الحريق لمحمد ديب
من النص المكتوب إلى الصورة المرئية

د. بغداد أحمد بلية
المركز الجامعي بالنعامة

في عصرنا الحاضر تداخلت الفنون القولية و الشكلية و الإيقاعية بدرجة كبيرة ، وأصبح الفلك السيميائي يضمها جميعا ، إذ أصبح بإمكان الرسام التشكيلي أن يوظف الخطوط و الحروف أو الرموز التي تشير إلى النوتات الموسيقية ، كما يستطيع الروائي و الشاعر توظيف الموسيقى و الألوان ، كما يمكننا أن نقرأ رواية أو مشاهد مسرحية في فيلم سينمائي أو نتابع أحداث فيلم سينمائي داخل رواية مسرودة .

و كانت تلك العلاقة الخفية محل تحليل عند النقاد منذ العصور القديمة ، و قد أشار إليها أرسطو حين طرح فكرة المحاكاة ، إذ ربط بين شعر الملحمة و المأسلة و الملهاة و الديثرمب و بين موسيقى الناي و القيثارة من حيث أنها أساليب تؤدي إلى تحقيق ما يعتبره محاكاة ، (1) أما هوراس الروماني فقد حاول التفريق بين أساليب الشعر القولية و بين الصورة التشكلية و النحت ، فلكل طبيعته في معالجة الفكرة و عرضها على الآخرين ،(2)

و في عصر النهضة الأوروبية شاع مصطلح " الفنون " المنفصل عن مصطلح الآداب ، ففي القرن السادس عشر ظهر مصطلح فنون التصميم بإيطاليا و يعنون به العمارة و النحت و التصوير ، و بعدها ظهر مصطلح " الفنون الجميلة " بفرنسا و يعنون بها نفس الفنون (3)

و تركزت جل الدراسات الفلسفية و النقدية في القرون السابعة الثامنة و التاسعة عشر على ارتباط و تكامل الشعر و الموسيقى ، و ضمتهما الفنون الجميلة ضمن محتوياتهما المتعددة ، فالإيقاع هو جوهر القصيدة الشعرية مثلما نجد في القطع الموسيقية ، و كان التزاوج جليا من خلال عروض الأوبرات التي تجمع بين الكلمة الشعرية و بين الإيقاع الموسيقي ، و تتبدى للمتفرج في عرض مسرحي متكامل يجمع بين النص المسرحي و الموسيقى و الشعر .

و بعد بروز توجهات الفلاسفة الأوروبيين في تحديد العلاقات الجمالية بين الفنون المختلفة ركز الدارسون على الأسس الجمالية التي يتكأ عليها كل فن من الفنون الجميلة ، مما أدى بهم إلى دراسة الخصائص الفنية و الجمالية لكل فن ، و تفطن بعض الباحثين إلى العلاقات المتينة بين الفنون ، و إمكانية التأثر و التأثير بينها ، و هكذا اتضحت معالم دراسة مقارنة بين الفنون الجميلة و بين الآداب المختلفة ، و هذا الاتجاه حدد مساره المقارنون الفرنسيون في الستينات من القرن العشرين .

أثارت الروابط الخفية بين الفنون الجميلة و بين الأنواع و الأشكال الأدبية انتباه الباحثين في مجالات عديدة ، منها المجال السيميائي ثم الترجمي و أخيرا الأدب المقارن ، بل إن هذا الأخير هو العلم الذي يجمع بين المجالات الثلاث ، إذ الجامع بينهم هو الترجمة ، و المجال الحيوي في الدراسات المقارنة ، فبها يمكن الوصول إلى الدلائل القوية لارتباط شكل فني أو اتجاه أو مدرسة بأخرى عند ثقافات و شعوب مختلفة و متباينة الأصول .

