بلاغة السرد بين الرواية والفيلم

أ-مرابطي صليحة

جامعة مولود معمري- تيزي وزو-

يحملنا البحث عن بلاغة السرد إلى الطرح الذي قدمه **واين بوث** في بداية الستينات سنة 1961 في كتابه بلاغة الرواية **Rhetoric of Fiction**، الذي أسس فيه نموذجا تحليليا بسيطا، يقيم فيه فعل البلاغة الروائية على تحليل تعييني لعلاقة الراوي بشخصياته، والعلاقة التي تربط وتميز بين الكاتب الضمني والراوي والمسافة التي تفصل بينهما في الرواية، إضافة إلى أنماط الرواة، ويعرف بلاغة الرواية قائلا: "هي كل الطرائق والوسائل الفنية والأسلوبية والفكرية أي الحجاجية، التي تجعل القارئ يقتنع بأنه بصدد حكاية وليس بصدد فكرة، بأنه لا يقرأ مقالا أو رأيا أو فكرة وإنما حكاية".[1]

يساوي واين بوث في هذا التعريف بين البلاغة والحكاية، وبعملية استبدالية قائمة على اعتبار السرد هو الحكاية، نوازن نحن بين البلاغة والسرد، لنعتبر **بلاغة السرد** هي كل الطرائق السردية والوسائل الفنية والأسلوبية والفكرية المتعلقة بها، التي تعمل على بناء الحكاية وإخراجها في لحمة سردية فنية.ولسنا نقيم هذا الاستبدال على مجرد عملية عقلية فقد تبنى الدرس السيميائي المعاصر هذا الطرح، وبرز ذلك في جهود **تودورف** الذي عمل في **poétique de la prose**، و**الأدب والدلالة** وكتاب **القصة والرواية والمؤلف** وغيرها، على إرساء دعائم جماليات السرد وبلاغة الرواية، وربطها بما توصل إليه البحث السيميائي من طرائق التحليل السردي، وعمل على الربط بين تمظهرات السرد في الرواية وبعض المظاهر البلاغية المعروفة، كالتشبيه والاستعارة والمقابلة والجناس حيث يعتبر مثلا:

- موضوع الحديث عن الرواية في الرواية حالة من حالات التشبيه، لان ذلك يقيم حالة من التداخل الجمالي بين واقعة الكتابة المتخيلة في الرواية، وواقعة الكتابة الفعلية الحقيقية لها وهذا ينتج منافذ لتداخل السارد التخييلي بالروائي.

-ويعتبر مقاطع الحوار حالة من الجناس، ويسميها المقطوعات ذات الإرجاعية المتجانسة قائمة على الانجاز اللفظي والانعكاس اللفظي، الذي يولد إيقاعا دلاليا وحركة تناسب شبيهة بتناسب الإيقاع في الجناس.[2]

-وعمل على تأسيس الانسجام النصي في الرواية، واعتباره انسجاما بلاغيا تتعدد فيه إمكانات القول السائرة في منطق معين والملتحمة في ما أسماه بالحبكة.

