بالنسبة **للموقف الأول**:

في الرواية [38] قدم "شريف" نفسه على أنه « صديق ويمكن ليحي أن يدعوه نائل»، ولم يبد عليه الكذب على حد تعبير "يحي"، وراح يسأل هذا الأخير عن حبه لـ"لبنى"، أو زوجته التي قتلها، ثم يحدثه عن "لبنى" وجمالها... .لقد كان التعبير عن الموقف سرديا عاديا، يتقبله القارئ ببساطة سيما أن "يحي" نفسه حين دقق في لغة جسد "شريف" لم يلاحظ عليه الكذب، فلم سيعتقد أنه شخص آخر، إنه « أمر عادي ...فقط هو ينفي وجود نفسه» .

في الفيلم تبث اللقطة (د 52.14) حين تبدلت هيئة "شريف" : وقفته و نظرته و طريقة كلامه ليصير شخصا آخر، ثم راح يتكلم بفصاحة وثقة.

أما الموقف المعاكس أي حينما يعود "شريف" "شريفا" فقد عبر عنه الروائي في إطار تخليص "يحي" من سيطرة "نائل" [39] وفق تفاصيل تختلف عن تلك الواردة في الفيلم، ولا يتفقان إلا في الصرخة القوية التي أطلقها شريف وهي كما عبّر عنها "يحي" « صرخة أيقظت المستشفى، صرخة طويلة فجرت شريانا صغيرا في عينيه وطبلة أذني، صرخة خرجت بنفس وعفن وزبد سال من شدقيه قبل أن يتقيأ».[40]

هذا الوصف اللغوي البليغ لا يضاهي في رأينا منظر "نائل" وهو يحترق ليزول الوشم من على جسده، الذي تمت معالجته بطريقة غرافيكية مؤثرة تشبه التقنيات الهوليودية حينما يتدمر الشرير ويتشظى، مع فارق بسيط هو أنه في هذا الفيلم يعود إنسانا عاديا خارت قواه و تبدلت نظرته المستهزئة الواثقة إلى نظرة بريئة تبحث عن إجابات، وهذا التداعي للشرير "نائل" لم يكن موجودا في الرواية، رغم أهمية الفكرة بالنسبة للمتلقي الذي كان يعمل أفق توقعه للوصول إلى هذه اللحظة.

الخاتمة:

النتيجة أن الشخصيات الفيلمية لا تفترق عن الروائية، فالممثل بالنسبة لـ"غريماس" مرادف لـ"الشخصية الروائية" ففي الحالين ترسم ملامح الشخصيات ويتأسس الصراع و تتوالى الأحداث لتخلق دلائلية تجعل المتلقي قارئا و متفرجا يعمل ذهنه في استهلاك النصين، والعملان الروائي والسينمائي يمتثلان بشكل عام لقانون الفن الذي ينتميان إليه.

ومن ناحية أخرى يمكن القول أن النص الفيلمي يمثل بحد ذاته رؤية تأويلية لنص الرواية، فهو، و إن وظف محتوياتها من أشخاص وأمكنة وأزمنة، إلا أنه يتصرف وفق الرؤية السينمائية التي تفرض توظيف آليات سينماتوغرافية تقنية لتكوين نص متكامل يعتد بالمنحى البصري ودلائليته السيميائية، وهذا ما لحظناه في الفيلم محل الدراسة، وما تم تغييره أوتكييفه سينمائيا.

هوامش البحث:

(1) محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، 1970، ص 68-73.

(2) العربية الجمهورية الثقافة، وزارة حمصي، منشورات أنطون ترجمة الأفلام، تحليل ماري، ميشيل أمون، جاك 97. 1999، ص ، دمشق السورية،

(3) طه حسن الهاشمي، شعرية السرد السينمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفلمي، مجلة الأكاديمي، العدد 52، 2009، ص 133.

(4) الشبكة العالمية للمعلومات، موقع نجوم مصرية، الصفحة :

بتصرف http://www.nmisr.com/arab-news/42015K

(5) وردة معلم، الشخصية في السيميائيات السردية، محاضرات الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة.28-29 نوفمبر 2006.

(6) وردة معلم، الشخصية في السيميائيات السردية ، ص 579.

(7) حفيظة بوخاري، قراءة نظرية في سيميولوجيا السينما: تحليل النظام الفيلمي ، مجلة الحوار المتمدن، العدد 3326، 11-05-2011،الصفحة:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=258649

(8) الفيلم، الدقيقة: 133.03.

(9) هيام عبدزيد عطية، التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية- البعد المرئي للنص، مجلة اللغة العربية و آدابها، جامعة الكوفة، العراق، المجلد1، العدد 23، 2016، ص 297.

(10) أحمد مراد، الفيل الأزرق، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص 6.

(11) أحمد مراد، الفيل الأزرق، ص7، ص52.

(12) الرواية، ص6.

(13) الرواية، ص49.

(14) الرواية، ص38.

(15) الرواية، ص40.

(16) الرواية، ص41.

(17) الرواية، ص242.

[18] الفيلم، د 03.41.

[19] الفيلم، د 19.46.

[20] الفيلم، د 29.

[21] الفيلم، د 172.

[22] الفيلم، د 25.02.

[23] الفيلم، د 31.42.

[24] الرواية، ص 49-50.

[25] الرواية، ص 48.

[26] الفيلم، د 27.57، د 28.32.

[27] كريستينا كالاس، كتابة النص السينمائي الإبداعية، ترجمة إياد دك الباب، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2013، ص 89.

[28] الرواية، ص6..

[29] الرواية، ص8.

[30] الرواية، ص26.

[31] الرواية، ص 42.

[32] الرواية، ص 68.

[33] الرواية، ص52، ص53، ص 55.

[34] الفيلم، د 24.14.

[35] الرواية، ص 84.

[36] الرواية، ص103.

[37] الرواية، ص138.

[38] الرواية، ص 100.

[39] الرواية، ابتداء من ص 363.

[40] الرواية، ص368.