السيميائيات و الترجمة :

بعدما كان للشعر تأثيره القوي على الفنون الجميلة الأخرى في القرون التالية لعصر النهضة في أوروبا ، برز في نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين فنا أدبيا بلغ الأكتمال ، و هو فن القصص الأدبي و تحديدا الرواية منه ، و ظهر استعراض جديد جمع بين فن المسرح القديم و فن الرواية و دعامتهما الأساسية الصورة المتحركة التي أطلق عليها في البدء السينماتوغراف ثم تطورت نقنيا و فنيا فتحولت إلى ما يسمى السينما ،من المؤكد أن ما اخترعه و ابتكره الأخوان لوميار

الفرنسيان يعتبر حدثا تاريخيا في تاريخ الفن الإنساني ، فقد كان هدف المخترعان السامي رصد دقائق من حياة الإنسان في فرنسا في البداية ثم اتسعت الفكرة لتشمل مجتمعات بشرية أخرى و عرضها بعد ذلك على مجموعة من المشاهدين ، في استعراض مشهدي أطلق عليه السينماتوغراف ، غير أن جورج مليلس و هو فنان فرنسي آخر انتبه إلى مآلات الاختراع الجديد أو الفن الجديد فخاض مجموعة تجارب جديدة في طريقة التصوير ، و مزج عدة صور متتابعة ببعضها فاكتشف الإمكانيات العظيمة التي توفرها آلة تصوير السينماتوغراف ، و ظهرت في أعماله العديدة الخدع السينمائية ، فكان لزاما عليه الاعتماد على القصص الخيالية المثيرة و الحكايات الشفوية المشهورة ، فكان بذلك بداية التزاوج بين القصة بأشكالها المختلفة و بين السينما و المسرح ، باعتبار السينما عرض مشاهد تمثيلية يقوم بها مجموعة من الممثلين ، بل كان جل الممثلين السينمائيين وافدين من دور المسرح ، و هكذا تم أول لقاء فعلي بين الفنون المختلفة ، و أطلق على العرض الجديد " الفن السابع " لأنه يجمع بين سبعة فنون مختلفة .

لم يكن سهلا الوصول إلى عرض متكامل فنيا ،لذا مر السينماتوغراف بمرحلة رتابة بعدما استنفد العاملون في الحقل الجديد جهودهم في تصوير قصص مبتذلة فرضها عليهم منطق السوق بعد التزايد المستمر من الجماهير لمشاهدة المزيد من الأفلام المصورة الهزلية ، لكن العاملين في الحقل السينماتوغرافي أيقنوا أنهم لن يستغنوا أبدا عن المسرح و رجالاته و فنياته ، و يمكن الاستفادة أيضا من الأدب العالمي و بخاصة الروائي منه ، فاستعانوا في البدء بالممثلين و المخرجين المسرحيين ذوي الكفاءات العالية في الأداء و الإخراج ، و اقتبسوا بعد ذلك قصصهم من الروايات المشهورة آنذاك ، فنتج تزاوج فني بين العرض المسرحي و القص الروائي أي بين التمثيل و الأحداث المصورة ، فكانت النهاية عمل فني استعراضي جديد أطلق عليه السينما ،

و قد كان الأدب قبل ذلك بعصور مديدة من تاريخ الإنسان شديد الارتباط بالتاريخ ، يحاول في أحايين كثيرة تخليد مآثر الإنسانية عبر العصور ، بل كان يحاول جاهدا تفسير العالم المحيط بالإنسان ، فظل التاريخ مرتبطا بالأدب ، فمرور الإنسان بأحداث عادية أو غريبة يدفعه دائما إلى إشاعتها أو تخليدها ، أو أخذ العبرة منها لتجنبها ، فكان الأدب أحسن وسيلة لنقل تلك الأخبار ، نظرا لطبيعته الفنية الإيقاعية الشفوية ، الأقرب إلى الحفظ و المتعة .