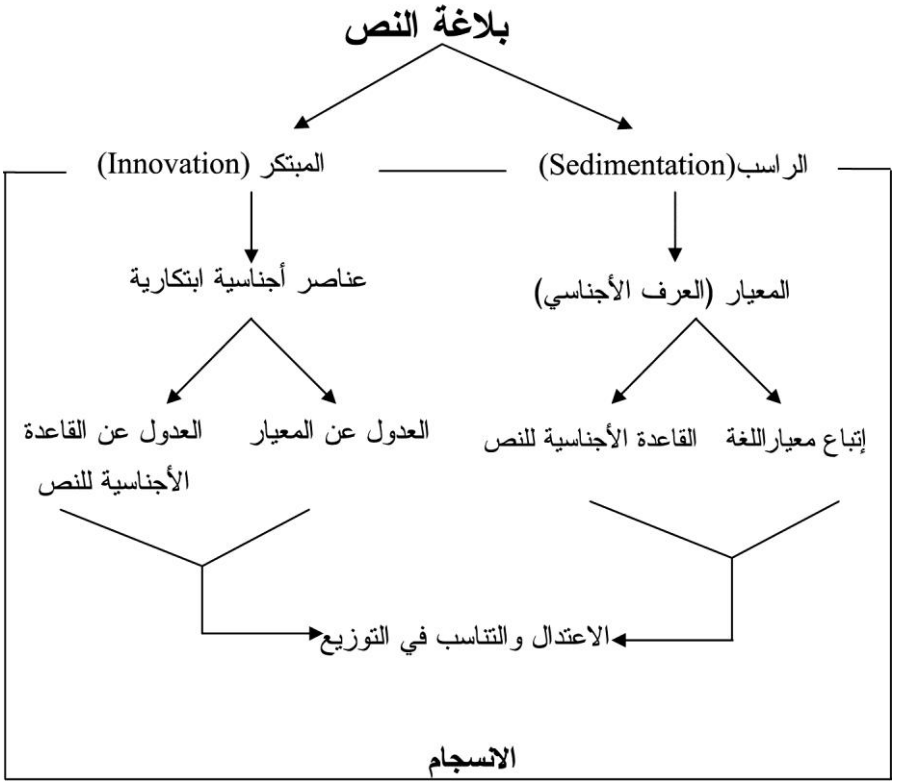
ثم أتى طرح بول ريكور الذي تجاوز اعتبار بلاغة السرد حالة من الانسجام النصي إلى اعتباره بمختلف أشكاله وتنويعاته طاقات متصلة بالحياة وتأويلاتها، حيث يرى أن السرد ظاهرة بلاغية وجودية تستوعب حصيلة كل العلوم والتجربة الإنسانيتين.[3]

لذلك فالبلاغة السردية بناء ذو واجهتين في النص، الوجه العلمي التقنيني منه والوجه الإنساني المعبر عن عمق التجربة الإنسانية في النص، ويجتمع هذان الشقان ليكونا ما يصطلح عليه في البلاغة بالصورة الفنية أو الموضوع الجمالي. فلا يكفي النصَ توخيه الشروط التي يمليها عليه النوع الذي ينتمي إليه وتوخيه شروط الاتساق والانسجام وإقامته لبلاغة مألوفة تدخل النص في التقليد الحرفي لما سبقه من نصوص، شأن ما استمرت فيه الرواية الكلاسيكية العربية لزمن طويل، وإنما الرهان الذي تنبهت له الرواية العربية المتأخرة هو إقامة بلاغة خاصة تعي آليات النص السردي التي وضعها علم السرد منذ بداية الستينات مع الدرس البنيوي وما بعد البنيوي.

لذلك وعلى اعتبار ما سبق، فإن العدول عن معهود القول السردي ومألوف المنطوق الحكائي والانزياح عن طرق التناسق السردي، والعدول عن مألوف الصورة الانسجامية العامة في الروايات، هو مربط البلاغة الجديدة التي لا تبحث عن إسقاطات منمذجة بقدر ما تفسح المجال للنص ليملي أسئلته الخاصة، وبلاغته الخارجة عن المألوف،وبين مألوف القول وجدته تتجلى لنا ثنائية **بول ريكور (المبتكر innovation والراسب sédimentation)** وهما عاملان متفاعلان يمثلان علاقة تفاعل

بين الراسب التراثي التاريخي والاعتقادي في النص، وبين النص كفعل ابتكاري،[4] أي أن النص السردي سيبدأ بالتلازم مع النصوص السابقة عليه وجودا وزمنا لتتحدد هويته الابتكارية.

ويمكننا أن نقيم على ما سبق نموذجا عاما لبلاغة النص نمثلها في الرسم التالي:



وعلى اعتبار أن للسرد بلاغة خاصة نابعة من سماته الأجناسية، سنقابل الأوضاع السردية المماثلة للعناصر المبينة في الرسم السابق، ونمثلها في رسم نقيمه على المتن والمبنى الحكائيين الممثلين للعرف والعدول السرديين ولكن قبل ذلك ننظر أولا في هذه المفاهيم:

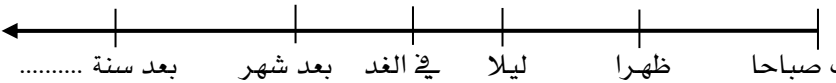
1- العرف السردي:

قدمت الشكلانية الروسية جهدا معتبرا في سبيل التنظير البنائي للنص بشكل عام ثم السرد بشكل خاص، ولعل من أهم النتائج العملية التي أفادت البحث في علم السرد تفرقتها بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي وهذان العنصران يعنيان معا:

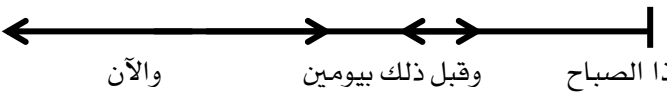
"مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها التي يقع إخبارنا بها خلال العمل" [5]

المتن الحكائي :هو الأصل أي النظام الطبيعي للأحداث والنظام الوقتي والسببي لها بخطية الزمن المتوجهة نحو الأمام في تسلسل، سواء أكانت هذه الأحداث حقيقية أو متخيلة

أكانت هذه الأحداث حقيقية أو متخيلة.



المبنى الحكائي: وهو المتولد من الأصل أي المتن الحكائي فهو بناء نفس الأحداث بمراعاة نظام ظهورها في العمل، أي أنه الصياغة الفنية، وإعادة إنتاج المتن بشكل متفرد، يعبر عن قوة إضافية تضاف إلى الأحداث هي قوة التصوير لها.



ويعتبر مستوى التصوير هذا لدى البنيويين ومن بعدهم مستوى ثالثا للحكاية وهو الصورة العامة لها بما فيه تدخل القارئ في تشكيلها، حيث ميز جيرار جينيت بين ثلاث عناصر بنائية هي : المتن الحكائي وهو ما يسميه **القصة**، والمبنى الحكائي ويسميه **الحكاية** ومستوى ثالث يجمع بينها وينبني أكثر على الحكاية إلى درجة المماثلة بينهما تعريفا في البحوث النقدية وهو **السرد**.

ويتجلى لنا فعل سرد في المعطى اللغوي بمعنى روى وحكى حكاية، وهو الفعل الأساس الذي يقوم عليه فن الرواية وكذلك الرواية المصورة أو الفيلم، والحكاية عند جيرار جينيت هي المنطوق السردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب ونضيف إليه نحن المصور، الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكل الموضوع، وأيضا مجموع علاقاتها التي تتمظهر في حالات التسلسل والتعارض

والتكرار، ويعرفها أيضا بقوله إنها حدث ولكنه ليس الحدث الذي يروى بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما، إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته.[6]

والفيلم السينمائي أيضا حكاية حيث يكون العرض فيه مساويا لفعل الحكي ويلتقيان في الإشارة، فهما معا يشيران إلى شيء، وكل شيء في حد ذاته خطاب، وأبسط تمثيل له هو الصورة المتحركة المجسدة التي تعني في ذاتها حكيا للشيء الذي تجسده، ثم تأتي حركة الصورة وهذا يعني انتقال الموضوع المعروض من حالة (أ) إلى حالة (ب) وفي هذه المرحلة يتميز الموضوع المحكي بسمتين هما:

- الزمنية التي تعني امتداد الحركة في الزمن.
- التحول أي نمو وتطور وإنتقال الشيء إلى تشكلات جديدة.[7]

إذ تجتمع الرواية والفيلم في سمة واحدة هي انبناؤهما على السرد ثم قيام هذا الأخير على عنصرين أساسيين هما خطية الزمن وتطوره في اتجاه كرونولوجي طبيعي مرافق لخطية الحدث وتطوره في اتجاه سببي مرتب حسب الوقوع.

وهذا هو ما نصنفه نحن في طائلة **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 الكاتب 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، مشكلة بناء تصب فيه "وحدة الموضوع" أو "حبكة القصة". وعبر مجموعة الإشارات التي تُترجم الحركة المُتخيَّلة إلى مجموعة من المَشاهد المكتوبة ،ففي النص الروائي يكون التعبير الظاهري عن الأحداث والشخصيات قائما على مبدأين هما: **المقروء، المتخيل** .. بمعنى أنه يعتمد على القراءة أولا لفهم المضمون ومن ثم التخيل لوضع الصورة الشكلية لهذا المضمون.. أما في النص السينمائي فإن 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) و**الحركية** (تفاعل الصورة مع المضمون والذي ينتج عنه شفرات ومدلولات المَشاهد والأحداث).

وقد أسمينا هذا البناء القاعدي عرفا، لأنه متغير قائم على الطبيعة الهجينة المتغيرة للمتن الروائي، حيث يتحول كل بناء روائي جديد قائم على مبنى حكائي عدولي عن المعتاد، إلى قاعدة نوعية للجنس الروائي، تخلق مقياسا جديدا للخرق تقاس به جمالية الرواية وبلاغتها، فالرواية أكثر الأنواع الأدبية هجنة والنوع الهجين لا يثبت أمام التوقع، وإذ لا يمكن وضعه في معادلة والتنبؤ به فهو أعلى في محتواه المعلوماتي من النوع الخالص، إن النوع الهجين يوظف ما يسميه ليونارد ماير اللاتحديد الذي له تصميم ما وذلك عندما يظهر التقاليد الشكلية لنوع خالص.[8]

2- -لعدول بين التشظي والانسجام :

وصلت الرواية اليوم إلى مستوى من التعقيد البنائي الذي لا يتم فكه بمجرد معرفة شخصياتها وأوضاع السارد فيها، وتعدت المسألة أيضا مجرد الخروج عن المتن الحكائي إنها تكوين معقد وتركيب متعدد يشتمل على مسارات سردية متداخلة قد لا تقوم على التجاور الصرف والتتابع الكلاسيكي لخطية الزمن والحدث، بل تجمعها علاقات ذات طابع انشطاري، تبدي النص الروائي المكتوب أو المرئي في مجمله مجموعة صور متشظية، يكون الخيط الرابط بينها رفيعا، تصعِّب مهمة القاريء في القبض على المتن الحكائي، ويسمي تودوروف هذه التقنية **بالتفتيت LA DEFORMATION**،[9] أو كما يسميها غيره بالانشطار أو التشظية أو البعثرة **LA Dissémination** وهي كما يقول **ديريدا**: (ليست بعثرة بالمعنى السلبي ولكنها تشتيت مضطلع به وإنفاق فعال ونثر للعلامات كما تنثر البذور)،[10] ويكون ذلك إما بتشظية الزمن من خلال المفارقات الزمنية، أو بتشظية الحدث من خلال تعديد زوايا النظر والتبئير وتكثيف الموضوعات الصغرى وغلبة الحالات، أو بتشظية اللغة ذاتها بتعديد أفعال القول وتعديد المتكلمين بها والتعدد الصوتي الممثل في التهجينات والأسلبات أو باستخدام اللغة الشعرية المكثفة بالتشبيهات الجزئية والاستعارات

السردية المستهدفة للتجزيء الموضوعاتي للسرد أو بإدخال الذوات المجردة في الحكي واستنطاقها واستنطاق الجماد، وغير ها من السبل التي أكدنا لا نهائيتها سابقا لاتسام الجنس الروائي بالهجنة.

ونشير إلى أن هذه الآليات التفتيتية تتمظهر في الرواية وكذلك في الفيلم على اعتبارهما معا جنس سردي ونوع روائي فتلك رواية مكتوبة وهذه رواية مصورة، وهذا الفرق الموجود بينهما على مستوى الخصوصية النوعية يجعل نسب تمظهر هذه الآليات في كل منهما متفاوتة، وسبل تبادل الآليات بينهما قائمة، فهناك مثلا من ينظر إلى سمة التقطع المستجدة على الرواية المكتوبة سمة فيلمية أصيلة فيها لأن....ومهما تعددت سبل التفتيت في النص السردي تبرز إحدى عناصره كمهيمنة نصية أو كمنظم للعرض تقيم الكل الانسجامي للنص وتخلق له منطقا خاصا أسماه السيميائيون منطق الحكي أو منطق الحبكة.

ويرى تودوروف أن الحبكة ليست مقولة سابقة على العالم الممثل، بل هي نتاجه والقارئ هو الذي يدرك الحبكة لأنه 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، لذلك فمفهوم الحبكة هو طريقة إدراك الحدث وليس الحدث نفسه فالحياة لا حبكة فيها وعلينا نحن أن نسبغها عليه،[11] وهنا يتأكد أن الكل الذي هو الحبكة منوط بعملية الفهم، حيث يقدم في شكل لعبة ذهنية للمتلقي يحاول فيها جمع شتات المواضيع وشتات الخيط السردي الناتج عن توالده إلى خيوط عدة، وهذا غرض تقني وفني يولد عناصر من التشويق والإثارة والتنويع اللصيقة بالقارئ أو المشاهد، تمنحه النسبة الأكبر من المشاركة في إنتاج المعنى في النص لأنها تفتح عليه أفق الرؤيا والتأويل، وهنا يتجلى لنا مستوى أكبر للنص 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 النص السردي لا يتحقق فقط في بنيته الكلية، بل يتمظهر حتى على المستوى البسيط للتشكيل السردي لأنه يعتمد على المعنى الايحائي