ويبدو أن العرب في جاهليتهم واجهوا صعوبة في قص الأثار و الأحداث ، فلم يشتهر هذا النوع من الفنون القولية ، عكس الأمم المجاورة التي عرفت أنواعا كثيرة من القص منها الحكايات أو الأساطير و الملاحم الشعرية ، و كانوا فبها يرتكزون على مهارة السارد الفنية و الأدبية ، و تفطن اليونان إلى ضرورة تجسيد الأساطير و عرضها ليتمكن المتفرجون من التيقن من حقيقة الأحداث التاريخية أو المشاهد الإنسانية ، و ذلك بالاعتماد على ممثل يروي الأحداث ثم تلاه الممثل الثاني ثم مجموعة من الممثلين يتقمصون الأدوار موهمين الحضور بتطابق التمثيل مع الحقيقة الكامنة وراء العرض ،و هكذا نجح المسرح اليوناني في مسرحة صورة الأحداث المعروضة بغرض إيهام و إقناع المتفرج بحقيقة آنيا أي زمن عرضها ، و هكذا تجلت الحضارة اليونانية الأيقونية المعتمدة على الصورة الاستعراضية سواء في أشكالها الثابتة كالنحت و التصوير أو في شكلها المتحرك كالمسرح ، و كانت اللغة الملفوظة وسيلة إبداع و تبليغ أقل شأنا من باغة العروض ، في حين نجد العرب يرتكزون كليا على اللغة الملفوظة لنقل أوتوا من معارف ، و ما أدركوه من فهم للوجود حولهم ، و لا زال الصراع بين الحضارتين قائما لفهم و تفسير الوجود ، فالحضارة الغربية ظلت تعتمد على الصورة الأيقونة منذ زمن الحضارة اليونانية ، أما الحضارة العربية فإنها ترتكز أساسا على بلاغة الكلمة و قوة بيانها .

إستلهم اليونان و بعدهم الرومان إبداعاتهم من الطبيعة و الوجود المحاذي لأبصارهم و حواسهم ، و أدركوا أن الكلمات لا تحيل إلى الموجودات بالصورة المنطقية العقلية ، فكان التوجه الصحيح في منظورهم يتجلى في الفنون التجسيدية المحاكية للموجودات و منها النحت و التصوير ثم المسرح المشخص للأحداث و الشخصيات في حين ظل العربي يقدس الكلمة و يرى الشعر الوعاء الوحيد لحمل و تخليد مآثر القوم ، و بعد ظهور الإسلام ظلت الكلمة هي المنفذ القوي لفهم العالم المحيط و تخليد الأحداث ، بيد أن توافد العديد من الأجناس البشرية المتباينة المشارب عل الدين الجديد أثر على التفكير العربي ، فقد كانت لبعض الشعوب قدرات فائقة في فنون التجسيد مثل المصريين و الفرس و السريان و الأقباط مما ولد تزاوجا بين فكر و إبداع تلك الشعوب و جوهر الدين الجديد ، فنتج ميل جديد يجمع بين تصوير الأشياء و الكلمات للتعبير عن مكامن الذات ، فكان فن التصوير الخطي في الحضارة الإسلامية يمزج بين الطبيعة و الخط ، و تجسد ذلك في الأثار الفنية و المعمارية منذ العصر العباسي و الأندلسي و كثير من الحقب التاريخية في المغرب العربي .

و من المؤكد أن الإنسان مهما كانت طبيعته و انتماءه يقوم بعملية استلهام من الطبيعة ، ثم يتبع ذلك عملية الإبداع ، التابعة لثقافته أو طقوسه الدينية و فهومه الفلسفية ، فتتعدد طرق الإبداع بين التشخيص و التجسيد و بين الانطباع القائم على الملفوظ من الكلام و الإيقاعي منه .

و هذا يوحي بتداخل اللغة الملفوظة مع الفنون ، إذ كان الإنسان يحاول فهم العالم من حوله بتخزين صور الموجودات و بعدها يحاول بسط تلك المعاني عن طريق اللغة ، فكان الشاعر يتأمل أطلال الديار في صورتها الحقيقية فتتثير فيه المشاعر العميقة فينطلق في وصف تلك المشاهد في أقوال شعرية متناغمة ، و في أحايين يشهد الوقائع القتالية فيجسدها عل شكل قصائد وصفية أو فخرية ، و كذلك فعل الشاعر البابلي و الفارسي و الهندي و اليوناني في ملاحمهم التي تذكر السامع بالتاريخ و الحروب و البطولات ، و هكذا تعالقت الصورة و اللغة ، و تجسد ذلك في أشكال مختلفة منها النحت و التصوير و العمارة و الخط. .

إن الانتقال من شكل تعبيري و إبداعي إلى آخر يشبهه أو يختلف عنه أطلق عليه في البداية مصطلح " التحويل " ، و قد أخذ أبعادا اجتماعية حينا و أحيانا أخرى دينية و في بعض الأحيان فنية ، إذ كان النحاتون يحولون المعتقدات الدينية إلى تماثيل و تبعهم الرسامون فزينوا جدران المعابد و القصور بالصور ، و هذا ما نجده عند البابليين و المصريين القدامى و اليونان بعدهم و الفنيقيين و غيرهم من الشعوب القديمة و كذلك عند شعوب أمريكا اللاتنية مثل الأنكا و المايا ..

و يبدو أن شعوبا مختلفة عرفت فن التشخيص ، و قاموا بعروض مسرحية تخلد ذكرى أحد الملوك أو العظماء مثل المصريين و غيرهم ، إلا أن الثابت أن اليونان عرف فن العرض والتشخيص وطوروه حتى غدا فنا متكاملا ، و كانوا ينهلون من الميثولوجيا و تاريخهم الحقيقي لبناء مسرحهم التمثيلي ، و هكذا ألف سوفوكليس(495 -406ق .م) مسرحيته " أوديب ملكا " المستوحاة من أسطورة سادت زمنه فتأثر بها و حاول تجسيدها على المسرح لتنتقل من عالم الخيال و اللغة إلى عالم المحسوسات ، و كذلك فعل يوريبدس (480-406 ق.م) مع قصة " فيدر " إذ حولها إلى مسرحية " إيبوليت حامل التاج " ، و نفس القصة الشائعة تهيمن عل فكر الشاعر سينيك الروماني (4ق.م-64 م) فيكتب مسرحيته " فيدر " .

خلدت كثير من المسرحيات اليونانية شخصيات و ملوك و أبطال عاشوا زمن أو قبل كتابها ، كما خلدت أساطير و مخلوقات عجائبية ، لم يكن للأجيال أن تعرفها بعد أن طمست اللغة اليونانية القديمة و أصبحت من اللغات الميتة ،كما خلدت الملاحم الشعرية كذلك الأساطير اليونانية و كذا الشخصيات التاريخية الحقيقية مثلما فعل هوميروس مع أوليس في ملحمته أو ما وصلنا من ملحمة جلجامش من الموروث البابلي .

و عرف العرب قصصا عجيبة جسدت الفكر الأسطوري الموروث من متعدد ثقافات ، بعد انتشار الإسلام في المناطق الشمالية من شبه جزيرة العرب ، و بخاصة حكايات " ألف ليلة و ليلة " الشعبية ، فمنبعها ليس عربيا خالصا ، بل امتزجت فيها الحكايات الفارسية و الهندية و كذلك اليونانية ، و لكنها صبغت بصيغة عربية نتيجة تمازج الثقافات و الأفكار(4) ، و قد عرف كتاب ألف ليلة و ليلة انتشارا عند القارئ الغربي بعد ترجمته إلى الفرنسية من طرف أنتوان غالان في القرن الثامن عشر ،و بعدها ترجم إلى لغات عديدة ، و في القرن العشرين حولت الكثير من حكاياتها إلى أفلام سينمائية سواء في السينما الصامتة أم الناطقة ، و منها حكاية علي بابا و الأربعين حراميا أو علاء الدين و المصباح السحري و أشهرها و الأكثرها انتشارا مغامرات السندباد البحري .

و من الناحية الأدبية فقد ظهر تأثير كتاب ألف ليلة و ليلة على كثير من الأدباء الإنجليز و الفرنسيين ، حيث استلهم منه وليام بكفورد (1760 -1844) قصته المشهورة " فاتيك حكاية عربية " (1787) (5).

والاستلهام هو في حقيقته الاقتباس ، فالمقتبس يأخذ من الأصل الأحداث و الأفكار و كذلك الشكل أو الجنس ، ثم يقوم بتحويله إلى عمل إبداعي جديد قد يختلف أو قد يتشابه مع الأصل حسب قدرة المبدع في اختراق أو اغتصاب النص .