وهو متواجد حتى في الملفوظات السردية البسيطة وحتى في الجمل اللغوية البسيطة كالاستفهامات مثلا.

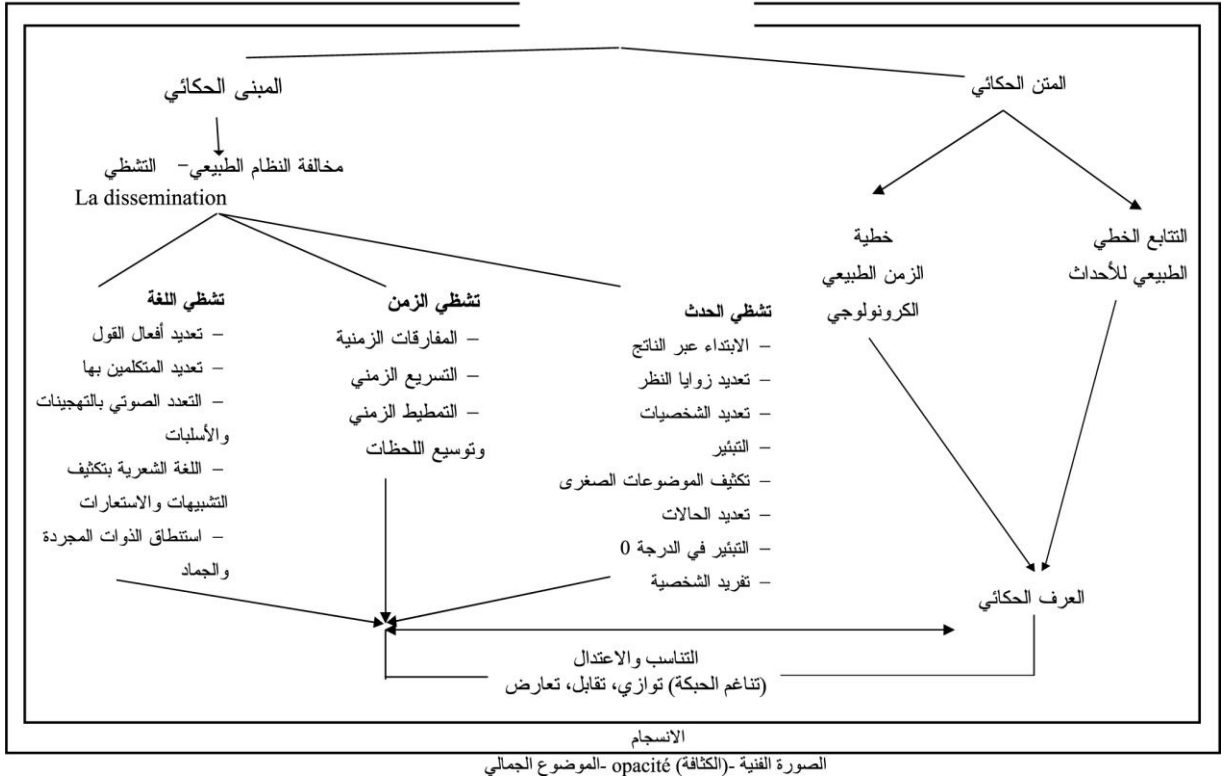
هذه العناصر المفثقة في النص والمتعددة تنتظم في انسجام يسميه "تودوروف" ارتساما تركيبيا أو تساند عناصر السرد على مستوى التركيب، ويعبر عنه أيضا بخيط الحبكة، ويقيمه على طرح "بريمون" لمنطق السرد أو الحكي، القائل: أنه تسلسل أو تداخل وحدات سردية صغرى في توليفات مختلفة، ويقابل هذه الوحدات عدد من المواقف الأساسية في الحياة من مثل: خداع، حماية...الخ[12]، فإن النموذج الانسجامي لبنية السرد لدى تودوروف هو :

ارتسام تراكبي syntagmatique، لشبكة علاقات جدولية paradigmatique في حالة التوالي المؤقت التراكبي لشبكة علاقات جدولية، تشكل تساندا ما بين العناصر في مجموع السرد ويمكننا تصنيفها بأنها حدثية، وهذا التساند بينها هو غالبا نوع من الانسجام أي أنه علاقة تناسبية ذات أربعة حدود (أ : ب : أ : ب)بمعنى توالي مباشر بسيط، ويمكن كذلك إتباع النظام العكسي أي أن نحاول ترتيب الأحداث المتوالية بطريقة مختلفة، لنكتشف بنية العالم الممثل انطلاقا من العلاقات الناتجة، هذا الارتسام يقوم إما على حالات التوازي أو التقابل أو التعارض التداخل يربطها تناسب دلالي واعتدال في توزيعه بما يستهدف مراعاة مستويين في الدلالة، المستوى الدلالي الحرفي السطحي والمستوى الدلالي العميق الإيحائي ويعبّر "تودورف" عنهما بالمنطوق والرؤى، ويرى أن الأبعاد البلاغية في النص تتسع باتساع الخطاب الإيحائي فيه وأكثر ما يحققه، هو العبارات التأملية والاستفهامات البلاغية كأن نقول مثلا: هل الموت هو النهاية؟

وهذا استفهام بلاغي يحتاج أثناء قراءته إلى طاقة جبارة في التأويل كي يربط القارئ والمشاهد هذه الجملة بالمتن الحكائي وبالمبنى وبالخارج النصي، ويعمق التجربة الإنسانية، لذلك فإن الصورة الفنية في السرد ككل بناء كلي قائمة على كل العناصر التي أدخلناها في خيط الحبكة، وكل العناصر التي يمكن للمتلقي إدخالها في البعد الإيحائي وهو أهم ما يعطي للعمل قيمته الفنية.

وبنفس التعقيد أو ربما بدرجة أكبر منه يتسم الفعل السردي في الفيلم بالتعقيد الناجم عن تعديد زوايا النظر وتعديد جهات التقاط الصورة وكذلك اعتماده على تقنية جوهرية فيه هي الكولاج أو إلصاق الصور ببعضها لإنتاج شريط متتابع، فسمة التقطع سمة أصيلة وسابقة في الفن الفيلمي وضمها إلى بعضها بتقنية التركيب أو المونتاج هو ما يعطي الفيلم طابعه الحدثي التتابعي، الذي يستقي نظام الصور من خيط الحدث في الحكاية التي يمثلها ويستمد منها بنيته، لذلك يعتبر تسلسل الحدث ونموه أثناء عملية الحكي نقطة جامعة بين الرواية والفيلم، وهذا مؤسس منطقيا باعتبار الرواية والأدب عموما بأشكاله الأخرى كالأساطير والقصص والسير التاريخية والمسرحيات المصدر الذي يستقي منه الفيلم مادته وكذلك بنفس الوضع أصبحت الروايات المعاصرة تستمد مادتها وآلياتها التشكيلية البنائية، من المادة الفيلمية كتعديد زوايا النظر وإطالة مساحات الحوار، والتقطيع المشهدي، والانطلاق من النتيجة للوصول إليها، أو توظيف فعل التذكر وتوزيعه على فترات مرحلية في الرواية وكأنه ومضات خلفية flashback تزرع في النص دون تقديم لها، كما تستمد الرواية أيضا أساليب ومواضيع الخيال العلمي السينمائي الذي يزيد من غرابة الحدث وطرق نموه في النص. وهكذا وبناء على ما وصل إليه هذين الفنين عبر احتكاكهما ببعضهما على عدة أصعدة، واشتراكهما في البنية السردية القائمة على الحدث، ورغم الفروقات القائمة في اللغة المعبر بها، وهي الكلمة في الرواية، والكلمة والصورة والصوت في الفيلم، فإن الصورة الفنية التي ينظر إليها في الرواية هي تقريبا نفسها التي تقاس في الفيلم، لأن أهم شيء يصنعها هو الحدث وهو نفس العنصر الذي يتحكم في النموذج الانسجامي للنص، والذي يملي على الراوي اختيار الكلمات المناسبة، وعلى المخرج اختيار اللقطات التي تتناسب مع الترتيب المتخيل. كما يتوقف عليه أيضا ترتيب أدوار الظهور والعرض للشخصيات وترتيب الحوارات المتعلقة بها.