و مثلما استلهم الغرب من الآداب الشرقية ، فقد استلهم الأدباء العرب بدورهم من الآداب الغربية في الأجناس الأدبية التي جهلهوها أو الحديثة ، و منها فن الكتابة المسرحية ، باعتبار المسرح فنا غربيا فقد كان لزاما على الأدب العربي أن يستلهم منه حتى يشتد عوده في البيئة العربية ، و لكي لا يتداخل مصطلح الاستلهام مع الاقتباس ، نفضل الثاني ، الأقوى دلالة فيما يتعلق بالحركة المسرحية العربية ،إذ تأكد الوثائق و الشهادات التاريخية أن بدايات المسرح العربي كانت اقتباسا من المسرح الغربي،وذلك حين قدم اللبناني مارون النقاش أول مسرحية له من الأدب الفرنسي "البخيل" لموليير (1847) ، فغير مارون النقاش أسماء الشخوص ز الأماكن و الأحداث ، حتى غدت المسرحية مختلفة عن الأصل ، و قد سمى الكاتب صنيعه ب "الإقتباس " ، و كان المصطلح غير شائع آنذاك (6) .

أما الإستلهام فقد عرفه مارون النقاش في أعماله التالية ، في محاولة لتأسيس مسرح عربي أصيل أو على الأقل متميز عن المسرح الغربي ، و تجلى ذلك باقتباسه من حكايات ألف ليلة و ليلة ، و أول عمل كان مسرحية " أبو الحسن المغفل " (1849) .

كما استلهم رائد مسرحي آخر من نفس كتاب ألف ليلة و ليلة ، و هو أبو خليل القباني السوري (1836 -1902) بداية مع مسرحيته المشهورة " هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب و قوت القلوب " و كذا المسرحية الثانية "هارون الرشيد مع أنس الجليس " ، ثم يتوجه بعد ذلك أبو خليل القباني إلى القصص الشعبي العربي بكتابة مسرحية " عنترة " ثم " مجنون ليلى " .(7)

و انطلاقا من نفس التوجه السائد مع نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين ،نجد الشاعر المصري الكبير أحمد شوقي (1868 -1932) يستلهم من التراث العربي و المصري القديم ، حينما أقبل على كتابة مسرحياته الشعرية الرائعة ، و منها خصوصا و مجنون ليلى و مصرع كليوباترة (1927).

و يتبدى لنا أن الاستلهام و الاقتباس عمليتان متكاملتان ، إذ يبدأ المؤلف ، باستلهام أو أخذ فكرته المحورية من نص أو فكرة سابقة ، ثم يضطر المؤلف إلى الرجوع إلى تفاصيل الحكاية أو الأثر الموروث ، و في النهاية تتجلى براعة الكاتب في إنتاج نص جديد .

و هذه العملية مر بها العديد من المبدعين ، و عملية الاستلهام شملت كذلك التراث اليوناني و التاريخ التوراتي ، حيث نجد الكاتب الدرامي سعيد عقل في مسرحيته " بنت يفتاح " (1935) يعرض أحداثا من سفر القضاة من النص التوراتي ، و و في تجربة مسرحية ثانية يستقي صراع أحداثها من الأسطورة الفينيقية " قدموس "

و في المجال الأدبي فقد شاعت ظاهرة الاقتباس أكثر من الاستلهام ، و بخاصة القصة و الرواية ، و ذلك منذ عصر النهضة الأوروبية ، إذ تعتبرالرواية جنسا أدبيا غربيا خالصا ، و هكذا كتب فنيلون الفرنسي نصه " مغامرات تليماك " اقتباسا من الأسطورة اليونانية ، و سار الأدباء العرب على نفس النهج ، مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، و مع أن الرواية و القصة بلغتا الكمال في الأدب الغربي ، إلا أن الأدباء العرب لجأوا إلى الترجمة لنقل فنيات الجنس الأدبي الجديد ، فترجم رفاعة الطهطاوي رواية "أندروماك" لفنيلون تحت عنوان " وقائع تلماك" (1867) ،ولاحظ الكثير من الأدباء العرب أن الفن الروائي الجديد يعتمد على الملاحم و الأحداث البطولية ، و قد دفع هذا العديد من الأدباء العرب إلى التنقيب في ماضيهم المجيد للتعريف ببطولات شعوب عظيمة طمس الزمن أثارها ، و كان الاستعمار الأوروبي الزاحف سببا آخر في فقدان تلك الشعوب كرامتها و كبريائها ، و غدت شعوبا منهزمة ، لا توحي لأي أديب من أبنائها بأحداث قصة أو رواية يعرض من خلالها حدثا متميزا.