ويمكننا فيما يلي تقديم رسم يمثل البناء العام للبلاغة السردية في الرواية وكذلك الفيلم، قائما على ما سبق ذكره من عناصر أجناسية قاعدية وعدولية وانسجامية سردية، ومستوحى من الرسم الأول:



الصورة الفنية -(الكثافة) opacité -الموضوع الجمالي

3 - الفروقات النوعية:

يمكننا اتخاذ هذا البناء نموذجا موحدا بين كياني الرواية والفيلم، حيث يعتبر الحدث الذي هو محور الحبكة القاسم المشترك الأساسي بينهما. حيث أصبح الإنشطار السردي أو التشظي طابعا مهيمنا في الرواية كما في الفيلم، لكن نسب وسبل تمظهره فيهما مختلفة وذلك عائد إلى الفروق النوعية بينهما، فتلك رواية مكتوبة وهذه رواية مصورة، وهذا الفرق الموجود بينهما على مستوى الخصوصية النوعية، يجعل نسب تمظهر هذه الآليات في كل منهما متفاوتة، بنسب تخدم سحر الكلمة في الرواية وسحر الصورة في الفيلم. وأدى هذا التوجه الجديد في السرد نحو حالة تطغى فيها آليتان هما اللغة في الرواية والصورة في الفيلم حيث تسطو اللغة باعتبار أن ثقل السرد في هذه الحالة يتحول إليها ويجد السارد مجالا للتشبيهات والاستعارات اللغوية التي تكثف حالة البوح تعبيريا. وتمتد الحالة السردية ليس بتحول فعلي للذوات والشخصيات يضمن نمو الحدث كما أسس لذلك غريماس في برامجه السردية بل بتحول قولي لأفعال الكلام يبرز المستوى التعبيري اللغوي يتحول فيها القول إلى فعل كما رأى سيرل، ويصبح السرد غاية الرواية ويبرز بذلك مظهر تشظي اللغة الذي أشرنا إليه في الرسم، وتمثيلا لذلك مقطع من رواية تماسخت للحبيب السايح تتجلى لنا فيه قوة اللغة وسطوتها على الحكي، يقول السارد: (حالي كحال وهران مثل سد في وجه الصحراء الزاحفة، امرأة نائمة على عين محارب في خندق مثل فارس يؤلمه أنه هزم غريما شجاعا.....)[13].

ويسمى هذا الشكل في السرد استدارة التشبيه، لأنه يعدد الحالات الواصفة لحال واحدة مما ينتج نموا على مستوى اللغة وثباتا على مستوى الحدث. وتكثر مثل هذه المقاطع في الرواية وينظمها موقف واحد ممتد فيها هو وقوف السارد إلى نافذة غرفته متأملا لنفسه وما حولها، فتبدو تماسخت تجربة لغوية فذة قائمة على التجزيء اللغوي للموضوعات وعدم استكمالها سرديا واقتطاعها لغويا عن طريق تكثيف التشبيهات والاستعارات.

ويتميز الفيلم بتقديمه لنفس الحالة السردية باعتماد تشظي الصورة إذ يلجأ صانع الفيلم إلى جميع الممكنات البنائية المرئية والمسموعة والمتحركة ليؤدي غرضه

الموضوعي، وتشغل الصورة مساحة كبيرة من الثقل السردي وذلك عبر اختصار المجال وتطوير وتوسيع التفاصيل لتأكيد البعد البصري للصور وتأكيد الدور الفعال لهذه التقنية جماليا. ونمثل لذلك بفيلم الساعات THE HOURS للمخرج ستيفن دالدري، يقدم فيه حبكة مقارنة بين ثلاث نساء من حقب زمنية مختلفة: فرجينيا سنة 1923، ولورا عام 1953، وكلاريسا سنة 2001، ويتأسس وجه المقارنة على المفارقة الزمنية، بالخلط بين اللقطات العائدة لكل واحدة منهن، ويقيم المادة المسرودة على حالة من التشبيه التي تقوى أحيانا في حالات التوازي والتداخل وتخفّ في حالات التعارض والتقابل، حيث يبدأ الفيلم بواقعة انتحار فرجينيا سنة 1943 ويعود إلى الخلف نحو سنة 1923 العام الذي كتبت فيه رواية عنوانها (السيدة دولوواي) هذه البطلة التي تنتهي في الرواية هي أيضا إلى الانتحار، ويناوب المخرج في التقطيع المشهدي بين صور كتابة فرجينيا لروايتها وصور قراءة لورا سنة 1953 لهذه الرواية وصور كلاريسا التي تعمل على نشرها سنة 2001.