و بعد الرواية المترجمة عرف الأدب العربي المعاصر الرواية التاريخية ، و كان سبب ظهورها محاولة إبراز مآثر و بطولات الأمة العربية في عصرها الذهبي المجيد ، على غرار ما يكتب الروائيون الغربيون ، فكان جرجي زيدان من السباقين إلى كتابة هذا النوع من الرواية ، بل كانت جل كتاباته فيها ، بداية من المملوك الشارد (1891) واستبداد المماليك (1893) و أسير المتمهدي (1892) وفتاة غسان (1898) و أرمانوسة المصرية (1899) و عذراء قريش (1899) و غادة كربلاء (1901) و الحجاج بن يوسف (1902) و فتح الأندلس (1904) و شارل و عبد الرحمن (1904) و أبو مسلم الخراساني (1905) و العباسة (1906) و صلاح الدين و مكائد الحشاشين (1913) و شجرة الدر (1914) .

و تتابعت الأعمال الروائية التاريخية ، إحساسا من أصحابها بأهمية التاريخ بالنسبة للقارئ العربي في تلك المرحلة الحرجة من التاريخ الأمة العربية ، و تأكيدا على قدرة الروائي العربي على كتابة الفن القصصي الجديد ، فبعد جرجي زيدان يكتب كل من عبد الرحمن إسماعيل رواية" غادة الأندلس" (1900) و فرح أنطون رواية" فتح العرب لبيت المقدس" (1903) و خليل خياط " هانيبال الفنيقي" (1901) و معروف الأرناؤوطي "سيد قريش"(1932) و محمد فريد أبو حديد رواية "إبنة المملوك" (1925).

ويبحث أدباء آخرون في التاريخ المصري وكذا اليوناني عن مواطن البطولات و الأحداث المشرفة أو الملهمة ، فنجد يوسف صبري يركز على قصة" نفرت أو عشيقة فرعون "(1927) ومحمد زكي صالح يكتب روايته إيزيس (1935) و إسماعيل مظهر رواية " الحب الأول أو قيصر و كليوباترة" (1938) ،و يتجه ألفريد فرج إلى الموروث الشعبي المتمثل في أشهر كتاب قصصي عرفه العرب و أشهر كتاب عرفه الغرب عن العرب، و هو " ألف ليلة و ليلة "،فيخوض تجربة روائية متميزة هي " أيام و ليالي السندباد ".(8)

و بنفس الرؤيا الأدبية و التاريخية يقتبس ألفريد فرج مجموعة نصوص مسرحية من كتاب ألف ليلة بداية من مسرحية " حلاق بغداد " ثم " بقبق الكسلان " و " علي التبريزي وتابعه قفه " ، ثم يتجه إلى الغرب الإسلامي مع مسرحية "رسائل قاضي إشبيلية " .

و هكذا شهد الأدب العربي و كذا الغربي عملية استلهام من الأحداث التاريخية القديمة و في بعض الأحيان كان التراث الشعبي أو الديني منبع الإبداعات الأدبية المتنوعة من محمد ديب و مصطفى بديع :

لم تحظ أعمال الروائي الجزائري محمد ديب (1920 -2003) باهتمام العاملين في الحقل السينمائي قديما و حديثا بالرغم من أهميتها التاريخية ، لقد خلف الروائي العديد من الإبداعات في المجال السردي و منها " الدار الكبيرة " 1952 ، و" الحريق" (1957) ، و "النول" (1957) ، و "بابا فكران" (1959) ، و"الصيف الإفريقي " (1959) ، و " من يتذكر البحر " (1962) و "شرفات أورصول " (1985) ، و " إغفاءة حواء " (1989) أو " إذا شاء الشيطان " (1998) ، أو " سيمورغ " (2003) .

لقد كانت ثلاثيته المشهورة الدار الكبيرة (1953) و الحريق (1954) و النول (1957) ، أكثر حظا من غيرها من الروايات، و لعل السبب يرجع إلى أهميتها التاريخية ، إن تلك الروايات المعايشة للعهد الاستعماري تعد بحق توجيها صريحا للوعي الاجتماعي .