وتتناوب في الظهور صور هذه البطلات الثلاث في تقطيع مشهدي متناوب يظهر وعي هذه النساء تجاه فكرة الموت و يؤسس حالة التشبيه السردي، في وجه من التداخل أحيانا عندما تهم لورا مثلا بالانتحار مثل فرجينيا وبطلة روايتها، وفي وجه من التقابل عندما تتردد في ذلك، وفي حالة من التعارض عندما تحارب كلاريسا مثلا فكرة الموت التي سيطرت على صديقها المصاب بالسيدا. وتقوى جمالية هذا التشبيه عندما يقوى الاقتطاع السردي في الفيلم وتتعدد الصور المتقابلة وتجتمع في حالة من تكثيف اللحظات التي توحي عندما تضم إلى بعضها بالتزامن، ولكنها متباعدة فعليا.

ويمكننا استنتاج ما يلي:

بلاغة الرواية ↓ كثافة اللغة

بلاغة الفيلم ↓ كثافة الصورة

تتجلى كثافة اللغة في الرواية مثلا في:

-خطابات السارد، الشحن الانفعالي ومساحات التأمل.

- الاستفهامات الوجودية البلاغية وهي أكثر تمظهرا في التفاتات السارد إلى الكلام عن ذاته وعن الفعل السردي وعن الرواية، وقد يختصر ذلك في الفيلم بمجرد صورة تمثل عذاب الشخصية وحزنها .

تتجلى كثافة الصورة الفيلمية مثلا في:

- التلاعبات بالصور، الإيماءات، الحركات، التتابع السريع للصور المتقطعة.

- لا يستطيع الفيلم فتح مساحات كبيرة للشحن الكلامي لأنه قائم على الحوار ومقيد بالإنجاز والانعكاس اللفظيين. وقد عمدت الأفلام المعاصرة إلى فتح مساحات الاستفهام البلاغي على ألسنة الشخصيات وكذلك إوجاد الراوي المتكلم في الفيلم في سبيلٍ للحصول على كثافة لغوية وليس ذلك إلا تأكيدا للاحتكاك القائم بين فني الرواية والسينما.

الهوامش:

1 - عبد الحميد عقار، **ندوة بلاغة الرواية**، مجلة بلاغات، العدد،1، المجلس البلدي لمدينة القصر الكبير، المغرب 2011، ص141.

2- يراجع تودوروف، **الأدب والدلالة**، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1996، ص24.

3- يراجع محمد سالم الطلبة، **الحجاج في البلاغة المعاصرة**، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2008، ص 158.

4- يراجع بول ريكور، **الحياة بحثا عن السرد في الوجود الزمان والسرد**، مكتبة المصطفى، www.al-mostapha.com، ص 41-42.

5 - يراجع محمد أنقار، **مفهوم الصورة عند بيرس لبولوك**، القصر الكبير، المغرب 2009، ص 33.

6- يراجع جيرار جنيت، **خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم**، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر 2004،، ص 38.

7- يراجع عبد الرزاق زاهر، **السرد الفيلمي**، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1994، ص 21-22.

8- يراجع تودوروف، **القصة والرواية والمؤلف**، ترجمة خيري دومة، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة 1997، ص 65.

9- يراجع تودوروف، **الأدب والدلالة**، ص 35- 36.

10- جاك دريدا، **صيدلية أفلاطون**، ترجمة كاظم جهاد دار الجنوب للنشر، تونس 1998، ص11.

11- يراجع تودوروف، **الأدب والبلاغة**، ص39.

12- يراجع نفسه، ص 52-53.

13 الحبيب السايح، رواية تماسخت، دم النسيان، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2003، ص 07.