إن ثلاثية محمد ديب ترتكز أساسا على وصف عميق لحالة المجتمع الجزائري أثناء العصر الاستعماري بمنظار الطفل عمر، و كانت تنبئ عن صحوة الذات الجزائرية و استقلاليتها عن الآخر (المستعمر)، هذا ما لفت انتباه المخرج مصطفى بديع فقام باقتباس عمل تلفزيوني جمع فيه أحداث الروايتين الأولى و الثانية بعنوان " الحريق " .

كان مصطفى بديع (1928 -2003) ممن التحقوا بالتلفزيون في عهد مبكر مع منتصف الخمسينات من القرن الماضي ، وواصل عمله الفني بعد الاستقلال ، فأتيحت له أول فرصة مع فيلم تلفزيوني " أمهاتنا "(1963) ، غير أن فرصته الحقيقية كانت في السينما بفيلم " الليل يخاف من الشمس "(1965) الذي نال شهرة كبيرة ، بيد أن فيلمه الموالي كان دون مستوى مخرجه "الساحر " (1969) ، و كذلك كان فيله السينمائي الثاني " هروب حسان الطيرو " (1974) ، غير أن المسلسل التلفزيوني الحريق أعاد للمخرج مكانته الفنية من جديد ، و تبعه المسلسل الثاني المكمل للأول و المأخوذ أيضا من رواية " النول " لمحمد ديب ، و هو مسلسل " الانتحار "(1977).

و هناك أعمال تلفزيونية أقل شهرة منها " أبناء البلد " و "إضراب في الجزائر " و "كنزة " و " منزل العجوز " .

إن اللقاء بين محمد ديب و مصطفى بديع أنتج تزاوجا فنيا بديعا بين الأدب و الفن التلفزيوني و ذلك باستعمال أسلوب متميز يدعى الفيلم السردي، إذ تمكن المخرج من الحفاظ على الطابع السردي للرواية المشهورة.

و ربما أحس مصطفى بديع و هو صاحب مبادرة سابقة بفيلمه "الليل يخاف من الشمس " أن تحويل اللغة الروائية إلى كتابة سينمائية قد يفقدها قيمتها الأدبية فاستعان بالسارد الذي يفصح عما لا تستطيعه الصورة." بالنسبة للحريق فإن المهم موجود في الرواية، أضفت بعض الأشياء لخلق بعض الحيوية في ذلك العالم الصعب والمأسوي " .(9)

إن مجهود المخرج يبدو واضحا من خلال التحكم و توجيه الممثلين ، و جعلهم يعيشون الأحداث و يتقمصون الشخصيات، و لكن العمل التقني كان مهما ، إذ انطلق المخرج من ضرورة المزج بين الصورة المعبرة و اللغة الواصفة .

تتحد الأعمال الثلاثة في الهدف بالجمع بين الأدب و تقنيات الصورة ،كي يظهر كل منهما مميزاته و خصائصه الجمالية دون أن يحس المتلقي أن هناك خيانة في الإبلاغ ، بيد أن مسلسل الحريق كان أكثر وفاء للرواية من العملين الآخرين ، و لهذا يمكننا أن نستنتج أن الترجمة من الرواية الأدبية المكتوبة إلى الفيلم السينمائي و التلفزيوني أو المسلسلات التلفزيونية تفرض على كاتب السيناريو و المخرج الاستعانة بسارد معلق على الأحداث يستطيع نقل جميع مضامين الرواية إلى الصورة .

و من جهة أخرى فإن بعض التيارات السينمائية ترفض طغيان اللغة على الصورة ، فتفرض إبداعا سينمائيا بلغة الصورة ، ففي هذه الحالة يتحتم على كتاب السيناريو و المخرجين إيجاد وسائل فنية بلغة الصورة لتحويل السرد الأدبي إلى ما يوازيه بلغة الصورة .

من المؤكد أن الروائي محمد ديب لم يكن راضيا كل الرضي عما أفرزه العمل التلفزيوني ، و إنما أسعده أن المتلقي الجزائري تعرف على أعماله من خلال العمل الدرامي التلفزيوني ، و دفع بالكثير إلى قراءة النص الأدبي بلغته الفرنسية أو مترجما ، إلا أن من سلبيات الأعمال التلفزيونية أنها غير قابلة للبث بصفة متكررة ، عكس الفيلم السينمائي الذي يتصف بالتجدد مهما تباعدت سنوات تصويره .

في الأخير يمكن القول إن السبب الحقيقي الكامن وراء انحراف العمل السينمائي عن النص الأدبي الأصلي هو محاولة إظهار لغة الصورة و تقنياتها السردية على حساب الإبداع الأدبي، فكتاب السيناريو والمخرجون يتخيرون من العمل الأدبي ما يسهل نقله إلى السينما ، أما ما يستعصي عليهم فيتركونه جانبا، و في كثير من الأحيان يبدلون سير الأحداث بما يتماشى مع نظرتهم للفيلم ، و عدم مراعاة طبيعة النص الأدبي الأصلي.

و قد استطاع المخرج الجزائري مصطفى بديع أن يتجاوز كثيرا من المشاكل المطروحة أمام المترجمين ، فقد أثار مسلسله "الحريق " إعجاب النقاد و المشاهدين ،و لعل أكبرعائق واجهه المخرج هو كيفية ترجمة المقاطع الروائية الوصفية التي تصور الحالة النفسية للبطل "عمر " ، و من المؤكد أن المخرج أدرك جيدا أن الصورة وحدها غير كافية للتعبير عن ما يجيش في الأعماق ، فالصورة توحي و لكن اللغة تصرح .

و هكذا وظف مصطفى بديع شخصية الراوي السارد في المسلسل ،و هي نفس الشخصية الخفية الموجودة في الرواية ، و بنفس الأسلوب الروائي يلعب الراوي دورا تدعيميا للبطل عمر، يظهر و يختفي يفسر مرة و يتساءل مرة أخرى ، فهو صوت العقل و الضمير.

" و كان عمر يصغي إلى حديث أمه هو أيضا ، فأحس فجأة أن عداوة لا يعرف كنهها و لا يستطيع تحديدها تحيق به .إن قوى مجهولة تحف به من كل صوب ، قوى تخفى عن الأبصار و لكنها تتوغل في العالم إيغالا بعيدا عميقا .من أي ليل داج تنبع هذه القوى ؟ إن عمر يحس أنه محمول هو نفسه على ظهر أمواجها العالية ..." (10)

إن مسلسل الحريق يعطينا حلا مؤقتا لمشكلة الوقفات الوصفية و التذكر واسترجاع الماضي ، و إن كثيرا من المخرجين الأمريكيين لجأوا إلى الراوي لدعم الصورة ، غير أن النقاد السينمائيين يرفضون تعلق السينما بطرق الكتابة الروائية الأدبية و يحاولون قدر الإمكان تحرر اللغة السينمائية عن المسرح و الأدب ، و ذلك بابتكار لغة سينمائية خالصة ، تكون فيها الصورة هي الوسيلة الوحيدة للتعبير .

و هكذا نتوصل إلى ان العاملين في حقل السينما لا زالوا لم يعالجوا مشكلة نقل مضامين النصوص الأدبية الروائية إلى اللغة السينمائية ، إذ قلما نجد أديبا يبسط رضاه عن عمل سينمائي أو تلفزيوني اقتبس عن روايته، و ذلك لعجز المخرجين و كتاب السيناريو عن ترجمة بعض الانحرافات السردية التي يتقنها الروائيون ببراعة .

الهوامش :

-1 - محمد عبد السلام كفافي :في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب و الشعر القصصي دار النهضة العربية بيروت ص 33

2 – نفسه صر34

3 - نفسه صر35

4–حنا فاخوري : الجامع في تاريخ الأدب العربي ج 2 ص 596 .

5 – Lantry el Foul : Traductologie Littérature Comparée,p113

6 –حنا فاخوري : المرجع السابق ج 1 ص 109

7 –نفسه ج 2 ص 112

8 –عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر قضايا و رؤى وتجارب، ص 100

9–Media Sud. n4.

10 – محمد ديب : الحريق ،ترجمة سامي الدروبي، ص 263